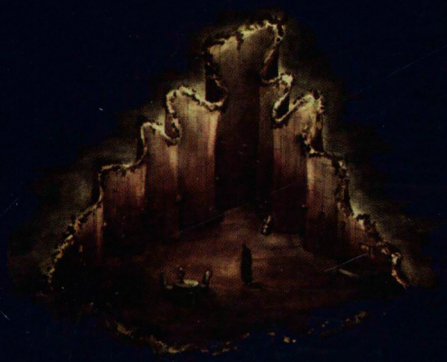
ТЕАТР XX ВЕКА



Государственный институт искусствознания

ТЕАТР XX ВЕКА

ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 2003

УДК 792
ББК 83.33
Т 29

Ответственный редактор
А. В. Бартошевич

Театр XX века. Закономерности развития. — М.: «Индрик», 2003. — 624 с.

ISBN 5-85759-202-X

Книга ставит перед собой задачу составить обобщенную картину театральной истории XX века, подвести некоторые итоги судеб театра в контексте художественной культуры прошедшего столетия. В основе всего труда лежит идея сущностной целостности мирового театрального развития. Судьба отечественного театра, в первую очередь режиссерского искусства, рассматривается как часть общеевропейского, общемирового театрального процесса.

ISBN 5-85759-202-X

© Коллектив авторов, 2002
© Издательство «Индрик», 2002

Оглавление

От редколлегии 8

Часть первая
Судьбы режиссерских идей

Б. И. Зингерман
Человек в меняющемся мире. Заметки на темы театра XX века 11

Б. И. Зингерман
Бесценные уроки Станиславского 51

Г. В. Макарова
Новые демиурги. Судьба режиссеров и режиссуры в XX веке 61

М. Г. Скорнякова
Сценическое пространство в театре постклассической эпохи 76

В. Ю. Силюнас
Комедия дель арте в театре XX века 103

В. В. Иванов
От ретеатрализации театра к театральной антропологии 125

Т. И. Бачелис
Шаги принца Датского 145

Т. К. Шах-Азизова
Чехов, или Шекспир XX века 172

В. А. Ряполова
Английские парадоксы 189

Т. В. Бутрова
От системы к методу
(Эволюция системы Станиславского в Америке) 210

Т. Б. Проскурникова
Судьба театрального авангарда во Франции 232

Т. В. Бутрова
Альтернативные театры.
Американский театральный авангард 60-х годов 256

Н. З. Башинджагиан
Время и место Ежи Гротовского: Бедный театр
и за пределами театра 289

Г. В. Макарова
Тридцать лет, или Жизнь — игра.
О немецкой режиссуре 60–90-х годов 317

Т. Б. Проскурникова
Восточные черты французского театра (Ариана Мнушкина
и Питер Брук) 330

А. В. Бартошевич
Всемирный театр как историческая реальность XX века 359

Часть вторая
На скрещении искусств

С. П. Батракова
Театр — мир и мир — театр (Драма о драме) 373

Л. В. Кириллина
Барочная опера и театр XX века 430

Е. М. Тараканова
Музыкальный театр: метафоры сценического пространства 461

О. В. Лосева
О дирижере 477

И. И. Рубанова
Театральный режиссер в кино. Кинорежиссер в театре 493

Т. Ю. Гнедовская
Архитектура театра. Театр архитектуры
(Германия начала XX века) 519

В. И. Березкин
Театр художника 572

Книга посвящена памяти
Бориса Исааковича Зингермана (1928–2000),
выдающегося ученого и критика,
многолетнего лидера отечественной науки о театре

От редколлегии

Теперь, когда XX век стал прошлым столетием, а развивавшееся в его пределах искусство сцены — театром прошедшего века, можно без колебаний сказать, что это была одна из величайших эпох в театральной истории, невиданная по многообразию направлений, стремительности перемен, новизне художественных идей. Наступило время делать выводы и подводить итоги. Предлагаемая вниманию читателей книга «Театр XX века. Закономерности развития» представляет собой один из первых шагов по этому пути.

Авторский коллектив книги, включающий как театроведов, так и специалистов по другим видам искусства, ставил перед собой задачу, обращаясь к конкретным именам и явлениям и не претендуя на полноту и всеохватность исторического анализа, исследовать некоторые важные закономерности развития театрального искусства Европы и США прошедшего столетия, попытаться подвести предварительные итоги судеб театра в XX в.

В основе всего труда лежит идея сущностной целостности мирового театрального развития — при всех различиях исторических путей культуры разных стран и народов, при всем несходстве национальных менталитетов и художественных традиций. История отечественного театра рассматривается в книге как составная часть общеевропейского, общемирового театрального процесса.

Из всей неисчерпаемой проблематики истории театра XX в. мы выбрали два круга проблем, изучение которых кажется нам первостепенно важным. Это определяет конструкцию книги, состоящей из двух разделов. В первом исследуются пути развития режиссерского искусства, рожденного на пороге столетия и целиком определившего сущность и судьбу театра прошедшего века. Во втором – связи театра с другими искусствами, его место в системе художественной культуры XX в.

Часть первая

Судьбы режиссерских идей

Посвящается Тиме

Б. И. Зингерман

Человек в меняющемся мире. Заметки на темы театра XX века*

Люди конца нашего века вглядываются в лица театральных героев столетней давности. И не могут уловить, чего в них больше: сходства или различия с нынешними поколениями.

Будничные радости и заботы, душевные терзания, мечтательный образ мыслей одиноких и общительных героев Метерлинка, Гауптмана или Чехова нам близки, но порою вызывают чувство отчуждения.

Люди уходящего века пережили массовые обольщения и разочарования. Две мировые войны, революции, тоталитаризм, кажется, напрочь отделили современных людей от конца XIX в. Они стали более мужественными и зоркими. Более скептичными. Более активными и демократичными. Но чем дальше идет время, тем яснее становится, что последние десятилетия XIX в. во многих точках совпадают с концом нынешнего столетия. Что-то влечет людей к театральным авторам и персонажам далекой эпохи, которая давно уже скрылась за горизонтом, будь то Ибсен, Стриндберг, Метерлинк, Чехов, Станиславский, молодой Мейерхольд — или Нора, фрёкен Юлия, дядя Ваня, три сестры...

«Новая драма», независимые театры, Чехов, ранний Пикассо — пролог к искусству XX в. и к современному пониманию человека. Чехов вбирает в себя опыт европейской новой драмы и дает ему объединительное толкование — в духе русской демократической традиции, в преддверии первой русской революции. В театре Чехова завершается становление новой концепции личности, по-разному заявившей о себе в драмах Гауптмана, Стриндберга, Метерлинка. Такую же объедини-

---

* Статья написана для Института искусствознания. В ней, в частности, подводятся итоги работам автора, которые печатались на страницах журнала «Театр» в течение многих лет.

тельную и новаторскую роль по отношению к другим художественным течениям играет искусство раннего Пикассо, если иметь в виду его голубой и розовый период. Можно было бы, как это неоднократно делалось, в том числе и автором этих строк, сравнить пьесы Чехова с западной «новой драмой», но куда короче и содержательнее оказывается аналогия: Чехов—Пикассо. У них есть общие черты в трактовке человека и человеческих отношений.

В искусстве обоих художников герой — это «группа лиц». Человек имеет значение, пока он рядом с другим и возможно общение с партнером. Иногда участником диалога становится вещь, предмет или животное (бутыль, стакан с вином, собака в картинах Пикассо, вещи домашнего обихода в пьесах Чехова). Действующие лица чувствуют себя частью целого — странствующей труппы у Пикассо, обитателей усадьбы у Чехова.

Картины раннего Пикассо и пьесы Чехова подвластны настроению, оно размывает индивидуальности, объединяет персонажей в группу лиц. Это настроение, если брать весь театр Чехова и весь период голубого и розового Пикассо, можно определить, по Борису Асафьеву, как «мажорно-минорное».

Надежда у Чехова и раннего Пикассо рождается через общение героев друг с другом и как потребность в общении, а печаль есть знак одиночества, покинутости, невозможности диалога с другим. Потребность в общении, жажда общения — главный объединительный мотив и волевой посыл пьес Чехова и картин раннего Пикассо. Одиночество воспринимается не как индивидуалистическая тема самоутверждения, а как голос несчастья, беды, трагического отчуждения личности. На этом фоне проясняется глубокий и всеобъемлющий демократизм Чехова и Пикассо. Тема общения — проявление социальной содержательности и человечности обоих художников. Чехов и ранний Пикассо дают основания истолковать общение как доминирующий гуманистический мотив искусства XX в.

У обоих художников видны общие черты в трактовке места действия, очеловеченного и выгороженного из общего пространства. Шатер странствующих гимнастов, угол парижского кафе у Пикассо, помещичья усадьба у Чехова. Люди пригвождены к своему укромному месту, защищены им и готовы покинуть его. Многие герои Чехова приезжают в свои усадьбы весной, чтобы покинуть их осенью. Они стремятся к оседлому уютному существованию и к перемене мест. И у Пикассо артисты — странствующие. Потребность в стабильном и соразмерном человеку месте действия, в очеловеченной — природной или интерьерной — обстановке сопрягается с постоянной охотой к движению, перемене мест.

Противоречие между отчаянием и надеждой, одиночеством и общением, стремлением к покою и жаждой движения изживается у Чехова и раннего Пикассо через томление, теснящее и окрыляющее душу. В данном случае томление может быть понято как предощущение чуда, разлитое в воздухе. Творчество Чехова и Пикассо не укладывается в границы традиционного европейского миропонимания. Влияние Востока, столь явное у Пикассо, с его испанскими, андалузскими корнями, и в чеховский театр проникает глубоко. Здесь проявляется его синтетическая, евразийская природа. Свойственная Востоку способность длительного созерцания и медитации, повседневная обращенность к духовным вопросам бытия весит у Чехова никак не меньше, чем европейское умение бороться, действовать и насаждать цивилизацию. Сосредоточенность на вечном, на долгом, сочетаясь с готовностью увидеть, остановить и максимально растянуть во времени беглое мгновение, создает то энергетическое поле, в котором и возникает томление, то есть предощущение чуда. Оно не только предощущается или предчувствуется, но и дано в наличии, например, незаметное превращение голубого периода Пикассо, где преобладает чувство одиночества и печали, в розовый период, где побеждает настроение дружелюбия, семейственности и надежды. Или — путь Чехова от мрачного, самоубийственного «Иванова» к мажорно-минорному «Вишневому саду». Чудом, явленным зрителю воочию, оказывается само превращение жанрового, бытового сюжета у Чехова и Пикассо в поэтическое видение, порою сквозящее нездешним смыслом.

Мейерхольд говорил, что одна из лирических сцен «Пиковой дамы» должна быть подана как своего рода миракль, такое же впечатление миракля производят на нас — время от времени — голубые и розовые полотна Пикассо, прозаические пьесы Чехова с их (как говорил Станиславский) поэтическим пушком.

Новая драма и раннее творчество Пикассо таили в себе и другие возможности трактовки человека, не те, что осуществились в пьесах Чехова и тем более — в розовом периоде испанского живописца, отца парижской школы. Об этом можно судить хотя бы по пьесам шведа Августа Стриндберга и по кубистскому периоду Пикассо. Хрупкое равновесие между разъединенностью и одиночеством людей и их тяготением друг к другу (то, что на театральном языке Станиславского было названо «общением») в театре Стриндберга непоправимо нарушено. Люди у Стриндберга не могут жить в одиночестве, но, ожесточенные и измученные своим индивидуализмом, не могут жить сообща и составить группу лиц, не говоря уже о том, чтобы найти партнера и вести с ним дружественный диалог. Они тяготятся своим индивидуализмом так же, как и общением, к которому тем не менее рвется их одинокая душа.

После Первой мировой войны в творчестве американца О'Нила эта драматическая тема развивается в динамических, а иногда и нарочито замедленных, тягучих ритмах, в экспрессионистской манере, рассмотренная под лупой психоанализа.

Поздним наследником Стриндберга в европейской культуре второй половины XX в. стал его земляк, режиссер и писатель Ингмар Бергман. Ситуация трагического одиночества, доставляющая его героям столько страдания, возникает из-за фатальной невозможности преодолеть отчуждение личности в любви, творчестве, повседневном общении. У героев Бергмана нет, как правило, агрессивных, ненавистнических чувств и воинственных честолюбивых притязаний -- в отличие от того, что мы находим у Стриндберга; тем более остро воспринимают они свою обреченность на одиночество. Призванный сражаться и совершать насилие молодой герой у Бергмана испытывает душевное смятение, как принц Датский в его постановке «Гамлета». У Бергмана видны тупики, куда заводит действующих лиц наследственный индивидуализм, но видны и выходы из этого состояния одиночества, убивающего душу; возможность спасения дает искусство и жажда любви. Мнение о тотальном пессимизме Бергмана сильно преувеличено.

Первая мировая война дала впечатление «обезбоженности» (как пишут теперь исследователи искусства XX в.) современного мира. Страшно понизилась цена человеческой жизни. Незыблемые гуманистические идеалы оказались поруганными. Молодое поколение теперь расценило их как фарисейское словоблудие. Империалистической войне не находилось никакого морального и даже политического оправдания. То, что называют «цинизмом двадцатых годов», было неизбежной реакцией на цинизм никакому народу не нужной мировой войны, возникшей по пустому поводу, прикрытому традиционными, фальшивыми, как впоследствии обнаружилось, моральными постулатами. Пришло понимание простой, но трудно доступной общественному сознанию мысли, что война есть то же убийство, та же уголовщина, что, например, в романе у Достоевского убийство старухи-процентщицы. Эта истина, еще недоступная даже Достоевскому, была известна Льву Толстому. Не зря Томас Манн говорил, что, если бы был жив «Старик» (Толстой), войны бы не было. (В том же направлении строится учение великого Махатмы Ганди.) Так или иначе война разразилась, оставив после себя разваленный мир уцененных моральных истин и оскверненного, сведенного на нет гуманизма. (Кризис гуманизма еще раньше был воспринят символистами как крах европейского индивидуализма, восходящего к эпохе Возрождения.)

К концу 1920-х гг. определились все варианты толкования личности в искусстве нашего века, за исключением разве что экзистенциа-

листских концепций, которые получат распространение в годы тоталитаризма и Второй мировой войны. В этих толкованиях выразились два главных разнонаправленных подхода к гуманистической проблематике: расставание с традиционным европейским индивидуализмом Нового времени во имя человеческой общности и борьба за свободу личности, защита ее от угрожающих ей, посягающих на нее внешних сил и от собственной человеческой слабости, проистекающей от недостатка самоуважения и воли.

1

Художественная атмосфера 20-х гг. мало чем напоминает о печально-мечтательных, полных драматизма и надежды настроениях таких мастеров рубежа веков, как Чехов или молодой Пикассо. Для эпохи, наступившей после Первой мировой войны и Октябрьской революции, характерны совершенно другие черты, отчасти предсказанные в искусстве символизма.

Тема незаурядной, утонченной личности, так или иначе осознающей свою ответственность перед историей и другими людьми, омраченной трагическими предчувствиями, стоящей на краю готового рухнуть мира, в окружении безликой, плохо изученной массы, готовой вот-вот прийти в движение, весьма характерна еще для 10-х гг.; она маячила и в «Эдипе» Рейнхардта с Сандро Моисси в заглавной роли, и в «Гамлете», поставленном в Москве Крэгом и Станиславским. Трагическое предощущение катастрофы (а не чуда, как у Чехова и раннего Пикассо) и крайнее напряжение индивидуалистических страстей и исканий находит, быть может, высшее воплощение в «Братьях Карамазовых» Немировича-Данченко и «Маскараде» Мейерхольда.

Мотивы европейского театрального экспрессионизма, так или иначе связанные с творчеством Стриндберга и прямо к нему восходящие, наиболее объемно и пронзительно прозвучали в «Эрике XIV» с Михаилом Чеховым в заглавной роли: коллизия человека инфантильного сознания, который рожден для свободного самовыражения, а вынужден выбирать между враждующими, однонаправленными и корыстными социальными силами. (Десятилетия спустя эта типично экспрессионистская коллизия повторится в судьбе героев французского артиста Жана-Луи Трентиньяна.)

Хрупкий, страстный и сладостный Сандро Моисси в историческом плане фигура промежуточная между Качаловым и Михаилом Чеховым, актером, непосредственно вводящим нас в послевоенную и послереволюционную эпоху, в 20-е гг. В театре 20-х гг. нет речи о «группе лиц» в чеховском понимании. Есть одинокий герой и человек-масса.

Или — коллектив, сплоченный общим энтузиазмом и дисциплиной. «Группа лиц», выведенная на сцену новой драмой, — это, в сущности говоря, идеальный образ демократии, где один не заглушает другого, а все вместе образуют гармоническое переплетение голосов. «Человек-масса» — образ социалистической коллективистской утопии, чреватой тоталитаризмом.

2

Есть, безусловно, общие моменты в искусстве Запада и советской России этого времени — не только похожие черты стиля, где общность так очевидна, но и трактовка личности, морали, отношений между людьми. Это сходство — результат не только одинаковых причин, мировой войны и революции, но война и непосредственно ею порожденная революция дали первотолчок движению новой художественной эпохи. И новому пониманию человека.

Вот некоторые признаки искусства 20-х гг., в которых сказались господствующие умонастроения.

Новая ситуационная этика, подробно разработанная в театре Брехта. Человек в эпическом театре строит свое поведение не в соответствии с некими нравственными заповедями и общими моральными принципами, а в зависимости от жизненной ситуации в окружающем его, быстро меняющемся мире. Бандит Мэкки-Нож, герой «Трехгрошовой оперы» Брехта, чувствует себя порядочным человеком, потому что порядочные деловые люди ведут себя как бандиты. Поскольку обязательные модели нравственного поведения безнадежно скомпрометированы и сплошь и рядом превратились в форму обжуливания людей, в способ, как теперь говорят, «пудрить мозги», люди вырабатывают свой собственный образ действий, согласуя его с реальной ситуацией, иногда она таит в себе коварство и захлопывается, как капкан, или же, напротив, открывает перед человеком широкое поприще.

Герой романа «Прощай, оружие!», доброволец Первой мировой войны, в конце концов выбирает для себя судьбу дезертира, убедившись в бессмыслице и аморальности всемирного побоища.

С другой стороны, Гэли Гэй, главный герой пьесы Брехта «Что тот солдат, что этот», в короткий срок, на наших глазах превращается из мирного рыбака в профессионального солдата — убийцу и мародера.

В «Мамаше Кураж», главной пьесе Брехта 30-х гг., эта гибкая позиция и этот неустойчивый человеческий тип липаются какого-либо ореола; образ романтического циника или циничного романтика постепенно, шаг за шагом, от поступка к поступку раскрывается в своей истинной, опасной и прозаической сущности обывателя-приспособленца.

По-новому трактуется тема изменчивости человеческой личности, начатая Пикассо еще в период аналитического кубизма. Меняется ситуация, нравственный импульс, меняется и личность, состав личности, вектор ее волевых усилий.

Герой Пиранделло — маленький человек — ведет себя по-разному в течение дня, на протяжении часа, в зависимости от того, кто его собеседник и куда движется петляющая линия его судьбы. Так неожиданно и гротесково трансформируется комедийная традиция Труффальдино — слуги двух господ — и трагедийная традиция Достоевского с его так называемым диалогизмом, сталкивающим друг с другом противоположные идеи и нравственные побуждения, гнездящиеся в душе разных людей или в душе одного и того же человека.

Сущность личности становится относительной. Так сказать, теория относительности применительно к трактовке человека. Выясняется, что человек больше не равен самому себе. Его поведение загадочно и непредсказуемо. Он сам знает о себе только часть истины. По его поведению, его поступкам, утверждает Брехт, мы рано или поздно узнаем, что он за человек, какая у него душа. По действиям следует судить о душе сценического героя, не по душе — о действиях! — эта исходная предпосылка брехтовского эпического театра находит косвенную аналогию в режиссерских исканиях Станиславского и тем более Мейерхольда, если иметь в виду 20-е гг. С таким же взглядом на личность связано учение Михаила Чехова о психологическом жесте, которое складывается у него в то же время. Великий артист считал, что жест с его действенной импульсивной природой лучше раскрывает человека, чем слово. В этом свете рельефнее видится немое искусство Чаплина или таких мейерхольдовских актеров, как Ильинский. А в искусстве кино психологический жест сразу же приобретает экспрессивную остроту и повышенную выразительность.

Тема импровизации в творчестве Михаила Чехова возникает в неразрывной, хотя и скрытой связи с темой загадочной и динамичной неустойчивости театрального героя, способного меняться от сцены к сцене так же, как и быть устойчивым воплощением различных свойств, иногда грозящих раздвоением личности самому актеру.

Многочисленные трансформации личности на полотнах Пикассо, в частности тема «амебообразности» человеческих фигур, лишенных четких очертаний, — одно из самых ярких и крайних выражений этой тенденции.

Между тем очертания, контуры личности в пьесах Чехова могут быть размыты, но мы всегда чувствуем ее плотную сердцевину, «зерно», говоря языком театральных режиссеров.

У Пикассо тема изменчивой играющей сущности личностного начала, захватывающая и 30-е гг., находит высшее воплощение в образе минотавра, человека-зверя; он может быть добр и зол, иногда олицетворяет мирные стихийные силы природы, иногда — стихию насилия, иногда ласкает и любит, иногда готовится к нападению. Тот же мотив, как мы знаем, напористо звучит и в пьесах Брехта «Что тот солдат, что этот» и «Трехгрошовая опера». Здесь он усиливается «эффектом остранения», проявляясь в переплетении лирических и циничных мотивов, в связи с психологией и перспективами маленького человека, жителя больших городов.

В 30-е гг. тема изменчивости личности, игрового инобытия решается у Брехта как тема приспособленчества, с нее срывается покров тайны.

Для искусства 20-х гг. характерна тема лица и маски (поздний Пиранделло, Пикассо, Чаплин), лишенная романтических и мистических толкований предшествующего символистского периода. Маска как способ самозащиты маленького человека, травмированного неустойчивостью окружающего мира и своей собственной изменчивостью, своим поганым релятивизмом. Маска как играющий и отчужденный человек, как общественная роль и якорь спасения. Маска как гротеск, застывшая гримаса, знак смерти, и как защита души от немилосердных посягательств извне, имеющих к тому же провокационно-противоречивый характер.

Пагубная роль маски в театре Пиранделло и благодетельное значение маски в искусстве Чаплина; и в том и в другом случае показывается судьба и игровой образ действий маленького человека. Герой Пиранделло надевает на себя защитную маску, потому что он внутренне не свободен и не устойчив, боится встретиться с жизнью лицом к лицу.

Маска Чарли — залог свободы, знак душевной определенности и неизменности действенных мотивов персонажа, направленных на то, чтобы уцелеть и отстоять свое достоинство.

Чаплин согревает и ободряет людей своим комизмом, смехом, который он вызывает у зрителей в самых печальных и трогательных ситуациях. Этот смех, рожденный его пластикой, мимикой и трюками, — гарант сказочной неуязвимости Чарли. С годами возрастает сложность образа, созданного Чаплином, — в нем появляются черты психологического характера и сохраняются черты маски, его непроизвольная — ситуационная и трюковая — жестокость, всегда свойственная клоунской потасовке, оттеняется лиризмом и человечностью. Поведение Чарли, следующее бесцеремонной игровой логике фарсовой ситуации и цирковой условности, не поддается строгому социологи-

ческому и психологическому анализу и не заслуживает пустых рассуждений или морализаторских попреков. Хотя мы сочувствуем несчастьям клоуна, нас никогда не покидает ощущение его неуязвимости.

Сатирический характер социальной маски у Мейерхольда. Тайный мотив несвободы, свойственный социальной маске; она стесняет личность, лишает ее возможности выбрать себя. В то же время в театре социальной маски очевидны освободительные смеховые тенденции площадного балагана (Игорь Ильинский, отчасти Москвин в роли Хлынова в «Горячем сердце») и гротескные тенденции «абсолютно смешного» (О. Мандельштам): Эраст Гарин, Сергей Мартинсон.

Два толкования социальной маски демонстрируются на сцене Берлинер Ансамбль. Иногда действующие лица делятся здесь, как в «Кавказском меловом круге», на живых людей и зловещие маски: служанка Груше и — с другой стороны — княгиня с князьями. В «Галилее» показана сцена превращения человека в социальную маску, ставшая знаменитой. Пока кардинал в исподнем, он человек как человек, может понять другого. По мере того как его облачают, он становится «отчужденным человеком», должностным лицом, застывая в роли своей социальной маски, — если можно так сказать. В поздних спектаклях Берлинского ансамбля, после смерти Брехта, демонстрировалось еще более виртуозное решение той же проблемы. Эккехард Шалль в роли Артуро Уи — одновременно и маска и живое лицо. Он и клоун, и одержимый маниями маленький человек.

Изящная иронико-романтическая и игровая, чисто театральная трактовка масок в «Принцессе Турандот».

Близкая русской бытовой комедии и русскому балагану игра Николая Монахова в «Слуге двух господ».

Тяготеющая к вахтанговской турандотовской традиции и специфическому петербургскому саркастическому остроумию комедийность театра Николая Акимова.

Москвин в «Горячем сердце» — образ тоскующего самодура, капризно играющего своими противоречивыми свойствами. Он пугал, веселил и изумлял публику, наводя на мысль о безграничных возможностях русской натуры. Это был не человек-маска и не человек без качеств, а человек со многими качествами, словно независимыми одно от другого. Так называемый набор масок.

Нечто подобное говорили об Эрасте Гарине в роли Хлестакова.

Театральные искания этих лет дали основание знатоку итальянского искусства А. К. Дживелегову высказать уверенность, что возрождение commedia dell'arte пойдет от бытовика и просветителя Карло Гольдони, а не от фьяб его оппонента, ревнителя традиций театра импровизации Карло Гоцци. Этот парадоксальный прогноз подтвердил-

ся, когда был поставлен «Арлекин», легендарный спектакль Джорджо Стрелера с непостижимым Марчелло Моретти в роли слуги двух господ; гениальный спектакль, не вызвавший восторга у поклонников условного театра.

Здесь, чтобы закончить мысль, приходится забегать вперед из предфашистских годов в послевоенные, в эпоху первоначального расцвета неореализма и миланского Пикколо. Созданная в праздничное, победное время гольдониевская постановка Стрелера, приобщая современников к радостной, роскошной ренессансной атмосфере, к свободе и чувству прекрасного, дала разгадку и проблеме актерской маски, как в свое время, в другую эпоху дали ее Чаплин и молодой Игорь Ильинский. Исполнитель роли Арлекина Марчелло Моретти доказал, что маска дзанни требует от актера не только умения быть акробатом, пантомимистом и делать уморительные лацци. Арлекин должен уметь войти в раж и не выходить из этого состояния в течение всего спектакля. Неподвижная, неживая, отчасти даже мертвенная маска предполагает в артисте такую импульсивность и действенную энергию, такое напряжение душевных сил, которые без маски выглядели бы неэстетично и неправдоподобно.

Марчелло Моретти взял немало у наэлектризованных персонажей Пиранделло и у неистовых простодушных веристских героев. Но его Арлекин был лишен нервозности первых и мелодраматизма вторых. Хотя какая-то глубоко запрятанная жестокая и драматическая нота — быть может, вообще присущая актеру-сверхмарионетке — в его игре была слышна. Собственно, это и придавало игре артиста, исполненной взвихренных, вовне направленных благотворительных чувств, превращаемых в сверхдействие, оттенок инфернальности, впрочем, он с самого начала был не чужд самой кожаной маске Арлекина. Описав «Арлекина», Бояджиев воочию показал, что маска требует от актера повышенного градуса эмоциональной жизни. В самом деле, зачем надевать маску на бесстрастное, неподвижное лицо? Однако же дело здесь не только в интенсивности душевных движений.

Долгая сценическая жизнь «Арлекина», на протяжении которой сменился исполнитель заглавной роли — вместо Марчелло Моретти стал играть Феруччо Солери, — неожиданно показала, что маска Арлекина изначально таит в себе многовариантность сценических интерпретаций. Это понимал Гольдони, превращая комедию масок в комедию характеров, это понял и Джорджо Стрелер, поклонник и commedia dell'arte, и пьес венецианского комедиографа. Один исполнитель играл в его постановке лучезарного, доброго, деятельного дзанни, другой — сумрачного персонажа, пугающего своей опасной агрессивной услужливостью. И та и другая ипостась существуют в

маске Арлекина. Актеру предоставлена возможность ставить акценты. Не более того! Иначе можно разрушить нерасторжимую двойственность маски Арлекина.

Но если даже маска commedia dell'arte таит в себе возможность гибких актерских толкований, то что же тогда говорить о человеке вообще, о персонажах, заполняющих сцену современного итальянского театра. Их душевная жизнь характеризуется богатством мгновенных переходов из одного психического состояния в другое. Исключительная подвижность эмоциональной жизни, не только ее накал — быстрая гибкая смена контрастных психологических настроений и состояний — тоже своего рода «монтаж аттракционов» — или «гротеск по-итальянски». Переход из одного сюжетного и душевного положения в другое, противоположное, который у русского, например, актера, как правило, совершался бы напряженно и драматически, итальянцам дается легко-легко, хотя порою и не без мелодраматического надрыва. Здесь между прочим дает себя знать то обаятельное и опасное свойство средиземноморского итальянского характера, которое Феллини определил как инфантильность.

В кино это свойство итальянского артистического гения (которое Пушкин изобразил в «Египетских ночах») в максимальном выражении показали нам Марчелло Мастроянни и Джульетта Мазина. Они и стали в наших глазах лучшими наследниками клоунской, шутовской маски commedia dell'arte. Соединив ее с амплуа любовников. Да и сам Феллини со всем его трагическим гуманизмом являет собою высокий образец этой внутренней пластичности итальянского артистизма, восходящего к гротескным шутовским персонажам commedia dell'arte. Джульетта Мазина знала, что делала, когда сказала о своей клоунессе в «Дороге»: «Джельсомина — это Феллини».

Игра Марчелло Моретти задним числом многое объяснила в природе старинной commedia dell'arte и судьбах театральной маски 20-х гг.

Итальянский комик невольно заставил нас вспоминать о Чаплине, осознавая одно очевидное обстоятельство: обычно мы воспринимаем его машинально. На лице Чарли маски-то нет! Лицо как лицо. Впечатление маски достигается неизменностью слегка шаржированной внешности лондонского кокни и почти автоматическим постоянством гримас, походки и образа действий. Маска Чарли — столько же предпосылка, сколько и результат его волевых усилий. Она удостоверяет успокоительную, отдохновенную надежность его динамичной и импульсивной натуры. Свойство тем более заметное и завидное на общем фоне искусства 20-х гг. с его раздвоенными, морально неустойчивыми, как стали тогда говорить, героями.

Романтическая максималистская, изящная, щемящая душу трактовка маски Пьеро в более поздние годы была дана Барро в «Детях райка».

Разъятость и динамизм человеческой личности, испытывающей чувство безграничной нравственной свободы и чувство отчаяния, утратившей былую устойчивость и внутреннюю опору, создает в искусстве 20-х гг. двойственное состояние, колеблющееся между романтикой и цинизмом, безысходностью и большими ожиданиями. Ренессансное ощущение безграничности открытых человеку возможностей (нет больше моральных преград) не может заглушить, повторим это еще раз, чувства одиночества. Отсюда — обнаженность и острота лирического высказывания, едва прикрытая броней иронии, сарказма, напускного безразличия, — вспомним зонги «Трехгрошовой оперы» или диалоги Хемингуэя.

Драматизм и обаяние концепции личности, открытые искусством того времени, гениально выразились в живописи и графике Пикассо. Его творчество наиболее объемно воплощает в себе новые представления о личности — ее изменчивой, игровой природе, сложных перемещениях от лица к маске — и новые представления об индивидуальности самого художника, универсальной, как выяснилось, по своим возможностям, легко меняющей творческую манеру и настроение. То же впечатление создает творчество зрелого Мейерхольда.

Динамизм, эротика, повышенный жизненный тонус «золотых двадцатых» и угроза душевной опустошенности, затерянности и одиночества в джунглях больших городов сплошь и рядом утихомиривается тягой к банде, шайке (термин Брехта и Мейерхольда); Брехт называет ее ложным, «дурным коллективом». Надо ли говорить, что это извращенное, ложное стремление к единению маленьких людей находит выход в фашистском движении.

Чеховский структурный и тематический принцип «группы лиц», объединенных общей культурой, судьбой и настроением, проникновенно возрождается у Булгакова в «Днях Турбиных»; ему противостоит, как уже говорилось, тема спаянного фанатизмом и сознательной дисциплиной аскетического революционного коллектива, воспетого с чувством абсолютной исторической правды, например, в «Шторме» Н. Билль-Белоцерковского. (Не зря Билль так не любил пьесу «Дни Турбиных».)

Экспрессионистская тема «человека-массы» завершается, преобразуясь, в фильмах Эйзенштейна, ученика Мейерхольда по «Театральному Октябрю». Героем раннего творчества Эйзенштейна («Стачка», «Броненосец „Потемкин“», «Октябрь») неизменно оказывается сти-

хийная толпа, становящаяся революционным народом, сплоченная духом классовой борьбы и солидарности. Можно уловить скрытую двойственность в отношении Эйзенштейна к массовому бунтарскому движению. Он и преклоняется перед повстанческой толпой, и сторонится ее, и боится насилия и крови, и навсегда к ним приворожен. В 30–40-е гг. тема революционного коллектива, действующего спонтанно и организованно, сменяется у Эйзенштейна экспрессионистской, в сущности говоря, темой героя и толпы, вождя и народа — «Александр Невский», первая серия «Ивана Грозного». (Сравните с английским фильмом «Генрих V», где та же героико-патриотическая тема решается Лоренсом Оливье в иной тональности — король как образ самого народа, «всей Англии».) Во второй серии «Ивана Грозного», наполненной драматической борьбой режиссера с социальным заказом и самим собой, тема сплоченного, объятого революционным порывом коллектива сменяется темой разнузданной шайки, приближенной к трону, опьяненной угаром власти и безнаказанности, — пляска опричников.

И в искусстве советской России, а не только, скажем, у Брехта, наряду с революционной коллективистской темой со второй половины 20-х гг. вызревает тема банды, шайки во главе с авантюристом-уголовником.

Итак, мотив «группы лиц», характерный для европейской новой драмы, особенно для Чехова и раннего Пикассо, и более поздний мотив революционного коллектива, «массы» неожиданно перерождаются в мотив шайки-кунсткамеры, связанной не общим идеалом или бунтарским настроением, а общими преступлениями, общей корыстью. В этом свете проступают черты общности между некоторыми пьесами Брехта («Что тот солдат, что этот», «Трехгрошовая опера») и классическими спектаклями Мейерхольда, такими как «Ревизор» или «Свадьба Кречинского». (Достаточно прочесть комментарии Брехта к своим пьесам или стенограммы репетиций Мейерхольда, чтобы понять, как сильно занимала их тема «дурного коллектива».)

Говоря о близости художественного метода Брехта и Мейерхольда (принцип монтажа, «эффект остранения» у Брехта, гротеск у Мейерхольда), следует сказать, наконец, что Брехт и Мейерхольд второй половины 20-х гг. близки друг другу в понимании человека. Неопределенность маски Хлестакова—Гарина в «Ревизоре» Мейерхольда (грубость, нахрап, заторможенная агрессивность и внезапные проблески лиризма) напоминает о душевной зыбкости некоторых героев Брехта, лишенных, однако же, ореола гоголевской тайны, демистифицированных. Тема дурного коллектива, банды, шайки, теплой компашки, как и тема низкого завистливого авантюриста, у Мейерхольда и Брехта переходит из 1920-х гг. в 30-е.

В творчестве Мейерхольда проблема «человек и общество», хотя не так явно, как, например, у Булгакова, срастается с проблемой «интеллигент и деспотическое государство» (тема Гоголя, убитого царской Россией, в «Ревизоре», тема оболганного Чацкого, вольнолюбивого студента, музыканта, играющего на фортепиано, читающего вольнолюбивые стихи, в «Горе уму» и т. д.).

На репетициях «Пиковой дамы» Мейерхольд вдруг подробно и яростно говорит об итальянском авантюристе и рваче Казанове. Много лет спустя этот образ завладеет вниманием Феллини в связи с той же проблемой интеллигента в деспотическом государстве, которая подспудно волнует Мейерхольда; русский режиссер думает о судьбе Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, Есенина и о «шайке-паноптикуме», «кунсткамере идиотов», паразитической развращенной светской черни, она губит свободолюбивого художника, не дает ему дышать. Феллини в «Казанове» говорит о судьбе интеллигента-придворного, который по недостатку воли, из-за нравственной незрелости, по легкомыслию, из-за своей инфантильности, если угодно, превращается в лакея-проститутку. Феллини вменяет в вину итальянцам инфантилизм как национальную черту, впоследствии он скажет, что в 20-е, 30-е и 40-е гг. нашего столетия инфантилизм нации способствовал победе фашизма.

В цикле иллюстраций Шагала к «Мертвым душам», выполненном после отъезда художника из России, тема захватывающей и изнурительной изменчивости человеческой личности проходит даже в изображении гоголевских помещиков с их — казалось бы! — гиперболической устойчивостью и однотонностью натуры. В образе авантюриста Чичикова эта тема достигает у Шагала фантастического размаха — в зависимости от ситуации и собеседника Чичиков меняется до такой степени, что становится не похож сам на себя. На таможне это совсем другой человек, чем Чичиков у Собакевича. А у Коробочки уютно завтракает не тот господин, что трапезничает и беседует с Собакевичем или состязается в любезности с Маниловым. Вот она и ситуационная этика годов, и их герой, авантюрист, завоеватель людей и пространства, легко меняющий кожу, выворачивающий себя наизнанку. Некоторые черты этой трактовки личности и этой авантюрной темы 20-х гг. Шагал, иллюстрируя во Франции «Мертвые души», выразил в своем духе, то есть простосердечно, наглядно и гиперболически, объединив русские и западные тенденции, сплетя их в узел.

Станиславский в «Мертвых душах» по-своему развил ту же тему, придав ей историческую достоверность и действенный посыл.

Изменчивые, многовариантные играющие толкования личности, возникающие в творчестве Пикассо кубистского периода, преодоле-

ваются у художников парижской школы: Шагала, Модильяни, Сутина. Эта школа зарождается в 10-е гг., а расцветает в период, охваченный двумя мировыми войнами. Живопись и графика художников парижской школы отличается глубокой человечностью, лиризмом, крайне демократическим подходом к проблеме личности, не лишенной, однако же, своего рода артистического и духовного аристократизма. Для каждого из художников парижской школы характерна своя собственная, устойчивая концепция человеческого образа, в их портретах представлен определенный архетип человека; через свою генетическую общность люди преодолевают одиночество, на которое обрекает их бедность, богема, положение париев больших городов.

3

Культ ясности возникает в западном искусстве 30–40-х гг. в противовес играющим и двусмысленным мотивам 20-х. Личность ценится теперь постольку, поскольку она обладает целостной и определенной структурой. Для искусства этой поры характерны мотивы преодоления индивидуализма через участие в общей антифашистской борьбе и восстания одинокой личности против одурманенной толпы и обывательских компромиссов с тоталитаризмом, а также противопоставление света и тьмы, добра и зла, доверчивости и коварства; они резко очерчены и вступают друг с другом в смертельное противоборство. Рядом с культом сильной личности бойцовского, солдатского типа (Гамлет–Оливье) в искусстве этих лет процветает культ «слабости», стойко противостоящей могущественным и зловещим обстоятельствам (хрупкие бесстрашные девочки Ануя — Эвридика, Антигона, Тереза, позднее — Жанна д'Арк; немая Катрин, служанка Груше у Брехта, девочка со светильником в «Минотавромахии» Пикассо, наконец, поэтический Пьеро, сыгранный Жаном-Луи Барро).

Гибкая этика теперь вызывает к себе презрительное отношение, с нее снимаются покровы игрового артистизма. Заманчивая опасная зыбкость человеческой индивидуальности в эпоху противостояния фашизму выглядит непрезентабельно — как низкое приспособленчество. С этой точки зрения можно рассматривать взаимоотношения отцов и детей, старшего и младшего поколений в пьесах Ануя. Аналогичные мотивы возникают у Брехта начиная с середины 30-х — «Винтовки Терезы Каррар», «Добрый человек из Сезуана», «Галилей», позднее — «Кавказский меловой круг». А с другой стороны — «Карьера Артуро Уи», пьеса, где мелкий гангстер вырастает в диктатора, главу государства. Герои зрелого Брехта пытаются строить свою личность как нечто неделимое, имеющее самостоятельную и прочную нравст-

венную структуру в то время, как обстоятельства заставляют изменить себе. Попытки объехать жизнь по кривой с помощью тактических уловок и собственной гибкости или хотя бы откупиться от нее ценой компромисса чреваты искажением натуры и гибелью — об этом внятно сказано в «Мамаше Кураж» и в «Галилее».

Характерен в этом смысле культ определенности, внутренней устойчивости и строгого достоинства в женских портретах Матисса и Сутина 30-х гг. или у мужественных простонародных героев Жана Габена.

Наряду с господствующими коллективистскими устремлениями, которые порой приобретают наркотический и внушаемый характер, у ряда советских художников изображается ситуация героического противостояния личности гнетущему обществу.

Мотив духовного сопротивления, просветленного постоянным возвышенным усилием, напряженно звучит в портретах Нестерова — вспомним хотя бы знаменитого «Павлова», — старый ученый похож у Нестерова на Льва Толстого с его яростной неуступчивой прямотой.

Освободительная экзистенциалистская тема, которую привыкли связывать с западным искусством 1930–1940-х гг., находит неоднократное воплощение и в русском искусстве этого времени, главным образом в музыке и исполнительском творчестве, неподвластных цензурным ограничениям. Хрупким героиням Ануя, французским идеалисткам 30–40-х гг., родственно близки Джульетта и Таня Бабановой, Джульетта и Жизель Улановой, Клеопатра, мадам Бовари (а впоследствии Кручинина и Нина Заречная) Алисы Коонен — героические женские натуры; их житейская слабость, физическая хрупкость оборачиваются силой духа перед лицом насилия. Каждая из этих ролей проникнута лирическим волнением. Каждая заслуживает подробного благодарного описания. Вместе взятые, поставленные рядом, эти незабываемые, хотя и подернутые уже дымкой времени театральные образы, как симфонии Шостаковича, дают картину длительного духовного сопротивления.

В классических театральных героях 30-х гг., начиная с Отелло—Остужева и Лира—Михоэлса, настойчиво и стихийно проходит тема трагического узнавания, решенная то горестно и изощренно, то наивно и пылко. Герой открывает для себя жестокую истину об окружающем мире. Еще недавно казалось — мир наконец-то пришел в состояние гармонии; как вдруг обнаруживается: он построен на лжи и злодействе. Узнавание ставит героя перед проблемой выбора.

Более осмысленно и рельефно видится в этом контексте, как показал А. А. Аникст, и Уриель Акоста в исполнении Остужева (пред-

военный спектакль Малого театра). Остужев играл героя Гуцкова, жертву судебного процесса, тогда же, когда Брехт создал своего «Галилея». На обоих художников произвели шоковое впечатление политические процессы в Советском Союзе. В «Галилее» Брехта, в Акосте Остужева шла речь о возможности противостояния мыслителя-гуманиста угрозе нравственных истязаний и физической расправы. Интерпретация Остужева — актера русской романтической школы — была героической и непреклонной. Этой непреклонности еще не было у Михоэлса, игравшего Акосту в начале 20-х гг. — тогда мысль о победе одинокого гуманиста над одурманенным озверевшим большинством воспринималась скептически. Лишь в «Короле Лире» 1935 г. Михоэлс — в гротесковой и лирической трактовке — показал подлинный смысл высвобождения человека из плена ложных представлений, какие бы непредсказуемые, как теперь говорят, трагические последствия это за собой ни влекло.

Героическая борьба добра и зла, света и тьмы, благородства и коварства — тема, столь характерная для европейского искусства 30-х гг., — составляет содержание многочисленных постановок «Отелло». Венецианского мавра играют у нас после возвышенно романтического и утонченного Остужева такие темпераментные и колоритные артисты, как Акакий Хорава, Абрар Хидоятов и др. Последний по времени в этом ряду — Владимир Тхапсаев. (Он играл Отелло после войны в трактовке и манере, близкой неореализму.) Сыграть шекспировского героя с максимальным накалом трагического темперамента и поэтических страстей для них не было проблемой. Это были актеры нутра, усвоившие уроки современной психологической школы.

Особняком в кругу противоборств света и тьмы стоял спектакль «Три сестры» в постановке Немировича-Данченко.

Исторической современности — 30-м гг., переходящим в 40-е, — в чеховском спектакле Художественного театра была противопоставлена не героическая романтика одинокого подвига — романтика утраченного, забытого типа человеческих отношений. Не великий артист, исполнитель главной героической роли, вступающий в конфликт с враждебным или убогим окружением, а утонченный актерский ансамбль — чеховская группа лиц, тоскующая по лучшей жизни. Постановка Немировича-Данченко произвела неизгладимое впечатление на одаренных юнцов — будущих реформаторов нашего послевоенного театра.

4

Послевоенный период в Европе ознаменован беспримерным расцветом театрального искусства. Известную аналогию этой эпохи можно найти в английском театре эпохи Шекспира, в испанском и француз-

ском театре XVII в., в советском театре послереволюционных лет, в это, как писал Б. В. Алперс, «сверхтеатральное» время. Разгром испанской «Великой армады», разгром немецкого нацизма и итальянского фашизма, духовный подъем и единение людей в борьбе за свободу — вот причины, которые вызвали наивысший взлет театра, тяготеющего к крупным трагическим формам. (То, что в Советском Союзе, дравшемся с Гитлером, тоталитаризм не был повержен полностью, осознали позднее.)

В 50-е гг. начинается сближение советской и западной театральной культуры. Внешним образом это выражается в успешных гастролях французских, немецких, английских и итальянских театров. Их влияние сказывается в творчестве нового послевоенного поколения театральных реформаторов. Знаменитые гастроли театра Жана Вилара, Берлинер Ансамбль, или англичан с «Гамлетом» и «Королем Лиром» Питера Брука, или Пикколо-Театра («Арлекин» Джорджо Стрелера) выходили далеко за пределы чисто театральных событий, оказывая освежающее воздействие на духовную жизнь общества. Родственность новаторских течений советского театра 50–60-х гг. западному художественному опыту, разумеется, не сводится к проблеме влияний. Близость Анатолия Эфроса итальянскому неореализму, а впоследствии — исканиям Феллини, близость раннего Современника английским «рассерженным», черты сходства «Короля Лира» Питера Брука и «Смерти Иоанна Грозного» Леонида Хейфеца, перекличка между поэтическими спектаклями Таганки с их уличной стихией, политическими страстями, преображенной эстетикой 20-х гг. и молодежным альтернативным театральным движением на Западе объясняются общим процессом новаторских художественных исканий и духовного освобождения. Московский Театр на Таганке оставил далеко позади своих европейских и американских единомышленников; это произошло благодаря таланту Любимова и остроте русской общественно-политической ситуации 60–70-х гг.

(Вспомним к случаю, что расцвет Театра им. Ермоловой под руководством Андрея Лобанова приходится на первые послевоенные годы, когда у нас еще ничего не знали о неореализме. Между тем этот замечательный театр, в свое время такой же популярный в Москве, как позже — Современник или Таганка, по своей эстетике — карта-двухверстка, а не глобус, — лирической наполненности и вниманию к жизни обыкновенных людей вполне отвечал духу итальянского неореализма.)

Берущий начало в антифашистской борьбе, проникнутый историческим чувством современности и духом личной свободы, кровно связанный с классической традицией европейского гуманизма, этот героический период истории послевоенного театра и у нас, и на Западе в

60-е гг. завершается. На то были свои причины, которые давно уже предчувствовались абсурдистами.

Опыт новой драмы в театре абсурда переосмыслен и исчерпан. Структурные мотивы новой драмы: ожидание, надежда, крах всех надежд, потребность в общении, одиночество, слияние серьезного со смешным на фоне монотонной и анекдотической реальности — все было абсурдистами увидено по отдельности и показано крупным планом.

Возникнув вследствие разочарования в итогах Второй мировой войны, не до конца искоренившей тоталитаризм, в предощущении краха социальных утопий «великой эпохи», когда она еще цвела пышным цветом, театр абсурда усилиями нескольких человек вызвался наконец-то освободить личность от гнета массовых представлений и разбить умственные, т. е. речевые, клише. Индивидуализм абсурдистов — это форма опечаленного гуманизма, проникнутого горестным и мстительным сарказмом расставания с ложными общественными идеалами, которым было отдано столько десятилетий, столько жизней и душевных упований. В пьесах абсурдистов наглядно доказана истинность когда-то высказанной остроумной мысли: мелкая буржуазия — это псевдоним всего человечества. Бытовой человек, маленький человек, одинокий человек, исторический человек у Беккета и Ионеско показан обобщенно, почти абстрактно и в то же время в мельчайшей подробности его привычек, интонаций и гримас. Сценический персонаж на подмостках театра абсурда часто превращается в клоуна, напоминая об Арлекинах Пикассо и об Епиходове. Мистерия бытовой человеческой жизни раскрыта у Беккета так же глубоко, как у Ионеско — ее фарсовая природа. Однако же трудно порой бывает разделить у них трагическое и смешное. В каждом отдельном случае можно говорить только о преобладающем акценте.

На Западе, в Европе конец этого героического театрального периода может быть обозначен закатом Жана Вилара и возникновением молодежного театрального движения, выходящего из границ традиционной европейской культуры.

Жан Вилар — центральная фигура в послевоенном европейском театре, вдохновленном и озабоченном возрождением гуманистических ценностей. Как актер он создал рафинированную концепцию освобожденной личности, поглощенной напряженными и рискованными, трагически окрашенными нравственными исканиями, как режиссер — площадную эстетику Народного Национального театра (ТНП), в котором нашло воплощение чувство единства, сплотившее французов, и чувство гармонии, давшееся им дорогой ценой — как итог грандиозных, трагических событий.

На подмостках ТНП равновесие духа, гармония чувств достигалась союзом трех: Жана Вилара — с его индивидуалистической темой,

пронизанной духом свободы и горького скепсиса, Жерара Филипа, молодого романтического героя с улыбкой на устах, и Марии Казарес, актрисы большой театральной культуры и больших неистовых страстей, то разрушительных, то утонченно облагороженных.

Наследие XVII, золотого века французского театра было осмыслено у Жана Вилара через опыт театрального романтизма, что соответствовало романтическому духу послевоенного времени. Московские и ленинградские театроведы уловили в спектаклях ТНП созвучие запрещенному и забытому было у нас искусству Таирова — мастера ясного праздничного зрелища — и героической трактовке личности, созданной Алисой Коонен.

Обаятельная парадоксальность художественной установки и живой практики ТНП, определяя выдающееся значение этого театра в послевоенной европейской культуре и его последующее угасание, состояла в соединении благородного индивидуализма с концепцией площадного зрелища, обращенного ко всем. Это скрытое и, как оказалось впоследствии, достаточно хрупкое равновесие между концепцией личности и концепцией театра определило широту и магию воздействия спектаклей Жана Вилара, в 60-е гг. оно было утрачено. Чем же потряс московских зрителей суховатый «Дон Жуан» Жана Вилара? Благородной — лаконичной и строгой — театральностью, благородной гуманистической позицией — страстным, выстраданным отношением к проблеме личной свободы и личной ответственности.

На европейских подмостках середины XX в. возвысились три грандиозные фигуры, образуя кульминации долгого художественного развития. Мефистофель Густава Грюндгенса, воплощение циничной игровой дьявольской стихии; Дон Жуан Жана Вилара, интеллигент, интеллектуал, скептический вольнодумец, отстаивающий свое право не верить ни в бога ни в черта; светоносный князь Мышкин Иннокентия Смоктуновского, впоследствии осознанный нами как образ Христа.

Быть может, последним русским откликом на московские гастроли ТНП был «Дон Жуан» Анатолия Эфроса на Малой Бронной, по-своему конгениальный прославленной постановке Жана Вилара. Как и молодые французские режиссеры, пришедшие на смену Вилару, московский режиссер подверг беспощадной ревизии опасную романтику самодостаточного и самонадеянного индивидуализма, ведущую в конце концов к душевной опустошенности, брутальным животным манерам, обыденному хамству. Режиссер, казалось бы, во всем противоположный Вилару, приверженец камерного психологического театра, Анатолий Эфрос глубоко усвоил главные уроки спектаклей ТНП, сделав из них совершенно новые и самостоятельные выводы. Они касались и концепции героя-индивидуалиста, и зрелищной стороны

спектакля, тяготеющего к сосредоточенному, драматически насыщенному лаконизму.

Что же касается кумира западных театральных новаторов 1960-х гг. Бертольта Брехта, то охлажденная трезвость в оценке человеческих намерений, бдительный, едкий и освежающий скептицизм, сокрушительные гротески — после ряда полуудачных экспериментов — были с вызывающей дерзостью истолкованы в «Добром человеке из Сезуана» Юрия Любимова как душевный максимализм, вольнолюбивая романтическая поэзия — звучащая по-площадному громогласно, «во весь голос»: она была неразрывно связана с оптимистической и бесшабашной стихией молодежного уличного театра. Так был найден и русский ключ к Брехту, и эстетика Таганки.

Особый случай в скрещении русских и западных театральных судеб — «Гамлет» в постановке Питера Брука с Полом Скофилдом в заглавной роли. Этот спектакль, лишь на первый взгляд лишенный больших открытий, многое объяснил, о многом заставил задуматься. Прежде всего, конечно, публику расположил к себе Пол Скофилд в роли Гамлета. Любуясь его изысканной простотой, слушая его волной набегающие, мягко рокочущие монологи, мы забывали о том, что существуют альтернативы поэзии и прозы, чувства долга и чувства свободы. В Гамлете Скофилда жила душа поэта, как в утонченных героях Гилгуда, и клокотал темперамент борца, как в героях Оливье. Казалось бы, сугубо современный молодой человек, старший брат «рассерженных», герой Скофилда на самом деле открывал перед нами завес над очень старыми, почти легендарными, довикторианскими временами, еще не знающими четких разделений, которые определили границы человеческих типов Гилгуда и Оливье. Больше всего в нем восхищала непреложная и естественная слитность романтизма, мягкости со зрелой мужественностью и отвагой. Он умел сосредоточиться, погрузиться в себя и прямо смотреть перед собой, не рефлексируя и не ропща. В нем поражала не та или иная черта души, а их гармоническое переплетение. Это была на редкость цельная, высокоорганизованная личность.

То же умение сплавить поэзию и прозу, большой стиль и камерное изящество отдельных решений отличало режиссуру Питера Брука. Постановщик и его первый актер действовали сообща и били в одну точку.

На вызов, непроизвольно брошенный Полом Скофилдом, у нас, казалось, некому было ответить.

Нашелся ответ.

В князе Мышкине, которого Смоктуновский сыграл у Товстоногова в «Идиоте», была такая пропасть духовного аристократизма, такая утонченность и скромность, такая светоносная энергия добра, направ-

ленная на всех окружающих, такое кроткое бесстрашие, что в сравнении с ним Гамлет Скофилда выглядел несколько декоративным.

Другая направленность воли: не покарать зло, не исправить век насилием, а вдохнуть в больное испорченное общество целительную энергию дружелюбия, открытости и света. (Вот где отозвалась мысль Станиславского об актерском лучеиспускании.) Театральный персонаж, превращенный в луч света, — в этом духе писал о князе Мышкине Н. Я. Берковский.

Смоктуновский в известном смысле предугадал явление Андрея Дмитриевича Сахарова. Кто видел Сахарова на Съезде народных депутатов, наблюдал за его публичным поведением, речью и пластикой, не мог не вздрогнуть от сходства, которое возникало между ним и героем Достоевского в исполнении Смоктуновского. (И героем Ибсена, доктором Штокманом, в легендарном исполнении Станиславского.)

Даже прославленный Гамлет Смоктуновского в фильме Г. Козинцева не шел в сравнение с его же Мышкиным. Все, что он мог сказать современникам, играя Шекспира, он сказал, играя Достоевского (не зря Павел Орленев не посчитал возможным играть Гамлета после того, как сыграл Раскольникова.)

Развитием темы князя Мышкина стала у Смоктуновского роль чеховского Иванова — русского Гамлета, сыгранного артистом в эпоху застоя, а у Скофилда и Брука тема Гамлета, озаренного важными предчувствиями, перешла, переплавилась в тему короля Лира, сыгранного в мужественном и безнадежном духе, близко к театру абсурда и позднему Хемингуэю.

Товстоногову в нашей театральной жизни середины века принадлежит особое, точное место. Если Таганка, возникнув в 1964 г., была театром свободных людей, что так несомненно проявилось в дерзкой захватывающей режиссуре Любимова и почти что бесшабашной игре его артистов, то БДТ при Товстоногове, в 1950-е гг., стал театром освобождающегося человека, человека, восстающего из-под глыб. Драматизм и трепетную радость процесса внутреннего освобождения Товстоногов в своих постановках передал с выразительностью современного театра и скрупулезной достоверностью классической русской литературы.

Итак, два великих артиста — уроженец Суссекса Пол Скофилд и выходец из Восточной Сибири Иннокентий Смоктуновский — показали послевоенной Европе нового человека, интеллигента-провозвестника. Они продемонстрировали изумленному зрителю концепцию личности, в которой понятие духовной культуры было восстановлено в своем истинном значении и воочию увидено.

Люди XX в., замороченные войнами и тоталитарными режимами, захваченные и подавленные бурным уравнительным развитием техники, утрачивают вкус к индивидуальному началу за счет приобщения к массовому и забывают о различии между культурой и цивилизацией, о чем тревожился еще Шпенглер. Цивилизованность, осведомленность, информированность стали воспринимать как культуру. «Образованщина», скажет Солженицын. Катастрофический недостаток душевной культуры — при любом уровне цивилизованности — проявляется в бедности эмоциональной жизни. В однообразности или брутальности общего тона, в моральной неразборчивости; в недоразвитости и угнетенности самосознания личности, легко поддающейся в этой ситуации давлению общества и власти обстоятельств. И Скофилд, и Смоктуновский — в свое время это сделал Моисси — ответили послевоенной потребности европейцев восстановить в правах культуру души, расчистить культурный слой, скрытый за поверхностью цивилизованности. Применительно к театру речь в первую очередь шла о том, чтобы окружить и пронизать человеческий образ стихией лиризма, как это произошло во время и после Первой мировой войны в живописи парижской школы.

В целом, если не иметь в виду Смоктуновского — князя Мышкина, героев «Пяти вечеров», пьесы А. Володина в постановке Г. Товстоногова, и вообще художественного опыта БДТ, трактовка человека в русском театре 50–60-х гг. отличалась известной инфантильностью, отчасти свойственной и английским «рассерженным», судя хотя бы по спектаклю «Оглянись во гневе», и пьесам Шили Дилени. У советских театральных героев, «детей XX съезда», инфантильность расцветала на фоне романтических и ребячливых надежд, у английских «рассерженных» — набухала раздражением и обидой.

В спектаклях молодого Эфроса инфантилизм действующих лиц проявлялся в форме лирической подростковой оппозиции лживому бесчеловечному обществу (тогда у нас еще не было в ходу слово «тоталитаризм»), у артистов Современника на первый план выступало нетерпеливое прямодушие общественных притязаний. И тут и там чувствовалась жажда скорых перемен.

Два обстоятельства придали обновительному движению нашего театра тех лет инфантильный оттенок, сказавшийся не только в трактовке человека — в бедности сценического языка. Во-первых, здесь дала себя знать незрелость и утопичность общественно-политической мысли времен оттепели, во-вторых, отроческий и детский возраст был последним прибежищем душевной чистоты, душевной чуткости, еще не притупленной насильственными хамскими воздействиями. Совсем не случайно первые шаги театральных новаторов, Эфроса и Ефремо-

ва, были сделаны на сцене детского театра (ЦДТ), а все поколение вошло в историю как «дети XX съезда». Это потом уже и сами они, и те, кто пришел вслед за ними, стали зваться «шестидесятниками». Конец этого обнадеживающего времени, этого «розового периода» нашего послевоенного театра был ознаменован рождением Театра на Таганке, с его культом грубоватой вольнолюбивой мужественности, и варварским изгнанием Эфроса из Ленкома. Спектакли этого режиссера на Малой Бронной пронизаны острым трагизмом и духом возмущенного отчаяния, заставляющего человека лезть на рожон и биться головой о стену. Вчерашние нервные подростки, с надеждой и тревогой смотревшие в завтрашний день, в 70-е гг. быстро взрослеют и доходят до крайней степени душевного потрясения. Впрочем, уже и в последних спектаклях Эфроса на сцене Ленкома, особенно в «Чайке», предчувствовался конец оттепели.

Лирическая оппозиция хамскому подавляющему режиму, которую составили юные герои раннего Эфроса, не ослабела, когда на его сцену поднялись взрослые. Напротив, она стала еще непримиримее. На палитре Эфроса находилось место и для комедийных и мелодраматических красок. Но в памяти современников он остался нервным лириком, «трагиком в пиджаке». Музыка человеческого общения, которая звучала в его спектаклях, до сих пор живет в наших душах.

В лирическом толковании Гамлета и князя Мышкина Скофилд и Смоктуновский продемонстрировали новое понимание трагического. Ему предстояло господствовать на европейской сцене в течение нескольких десятилетий, противодействуя и штампованной напыщенности, и жесткому брехтианскому «остранению».

Субъективная лирическая трактовка театральных образов очень быстро приобрела характер исповеди и самовыражения артиста. Трепещущее личностное начало стало типичным не только для актерских работ; в ряде случаев оно определило направление режиссерских изысканий. В этом ракурсе резко обрисовался выразительный профиль Анатолия Эфроса. Несколько лет спустя в более условной и громогласной манере субъективный «душевный реализм» продемонстрировал Юрий Любимов.

При всей заразительности и эффектности лирического самовыражения оно таило в себе, как выяснилось со временем, некую опасность. Ставши общим поветрием, самовыражение как творческий путь и как прием гораздо непосредственнее могло проявить себя на эстраде, нежели на театральных подмостках. Властителями дум, идолами толпы стали не театральные актеры, а эстрадные певцы, барды и шансонье: Эдит Пиаф, Шарль Азнавур, Булат Окуджава, Владимир Вы-

соцкий, Алла Пугачева... Лирическое, личностное начало, в театре неизбежно ограниченное режиссерской трактовкой, на эстрадных подмостках получает всю полноту власти.

Тут начинается новый период театрального развития и проявляются новые герои, действующие в атмосфере застоя, ей вопреки. Главными артистическими фигурами этого времени становятся у нас Владимир Высоцкий, поэт, актер, бард, и носитель новых художественных идей — Юрий Любимов. Высоцкий ответил вызову истории, которому на Западе откликнулось целое поколение молодежи. Как и Любимов, он искал героев не среди хрупких интеллигентных подростков или «высоколобых», а в кругу простонародья, находя здесь душевную опору и свежий колоритный тематический материал. Высоцкий с его напором и трагическим бунтарством — самый впечатляющий, но не единственный вариант противостояния артиста одуряющей и разлагающей эпохе безвременья. Рядом с ним должны быть названы Олег Даль и Андрей Миронов.

Утонченность Олега Даля, по-своему продолжившего лирическую тему молодого героя, была лишена инфантильности, зато в ней был знак беды — полнейшая несовместимость со своей эпохой, слишком раннее и безнадежное понимание, грозившее тайным холодом и гибелью всерьез.

Андрей Миронов, любимец публики, кумир женщин, противостоял старческой умирающей эпохе отточенным и щегольским артистизмом.

Никто из трех не перешагнул позднюю границу безвременья. Мертвящая эпоха закалила их талант и подорвала их силы.

В пору оттепели взошла звезда Олега Ефремова. Его известность началась еще до Современника в ЦДТ, где он обаятельно сыграл сказочного Иванушку-дурачка и темпераментного молодого человека, который приехал в Москву из провинции. У начинающего артиста положительный герой Розова получился полурезонер. Его учителем в Художественном театре был Кедров; он приобщил Ефремова к методу физических действий, который Станиславский разрабатывал в свой последний период. Этот метод пришелся Ефремову как нельзя более кстати, совпадая с его активизмом и аскетическим пониманием жизненной правды.

Откровения XX съезда и метод физических действий стали основой творческих исканий молодого Современника. Несмотря на свои публицистические намерения, Ефремов создавал театр-студию в продолжение мхатовской психологической традиции, обновляя ее в духе времени. Молодые актеры, безоговорочно преданные ему, составили коллектив единомышленников; они были объединены мажорным ми-

роощущением детей XX съезда, волей к борьбе, сочувствием московского студенчества. Столичные разночинцы, они старались походить на чеховских интеллигентов и быть свободными сознательными гражданами, любимцами публики и ловцами человеческих душ. Ефремов был первым среди равных, однако же совместное подробное обсуждение персонажей и эпизодов будущего спектакля занимало в этом театре львиную долю репетиционного времени. На сцене Современника Ефремов не имел соперников, хотя многие копировали его манеру, часто даже в мелочах, например, резкие утвердительные кивки головой, которые придавали речи дополнительный действенный посыл. Но ни у кого не было таких убеждающих интонаций и такой неотразимой улыбки, мгновенно раскрывающей светлую душу артиста. Он привлекал зрителей острым умом, искренностью, слегка застенчивым и победоносным мужским обаянием. К тому же при всей определенности натуры Ефремова его отличала удивительная душевная пластичность. Он мог правдиво сыграть традиционного русского профессора и заводского слесаря. Сам он одновременно походил на того и на другого. Ефремов вывел на нашу сцену середины века нового социального героя, человека самостоятельных, стойких убеждений, способного воздействовать на публику прямо и проникновенно.

И на сцене, и в жизни он без колебаний протягивал людям, попавшим в трудное положение, братскую руку помощи.

Сквозь все последние десятилетия нашего века, от Таганки до Художественного театра, прошел свою актерскую дорогу Александр Калягин. В известной мере Калягин олицетворяет современную актерскую стихию; она разливается широко, вопреки принятым прежде ограничениям. Бытовая и экзотическая индивидуальность Калягина таит в себе возможность многих воплощений. Этот артист не вмещается в рамки какого-либо жанра, амплуа и тем более — художественного направления. Когда Калягин играет очередную комедийную роль, зрители не сомневаются, что этому артисту под силу и трагические роли. А если бы этот импульсивный и темпераментный артист сыграл Короля Лира (и как странно, что Калягин еще не сыграл его!), мы, растрогавшись, подумали бы, что роль шута он сыграл бы еще лучше. Роль Санчо Пансы подошла бы ему так же, как — Рыцаря Печального Образа. А роль корпулентного романтического и неврастеничного интеллектуала, принца Гамлета, кажется, написана для него; впрочем, как и роль Полония.

В душе Калягина кипят разнонаправленные настроения. Он не дает воли эмоциям, рвущимся наружу с огромным ускорением, и притормаживает, пропуская их через своего рода остранение. То, что он раскрывает в своем герое, не больше того, что остается втуне, дразня

любопытство зрителя. Когда он «переживает» и мы видим его выразительные глаза, полные нетерпения, недоумения или печали, нельзя ручаться, что через мгновение он не пойдет трюкачить. Поклонник Чехова, загадочный и стильный Платонов, он достиг вершин успеха в «Тетке Чарлея» и «Тартюфе». Артист современных западающих в душу интонаций, он каким-то образом вобрал в себя многовековой актерский опыт и пользуется им не задумываясь, как законный наследник старинных гистрионов.

Можно сказать, Калягин — трагикомик, эксцентрический артист, пренебрегающий границами амплуа и национальных культур; вернее судить о нем как о художнике всемирной отзывчивости.

В складках 70-х незаметно вызревала новая генерация, которой будут одинаково чужды и социальный активизм Любимова и Ефремова, и всплески отчаяния позднего Эфроса, и дерзкие бурлески Высоцкого, и непреклонная роковая утонченность Даля, и праздничная, жертвенная — несмотря ни на что — веселость Миронова. Эта театральная генерация находит аналогию в московской «прозе сорокалетних» рубежа 70–80-х, в поэзии и драме абсурда, в чернухе, а еще раньше, гораздо раньше — в концептуальной живописи российского андеграунда. У этой разношерстной генерации — свое умонастроение и своя, достойная внимания тема; ее точно, сочувственно, хотя и не вполне академично определил Анатолий Васильев, постановщик «Серсо»: «легкое сожаление по поводу сильно обосранной жизни».

Мы помним, театр XX в. возник в постепенном преодолении ренессансной театральной системы. Тогда на место главного героя, стоящего с оружием в руках лицом к лицу с другими людьми, бросающего вызов судьбе, пришла «группа лиц», завладевая вниманием актеров и зрителей. Драматические отношения между людьми, связанными родственными узами, общей судьбой и настроением, охваченными силами притяжения и отталкивания, стали главной темой новой драмы. Театральные герои оказались лицом к лицу с жизнью, прислушиваясь к ее требовательным голосам, противостоя ее посягательствам на свободу воли.

Современный театр вбирает в себя потребность в общении, в преодолении агрессивного, самонадеянного индивидуализма, но с другой стороны — мечту о сильном герое, который может постоять за себя и защитить других. Одно стремление противоречит другому, образуя драматическое поле театрального представления. И дает стимул развитию современной театральной системы. В зависимости от того, какая тенденция берет верх, меняется тип спектакля. К тому же основные театральные понятия, такие как, например, «характер» или «общение», ме-

няют свой смысл от десятилетия к десятилетию. На место чеховской группы лиц приходит коллектив, на место коллектива — шайка. Меняются и представления о человеческой личности; давно уже они не совпадают с границами характера. То личность предстает на подмостках как нечто устойчивое и неделимое, пусть даже размытое в своих очертаниях, как у Чехова, то прячется под маской, то проявляет себя непредвиденно, на разный манер, в зависимости от ситуации, распадаясь на куски, теряя свою неповторимую божественную сущность.

Авторы новой драмы, избалованные своим временем, творили в расчете на мир и демократию. Их занимали взаимоотношения людей в узком кругу, под крышей дома. Разве что Ибсен еще слышал романтический гул больших исторических сражений, да у Стриндберга конфликт между близкими людьми, мужчиной и женщиной, разрастается в грандиозную битву полов, превосходящую напряжением чувств его исторические хроники; у Метерлинка враждебные человеку властительные силы, отчуждающие личность, делая ее марионеткой, заявляют о себе еще полуанонимно, скорее как некое предчувствие погубленной надежды, как смутная угроза, чем нечто увиденное воочию.

Прошло совсем немного лет, и люди искусства втянулись в экспрессионистскую эпоху мировых войн и революций. Впоследствии изуродованную еще и печатью тоталитаризма.

Для нескольких поколений, одичавших под пятой фашистских режимов, даже театральная поэзия Чехова, гения новой драмы, оказалась недоступной. В крайнем случае они могли понять противоречивый, но элементарный характер Аркадиной, очаровательной пошлячки, с ее тщеславием, самодисциплиной, творческой волей, здравым смыслом, душевной черствостью, ловкими тактическими маневрами. Но поэтический образ Раневской чужд их рациональному восприятию.

Мастера западного театра в последние десятилетия XX в. приложили упорные усилия, чтобы вернуть Чехова современности, а зрителя — к нравственной норме.

Спектакль «Гамлет» Питера Брука с Полом Скофилдом в заглавной роли предвосхищал не только «рассерженных». В нем содержалось далекое предвестие о новом, поэтическом толковании героев Чехова, которое и Брук, и Стрелер, и Любимов осуществили много лет спустя в «Вишневом саде». Начала и концы XX в. сходятся на Раневской.

В меняющихся исторических обстоятельствах гуманистический театр снова и снова поднимает голос в защиту человека, отстаивая его природные права, его бессмертную трепещущую душу.

С конца 60-х — собственно, после 1968 г. — развитие театрального искусства в России и на Западе пошло слишком разными путями,

чтобы можно было проводить между ними частые параллели. Хотя и в этот период были поразительные совпадения. (Например, в трактовке классики или, скажем, в развитии идей абсурда.) Они требуют специального рассмотрения. В данном же случае имеет смысл обратить внимание на то, что так называемый мировой театральный процесс в послевоенное время, несмотря на очевидность ряда быстрых эволюций и перемен, не меняет направления от десятилетия к десятилетию. Имеют место более длительные хронологические периоды и состояния. Тем более если иметь в виду образ человека на сцене и развитие магистральных гуманистических сюжетов. Некоторые из них слабеют время от времени, чтобы позднее снова явиться в полную силу.

В современном театре восстанавливается в правах понятие «группы лиц», скомпрометированное в 20-е гг., когда оно переродилось в понятие «банды», «шайки».

«Группа лиц», как уже было сказано, — это не банда, и не дисциплинированный коллектив, в котором не так уже важна отдельная личность, и не аморфная безликая, легко поддающаяся внушению «масса» — жители больших городов, о них с ужасом и презрением писал Шпенглер. «Группа лиц» — это прочная и летучая форма единения людей, близких друг другу по внутреннему складу, судьбе, образу жизни и настроению. Группу лиц составляли герои итальянского неореализма — на развалинах фашистского режима обнаружилась искренняя потребность обычных людей в единении, органически присущая им общность, противостоящая демагогическому единству нации, одурманенной манией величия, ложной напыщенной идеологией, обязательной для всех. Более позднее движение театров-студий под руководством Ежи Гротовского и, с другой стороны, Питера Брука — наглядный, как школьное пособие, пример того же осуществляемого в артистической среде стремления людей к новой общности, к нравственному и художественному воспитанию человеческой индивидуальности в кругу единомышленников, представленных труппой-студией — она выходит по своим задачам из пределов чистого профессионализма. Другой, наугад взятый пример, — группа Битлз — «группа лиц» в самом прямом смысле этого понятия, оказавшая огромное воздействие на жизнь целого поколения.

С этой точки зрения может быть рассмотрено и молодежное движение в целом — ему был свойствен дух неформальной общности и совместных исканий, предполагающих, кстати говоря, и общий, совместный образ жизни. В русском театре этого времени возрождается студийное движение, когда-то начатое Станиславским, Мейерхольдом и Сулержицким: Современник Ефремова, молодежные спектакли Эфроса в ЦДТ и Ленкоме.

У Любимова на Таганке на совершенно новых основаниях возрождается героическая экзистенциальная тема 30–40-х гг. Новое, никогда раньше не предполагавшееся решение состояло в том, что экзистенциалистский выбор в спектаклях Таганки (вспомним «Мать», «Пугачева» или «Высоцкого») делал не одинокий герой, а ватага, артель, иначе говоря — коллектив единомышленников, если пользоваться понятием, более привычным для нашей театральной лексики. Тем самым с героя-экзистенциалиста и с экзистенциалистской темы в целом снималось проклятие одиночества и отверженности. Как это произошло, кстати говоря, и с самим Владимиром Высоцким, с его трагической темой и бунтарским героем: они стали народным достоянием, частью народной судьбы.

Одно из проявлений нового состояния умов — обострившийся повсюду интерес к театру Чехова, где проблема «группы лиц» предстает, как мы уже знаем, в своем первоначальном толковании. Чеховские постановки Товстоногова, Эфроса, Ефремова, Любимова, Крейчи, Стрелера, Брука, Штайна открыли массу оттенков в толковании неиндивидуалистической концепции личности, стремящейся к общению, к гармонии с другими — ближними, входящими в группу лиц, которая действует на сцене, и дальними, живущими на бескрайних пространствах чеховского мира.

С другой стороны, герой-индивидуалист, одинокий борец, стремящийся исправить мир насилием и навязать миру во имя тех или иных благодетельных принципов свою волю, в гуманистическом искусстве 80-х гг., враждебном всякому экстремизму, часто дискредитируется. Ему вменяется в вину, что у него руки в крови: он может наворотить гору трупов и сам погибнуть, но исправить мир ему не дано. Эта мысль звучит в «Гамлете» Глеба Панфилова и «Гамлете» Ингмара Бергмана.

Герой-избавитель от зла, насилием побеждающий врагов, насилием восстанавливающий справедливость, в наши дни все чаще уходит из элитарного искусства в массовую культуру, в полицейский фильм или литературный детектив. В этом смысле характерен известный английский телесериал «Главный подозреваемый», где роль полицейского-следователя играет великая Хелен Миррен, актриса шекспировского репертуара; она прославилась в знаменитом фильме Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник». Детектив, борец с уголовщиной в исполнении Миррен — это простой и утонченный образ женщины, по страстности и полноте внутренней жизни, по силе и трепетности душевных порывов не уступающий Гамлету Пола Скофилда.

В послевоенное время главными действующими лицами европейского театра были Брехт и Вилар, характернейшие представители не-

мецкой и французской культуры. А в 70-е гг. мэтрами западной сцены становятся Джорджо Стрелер и Питер Брук, синтезируя в своем творчестве несколько национальных традиций. В спектаклях гармоничного и всеобъемлющего миланца, оперирующего чисто итальянскими человеческими архетипами, видны тем не менее австрийские и немецкие влияния, Питер Брук, перебравшись из Лондона в Париж, широко черпает из опыта мирового театра, западного и восточного. Здесь следует иметь в виду не только «Кармен» или «Махабхарату», но и «Вишневый сад». В самом театре Чехова происходит, мы помним, слияние европейской цивилизованности и нервности, развитого индивидуального начала с восточной созерцательностью, расплыванием индивидуальностей; все это меняет привычные представления о театральном действии — усиливая в нем лирические и эпические черты — и о театральном герое, в котором личное выражено теперь не более определенно, чем групповое, а общение между людьми, между действующими лицами и природой оказывается важнее, чем борьба действующих лиц за достижение каких-либо жизненных целей. Собственно, эта евразийская черта чеховских пьес и привлекла к ним внимание таких режиссеров, как Брук, Стрелер или Штайн; они искали выходов из крайностей и тупиков западного индивидуалистического и рационального сознания и разрушительного театрального движения 60-х гг., не забывая об его стимулах, выводящих человека далеко за границы личного самоосуществления и жизнеустройства.

Питер Брук попал в цель только во второй раз — в нью-йоркской постановке «Вишневого сада». Комедию Чехова он со своими американскими артистами пересказал искренне и непринужденно, как историю, которая возникает на глазах у зрителей. Правда, он добился своего путем самоограничений и утрат, не предусмотренных заранее. Ему пришлось пожертвовать чеховскими философскими масштабами и временными оппозициями. То, что происходило в пустом пространстве сцены, доверчиво открытом навстречу зрительному залу, совершалось здесь и сейчас и, по совести говоря, не имело отношения ни к будущему, ни к вечности, зато имело прямое отношение к нынешним прямодушным поискам гармонии и счастья. Они возникали как бы сами собой — из человечности, из искренних и открытых отношений между действующими лицами. В то время как в первой парижской версии «Вишневого сада» при всей отчетливости и даже некоторой щеголеватости исполнения французские актеры с их традиционной индивидуалистической техникой, с поверхностной, амикошонской — по сравнению с Чеховым — манерой публичного общения не сумели понять деликатную природу и стиль чеховских человеческих контактов, косвенных и глубоких. Синтеза разных национальных культур на этот раз не получилось.

Петер Штайн в берлинских «Трех сестрах» хотел скрупулезно постичь не только русский быт, русские ухватки, но — русскую душу, мечтая растворить в славянской мягкости жесткость немецких артистов, тем более прошедших через крайности и обострения политизированного театра 60–70-х гг. Он многое угадал, многого добился, о многом не имел понятия. Дело было не только в промахах немецкого режиссера по части русского домашнего обихода, — он оказался не способен раскрыть чеховскую любовную тему, тайну чеховских гибких поэтических ритмов.

Джорджо Стрелер угадал в вишневом саде образ красоты и судьбы, осеняющий людей на сцене и людей в зрительном зале. Каждый персонаж стрелеровского «белого Чехова» — вплоть до изящного быстрого Яши — нес в себе тему сада, был ему соразмерен, соцветен и созвучен, порою теряя великодушно значение собственной индивидуальности.

В этих спектаклях очертились границы каждой национальной культуры, через которые она не может перешагнуть. Но и другое прояснилось — как неожиданно одна национальная традиция может украсить и оснастить другую. Принцип дополнительности, лежащий в основе современных художественных исканий, праздновал здесь свою победу. Французские артисты демонстрировали в «Вишневом саде» высокий класс парадоксального, остроумного толкования роли. Американцы придали чеховским героям очарование живого, непосредственного темперамента, артисты Штайна показали, что такое истовая немецкая школа интеллектуального диалога и немецкая актерская техника спонтанного перехода от сосредоточенной углубленной беседы, от рассудительных доводов к эмоциональному экспрессионистскому взрыву, сотрясающему нервы зрителей, ввергающему их в состояние шока. Итальянцы разгадали секрет чеховской пластичности и кантилены, чеховского тремоло, чеховской ремарки «сквозь слезы», истолковав ее в духе оперного веризма.

В более поздних постановках Чехова гармония между театральным ритуалом, обрядностью усадебной жизни и человеческой индивидуальностью, к сожалению, нарушается в ущерб отдельно взятой личности. Ритуал выходит на первый план и оттесняет значение человеческих судеб и характеров, ритуал прокладывает себе дорогу на авансцену, шагая по головам людей, и умерщвляет прелестную неповторимую жизнь человеческого духа. Общее придавливает и обесценивает индивидуальное, личное начало, искажая демократический чеховский принцип группы лиц.

Противоположный пример — «Ваня на 42-й стрит», фильм Луи Маля по нью-йоркской постановке чеховской пьесы. Оправдание героев, взятых не из далекого от нас усадебного времени, а из уличной

сутолоки современного города, близко увиденных, — в утверждении права на счастье, изначально данного всем, тем более — обаятельному, некрасивому и доброму дяде Ване или Соне, — вот гуманистическая, истинно человеческая тема этого американского спектакля и фильма, сделанного на его основе.

«Ваня...» — фильм французского кинорежиссера по американской постановке пьесы русского автора — лишь один из примеров возрождения демократической гуманной театральной традиции, которая возникла сто лет назад в предощущении «лучшей жизни».

Не только Чехов и Стриндберг, что так очевидно, вновь актуальны для современного театра. Старик Ибсен (с которого когда-то все началось), поставленный добросовестно и энергично, порой оказывается острее нынешних драматических авторов, не говоря уже о возможностях, которые он открывает перед актерами. В свою очередь нынешние артисты с их социально-историческим опытом и исполнительской техникой, отточенной в кино, умением высказаться лаконично, открывают в подробном Ибсене бездну игрового содержания и новых возможностей в толковании человека и тесных драматических человеческих взаимоотношений.

На общем фоне западного театра второй половины XX в. выделяются две фигуры: Стрелер и Брук.

Джорджо Стрелер, как и Жан Вилар, начинал во время войны в бродячем театре. Подобно всякому сценическому деятелю, воспитанному в повозках передвижной труппы, он твердо усвоил, что главное в театре — не сценическая площадка, но актер и его ремесло. Он ставил Гольдони и Брехта, Шекспира и Горького, Гоголя и Дюрренматта. Но его представления о человеческом характере, его восприятие личности всегда оставались сугубо итальянскими. Это определило его трактовку «Слуги двух господ», «Короля Лира» и «Вишневого сада». Он, конечно же, не был режиссером условного театра, хотя его виртуозные ренессансные мизансцены и декорации поражали красотой и обобщенностью поэтической образности, а музыка в его спектаклях доставляла наслаждение. В центре его постановочных композиций всегда был герой или группа лиц, увиденная крупным планом. Он играл с характером персонажа, как другой — со сценическими аксессуарами. Иногда он разнимал импульсивный характер театрального героя на части и, подобно кубисту, каждую из них показывал отдельно, в игровом соотношении с другими свойствами данного персонажа. В Швейцарии, где колесила его труппа, этот полуитальянец проникся духом искусства срединной Европы. Его понимание актера и его европеизм определили глубину его искусства. (Когда он ставил простодушного Эдуардо де Филиппо, сценические герои становились вро-

вень с героями Пиранделло.) В знаменитой комедии Гольдони «Слуга двух господ» торжествовал праздничный и острый дух commedia dell'arte. Он никогда не боялся мелочей быта, потому что как истый итальянец умел превращать бытовые картины в поэтическое динамичное и четкое зрелище, в праздник для глаз, подобно тому как он сделал это в «Вишневом саде», где так картинно вскакивал на стол торжествующий Лопахин, где так волшебно колыхались белые занавески. «Кампьелло» — бытовую пьесу о венецианском простонародье — он превратил в поэму, не уступающую по своему лиризму лучшим фильмам Феллини, например «Амаркорду», однако же лишенную феллиниевского вызывающего субъективизма. Ставя «Трехгрошовую оперу», он всерьез, по-итальянски отнесся к слову «опера». У него в оркестре звучала дюжина инструментов, если не больше. Брехт, заглянув в оркестровую яму, пришел в восторг: в его собственном оркестре никогда не было столько инструментов! Преображенный быт, которого коснулась волшебная палочка Стрелера, — вот что составляло основу его лучших спектаклей. Жизненная энергия переполняла его искрящиеся постановки. Но он не боялся быть иногда медлительным или подробным, не страшился, как и немецкие режиссеры, скучных мест в своих спектаклях, приглашая зрителей поскучать вместе с ним, — подумать, потомиться и перевести дух. Иногда он направлял энергию актеров непосредственно в зрительный зал, но чаще зрители, не покидая своих кресел, сами оказывались втянутыми в театральное действие, в пространство сцены и отдавали актерам свою энергию соучастия. Даже на авансцене, обращаясь прямо к зрителям, его яркие и шумные актеры оставались сосредоточенными на себе.

При Стрелере, в течение десятилетий, миланский Пикколо был, наверное, лучшим театром Европы.

Питер Брук ставил современных интеллектуалов, Шекспира и Чехова. Его режиссерское сознание улавливает крайние проявления индивидуалистического агрессивного образа действий и высшие образцы открытого дружелюбного и доверчивого общения. В самом облике этого высоколобого режиссера с пронзительными рысьими глазами есть что-то простодушно-провинциальное или детское и что-то древнее, заставляющее вспомнить восточных мудрецов. Он как рыба в воде чувствует себя в кругу новейших авангардных течений и в атмосфере старинной азиатской философии, изучаемой им на протяжении многих лет. Последователь Крэга с его масштабным и объемным пространственным видением, он глубоко черпает из природной материальной стихии человеческого бытия, свободно совмещая условность и натурализм. Так же неразрывны в постановках Брука большой режиссерский стиль и психологическая естественность сильной и скрупулезной актерской игры.

Брук не ищет формальных обострений, чтобы занять внимание зрителей, и не боится впасть в банальность, рассказывая просто о сложном. Убедительность его режиссерских находок часто заставляет забыть об их глубине и оригинальности. А лаконичная форма его спектаклей (вернее, ключ к форме) быстро становится общим достоянием. Однако же не будем заблуждаться: простые, казалось бы, самоочевидные истины, которые излагает Брук в качестве лектора или постановщика, можно услышать только от него.

Он не занят самовыражением и не слишком увлекается постановочными трюками. Его режиссерские искания направлены на создание объективного «большого стиля», который, по словам Мейерхольда, достигал высшего совершенства у Данте и Пушкина.

Брук всегда помнит, что театр — это жизнь, высшая форма жизни, и не решается выбросить из пьесы какую-либо существенную деталь, чтобы «картина мира», представленная на сцене, не выглядела неполной. Но он не зануда и не буквалист. В его «Вишневом саде», например, не видно цветущих веток, зато лица сценических персонажей озарены светлым садом. Большой стиль Питера Брука далек от громоздкой постановочной режиссуры. Скорее он тяготеет к лаконичной легкости камерных сценических композиций, хранящих в себе возможность перемен. Любимое Бруком пустое пространство сцены — это прежде всего игровая площадка, полная неожиданностей, существующая только для артистов, исполнителей ролей. Однако есть нечто неожиданное в самых простых мизансценах Брука, то, что не поддается рассказыванию. Герои его американской версии «Вишневого сада» очерчены так же четко и неуловимо, как герои «Махабхараты». В масштабном постановочном стиле Питера Брука всегда находится место волнению лирического высказывания.

Брук не торопится навязать публике интимные доверительные отношения и никогда не настроен игриво. Он старается приобщить зрителя не к своей трактовке жизни, а к самой этой жизни, взятой во всех ее ярких проявлениях, постепенно раскрывая ее внутренний смысл.

Герои Брука не слабеют перед роком. Рассерженный король Лир умирает бойцом. В героях «Вишневого сада» побеждает гармония простых открытых и дружеских отношений. Шекспировский стих звучит у Скофилда непринужденно, не теряя при этом силы и внутреннего ритма.

Брук, как мы теперь знаем, продолжает традицию классического объективного большого стиля и близок авангардным течениям своего времени, никогда не погружаясь в них с головой. Его держит в струне внутренняя самодисциплина, которой он учится, в частности, у Востока, и сердечная чуткость, заставляющая вспомнить о Тол-

стом и Станиславском. Тема Питера Брука — поэзия свободного родственного общения; то она катастрофически распадается, как, например, в «Короле Лире», то одерживает победу, как в «Вишневом саде».

Говоря о диалоге культур, следует иметь в виду не только пространственные, но и временные параметры; лишь на первый взгляд это кажется очевидным. Современный актер и режиссер то и дело выходят из границ театральной системы, возникшей на рубеже XIX и XX вв. Все большее значение приобретает диалог Запада и Востока — и современной и ренессансной театральной системы. Да и диалог с Востоком имеет своей скрытой целью — помимо своих экзотических целей — сближение (окольным путем) со старинным европейским театром, с его первоначальными хронологическими стадиями, восходящими к греческой античности и средневековой религиозно-праздничной и площадной зрелищности. Это понимал уже Мейерхольд, увлекаясь экзотическим японским театром. Это понимал Брехт. Это понимает Питер Брук. Диалог веков идет давно и напряженно, в нем никогда не было идиллии, но всегда был драматизм.

Современный актер должен хорошо играть и Чехова и Шекспира. Он должен понимать душу обыкновенного — но не заурядного! — человека, одного из группы лиц, и душу титана Возрождения, героя-индивидуалиста, одержимого, страшно сказать, всемирно-исторической идеей, идущего наперекор другой идее (судьбе) и другим людям. Ему приходится плести тонкую сеть общения между своим героем и другими сценическими персонажами, составляющими не раз уже упомянутую группу лиц, и — с другой стороны — раскрывать зрителю всемирно-исторический масштаб душевных притязаний героя-индивидуалиста, стоящего в центре театрального спектакля.

Что же в этих случаях говорить о постановочных принципах и приемах современного театра, жизнеподобного или условного, что в данном случае безразлично, чтоб не сказать — все равно; они одинаково расходятся с эстетикой старинного театра; ею можно проникнуться, ее нельзя воспроизвести.

Равенство голосов, состояние гармонии достигается в счастливые мгновения истории театра XX в. Чаще верх берет современная театральная система, подчиняющая себе эстетику старинного автора; он виден через эту систему, как сквозь магический кристалл; так бывало, например, в шекспировских спектаклях Художественного театра или «Дон Жуане» Мейерхольда. Но порой старинный автор сминает все открытия современной сценической культуры, и зрителю является некое странное зрелище, сознательно возвращенное вспять — непонятно к каким театральным временам.

Так или иначе диффузия современной и ренессансной театральных систем на протяжении последнего столетия — особенно в последнюю его половину — составляет гармонизирующую счастливую особенность современного развития актерской концепции личности и соответствующего ей сценического языка. Именно это и чувствуют англичане, когда говорят: «Чехов — Шекспир XX века».

К тому же нынешнее сценическое искусство испытывает на себе влияние кино. Это влияние прежде всего сказывается на режиссерских приемах: монтажные куски, дробящие действие, игра света, натуральные природные материалы, — словно театральный эпизод снимался на натуре: дерево, песок, вода... Менее заметен, но не менее глубок отпечаток кино на игре актеров. Поэзия крупных планов пробуждает вкус к интимной манере общения, сдержанной выразительности пластических средств и неизбежной искренности в самых патетических монологах; они могут звучать напевно или рвано, но в любом случае должны быть произнесены абсолютно естественно. Как в этих ограничительных условиях передать поэзию Шекспира и Чехова? Как Бродский усиливает мелодическое звучание стиха, вводя в него прозаический элемент? Проблема с годами становится насущной и решается с помощью синтаксиса, ритма и интонации. Здесь должен проявиться «дух музыки», о котором в последнее время вспоминают так часто. Проще говоря, кто не способен передать на сцене музыку чеховского диалога, тому и шекспировский стих не дается.

Надо ли говорить, что взаимопроникновение различных театральных культур — лишь одно из проявлений общей тяги корифеев современной сцены к человеческому единству, целостности и широте миропонимания, к гармонии природы и цивилизации, ума и страсти, человека и истории, личности и социума. (В частности, все это давно уже проявляется в увлеченности драматических режиссеров синтетическим жанром оперы.)

Снова, как на пороге XX в., заговорили о всяческих слияниях и синтезах. Снова, как сто лет назад, люди ждут чуда. Теперь его должно даровать искусство. Красота спасет мир?

В этой ситуации большие мастера откликаются один другому и каждый идет своей дорогой. Но время движется безостановочно, и большие мастера уходят один за другим, оставляя нас наедине с вопросами, над которыми бились люди еще в конце прошлого века.

Неожиданный свет на эту ситуацию и весь культурно-исторический пейзаж конца нашего века пролил Всемирный футбольный чемпионат 1998 г. — быть может, последнее великое многоактное многонациональное драматическое действо конца столетия. У этого действа были

свои герои, своя кульминация, свой яркий сюжет с внезапными перипетиями и широким подтекстом.

Чемпионат мира по футболу доставил нам море удовольствия. Он взбодрил нашу жизнь, наполнил ее несуетной, ничем не омраченной страстью и острыми сюжетами. Их финалы не дано было предугадать. Нужно было затаив дыхание следить за увлекательной игрой, отгоняя от себя все заранее предусмотренные предматчевые расчеты.

Чемпионат подарил нам месяц счастья и кое-что прояснил. Культурно-историческая ситуация конца века в футбольном марафоне обрисовалась с неожиданной наглядностью, которой телевидение придало, как говорили у нас в 20-е, мировой масштаб. Начнем с главного. На чемпионате, о чем наиболее проницательные комментаторы сообщили нам по ходу действия, были прекрасные матчи, но не было новых идей. В который раз отрабатывались стратегические концепции и тактические ходы, придуманные несколько десятилетий назад. Последний футбольный чемпионат XX в. оказался скуп на новые идеи. И на новых звезд. Разве не то же положение сложилось, например, в театре? Или в гуманитарной науке и большой политике? С этой точки зрения футбольный чемпионат 1998 г. — типичное явление конца века.

Высокая техника владения мячом, тренированные тела, самоотдача, умение выложиться, приобретающее иногда вдохновенный характер, и — бедность, отсутствие свежего концептуального футбольного мышления. Обилие талантов и дефицит гениев.

Может быть, главным открытием чемпионата стал игровой перевес футболистов третьего мира — черных африканцев, арабов, тем более — латиноамериканцев. Независимо от очков, которые были потеряны или завоеваны. Молодые люди из третьего мира, как правило, играли в настоящий футбол, безраздельно отдаваясь азарту спортивного состязания; они импровизировали, нападали, шли на риск. Сплошь и рядом они действовали свободнее, чем хорошо организованные европейцы, в чьей тактике и повадке иногда чувствовались натуга, избыточный расчетливый и усталый рационализм. Не говоря уже о том, что и в европейских командах судьбу встречи часто решали выходцы из третьего мира. Как это было, например, в финальном матче французов с бразильцами. (На этом фоне от других европейских команд выгодно отличались хорваты, они взяли за пример виртуозов бразильцев, не успели утратить вдохновения спортивной игры.)

Если дело так пойдет и дальше, то когда-нибудь первенствовать в футболе будут более сильные, темпераментные, подчас более виртуозные и раскованные цветные игроки, как они уже первенствуют в баскетболе. Футбольный чемпионат 1998 г. дал нам живое представление об энергетических потенциях, накопленных людьми третьего мира.

Профессиональный уровень мирового чемпионата был так высок, что мы — притерпевшись к нашему полулюбительскому классу футбольной игры, к бестолковщине в экономике, политике и на зеленом поле стадиона — восприняли это как чудо. Какое наслаждение было сопереживать игре мастеров! Для них важны были проблемы игровой тактики, но не было проблем футбольной техники. Они безупречно владели мячом и своим вниманием, направленным на партнера, на противника, на ход матча в его развитии и в неожиданных коварных сиюминутных ситуациях.

При всем том футбольный чемпионат, как уже говорилось, не был тороват на новые имена. На поле было много грандов, но мало звезд. Зато каждая внезапно зажженная звездочка вызывала неописуемый восторг зрителей. Мы соскучились по ярким личностям, которые берут игру на себя и совершают невозможное. Один гол, в отважном индивидуальном стиле забитый восемнадцатилетним английским футболистом, перевесил в нашем сознании неудачу всей английской команды; к сожалению, она слишком рано вышла из игры. Некоторые тренеры с гордостью заявляли, что строят игру не под того или иного выдающегося футболиста, а в интересах общего плана матча, исходя из соображений коллективной пользы. Нашли чем хвалиться! Даже обаятельная спонтанная и артистичная бразильская команда, которой по праву были отданы наши сердца, на этот раз не слепила звездным блеском. В команде были одаренные игроки — не больше. Не было у бразильцев ни нового Пеле, ни нового Гарринчи, хотя и был отличный вратарь. У немцев не было нового Беккенбауэра, у голландцев — нового Кройфа, у аргентинцев — нового Марадоны... Нынешняя ситуация звездного дефицита характерна не только для футбола, но в футболе она особенно заметна.

Впрочем, эта ситуация достаточно остро чувствуется в самых разных сферах общественного и культурного развития. Без выдающихся людей наступает то, что в благополучных странах называют теперь «концом истории». На исходе прошлого века об этом говорили как о существовании «без крыльев». К концу нынешнего столетия стало ясно, что мы скорей преуменьшали, чем преувеличивали роль выдающейся личности в истории.

Эта проблема приобретает особое значение в футболе — коллективной игре.

Рано или поздно мы задумываемся над двойственной ролью нынешних тренеров, властных режиссеров футбольного спектакля, магов и волшебников спортивной стратегии, так часто попадающих впросак. С одной стороны, отсутствие новых творческих идей — типичное для общественной жизни и культуры конца века, с другой — прожектерст-

во, избыток организации, упоение начальственным диктатом, при котором самый талантливый футболист (или актер — не все ли равно?) лишается свободы воли и превращается в умелого пластичного исполнителя чужих замыслов и предписаний.

Уроки последнего футбольного чемпионата будут усвоены в полной мере людьми начала следующего, XXI в.

Театр XIX века был театром актера.

Театр XX — веком режиссера.

Каким будет театр XXI века?

Что же делать в такой неопределенной ситуации бедному артисту? То же, что и всегда, — волновать и тешить почтеннейшую публику.

Спляшем, Пегги, спляшем,
Спляшем, Пегги, спляшем...

Б. И. Зингерман

Бесценные уроки Станиславского

Гениальный артист Михаил Чехов в своих книгах, статьях, лекциях не раз говорил о своем учителе, восторгался им, размышлял о нем, оспаривал его. В творчестве Станиславского он видел проблему, которую, по его собственным словам, никогда не мог разрешить. Проблема, на всю жизнь озадачившая Михаила Чехова, состоит в том, что Станиславский «обладал воображением огромной силы, но ни в коем случае не хотел отступать от жизненной правды». Он не отдавал преимущества ни правде, ни фантазии, — «и его фантазия и верность жизненной правде всегда были для него критерием». Но для самого Станиславского здесь не было проблемы. Творческая фантазия и верность жизненной правде в его понимании не противоречили друг другу. Природа, правда жизни постоянно питали его воображение, а самые изобретательные приспособления, смелые преувеличения и мизансцены призваны были как можно достовернее выразить реальность.

Это была сознательная творческая установка и органическая черта артистического дарования.

Формула «театральность и правда» была бы для него неприемлема. Станиславского коробило бы это соединительное «и», знак недопустимого с его точки зрения компромисса. Позиция Станиславского была более фанатичной: правдиво, то есть театрально. На одной из репетиций начала 30-х гг. он заявил, что сценическая яркость — «это правда, доведенная до предела».

Иначе говоря, чем правдивее, тем театральнее.

Нужно знать историю его многолетних режиссерских исканий, чтобы понять, что стоит за простым и парадоксальным итогом творческой жизни.

Его вера в Природу была безгранична. Он не видел не то что конфликта — даже малейшего зазора между чувством правды и чувством сцены, между верностью натуре и преданностью сценической условности. Так же слитны были его представления о правде и красоте. Актрисе Тарасовой — она репетировала роль Негиной в «Талантах и по-

клонниках» — он советует: «Ищите красоту в самой жизни, где только возможно, и накопляйте. Ваше дарование, даже сказал бы — талант, требует этого, а то попадете в животный темперамент, в трафарет». Мысль Станиславского гораздо сложнее, чем может показаться на первый взгляд.

В самой жизни есть, разумеется, поэзия. Но артистка должна ее искать. Найти, накапливать. Животный темперамент актрисы — это жизнь, из которой ушла красота. Если талантливая, страстная актриса разучится искать красоту в жизни, она впадет в животный темперамент, то есть в трафарет. Натуралистический животный темперамент — та же дурная условность. Набивший оскомину сценический трафарет плох не только потому, что в нем нет жизненной правды — в нем нет красот жизни.

Как остра одна из самых важных идей Станиславского.

Он беспредельно верил в природу и в актера-творца. Эта вера — предпосылка его творческого метода. Сущность игры по системе Станиславского, как известно, состоит в том, что, перевоплощаясь в сценического героя, артист должен идти от себя. Требование «идти от себя» носит, конечно, максималистский характер и налагает на актера чрезвычайную ответственность. Михаил Чехов, понимая, как мало кто другой, истинный смысл этого требования, не решился предъявлять его своим ученикам. Не решившись, стал строить собственную систему актерской игры, которая была бы «проще и удобнее» для актера. Он полагал, что актеру не под силу идти от себя — проще нарисовать образ театрального героя в своем воображении и потом сымитировать его на сцене.

«У К. С., — пишет он В. А. Подгорному, — есть, как мне кажется, много моментов, когда актер принуждается к личным потугам, к выдавливанию из себя *личных* чувств — это трудно, мучительно, некрасиво и неглубоко. Например: у К. С. нашему созерцанию образа и последующей имитации его соответствует созерцание предлагаемых обстоятельств, но на место образа ставится сам созерцающий, задача которого заключается в том, чтобы ответить на вопрос: „Как бы мой герой (а в данную минуту — я) поступил в данных предлагаемых обстоятельствах". Этот пункт меняет всю психологию актера и, как мне кажется, невольно заставляет его копаться в своей собственной небогатой душонке. Небогата душонка всякого человека в сравнении с теми образами, которые посылает иногда мир фантастических образов. Я ничего унизительного не хочу сказать по отношению к душе человека вообще. Я — только сравнительно».

Однако же Станиславский в отличие от Михаила Чехова не считал, что у актеров и актрис небогатая душонка. Даже сравнительно с Гамлетом и Ниной Заречной. Напротив, он верил, как это свойствен-

но было людям Возрождения, в беспредельность человеческих возможностей, тем более — в возможности актера-творца. Он мог бы, не покривив душой, сказать: нет обыкновенного человека, который в зачатке не был бы гением. Тем более — актер. Станиславский был уверен — артист может не только показать Гамлета или доктора Астрова, но, идя от себя, вырастить его образ в своей душе. Вся артистическая жизнь Станиславского, все его бесчисленные репетиции, теоретические труды, мемуары направлены к тому, чтобы отвадить актеров от «кокленовского», как он его называл, способа театрального творчества, в основе которого — недоверие к душевным ресурсам актера-творца. Сердцевиной, зерном того, что мы понимаем под системой Станиславского, является оптимистическая, исполненная крайнего демократизма концепция личности. В каждом артисте есть искра гениальности — ее следует раздуть. В каждой актерской душе есть зачатки Гамлета, Отелло, доктора Штокмана, доктора Астрова — из этих зачатков нужно вырастить грандиозный сценический образ.

Идея общения, пафос общения пронизывают театральные постановки Станиславского и его теорию актерской игры. Одно дело показывать публике своего героя, сохраняя по отношению к нему известную дистанцию, как бы стоять рядом с ним, одно дело имитировать на сцене образ другого человека, предварительно нарисованный хорошо тренированной актерской фантазией, другое — перевоплощаться в него, *идя от себя*, ставя себя в положение действующего лица (магическое «если бы»!). Совсем иной уровень общения исполнителя с театральным персонажем. Совсем иной — гораздо более тесный характер отношений между актерским «я» и «не я» действующего лица. Не скудная душонка профессионала-лицедея, которому под силу лишь имитировать образ, созданный фантазией драматурга, а бесконечная по своим возможностям, богатая, бездонная душа артиста-творца, ставящая его вровень с героями Шекспира, Ибсена, Чехова... актер должен играть так, как если бы сам брался вправить сустав вывихнутому веку, восставал против мещанского большинства, служил земским врачом и сажал леса. Исполнителю, начинающему репетировать роль принца Датского, Станиславский в азарте кричит: «Никаких Гамлетов, есть только вы!»

Впрочем, он далек от проповеди исполнительского субъективизма.

Идти от себя, но не застревать на себе.

Актер не должен ущемлять в правах драматического героя, заслонять его собой. В то же время он не в состоянии создать на сцене рабскую копию действующего лица, рожденного фантазией драматурга. Все, что можно сказать по этому поводу, лишь по видимости простому и очевидному, Константин Сергеевич сказал в короткой записке, на-

бросанной на отдельном листе бумаги в дни, когда Немирович-Данченко репетировал с ним Ростанева, — перед тем как снять Станиславского с роли:

«От меня и Ростанева Достоевского может родиться не сам Ростанев, а наш общий сын, во многом напоминающий и мать и отца. Немирович же требует, как и все литераторы, пусть отец с матерью родят второго отца, или вторую мать, точь-в-точь. А что ж их родить, когда они уже есть. Я могу дать только Ростанева-Станиславского или, в худшем случае, Станиславского-Ростанева. Но одного Ростанева пусть дают литературные критики. Он будет так же мертв, как их критические статьи. Пусть не совсем то, но живое. Это лучше, чем то самое, но мертвое».

Вот вам и сжатая история актерского искусства, и вся проблема интеграции, вокруг которой сломано столько копий.

Максималистское представление Станиславского о назначении актера и, значит, назначении театра лежит в основе его расхождений с Михаилом Чеховым, создателем собственной теории актерской игры, и Михаилом Булгаковым, автором пьесы «Мольер». Станиславский считал, что в пьесе Булгакова «слишком много интимности, мещанской жизни, а взмахов гения нет», он все уговаривал актеров и автора: «разве не хочется показать гения, над судьбой которого хочется поплакать?» Ему важно было, чтобы в спектакле показана была трагедия театрального гения, которого травят «с пеной у рта». А Булгакову достаточно было того, что травят человека и мы опасаемся за его жизнь, — не обязательно все время помнить, что он гений, чтобы поплакать над ним. Разве не плачем мы над судьбой невзрачного гоголевского переписчика? Там, где у Булгакова Трагедия, Станиславский видит мещанскую драму, полную дрязг и потасовок. В пьесе «Мольер» ему не хватало артистической жизни, а в самом Мольере — черт гениальности и «состояния гения, который отдает все, а взамен не получает ничего». Прошло время, и спор режиссера и драматурга, в котором каждый был прав по-своему, получил неожиданное разрешение. Дело не в том, что в более поздних постановках в пьесу Булгакова вставляли отрывки из комедий Мольера и зрителю яснее открывались свойства этого театрального гения, — в конце концов такие вторжения в авторский текст всегда оказываются паллиативом. Куда важнее с этой точки зрения «Мастер и Маргарита». Все, что Станиславский хотел увидеть в пьесе, Булгаков, мы знаем, показал в романе. Здесь есть и интимная мещанская жизнь, но есть и жизнь артистическая, над которой хочется поплакать, и взмахи гения, и его враги, травящие Мастера с пеной у рта. Трудно в точности сказать, где и в какой степени в тексте романа сказались уроки гениального режиссера. Во всяком случае, читая

подряд записки репетиций «Мольера» и «Мастера и Маргариту», видишь, что работа со Станиславским не прошла для писателя даром.

Чем дальше, тем выше жизнь артистическая поднималась в глазах Станиславского над жизнью интимной и мещанской. Там, где другие усматривают зияющее противоречие, Станиславский видит гармонию. Расторгнуть ее может только плохой, дурно воспитанный артист, ремесленник или каботин, насилующий свою творческую личность во имя неверно понятых законов театральности. Чем больше Станиславский боготворил природу, тем священнее становился для него театр — зеркало природы.

Для Станиславского не было на свете ничего выше театра, потому что театр полон доверия к жизни, устремлен ей навстречу; сцена, на которой царит актер-творец, — самое жизненное из искусств, как бы условны ни были его формы.

Это была не только эстетика, это была нравственная программа. Ставя «Талантов и поклонников», он внушает Тарасовой, что для ее героини нет иного пути, нежели тот — кажется, постылый и жертвенный, — который она выбирает. Актриса Тарасова не должна стыдиться актрисы Негиной, она не нуждается в оправданиях. Что может дать ей добрейший Петя Мелузов? — мещанское счастье. Кто такой обходительный Великатов? — покупщик. Не любит она по-настоящему (и не должна любить!) ни бедного студента — он не способен по-настоящему оценить ее дарование, — ни тем более богатого Великатова. Она любит Театр. Станиславский говорит Тарасовой не о женском страдании, не о жертве. Каноническое, со слезами на глазах, толкование роли Негиной, когда-то данное Ермоловой, теперь кажется ему старомодным. Его собственная трактовка носит другой, более мужественный и более утонченный характер. По сравнению с театром, с призванием актрисы все остальное должно померкнуть. Покидая Мелузова, актриса Негина отдается ему, чтобы потом воспоминания о бедном студенте не мучили ее совесть и не мешали играть на сцене. Мещанская, интимная жизнь отходит на второй план рядом с жизнью артистической.

Безграничная вера Станиславского в актера-творца приводит его в 30-е гг. к крайним режиссерским решениям. Их дерзкий смысл до сих пор — несмотря на обилие добросовестных, подробных комментариев — не вполне прояснен. Станиславский предсказывал, что постановочные идеи Гордона Крэга будут усвоены только через полвека — театр должен дорасти до них. Прошло больше пятидесяти лет со времени репетиций Станиславского в Леонтьевском переулке, а мировой театр только при-

ближается к пониманию его последних постановочных уроков. И сейчас еще его поздние режиссерские опыты кажутся слишком смелыми, иногда почти безрассудными, а результаты, к которым он так упорно и терпеливо вел своих учеников, — фантастическими.

Его репетиционный метод последнего периода ставил под сомнение представления о режиссерской профессии. Было известно, режиссура — это прежде всего обустройство и планировка сценического пространства: линии мизансцен и переходов. В начале века провинциальные русские театры, желая удостоверить публику насчет качества своих постановок, писали на афишах: «по мизансценам Художественного театра». Режиссерские партитуры Станиславского испещрены рисунками мизансцен и указаниями актерам — куда кому стать и переходить. И на своих репетициях 30-х гг. Станиславский также без конца твердит о линиях. Но теперь он имеет в виду не мизансцены, а невидимые линии человеческих отношений, намерений и действий. Сплетаясь в причудливые, хрупкие, ритмически осмысленные узоры, эти линии создают внутреннюю форму спектакля.

У Чехова в «Чайке» говорится: «чувства, нежные, как цветы».

Станиславский на репетициях «Талантов и поклонников» говорит о театральном искусстве, которое «соткано из тончайшей паутины».

Все последние годы он неотступно думает о внутренней форме спектакля.

Теперь он не спешит закреплять мизансцены, надеясь, что они возникнут естественно и неизбежно, в процессе коллективной импровизации. Он хочет, чтобы пространственная форма спектакля родилась как бы сама собой, чтобы исполнители импровизировали мизансцены, как актеры commedia dell'arte импровизировали свои отсебятины. Репетируя, Станиславский строит не мизансцены — они придут потом, — а действие.

Ритмически организованное, целенаправленное действие — вот она, внутренняя форма спектакля. Теперь, на склоне лет, запертый болезнью в своем особняке, он ощущает это острее, чем когда бы то ни было.

Давно уже он мечтает о том, чтобы художник-декоратор являлся в театр к концу репетиционного периода и оформлял спектакль в согласии с его внутренней формой, только что родившейся, еще не затвердевшей. Подчас возникает ощущение, что Станиславский мечтает о несбыточном. И требует невозможного: он хотел бы, чтобы артисты играли свободно и естественно, независимо от того, где откроется сегодня вечером четвертая стена, и были в состоянии импровизировать мизансцены не только на репетициях, но и на спектакле, на глазах у публики. Из всех идей, которые выдвигали театральные реформаторы нашего века, эта, несомненно, самая смелая. Может быть, мы имеем

дело с режиссерской утопией? Но ведь, скажем, и стремление Станиславского воспитать актера-певца, который, подобно Шаляпину, играл бы как драматический артист, а пел как оперный, казалось долгое время несбыточной мечтой, чудачеством, «очередным увлечением Станиславского». Нужно было видеть хотя бы «Кармен» в постановке Питера Брука, чтобы убедиться — реформа оперного исполнения и оперного спектакля, к которой шел Станиславский, осуществима. Она и осуществляется — в мировом, как говорится, масштабе.

Вообще у Станиславского было особое отношение ко времени своей жизни. Совершенно естественное для гениального художника, оно у персонажей незаурядных иногда вызывало недоумение. Человек театра с головы до ног, Станиславский знал, конечно, что успех спектакля зависит от сегодняшнего настроения зрительного зала. Он считал — режиссер должен быть впереди своего времени. Но никогда не заискивал перед временем, никогда не гонялся за ним по пятам, не боялся оседлать его и пришпорить. Он не боялся, что кто-нибудь может обойти его и оттиснуть на обочину. Такой вздор просто не приходил ему в голову: он был занят вечными темами и стремился к высшим целям художественного творчества. Он не любил в театре торопыг и людей, повязанных злобой дня. Это послужило причиной его конфликта с Немировичем-Данченко на репетициях «Села Степанчикова» и его недовольства Судаковым. Он хорошо слышал глубокие подземные толчки истории, знал толк в современных художественных течениях, но умел идти наперекор времени и, как простуды, боялся общих поветрий.

Молодые люди 20-х гг., интеллигенты новой формации, воспитанные на левом искусстве, «живущие в сплошной лихорадке буден», затаив дыхание смотрели, как неторопливо, тщательно и долго отделывая детали, играет он доктора Астрова.

Репетиции Станиславского дают нам самые достоверные свидетельства о его творческом методе и его знаниях — об его фантастической осведомленности насчет жизненной практики и театрального искусства. Что же касается человеческой психологии, то в этой области для него, как для Льва Толстого и Антона Павловича Чехова, вообще не существовало ничего неведомого. Его искусство, его теория вырастают из знания. Надо ли говорить, что феноменальная осведомленность Станиславского не заглушала его творческие интуиции. Напротив. Знание будило его воображение и разжигало его фантазию. С другой стороны, гениальная артистическая интуиция помогала ему найти путь к истинам, недоступным никакому житейскому опыту и рациональному знанию. Как не существовало для Станиславского противо-

речия между театральностью и правдой, так не было его между знанием и интуицией.

Не просто образование, а знание, дающее свободу воли и свободу маневра. Обладая гениальной интуицией, он умел *угадывать*, но при этом страстно хотел *знать*: кажется, он знал все, что должно быть известно художнику о мире по ту и по другую сторону рампы. Знал, что чем выше ритм, тем медленнее следует говорить на сцене, что, когда человек начинает плакать, «у него начинается хорошее лицо» и его нельзя закрывать платком, что, если человек на сцене удивляется, он не должен вертеть головой направо-налево, а «влезть в глаза» сказавшему удивительное, что сценическая неподвижность всегда лучше, чем оживление, что на сцене, особенно для русских голосов, нужно говорить на низких тонах и бояться русских открытых вульгарных гласных, что женской фигуре не идут вытянутые вдоль тела руки, что если у актера воля вяла, то причина этого или просто физиологическая (плохое кровообращение или что-нибудь в этом роде), или у актера *неясная цель*, знал, что сентиментальный тон на улыбке — это банально, сентиментальность на серьезе — это уже менее банально. Он знал, что самое главное для актера — это «найти на каком-то кусочке нужное настроение и затем жить им сколько угодно», что «гению надо почувствовать только центр. Ремесленник идет по окружности. Менее даровитый должен спускаться по радиусу через концентрические круги к центру». Ему было ведомо, что такое лучеиспускание, о котором говорят таинственные йоги, и какова техника произнесения монолога у французского, немецкого или итальянского артиста, он знал, что умение ничего не выражать в промежуточные моменты — это «огромно» для драматического актера, что «надо все время *себя* чувствовать в роли. Если себя потеряешь, то нет души в роли, потому что только одна моя душа может быть в роли, а другой души нет у меня». И — знал, наконец, что настоящая актерская техника заключается в том, чтобы «крепко знать логическую линию, идти от сегодняшнего дня и уметь играть для партнера».

Он мог объяснить, как стоит, говорит и ходит русский крестьянин, какие у него руки — «заскорузлые, а нижняя часть ладони — самое чистое место», мог показать артистам, как кланялись при встрече французские дворяне XVII в., какой быстротой и блеском отличается взгляд француза и как воспроизвести этот молниеносный блеск глаз на сцене. А мог показать, как молодая сводит с ума пожилого мужчину...

Он придавал огромное значение подсознанию, хотел найти к нему дорогу, прибрать его к рукам, но его театральное творчество, его теория актерской игры восходят к ясному знанию, отточенному собственным опытом, опытом поколений.

Без этого неисчерпаемого, абсолютно конкретного, ослепительного знания жизни и сцены, без этого умения система Станиславского выхолащивается и становится докучной догмой.

Толкование театральных текстов, данных в постановках Станиславского, отличается непреднамеренностью и глубиной. Как интерпретатор Станиславский бывает неожидан, но не бывает навязчив. Его трактовка бывает страшно простой, но не бывает тривиальной. При том, что режиссерские решения Станиславского отличаются абсолютной ясностью, в них заключена некая тайна, которая много лет волновала воображение его зрителей и учеников.

Если для Михаила Чехова проблемой оказалась равная преданность Станиславского художественной фантазии и правде жизни, то для Мейерхольда проблемой стала праздничная галльская гистрионская природа театрального дарования Станиславского, принесенная в жертву драмам обыденной русской жизни. Та же, в сущности, проблема, повернутая другой стороной. Предполагалось, что в судьбе великого артиста есть какое-то противоречие, которое Мейерхольд понял как одиночество Станиславского в стенах Художественного театра. Это противоречие — его можно объяснить иначе, чем сделал Мейерхольд, — оказалось животворным для творчества Станиславского, оно будоражило и закаляло его художественную волю, делало более объемными его сценические создания, придавая самым отчетливым его спектаклям ту полноту мироощущения, ту рассеянную по всей картине многозначность смысла, которые так типичны для классического искусства.

Загадочное свойство режиссерского искусства Станиславского состояло в том, что чем больше он усиливал и углублял конфликт пьесы, тем гармоничнее становился общий строй постановки. Так было и в «Горячем сердце», где безудержные гротески, необузданные притязания театральных персонажей лишь усугубляли эпический покой Островского, украшенный стихией масленичной разбойной игры, и в «Женитьбе Фигаро», где Станиславский раздул комедийный конфликт чуть ли не до размеров народного восстания (из искры — пламя), упрочив между тем праздничную атмосферу творения Бомарше, его изящный пенящийся стиль. Неизменно, с годами усилившись, стремление обострить и расширить конфликт пьесы иногда превышал ее возможности: в невинных «растратчиках» Станиславскому, как известно, виделись очертания гоголевского «Ревизора», в « Мольере» он как бы провидел автора «Мастера и Маргариты».

Он и в жизни склонен был драматизировать, мог разволноваться из-за пустяка, трагически переживал, казалось бы, заурядное событие

театрального обихода, которому другой не придавал бы значения, но никогда не сомневался в победе божеского начала над дьявольским (так изъяснялся он в пору работы над «Селом Степанчиковом»), романтики — над пошлостью и цинизмом.

Способность отважно, не отклоняя лица, идти навстречу противоречиям жизни, свойственная Станиславскому — самому гармоническому русскому художнику XX в., еще больше укрепилась в нем после революции, сказавшись раньше всего в мужестве трактовки байроновского «Каина».

Попытка пренебречь контрастами, противоречиями жизни во имя бессодержательной театральной игры приводила Станиславского в ярость. Но и тягостная завороженность грозными, неразрешимыми противоречиями жизни, свойственная символистскому искусству, обостренная экспрессионистами, была ему совершенно чужда. Он не боялся усугублять и увеличивать в масштабах драматический конфликт, чувствуя, что гармония от него, от Станиславского, никуда не уйдет — она жила в нем самом, никогда не покидала эта ренессансная, пушкинская, толстовская и чеховская способность утвердить гармонию через сопоставление и борьбу противостоящих друг другу жизненных сил. С самого начала у него была уверенность, что в борьбе противоречий раскрывается единство и полнота бытия.

Можно сказать, Станиславский был диалектик, оптимист. А можно сказать — он был режиссер. Режиссер с головы до ног.

Он знал: чем глубже конфликт спектакля, тем он становится театральнее, тем ярче разгорается творческая воля артистов, от них передаваясь драматическим персонажам. Он внушал своим ученикам, что Мольер — человек огромной воли, а Чехов всегда активен. И сам Станиславский до последних лет жизни был олицетворением активной творческой воли.

Он входил в репетиционный зал — высокий, седой, улыбающийся, прямой, как стрела. Со всеми раскланивался, садился в свое режиссерское кресло, и на сцену летел быстрый требовательный посыл: «Волю! Волю! Подтяните колки!»

Для людей театра и людей, любящих театр, книга репетиций Станиславского не имеет цены.

Г. В. Макарова

Новые демиурги. Судьба режиссеров и режиссуры в XX веке

Что это? — человеческая мощь,
В поэте выступавшая открыто.

И. В. Гёте. «Фауст»

Понимание сущности театра на рубеже XIX–XX вв. радикально изменилось: во Франции удар по традиции (не только национальной) был нанесен в 1896 г., когда на одной из маленьких сцен Парижа был показан трагифарс Альфреда Жарри «Король Убю»; в Германии старые традиции расшатывались постепенно, но заменялись новыми на удивление быстро — теоретическая мысль, культурологические и искусствоведческие изыскания опережали практику, иногда опровергая и отрицая те спектакли, что шли из вечера в вечер на сценах Германии, иногда итожа свершившиеся открытия.

Особенность театрального процесса в Европе конца XIX — начала XX в. (в Германии проявилась особенно очевидно) — в некой двойственности тенденций, в противоречивости стремлений.

Искусство режиссуры сформировалось как новая театральная профессия и сценическая форма театрального мышления в период, когда натурализм (особенно натурализм сценический) тормозил развитие режиссерского искусства, с самого начала обозначая некий предел. Потому-то, утверждая себя в качестве режиссеров, театральные новаторы начала столетия отвергали в первую очередь все, что связано с натурализмом, с иллюзией реальности на сцене, с жизнеподобием. Противоречие в том, что театральные новаторы сформировались в атмосфере натуралистического театра, почувствовав себя профессионалами именно на иллюзионистской сцене, судьбы Макса Рейнхардта (работа в театре Отто Брама), Всеволода Мейерхольда (работа в МХТ), Гордона Крэга и Генри Ирвинга (поздний викторианский стиль — национальный британский вариант натурализма) — тому подтверждение. Сложность театрального процесса и допускающая различные интер-

претации рефлексия по поводу этого процесса — следствие особенности рождения европейской режиссуры — в современном понимании.

Как заклятие театральные практики-экспериментаторы и самые смелые теоретики повторяли тезис о «делитературизации» сцены и, не употребляя это понятие, — *об условности* [1]. Мейерхольд употребил это понятие *первым* в европейской театральной культуре, но основывался при этом на разработках, предпринятых чуть раньше в Германии, на догадках, а иногда и домыслах Георга Фукса и Карла Хагеманна, Йошки Савитса и Макса Мартерштайга.

Направление театральных новаций, движение театральной мысли первых десятилетий нашего века сходно в различных странах, — как говорится, «идеи носились в воздухе», — но все же сходство в теориях больше, чем предлагала сценическая практика.

В Германии сама идея режиссуры, так же как и идея неиллюзорного (не жизнеподобного) сценического мира, зародилась и обрела, правда скорее теоретическое, нежели практическое, воплощение раньше, чем в других театральных культурах. Очевидно, потому, что второй этап осмысления этих проблем пришелся на рубеж XIX–XX вв. и именно в Германии стал наиболее плодотворным, стимулирующим театральную мысль Европы — от Стриндберга до Д'Аннунцио. Мейерхольд не стал исключением: обширные и подробные выписки из книг Г. Фукса «Революция театра» [2], К. Хагеманна «Опера и сцена» [3], Й. Савитса «О цели драматического произведения» [4], П. Беренса «Немецкое искусство и декорация» [5] подтверждают как точное понимание Мейерхольдом сущности нового театра и своего места в этом идеальном организме, так и нежелание (намеренное) выйти из круга постоянно муссируемых в те времена в немецкой (да не только немецкой) театральной и культурологической литературе проблем и коллизий.

Знаменательно и внимание к короткому фрагменту из дневника К. Иммермана, где речь идет о необходимости «работы зрительской фантазии» [6], — правда, фигура Иммермана возникает при чтении сочинения Савитса, но Мейерхольду оказывается достаточно цитаты,

---

[1] Это понятие — «условность» — до сих пор не нашло аналога в театроведческих работах и театральной критике Запада. Ср.: convention (*фр.*); Conventionality (*англ.*); Annahme (*нем.*) (в 10-е гг. в театроведческий обиход было введено понятие «Convention» — «сценическая условность», возможно, калька с мейерхольдовского, т. к. ранее (в XIX в.) такое понятие не употреблялось).

[2] *Фукс Г.* Революция театра. История мюнхенского художественного театра. СПб., 1911.

[3] *Hagemann K.* Opera und Buhne. Berlin, 1909.

[4] *Savits J.* Ubes Ziel du Dramatisch Wesh. Berlin; Luinchei, 1904.

[5] *Behrens P.* Deutche Kunst und Buhnebild. Berlin, 1905.

[6] *Immermann K.* Tagebuches. 1820–1832. Berlin, 1900. P.80.

чтобы развить вопрос о зрителе в спектакле в своей книге. Для Савитса же ссылка на Иммермана имеет особое значение, ибо в его рассуждениях о целях и задачах драматического искусства — причем имеется в виду жизнь драмы на сцене в первую очередь — важно ввести Иммермана как первого *режиссера*, ратовавшего за самостоятельное сценическое произведение — спектакль.

Энергия мысли пишущих в Германии о задачах театра, влияние их идей и формул на европейских новаторов обусловлены долгой традицией как театральной рефлексии (штудии на тему сущности сцены в Германии имеют дальние корни), так и театральной практики (режиссерские импульсы, появившись уже в эпоху Просвещения, обусловили возможность больших обобщений). Эта энергия и ясность формулировок привлекает Мейерхольда, помогает иногда практически чужими словами сказать то, что необходимо сказать, чтобы прокомментировать собственную сценическую работу и достойно и убедительно опровергнуть возможных оппонентов. Цель остается постоянной, точнее, раздваивается, сводясь к утверждению себя как *режиссера* нового театра и кроме того — к опровержению сторонников сценического натурализма.

В первое десятилетие XX в. (книга «О театре» закончена в 1912 г.) Мейерхольд и Рейнхардт (принял на себя руководство Дойчес-театром в сезон 1905/1906 гг.) повторяют путь адептов романтического театра «единой воли» столетней давности — но те проиграли, а они оказались победителями. Недаром имена немецких романтиков всплывают и в записях и в книге «О театре» будто бы случайно, на деле — как наиболее явные предшественники, источник некоторых существенных мыслей, прежде всего о роли режиссера — создателя спектакля, цельного и целостного театрального мира.

Вопрос о функции режиссера — создателя спектакля и об условном (не точном воспроизведении натуры) решении сценического зрелища до немецких романтиков (и одновременно с ними) занимал и веймарских классиков. Недаром роман о Вильгельме Мейстере тоже фигурирует в мейерхольдовских записях как раз в связи с условными, уходящими далеко в историю театральными формами. Но если в рассуждениях Гёте и веймарских актеров понятие режиссуры расплывается, то у романтиков формулируется почти с аксиоматической ясностью, к которой апеллируют впоследствии адепты обновления театра на рубеже XIX–XX вв. Вслед за братьями Шлегелями, Л. Тиком и Э. Т. А. Гофманом Беренс и Хагеманн (в меньшей степени Фукс и Савитс) понимают театральное зрелище как нечто сотворенное творческой волей художника, а потому отличающееся единством, коль скоро воля направлена на один объект — театральный спектакль. Техника, машине-

рия, приемы, различного рода сценические гэги — все это производное от творческой воли, ею рожденное и ей подчиняющееся, иногда с легкостью, иногда с трудом преодолевая косность материального мира в противовес замыслам и претензиям духа. Гофман в Бамберге, Иммерман в Дюссельдорфе испытывали те же мучительные, неразрешимые на уровне сценической техники их времени трудности с романтической драмой, так же как впоследствии, спустя без малого сто лет, их наследники — режиссеры Европы не могли найти ключ к драмам символистов. Снова проблема материи и духа то ставила в тупик сторонников нового театра, то заставляла ограничиваться компромиссными решениями.

Именно такими компромиссами стали рейнхардтовские постановки пьес Метерлинка, вызвавшие резкие (и отчасти несправедливые) оценки Мейерхольда, до сих пор уклончиво трактуемые нашими исследователями.

О том, что коллизия музыкальности романтической драмы, не говоря уже об опере, и немузыкальности вещественного (материального неизбежно) оформления сцены так и не была разрешена на протяжении XIX в., говорит повтор Хагеманном, правда бес ссылок, многих ламентаций Гофмана, фактически первого *оперного режиссера* на европейской сцене. Само собой разумеется, что Мейерхольд, сначала готовя постановку «Тристана и Изольды» Вагнера в Мариинском театре, а потом осмысливая опыт этой работы, не мог не анализировать штудии Хагеманна, который учел чаще неплодотворный (почти провальный, включая и вагнеровский Байрёйт) опыт подхода театра Европы к опере. Интересны в этой связи замечания Хагеманна, практически не воспринятые Мейерхольдом, об объединении в одном лице режиссера-постановщика и дирижера, о новом персонаже театрального процесса — «художественном руководителе» (Theaterführer), что для начала XX в. было нехарактерно. А к концу века стало если не закономерностью, то во всяком случае приводило к бесспорным художественным результатам, — практика совмещения характерна для оперных спектаклей Зальцбургского фестиваля (работа Герберта фон Караяна в двух лицах — яркий тому пример); отчасти постановщиком оперных спектаклей Мариинского театра становится Валерий Гергиев (90-е гг.).

«Красота гармонии» оперного спектакля, о которой мечтал Гофман и которую в качестве главной задачи создателя оперного спектакля выдвигает Хагеманн, занимала и Мейерхольда. Поэтому он излишне подробно, учитывая некоторую вторичность (по отношению к романтической мысли) пассажей Хагеманна, конспектирует работу «Опера и драма», переводя и комментируя бесспорные и для начала XX в. уже

не новые замечания Хагеманна о стилизации, о музыкальности декораций в опере, о необходимости лаконизма сценического решения, о недопустимости буквализма в изображении событий и т. д. и т. п.

Работа Хагеманна — плод разочарования в вагнеровском Байрёйте, письма и дневники Гофмана — следствие разочарования оперными спектаклями Бамбергского театра, собственными работами (1806–1808). Байрёйтские спектакли (1876–1883) лишены одухотворенности и «духа музыки»: бутафория, «папье-маше» (почти слово-сигнал в статьях о Байрёйте), гофмановские — дерево и воспламеняющийся не ко времени тюль. Материя поглощала музыку, и Хагеманн, зная историю музыкального театра XIX столетия, рассуждает об идеальном оперном театре, о некоем абсолюте, о практически недоступном оперным исполнителям «пластическом диалоге» (Мейерхольд переводит как «язык жеста» — не совсем удачно). Вслед за Гофманом Хагеманн повторяет, что у оперного театра главные враги — это натуралистический характер игры и ложный оперный пафос.

Правдоподобие просветительского театра, мещанской драмы на сцене à la Иффланд и Шрёдер по сравнению с натуралистическим триумф условности, — Байрёйт Вагнера рождался в эпоху натурализма и потому заражен натуралистическими влияниями, и был обречен на жизнеподобие. Дракона из «Зигфрида» и лебедя Лоэнгрина сооружали на байрёйтской сцене те, кто не мог не знать первых натуралистических штудий, «натурализм в театре» Золя появился накануне премьеры «Парсифаля», а статьи Отто Брама об Ибсене публиковались в берлинских газетах до открытия байрёйтского фестиваля — Хагеманн видит и оценивает казусы оперного мышления конца XIX в. проницательно и точно, но сводит все не к «духу времени» (а настроения и формы определял натуралистический пафос), а к профессиональным просчетам создателей оперных спектаклей — хагеманновские замечания Мейерхольд берет на вооружение как практик. В качестве историка он использует (без ссылки) лишь выстроенную немецким исследователем линию — точнее, формулу — развития оперы: «Приняв Глюка праотцом музыкальной драмы, мы имеем два разветвления, две линии: одна — Глюк–Вебер–Вагнер; другая — Глюк–Моцарт–Бизе» [7].

Несмотря на то что работа Мейерхольда над теоретическими сочинениями Рихарда Вагнера требует специального анализа, применительно к записям из Хагеманна «случай Байрёйта» никогда не упускается из вида как наиболее яркое и наглядное свидетельство расхождения программы и ее воплощения, поэтики и практики, поэзии и правды, материи и духа, как пример трудностей режиссера-поэта.

---

[7] *Мейерхольд Вс.* О театре // *Мейерхольд Вс.* Речи. ВТО, 1969. Т. 1. С. 106.

Судя по всему, некоторые байрёйтовские казусы не были разрешены Мейерхольдом — постановщиком при работе над оперой «Тристан и Изольда», и потому он постоянно возвращается к осмыслению и адаптированному изложению хагеманновских тезисов, когда речь идет о музыкальном (оперном) театре, несмотря на то, что как практик он в своих постановках пошел много дальше и предвосхитил в своих опытах с оперой позднейшие эксперименты Петера Штайна и Патриса Шеро, Питера Брука и Люка Бонди, Юрия Любимова и Роберта Стуруа.

Очевидно, что подчинить своей воле материю оперы, управлять «духом музыки» труднее, чем разгадывать и воплощать на сцене загадки драматического текста. Потому на протяжении всего столетия режиссеры в поисках новых идей и форм, иногда в поисках себя — совершали своего рода «набеги» на оперу, порой обращаясь и к балету. В постановках «большой оперы» XIX в., в версиях романтических балетов тоже заметны элементы режиссерского мышления, содержатся предсказания театра будущего, двадцатого столетия.

И ранние, и более зрелые опыты корифеев режиссуры: Крэга и Мейерхольда, Рейнхардта и Станиславского — были связаны с музыкальным театром. Главная театральная профессия XX в. утверждалась повсеместно: и в крошечных, не приспособленных для постановки спектаклей залах, и на огромных оперных сценах, которые новаторы театрального цеха стремились освободить от пыльного бархата, от громоздких макетов замков и скал, от всего того, что мешало игре свободной фантазии, гасило (в прямом и переносном смысле) звуки музыки, уводило от истинной поэзии. Режиссерское искусство рождалось и долгое время существовало в преодолении; опровергались актерские предрассудки и претензии авторов пьес, зрительское недоумение и растерянное теоретизирование критиков. Пафос преодоления, коллизия борьбы, явной и открытой, рождали энергию творчества, стимулировали художественную мысль, способствовали совершенствованию профессионализма, высокого ремесла. История театрального искусства XX в. сложилась так, что в процессе развития сценических идей, в буднях жизни театра необходимость преодоления, утверждения себя в качестве поэта-профессионала постепенно сошла на нет... Актеры подчинились режиссерам, сверхвольное обращение с текстом пьес перестало кого-либо удивлять и возмущать. Даже главные враги режиссеров, смелых интерпретаторов классики — филологи — успокоились к концу столетия, будто бы признали факт «поражения» текста в споре с его сценическими соперниками. Сами же соперники-режиссеры, несколько лукавя, говорят, перебивая друг друга, что они-то и есть главные союзники тех, кто толкует текст, и все больше

претендуют на роль исследователей. Без преодоления режиссура повсеместно утратила энергию — это ситуация рубежа XX–XXI вв.

Сам термин «режиссура» возник в XVIII в. в одном из забытых ныне сочинений не столь известного, как его племянники, Элиаса Шлегеля, посвященном созданию Национального театра. Рассуждения Шлегеля вышли в свет в 1740 г. — термин «Regie» тогда не прижился, а несколько позже усилиями Лессинга и Гёте был заменен другим — «Inszenierung», аналогичным по смыслу, но при переводе на другие языки, в частности на русский, утрачивающим свое изначальное значение, тем более что во французском и русском театре «инсценировки» (в смысле приспособления прозаических произведений для сцены) стали весьма распространенным явлением, что нехарактерно для немецкого театра, где появление прозаического произведения в сценической версии — редкость. Потому-то понятие «Inszenierung« в немецкоязычном театральном обиходе и может означать лишь постановку пьесы на сцене и не что-нибудь иное, а для российской театральной жизни это понятие по крайней мере двойного значения.

Мейерхольд везде в своих записях переводит слово «Inszenierung» как инсценировка, правда иногда оговаривая и поясняя это понятие. Тем не менее буквальный перевод искажает смысл работы постановщика над спектаклем. Подобное словоупотребление говорит о некоторой экзотике понятия «режиссура» в российском театральном пейзаже XX в. в отличие от Германии и даже от Франции.

Мейерхольд готовил свою книгу «О театре» как раз в то время, когда в Берлинском университете группа филологов во главе с профессором Максом Германом усомнилась в прямой зависимости театра от литературы и впервые в истории предложила анализировать спектакль как «зрелище в пространстве». Идеи Германа и его коллег безусловно связаны с европейскими и немецкими опытами театрализации сцены, с попытками авторов сценических представлений эмансипироваться от литературы. Снова театральный процесс обнаружил свою двойственность: с одной стороны — обновление стиля началось с появлением и утверждением на подмостках новой драмы (т. е. литература и текст опять оказались первичны по отношению к сцене), с другой — различные модификации стиля модерн (особенно в австрийском варианте) предусматривали свободу от текста и апелляцию к открытиям в сфере живописи. Показательны выступления Оскара Кокошки и его опыты на малой сцене («Убийца — надежда женщин», 1908), эволюция критика и драматурга Германа Бара — от апологетики натурализма к пропаганде эстетизма и раннего экспрессионизма.

Обращая внимание на замечание Фукса об экспансии литературы — в другом месте Фукс, а чуть раньше Беренс писали о «литера-

турном пленении» сцены, — Мейерхольд учитывает традиционную особенность театрального процесса. В кругу этой традиции (главенствующей роли текста) он пребывает и в своем подходе к постановке на сцене символистской драматургии. Самодвижение театральных форм, самостоятельное развитие сценической мысли осознавалось теоретиками театра в Германии, и постепенно утверждение и подтверждение этих фактов примерами начинает занимать и Мейерхольда, а впоследствии становится характерным для европейских штудий об искусстве сцены.

На рубеже веков мотив театральности осмысливается скорее поэтически, чем практически, тем не менее воспоминания о долитературных эпохах становятся почти навязчивыми — прежде всего о театре Средних веков, о комедии масок (недаром для Фукса характерны попытки использовать сценарий в своем театре), а Мейерхольд апеллирует к Гоцци и Гофману). Рейнхардт интересуется формами мистериального театра.

Работа Георга Фукса «Революция театра» имеет подзаголовок «История Мюнхенского художественного театра», — на самом деле это что угодно: теоретический трактат, рассуждение об исторических и современных театральных формах, психологический очерк, фрагменты архитектурных штудий, но не история определенного театра, построенного архитектором Литтманом в 1907 г. в Королевском парке Мюнхена. Понятие «рельефной сцены» не является открытием Фукса и Литтмана — впервые это понятие выдвинул на рубеже XVIII–XIX вв. архитектор Шинкель, руководствуясь опытом Веймарской гётевской сцены и пытаясь решить проблему соотношения актера и декорационных построений на сцене Берлинского королевского театра. Шинкелю принадлежит эскиз — схема новой сцены, почти полностью воспроизведенной позже Литтманом, что обусловило неуспех на этой сцене опытов Фукса, скорее теоретика и визионера, чем практика-режиссера, и привело к успеху гастролей Рейнхардта, показавшего в числе других работ свою интерпретацию шекспировского «Гамлета» (1909).

Об иллюзии, убивающей фантазию, Шинкель беседовал с Гёте, утверждая, что зритель при стремлении создателя спектакля к иллюзии попадает в полное рабство к этому создателю. Шинкель писал: «Если бы наша сцена вместо сложной декорации представляла собой лишь стену с одной картиной на ней, то эта картина могла быть воспринята как символический фон и давала бы возможность свободного развития фантазии». Фукс в нескольких фрагментах своей книги излагает, частично развивая, частично адаптируя, эти шинкелевские мысли.

Однако ни в Берлинском королевском театре, ни даже сто лет спустя у Фукса в Мюнхенском художественном театре соединить за-

мыслы архитекторов — творцов нового сценического пространства — с размещением актеров не удалось. Архитектурные и театральные теории в XIX в. в Германии опережали театральную практику, что порой создавало у деятелей театра ошибочное представление о собственных достижениях. Мюнхенский государственный театр и его руководство не стали исключением. Постановка «Фауста» (1907) в декорациях Фрица Эрлера, на основе которой Фукс строит свои рассуждения, скорее опровергала теоретические построения, чем подтверждала. Фукс назвал сцену-коробку «фотосценическим ящиком» и реформу театра призывал начать с реформы сценического пространства. Архитектурные замыслы Фукса и Литтмана противоположны замыслам Савитса и Карла Лаутеншлегера, которые выстроили сцену на сцене и соорудили поворотный круг в Мюнхенском театре (1896). Сходство Фукса с устроителями «шекспировской сцены», подмеченное Мейерхольдом, в том, что все реформы связаны в первую очередь с *освобождением* сцены; освобождение от предметов и аксессуаров приводит к устранению иллюзии. Савитс считал, что актер должен действовать на просцениуме, свободном от какого-либо декорационного оформления.

Идея *просцениума* становится центральной в размышлениях о реформе театра. Сценическое пространство в декларациях и отчасти на практике делится на две части: игровую и «царство декораций» (Савитс). В мейерхольдовском «Дон Жуане» (1910) эти требования (пожелания) Савитса блестяще осуществлены, а в немецких спектаклях были предложены компромиссные решения. Натуралистические штудии, «критические подходы», утверждавшие поэтику натурализма, несомненно влияли на архитектурные теории начала века, — Савитс не исключение.

Теоретическая чересполосица конца XIX — начала XX в. имела своим продолжением бытование режиссуры на протяжении всего только что завершившегося столетия в качестве главной сценической профессии. Проблемы, связанные с режиссерским решением спектакля в процессе развития и самодвижения театрального искусства постепенно оказались на первом плане.

Режиссер — художник и философ, идеолог и организатор, режиссер-творец сценических образов стал главным действующим лицом в пьесе под названием «История театра XX столетия» и не хочет этой своей роли изменять. Форма и суть театрального зрелища определяются режиссером-постановщиком, несмотря на упомянутую потерю его значения к концу века, в современной театральной ситуации. Приходится повторить ставшие уже общим местом утверждения, что история театра XIX в. в Европе сводится к истории актерского искусства, то театр XX в. — это прежде всего история режиссерского твор-

чества, история жизни и судьбы, драм и преодолений, триумфов и просчетов режиссеров — повсеместно, от Скандинавии до Апеннинского полуострова, от России до Ирландии. Станиславский и Рейнхардт, Мейерхольд и Пискатор, Вахтангов, Таиров, Брехт, соединивший в себе драматурга, режиссера и теоретика театра, Антуан и Копо, Жемье и Вилар, Леон Шиллер и Эмиль Франтишек Буриан, современники конца XX столетия Брук и Стрелер, Ронкони и Бергман, Крейча и Вайда, Любимов и Штайн, а еще Товстоногов и Свинарский, Мнушкина и Чулей, Додин и Васильев, Някрошюс и Уилсон, Бонди и Марталер... Этими именами написана история театра XX в., а некоторые продолжают летопись в столетии XXI.

В течение всего прошедшего века и в сочинениях теоретиков, исследователей искусства сцены, и в среде практиков возникал вопрос о причинах рождения режиссуры на рубеже двух прошлых столетий. На вопрос — почему именно эти сроки — в разных странах в разные времена отвечали по-разному. Однако идея, точнее — концепция-умозаключение о прямой связи режиссуры и новой драмы, наиболее распространена, особенно в отечественной театроведческой науке. Эта гипотеза превратилась уже в нечто подобное аксиоме — истине, не требующей доказательств. Хотя в самих заявлениях первых режиссеров (в современном понимании этого слова и этой профессии), в их предпочтениях возникают некие иные причины, не только и не столько адресующие к утрате антропоцентристской картины мира и недоверию к усилиям отдельной личности.

Возможно предположить, — а последующее развитие режиссерской мысли и сами режиссерские судьбы это подтверждают, — что появление в разных театральных культурах, пребывавших на разных стадиях развития, фигуры новой, мощной и самостоятельной, говорит о воздействии на театральный процесс весомых онтологических импульсов, не всегда принимаемых во внимание.

В конце XIX в. и в первые десятилетия века XX в европейской философской, да и художественной мысли, поэтически преобразованные и образно окрашенные, все чаще начинают звучать «голоса конца», преобладать настроения пессимизма, — подводятся итоги долгой эпохи. Начало этим рассуждениям положил Фридрих Ницше, своего рода итог подвел Освальд Шпенглер. Ницше заявил об измельчании личности, о неспособности современного (конца XIX столетия) индивидуума к свободному и продуктивному выявлению себя во всех сферах, в творчестве в том числе. Патетически об этой коллизии возвестив, Ницше тем не менее себя представлял в своих трудах именно такой личностью, которая в окружающей реальности уже исчезла, стала достоянием истории, оказалась в воспоминаниях. Спустя несколько

десятилетий Шпенглер произнес окончательный приговор творчески ориентированной личности, «фаустовскому человеку», объявив о «закате Европы» громко и пафосно, аргументированно и настойчиво, чтобы услышали все. Столетием раньше персонаж-шутник в «Ночных бдениях Бонавентуры» таким образом провозгласил конец света, мнимый, как выяснилось. «Закат Европы» тоже оказался скорее эффектным поэтическим образом, хотя и был принят, что называется, на вооружение. С легкой руки Шпенглера доктор Фауст, персонаж и так не свободный от самых широких ассоциаций еще с гётевской поры, приобрел внелитературные и внетеатральные качества, сакраментальные черты. Как известно и всячески откомментировано, одна из восьми, по концепции Шпенглера, культур обозначена как «фаустовская» — последняя по времени бытования и возникновения и гибнущая на глазах европейцев первых десятилетий XX в. Не без самонадеянности, за что был раскритикован Томасом Манном[8], с поэтической мощью и завидной эрудицией Шпенглер убеждал Европу и мир, человечество, всех и каждого в том, что они пребывают в ситуации конца эпохи, наблюдают закат европейской культуры и должны это признать. Почти одновременно с выходом в свет первых фрагментов шпенглеровского труда появились работы Ортеги-и-Гассета, посвященные «восстанию масс» и утрате индивидуумом своей способности в силу длинного ряда обстоятельств влиять на происходящее «в городе и мире». А на рубеже веков подобную коллизию и воплотила новая драма — ее персонажи утратили, одну за другой, все черты ренессансной, фаустовской личности, лишились воли к действию, к преодолению. «Нет воли...» — повторяет чеховский Тригорин в «Трех сестрах»[9].

Развернутое отступление призвано иначе, чем принято в театроведческой среде, попытаться выявить и прокомментировать коллизию возникновения фигуры режиссера в европейском театре на рубеже XIX–XX вв., появление в культурном и духовном ландшафте Европы сильной творческой личности, претендовавшей на сотворение сценического мира по своей «воле и представлению», взявшей на себя ответственность за обновление театра. Судя по всему, кроме внутритеатральных причин, связанных с эволюцией самого искусства сцены, существовали и причины внетеатральные, обусловленные умонастроением эпохи. Появление режиссера адресует к романтизму столетней давности почти в той мере, как к феномену новой драмы, к Ибсену и ибсенизму. Первые европейские режиссеры стали поистине новыми демиургами и подтвердили эту свою роль судьбой и творчеством.

---

[8] *Манн Томас.* Собр. соч.: в 10 т. М., 1962. Т. 9. С 610–620.

[9] *Чехов А. П.* Три сестры. Собр. соч. в 12 т. М., 1957. Т. 9.

Шпенглеровский исчезающий Фауст, точнее, фаустовский человек, дитя и продукт ренессансной культуры, и, осмелимся предположить, ницшеанский проект «преодоления человека» воплотился на рубеже двух прошлых веков и в начале XX столетия в личности режиссера, творца театральных миров, подчинившего себе материю театра и хрупкую, капризную и своевольную натуру актеров. В общественной жизни отдельная личность теряла свое значение — спустя несколько лет эту ситуацию зафиксирует, оплакав, экспрессионизм, а на сцене (в Берлине и Петербурге, в Париже и Москве) суверенная и верная своему творческому голосу творческая натура, воплощенная в режиссерах, сотворяла мир. И если не двигала «солнца и светила», то во всяком случае заставляла порой поверить, что властвует над пространством и временем не только в рамках сценической коробки, а может расширить театральный мир до масштабов вселенной, сделать пространство сцены «вырезом жизни», как натуралисты, а проекцией мира души с безграничным космосом.

Недаром эксперименты зачастую сводились к попыткам изменить не только взаимоотношения сцены и зрительного зала, создать общее пространство публики и актеров, но и трансформировать и сам институт театра, вернув зрелищу сакральный смысл. Режиссеры творили, дерзали и кощунствовали, присваивая себе роль «второго творца». Они стремились создать не подобие мира дольнего, а некий новый свой мир, и отразивший реальность, и одновременно преодолевший земное притяжение. Поэтому каждый из них, и Мейерхольд, и Рейнхардт, и Крэг (особый случай), и Станиславский, и Копо, и Таиров, от современной драматургии уходили к классике, к великим авторам прошлых эпох — к Шекспиру и Расину, к Кальдерону и Мольеру, к Шиллеру и Лермонтову. Ренессансная драматургия влекла наряду с романтической, требовался масштаб и герой, отличный от персонажей новой драмы. Открытия, совершенные в ее пределах, не то чтобы отвергались, но становились лишь частью исканий. Режиссерская душа, дух творчества требовал путешествий в прошлое, стремился к постижению большого стиля и пространства трагедии.

Своеобразные и многозначительные отношения сложились у режиссеров «первого призыва» с драматургией. Почти каждый из них, и более радикально и решительно настроенные, как Мейерхольд и Крэг, и сторонники последовательно развивающихся экспериментов, такие как Станиславский и Копо, заявляли, что суть новой профессии в том, чтобы перевести язык пьесы на язык сцены, заставить драматургический текст ожить в театральном пространстве. Все так, но при этом каждый в той или иной форме, более или менее уверенно, сомневаясь или декларируя, проводил мысль (и в теории, и на практике) о само-

стоятельности, суверенности театрального зрелища, об автономии сценического мира. Создатели спектакля, опять же ощущая в себе демиургические притязания и понимая свою работу, свое творчество как миссию, утверждали, что они заняты «пробуждением драматургии», оживлением типографского текста, который в пьесе мертв, пока не прозвучит со сцены. Применительно к режиссерской работе К. С. Станиславского Н. Я. Берковский писал: «Когда драма переходит в руки актеров и режиссеров, она впервые становится сама собой. Сцена развеществляет драму. На сцене драма получает истинное свое бытие. Задача сцены — освободить драму от ее рукописной, книжной формы, книга — только техническая оболочка драмы, технический способ ее хранения. Именно театр и будит в драме драму. Он сразу же в глубокие планы отодвигает автора» [10].

«Отодвигает», точнее, замещает, заменяет автора режиссер, скорее не интерпретатор, а соавтор драматурга и уж бесспорно автор спектакля. Знаменательно, что гармония сосуществования драматургии и театра была разрушена в период романтизма, когда сцена не захотела романтические творения воспринять и отторгла Клейста и Байрона, Гофмана и Лермонтова. Не одно произведение прошлого вернулось либо впервые появилось на сцене благодаря режиссуре XX в. Так, лишь в XX столетии обрела сценическую версию клейстовская драматургия — и у Рейнхардта, и у экспрессионистов, и у Штайна. Диалог с гениями прошлого ведется на равных.

К пониманию роли режиссера–творца сценической вселенной романтиками, прежде всего немецкими, и вернулись создатели театральных зрелищ начала XX столетия, попав в своеобразный плен романтизма. В театральной мысли Германии раньше, чем где бы то ни было, возникло понятие режиссуры как особо организующей воли, необходимой для создания не просто спектакля, а театрального произведения. И главную роль в формировании этого круга идей сыграли романтики. Театральное зрелище понималось ими как нечто сотворенное, как создание и продукт творческой роли индивидуума, как плод вдохновения, результат художественного взлета поэта-творца. Неудивительно, что, почувствовав угрозу суверенности личности, пребывая в ситуации, трактованной как «закат Европы», уход фаустовского человека, художники — и не только в сфере театра — стремятся утвердить себя, свою самостоятельность и проявить свою волю с удвоенной и утроенной энергией, преодолевая дух времени и изменяя этот самый дух.

---

[10] *Берковский Н. Я.* Станиславский и эстетики театра // Литература и театр. М.; Л., 1969. С. 246

На всем протяжении XIX столетия термин «режиссура» (Regie) имел самое широкое хождение в театральных кругах повсеместно в европейских странах, но под «режиссурой» понималось нечто иное, чем в конце столетия, чем в XX в. Режиссерское творчество Иммермана и Лаубе и даже мейнингенцев, чье новаторское значение в процессе формирования современного театрального мышления явно преувеличено, понималось как совокупность функций — не миссия, не продукт «воли и представления», не следствие концентрации и выхода долго копившейся творческой энергии. Нет — как набор профессиональных навыков, педагогических в том числе. До возникновения крупных режиссерских индивидуальностей и сами функции режиссуры дробились — в лучшем случае раздваивались — на задачи пространственные и на решения, ориентированные на актеров. Австрийский театровед Хайнц Киндерманн в своей многотомной «Истории европейского театра»[11] приводит примеры такого раздвоения, такие пары, существовавшие и в английском, и в германском театральном мире.

Так, Франц Дингельштедт в 60-е гг. был занят проблемами сценического пространства, так называемой «живописной режиссурой» (Bildregie), а работавший параллельно, до него в венском Бургтеатре Генрих Лаубе главное внимание уделял работе с актерами и прежде всего работе над словом, так называемой «словесной режиссуре» (Wortregie). В Англии аналогичные Дингельштедту задачи решал Чарлз Кин в «Театре Принцессы», создавая пространственные композиции, прибегая к опыту современной исторической живописи, а Сэмюэл Фелпс работал с актерами, не обращая внимания на то, в каком пространстве совершается действие. Объединить усилия в одном лице еще не настало время, творчески сильная личность еще не чувствовала надвигавшейся угрозы потери лица и кризиса культуры. Режиссерские задачи в Мейнингенском театре тоже дробились, фактически спектакли, поразившие европейскую публику и российских театральных людей (среди них А. Н. Островский и К. С. Станиславский) цельностью, готовились сообща, в лучшем случае втроем (сам герцог Георг II, Людвиг Кронегк и Эллен Франц), а то и специально собранной командой.

Новый век, предложив ситуацию — обстоятельства, говоря театральным языком, спровоцировал противостояние и творческий взлет, небывалый прорыв в развитии искусства театра. Собственно, рождение европейского авангарда, появление таких крупных творческих личностей, как Матисс и Пикассо, Шёнберг и Шагал, в основе своей, кроме иных привходящих причин, имеет тот же пафос противостояния и преодоления.

---

[11] Theatergeschichte Europas: in 10 Bänden. Salzburg, 1961–1966.

Обстоятельства «заката» породили рассвет или расцвет, как будет угодно. В истории XX столетия существуют на равных Шпенглер с его приговорами и пророчествами и те, кто творил и создавал свой художественный мир вопреки этим приговорам, — великие режиссеры, каждый из которых обладал чертами «фаустовского человека» действия и романтика-визионера. Натура, творческая суть гениев режиссерской профессии объединила в себе ренессансного творца-демиурга в духе Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола и наряду с этим душу и волю романтического гения, черпавшего вдохновение в заоблачных высях и в адских безднах, беседовавшего на «ты» с богами всех времен и народов и с самим дьяволом. Инерция величия действовала долго — ее хватило более чем на шесть десятилетий XX в.

Современники конца столетия вынуждены наблюдать затухание инерционной волны: утрата пафоса преодоления, энергии противостояния духу времени постепенно привела к потере творческого масштаба, к девальвации и усредненности художественных свершений — не только на сцене. Это удел современной культуры на рубеже двух веков, в начале нового тысячелетия. На театре сохраняют верность себе и масштабу деяний режиссеров старшего, отчасти среднего поколения — смена заставляет себя ждать, хотя жизнь театра очень интенсивна и многообразна. Пророчества столетней давности настигли людей искусства, выждав и позволив дать достойный ответ.

Теперь слышится лишь затухающее эхо.
Бессмертные на карнавале,
Сам Бог вступает в спор:
«Молчу я, чтоб зазвучало;
Но камнем застыл простор,
Трагические событья,
То претворенья срок.
Счастья не накопить нам —
Дробится итог...»

Готфрид Бенн.
Собрание стихотворений.
СПб., 1997. С. 146–147.

М. Г. Скорнякова

Сценическое пространство в театре постклассической эпохи

Простой помост представляет собой художественную форму.

Вс. Мейерхольд

Театральная революция XX столетия радикально изменила представления о театре, его пределах и возможностях. Драматург и актер, на протяжении веков царившие на подмостках сцены вплоть до начала века, были вынуждены потесниться, чтобы уступить напору новой силы. Частичное «поражение в правах» исходило от всегда очень скромного действующего лица, вдруг начавшего играть самостоятельную роль. Его вес и влияние становились все заметнее, а порой оно претендовало и на роль лидера.

В новом театре слово драматурга больше не могло звучать на фоне выгородки, заполненной случайными, переходящими из пьесы в пьесу декорациями и реквизитом. Нужна была особая среда — реалистическая или условная, — в которой мог бы твориться особый мир каждого спектакля, т. е. пространство со своей формой, освещением, звучанием, красками... Сценическое пространство, становясь активным компонентом спектакля, властно требовало к себе внимания со стороны разных видов искусств. Спектакль, понимаемый теперь как единое целое, со всех точек зрения — эстетической, технической, организационной — стал представлять собой невероятно сложный организм, своего рода грандиозный оркестр без дирижера или крупное соединение родов войск без командира. Необходим был руководитель, который бы подчинил себе разнородные элементы, все соединил, придал смысл и направил к общей цели. В театре его назвали режиссером. Так родилась новая театральная профессия.

Революция в области искусства, как известно, была обусловлена не только эстетическими, но и явлениями внеэстетического характера — научными открытиями, техническим прогрессом, невиданными

по масштабу социально-политическими бурями и мировыми войнами. И столь значительная роль сценического пространства в театре столетия, может быть, не в последнюю очередь объясняется теми изменениями в сознании, которые были вызваны также далекими от искусства событиями.

К концу XIX в. прочный, привычный, стоявший века миропорядок стал рушиться на глазах. Научно-технический прогресс перевернул все понятия об окружающем мире. В жизнь вошли радио, телефон, кинематограф, лошадь сменил автомобиль, исполнилась самая заветная мечта человечества: была, наконец, преодолена сила земного тяготения, человек обрел крылья и оторвался от земли. Пространство и время, обуздать которые всегда стремился человек, казалось, стали ему подвластны.

Покорение околоземного пространства — развитие авиации, выход в космос — круто изменило представления о мире и месте человека во вселенной. Не случайно в свое время итальянские футуристы придавали такое большое значение самому факту появления авиации и даже посвятили этому отдельный манифест.

Новое мироощущение властно требовало адекватной формы выражения в искусстве. Как говорил еще в конце прошлого столетия устами своего героя А. П. Чехов — драматург, провидевший театр XX в.: «Нужны новые формы».

Главный закон театра — действие. А именно «действие стало постепенно вымирать на подмостках европейского театра за последние два века» [1]. Причина виделась в давно утраченной связи «с лучшими традициями зрелищной культуры» [2]. Необходимо было вернуть сцене действенное начало, возвратить театр к его природе, освободив от всевластия литературы, вновь сделать театр зрелищем, в котором все — актер, слово, свет, звук, цвет, ритм, пространство... — не просто уравнено в правах, но существует в нерасторжимом и органичном единстве, служа одной цели. Динамизм против статики — девиз реформаторов сцены начала века. Нужна была сцена «с подвижным лицом», «тысяча сцен на одной сцене», к чему так стремился Гордон Крэг. Цель виделась в том, чтобы преобразовать традиционную сцену или... отказаться от нее навсегда. Но прежде всего нужно было заново утвердить власть движения, «которое было у истоков театра древности» [3].

Вырывающийся на простор театр все силы направляет на то, чтобы преодолеть статику ренессансной итальянской сцены и придать

---

[1] *Тарабукин Н. М.* О В. Э. Мейерхольде. М., 1998, С. 64.

[2] Там же. С. 63.

[3] Цит. по: *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983, С. 458.

пространству динамизм. На рубеже веков совершаются открытия, позволившие усовершенствовать сцену. В 1896 г. в Мюнхенском театре впервые было опробовано изобретение архитектора Карла Лаутеншлегера — вращающаяся сцена. Однако первое время это нововведение использовалось редко, и только Макс Рейнхардт открыл в нем богатые эстетические возможности. Его спектакль «Сон в летнюю ночь» (1905) произвел ошеломляющее впечатление, что сразу поставило Рейнхардта в разряд новаторов современного театра. В спектакле сцена приходила в движение при открытом занавесе. Техническая задача — смена декораций — превратилась в яркое, полное жизни и красоты зрелище. За движущимся лесом с могучими стволами деревьев и мерцающими таинственными огнями открывалось лесное озеро, серебрящееся в лунном свете. Зрелище завораживало и вызывало восхищение. Вместе с тем этот пластический прием дал возможность выразить и одну из центральных идей спектакля — мысль о неустойчивости мира и вечной изменчивости бытия.

Поворотный круг после Рейнхардта стали использовать довольно широко, хотя первоначально лишь с целью быстрой смены декораций. В России вращающаяся сцена впервые появилась в 1900 г. в Малом театре. С 1911 г. техническое новшество используется и в Московском Художественном театре, однако при открытом занавесе Станиславский впервые применил его лишь в «Женитьбе Фигаро» (1927).

В 1911 г. было совершено открытие, давшее мощный импульс динамизму на театре. Ширмы Гордона Крэга — это трехмерная динамическая структура, своего рода сценический механизм преобразования сценического пространства. «Открытием Крэга начинался новый этап истории европейского театра — пора движущихся... меняющихся сценических структур», — пишет Т. Бачелис[4]. Четырехгранные ширмы Крэга, приводившиеся в движение вручную, по замыслу автора должны были быстро и незаметно менять декорации прямо на глазах зрителей. Однако уровень техники в начале века не давал возможности использовать их так, как задумывал Крэг. Тем не менее эстетический эффект был необычайно силен. В московском «Гамлете» разновысокие ширмы, вращаясь по сцене, не только быстро меняли место действия, но и создавали нужное настроение в каждой сцене и, следуя за изменениями душевного состояния героя, становились в полном смысле слова зеркалом его души. По свидетельству современников, декорации-ширмы, действительно, оживали, одухотворялись и сами вступали в игру. Пространство, образуемое «пересекающимися, опускающимися и изменяющимися колоннами», вдруг

[4] *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг... С. 165.

разрушалось «среди мерцаний изменчивого света» с тем, чтобы затем возродиться вновь, — писал П. Марков[5]. Не случайно свою статью о спектакле он назвал «„Живые" декорации Гордона Крэга».

Но даже если бы ничего не знать о вращающихся ширмах, одного взгляда на эскизы Крэга к «Гамлету», «Макбету» и другим спектаклям достаточно, чтобы почувствовать их внутреннюю динамику и драматизм: это похожее на прыжок стремительное движение арки моста («Макбет»), воронкообразная, втягивающая в себя световая перспектива («Король Лир»), мощное движение устремляющихся ввысь разновысоких башен, пересекающие сцену по диагонали стройные ряды колонн в контрастах света и тени («Гамлет»)... Даже эскизы костюмов Крэг почти никогда не демонстрирует нейтрально — фронтально и статично: фигуры обычно представлены в какой-нибудь стремительной позе. Интересно, что Крэг, не перенося на сцене никакой статики, постоянно противился сидячим мизансценам, к которым его склонял Станиславский. «Чем настоятельнее Станиславский требовал сидячих мизансцен, тем резче Крэг от них отказывался. Он предлагал вести репетиции под музыку, дабы научить актеров ходить „грациозно"»[6].

Столь же динамична серия эскизов к операм Вагнера современника Крэга Адольфа Аппиа, и в них также предусмотрены движущиеся устройства (есть свидетельства, что А. Аппиа пришел к ширмам одновременно с Г. Крэгом)[7]. На эскизах Аппиа более тяжелые объемы, но то же движение рядов колонн, маршей лестниц, свет и тень... Аппиевская серия рисунков «Ритмические пространства» буквально завораживает динамикой. Да и само название говорит о многом: пространство, живущее по законам музыкального жанра — в ритме, динамично по определению. И не в последнюю очередь ощущение движения рождает своеобразное освещение. Игра света и тени на плоскостях крэговских ширм или в тяжелых структурах аппиевских

---

[5] *Марков П. А.* О театре. В 4-х т. М., 1976. Т. 3. С. 15.

[6] *Бачелис Т.* И. Шекспир и Крэг... С. 255.

[7] Есть свидетельство С. Волконского, что Аппиа пришел к ширмам одновременно с Крэгом. Вот что пишет он о «Школьных празднествах» Института ритмической гимнастики Жака Далькроза в Хеллерау: «Передняя половина сцены плоская, а с половины начинаются архитектурные постройки, — лестницы и площадки, которые складываются в самых разнообразных положениях и высотах; с боков они ограничены — Крэговскими ширмами. Да, Крэговскими ширмами. Кто знаком с работами художника Аппиа, ближайшего друга Далькроза, тот не удивится этому совпадению. „Неужели, — воскликнул Крэг, увидав его рисунки, — он сделал это, не видав меня!" Да ведь сказал же Достоевский „Идеи летают в воздухе"» (*Волконский С.* Художественные отклики. СПб., 1911, С. 149–150).

построений во многом создает эту насыщенную, напряженную атмосферу, сообщает ей грозную энергию, готовую в любое мгновение взорваться и выплеснуться вовне, что так созвучно и шекспировским трагедиям, и операм Вагнера. Мир в движении, готовый к самым неожиданным трансформациям, мир, сотворенный из устремляющихся ввысь линий, разновысоких плоскостей, пронизанный светом и погруженный во тьму, — таким встает он с эскизов Аппиа и Крэга. «Никогда пластическая, созидающая роль освещения на сцене, я бы сказал — материализующая сила света, не выступала с большей наглядностью», — писал С. Волконский о московском «Гамлете» [8]. Линия на создание динамического пространства из света и теней, так называемая «архитектура света», берет свое начало в эскизах Аппиа и Крэга. С развитием техники, особенно во второй половине века, возможности «световой режиссуры» становятся почти безграничными.

Неповторимое, полное страсти и движения пространство создают игра света и теней, устремляющиеся вверх ряды колонн, стремительно уходящая вдаль перспектива и ступени. Лестницы присутствуют на большинстве эскизов и Крэга, и Аппиа. Раскинувшиеся на всю ширину сцены или струящиеся тоненьким ручейком, они бегут вверх и уходят вниз, огибают монументальные колонны, исчезают в толще массивных стен или скрываются за пределы сцены. «Самое мощное — это ступени, летящие вверх или уходящие куда-то вниз, — вот об этом-то ощущении архитектуры я часто размышляю: как ей удается без помощи речи передать живое начало, драматизм безмолвия?» — писал Крэг в своем наброске «Ступени» [9]. Так лестница как компонент динамичного пространства с начала века вступает на сцену и с тех пор не покидает ее. Ритмическое движение по ступеням вверх или вниз сообщает театральному пространству легкость, упругость, объем и глубину. Лестница позволяет обыгрывать пространство на разных уровнях, а не только на уровне планшета. Лестничные мизансцены выразительны, в большей степени способны создавать напряжение и держать внимание публики. Анализируя спектакль Мейерхольда «Горе уму», Н. Тарабукин писал: «Лестница почти неизменный спутник конструкции сценической площадки в театре Мейерхольда, ибо лестница самая живая, эластичная и многообещающая форма на сцене» [10].

На эскизах Крэга и Аппиа лестницы расположены по большей части фронтально. Реже лестничная композиция строится по диагонали или на сочетании фронтального и диагонального принципов.

---

[8] *Волконский С.* Художественные отклики... С. 119–120.

[9] *Крэг Э. Г.* Воспоминания, статьи, письма. М., 1988. С. 185.

[10] *Тарабукин Н. М.* О В Э. Мейерхольде... С. 83.

В целом диагональ — характерная черта композиционного построения в театре постклассической эпохи. В XX в. в сценическом оформлении спектакля на смену фронтальному принципу и симметрии часто приходит само «олицетворение динамики и напряжения» — асимметрия и диагональ.

«Искания нового искусства движения» ставило перед Крэгом задачу создания такого типа театрального пространства, которое, говоря словами Станиславского, было бы «более простым фоном для актера» [11]. Крэг видел трагедию, очищенную от быта и исторической реальности, как борьбу «светлого духа» и грубой материи. Поэтому в этом новом созданном им пространстве он ждал от актеров и определенного исполнения — «отвлеченного, полуреального и реального» [12]. Однако замыслам Крэга не суждено было сбыться. И актеры и толпа играли очень хорошо, — писал Станиславский. Актеры, участвовавшие в спектакле — «Качалов, Книппер, Гзовская, Знаменский, Массалитинов, — все это крупные фигуры, в мировом масштабе... но они играли по старым приемам Художественного театра. Того нового, которое мне чувствовалось, я не мог им передать... Ничто не нравилось Крэгу. Он протестовал, с одной стороны, против условности, напоминавшей обычный театр, а с другой стороны, не принимал обыденной естественности и простоты, лишавшей исполнение поэзии. Крэг, как и я, хотел совершенства, идеала, т.е. простого, сильного, глубокого, возвышенного, художественного и красивого выражения живого человеческого чувства. Этого я дать ему не мог» [13]. Созданный Крэгом пространственный образ трагедии входил в противоречие с тем, что делали на сцене актеры. В спектакле, по мнению современников, произошло несовпадение исполнительского стиля и пластической формы.

Следующий этап реформы приходится на начало 20-х — годы конструктивизма. Величавый драматизм правильных крэговских построений преодолевается. В «Мистерии-буфф» Маяковского (1921) Мейерхольд взламывает планшет, ставя дыбом основание сцены, он создает многоэтажную асимметричную композицию, громоздя друг на друга «вкривь и вкось» разнообразные фигуры — изогнутые мостики, лестницы, непараллельные падающие плоскости... Так Мейерхольд делает доступным театральному действию весь объем сцены [14].

---

[11] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 335.

[12] Материалы к постановке «Гамлета» // «Ежегодник» МХТ. 1944, С. 651.

[13] *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 1. С. 345.

[14] Впервые подобная сцена появилась в спектакле Ф. Комиссаржевского «Бесовское действо» А. Ремизова (1907), режиссерский план которого был разработан Вс. Мейерхольдом.

В спектаклях Таирова стройные, геометрически правильные формы также сломаны. В «Ромео и Джульетте» Шекспира (1921) больше нет ни параллельных линий, на прямых углов. Нет и намека на уравновешенность и успокоенность формы — все летит, все смято, как в накренившемся от ураганного ветра доме. И если композиции Крэга, как замечено, это мир перед катастрофой, то здесь запечатлен момент начала вселенского катаклизма. В эскизах А. Экстер и на фотографиях сцен спектакля поражает этот головокружительный вихрь летящих плоскостей. Горизонталей нет, но есть хрупкие, неуверенные вертикали колонн, полукружья взбегающих лестниц, тревожная асимметрия ломаных линий — балконов, мостиков, стен домов... И острые изломы разнонаправленности движений всех плоскостей в этом абсолютно лишенном равновесия и покоя мире. И одного взгляда на эскиз достаточно, чтобы почувствовать характер драмы, которая должна разыгрываться в этом пространстве.

В театре Таирова сценическое пространство и актер — ритмически однородные системы, пластические формы одного порядка. Таиров утверждал, что принцип сломанных площадок помогал актерам ощущать легкость во владении телом. А. Коонен в своих воспоминаниях писала, что сценическая площадка в спектакле «Федра» (1921) была не только удачна, но и очень удобна для актеров[15]. В «Федре», — писал Таиров, — «сцена напоминала собой палубу корабля в момент начинающегося крушения»[16]. Здесь не было никаких предметов мебели или домашнего обихода — лишь оголенные плоскости разновысоких изломанных площадок и покачнувшихся вертикалей, зигзаги диагоналей и острые углы. Сама архитектура сцены «Федры» есть обобщенный образ этой трагедии, суть которой режиссер определял как душевный сдвиг, предощущение надвигающейся катастрофы[17].

Впервые Федра появлялась из глубины сцены. На невысоких котурнах, в золотом шлеме на огненных волосах и в тяжелом длинном багровом плаще она «пересекала под прямым углом сценическую площадку, шла лицом к зрителю и внезапно как бы сламывалась, охваченная болью и позором своей любви к пасынку. Коонен металась по площадке, то сгибаясь к земле, то простирая руки к небу, призывая его гнев и проклятия на свою голову; она говорила свои монологи напевно, порою превращая их в тоскующий плач и болезненный

---

[15] *Коонен А. Г.* Страницы жизни. М., 1985, С. 269.

[16] *Таиров А. Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970 С. 441.

[17] Там же.

крик»[18]. Рельеф сцены соответствовал пластике героини, лаконизму оформления вторил лаконизм мизансцен и жеста — «жест скуп, волнующ, сдержан»[19]. Все видевшие спектакль говорили о «мятущихся движениях Федры», о ее «гибкой ритмичной фигуре», отмечали выразительность «изломов рук», «рвано-судорожную походку», разорванность ее движений, напоминавших «широкие движения раненой птицы». Так — во «взаимодействии действующих лиц» и пространства сцены — рождалась особая гармония таировского театра[20].

Одни реформаторы театра начала века решали проблему динамичного, действенного театра в пределах традиционной сцены-коробки, для других вопрос заключался как раз в итальянской сцене: ее моральное устарение казалось фактом бесспорным. «Заключенный в сцену-коробку, отрезанный от зрительного зала рампой, лишенный орхестры, proscenium'а и parascenium'ов, актер был скован по рукам и ногам в своем mimesis'е», — писал Тарабукин[21].

Макс Рейнхардт и Всеволод Мейерхольд особенно остро ощущали ограниченность традиционной сцены и каждый по-своему (а хронологически одновременно) делали шаги с целью выйти за ее пределы. В 1910 г. Рейнхардт поставил спектакль по сказкам «Тысячи и одной ночи», где впервые использовал так называемый «мост цветов» и вывел своих актеров в партер: исполнители входили и выходили через зрительный зал. Вскоре, в том же году, Рейнхардт ставит «Царя Эдипа» не в традиционном театре, а в берлинском цирке. Режиссер стремился создать единую для актеров и зрителей среду. Этой средой стало пространство цирка — арена, с трех сторон окруженная публикой. В дальнейшем Рейнхардт ставил спектакли и в других нетрадиционных пространствах — в церквах, во дворцах Зальцбурга и Вены, в саду под открытым небом...

Русский режиссер свои усилия направляет на реформирование самой итальянской сцены. «Эволюция оформления спектакля в театре Мейерхольда и есть наглядно раскрытая история борьбы с оковами сцены-коробки, история постепенного разрушения портала, рампы, кулис с целью выйти на „вольный воздух“ сценического пространства. Plein air — вот устремленность Мейерхольда. Тот самый plein air, который был средой для актеров, выступавших на орхестрах театров Афин, Сиракуз, Помпеи, Рима, plein air, элементы которого сохрани-

---

[18] *Марков П. А.* О театре... Т. 2. С. 293.

[19] Там же. Т. 1. С. 294.

[20] *Таиров А. Я.* Записки режиссера... С. 208.

[21] *Тарабукин Н. М.* О В. Э. Мейерхольде... С. 63–64.

лись в японском театре Кабуки, в итальянской commedia dell'arte, в английском театре времен Шекспира и в Испании XVII века» [22].

Считая, что традиционная сцена all'italiana не приспособлена для того, чтобы ставить на ней современные спектакли, т. е. воплощать в художественной форме идеи, темпы и ритмы новой жизни, Мейерхольд настойчиво и последовательно ведет с ней борьбу. Новая революционная драматургия с ее пафосом борьбы и новыми героями, на его взгляд, требовала другого театрального пространства, совершенно иных принципов оформления спектакля. Мейерхольд увеличивает просцениум, все дальше выдвигает в зрительный зал сценическую площадку, которая постепенно принимает форму эллипса, вытянутого в партер. На месте первых лож бельэтажа он устанавливает небольшие площадки, куда выносит часть действия. В «Ревизоре» он впервые вводит своеобразный крупный план, как в кино: небольшие сценические площадки, выдвигающиеся на авансцену, где и играется спектакль. И, наконец, в спектакле «Список благодеяний» режиссер выламывает сцену из жестких рамок портала: выдвигает ее в партер, развернув под углом к зрительному залу. «Перед капитальным ремонтом ГосТИМа Мейерхольд не выдержал и повернул рычагом сцену. Он не только „смял" пол, но и разломал коробку» [23].

«Движения актеров на круглой площадке не те, что на прямоугольной, на просцениуме иные, чем в глубине сцены, — заметил как-то Мейерхольд. — ...Умение располагать свое тело в пространстве — основной закон актерской игры» [24]. Мейерхольд утверждал, что все в его театре делалось ради актера, во имя его высвобождения из жестких границ традиционной сцены. Только в новом сценическом пространстве, которое так настойчиво строил Мейерхольд, могла родиться и та новая техника актерской игры, основу которой составила его биомеханика.

Все писавшие о театре Мейерхольда говорили о легкости, ритмичности, музыкальности его спектаклей. «И лирику и героический пафос театр разыгрывал в непрестанных легких стремительных движениях людей, вещей и предметов», — писал Б. Алперс [25]. Причем принцип игры — «с конструкцией, станком... с вещами... с полом сцены, со своим костюмом... со своим сценическим образом» [26] — в театре Мейерхольда становился определяющим, обретал статус мето-

---

[22] *Тарабукин Н. М.* О В. Э. Мейерхольде... С. 64.

[23] Там же. С. 73.

[24] *Гладков А.* Мейерхольд. В 2-х т. М., 1990, т. 2, С. 284.

[25] *Алперс Б. А.* Театральные очерки: В 2-х т. М., 1977. Т. 1. С. 59.

[26] Там же. С. 57.

да. И здесь он оказывался среди тех первых художников XX в., кто последовательно применял такой метод в своем искусстве[27].

Освобождение сцены от всего лишнего, от знакомых предметов повседневной жизни, превращение сцены в абстрактную композицию или в «хаотическое» сочетание неких форм, весьма отдаленно напоминающих о реальной действительности, избавляло актера от привычных жизненных ассоциаций, которые всегда требуют естественной и непроизвольной реакции — бытовой пластики. В новой обстановке тело актера становилось свободным, могло делать все и, не «страшась» диктата со стороны окружающего пространства, начинало жить по другим законам. А разворот действия на все стороны, а не только в направлении портала, давал актеру возможность не только «более свободной и широкой ориентировки», но и более динамичного существования в пространстве[28]. Так называемая мизансцена тела строилась теперь в иных условиях, поскольку актер получал несравнимо больший простор для своих действий. На такую сцену актер выходил и с новым пластическим самочувствием — «упругим гимнастическим шагом мима»[29].

Обновление сценического искусства в начале века с какого-то момента начинает ставиться в зависимость от возможностей обновления самого театрального здания и способов его технического оснащения. В неосуществленном проекте своего нового театра Мейерхольд стремился использовать весь известный ему опыт строительства сцены, имевший место на протяжении веков. Это своеобразный тип сцены-арены, с подковообразным амфитеатром, двумя круглыми подвижными сценическими площадками в центре (одна меньшая, другая большая), с отдельными выдвижными платформами, а также подъемными сценическими площадками, цель которых — динамичное использование всего пространства театра на всех уровнях[30].

Создавая свою модель театра, Мейерхольд исходил из того, что театр не может быть «оторван от потока народной жизни», а напротив, должен стать ее частицей — «неотъемлемой частью гражданской жизни». Во имя этого он разрушал старую сцену: устранил портал, рампу, максимально приблизил действие к зрителю, стараясь в пол-

---

[27] Проблема игрового метода подробно рассматривается в кн.: *Батракова С. П.* Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо. М., 1996.

[28] *Тарабукин Н. М.* О В. Э. Мейерхольде... С. 64.

[29] *Алперс Б. А.* Театральные очерки... Т. 1. С. 55.

[30] Похожую конструкцию театрального здания несколько ранее предложил Вальтер Гропиус, также мечтавший «создать пространственный инструмент, делающий режиссера самодержавным властителем сценического пространства».

ном смысле слова окунуть его в атмосферу свершаемых перед ним событий, вовлечь его в игру, заставить ощутить себя частью драматического действа — будь то эпизоды революционной борьбы, история двух странствующих актеров или фантастические события далекого будущего. Вся предшествующая деятельность Мейерхольда — это подготовка к этому важному шагу. «Когда мне вместе с архитектором Бархиным и С. Вахтанговым пришлось разрабатывать проект нового здания нашего театра, — говорит режиссер, — я вдруг почти неожиданно для себя понял, что оформление ряда моих, как говорится, „этапных спектаклей" бессознательно отражало мои поиски новой архитектуры сцены» [31].

Расширение игрового поля для Мейерхольда — это не только непосредственный выход за пределы традиционной сцены или изменение ее структуры. Мейерхольд и Э. Пискатор первыми в истории театра стали использовать кино. Это также открывало новые возможности в освоении внесценического пространства. Когда глухая стена, как правило задник, на который проецируются кинокадры, неожиданно как бы проваливается, то открывается пространство в глубину. Кадры, возникающие на экране параллельно, фоном или контрапунктом к основному действию, кардинально и в мгновение ока меняют восприятие пространства спектакля в целом: его форма, характер, сами его пределы становятся иными. Светящийся экран распахивает окно в другой мир, далекий или близкий, в другую реальность, которая тут же присваивается, делается неотъемлемой частью целого — остального пространства спектакля.

Во второй половине века, когда в искусстве усиливаются барочные мотивы, получает достаточно широкое распространение и иная форма иллюзорного выхода за границы сцены. Театр с особенным интересом исследует вопросы, связанные с такими категориями, как иллюзия и реальность, двойничество, отражение — искусства в жизни и жизни в искусстве. И тогда в сценографическом оформлении нередко вновь возникает зеркало. В сочетании с особой, порой весьма изощренной системой освещения прием зеркал использует Джорджо Стрелер как в оперных, так и в драматических спектаклях. Зеркальный пол на сцене в его спектакле «Иллюзия» Корнеля, оптически увеличивая объем в глубину, создает особую атмосферу — таинственности и призрачности бытия, и волшебство театральной иллюзии кажется более реальным, чем сама жизнь.

Виртуозно использует зеркальные отражающие устройства в театре Людвиг Свобода. Играя пространством, он в полном смысле

---

[31] *Гладков А.* Мейерхольд: В 2-х т. М., 1990. Т. 2. С. 293

слова творит чудеса. В спектаклях Отомара Крейчи в Праге техническое новшество Свободы использовалось неоднократно. Оно представляет собой большое вращающееся зеркало, укрепленное в районе задника. Будучи невидимым, оно воспринимается как обычный задник, но, повернутое под определенным углом и с помощью освещения, зеркало создает как бы еще одну реальность, оптически удваивая пространство, позволяя иллюзорно обыгрывать его в глубину и в высоту. Устройство успешно использовалось в «Лорензаччо» Мюссе, в «Горных великанах» Пиранделло. В «Фаусте» Гёте зеркало создавало эффект парения Мефистофеля в воздухе над землей, решая тем самым проблему, обычно сложную для театра: воссоздания на сцене образов потустороннего мира.

В спектакле Юрия Любимова «Три сестры» Чехова, поставленном в новом здании театра на Таганке, зеркало находилось не на сцене, а в зале. Правая стена зрительного зала была зеркальной, хотя публика до поры до времени не обращала на это внимания. Зеркало вступало в действие в последней, финальной части спектакля. Тогда в зале включался свет, и сидящие в партере люди неожиданно видели свое отражение. Это не только давало иллюзию огромного пространства — вдруг удвоившегося в размерах зрительного зала. Мгновенно возникало острое чувство сопричастности к судьбе героев чеховской пьесы, более того, казалось, что это наша собственная судьба. Ощущение это еще более усиливалось, когда вдруг начинала исчезать стена театра: с той же правой стороны вниз шел большой фрагмент каменной кладки здания. С улицы врывался свежий ветер, и открывался вид на современную Москву — город, в который так стремились когда-то сестры. Так одним красивым пластическим приемом соединялись далекие эпохи, совершался прорыв сквозь время и пространство.

В театре категории пространства и времени неразрывно связаны. Сценическое пространство спектакля «Три сестры» в Театре на Таганке формировало в сознании зрителя многослойный образ времени — это и Россия рубежа веков (хотя и очень условная), и это наше время начала 80-х. В сценической конструкции таировской «Федры» просматривались очертания античной Греции, и вместе с тем она являла собой некий обобщенный образ вечных — на все времена — мифологических первооснов бытия. Пространство сцены в спектакле «Клоп» Маяковского (театр Мейерхольда) представляло собой фантастический облик далекого будущего. В сценическом пространстве любого спектакля всегда есть указание на то, где и когда развиваются те или иные события — в некую историческую эпоху, сегодня и сейчас, всегда и везде. Пространство в театре — это всегда Время — время действия спектакля.

Говоря о театральном пространстве, о различных его формах, нельзя не бросить взгляд в прошлое и не упомянуть о том, что многие получившие распространение в XX в. приемы его организации пришли к нам из далекого прошлого. Наибольшее количество открытий было сделано в эпоху барокко. Именно тогда возникли сценические механизмы, позволявшие производить на сцене быстрые перемещения частей декораций и совершать столь любимые в ту эпоху «чудесные» превращения. Тогда же появились и ширмы, очень похожие на те, что предложил впоследствии Гордон Крэг (хотя некое подобие ширм имело место уже в античные времена), в эпоху барокко театр стал использовать и зеркала... Есть свидетельства, что даже поворотный круг впервые был продемонстрирован в 1617 г. в Париже[32], а элементы симультанности в театре известны еще со времен Средневековья. И лишь XX век придал всем этим формам и отдельным техническим приемам иное значение, принципиально новый — эстетический и философский — смысл.

Вторая театральная революция, начавшаяся в 60-е гг., подтвердила все завоевания начала столетия. Во всех отношениях она стала наследницей первой театральной революции рубежа веков. Открытия русского театра, опыты итальянских футуристов, новации французского театра, немецкого экспрессионизма, левого искусства России и Германии — все оказалось в центре внимания творцов нового европейского театра второй половины века. Идеи Крэга, Аппиа, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова, Рейнхардта, Жарри, Арто, Пискатора... спустя десятилетия становятся объектом пристального изучения и освоения. И даже столь широкое обращение к художественному наследию далекого прошлого Западной Европы (древнегреческий театр, мистериальная и ярмарочная традиции Средневековья и Ренессанса, комедия дель арте...) стало следствием всеобщего интереса к искусству начала столетия, в частности к русскому театру «золотых 20-х».

Продолжив начатый в первые десятилетия века процесс, шестидесятники шагнули далеко, завершив преобразования, после которых произошли кардинальные и необратимые изменения в театральной эстетике. Они способствовали полному обновлению сценического языка, формированию принципиально иной — постклассической — грамматики современного театра.

Сметая последние преграды, в конце 60-х театр окончательно упраздняет рампу, выходит в зрительный зал, в нетрадиционные зда-

---

[32] В Лувре Дюрак поставил балет «Освобождение Ринальдо», где впервые был использован поворотный круг.

ния, под открытое небо. Спектакли начинают ставить везде — в любых нетеатральных помещениях, на улице, на природе — среди цветущих садов, в горных пещерах, на воде... При этом традиционная сцена продолжает функционировать, более того, к концу века она не только «реабилитирует» себя вполне, но все чаще остается основным типом театрального здания, где ставятся драматические спектакли. Однако обратного пути уже нет — каноны, правила, нормы, ограничения любого рода больше не существуют: театр обретает полную свободу в выборе выразительных средств. И происходит качественный скачок — нормативное мышление (или сознание), на протяжении веков свойственное как творцам театра, так и публике, сменяется ненормативным.

Вторая половина века в сценическом искусстве окончательно утверждает принципиально новую оценку пространства, иное понимание пределов допустимого и возможностей театра. Отказ от линейной перспективы, характерный для искусства столетия в целом, теперь становится нормой. Театральное пространство получает новый пластический статус, устанавливая качественно иные отношения в треугольнике актер–пространство–зритель. Окончательному формированию нового пространственного мышления способствовали открытия второй половины века, и прежде всего рождение симультанного театра.

В сущности, симультанный театр в новейшие времена возник много раньше — одновременно с прорывом линии рампы и выходом за пределы традиционной сцены, т.е. в начале века. В 10-е гг. эта идея привлекала итальянских футуристов. В «Манифесте синтетического театра» 1915 г. Бруно Корра, Филиппо Томмазо Маринетти и Эмилио Сеттимелли было написано, что театр должен быть синтетическим, динамичным, автономным, алогичным, ирреальным и симультанным. А один из известных синтезов Маринетти назывался «Симультанность» (на одной площадке параллельно исполнялись две не связанные друг с другом сцены).

Эксперименты проводились и в русском театре. В спектакле Таирова «Патетическая соната» Н. Кулиша (художник В. Рындин) на сцене была сооружена декорация многоэтажного дома в разрезе: несколько помещений на разных этажах, а также лестница дома и площадка у входа в здание. Действие шло в разных частях дома, а иногда в нескольких или во всех одновременно (в комнатушке проститутки, в мансарде поэта, в подвале, где жила прачка, в гостиной генерала...). В спектакле «Не сдадимся» С. Семенова (художник В. Татлин) сцена представляла собой вертикальный срез ледокола «Челюскин». В одно и то же время можно было видеть, как игрались сцены в несколь-

ких изолированных друг от друга помещениях внутренней части судна и на палубе.

В спектаклях Мейерхольда «Лес», «Пиковая дама», «Командарм-2» также был использован принцип симультанности. Анализируя эти работы мастера, Тарабукин говорил о «пространственно-временных смещениях», о том, что в них встречаются «симультанно текущие сцены». Он писал о «сквозном пространстве» спектакля «Пиковая дама» (художник Л. Чупятов), в котором одна «площадка» видна через другую, одна «плоскость» просвечивает через другую, подобно принципу «лессировки» в живописи, «наплыву» в кино, «аккорду» в музыке»[33]. Так, в первом акте можно было одновременно следить за действием с внешней стороны дома у окна, на тротуаре у решетки канала, т. е. на авансцене, а также во внутренних комнатах, в вестибюле и на лестнице дома графини.

Ставились спектакли с использованием приема симультанности и другими европейскими режиссерами — в Чехии, в Польше, во Франции, в Германии. Особенно интересна была постановка Э. Пискатора по пьесе Э. Толлера «Гоп-ля, мы живем!» (1927). Однако все спектакли начала века, где применялся симультанный принцип, были основаны на том, что перед глазами зрителей на обычной сцене, почти всегда фронтально и однолинейно, игрались эпизоды в разных, выгороженных частях сцены, при этом все втискивалось в сцену-коробку, поэтому нередко возникало ощущение сжатого, сдавленного до предела, перенасыщенного пространства, что не всегда оправдывалось с эстетической точки зрения. Одно из немногих исключений — спектакль Мейерхольда «Пиковая дама», в пластическом решении которого гармонично и сбалансированно охватывалось все пространство — от авансцены до всей площади сцены в глубину и в высоту. Поэтому здесь сохранились и прозрачность перспективы, и вольный воздух, характерный для открытых пространств.

Принципиально иное решение симультанного театра было найдено десятилетия спустя. В 1969 г. летом на фестивале Двух Миров в Сполето был показан спектакль по поэме итальянского поэта XVI в. Людовико Ариосто «Неистовый Роланд», поставленный Лукой Ронкони. Первые спектакли шли в помещении бывшей церкви, в дальнейшем спектакль чаще игрался под открытым небом на площадях городов разных стран мира. Вторично эту пластическую форму, в масштабах несравнимо больших, режиссер повторил двадцать лет спустя в грандиозном спектакле о Первой мировой войне «Последние дни человечества» Карла Крауса.

---

[33] *Тарабукин Н. М.* О В. Э. Мейерхольде... С. 79.

В этой новой системе театра пространство едино и неделимо. Нет сцены и зрительного зала отдельно друг от друга: все пространство является общим, в равной мере принадлежащим и актерам, и зрителям. Дистанция между исполнителями и зрителями — величина непостоянная и все время меняется. Зависит это не только и не столько от актеров, но в первую очередь от самих зрителей. В основе такого пространства лежит принцип движения.

Действие рыцарской поэмы «Неистовый Роланд» разворачивалось на площади прямоугольной формы, которая одновременно являлась и сценой и зрительным залом. Актеры играли на деревянных помостах, которые свободно двигались по всему пространству среди зрителей, которые, в свою очередь, также свободно могли перемещаться в пределах этого пространства (кресел не было, спектакль зрители смотрели стоя). Одновременно выезжали несколько игровых площадок (их двигали вручную), причем случалось это всегда неожиданно, что заставляло зрителей все время быть начеку, а в случае необходимости быстро искать себе новое место. Зритель здесь не мог оставаться пассивным: он должен был действовать — ходить, выбирать, что смотреть, что не смотреть. И выбор этот он должен был сделать сам, определив наиболее интересные для себя сцены, т. е., по существу, смоделировав для себя свой собственный спектакль.

В такой системе театра звуку во многом отводится роль организатора пространства, т. к. именно звук регулирует и направляет внимание публики. В спектакле «Последние дни человечества» зрители в зале могли двигаться так, как им того хотелось: никакого принуждения не было. Однако спектакль строился с таким расчетом, чтобы в какие-то моменты собирать публику больше то в одном, то в другом месте с целью донести до нее основные идеи пьесы и спектакля. Кроме того, когда в большом помещении одновременно исполнялось несколько сцен, каждый из актеров хотел по крайней мере быть услышанным. И надо было играть так, чтобы публика, увидев и услышав их издали, захотела бы подойти и посмотреть сцену вблизи. Сумма выразительных средств в данных условиях сводилась к минимуму. Психологическая манера исполнения, тонкость нюансировки исключались почти полностью. И не было диалога в обычном понимании — актеры работали в декламационной манере. Надо было преодолевать — перекрывать — немалое пространство, а для этого нужна была сила, большое напряжение. Актеры сравнивали свои ощущения в зале Линготто, где шел спектакль, с тем, что они испытывали в древнегреческом театре, играя Эсхила.

В таком сценическом пространстве позиция зрителя непрерывно меняется, удаляется или приближается, смещается его точка зрения

по отношению к тому или иному объекту, а значит, постоянно меняется и ракурс, аспект восприятия. В общую атмосферу игровой свободы спектакля непрерывность движения вносит некоторое ощущение нестабильности и неопределенности. Одно из обязательных правил этого театрального пространства — закон неполного восприятия. Зритель не может, не должен увидеть все: ему оказывалась доступна лишь часть целого. Подобную избыточность сам Ронкони называет так: «спектакль, превышающий возможности зрителя» [34].

Применение симультанности подобного рода кардинально меняет ситуацию в театре. Постоянные перемещения всего и всех (актеров, декораций, зрителей), возникновение все новых точек зрения ведет к множественности, многовариантности оценок. Полицентричная структура нарушает единство перспективы, ее линейный характер. Дробя пространство на фрагменты, применяя симультанный метод, Лука Ронкони создает принципиально новые условия для зрительского восприятия. Полицентричность и полиперспективность становятся двумя сторонами одной медали: одно из них неминуемо влечет за собой другое.

Переворот в театре на рубеже веков начался с новой европейской драмы, которая, как зерно, содержала в себе то, что впоследствии определило характер сцены XX в. Большинство открытий в области пространства и первой и второй половины века стали возможны благодаря тем переменам, которые происходили и накапливались в европейском драматическом искусстве на протяжении очень долгого времени. Упразднение рампы, выход за пределы сцены, в зал, на городскую площадь, на природу, рождение симультанного театра — все, что дало современному театру новые формы выразительности, так или иначе восходит к тому времени, когда впервые появилась потребность раздвинуть границы сцены, когда эти границы показались тесными.

Потребность выйти за рамки традиционной сцены, намекнуть о жизни, которая одновременно течет где-то там, вовне, за чертой выгороженного игрового пространства, возникла задолго до театральных экспериментов второй половины XX в. Расширение пределов сценического пространства в театре нового времени первоначально выразилось в возникновении так называемой внесценической сферы действия. И начало было положено русской драмой еще в XVIII в. С тех пор это стало традицией — говорить в пьесе о лицах и событиях, которых зритель не может и не должен увидеть, но может представить лишь силою своего воображения.

---

[34] *Ronconi L.* Gli ultimi giorni dell'umanità. Dal Lingotto alla Televisione. Torino, 1991. P. 21.

Русской драме всегда было тесно в границах видимых глазу подмостков. Реалистическая природа русского театра XIX в. требовала показывать жизнь по возможности такой, как она есть, захватывая в свою орбиту как можно большее число персонажей, картин, образов, призванных оттенить те или иные свойства главных персонажей и наполнить жизнь на сцене близкой к реальной жизни полнотой и разнообразием. Эпический или романный характер русской драмы с ее склонностью к показу более широкой картины действительности, чем допускала сцена, с ее прорывами во внесценическую сферу в значительной степени обусловил ее своеобразие. Русская драматургия XIX в. способствовала тем самым и становлению новой театральной системы, подготовив появление наиболее значительного драматурга рубежа веков — А. П. Чехова. Драматурга, который, вобрав в себя опыт предшествующей театральной и нетеатральной русской и западной классической литературы, стал вершиной новой европейской драмы и предвосхитил своим искусством театральные искания XX столетия (в том числе и в области пространства).

В драмах Чехова пространство многослойно и многомерно[35]. Оно уходит в прошлое и устремляется в будущее, оно тяготеет к расширению зоны невидимого, пробуждая фантазию зрителя, которому приходится воспринимать не только то, что в данный момент является его глазам (дворянская усадьба Войницкого, усадьба Раневской, гостиная сестер Прозоровых в маленьком уездном городе...), но и представлять картины и персонажей, которых на сцене нет: Москву, в которую стремятся сестры, Париж, где живет любовник Раневской, бескрайние просторы России, ее гибнущие леса, торги в уездном городе, где идет с молотка имение Раневской, Харьков, куда по делам уезжает Лопахин, и даже Африку, где стоит страшная жара... Все эти словесные образы в драмах Чехова создают особую атмосферу, вносят в них дыхание жизни большого мира, с которым маленький мир на сцене тесно связан, они создают то, что Б. Зингерман называет «расширяющейся вселенной».

Театр Чехова весь устремлен за пределы существующих границ — временных, пространственных, словесных... Место действия в пьесах Чехова не только значительно шире, чем показано на сцене. У Чехова впервые происходит как бы дробление действия на русла или на сферы восприятия — видимую и невидимую. В то время как в одном месте происходят одни события, в другом месте — где-то там, за границами сцены, далеко или близко — одновременно свершаются со-

---

[35] Проблема пространства в театре Чехова подробно анализируется в работе Б. Зингермана «Театр Чехова и его мировое значение» (М., 1988).

бытия иные. В то время как в имении Раневской гости танцуют на балу, в городе идут торги и решается судьба всех героев «Вишневого сада», а без этого ощущения параллельно совершаемых событий (на сцене и за ее пределами), без второго плана чеховского театра нет.

Вероятно, можно говорить о своего рода симультанной природе чеховских пьес или о их скрытой симультанности — симультанности времени и пространства. И думается, есть основания утверждать, что идея симультанного театра в ее современном смысле вышла из недр новой драмы, а именно чеховской драмы. Потребность в объемном, многомерном воспроизведении жизни искусством театра, т. е. в формах симультанного действия, в XX в. долгое время оставалась недовоплощенной. Пластическое решение было найдено во второй половине века Ронкони, который опирался на некоторые формы театра средневековой Европы (сочетание английской и латинской традиций). От средневекового театра была частично воспринята пластическая модель. Сама же идея симультанного театра, как, впрочем, и все остальные новаторские идеи в сфере пространства, приведшие к разрушению рампы и выходу за пределы традиционной сцены, восходят к новому видению мира, возникшему на рубеже веков.

Сценическое пространство, предложенное Ронкони в спектаклях «Неистовый Роланд» и «Последние дни человечества», возникает в XX в., и это не может быть случайностью. В новом, нетрадиционном, постклассическом пространстве нашли свое отражение и современный мир, и природа человека наших дней.

Если верно, что антропоцентризм традиционной сцены all'italiana есть следствие ренессансного миропонимания и того представления о человеке, который был свойствен эпохе Возрождения (человек — центр вселенной!), то альтернативное сценическое пространство, открытое Лукой Ронкони, должно быть следствием иного миропонимания. В XX в. мир видится в вечном движении и изменении. И точка зрения определяет все. Театральное пространство итальянского режиссера можно воспринимать и как своеобразный ответ времени, как пластическую проекцию XX столетия. Подвижный образ мира, размытость контуров человека нового времени, его нестабильная, неуловимая, ненадежная, постоянно меняющаяся натура — все это так или иначе нашло отражение в структуре и функционировании нового пространства, в котором основополагающими критериями стали симультанность действия и подвижность всех составляющих театрального спектакля — актеров, декораций, зрителей.

В театре XX в. сценическое пространство стало играть вполне самостоятельную роль. Постепенно оно стало брать на себя разные функции. Из декоративного или иллюстративно-бытового, букваль-

но воспроизводящего среду обитания персонажей какого-либо исторического времени, театральное пространство приобрело права символа, стало носителем разных смыслов, в том числе и философских, а значит, «научилось давать метафорическое тело вещам незримым» [36].

Режиссерский театр второй половины века в лучших своих творениях стремится к созданию пластических метафор. Театральное пространство — будь то «архитектурно оформленная» сцена-коробка, автономная сложная сценическая конструкция или же простой помост — суть художественная форма, образ, нередко являющийся носителем разных смыслов, в том числе противоположных. Пространство в его звучащих и подвижных формах, в его многозначных пластических образах становится пространством метафорическим. Метафора сменяет метафору, один образ вытесняет другой с тем, чтобы вернуться вновь, в новом обличье, в ином значении. На сцене могут происходить перестановки, меняться освещение, сценическая конструкция принимать иной вид, но возможно, что ничего не происходит, сцена остается прежней и тем не менее постоянно преображается. Пластический образ становится подвижным внутренне.

В спектакле Луки Ронкони «Орестея» Эсхила (1972) основой решения в пространстве была деревянная конструкция. Внутри нее находились и актеры, и зрители; последние располагались по ее периметру с трех сторон на галереях-этажах. В центре зала, там, где обычно бывает партер, находилась сцена. Она представляла собой подвижную платформу, своего рода маятник, укрепленный в своей центральной части. Четвертая сторона прямоугольника — это деревянная поверхность глухой стены с открывающимися большими дверями в центре и по бокам. Это главная сцена — оттуда выезжали части декораций, появлялись персонажи. Конструкция представляла собой некое подобие корабля: все сделано из дерева, качающаяся сцена-маятник напоминала палубу, галереи со зрителями — развернутые вовнутрь палубные дорожки с реечками-бортами. Мотив корабля — ключ к решению в пространстве, сама сценическая конструкция.

С первых мгновений спектакля зритель попадает в магнитное поле сценических метафор. Качающаяся поверхность сцены в «Орестее» в разные моменты спектакля вызывает у зрителя самые различные ассоциации. С кораблем, плывущим в Трою или обратно, с ветхозаветным ковчегом со всем человечеством на борту, с самóй земной поверхностью, неожиданно приходящей в движение, подни-

---

[36] *Дмитриева Н. А.* Опыты самопознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 50.

маемой скрытыми силами, которые рвутся наружу и грозят смести все с лица земли. И с крышей дома Артридов, на которой сидит дозорный и ждет сигнала маячных огней... В зависимости от движения сюжета и развития действия спектакля эта деревянная конструкция или пространственный сценический образ, подобно хамелеону, приобретает разные смысловые оттенки, все время преображается, получая новые и новые значения.

В спектакле Ронкони «Сновидение» (1983) по драме Августа Стриндберга «Игра снов» метафора одухотворяет все, соединяя, казалось бы, несоединимое и взаимоисключающее. Форма спектакля была подсказана режиссеру характером здания, где расположен театр, поэтому основным элементом решения в пространстве является «опрокинутый» в зал крест-помост, а также двойная сцена и занавес.

Маленькое помещение бывшей церкви пересечено крест-накрест длинным помостом. Помост начинается от середины линии рампы основной сцены и упирается в противоположную стену, где также сооружена сцена, но поменьше. Игровая площадка, таким образом, представляет собой две сцены, находящиеся одна против другой, и соединяющий их помост в виде креста (пространство по преимуществу пустое). Кресла для зрителей расположены в зоне, свободной от помоста, — в четырех отделениях-секторах. Основная сцена отделена от зала легким тряпичным черным занавесом.

Простейшая, элементарная конструкция помоста, по существу лишь повторяющая архитектурный принцип здания — греческий крест, здесь становится «несущей» конструкцией. Она воплощает важнейшую мысль пьесы — идею крестного пути, предначертанного человечеству в его земной жизни, и идею подвижничества истинных служителей искусства. «Падающий» в зал крест — это и тень креста колокольни, что представляется одному из героев пьесы Поэту в его видениях; в эти мгновения плоскость зрительного зала становится заснеженным полем, по которому идут солдаты. Узкая вертикаль креста — это и путь к Земле, по которому спускается с небес к людям дочь Индры, и дорога к Растущему замку. А в иные моменты светлая лента помоста кажется лунной дорожкой на поверхности моря, морской гладью, по которой скользит лодка. Разбегающиеся в разные стороны дорожки креста становятся и теми символическими жизненными путями и перекрестками, на которых, встречаясь, расходятся люди.

Столь же многозначна и функция занавеса. В отдельные периоды занавес выполняет свою обычную роль — закрывает большую сцену в перерывах между актами. Но и во время действия он постоянно пребывает в движении: то закрывает часть сцены с одной или двух

сторон, то оставляет небольшой просвет в середине, то, как черный полог, затягивает всю сцену... И в такие минуты становится ясно, что это не просто занавес, а настоящее действующее лицо. Это и облако, заслонившее солнце, и сама тень от него, это и фасад фантастического замка, и один из мотивов пьесы — образ гигантской Черной Шали, вместившей в себя всю боль человечества. Вместе с занавесом в спектакль входит столь важная для пьесы тема театра. Черный занавес — это и зловещая тень будущих несчастий, которые, быть может, еще ждут человечество. Он же — образ вечной тьмы и пустоты небытия.

Таким образом, не меняя своего внешнего вида, при самом нейтральном освещении и постоянно находясь на линии рампы, занавес все время принимает разные обличья, тем самым преобразуя все окружающее пространство. Включая воображение зрителя, занавес совершает пространственные превращения — с легкостью переносит его с заснеженного поля на подмостки сцены, из поднебесных высот на землю... И маленькое пространство театра становится бесконечным.

Театральный занавес в течение веков служил разделительной чертой между сценой и зрительным залом. Поднимающийся вверх или плавно раздвигающийся в стороны, бархатный, шитый золотом или тряпичный, он несет в себе что-то таинственное. Поэтому, когда занавес открывается, всегда ждешь чуда.

В XX в. занавес, как и все атрибуты традиционного театра, подвергался ожесточенным нападкам. С ним боролись, считая, что именно он мешает полному единению сцены и зрительного зала. Его рвали на части, упраздняли, отказывались от него раз и навсегда, но затем все-таки вновь к нему возвращались.

Будучи несомненным и неотъемлемым признаком театра и постоянно находясь на сцене, занавес тем не менее участия в действии не принимал. На рубеже веков, когда делались первые шаги с целью уйти от идеи разделительной черты, предпринимаются попытки подключить занавес к действию, сделав из него связующее звено. Так, в спектаклях дягилевской антрепризы вместо обычного дежурного занавеса на сцене появляются декоративные панно, на которых изображаются место действия спектакля или сцены из него, живописные композиции, связанные с главной темой произведения, или какой-либо иной живописный образ, позволяющий судить о смысле и содержании спектакля.

Систему занавесов использовал в спектакле «Маскарад» и Вс. Мейерхольд (1917 год, художник А. Головин). Содержание лермонтовской драмы угадывалось уже в главном занавесе, поразительном по театральности и красоте. В симметричности изысканных линий и парадности ярких красок прочитывалась сама николаевская эпоха в

ее величии и упорядоченности, великолепии и жесткости. И в то же время сочетания этих насыщенных красок (красный, золотой, черный, синий...) сообщали чувство тревоги, предвещали беду. А выстраивающий вертикаль по центру черный цвет и расположенные там же черная и белая маски, на которых в конце концов останавливался глаз, завершали изобразительный образ. Маскарадная маска, символ карнавала, здесь становилась зловещим знаком смерти.

Права полноценного театрального персонажа занавес получает лишь во второй половине века. Строго говоря, и здесь все началось с Гордона Крэга. Ведь идея соединения в театральном занавесе одновременно нескольких функций — от традиционно разделительной до конструктивной и эстетической — впервые была заявлена в московском «Гамлете», вернее, в его неосуществленном варианте. Первоначально предполагалось, что ширмы будут выполнять роль обычного занавеса, а затем, прямо на глазах у зрителей, превращаться в декорации той или иной сцены спектакля. «Гордон Крэг мечтал о том, чтобы весь спектакль проходил без антрактов и без занавеса, — писал Станиславский. — Публика должна прийти в театр и не видеть сцены. Ширмы должны были служить архитектурным продолжением зрительного зала и гармонировать, сливаться с ним. Но вот, при начале спектакля, ширмы плавно и торжественно задвигались, все линии и группы перепутались. Наконец ширмы остановились и замерли в новом сочетании. Откуда-то явился свет, наложил свои живописные блики, и все присутствующие в театре, точно в мечте, перенеслись куда-то далеко, в иной мир, который лишь в намеках был дан художником и дополнялся красками воображения самих зрителей» [37]. Однако тогда, в начале нашего века, технически осуществить эту задачу было невозможно. Поэтому и Крэгу, и Станиславскому пришлось вернуться к традиционному занавесу, за которым, скрытые от глаз зрителей, и происходили все перемены с движущимися ширмами.

Как полноправное действующее лицо занавес впервые появился в 1971 г. в театре Юрия Любимова на Таганке. В спектакле «Гамлет» (художник Д. Боровский) занавес — основной конструктивный элемент решения в пространстве, гибкая пластическая форма, способная создавать на пустой сцене какие угодно объемы и нести при этом огромную смысловую нагрузку.

Сцена пустая и раскрыта во всю глубину. Лишь на переднем крае — на авансцене — свежевырытая могила и горка земли. После пролога на сцену сразу выходит главный персонаж. Это Занавес. Он появляется под звуки мощного и грозного хорала и идет под прямым

---

[37] *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 1. С. 337.

углом на зал, поворачивается лицом, разворачивается и сметает со сцены все и всех. Тяжелый, похожий на гигантской крупной вязки ковер, он укреплен на подвижной планке и способен совершать любые вращения и перемещения в каком угодно ритме. Темный, землистый, он кажется самой землей, по которой ходят и в которую ложатся, силой, которая уничтожает всех — и правых, и виноватых. Занавес здесь — это и земля, и ветер, и царский трон, и призрак отца Гамлета. Он образ зла, что вывихнуло век, но он и предзнаменование, и карающая десница, и мрак небытия. Занавес страшен и призрачен одновременно.

Занавес в «Гамлете» постоянно в движении. То отступая в глубину сцены, то вновь наступая на зал, подобно сплоченному и грозному войску, он вдруг закручивается в смертоносном вихре, сея вокруг себя смерть и разрушение. Кажется, здесь он все, этот могущественный многозначный образ. Занавес — главный формообразующий компонент спектакля; только в его присутствии пустое пространство сцены начинает жить, обретает форму, напряжение, динамизм.

В спектакле Джорджо Стрелера «Вишневый сад» (художник Л. Дамиани) занавесу отведена центральная — заглавная — роль. Впервые Стрелер поставил эту пьесу Чехова в 1955 г., поставил, как тогда писали, «в стиле МХАТа и традициях неореализма». На сцене была тщательно воссоздана обстановка русской усадьбы начала века, а через раскрытые окна дома открывался вид на белый цветущий сад.

«Проблема сада — это главная проблема, — писал режиссер двадцать лет спустя, готовясь к новому сценическому прочтению пьесы. — Никто и никогда не смог дать образ этого сада, образ символический и пластический, потому что сад значит здесь слишком много, чтобы быть просто представленным, во всяком случае средствами натурализма»[38]. На этот раз Стрелер смог решить главную проблему. Пластический и символический образ сада, вероятно единственный в своем роде, был найден.

Действие шло на почти пустой сцене: лаконизм оформления нарушался лишь редкими предметами домашнего обихода — символами человеческой жизни (шкаф, детские игрушки, стулья...). Игровое пространство включало в себя большой помост на всю глубину сцены, несколько выдвинутый в партер и слегка наклоненный к залу, зрительный зал, через который входили и выходили действующие лица, и занавес. Помост, укрытый плотным брезентом, задник, занавес и костюмы большинства персонажей — белые. Другой цвет, изредка встречающийся только в костюмах, — черный.

---

[38] *Стрелер Дж.* Театр для людей... М., 1984. С. 201.

Движущийся занавес, свободно парящий над сценой и залом, спускающийся на линию рампы или покрывающий сцену, играет в формировании динамического пространства спектакля первостепенную роль. Огромный, сотканный из легкой светлой ткани, колеблющийся при малейшем дуновении, он подобен живому существу. Усыпанный листьями вишневых деревьев, медленно падающими на сцену и в зал, этот необъятный воздушный парус, действительно, был всем сразу, как и хотел Стрелер.

Занавес был небосводом, ласковым и ясным, его легкое колебание напоминало облака над бескрайними просторами России, продуваемыми всеми ветрами. В конце второго акта, когда догорал закат и на сцене уже никого не было, возникала пауза. В этой тишине занавес казался темной тучей, нависшей над землей, предвестницей грядущих бед. В финале спектакля занавес превращался в само Время, неумолимо совершающее свой ход. В то время как в саду стучали топоры и дом был уже закрыт, из темноты выходил брошенный всеми Фирс. И тогда занавес тихо опускался вниз, укрывая собой всю сцену. Так он становился саваном, он один хоронил покинутый дом, старого Фирса и погибающий сад.

Легкий, трепещущий, роняющий свои листья занавес — это сад, весь белый, цветущий, сад, прекраснее которого нет на свете. Белый свет пронизывал всю сцену, казалось, образ сада буквально растворен в каждой частице этого большого, ослепительного, благоухающего пространства, в его пластической форме, в световой и цветовой его гамме. Возвратившаяся из дальних странствий Раневская выходила на авансцену, чтобы полюбоваться красотой сада и поприветствовать его, поднимала глаза вверх, и сад отвечал ей: воздушное облако поднималось и опускалось, тихо роняя свои листья. Занавес здесь — это счастье детства, красота уходящего прошлого, но и красота будущего, далекого и прекрасного, о котором мечтают молодые герои пьесы, Аня и Петя. Белый занавес — это и символ юности, ее открытости и чистоты, и это символ надежды.

В спектаклях Стрелера обычно не бывает глухих, замкнутых пространств, которые создавали бы у зрителя ощущение полной безнадежности и безвыходности. Даже в самую мрачную атмосферу как бы случайно вкрадывается пластический лучик надежды: где-то приоткрывается перспектива, откуда-то вдруг проникает сноп солнечного света... Пространство «Вишневого сада» разомкнуто все, оно открыто, распахнуто навстречу миру. Перспектива видится здесь повсюду. Поэтому и жизнеутверждающее начало, несмотря ни на что, побеждает. Смерть — это не конец, а залог новой жизни. И занавес, как двуликий символ жизни и смерти, как

пластический, все вмещающий в себя образ, соединяет здесь все начала и концы.

Сценическое пространство в театре конца XX в. — это свободное или открытое пространство, способное к трансформации и движению как внутри себя, так и в любом направлении. Границы ему ставит режиссер. Ключ к решению задачи — главной темы спектакля — современный режиссер стремится искать прежде всего в структуре, в пластических метаморфозах театрального пространства. Он делает его динамичным, приводит в движение, расширяет, выводя за границы сцены (если спектакль идет в традиционном здании), или же, предельно ограничив его, сжимает. Пространствообразующим элементом в современном спектакле может стать любой из компонентов театра — свет, цвет, звук, персонаж, занавес, зритель. Режиссер не оставляет для зрителя лишь позицию наблюдателя, а по мере надобности включает его в пространство спектакля, поручая ему некую роль, которую тот вынужден играть вольно или невольно. В распоряжении театра имеется целый арсенал средств для пластических превращений: подвижные щиты-ширмы, «летающие» аппараты, любые движущиеся механизмы, передвигающиеся платформы с актерами, декорациями и даже зрителями. А с появлением лазерных голографических технологий возможности пространственных превращений становятся почти безграничными.

В театре постклассической эпохи сценическое пространство в своем развитии проходит несколько этапов, эволюционируя в одном направлении — от простой иллюстрации к событиям, о которых идет речь в пьесе, до сложной, многослойной, а порой с трудом поддающейся расшифровке метафоры. «После того как картина-декорация и вещь-станок изжиты в процессе творческой эволюции, перед театром открывается последний путь: архитектурного оформления сцены» [39]. Сценическое пространство становится образом, а образ, в свою очередь, стремится к многозначности. «Настоящий спектакль должен мерцать, — говорит Стрелер, — как мерцает свет, когда в сети то и дело меняется напряжение» [40]. Смыслы и значения как бы перетекают один в другой, зачастую оставляя саму форму нетронутой. И в таких случаях задача, столь остро в свое время стоявшая перед театром (как можно быстрее и незаметнее для зрителя менять декорации), решается сама собой. Пластический язык современной сцены становится метафорическим — образным и лаконичным, как язык поэзии.

---

[39] *Тарабукин Н. М.* О В. Э. Мейерхольде... С. 70.

[40] *Стрелер Дж.* Театр для людей... С. 214.

Мерцающие смыслы сценических пространственных форм в театре XX в. На эту проблему можно попробовать посмотреть и с философской точки зрения и увидеть здесь еще один смысл — мерцающий образ современного мира, загадочный, всегда многозначный, ускользающий и меняющийся на глазах, не поддающийся ни точному описанию, ни окончательному определению.

Перемены, произошедшие в мире, в искусстве затронули прежде всего сферу формы, отражающей и выражающей собой суть вещей. «Задача, которую всегда перед художником ставит современность, это поиск формы, — утверждает Ронкони, — потому что лишь через форму время может проявить себя и через форму становится узнаваемым»[41]. Или, как говорил когда-то Мейерхольд: «Везде форма».

[41] *Ronconi L.* Gli ultimi giorni dell'umanità... P. 83.

В. Ю. Силюнас

Комедия дель арте в театре XX века

Появление масок комедии дель арте на сценических подмостках XX в. было внезапным, триумфальным и странным. Маски привлекали, как вечные образы, и пугали, как оборотни, неизменные, как и подобает маскам, они скрывали нечто небывалое.

Так обстояло дело в чрезвычайно важном для их современных судеб спектакле «Шарф Коломбины», поставленном по мотивам Артура Шницлера Всеволодом Мейерхольдом. Если 6 октября 1906 г. в Театре В. Ф. Комиссаржевской «Балаганчик» А. Блока в постановке Мейерхольда, в котором главными действующими лицами являлись Коломбина, Пьеро и Арлекин, был ошикан и освистан, то те же маски в пантомиме, показанной 12 октября 1910 г. в Доме интермедий в особняке Шебеко на Галерной улице в Петербурге, дали о себе знать не только впечатляюще, но и победно.

Они зажили полнокровной и яркой жизнью, но она оказалась совсем непохожей на ту, которая била ключом на старинных подмостках, на которых блистали Альберто Незелли и Изабелла Андреини. Маски охватила свойственная XX столетию — эре страшных потрясений — смятенность, они обрели напряженную, едва ли не конвульсивно-дикую экспрессивность. Простодушная народная праздничность улетучивалась, тема праздника претерпевала трагический надлом, звучала надтреснуто, в издевательском или болезненно остром регистре. Какой бы то ни было праздничности оказалась совершенно чужда мещанская толпа, от имени которой на петербургской сцене представительствовали в «Шарфе Коломбины» приятели Пьеро и гости на свадьбе Арлекина. Спектакль рождал ощущение, что имя гротескным, дегуманизированным, подчеркнуто уродливым маскам — легион, что ими полнится весь мир и не только из-за несчастной любви, но и для того, чтобы вырваться из тисков такого мира, выпивал яд несчастный Пьеро, чьи руки в широких крыльях рукавов поднимались и беспощадно падали, как у подстреленной белой птицы... Центральным становилось противопоставление обреченного, тоскующего и гибнущего

индивида агрессивно напористой, бойкой и бездушной маске. Ее пошлость подчеркивалась кричаще безвкусными одеждами и нарочито аляповатыми декорациями художника Н. Сапунова, избавить от этой всюду проникающей, словно пролезающей во все щели пошлости могла только смерть.

...Уже сон Пьеро в первой картине уподоблялся смерти и бесцеремонные, наглые пришельцы, танцующие в его комнате бравурный вальс, будили его, как оказывается, лишь для того, чтобы он покончил с собой... Глумливым реквиемом по Пьеро в этом спектакле, сотканном из сплошных гротескных метаморфоз, оказывалось свадебное гулянье в доме Коломбины, где стоя на стуле большеголовый капельмейстер дирижировал играющим на разбитых инструментах оркестром, состоящим из фантасмагорических музыкантов. Под руководством рыжего горбуна Джиголо веселились приглашенные — эти, как писал М. Бонч-Томашевский, «пестрые и грубые тела», отплясывающие кошмарную польку, «жуткую пляску, на границах ужасного и смешного» [1]. И таким же чудовищно гротескным был финал «Шарфа Коломбины». После того как запертая грубым насильником Арлекином в комнате Пьеро Коломбина, выпив из кубка яд, умирала, склонившись к его плечу, опять врывались танцоры со своими спутницами и кружились вокруг мертвецов, пока от случайного толчка трупы не падали на пол врозь друг от друга, и Тапер, первый сообразив, что происходит, опрокидывая стулья, в панике бросался прямо в зал...

Таков был этот спектакль, в котором, по словам К. Рудницкого, сочетались наглая аляповатость и нервная взвинченность[2], в котором толпой правилабсурд и на зрителей надвигался ужас. Спектакль, в котором в отличие от представлений итальянцев XVI–XVII вв. противопоставлялись не потешные господа и бойкие слуги, а одинокий мечтатель и спаянные стадным чувством обыватели и где карнавальное мировоззрение выворачивалось наизнанку — круговорот бытия становился торжеством не брызжущей энергией жизни, а глумливой смерти...

Для того чтобы показать подобный спектакль, необходимо было не только трансформировать содержание старинных масок, но и преобразить традиционное театральное искусство. Мейерхольду это было под силу. Программное значение имело уже то, что «Шарф Коломбины» был пантомимой — в 10-е гг. XX в. Мейерхольд ставит целый ряд пантомим — «Уличные фокусники», «Арлекин — ходатай свадеб», «История о паже, верном своему господину, и о других событиях, достойных быть представленными», «Две Смеральдины и Панталон», «Арле-

---

[1] *Волков П.* Мейерхольд. М.; Л., 1929. Т. 2. С. 127–129.

[2] *Рудницкий К.* Мейерхольд. М., 1984. С. 168.

кин — продавец палочных ударов», «Три апельсина», «Трагедия о Гамлете, принце датском» («Мышеловка» и «Офелия»), «Астрологическая труба, или До чего может довести любовь к мэтру сцены», «Жмурки», «Две корзины, или Неизвестно, кто кого провел», с лацци, типичными для традиции комедии масок — «с затрещинами, падением на пол, ползаньем, влезанием под эстраду и даже... мимическим вырыванием зубов» [3].

Мейерхольд писал без обиняков, что «Арлекин — ходатай свадеб» — это «арлекиниада, созданная автором исключительно для сцены и имеющая целью возродить Театр Масок», что она «была инсценирована в традиционных приемах, добытых изучением сценариев commedia dell'arte», и что в ней полным-полно «шуток, свойственных театру»: «удары противника в лицо кончиком башмака, переодевание волшебника с помощью традиционного колпака и подвязной бороды, унос со сцены одного другим на спине, палочные удары, отрубание носа деревянным мечом, драки, прыжки в зрительный зал, танцевальные и акробатические номера, кувыркания Арлекина, показывание носов из-за кулис...» [4]

В «Автобиографии» 1913 г. режиссер вновь утверждает, что его «основной заботой» является «возрождение театра масок» — его не зря так любил «замечательный человек конца XVIII века граф Карло Гоцци» [5]. Там же он отмечает, что на протяжении 1908–1912 гг. «ставит на концертных эстрадах эксцентрические шутки в приемах Commedia dell'arte, сам сочиняет маленькие пантомимы и начинает увлекаться театром импровизацией» [6]. Обращение к пантомиме, как подчеркивал режиссер, было принципиальным — она служила для того, чтобы покончить с диктатом литературы на подмостках, была направлена «против излишнего злоупотребления словами». Пусть не пугаются актеры, писал Мейерхольд, что их навсегда лишают возможности говорить со сцены, однако актеру дозволено будет давать слово «лишь тогда, когда будет создан *сценарий движений*. Скоро ли запишут на театральных скрижалях закон: *слова в театре лишь узоры на канве движений*?» [7]. Пантомима, — продолжал режиссер, — зажимает рот ритору, которому место на кафедре, а не в театре, а жонглер заявляет о самодовлеющем значении актерского мастерства: о выразительности жеста, о языке телодвижений не только в пляске, но во всяком сценическом положении. Жонглер

---

[3] Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 251.

[4] Примечания к списку режиссерских работ // *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 253.

[5] *Мейерхольд В. Э.* Наследие. М., 1998. Т. 1. С. 29.

[6] Там же. С. 29.

[7] О театре // *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы... С. 211–212.

требует себе прежде всего маску, побольше лоскутов для пестроты наряда, побольше позумента и перьев, побольше бубенцов, побольше всего того, что дает спектаклю так много блеска и так много шума»[8].

Что же, собственно, выражал этот шум?

Освобождаясь от тирании литературы, от уподобления театра читальному залу, в котором, если верить его словам, в почтительной тишине дремлет зритель, Мейерхольд стремился освободиться и от «тирании жизни».

Он ушел из Московского Художественного театра, и вскоре МХТ стал тем полюсом, от которого он начнет отталкиваться, создавая альтернативное искусство. «Художественники» пробирались к психологическим тайникам, к тому, что «там, внутри», они выявляли неповторимый склад личности: душа отдельного человека казалась еще более неисчерпаемой, чем вся окружающая действительность. Правда этого душевного мира, неподдельность его движений и есть для МХТ правда театра. Среда обитания индивида изображалась как нельзя более подробно, во всей своей всамделишности, но важна была не сама по себе, а как предмет психологического преломления. Она выступала как кокон, в который помещена душа; Мейерхольд задумал вывести театр из этого кокона. У «художественников» театр скрывал свою театральность, отрекался от суверенных прав во имя жизненного правдоподобия, — Мейерхольд решал вернуть эти права, показывая реальность не такой, какая она есть, а такой, какой она видится художнику, желая энергично трансформировать, смело преображать и моделировать ее по собственному усмотрению.

Театр дистанцируется от жизни: если МХТ рассматривал жизнь в интимной близости, то театр Мейерхольда отодвигался от нее на такое расстояние, что все мелкие ее черты становились незаметными и проступало лишь самое обобщенное — подобная маске ее квинтэссенция. Вместе с тем в комедии дель арте режиссер замечал огромное богатство игровых приемов. Итальянские маски казались ему надежными и веселыми союзницами в борьбе за изобретательное, существующее по собственным законам искусство, свободно играющее веками накопленными формами.

Однако, утверждая «чистую театральность», гениальный творец открывал важнейшие закономерности той реальности, которой чурался; свободная игра становилась способом постижения фатальной неизбежности. За кричаще пестрыми образами-масками пляшущих в «Шарфе Коломбины» гостей — распоясавшейся толпы, множественности безликого и нелепо яркого дегуманизированного «человека-мас-

---

[8] О театре // *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы... С. 213.

сы» — проступали темные силы рока, губящего нежного Пьеро и его ветреную возлюбленную.

Художественный театр проникал глубже быта, впритык сближаясь с ним, Мейерхольд же от него отходил настолько далеко, что все обретало крупный масштаб — такой крупный, что за всеми сюжетными перипетиями обнаруживалось столкновение Жизни и Смерти. Близость Мейерхольда комедии дель арте сказывалась не только в зримых приметах, но и в сокровенном — итальянская народная комедия была кровно связана с карнавалом, выражающим то же глобальное противостояние: только в «Шарфе Коломбины», говоря языком М. Бахтина, царил не жизнеутверждающий гротеск, а гротеск романтический, «сатанинский», выявляющий не торжество вечно обновляющегося бытия, а чуждость мира, его враждебность и нечеловечность[9].

Комедия дель арте — избыточно праздничное искусство — помогло Мейерхольду воплотить тему растоптанного, опошленного, испохабленного праздника. Но, похоже, спектакль русского режиссера стал таким неотразимым еще и потому, что язык комедии масок, говоря о загубленном, отравленном празднике и отравленных на нем людях, будил мечту о празднике истинном, привольном и прекрасном — о всплеске лучших человеческих свойств, надежд и дарований.

Если Мейерхольда прельщают маски, то Станиславский дорожит импровизацией. В записных книжках Константина Сергеевича за 1913 г. мы встречаем имена Панталоне и Коломбины, Пьеро и Арлекина, Пульчинеллы, Труффальдино и капитана Спавенто и такие пометки: «Три зеркала. Коломбина танцует. Три отражения Коломбины — четыре жены.

Разрубают Арлекина на столе. Части составляют не в порядке.

Скелет разваливается.

Юбка подымается — и воздушный шар.

Огонь из кубка на столе»[10].

И. Н. Соловьева указывает, что об интересе Станиславского к commedia dell'arte свидетельствуют и другие пометки; в его блокнот вклеена газетная статья о персонажах народной итальянской комедии, появившаяся в связи с «Шарфом Коломбины» Мейерхольда, в принадлежащих Константину Сергеевичу номерах журнала «Любовь к трем апельсинам» (№ 1 и 5 за 1914 г.), есть закладки к статье Миклашевского «Основные типы в commedia dell'arte» и статье Соловьева «К истории сценической commedia dell'arte». В 1915 г. по просьбе

---

[9] *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 55.

[10] *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. М., 1994. Т. 5. Кн. 2. С. 382.

Станиславского Мейерхольд дарит ему все остальные вышедшие к тому времени номера журнала[11].

В это же время Станиславский работает над «Трактирщицей» Гольдони, и если многие противопоставляют наследника комедии масок Гоцци и будто бы крайне враждебного ей Гольдони, то Константин Сергеевич угадывает, что есть нечто их сроднившее — и прежде всего дух импровизации. Только у Гольдони этим духом проникнута обыденная жизнь, обладающая своим артистизмом и сценичностью, как об этом свидетельствует хотя бы примечательнейшая ремарка в начале комедии «Веер»: «Джертруда и Кандида сидят на террасе; обе занимаются рукоделием. Эваристо и барон в охотничьих костюмах сидят в креслах и пьют кофе, поставив ружья рядом. Граф, одетый по-деревенски, в рединготе и соломенной шляпе, с палкой в руке, сидит неподалеку от аптеки, углубившись в книгу. Тимотео на балконе своей аптеки толчет что-то в медной ступке. Джаннина в костюме крестьянки сидит около двери своего дома и прядет, Сузанна, сидя возле своей лавки, что-то шьет из белой материи <...> Креспино сидит на низеньком табурете и чинит сапог, надетый на колодку. Мораккью, с другой стороны дома Джаннины, около рампы, держит на сворке охотничью собаку и дает хлеб <...> Тоньино собирает сор на крыльце виллы и обметает фасад...»[12] Ощутив близость Гольдони духу комедии масок, Станиславский принимает неожиданное решение использовать в постановке «Трактирщицы» технику commedia dell'arte и т. д. В июне 1913 г. он пишет в письме А. Н. Бенуа, торопя художника сдать эскизы декораций для «Трактирщицы»: «Знаете что? Когда мы в театре идем слишком уж осторожно, бывает хорошо, но скучновато. Когда делаем смелые шаги и даже проваливаемся — всегда хорошо. Давайте — махнем! Решим пантомиму commedia dell'arte. Решить и баста, что выйдет, то и выйдет. <...>

Играть commedia dell'arte гораздо легче, чем кажется, и я нисколько не боюсь за наших актеров, если только мы не отнимем у них радость и свободу чрезмерными требованиями...»[13] Поразительные строчки! Станиславский сознает и то, что обращение к комедии дель арте в МХТ — это неосторожный, отчаянный, невиданно смелый поступок, который нужно совершить, и то, что итальянская комедия может принести актерам нечто столь желанное — творческую радость и свободу.

В атмосфере едва ли не повального увлечения комедией дель арте в искусстве и даже в быту (во многих домах накануне Первой миро-

---

[11] *Станиславский К. С.* Собрание сочинений... Т. 5. С. 506.

[12] *Гольдони К.* Комедии. М., 1955. Т. 2. С. 449.

[13] *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. М., 1998. Т. 8. С. 340.

вой войны модно было держать больших кукол Арлекина и Пьеро[14]) рождается опера Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (1919), возвращающая пьесу-сказку Гоцци в лоно итальянской народной культуры (С. Радлов пишет, что это произведение «гораздо более крепкое, площадное и полуденное, чем лукавые произведения мечтательного венецианца»[15]).

Воскрешение комедии масок грезилось в 10-е гг. и Николаю Евреинову, отстаивающему идею «театра как такового», готового облечься в «наряд Арлекина, невероятный для «настоящей» жизни»[16]. Евреинову казалось, что комедия дель арте — могучее средство проповедуемой им театрализации жизни, и он с восторгом говорил о том, как в одной из школ была поставлена пьеса «Так было — так не было» — плод коллективной импровизации, в которой каждый исполнитель сочинял роль Арлекина, Коломбины, Пьеро и т. п., отталкиваясь от собственного жизненного опыта...[17]

Идею коллективного творчества, как нам предстоит увидеть, будут исповедовать многие театры Латинской Америки, да и других стран, в 60–70-е гг., а в 20-е и 30-е гг. яркое развитие получат фатальные мотивы, обнаружившиеся за итальянскими масками в мейерхольдовских постановках «Балаганчика» и «Шарфа Коломбины»: в «Балаганчике» Коломбина, прекрасная девушка, за плечами которой лежит заплетенная коса, оборачивалась Смертью, за спиной которой поблескивало лезвие косы. В танце черной маски в красном плаще и красной маски в черном плаще проглядывало нечто кровавое, адское — вечный ужас, о котором вторит Пьеро. Танцор же говорит: «Я маску сниму! И ты узнаешь, как я безлик!»[18], словно отсылая нас к безликим «с белыми гипсовыми лицами»[19] фигурам в сюрреалистических произведениях для театра Федерико Гарсия Лорки.

Один из героев драмы Лорки «Публика», над которой он работал до своей трагической кончины в 1936 г., вспоминает об инфернальной маске, выступающей в роли палача («Что я буду делать с публикой, если разрушу перила моста? Пришла бы маска, чтобы пожрать меня. Я однажды видел человека, которого пожрала маска. <...> А в Амери-

---

[14] Искренне признателен И. Н. Соловьевой за ее консультации по вопросам русского искусства и российской жизни начала XX в.

[15] «Красная газета» 18 февраля 1926 г.

[16] *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. СПб., б. г. С. 13.

[17] *Евреинов Н. Н.* О новой маске (автобио-реконструктивной). Пг., 1923.

[18] *Блок А.* Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1968. С. 658.

[19] *Гарсия Лорка Ф.* Избранные произведения в двух томах. М., 1975. Т. 2. С. 165.

ке был некогда юноша, которого маска повесила на его собственных внутренностях»[20]).

В другой драме Лорки «Когда пройдет пять лет» (1929–1930) Арлекин выступает как воплощение духа комедии дель арте. Этот дух — квинтэссенция театральности — не зря Арлекин появляется в первой картине третьего действия, когда на сцене сооружен «театр в театре» — барочный театрик посредине леса. Роль Арлекина — прежде всего роль катализатора крылатой фантазии, порывающей с унылым правдоподобием, творящей ничего общего не имеющий с бытом завораживающий и загадочный мир, населенный поэтическими персонажами-символами. Арлекин верховодит целой вереницей масок, и они в нарядном и причудливом царстве игры предаются свободному полету воображения. Маска в ослепительно-желтом платье с длинным шлейфом, согласно моде 1900-х гг. усыпанном золотыми блестками, в желтой шляпе, с волосами цвета шелка до плеч выступает в амплуа роковой женщины-вамп — королевы высшего света: «В фойе парижской оперы огромные балюстрады выходят к морю. Граф Артуро с камелией во рту плыл в лодке и с ним — маленький сын, я бросила их обоих. Но я раздвинула гардины и кинула им бриллиант. <...> Я говорю, граф Артуро так любил меня, что плакал вместе с маленьким сыном за гардинами, а я, как серебряный полумесяц, блистала среди огней и биноклей парижской «Гранд опера»[21]. Но эти ослепительные видения чередуются с неожиданными репликами желтой дамы о том, что она просила милостыню и жила с босяками, грузившими уголь в порту, а в следующей картине мы узнаем, что она — брошенная богатым и знатным мужем бедная консьержка, у которой умер ребенок...

В буйной театральной арлекинаде обнаруживается сплошная двойственность: у Арлекина две маски, которые он поочередно надевает, — смеющаяся и сонная, у желтой дамы — белая гипсовая маска, и этот пластический мотив, ассоциирующийся с посмертным слепком, множится — появляются еще две фигуры в черном с белыми гипсовыми лицами и белыми руками. Веселится и хохочет Паяц, но его «напудренное лицо создает впечатление черепа»[22], и он говорит о преходящем времени, подобном савану ветра... Фантазия с масками оказывается прекрасной и пугающей, в ней бьет ключом избыток творческой энергии, и через нее красной нитью проходит тема смерти. Арлекин все время поет о сне, расцветающем холодными анемонами:

---

[20] *García Lorca F.* El público y Comedia sin título. Barcelona; Carácas; México, 1978 P. 41–43.

[21] *Гарсия Лорка Ф.* Избранные произведения... С. 170.

[22] Там же. С. 167.

комедия дель арте видится Лорке как чудесный сон, но в него неизбежно вторгаются современные ему кошмары.

В упомянутой выше неоконченной сюрреалистической драме «Публика», представляющей собой своего рода невероятной сложности шараду, действует персонаж, названный Платьем Арлекина. Он, как и прочие персонажи, не поддается однозначной расшифровке и все же навевает довольно определенные размышления. Его имя не случайно — драматургу хочется воскресить одного из героев утопического мира, но возникает лишь пустая оболочка, которая не наполнена вечной созидательной энергией — в нее, напротив, все больше проникает абсурд и хаос. Платье Арлекина произносит вновь и вновь: «Мне холодно. Электрический свет. Хлеб. Жгут резину» [23] — и замирает в окостеневшей позе. Четвертую картину «Публики» можно истолковать как реквием по Арлекину. Платье Арлекина отражает не брызжущую весельем пору легендарного театра, а кризисное, теряющее твердые точки опоры время (не забудем, что Лорка работал над «Публикой» накануне гражданской войны в Испании). Пьеса становится отражением катастрофического времени, его акустическим зеркалом. Платье Арлекина под конец лишь механически повторяет обрывки фраз и в финале картины, брошенное, как кучка тряпья, на пол, замирающим голосом шепчет последнее слово...

Что же касается России, то борьбу сверхличных начал в образах-масках комедии дель арте открывал в 10-е гг. не только Мейерхольд, но и Александр Таиров, поставивший в ноябре 1913 г. в московском Свободном театре то же, что и Мейерхольд, — произведение Шницлера на музыку все того же Э. Донаньи и вернувший «Шарфу Коломбины» первоначальное название — «Покрывало Пьеретты». «Надо, — объяснял свое обращение к пантомиме и ее трактовку Таиров, — оставить только извечную схему последнего поединка между Пьеро, Пьереттой и Арлекином и перевести действие в плоскость максимального кипения, максимального напряжения чувств.

А тогда не нужны иллюстрационные жесты, условно передающие действия, чувства и слова.

Ибо в момент максимального напряжения чувства наступает *молчание* <...>

Нет, пантомима — это не представление для глухонемых, где жесты заменяют слова; пантомима — это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда слова *умирают* и взамен их рождается подлинное сценическое *действие*» [24].

---

[23] *García Lorca F.* El público y Comedia sin título... P. 109.

[24] *Таиров А.Л.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 90–91.

Таиров стремился к «внутренней монументальности», М. Бонч-Томашевский указывал, что постановщик «Покрывала Пьеретты» отдавал «предпочтение приему гротеска, примененному в „Шарфе Коломбины" Вс. Мейерхольдом приему углубления трагедии»[25].

Сказанное следует прежде всего относить к Алисе Коонен — Пьеретте. А. Смирнова вспоминает, как Мейерхольд показывал на репетициях сцену смерти Коломбины: «Это было не умирание, а борьба со смертью, жажда жизни, стремление победить <...> И хотя Коломбина — Клавдия Павлова была профессиональной танцовщицей, однако ее исполнение не достигало и сотой доли выразительности, красоты и убедительности показа Мейерхольда»[26]. Парадоксальным образом трагической выразительностью обладала другая исполнительница в спектакле другого режиссера — Алиса Коонен, чья роль накануне Первой мировой войны обрела патетическое и трагическое звучание...

Но старинные маски по-прежнему, как в пору своей ранней славы, были способны выразить жизнелюбивое настроение, высыпав красочной толпой на подмостки Немецкого театра в Берлине в поставленном в 1905 г. Максом Рейнхардтом шекспировском «Венецианском купце».

В рейнхардтовском «Укрощении строптивой» (1909) актеры комедии дель арте, костюмы которых были сделаны по гравюрам Калло, разыгрывали задорную историю покорения своенравной красавицы, строя на глазах публики сценические конструкции — разноцветные, как в беззаботной детской игре, дома — мир, в котором царили любовь и веселье, и Петруччьо с Катариной скакали верхом на палочке с лошадиной головой.

В 1912 г. Рейнхардт ставит в Штутгарте комическую оперу Рихарда Штрауса «Ариадна на Наксосе» — в ней, согласно замыслу режиссера, воплощенному автором либретто Гуго фон Гофмансталем, на острове, где тоскует покинутая Тезеем Ариадна, внезапно возникают Цербинетта, Арлекин, Скарамуш, Труффальдино и Бригелла. Их забавные танцы предваряют появление Вакха, приносящего Ариадне любовь и бессмертие. Так на первый взгляд алогично, а на самом деле вполне закономерно Рейнхардт сближает маски импровизационной комедии с античными масками, с дионисийством, постигаемым как благое буйство Природы, дарующей вечную хмельную радость. Дионисийство здесь не оргийно-опасное, оно заковано в совершенную эстетически граненую форму. Рейнхардт — мастер-кудесник, воспринимает commedia dell'arte как комический обряд, он пробуждает ее чары и стилизует ее; комедия дель арте будит в его творчестве органику и помогает вычерчивать на подмо-

---

[25] *Таиров А. Л.* Записки режиссера... С. 508.

[26] Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 95.

стках твердой рукой прекрасный абрис спектакля, в котором «сырой материал» действительности приведен к общему знаменателю. Рейнхардт, не приемлющий будничности в искусстве, передающий феерическое великолепие жизни, Рейнхардт — творец мистической реальности, устроитель ликующих зрелищ — вновь и вновь будет возвращаться к радующим всеми цветами радуги персонажам-маскам. В «Слуге двух господ» Гольдони (Вена, Иозефштадский Театр, 1924) бодрым нервом спектакля были Труффальдино (Германн Тиминг) и Смеральдина (Элена Тиминг) в платьях из разноцветных лоскутков — белозубые, ртутно-подвижные, наделенные броской пластикой, выражающие переполняющее их веселье в завораживающих жестах, готовые в любой момент пуститься в танец. Их подвижные тела и неугомонные души полны солнечной энергии, ищущей счастливого выхода, озорного проявления. Рейнхардт возвращал произведение Гольдони к его истокам. Спектакль давала, как и в «Укрощении строптивой», труппа бродячих комедиантов, устраивавшая бравурный парад: «Под музыку Моцарта в ритме менуэта проходит тощий Доктор в длинной мантии и огромной островерхой шляпе, гордо шествует толстобрюхий Купец в красно-лиловом плаще, а за ними — остальные персонажи комедии. Всем этим парадом командуют Труффальдино и Смеральдина» [27].

Постановка имела принципиальное значение: дело было не только в том, что Рейнхардт показывал в «Слуге двух господ» пантомимические сценки, схожие с лацци, и добивался того, что некоторые эпизоды выглядели экспромтами, мгновенно рождающимися на глазах публики импровизациями; главное — весь манящий пестрыми одеждами комедиантов и их задором спектакль казался вдохновенной режиссерской импровизацией — текст автора был лишь предтекстом для него, толчком к работе режиссерской фантазии, *поводом для собственного самостоятельного замысла.* Комедия дель арте помогла Рейнхардту, как и другим режиссерам, утвердить их в убеждении, что не драматург должен повелевать театром, а театр драматургом.

Искусство комедии дель арте оказалось в высшей мере созвучно немецкому волшебнику, воплотившему, как писал Томас Манн, «весь юмор, весь задор, все остроумие», его искусству, отливающему «красочными бликами», искусству, которое было «фестивальным празднеством», «полным изящества и блеска» [28].

Притягательность не трагических, а праздничных мотивов комедии дель арте передавало в послереволюционной России «каприччио

---

[27] *Бояджиева Л.* Рейнхардт. Л., 1987. С. 166.

[28] *Манн Т.* Памятное слово о Максе Рейгардте // *Манн Т.* Собрание сочинений: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 297–299.

Камерного театра» — поставленная в 1920 г. Таировым гофмановская «Принцесса Брамбила», выражающая, по его словам, «большое жизнеутверждение и жизнеприятие»[29] и наполненная аттракционами, лацци, фокусами и танцами. «Шло, — писал Абрам Эфрос, — кружение, пенье, сверканье, мелькание каких-то десяток людей-масок, людей-плащей, людей-носов, людей-стягов, сменявшихся в неслыханных темпах и молниеносных перестроениях»[30].

...«Смешней, еще смешней!» — кричит Вахтангов на репетициях «Принцессы Турандот», воплощая свой заветный тезис: «В театре должна быть одна радость и никаких настроений»[31]. В этой легендарной постановке пьесы-сказки Гоцци, увидевшей свет рампы 28 февраля 1922 г., маски служили «полной случайности и обманов, напрасных слез и ошибок, но неизменно радостной жизни». «Так, — указывает критик, — нашли оправдание фраки в соединении с пестротой украшающих тряпок, теннисные ракетки вместо скипетров, кашне вместо бород, обычные стулья среди намеков на „китайщину" и на фоне конструктивистских построений, крышки конфетных коробок вместо портретов, оркестр из гребешков»[32]. На спинах дзанни были футбольные номера, китайский император Альтоум вытирал слезы бородой-полотенцем и бородой-кашне сидящего рядом хана... Однако, как проницательно заметил Вадим Щербаков, это отнюдь не мешало Вахтангову «решать вопрос о жизни и смерти». «В чудесной фьябе венецианского графа почти все персонажи — в той или иной мере — находятся на пороге смерти: Калаф должен умереть, если не отгадает загадки Турандот, которая готова лучше погибнуть, чем проиграть; Альтоума вот-вот хватит удар от капризов дочери; Адельма едва не закалывает себя кинжалом; Бараха и Тимура чуть не запытали насмерть и т. д. Но азарт жестокой игры замешен здесь на любви — любовь и великодушие побеждают смерть...»[33] Ирония оттеняла и подчеркивала лирику, отношение актера к образу не исчерпывалось насмешкой, оно, как указывал Марков, освещалось «теплотой участия, доверия»[34].

---

[29] Советский театр. Документы и материалы. 1917–1921. Л., 1968. С. 173.

[30] *Эфрос А. М.* Введение // Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XXX.

[31] Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 430.

[32] *Марков П. А.* О театре. М., 1976. Т. 3. С. 82–83.

[33] *Щербаков В. А.* Наследие итальянской комедии масок в исканиях русской режиссуры 1910–1920-х гг. Мейерхольд, Таиров, Вахтангов // Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1992. С. 190. Выражаю искреннюю благодарность автору за возможность познакомиться с этой интереснейшей работой.

[34] *Марков П. А.* О театре... С. 84.

В подчас буффонной, когда маски — Тарталья, Панталоне, Труффальдино и Бригелла — вышучивали злобу дня («Народ волнуется, требует брака», — «Я против брака, я за качество продукции», — «Да нет, я в смысле — другому отдана и никаких гвоздей», — «Я против и в смысле гвоздей»), подчас трогательной, пронизывающей весь спектакль импровизационности, помогающей установить самый тесный, легкий, любовный контакт с публикой («Импровизация, — подчеркивал Вахтангов, — это и общение с народом — зрителем», «любовь к своему зрителю» [35]), сказывалась вера, которая была сильна в эпоху Ренессанса, когда зарождалась комедия дель арте. Это была вера в то, что необходимо разбудить природу человека, раскрыть ее богатство, расковать ее стихийность, и она явит свой неисчерпаемый созидательный потенциал. Как и во время Возрождения, эта вера приносила прекрасные плоды, и ее торжество казалось критикам созвучным окрыленной самыми радужными надеждами революционной поре.

Однако сложность вахтанговского спектакля заключалась, помимо всего прочего, в том, что он и откликался на «текущий момент», и противостоял своему времени. Это было отчасти сознательное противостояние; герои и героини во фраках и ослепительных вечерних платьях от Ламановой казались столь чарующе-сказочными потому, что в зал мог прийти зритель в красноармейской шинели. Евгений Багратионович, расскажет позднее Ю. Завадский, предполагал, что спектакль будет пересматриваться и выглядеть совсем иначе. «Он думал, что, может быть, через какое-то время мы будем играть спектакль на бочках, в суровых профодеждах...» [36] Но вряд ли Вахтангов до конца понимал, что подобное противостояние времени предполагает ту свободу художника, которая вскоре напрочь исчезнет в стране победившего Октября, и «Турандот» в профодеждах и на бочках так и не увидит свет рампы.

«...Преходяще и тленно пьянящее вино „Турандот“», — писал в 1929 г. Павел Марков [37] и оказался прав. «Принцесса Турандот» осталась волшебным утопическим островом, на который нельзя было перекинуть мост. Подобными «островами» можно назвать и упомянутые нами постановки Рейнхардта и работы Жака Копо. В 20-е гг. французский режиссер страстно увлекается комедией масок, штудирует книгу Мориса Санда «Маски и буффоны». В сезон 1922/23 г. он ставит в театре Старая Голубятня, стилизуя под комедию дель арте, «Принцессу Турандот» Карло Гоцци, «Дардамеля, или Рогоносца» Эмиля Мазо, «Бастоса смелого» Леона Режи и Франсуа Вейна, в 1923–

---

[35] *Горчаков Н.* Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1952. С. 97.

[36] *Щербаков В. А.* Наследие итальянской комедии масок... С. 144.

[37] *Марков П. А.* О театре... С. 85.

1929 гг., уехав со своими учениками — «Копьо» («ребятами Копо») — в Бургундию, посвящает львиную долю времени импровизации и маскам, таким как маска Жюльена, капитана Сезара и двух дзанни — наследника Пульчинеллы зеленобородого Битуя и Жиля.

В одном из интервью Жак Копо подчеркнул, что прежде чем приступить к работе над текстом, студийцы занимаются гимнастикой, танцем и «чистым драматическим действием». «После этого они должны учиться выражать наиболее простые человеческие чувства, чтобы затем перейти к более сложным: надежде, удивлению, изумлению, радости» и выказать эту радость не только лицом, но и всем своим существом. «Скажу больше: для того, чтобы научиться проявить себя полностью, надо заниматься, надев на лицо маску. Я обнаружил, что маска помогает победить робость. Это психологический факт: человек в маске действует с такой искренностью, на которую не способен человек с открытым лицом. <...> Ребята сочиняют небольшие сценарии, безмолвные действа „a soggeto“ и играют с большой охотой»[38].

И все же куда большее количество театров в XX в. могли бы объявить себя «наследниками по прямой», не Копо, Рейнхардта или Вахтангова, а Мейерхольда. Буффонада и гротеск, которыми так увлекался Мейерхольд, изучая комедию масок, стали служить в мейерхольдовской постановке «Мистерии-буфф» Маяковского (1921) — этой, по определению Инны Вишневской, «социалистической комедии дель арте» — политической сатире. Была создана модель того искусства, которое позже назовут ангажированным. Импровизация в таком искусстве не просто откликается на современность — она предельно заостряет политическую злобу дня. Но газетная злободневность сочеталась с тем, что критика по свежим следам называла «самоцветной тканью театральной формы», возвращением балагана и «комедианта слитного со зрителем, не „священнодействующего“, не „жречествующего“, строящего новую жизнь»[39].

Мейерхольд сразу после Октября искренне поверил, что рождается совершенный мир, что сцена призвана способствовать строительству идеальной жизни, что пришла пора создавать «необычайно веселый театр», «задорно потряхивающий своими бубенцами гистриона»; в его искусстве зазвучал «свободный побеждающий смех и все было охвачено непрестанным стремительным движением. Казалось, будто постоянное солнце преображало скудную и пустынную сцену этого театра, с неисчерпаемой фантазией разыгрывавшего в продолжение

---

[38] *Cologni F.* Jacgues Copeau. Bologna, 1962. P. 114–115.

[39] *Бескин Эм.* Революция и театр. «Мистерия-буфф» Маяковского // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М., 2000. С. 19.

нескольких лет перед ошеломленной аудиторией свои веселые игры и не перестававшего смеяться заразительным смехом над комичными персонажами своих импровизаций», театр, в котором заставляли «произносить сладкие речи, проделывая в то же время смешные танцевальные пируэты и антраша», как и «забавные трюки», «компонуя иногда из одного смеха целые игровые эпизоды, разыгрывая вне логического оправдания полуцирковые фарсы и клоунады» [40], — в этих характеристиках, данных Борисом Владимировичем Алперсом первым послереволюционным спектаклям Мейерхольда, нетрудно усмотреть их сходство с творчеством итальянских комедиантов. Мейерхольдовский актер, полуакробат, полумим, взлетающий над сценой, превращающий вещи в предметы жонглера, то и дело прибегающий к пантомиме, уподоблялся итальянскому импровизатору — «он играл с тем сценическим образом, который он сам же создавал перед аудиторией» [41]. Но вместе с тем он легко превращался в актера-агитатора, в актера-трибуна.

Если Копо искал контакта с публикой, пробираясь с помощью комедии дель арте к ритуальным истокам театра («Самую большую популярность среди крестьян „Копьо" завоевали, принимая участие в праздниках, посвященных сбору винограда и сохранивших древний языческий колорит. В Дижоне, Боне, Нюи, в небольших городках Бургундии, перед сотнями, а иногда тысячами крестьян, собравшихся со всей округи, „Копьо" пели вакхические песни, прославляя виноградники, виноградарей и, — цитирует Копо Е. Финкельштейн, — „маленьких загорелых королев, избранных коммунами на празднества урожая"» [42]), то Мейерхольда прельщал почти дионисийский энтузиазм митинга, политической сходки, революционного праздника.

Еще до Октября он сильно тяготился «четвертой стеной», которую возводили между сценой и залом, считая, что это приучает зрителя подглядывать, подобно Кочкареву в гоголевской «Женитьбе», в замочную скважину, заражая зрителя неизлечимой болезнью «принудительной интимности», любопытством ко всему «обыденному, скандальному», и с иронией цитировал газету «Время», писавшую: «Минутами забываешь, что сидишь в театре, что это только представление, а не жизнь» [43]. Но только революция снесла «четвертую стену» до основа-

---

[40] *Алперс Б.* Театр социальной маски // *Алперс Б.* Театральные очерки М., 1977. Т. 1. С. 50–51.

[41] Там же. С. 57.

[42] *Финкельштейн Е. Л.* Жак Копо и Театр Старой Голубятни. Л., 1971. С. 105.

[43] Сверчок в печи или у замочной скважины // Любовь к трем апельсинам. 1915. № 1–2. С. 90.

ния и митинговый напор, ставший присущим искусству, слил воедино актеров и народную массу, в которую театр ощутил себя ввергнутым, сплавил всех в площадной целостности, царившей и в пору раннего взлета итальянской народной комедии.

Однако в мейерхольдовском «Ревизоре» (1926), образ-маска приобретает гротескные очертания *трагической* буффонады, сквозь игру начинает проглядывать жуть — «театр социальной маски» сближается с мироощущением, раскрытым в «Шарфе Коломбины».

Вскоре мейерхольдовская линия развития театра насильно пресекается в России, на Западе же политический маскарад обретает популярность прежде всего в брехтовской трактовке.

Брехт неоднократно указывал, что его теория отчуждения, требующая, чтобы «самые банальные явления» изображались «как явления необыкновенные», чтобы актер соблюдал «отчетливую дистанцию по отношению к персонажу, которого он изображает, <...> чтобы вручить зрителю ключ к отношению, которого заслуживает этот персонаж, а также дать лицам, походящим на этого героя или же находящимся в аналогичном положении, ключ к решению их проблем»[44], формировалась под воздействием «низовой» народной комедии, свободно играющей с образами-масками. Брехта прельщало бесцеремонное обращение с образом-маской, его откровенная демонстрация, нарушение иллюзии бытового правдоподобия, балаганный задор, прямой контакт с публикой; при этом немецкий драматург и режиссер предельно сближал игровое отношение к образу-маске с социально-критическим отношением. Но как ни было политизировано его искусство, в нем слышны отзвуки карнавала, в котором всегда сталкиваются не преходящие политические силы, а вечно живое и мертвое. Правда, наиболее живым выглядело то «передовое», «прогрессивное», что с точки зрения марксистской мысли обладало исторической перспективой, а наиболее омертвелым то, что было связано с обреченным, по мнению художника, строем; но и естественные, биологические мотивы не сбрасывались со счетов. Так, в «Добром человеке из Сезуана» противопоставлялась *беременная* Шен Те, сочувствующая беднякам, среди которых она живет, и Шуи Та — зловещая, отталкивающая маска эксплуататора. В знаменитой постановке Стрелера Шуи Та выдавал свою принадлежность могиле, казался вышедшим из-под земли — он двигался, как скелет на шарнирах, неестественными, угловатыми, механическими, пугающе резкими толчками, одетый в могильно-чернильно-черный плащ, с мертвенно бледным лицом — белой маской с почерневшими губами и черными очками, подобными глазницам че-

[44] *Брехт Б.* Покупка меди // *Брехт Б.* Театр. М., 1965. Т. 5/2. С. 377.

репа, — мрачное пугало, от которого веяло холодом, как из склепа. И, напротив, Шен Те (ее, как и Шуи Та, играла Андреа Ионассон) являла собой предельно естественного человека. Наделенная мелодичным голосом и округлой пластикой движений — речь ее была на грани пения, движения — на грани танца, — она готова перелиться в искусство — и в новую жизнь. Изумителен эпизод, в котором Шен Те разговаривает с не родившимся еще ребенком, строит воображаемый, нежный любовный диалог столь выразительно, что кажется, мы видим и счастливую мать, и сына — она берет малыша за руку, учит его ходить, кружит в воздухе, кувыркается с ним через голову, убегает от полицейского...

Имя Брехта будет постоянно на устах деятелей театра в пору наибольшего увлечения масками и импровизацией — тем, что составляет существо итальянского народного театра XVI–XVII в. 60–70-е гг. XX в. — годы бурного развития «альтернативных театров» и крайне политизированной «контркультуры», тяготящейся традиционными формами творчества, сценой-коробкой, коммерческой драматургией и привычной публикой, которая рассматривалась как буржуазная и недемократическая. Импровизационность играет важнейшую роль в перформансе и хеппенинге, в искусстве Гротовского, в Ливинг-театре, Опен-театре и в партизанском театре в США, в театре Солнца Ариадны Мнушкиной в Париже и в ряде других европейских коллективов. Импровизационность трактовалась очень разнообразно и широко, хотя порой связь с комедией дель арте отчетливо осознавалась творцами 60–70-х. Так, один из крупнейших латиноамериканских режиссеров, руководитель театра Ла Канделария в Боготе Сантьяго Гарсия писал, что сюжетные схемы, на основе которых его труппа разыгрывала представления, «использовались наподобие сценариев в итальянской комедии даль арте» [45]. Даже тогда, подчеркивает Сантьяго Гарсия, когда в Ла Канделарии стали сочинять и записывать диалоги, они менялись на каждом спектакле в зависимости от реакции публики.

Латиноамериканские постановщики и театральные критики называли такой театр «театром коллективного творчества» и «открытым театром» — не только потому, что актеры часто выступали под открытым небом, на площадях и в кузовах автомобилей и автобусов, во дворах заводов, но и потому, что работали с неокончательно зафиксированным текстом, открытым воздействию зрителей, и учитывали не только их реакцию во время представлений, но и ход дискуссий после них и даже порой обмен мнениями, который происходил между исполнителями и зрителями во время игры. «Забудем о „четвертой стене“, которую

[45] *Garcia S.* Teoría y práctica del teatro. Bogotá, 1983. P. 42.

пытаются водрузить, чтобы показать реальность, словно увиденную через „замочную скважину“[46], — писал, вспоминая о Мейерхольде, Рине Леаль. Опирались и на Умберто Эко, считавшего, что «открытость становится инструментом революционной педагогики...»[47]

«Открытость» спектакля подразумевалась, так сказать, с обеих сторон: спектакль вбирает в себя жизнь и растворяется в ней, оказывая на нее революционизирующее воздействие. Так или иначе, стремились подчинить не жизнь искусству, а искусство жизни и воздействию народной публики: публики-народа. «Не мы, мелкие буржуа, — писала с поразительной категоричностью режиссер аргентинского театра Либре Театро Либре Мария Эскудеро, — а только народ может создать свою собственную культуру, народную культуру»[48].

Спектакли должны были рождаться не просто в момент контакта с публикой, а благодаря этому контакту, в зависимости от него, воспринимая самые непосредственные импульсы, исходящие из массы; актер считал себя медиумом народа, дающим выход его чувствам и чаяниям.

Подобная установка может показаться «шаманством» или прекраснодушной утопией, но не забудем, что на континенте, где карнавал отнюдь не стал явлением далекого исторического прошлого, изучаемого лишь дотошными специалистами, где он по-прежнему бурлит на площадях и улицах, где выходные дни превращаются в торжество огненной румбы, устанавливается особая атмосфера, как нельзя более благотворная для импровизации, подстегивающая незатруднительное, пылкое общение; и немудрено, что импровизация — эта сокровенная, неугомонная душа итальянской комедии масок — была столь важна в латиноамериканских постановках.

Так, праздничной и наглядной демонстрацией плодотворности подобной импровизации стали показы работ мастерских Международного Института театра в феврале 1983 г. в Гаване. Группы актеров разных стран импровизировали на темы стихотворений Николаса Гильена, часто совсем коротеньких — куда короче сценариев в комедии дель арте. В группе, работавшей над инсценировкой «Антильского острова» под руководством аргентинца Рубенса Корреа, история островов Карибского бассейна возникала из гипнотического ритма, стука ладоней по полу, подобного топоту доисторических животных; потом в руках девушек появлялись длинные шали — размотанные, мерно покачиваемые, они создавали иллюзию волнующегося моря, по которому плывет корабль конкистадоров; так же визуально

---

[46] El teatro latinoamericano de creación colectiva. La Habana, 1978. P. 127.

[47] *Eco U*. Obra abierta. Barcelona, 1965. P. 65.

[48] El teatro latinoamericano de creación colectiva... P. 55.

изобретательно изображалось, как испанцы сходят на берег, и т. п. Группа под руководством Атауалпы дель Чиоппо воплощала гильеновскую «Атомную бомбу», роль которой играл... зонтик! Актер то раскрывал, то закрывал его так, что казалось, дышит какое-то напоминающее осьминога чудовище, и вместе с тревожной пластикой хора это рождало чувство грозной напряженности...

Вместе с тем в последние десятилетия XX в. мы видим и спектакли, которые развивают самые праздничные традиции итальянской народной комедии. О ней напоминают представления Арианы Мнушкиной, Эдуардо де Филиппо, Пепино де Филиппо и, конечно же, Дарио Фо. В его спектакле «Арлекин, Арлекин, Арлекен, Арлекино» смерть трактована в ликующе карнавальном духе, превращается в источник потехи, балаганного зубоскальства — разухабистые могильщики проделывают лацци с черепами, клацающими челюстями и выплевывающими зубы. Смерти противопоставляется по-народному сочная эротика, напоминающая о неиссякающих жизнетворных силах: Арлекин пристает с раскаленным до шипения исполинским ключом к замочной скважине огромного замка Коломбины, пока замок не устремляется за золотым ключом Буратино...

Венец подобного истолкования комедии дель арте — «Арлекин» (по «Слуге двух господ» Гольдони) Джорджо Стрелера с Марчелло Моретти, а затем Феруччо Сольери в главной роли.

В своем программном обращении к публике театр Пикколо ди Милано декларировал свой спектакль, первый вариант которого был показан в 1947 г., как призыв отдаться «чистой театральной радости» после конца кровавой войны, наложившей «печать отчаяния и безнадежности на многие души»[49]. «Арлекин» — триумф веселья всеобъемлющего, всепокоряющего: в оркестровке Стрелера инструменты настроены только на мажорный лад. Актеры Стрелера говорят не обыденными, а театральными голосами, на повышенных тонах, игра тут подчеркнута и беззастенчиво откровенна, но в ней есть своя неподдельная правда. Актеры на подмостках Пикколо ди Милано абсолютно естественны, только это не обычная, а экстраординарная естественность, ибо все ведут себя не так, как ведут себя в тихом повседневном быту, а так, как ведут себя на шумно разгулявшемся празднике. Всем здесь присущ праздничный модус существования. Праздник бьет ключом, Стрелер возвращает на послевоенные подмостки праздник, господствующий так же безраздельно, как в золотые времена ко-

---

[49] Piccolo Teatro. 1947–1958. Milano, 1958. P. 79. «Мы жили мечтой о театре как о *празднестве всего народа*», — напишет позднее Стрелер (*Стрелер Д.* Театр для людей. М., 1984. С. 15).

медии дель арте, праздник с его приподнятостью и возбуждением, с его избыточной полнотой бытия. Не праздник одиночек, не интимную утеху, а прилюдный, всенародный праздник — когда душа у всех нараспашку, праздник на потеху друг другу и всему миру и, значит, на потеху зрителю. Это откровенная игра, игра на публику, но в ней проявляется праздничная органичность, которая не только сильнее и ярче, но и искреннее будничного поведения — актеры здесь отточенно, изобретательно и стихийно артистичны. Играя «схематическую маску» Арлекина, Марчелло Моретти, как свидетельствует Стрелер, постепенно преодолевал ее схематизм, добивался не только «концентрированной выразительности», но и «какого-то наивного пантеизма», выражая «первоначальную свежесть» переживания[50]. Но эти «свежие» переживания были облечены в особую форму. Актеры, рассказывает Стрелер, убедились, что не могут «дотронуться до маски обыденным жестом <...> Жест выглядел нелепо, бессмысленно, фальшиво <...> Конкретности „естественного" жеста маска не терпит. По своему духу она ритуальна»[51]. Лишь постепенно исполнители добивались того, что маска стала служить внутренней правде: «Только под маской робкий Марчелло (робкий, как все актеры, и самый робкий из них) мог дать выход своей жизненной энергии, своей фантазии, нереализованной, но глубоко присущей его внутренней народной природе», Моретти, вспоминает режиссер, сливался с маской настолько, что, когда он снимал ее, это «было экстатическое, буквально светящееся лицо, немного растерянное, улыбающееся едва заметной загадочной улыбкой. Он удивительно походил на изображение старинных актеров комедии дель арте...»[52]

Как же выглядел этот спектакль?

...«И вот, «пробившись через толпу, на сцену вышел ливрейный слуга. Он громко постучал деревянной булавой об пол, и вмиг какие-то персонажи исчезли со сцены, а другие замерли каждый в своей позе. Вот тут мы и узнали своих старых знакомых. В центре в грациозном поклоне — пара любовников, склонившихся один к другому, рядом — два старика с черными накидками и масками — Панталоне с белой бородой и Доктор с нафабренными усами. У первого края подмостков, чарующе улыбаясь, застыла в поклоне служанка Смеральдина. В глубине сцены виднелся в своей волосатой маске Бригелла, наряженный в белый костюм с позументами...»[53] — так Бояджиев опи-

---

[50] *Стрелер Д.* Театр для людей... С. 134.

[51] Там же. С. 136.

[52] Там же. С. 137.

[53] *Бояджиев Г.* Вечно живое искусство // *Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия. М., 1962. С. 217.

сывает начало спектакля с Марчелло Моретти. Мы видели его позднее с Феруччо Сольери, и в знаменитых полетах-прыжках актера, демонстрирующего невероятную проворность, ловящего на ходу блюда, бросаемые поварятами, словно бы нанизывающего одну тарелку на другую, проделывающего всевозможные лацци со счастливой усмешкой на устах, ощущалась та же космическая, солнечная радость — радость не сверхчеловеческая, а всечеловеческая. Казалось, Арлекин летает, преодолевая земное тяготение, творя чудеса, потрясая всех цирковой сноровкой, молниеносными движениями, выразительностью своей пластики. В мейерхольдовском «Балаганчике» Блока Арлекин прыгал в нарисованную в окне даль и разрывал ее, у Стрелера же актер, фигурально говоря, прорывался в запредельные возможности творчества. Этот Арлекин дает зачин не рядовому обеду, а грандиозному пиршеству, пиру на весь мир, он передает невероятный размах гульбы, возносит нас на вершину азарта и куража, соединяя виртуозность и полную органичность. Естественность не утрачивается — она оттачивается до ослепительного блеска. Великолепная театральность Арлекина как нельзя более далека от натурализма — это предельно усовершенствованная натура. Артист здесь — не раб и не медиум природы, а ее царь, не отказывающийся от ее богатств, но присваивающий их и перерабатывающий...

В XX столетии комедия дель арте часто будила мечту о театре, не подчиненном игу литературы.

Увлечение комедией масок неотделимо у ряда художников от занятий пантомимой, от влечения к пластической выразительности, и в этом тоже определяется один из смысловых узлов театра XX в. — нежелание мириться с исключительным господством слова на сцене. Слово — язык ума, жест — язык тела, и тело вновь обретает в культуре XX в. огромные права (не случайно в мейерхольдовской постановке пантомимы «Арлекин — ходатай свободы» роли Смеральдины и Аурелии исполняли танцовщицы А. Ф. Гейнц и Ольга Ра). Но комедия дель арте служила не только «театру как таковому», но и театру, становящемуся рупором злободневных социальных идей и гражданского темперамента. Она притягивала тех, кто хотел, чтобы театр был больше чем театр, чтобы он играл активную политическую роль или стал современным ритуалом, наделенным жизнестроительной силой. К возрождению маски, выражающей глубинные духовные сущности, противопоставленной «хлопочущему лицом» актеру, принимающему слишком много мимолетных выражений, стремился Гордон Крэг. Маски, как нельзя более далекие от фотографии, являлись союзниками тех, кто порывал с натурализмом, не желал становиться копиистами быта, и всячески демонстрировали, что они пришли не из повседневности, а

из особого мира — чудесного мира искусства, у которого своя правда, который таит свои истины, забытые или погребенные под грудой житейских мелочей. На комедию дель арте опираются при решении разных задач на подмостках — от подчеркнуто эстетических до откровенно идеологических, причем нередко эти задачи совпадают; арлекиниада может предельно заострить как трагические, так и карнавальные мотивы, но сплошь да рядом она созвучна новаторским исканиям.

И, наконец, еще два замечания. Мы обращали внимание на те явления сцены XX в., в которых воздействие комедии дель арте сказалось самым непосредственным образом. Оно, конечно же, отозвалось и более опосредованно во многих других спектаклях — от пантомим до мюзиклов, но разговор об этом сделал бы нашу работу едва ли не безбрежной.

К тому же мы говорили о плодотворном воздействии, но было немало случаев, когда мечты о волшебных представлениях масок, непринужденно сочиняющих великолепный театральный текст, пробуждали «легкость мыслей необыкновенную», пренебрежение к драматургии, надежду на то, что прием может быть спасительным сам по себе. Но это — отдельная тема, к тому же мы и так знаем, кто расшибает себе лбы, если их заставить молиться Богу, а дурачество комедии дель арте были мудрыми, они содержали важнейшую мысль о том, что следует, если воспользоваться языком Льва Толстого, «полюблять жизнь», и это еще один важнейший урок, который преподала комедия трагическому веку.

В. В. Иванов

От ретеатрализации театра к театральной антропологии

> Театр — это последний форум, на котором идеализм все еще остается открытым вопросом, в мире найдется немало зрителей, которые с уверенностью скажут, что видели в театре лик невидимого и жили в зрительном зале более полной жизнью, чем живут обычно.
>
> *Питер Брук.*
> Пустое пространство. М., 1976. С. 84.

16 марта 1913 г. петербургский литератор Ю. Айхенвальд выступил в Москве с публичной лекцией «Литература и театр», ставшей широко известной под названием «Отрицание театра». Именно так автор назвал текст лекции, переработанной в статью, опубликованную в сборнике «В спорах о театре». Айхенвальд утверждал, что театр — это всего лишь подделка под действительность и собственного оправдания и собственного содержания как вид искусства не имеет: «Конец театра наступил потому, что театр и не начинался. Эстетически он не может быть оправдан. Его реальное существование, конечно, еще не говорит за его разумность. Театр — ложный и незаконный вид искусства» [1]. Его статья имела бурный резонанс. Ей ответили многие крупные деятели театра: от В. И. Немировича-Данченко до Ф. Ф. Комиссаржевского и В. Э. Мейерхольда. Почти все артисты были готовы согласиться с инвективами Ю. Айхенвальда в адрес современного театра, изолгавшегося и измельчавшего, и почти никто не принял вызова театру как таковому.

Бурная дискуссия оказалась весьма симптоматична. В ней сказалась глубинная неуверенность театра, чья онтологическая укорененность перестала быть чем-то самоочевидным и требовала не только новых доказательств, но новой художественной практики. Можно

---

[1] *Айхенвальд Ю.* Отрицание театра// В спорах о театре: Сборник статей. М., 1914. С. 13.

сказать, что попытки преодолеть отчуждение театра от бытия, предъявить онтологические доказательства бытия театра были той основой, на которой произошла театральная революция в России.

М. Бонч-Томашевский, один из оппонентов Айхенвальда, в том же сборнике сетовал, что «в смысле теории нового сценического искусства мы имеем поразительно бедную литературу» [2]. В этом с ним было согласно большинство. Характерно, до какого ослепления может доводить самооценка эпохи, которую можно назвать как заниженной, так и завышенной. Назовем лишь некоторые издания и сделаем это не для того, чтобы оспорить автора, но подчеркнуть рефлексивный контекст дискуссии.

Еще в 1908 г. увидел свет программный свод русского театрального модернизма «Театр. Книга о новом театре», в который вошли статьи Вс. Мейерхольда, В. Брюсова, Г. Чулкова, А. Белого, А. Луначарского и др. В 1909 г. вышла книга Н. Евреинова «Введение в монодраму», допрежь части которой были опубликованы в кугелевской газете «Театр и искусство». В 1912 г. Н. Евреинов опубликовал не менее программный «Театр как таковой». Буквально несколькими месяцами позже вышла книга Вс. Мейерхольда «О театре» (М., 1913), обобщавшая новую театральную практику. В 1913 г. С. Волконский, увлекшийся идеями Э. Жак-Далькроза, выпустил две книги: «Выразительное слово» и «Выразительный человек». Кроме того, ему принадлежат книги «Человек на сцене», «Художественные отклики» (обе — СПб., 1912) и «Отклики театра» (СПб., 1914).

В журналах «Весы», «Труды и дни издательства Мусагет», «Аполлон» были рассыпаны статьи В. Брюсова, Вяч. Иванова, А. Блока, М. Волошина. В 1912 г. вышел сборник статей последнего «Лики творчества», значительная часть которого была посвящена театру.

С 1912 по 1915 г. в Москве выходил знаменательный журнал «Маски», посвященный именно театральной рефлексии. Здесь публиковались статьи как практиков театра (Ф. Комиссаржевского, В. Сахновского, М. Бонч-Томашевского, Л. Андреева), так и поэтов и философов (М. Волошина, Ф. Степуна...).

Были переведены и манифесты европейского модернизма. Среди них: *Гордон Крэг.* Сценическое искусство (СПб., 1908), Искусство театра (СПб., 1912); *Георг Фукс.* Революция в театре (М., 1911).

От имени молчащего артистического большинства, не мудрствуя игравшего как заповедовали отцы, выступал А. Кугель, отстаивая ценности дорефлективной театральности актерского театра.

---

[2] *Бонч-Томашевский М. М.* Смерть или бессмертие? // В спорах о театре: Сборник статей... С. 124.

Ожесточенные споры о кризисе театра свидетельствовали не об упадке, но об атмосфере повышенных, можно сказать завышенных ожиданий и требований, когда никакая художественная практика не представляется достаточной. В этих спорах были артикулированы те фундаментальные проблемы театрального самосознания, которые невозможно окончательно решить, но необходимо и должно решать. Каждая театральная эпоха вынуждена предлагать свои ответы, которые с циклической неизбежностью вновь и вновь подвергаются жесткому пересмотру.

Проблематизация традиционных форм театрального искусства привела к тому, что основной темой рефлексии стали те свойства и качества театра, которые отделяют его от других видов искусства, театральность как видовая субстанция, где заканчиваются все словесные обозначения.

Заметим, что сходные тенденции ощутимы и в других видах искусства. Хотя в онтологической состоятельности живописи, музыки, архитектуры вроде бы никто и не сомневался, тем не менее и здесь можно различить те же признаки бунта против литературоцентричности, чьими представителями виделись повествовательность, фигуративность и т. д.

В конечном счете под сомнение ставился фундаментальный принцип эстетики — мимезис как подражание природе, в котором виделся источник дурного удвоения реальности.

Как наиболее полно воплотившее принцип этого удвоения модернистами прочитывалось искусство Художественного театра и прежде всего его цикл чеховских и горьковских спектаклей: «Принцип Художественного театра — сделать искусство *тождественным* с жизнью, вбить его в жизнь, сравнять, сгладить с жизнью, даже с одним настоящим моментом жизни, так, чтобы и знака на этом месте не осталось»[3]. Аргументация, основополагающая для всей последующей модернистской мысли, была выдвинута В. Брюсовым в статье «Ненужная правда», опубликованной в журнале «Мир искусства» (СПб., 1902. № 4), где поэт писал об условной природе искусства и о бесполезности и невозможности копирования внешних форм видимого мира. Художественный театр Брюсов не противопоставляет другим, но считает, что «он только более совершенно выполняет то, к чему стремились и другие театры, и тот же самый московский Малый театр, с которым он теперь соперничает»[4].

Отрицание тождества театра и жизни открывало пространство для различных концептуальных подходов. З. Гиппиус прилагала к театру

---

[3] *Крайний А.* Слово о театре. Новый путь. СПб., 1903. № 8. Цит. по кн.: *Гиппиус З.* Дневники. В 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 234.

[4] *Брюсов В. Я.* Ненужная правда // *Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 68.

свое определение «настоящего искусства» как «сверх-жизни, усиленной жизни, расширения жизни, — потому что входящий элемент — человеческое «я» — всегда в стремлениях своих смотрит *поверх* явлений, углубляя их, изменяя до предела своих желаний»[5]. Понимание театра как другой, особым образом организованной, повышенной во всех проявлениях жизни оказалось наиболее универсальным, охватывало как художественные устремления Мейерхольда, так и Художественноготеатра. Только полемическое предубеждение могло закрыть глаза критикам Художественного театра на тот факт, что такие завоевания художественников, как «атмосфера» и «подтекст», были направлены на внесловесное, внелитературное сценическое воздействие.

Но уже на исходе 1900-х гг. сложилась в общих чертах иная концепция соотношения «театра» и «жизни», которая была заявлена Н. Евреиновым в статье «Апология театральности», опубликованной осенью 1908 г. На протяжении 10-х гг. она последовательно разворачивалась автором в многочисленных томах-манифестах. Барочную метафору theatrum mundi Евреинов развернул в стройную актуализированную концепцию.

Той предпосылке, что театр есть жизнь, была противопоставлена другая: жизнь есть театр. Вопрос о порядке столь простых слов в столь коротком предложении оставался открытым на протяжении всего XX в.

Питер Брук уже в выступлениях 1991 г. продолжал настаивать на той фундаментальной, но не само собой разумеющейся истине, что «театр — это прежде всего жизнь. Это главная отправная точка, и нет ничего, что могло бы нас действительно заинтересовать кроме жизни, в самом широком понимании этого слова. Театр — это жизнь»[6]. Но это другая жизнь, ибо, заключает Брук, «если согласиться, что в театре жизнь видна лучше, лучше прочитывается, чем за его пределами, то становится очевидно, что это вроде бы то же самое, но и нечто другое» [7].

Примечательно, что и альтернативная точка зрения не сошла с дистанции. Питер Брук так суммарно обозначил ее активизацию:

---

[5] *Крайний А.* Слово о театре... С. 233.

[6] *Брук П.* Дьявол — это скука // Театр. М., 2000. № 1. С. 98. Примечательно, что программная книга Питера Брука «Пустое пространство», опубликованная в 1968 г., подчас выглядит как римейк. Даже названия ее глав («Неживой театр», «Священный театр», «Грубый театр», «Театр как таковой») вписываются в круг русских театральных дискуссий 10-х гг., не говоря уже о содержании, сосредоточенном вокруг тех же узловых проблем: актер-дилетант, актер-художник, слово и действие и т. д. Характерна и аргументация: «Сейчас в Америке настало время для появления нового Мейерхольда, так как американцы больше не верят, что с помощью натуралистических методов можно показать, какие силы управляют их жизнью» (М., 1976. С. 59–60).

[7] *Брук П.* Дьявол — это скука... С. 99.

«В 1968-м мы видели людей, которые из самых хороших побуждений, устав от мрачных, мертвящих, мертвых и deadly театров, вызывавших у них тошноту, стали утверждать, что «жизнь есть театр», то есть отпадает необходимость в искусстве, в ухищрениях, в определенных структурах» [8].

Истоки враждебного отношения русских модернистов к слову лежат в метафизическом бунте против Логоса, а уж во-вторых и в-третьих отрицаются литературоцентризм, миметизм и прочие понятия, проходящие по ведомству эстетики, что в известном смысле можно связать с отказом от абсолютной универсальной истины в пользу факультативных, видовых истин.

В бунте против литературоцентризма каждый прошел свой личный отрезок пути, иногда весьма короткий, не столько выводящий за пределы литературоцентризма, сколько ведущий к его границам.

Но в целом новые приоритеты очевидны. Искусства стало волновать то, что слово описать и выразить не может. Если авангардные художники в поисках «самости» своего искусства делали ставку на беспрецедентное, не имеющее аналогов и предшественников, то режиссеры 10-х гг. чаще всего опирались именно на прецеденты, которые находили в отдаленных культурных эпохах («Старинный театр», спектакли Мейерхольда в Александринском театре, спектакли Федора Комиссаржевского). В этом отношении они оставались скорее людьми модерна, чем авангарда. Лишая слово верховных полномочий, они не отказывались от него вовсе, но ставили в общий ряд выразительных средств. Утверждение собственного театрального содержания происходило не в отказе от драматической литературы, а на материале ее. Чаще всего театр не отказывался от своей природы как синтеза всех искусств, но всегда пересматривал природу этого синтеза, форсируя невербальные первоэлементы.

Идея ретеатрализации театра как реакция на натурализм, стремившийся к иллюзии правдоподобной и естественной жизни на сцене, захватывала все новые слои русской культурной жизни. С ней связывались как проблемы художественного языка и эстетики, так и философские и антропологические аспекты.

Каковы бы ни были аргументы артистов, стремившихся освободить театр от не свойственных ему функций, ясно, что речь шла не о скромности театра, пожелавшего оставаться только театром, но о реакции на глубинные, еще едва осознаваемые изменения картины мира. Речь идет не только о социальных процессах, которым уже в ближайшем будущем предстояло потрясти Россию и мир, но и о

---

[8] *Брук П.* Дьявол — это скука...

смене научных и культурных парадигм, по масштабам равной перевороту Коперника. Можно сказать, к примеру, что открытия Альберта Эйнштейна и Зигмунда Фрейда изменили мироощущение человека XX в. Но можно предположить, что сами эти открытия стали возможны в атмосфере модернистской чувствительности рубежа веков, когда человек словно замер на пороге того времени, когда каждая ошибка грозит катастрофой, когда приблизилось вплотную то, что делает возможным преломление, вторжение, разъятие, когда пришли в движение концепты, которые сначала заставили говорить об «исчезновении материи», а затем и об «исчезновении человека». «Творению божьему» предстояло стать объектом идей, безжалостно препарирующих плоть и дух до сокровенных глубин. Подражание «натуре» оказалось обесцененной художественной задачей, потому что сама «натура» предстала эфемерной выгородкой, затерявшейся между безднами неосязаемого микро- и макрокосмоса. На смену миру, данному в ощущениях, пришел «мир как воля и представление». Театр ощутил себя искусством, превращающим невидимое в видимое.

Ретеатрализация театра была вызвана необходимостью не столько вернуть театр к самому себе, изолировать его от внеположной реальности, сколько требованием времени установить более глубокие и глубинные связи и соотношения с этой реальностью.

Примечательно, что Вс. Мейерхольд, ключевая фигура в этом процессе, практически не пользовался самим понятием «театральность», а предпочитал говорить об «условности», коренящейся в самой природе театра: «„Условный театр“ следует говорить совсем не так, как говорят „античный театр“, „театр средневековых мистерий“, „театр эпохи Возрождения“, „театр Шекспира“, „театр Мольера“, „театр Вагнера“, „театр Чехова“, „театр Метерлинка“, „театр Ибсена“ <...> Название же „условный театр“ определяет собой лишь технику сценических постановок. Любой из перечисленных театров может быть построен по законам условной техники, и тогда такой театр будет „условным театром“; если же любой из этих театров будет строиться по законам натуралистической техники, — такой театр будет превращаться в „натуралистический театр“»[9]. Но сами «законы условных постановок» извлекались из опыта тех эпох, когда художественное первородство театра не подлежало сомнению. Если для Евреинова театральность есть и исток и цель, то для Мейерхольда «условная техника» — лишь средство, позволяющее проступить «мимо слов роковым нотам трагедии»[10].

---

[9] *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917 / Сост. А. В. Февральский. М., 1968. С. 163.

[10] Там же. С. 142.

«Условная техника», по Мейерхольду, предопределяет эстетические сферы ее реализации (стилизация и гротеск), далеко не равноценные и не равноправные. Формулы, предложенные в книге «О театре», давно стали классическими, и все же их стоит напомнить. «Стилизовать» эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-либо художественного произведения» [11]. Многими страницами позже, уже в главе «Балаган» Мейерхольд констатирует: «Стилизация еще считается с некоторым правдоподобием. <...> Гротеск, являющийся вторым этапом по пути стилизации, сумел уже покончить всякие счеты с анализом. Его метод строго синтетический. Гротеск, без компромисса пренебрегая всякими мелочами, создает (в „условном неправдоподобии", конечно) всю полноту жизни» [12]. Таким образом, утверждая преимущество гротеска в свободе как от анализа, так и от правдоподобия, Мейерхольд нащупывает лазейку, ведущую от модерна к авангарду начала 20-х гг.

Отказываясь от подражания природе («Миметизм — это не искусство» [13]), режиссер не отказывался от природы («Совершенно отрицать природу — значит создавать несвязный кошмар. <...> Игнорирование природы и нелюбовь к вещи — этого нам в театре не нужно. И также относимся отрицательно и к тому, когда относятся пассивно к данности» [14].)

Мейерхольдовская интерпретация театральности как «условной техники» оказалась системообразующим фактором. Мейерхольда часто упрекали в переменчивости, постоянной погоне за все новыми и новыми стилистическими личинами. Но единство режиссерского пути Мейерхольда, которое современники часто готовы были оспорить, лежит в единстве порождающей языковой системы, находящейся в состоянии постоянной экспансии, стремящейся к самоотрицанию. Тяготясь рампой, которая «отдалила сцену от зрителя», обрекая последнего на «пассивные переживания», Мейерхольд «ждет возрождения пляски», которая «зрителя вовлекает в активное участие в действии» [15]. Его вывод: «Мы хотим собираться, чтобы творить — „деять" — соборно, а не созерцать только» [16]. В стремлении «деять соборно» имплицирован отказ от сцени-

---

[11] *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы... С. 109.

[12] Там же. С. 225.

[13] *Мейерхольд В. Э.* Лекции. 1918–1919 / Сост. О. М. Фельдман. Примеч. О. М. Фельдман и Н. Н. Панфилова. М., 2000. С. 118.

[14] Там же.

[15] *Мейерхольд В. Э* Статьи. Письма. Речи. Беседы... С. 138, 141, 142.

[16] Там же С. 139.

ческого языка (говорить уже практически не о чем и не с кем) и снятие оппозиции театр–жизнь в пользу мессианского теургического действа[17].

Тему конца языка затронул и Антонен Арто, вкладывая в нее не столь сверхординарные претензии. Французский мыслитель остро ощущал драматическое напряжение, возникающее между «закреплением же театра в языке — будь то письменная речь, музыка, освещение или звук» и «бесконечным раздвиганием границ того, что зовется реальностью». Театр вырабатывает собственный язык для того, чтобы его разрушать: «разрушить язык, чтобы коснуться жизни, — это и значит заниматься театром...»[18]

Та рампа, которую взламывал Мейерхольд для А. Таирова, обладала абсолютной ценностью. Пренебрежение ее неприкосновенностью создает «не соборное действо, а бессмыслицу и хаос»[19], «ибо сцена — это сложная и трудная клавиатура, владеть которой может только мастер-актер»[20]. Для Таирова спектакль — это та повышенная жизнь, которую можно сохранить, только изолировав от зрительного зала рампой, пусть иногда «невидимой». Отсутствие же рампы делает неизбежной театральную энтропию. Театр и жизнь для Таирова неслиянны и нераздельны.

Спустя почти двадцать лет, когда русский театр, успев стать советским, завершая цикл развития, возвращался к описательным и психологическим формам, вопросы 10-х гг. были подняты на профетическую высоту А. Арто, убежденным, что в западной культуре идея театральности, еще не будучи осознана, оказалась «проституированной»:

«Как случилось, что в театре, по крайней мере в театре, каким мы его знаем в Европе или даже вообще на Западе, вдруг отступило на задний план все специфически театральное, иначе говоря, все, что не может быть выражено речью, словами, или, если угодно, все, что не заключено в диалоге?»[21]

Утверждая, «что сцена — это физическое и конкретное место, которое требует заполнения, и что сцену эту можно заставить говорить собственным конкретным языком»[22], Арто предостерегал от «за-

---

[17] То, о чем в 10-е гг. Мейерхольд неуверенно предполагал, в начале 20-х гг. он достаточно решительно осуществлял на практике.

[18] *Арто Антонен.* Театр и его двойник / Пер. с франц., коммент. С. А. Исаев. М., 1993. С. 12.

[19] *Таиров А. Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / Сост. Ю. А. Головашенко. М., 1970. С. 182.

[20] Там же. С. 190.

[21] *Арто Антонен.* Театр и его двойник... С. 37.

[22] Там же.

крепления» языка, ибо «ограничение языка сопровождается его иссушением»[23]. Знаменитейшее высказывание Арто «мы должны быть подобны претерпевающим казнь, которых сжигают, а они все продолжают подавать толпе знаки со своих костров»[24] перестает быть ошеломляющей метафорой, если вспомнить Эрика XIV М. Чехова (1921), где легкий «танцующий» театральный язык позволял передать трепет такой душевной боли, которая не имела аналогов в мировом театре.

Манифест «Театр и его двойник» читается сейчас как нескончаемый диалог с русскими манифестами и русской театральной практикой 10–20-х гг., диалог тем более содержательный, что авторы друг о друге, скорее всего, ничего не ведали.

Наиболее притягательной и продуктивной стала традиция итальянской комедии дель арте, которая в сознании людей 10-х гг. приобрела черты русского мифа. В реторте Студии на Бородинской маг и чародей доктор Дапертутто в окружении помощников (В. Соловьев, Е. Зноско-Боровский и др.), исследуя старинные маски, приемы импровизации, формообразующие принципы, выколдовывал из них новую театральную жизнь. Чуть позже А. Таиров положил арлекинаду в основу искусства Камерного театра. Н. Евреинов гаерствовал в своих трактатах то в образе Арлекина, то Доктора.

Есть, конечно, известный риск в том, чтобы ввести в серьезный контекст персонажа, на которого косо смотрели современники, в чьих глазах Евреинов так и не смог перерасти свою репутацию выскочки и маргинала. В сборнике «В спорах о театре», где Ю. Айхенвальду возражали многие авторитеты, Евреинову не нашлось места. Свой ответ «Об отрицании театра» ему пришлось поместить в книге «Театр для себя. Часть вторая (Прагматическая)» (СПб., 1916). Способность Евреинова в своих рассуждениях идти до конца, не считаясь ни с чем, представляет для историка существенный интерес. Интеллектуальный «моветон» — явление содержательное и дает ключи к пониманию не только о чем говорят, но и о чем молчат в высшем театральном обществе.

Как и многие художники Серебряного века, Евреинов соединял в себе теоретика и практика. Соединение это во многом было программным. Практика исходила не только (а может быть, и не столько) из непосредственного ощущения материи искусства, сколько из изначального теоретического манифестированного соображения. Каждый манифест — это попытка начать жизнь сначала и ответить на во-

---

[23] *Арто Антонен.* Театр и его двойник... С. 12.

[24] Там же.

прос: что такое театр? Само произведение искусства (в данном случае — спектакль) возникало как результат иногда утонченного, иногда прямолинейного конструирования. Такой подход в корне отличается, скажем, от подхода Станиславского, чья «система» явилась теоретическим результатом многолетней режиссерской и актерской практики.

Это свойство восходит к родовым чертам стиля модерн, который возникал, в отличие от всех других, как программный, преднамеренный и искусственный стиль. Более того, неизбежным следствием и спутником программности явился эстетический утопизм. Здесь утопизм является не синонимом несбыточности, но попыткой заданной интеллектуальной схеме подчинить непосредственную реальность.

Специфика манифестов модерна и авангарда заключается в том, что их нельзя определять как ложные или истинные. Они не верифицируемы. Дело только в их способности жить и оказывать влияние.

Например, центральным для Евреинова стало утверждение, что человеку присущ «театральный инстинкт», более сильный, чем инстинкт самосохранения и сексуальный.

Антропологи сколько угодно могут доказывать научную несостоятельность концепции Евреинова, но их аргументы ничего не могут поделать с тем фактом, что «ошибочная» идея продолжает жить и оказывать влияние на авангард как 20-х гг., так и 60-х (happening, action art).

Только вслушайтесь в захлебывающуюся интонацию автора «Театра как такового»: «И какое мне (черт возьми!) дело до всех эстетик в мире, когда для меня сейчас самое важное стать *другим* и сделать *другое*, а потом уже хороший вкус, удовольствие картинной галереи, подлинность музея, чудо техники изысканного контрапункта! Я все это люблю, признаю, уважаю, потому что я, помимо прочего, «животное эстетическое», но что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом, творить, чтобы противупоставить мой мир навязанному мне, творить совсем с другой целью, чем произведение искусства...» [25]

В желании творить другую жизнь Евреинов был не одинок. Его идея театрализации жизни выглядела бы издевательской, если бы не была столь патетичной, репликой на мечтания символистов о теургическом слиянии жизни и творчества.

Первое значение нового лозунга в расчете с собственным, совсем недавним прошлым. Хотя Евреинов никогда не отрекался от Старин-

---

[25] *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой. СПб., [1912]. С. 29.

ного театра и всегда настаивал на его значении, новая идея недвусмысленно его опровергала. Спектакли Старинного театра были полны тем, что теперь получало название «красивой трухи». Перенося акцент с созерцания на действие, Евреинов отмежевывался от «мирискусников», вчерашних соратников по Старинному театру, и создавал новую систему театральных ценностей, открытую в сторону авангарда.

Бунт Евреинова против «эстетики» оформлен как лексическая калька бунта человека из подполья против «хрустального дворца» всеобщего благоденствия. Но дело не только в лексике, но и в пафосе своеволия, в желании пожить «по своей глупой воле». В бунте против стиля, против «эстетики» и эстетизма причудливо проявлялась воля стиля. Да и разыгран этот бунт достаточно декоративно. Когда читаешь Евреинова, невольно приходит на память определение модерна как цветочного стиля.

Центральная коллизия модерна, коллизия красоты и тиража, уникального и массового, ставшая для него губительной, была разрешена Евреиновым по-своему в концепции «театра для себя». «Театр как таковой» оказывается доступен всем и каждому в виде «театра для себя». Для этого Евреинову оказалось достаточным пожертвовать красотой, которую он определял не иначе как «красивой трухой». Центральную коллизию модерна Евреинов разрешил такой ценой, которая выводила его за пределы модерна.

Евреиновские преувеличения, как бы наивно они ни выглядели, есть эффективный способ расшатывания стремления к нормализации представлений о театре.

В 1913 г. С. Игнатов писал Мейерхольду по поводу мейерхольдовской книги «О театре» и евреиновской книги «Театр как таковой»: «В книге мне очень нравится серьезный, спокойный тон, в котором чувствуется, что ты говоришь о деле, тебе дорогом и близком. Я упоминаю об этом, имея в виду книгу Евреинова, где, по-моему, слишком много буффонады. Театр, даже если на сцене его исполняют буффонады (это не упрек), слишком серьезная вещь, чтобы к нему подходить с кривлянием. Пестрый Арлекин, кривляясь в грубой буффонаде, служит искусству, а кривляясь говорить об искусстве — мне неприятно» [26].

Манера Евреинова, его голосоведение воспринимается как «кривляние», то есть как нечто шутовское, недостаточно серьезное, игровое, компрометирующее предмет — театр. Евреинов нехорош не тем, что он противник, а тем, что он недостаточно хорош как противник.

---

[26] *Мейерхольд Вс.* Переписка. 1896–1939 / Сост. В. П. Коршунова и М. М. Ситковецкая. М., 1976. С. 152.

Его книга «Театр как таковой» выступает больше как факт поведения Евреинова, нежели как факт театра. С таким противником трудно спорить потому, что в решающий момент вместо ответа он попросту скорчит «козью морду» против всех правил и в полном согласии с собственной философией. Такая игровая «несерьезная» интеллектуальная позиция была принята Евреиновым вполне сознательно. В своем отношении к бурной дискуссии вокруг доклада Айхенвальда он прояснил собственную методологию: «И уж если надо было говорить (в ответ Айхенвальду. — *В.И.*), то непременно арлекину, настоящему арлекину, который стал бы доказывать, чарующе кривляясь, что если театр — „незаконный вид искусства", то тем лучше, потому что незаконное всегда прельстительнее...»[27]

В евреиновском «театральном инстинкте» проявилась та же интенция культуры XX в., которая раскрылась в «Homo ludens» И. Хейзинги и «карнавализации» М. Бахтина.

Евреиновская интуиция бывает восхитительна. Достаточно привести следующий пассаж, в котором предчувственно дана концепция низовой народной культуры, оппонирующей «официальному» и «серьезному» искусству: «Когда я говорю „театр", я вижу бесконечно сложный, столетиями вырабатывающийся обрядовый уклад народной жизни. Когда я говорю „театр", я меньше всего думаю об этих больших зданиях, где наемники, перед фальшиво освещающей рампой, тешат праздную публику преображением, продающимся оптом и в розницу»[28].

Спору нет, и Хейзинга, и Бахтин выглядят гораздо убедительнее и масштабнее как профессиональные мыслители и личности. Они не только выдвинули идеи, но и предложили методологию добывания идей. Рядом с ними книги Евреинова выглядят весьма субтильно, кокетливо.

Весь парадокс заключается в том, что те идеи, которые впоследствии оформились в стройные системы, явились в форме «выверта», «кривляния». Здесь кривляние не следует за серьезным изложением, не пародирует подлинник. Здесь подлинник является в форме «кривляния». И уже затем, впоследствии, «кривляющееся» слово выпрямляется в строгих и последовательных интеллектуальных операциях.

Евреинов — вечный оппонент того, что в данный момент называют «театром» и «спектаклем». Его прихотливое и капризное оппонирование опережало ситуацию совсем ненамного, но этого оказывалось достаточно, чтобы ее изменить. «Нормализация» буквально на-

---

[27] *Евреинов Н.Н.* Театр для себя. Часть вторая (Прагматическая). СПб., 1916. С. 76.

[28] *Евреинов Н.Н.* Театр для себя. Часть первая. СПб., 1915. С. 38.

ступала ему на пятки. Еще не успевала просохнуть типографская краска его очередного лозунга-выверта, как последний подхватывался и преображался талантливыми, а иногда и гениальными руками и вводился в театральный процесс уже как общепризнанная константа.

Значение деятельности Евреинова в театре 10-х гг. ускользает от точного определения. Ее нельзя исчерпать ни его драматургией, ни его режиссерской практикой. Да и теоретиком в строгом смысле он не являлся. Но его шумливое и эпатирующее присутствие явилось катализатором и бродилом творческих и идейных процессов.

Но в главном Евреинов был прав как человек нового искусства, не приемлющего концепцию прогресса в искусстве: «Когда я в первый раз заговорил о своей идее „Старинного театра", о должном возвращении драматическим произведениям тех форм постановки и исполнения, которые учитывались их творцами (это было задолго до моего «рокового» знакомства с бароном Н. Н. Дризеном), — меня положительно никто не хотел слушать: — учение мое о художественной реконструкции понималось виднейшими деятелями сцены не только как неинтересное, но даже и как вредное оригинальничанье (надо идти, мол, вперед, а не назад); о поступательном же значении для театра творческого восстановления отжившего неоцененным и не догадывался» [29].

В своей критике театра Евреинов во многом был солидарен с Айхенвальдом, скандализировавшим общество своим докладом «Отрицание театра». Но если В. И. Немирович-Данченко, Ф. Ф. Комиссаржевский и другие серьезные люди были готовы принять инвективы Айхенвальда только на счет современного театра, то «несерьезный» Евреинов был готов уступить театр в общем и целом, от самого начала, ибо видел в нем только вульгарное искажение глубинного, фундаментального свойства человеческой природы. Это свойство Евреинов громогласно нарек «театральным инстинктом». Впоследствии уточнил — «инстинкт преображения», который определил как «инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком, инстинкт трансформации видимостей Природы» [30]. Евреиновский инстинкт театральности/преображения вел от подражания природе к сотворению другой реальности.

Евреинов выдвинул своего рода деконструктивный анализ господствующих представлений о театре, выявляющий их внутренние противоречия, не замечаемые не только зрителями, но и ускользающие от самих артистов, «остаточные смыслы», доставшиеся в на-

---

[29] *Евреинов Н. Н.* Театр как таковой... С. 10.

[30] Там же. С. 25.

следство от практик прошлого, закрепленные в форме мыслительных стереотипов. Предъявляя все новые свидетельства несостоятельности театра как института, Евреинов не доводит их до окончательного приговора. Его инструмент — радикальное сомнение, а не отрицание. Кажется, он видит в Айхенвальде не оппонента, а союзника. Один за другим он выставляет все новые доказательства его правоты, призывая для того в свидетели то А. Фейербаха, то К. Боринского, то Р. Романа, то Э. де Гонкура, то Э. Золя, то А. Стриндберга, то А. Антуана, то Г. Крэга, то В. Комиссаржевскую, а то и вовсе В. Фриче. Но главный аргумент он ожидает от театра: «На слова возразить словами легко (диалектика-с!), а вот на слова актом — дело другое. Как же можно пускаться в унылые разглагольствования как раз там, где решающий момент в действе и его поразительности» [31].

Основным предметом критики Евреинова стало то, что постмодернизм назовет принципом «миметической референциальности», а во времена модернизма называлось без затей реализмом в искусстве. Для Евреинова «не с Айхенвальдов началось фактическое отрицание театра (*настоящего* театра!), а с Немировичей-Данченко, которые <...> отвергли самое театральность» [32].

Евреиновский подлинный театр — это знак, который ни к чему не отсылает, знак без означаемого. Для Евреинова искусство не отражает, а трансформирует видимость Природы. Предложенный им дискурс предвосхищает постмодернистскую деконструкцию.

Апелляция к бессознательной, инстинктивной природе была предпринята Евреиновым вполне самостоятельно, но не была чем-то исключительным. Еще в 1900-е гг. Станиславский приходит к необходимости лабораторной и теоретической разработки учения об актерском искусстве. По наблюдению Г. В. Кристи, «уже в 1904 г. им был написан первый вариант будущей „системы", подвергавшейся в дальнейшем неоднократной переработке. Однако подлинное рождение „системы" происходит несколько позднее, в 1906–1909 гг.» [33]. Нет оснований сомневаться в предлагаемой датировке, тем более что она безоговорочно принята и во втором собрании сочинений К. С. Станиславского. Но несомненно и то, что Станиславский воспринимал «систему» как незавершенную, требующую «испытаний». С целью экспериментальной проверки ее он начал вести в марте 1911 г. занятия с молодыми актерами. Так зарождалась Первая студия, поначалу

---

[31] *Евреинов Н. Н.* Театр для себя. Часть вторая (Прагматическая)... С. 76.

[32] Там же. С. 80.

[33] *Кристи Г. В.* Книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» // *К. С. Станиславский.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. XV.

мыслившаяся как сугубая лаборатория, вне показа спектаклей публике. Станиславского влекли первоистоки творчества. Свою задачу он видел в том, чтобы через постижение «психо-физических и психологических законов» «найти сознательный путь к бессознательному творчеству». Парадоксальным образом двух антагонистов сближала вера в то, что через постижение законов природы удастся обрести творческую свободу.

Идея студии-лаборатории, выдвинутая Станиславским, и радикальное сомнение Евреинова в вагнерианской концепции театра как синтеза искусств прокладывали дорогу как «бедному театру» Ежи Гротовского, так и паратеатральным его опытам. Между «театром для себя» и «театром без публики» при всем их принципиальном различии существуют черты несомненной общности.

В научной среде интерес к инстинкту, актуализированный Дарвином, был поддержан трудами Л. Моргана, Г. Циглера, В. Вагнера, И. Павлова, И. Сеченова. Конечно, здесь напрашиваются в качестве параллели идеи З. Фрейда, просачивавшиеся в русскую культуру.

Концепции Евреинова и Фрейда противоположны прежде всего не по сути и методу, а по задаче. Фрейд безжалостно потрошит «природного человека», обнаруживая чудовищную «начинку». Тогда как Евреинов, опираясь на традицию романтической критики культуры, на «природного человека» уповает и в упованиях готов романтизировать эту «начинку». В пространстве Евреинова происходило «исчезновение материи»: сначала театр превращался в идею театра, а затем идея театра превращалась в «театральный инстинкт».

Евреинов перемещал «театральность» из сферы эстетики в сферу антропологии. Тем самым он жертвовал тем, что называется «произведением искусства», во имя действия, целостностью во имя динамики.

Традиционная европейская культура решала основные проблемы человеческого существования в духе гамлетовской дилеммы: «быть» или «казаться», где «казаться» — сфера неподлинного существования. «Казаться» значит притворяться, принимать обманные личины, либо скрывающие то, что есть, либо камуфлирующие отсутствие «самости». Соотношения между видимостью и сутью представлялись сугубо конфликтными и даже антагонистическими.

Срывающимся от волнения голосом Евреинов заявил свой «выверт», свою «последнюю истину». Человеку ничего другого и не надобно, как «казаться», всю свою жизнь он только и ищет возможности, как перестать быть самим собой, ибо нет бремени более неудобоносимого, чем собственное «я».

Евреинов снимает противостояние «быть» и «казаться». Для него «казаться» и значит «быть».

Кто-то из оппонентов Евреинова заметил, что преображение человека является целью всех нравственных систем. Но в том-то и дело, что нравственные системы стремятся перевести человека из одного состояния, недолжного, в другое, должное, и зафиксировать. Тогда как для Евреинова «преображение» есть стихия постоянных переходов из одного состояния в другое. Любое состояние, стоит его удержать, объявить окончательным, превращается в недолжное.

Абсолютизация инстинкта театральности/преображения далась дорогой ценой. Театр Николая Евреинова, толковать ли его предельно расширительно в духе theatrum mundi или в собственном смысле слова, оказывался атрагичен. Евреиновский Homo ludens, обреченный на бесконечные преображения-трансформации, не столько обретает себя, сколько истощается и распыляется в игре кажимостей. Ему отказано как в метафизических истоках трагического, так и в подлинном, неигровом страдании.

Игровая философия Евреинова находила подчас неожиданную поддержку. Так, С. Волконский, человек твердых и определенных убеждений, по прочтении первой части «Театра для себя» сформулировал новые экзистенциальные перспективы:

«Удивительная книга. Говоря о „комедии" (в смысле комедиантства), Вы тем самым между тем вызываете в читателе откровенность. Вы снимаете с человека то, что называется зазрением совести. Я начинаю думать, что цинизм самая ценная вещь на свете. И нет больше лганья друг перед другом, если мы уговорились, что лжем. Правда? Я прежде непременно бы стеснялся перед самим собой писать Вам о Вашей книге. Ведь всегда читатели *пользуются* этим случаем, чтобы показать автору, что *и они* умные люди, и делают „театр для автора". А сейчас я испытываю обратное, — если бы я *не* препроводил Вам моей маленькой „комедии благодарно-завистливого судии", вот тогда бы я был неискренним, потому что был неверен себе, неверен своей лживости <...>

Вот для Вас. Что Гейне в каком-то стихотворении говорит? Бог сотворил мир, почиет от дел своих и любуется творением и спрашивает себя: „Ведь хорошо? Разве не прелестно зелены деревья, разве барашки не алебастро-белы, как им быть должно, и разве вообще не вполне естественна вся природа?" <...> Может быть весь космос [—] один „театр для себя" каприз верховного существа?» [34]

Реплика Волконского примечательна попыткой евреиновской игре, в которой он углядел «цинизм», вернуть моральный смысл. Само

---

[34] Письмо С. М. Волконского Н. Н. Евреинову от 15 ноября 1915. Павловка. Подписанный маш. текст — РГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 163. Л. 1–1 об.

припоминание стихотворение Гейне свидетельствует о необходимости получить санкции не только природные, но трансцендентальные, абсолютные.

Главным аргументом в пользу «инстинкта театральности» стали детство и дикость: «Когда я произношу слово „театр“, мне, прежде всего, представляются ребенок, дикарь и все, что свойственно их творчески-преображающей воле, — неприятие этого мира, непонятного им и не их мира; замена его другим, свободно-выдуманным и свободно-принятым, как своим, зависимым не столько от судьбы, сколько от выдумщика...» [35]

Логика панкритицизма сначала вывела Евреинова за пределы современности, затем за пределы театра как такового, а далее и за пределы культуры. Игра на понижение, стремление назад к истокам в поисках подлинности привели к тому, что ребенок и дикарь воплотили для Евреинова идеал театрального поведения. Их импровизированные игры, не подчиненные никаким внешним «правилам», стали примером подлинного театра. Подлинный театр, таким образом, отнесен в доисторические времена. И получается, что момент порчи практически совпадает с началом истории. История театра читается как история падения театра.

Евреиновские построения могут служить образцом театрального редукционизма. Но театральный редукционизм, как и всякий отказ от культуры, не может оцениваться однозначно. Отказ от культуры есть культурный акт, который осуществляется в рамках культуры и является одним из условий ее движения.

Евреиновское головокружительное скольжение вспять по спирали театрального развития объяснимо попыткой убежать от «отражения действительности», от того, что называется мимезисом.

Ребенок и дикарь действуют экстатически, из себя, а не воспроизводят формы внешнего, чуждого и непонятного им мира. Они создают собственную реальность игры, над которой властны, которая для них, наконец, «своя».

Примечательно, что Евреинов наделяет ребенка и дикаря не только неприятием мира, но и стремлением быть не собой, а быть другим. Эмпирическая данность собственного «я», если о таковом вообще правомерно говорить, переживается как «не своя», как часть чуждого мира. Раздробленность, чуждость преодолевается только в игровой иллюзии.

Евреинов не боялся скандальных преувеличений. Более того, именно ими и жила его шумливая, эпатирующая мысль. Хрестома-

---

[35] *Н. Н. Евреинов.* Театр для себя. Часть первая... С. 37.

тийный пример — пассаж о личной гигиене, в котором он описывает, как субъект с помощью зубной щетки, мыла, гребенки, бритвы, прибора для маникюра разыгрывает роль «культурного человека» и тем осуществляет «театр для себя». Но в то же время Евреинов опасался, что его театр слишком невинен, чтобы быть реальным. «Реальное» все чаще связывалось с жестоким, кровавым, преступным.

Уже дикарь полюбился Евреинову тем, что был готов с опасностью для жизни делать на теле десятки глубоких надрезов, чтобы эффектно изменить себя в «безудерже преображающей фантазии». Однажды открыв такое направление для своей фантазии, Евреинов уже не мог остановиться. Воображение, как загипнотизированное, двигалось по кругу, нагнетая степени ужасного.

В «Театре для себя» Евреинов обратился к познаниям своей юридической юности. Он восклицал: «Разве сущность театра не в том, чтобы, прежде всего, выйти из норм, установленных природой, государством, обществом?» [36] Для понимания праздничной природы театра наблюдение, как говорится, в масть. Но Евреинова здесь влечет пафос суда над театром как институтом. Логика силлогизма заставляет идти до конца: «„Воля к театру“ и „воля к преступлению“! — неужели здесь нет места знаку равенства?» [37] Не надо обольщаться вопросительным знаком. Евреинову вопросы незнакомы. И эта неуязвимость для сомнений, быть может, и есть его самое уязвимое место.

В «средствах, которыми пользуется театр», Евреинов находит «подлинно „преступные“ средства даже с узко юридической точки зрения современных европейских кодексов, как-то: обман, притворство (симуляция), пользование чужим или вымышленным именем (заразительное до привычки и в жизни значиться под псевдонимом), ряд безнравственных и любострастных жестов (объятия, поцелуи) и развратные „заигрывания“ на глазах у всей почтеннейшей публики, да еще с заранее обдуманным на репетициях намерением» [38].

Веселый Арлекин так вошел в роль Савонаролы, что можно подумать, будто Евреинов и в самом деле моралист и законник.

С особенным вкусом Евреинов описывает мрачный театр французской революции: «Парики сожгли, обстригли затылки и стали здороваться судорожным кивком, изображая гильотинируемых. Страсть к театральности проявлялась даже на трупах обезглавленных: их размещали в живописном порядке, в позах беседы друг с другом, ухаживаниях, патетических или порнографических: заигрывали

---

[36] *Н. Н. Евреинов.* Театр для себя. Часть первая... С. 59.

[37] Там же.

[38] Там же. С. 60.

с ними, пели им, танцевали, смеялись и очень потешались нелепым видом этих актеров, так плохо исполнявших „забавные“ роли. Дамы настолько вошли во вкус представлений на эшафоте (grand guignol), что даже стали носить серьги в виде крошечных стальных гильотинок с рубинами вместо капелек крови. Словом, Великая Революция была столь же политической, сколь и театральной. Слушались лишь тех, у кого был артистический темперамент и такт»[39].

Переживание французской революции было сугубо книжным и потому абстрактным. К Евреинову приближалась своя, отечественная. Логика событий и саморазвертывание мысли совпадали. Евреинов не убоялся последних выводов из «театра как эксцесса». С лекцией, которая называлась «Театр и эшафот», на протяжении 1918–1924 гг. он объездил страну.

«Итак, „Театр-храм“, „кафедра добродетели“, „святое искусство“, „облагораживающее влияние театра“ — все эти и им подобные прекрасные слова о театре вдруг оказываются достаточно искусственными, неверными и даже немного смешными, как только мы обратимся к театру с точки интересов толпы, породившей этот вид развлечения, то есть публичный театр»[40]. Примечательно, что именно теперь Евреинову пришла в голову мысль посмотреть на театр «с точки зрения интересов толпы». Что ни говори, а невозможно отнять у Евреинова талант своевременных мыслей.

Евреинов возводит жертву в архетип античного театра: «Крещенный не огнем, не водой, а кровью, возникший не под знаком Милости, а под знаком Казни, древнегреческий театр естественно являл и должен был являть на сцене свойственные его природе эшафотно-кровавые ужасы»[41].

Не будем касаться исторической корректности штудий Евреинова. В своей лекции автор ведет речь о происхождении театра XX в. и соответственно конструирует историю театра как такового. «Жестокость» здесь выводится за рамки моральных и психологических характеристик и утверждается как онтологическое свойство театра. В художественно опосредованной форме выводы Евреинова была склонна подтвердить театральная практика от Мейерхольда, Таирова и Вахтангова до опытов ФЭКС и ОБЭРИУ «Театр и эшафот». Есть

---

[39] *Н. Н. Евреинов*. Театр для себя. Часть первая... С. 60.

[40] «Милый лектор», он же «современный маркиз де Сад». Н. Евреинов. «Театр и эшафот». К вопросу о происхождении театра как публичного института. Публ., вст. текст и примеч. В. В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века / Ред.-сост. В. В. Иванов. М., 1996. С. 21.

[41] Там же. С. 23.

все основания размышлять о скрытых связях философии Евреинова («театр-эшафот», «театр как эксцесс») и «театра жестокости» Антонена Арто.

В конечном счете идеи Евреинова могут казаться наивными, аргументация — случайной. Но как бы то ни было, именно Евреинов открыл сферу рефлексии, что впоследствии назвали театральной антропологией, которая хоть и не стала сферой точного знания вплоть до последнего времени, тем не менее приобрела все признаки реального существования и влияния.

В театре XX в. существует определенная цикличность в чередовании логоцентричных и логобежных предпочтений. В искусстве 10–20-х гг. театр устремился к собственной специфике, к тому содержанию, которое невозможно описать и выразить словом, к построению собственной театральной антропологии. В 30-е гг. вернулась доминанта, выдвинувшая повествовательность, сюжетность, характер. Утвердилась иерархия ценностей, которую венчал Логос. По причине крайней идеологизированности его легко списать по ведомству тоталитаризма, тем более что сталинский режим в полной мере использовал открывающиеся возможности. Но политизация проблематики представляется не вполне корректной. Ведь аналогичные тенденции можно обнаружить и в тех странах Европы, коих чаша тоталитаризма минула. Новый же виток ретеатрализации театра приходился на 60-е гг. и внутренне связанным и недостаточно проясненным образом протекал на фоне новой волны социальной активности.

Т. И. Бачелис

Шаги принца Датского

1

В жизни нашего столетия по причинам, продиктованным самой историей, взаимоотношения между личностью и социальными коллизиями, в которых личность себя осознавала, менялись часто и быстро. Человек (если только он не желал покорно и бездумно плыть по течению) снова и снова оказывался ввергнутым в пучину роковых вопросов, некогда одолевавших Гамлета.

Гамлет становился особенно близок в периоды кризисные, чреватые неизбежным пересмотром устоявшихся идей и взглядов. Такими могли быть либо последние минуты перед очередным катаклизмом, либо же, напротив, моменты после исторического сдвига, перелома, поворота. И в том и в другом случае вся тяжесть истории ложится на человеческую душу, и проблемы Гамлета становятся проблемами каждого, кто способен их осознать.

В конце 30-х гг. Хайдеггер с горечью заметил: «Никогда человек не был до такой степени проблемой, как в нашу эпоху» [1]. Положение это представляется верным и для тех периодов, когда человек верил в себя, т. е. осознавал свой конфликт с обществом, и для тягостных десятилетий истории, когда человек себе не верил — верил не себе, т. е. абсолютизировал власть обстоятельств. И, следовательно, не мог в полной мере постигнуть отпадение и отлучение личного от общего.

Однако гамлетовское мироощущение сопряжено с чувством личной ответственности перед историей и человечеством. Ситуация Гамлета предполагает готовность к трагедийному действию, она открыта любому, но не каждый в силах ее понять, приложить к себе и мало кто может в нее войти. Такой шаг есть подвиг, есть шаг героический. Недаром Александр Блок произнес: «Я — Гамлет. Холодеет кровь...» Момент отождествления, прямо указанный Блоком,

---

[1] Цит. по: *Гайденко П. П.* Экзистенциализм и проблемы культуры. М., 1963. С. 3.

знаменует не только ясное осознание трагической коллизии, но и обязанность разрешить эту коллизию ценой собственной жизни. Кровь холодеет от предощущения гибели, к которой готов поэт-Гамлет.

Цитируемое стихотворение датировано 6 февраля 1914 г. А накануне, 5 февраля, Блок писал:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Гамлетовская тема, значит, вызревала вместе с пониманием собственного предназначения, в порыве к великим целям, много превосходящим возможности обыкновенного человека, не героя. И поэт сразу же адресовался в далекое будущее:

Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне:
«Простим угрюмство, разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество».

После этих слов с логической неизбежностью, как прямое их одолжение, на следующий день само собой написалось: «Я — Гамлет».

Художники XX в. часто испытывали подобные чувства. Шекспировский образ Гамлета возникал в их сознании как волнующий символ реализации личности в спасительном для человечества героическом деянии. В середине прошлого века Гамлет воспринимался иначе. Если декабристы, выходя на Сенатскую площадь, спрашивали себя, «быть или не быть» [2], то после их поражения, в России, упоминая о Гамлете, стали все чаще замечать его слабости: Гамлет медлит, Гамлет колеблется. Стали отождествлять принца датского с «лишним человеком».

Ю. Д. Левин, автор содержательной работы «Русский гамлетизм», тщательно проследил весь ход литературного движения, которое сперва, после появления перевода шекспировской трагедии, сделанного Н. Полевым, придало датскому принцу «черты передового русского интеллигента, бессильного перед лицом политической реакции, терзающегося от своего бессилия, разъедаемого рефлексией» [3], а затем и к этой рефлексии отнеслось иронически.

Снижаясь, образ Гамлета тиражировался, а тиражируясь — снижался. Герой тургеневского «Гамлета Щигровского уезда» (1849)

---

[2] См.: Воспоминания Бестужевых. М.; Л., 1951. С. 65.

[3] От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 206.

сообщал: «таких гамлетов во всяком уезде много». Принц Датский лишился героизма, сомнения его низводились до захолустного, уездного масштаба. Аполлон Григорьев пошел еще дальше, он уверял, что «безволие Подколесина родственно безволию Гамлета» [4].

В этом же духе охарактеризовал Гамлета Тургенев в известной речи «Гамлет и Дон Кихот», произнесенной 10 января 1860 г.: Гамлеты «бесполезны массе... Они ее никуда вести не могут, потому что они сами никуда не идут» [5]. Предпочтение отдавалось энтузиасту, «служителю идеи» Дон Кихоту.

В 80-е гг. Гамлет становится в России синонимом «размагниченного интеллигента», «раскисшего субъекта». Более того, «по мере перерождения и деградации гамлетовского начала» возникают, писал Н. К. Михайловский, и «гамлетики», которые страдают «от сознания своей бездеятельности», и даже «гамлетизированные поросята», самовлюбленные ничтожества, склонные «поэтизировать и гамлетизировать себя», требовать себе «черную бархатную одежду» [6].

«Дегероизация» Гамлета не в России началась. Она восходит еще к известной гётевской концепции, согласно которой Гамлет — слаб, нерешителен и вся трагедия есть результат колебаний принца Датского. С некоторыми коррективами гётевское понимание образа Гамлета принял и Гегель. «Гамлет, — писал он, — правда нерешителен в себе; однако он сомневается не в том, *что* ему нужно делать, а в том, *как* ему это выполнить» [7]. Но и для Гегеля несомненно было, что Гамлет «не создан для энергичной деятельности», что он «гибнет в результате собственных колебаний и внешнего стечения обстоятельств». Более того, Гамлета «уже почти съедает внутренняя усталость, прежде чем смерть приходит к нему извне» [8]. Ф. Т. Фишер, развивая далее мысль Гегеля, отнес «Гамлета» к разряду «трагедий сознания» и определил эту пьесу как «трагедию рефлексии» [9].

Во Франции гётевскую интерпретацию Гамлета подхватил Гюго. Его книгу о Шекспире, вышедшую в 1864 г., как замечает А. Аникст, вполне можно было бы зачислить по разряду «восклицательной критики»: она риторична, полна «поэтических гипербол» [10] и тем не менее содержит интересные мысли. Интересно, в частности, сопостав-

---

[4] От романтизма к реализму... С. 221.

[5] *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 2. С. 172–173.

[6] Цит. по сб.: Чехов и его время. М., 1977. С. 234–235.

[7] *Гегель Г. В.* Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 252.

[8] Там же. Т. 3. С. 604, 610.

[9] См.: *Аникст А. А.* Теория драмы от Гегеля до Маркса. М., 1983. С. 159.

[10] *Аникст А. А.* Теория театра на Западе в первой половине XIX века. М., 1980. С. 216.

ление Прометея Эсхила и Гамлета Шекспира: «Прометей — это действие. Гамлет — это колебание. У Прометея препятствие внешнее, у Гамлета — внутреннее. В Прометее воля пригвождена еще больше, она накрепко связана размышлением» [11].

Поскольку с Гамлетом упорно связывали такие понятия, как рефлексия, резиньяция, неспособность к активному действию, склонность к колебаниям и т. п., неудивительно, что для обозначения всего этого комплекса характерных свойств возникло обобщающее определение: гамлетизм. Неудивительно и то, что оно вскоре как бы отпрянуло от шекспировского героя. Возникла парадоксальная ситуация, кажется, единственная в своем роде. Донкихотство неотделимо от Дон Кихота, донжуанизм не оторвешь от Дон Жуана, хлестаковщину — от Хлестакова и т. п. Но гамлетизм и шекспировский Гамлет находятся в конфликтных отношениях друг с другом, друг от друга отчуждены. И те «гамлетики», о которых писали Тургенев или Михайловский, представляют собой скорее пародию на Гамлета, нежели подлинный отблеск излучаемого им света.

Театральная практика, поскольку она имела дело не с теми или иными вариациями на темы Гамлета или гамлетизма, но с шекспировским текстом, решала эту проблему иначе, на свой лад, но, в сущности, в том же духе. Роль Гамлета прибрали к рукам актеры новомодного амплуа героя-неврастеника. Тем самым шекспировский Гамлет вводился в современный репертуарный и духовный контекст.

Все чаще, влача за собою черный плащ, сжимая в руке кинжал или рапиру, на подмостки выходил Гамлет, более или менее равнодушный к величавой театральной традиции, но зато готовый передать тревоги интеллигента конца века. В подходе к Гамлету как к неврастенику неизбежно проступала тенденция снизить трагедию до уровня изнервленной психологической драмы. Актеры этого амплуа искали и находили в роли принца Датского оправдание бессилию человека перед лицом истории.

Лишь на пороге нового столетия, в чеховской «Чайке», гамлетовские мотивы и реплики зазвучали иначе. Они тревожным пунктиром прошили пьесу, как бы связывая ее будничную обязанность с иным измерением, прикладывая к чеховским персонажам шекспировскую мерку, сопоставляя реальную участь с невозможной для них судьбой. Треплев то и дело поглядывает в обязывающее гамлетовское зеркало, а драматург дает нам понять, что подвиг Гамлета не по силам его молодому герою. Это тем интереснее, что, в сущности, ведь никакого гамлетизма в Треплеве нет, есть только впервые в русской

---

[11] *Гюго Виктор.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14. С. 285.

драме тяготение к Гамлету как тяготение к действию. Гамлет видится как недосягаемый, но манящий пример.

Затрудненность взаимодействия театра XIX в. с трагедией вообще, с Шекспиром в частности, с Гамлетом — в особенности, в «Чайке» воспринята как острая проблема потому, что в этой пьесе, как и во всей чеховской драме, болезненно ощутим гнет безыдеальности. «Тоска по лучшей жизни» есть тоска по герою. Между тем тяготение к подлинно шекспировскому пониманию центральной фигуры шекспировского трагедийного мира усиливалось. Незадолго до Чехова такое тяготение испытал Врубель. Стоит сопоставить работы Врубеля на гамлетовские темы (акварельный эскиз к картине «Гамлет» и саму эту картину, написанную, но незаконченную) 1883–1884 гг. с широко известными литографиями Эжена Делакруа, чтобы понять, как быстро менялось восприятие образа принца Датского.

Делакруа иллюстрировал, воспроизводил отдельные эпизоды шекспировской пьесы (и даже в какой-то мере фиксировал характерные для театра прошлого века типично «гамлетовские» мизансцены на фоне обычной павильонной декорации). Гамлет его литографий — фигура вполне условная, это — герой романтической драмы, а не трагический герой. Между Гамлетом и художником — дистанция взгляда издали и со стороны. Гамлет никак не соотносится с личностью самого художника. Принц там, художник здесь. Отождествления не происходит.

Врубель совсем по-иному подходит к решению той же задачи. Приступая к загадке гамлетовской личности, он тотчас ее присваивает, сливается с ней. С врубелевской акварели смотрит на нас печальным, даже чуть жалобным взглядом юноша, удрученный и озадаченный жизнью. В выражении его лица, в изгибе мягких губ ощутима тревога уязвленного духа. Офелия расположилась позади Гамлета, прильнула к спинке его кресла, — она кокетлива и шаловлива. Жеманясь, Офелия пытается заглянуть в глаза Гамлета, но он-то ее не видит, он смотрит на нас, и в глазах его — вопрос, ожидание.

Картина, писанная маслом, иначе интерпретирует отношения Гамлета и Офелии: тут она — горестная, чуть ли не траурная, ресницы опущены, глаза не видны, вся фигура выражает если не страх за Гамлета, то как минимум острое сострадание к нему. Гамлет же, повзрослевший в сравнении с акварельным наброском (там он — почти мальчик, юнец, тут — зрелый мужчина), снова вперил свой взгляд за пределы картины, но смотрит теперь мимо нас. Он провидит будущее, и сумрачная готовность к трагедии начертана на его лице. Тем резче выражено абсолютное одиночество Гамлета, которого ничья любовь не спасет. Офелия рядом, но душа принца для Офелии за-

крыта. В обоих случаях Гамлет Офелию не замечает. Равнодушная или сострадающая, она для него не существует. Ее нет.

Зато нас не покидает острое ощущение присутствия самого художника и в акварельном эскизе, и в более поздней картине. Расстояние между личностью живописца и его моделью сокращено настолько, что «я» Гамлета и «я» Врубеля между собой сливаются. Ощущение «автопортретности» врубелевского Гамлета усугубляется тем, что композиция полностью высвобождена из-под власти исторического декора и лишена малейшего намека на театральность.

Врубелевский Гамлет не из театра пришел, он исторгнут из трагедийного сознания художника. «Внутренний портрет», в котором современный художник и создание шекспировской фантазии слиты воедино, — своего рода исповедь художника, переживающего мучительный духовный кризис.

Новый этап сценического истолкования Гамлета начался тогда, когда роль эту сыграл Сандро Моисси. Среди актеров-«неврастеников», о которых выше шла речь, Моисси был и наиболее даровитым, и наиболее последовательным. Коронная роль «неврастенического» репертуара — Освальд в «Привидениях» Ибсена — принесла ему грандиозный успех. Он наделил модной надрывностью Франца в «Разбойниках» Шиллера, шекспировского Ромео. Поначалу — в первой редакции «Гамлета» Макса Рейнхардта в 1909 г. — он и Гамлета тоже играл «болезненным юношей»[12]. По свидетельству Б. Райха, в роли Гамлета у Моисси «проскальзывали черты беззащитности молодого человека перед лицом жизни»[13]. Но позднее, по мере того как Рейнхардт вносил коррективы в постановку (вторая редакция — в 1910 г., третья — в 1912), хрупкий и нежный Гамлет-Моисси освобождался от нервической «болезненности». Тогда-то в полную силу и зазвучала в его исполнении тема поруганной человечности и крушения гуманизма. Постепенно за Моисси утвердилась репутация лучшего Гамлета Европы.

Невысокий ростом, стремительный в движениях, очень пластичный, с огромными угольными глазами, горящими недоумением и яростью, Гамлет-Моисси был юноша, схваченный вдруг за горло рукой судьбы. Изливая свое горе, недоумение, скорбь в больших, певучих монологах, он взывал к состраданию.

Определенностью мысли интерпретация Моисси не обладала, напротив, трагедия в его исполнении мучила тоскливой безграничностью тьмы, подступавшей к Гамлету отовсюду. Гамлет-поэт, которо-

---

[12] *Гвоздев А.* Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Л.; М., 1939. С. 256.

[13] *Райх Б.* Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972. С. 64.

го вывел на сцену Моисси, говорил о том, что душа его жаждет идеала, рвется к идеалу — утраченному, недостижимому, недоступному.

Как и врубелевские облики, облик этого Гамлета отмечен был печатью лирической исповеди, пронизан личной болью художника. История для Гамлета-Моисси перестала служить фоном, утратила скромное значение «обстоятельства места и времени действия». В ходе истории Гамлет смутно предугадывал предстоящую катастрофу. Но для него угрозой была, так сказать, «жизнь вообще», понятие истории уравнивалось с понятием судьбы. Без конкретного осознания вполне определенных идейных и социальных коллизий века шекспировский трагизм утрачивал и темперамент, и остроту. Скажем так: трагизм превращался в лиризм.

Да, то была актерская лирика высокой пробы, и она источалась шекспировской трагедией. Причем Моисси-лирик, Моисси-поэт в спектакле «солировал», весь остальной сценический мир простирался словно за спиной актера. Эти взаимоотношения в принципе не изменились и тогда, когда Рейнхардт передал Гамлета Альберту Бассерману, сильнее акцентировавшему саркастические, гневные ноты в роли принца. И у Моисси, и у Бассермана Гамлет, «мученик идеализма», не был активно соотнесен с другими персонажами; шекспировский герой существовал как бы вне шекспировского мира. Рейнхардту ни в одной из трех редакций спектакля так и не удалось найти целостное постановочное решение трагедии.

Возможно, тут давала себя знать некая закономерность. Опаляющее дыхание близкой трагедии чувствовали многие, но какая трагедия разыгрывается, не знал никто. Потому что трагический герой изымался из конкретной трагедийной коллизии, выходил за ее пределы на просцениум театра и — одновременно на просцениум истории. Гамлет становился «лириком», если угодно — «трагическим тенором эпохи» (так окрестила Блока Анна Ахматова).

Роль Гамлета, выражавшая собой трагические предвестия, которыми была пронизана атмосфера начала века, в какой-то мере продлила сценическую миссию трагиков-гастролеров. Их эпоха заканчивалась, уходила в прошлое, но тема Гамлета, напротив, оживала, наполнялась новым содержанием, и трагики-гастролеры благодаря Гамлету еще оставались «властителями дум».

Тем не менее в перспективе отчетливо виделась задача, которая развитием искусства была уже выдвинута в повестку дня: предстояло в режиссерской всеохватной композиции «Гамлета» воссоздать противостояние героя и мира как единое трагедийное целое. Наиболее радикальную попытку такого свершения предпринял на сцене Московского Художественного театра Гордон Крэг. О том, как за-

мышлялось и как осуществлялось это грандиозное совместное предприятие Крэга и Станиславского, подробно рассказано в книге автора этих строк «Шекспир и Крэг» [14]. Здесь напомним только, что одна из главных трудностей, с которой столкнулись оба великих режиссера, сопряжена была с тем, что выдвигаемую ими концепцию Гамлета исполнитель главной роли В. И. Качалов реализовать не мог. Актерская природа Качалова, вопреки всем усилиям режиссуры, вела его вслед за Моисси. Он создал русский вариант скорбного Гамлета-лирика, и обаятельный, и глубокий, однако совершенно не совпавший с тем Гамлетом, который, по словам Станиславского, должен был «очистить от скверны весь дворец», «пройти с мечом по всему царству», по всей земле и стать «очистительной жертвой» [15].

Блоковский Гамлет был гораздо ближе к образу, какой виделся Крэгу и Станиславскому. Гамлетовская тема, не реализованная Блоком на театре (в ранней юности он мечтал стать актером), проникла в его поэзию. Сквозь петербургский быт начала века Блок проходит Гамлетом, шагает навстречу трагедии, приближение которой отчетливо видит, которую ждет, в которой надеется обрести очищение, пусть даже ценой собственной гибели.

Из «холода тревог» в конечном счете высвобождается фигура героя, который, невзирая ни на что, верит: «новый век взойдет». С этой верой Гамлет-Блок встречает и войну, и революцию.

2

После Первой мировой войны, в 20-е гг., которые Фрэнсис Скотт Фицджеральд ностальгически нежно именовал «веком джаза», западная интеллигенция жила с ощущением, что она чудом выжила, чудом уцелела вопреки только что миновавшему кровавому ужасу. Война закончилась. Но радость победа не принесла никому. Молодые люди, «растерянные и недоумевающие», как могли прожигали жизнь. Всех охватила «жажда наслаждений и погоня за удовольствиями». Характеризуя «век джаза», Фицджеральд пояснял: слово «джаз» тогда «означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку. Когда говорят о джазе, имеют в виду состояние нервной взвинченности...» [16]

«Потерянное поколение» презирало такие понятия, как героизм или идеал. Главный роман этого времени назывался «Прощай, оружие!». Но автор этого романа, Эрнест Хемингуэй, расставался не

---

[14] См.: *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 222–304.

[15] *Станиславский К. С.* Собр. соч. М., 1954. Т. 3. С. 338.

[16] *Фицджеральд Фрэнсис Скотт.* Портрет в документах. М., 1984. С. 41.

только с оружием. Он, как и многие молодые прозаики «века джаза» — от Фицджеральда до Олдингтона и от Ремарка до Селина, — равнодушно отворачивался от тех моральных и духовных ценностей, которые все еще пытались сохранить и спасти последние могикане «доброго старого реализма» Роже Мартен дю Гар, Ромен Роллан, Теодор Драйзер. «Потерянное поколение» прислушиваться к ним не желало.

В театральном репертуаре интервал между двумя войнами был ознаменован огромными успехами таких пьес, как «Продавцы славы» М. Паньоля и П. Нивуа (1925) и «Конец пути» Р. Шеррифа (1928). В двух этих драмах ситуация прошедшей войны рассматривалась как повод поставить под вопрос саму идею героизма и любую концепцию героя. Слово «герой» — «всего лишь подлая приманка, с помощью которой человека превращают в пушечное мясо» («Конец пути»), а потом, когда он убит, спекулируют его «подвигом» («Продавцы славы»). Когда английский прозаик Р. Олдингтон назвал свой первый и лучший яростный антимилитаристский роман «Смерть героя» (1929), то в этом названии содержалась констатация свершившегося факта: в европейском сознании конца 20-х гг. герой умер. Олдингтон предпослал книге нечто вроде предисловия. Симптоматичны его слова о поколении, которое пыталось «разорвать путы викторианства и чье возмущение совпало с мировой войной». Его книга, писал он, «в сущности — надгробный плач» [17] по этому поколению. Те, которые мечтали стать героями, «повалились наземь, будто целая орава Чарли Чаплинов... под точным пулеметным огнем» [18].

Такое мироощущение, естественно, наложило свой отпечаток на сценическое истолкование роли Гамлета. В эту пору «Гамлета» нередко играли в современных костюмах — была ли то насмешливо-ироническая трактовка трагедии, предложенная в Англии режиссером Барри Джексоном (1925), или нервно-экспрессионистское ее прочтение в берлинском спектакле Леопольда Йесснера (1926). Тема мальчишеской незрелости принца Датского проступила и в парижской постановке Гастона Бати (1928), — Гамлета тут играла Маргарет Жамуа. «Широко расставив ноги и по-мальчишески прочно стоя на земле, весь — нервы и мускулы — со сцены смотрел подросток. Ожесточенный, озлобленный мальчик, потрясенный пошлостью, преступностью, всеобщим злом раскрывшегося перед ним мира... И в душе ребенка сталкивались несовместимые эмоции: жажда ласки и любви с первобытной дикостью. Надо было убить в себе нежность, уничтожить любовь, растоптать почтительность, научиться участво-

---

[17] *Олдингтон Р.* Смерть героя. М., 1976. С. 5, 7.

[18] Там же. С. 169.

вать в разнузданной игре инстинктов, отвечать на насилие насилием, на подлость подлостью. А сердце кричало „Нет!“» [19].

Меж тем на советской сцене гамлетовская тема интерпретировалась иначе. В 1924 г. в Первой студии МХАТ Гамлета сыграл Михаил Чехов. Для его Гамлета, как и для Гамлета Маргарет Жамуа, необходимость «отвечать на насилие насилием» была мучительной. Прокладывать к истине кровавый путь, перешагивать через трупы во имя торжества гуманности чеховский Гамлет не хотел. Тем не менее он не медлил, не колебался, и никакой инфантильности в нем не ощущалось. Напротив, это был не мальчик, но муж и в полном смысле слова — человек действия. Прямые пряди светлых волос падали на суровое, исполненное решимости лицо трагического героя. С уверенностью можно сказать, что идея Крэга, которую Станиславский пытался осуществить с Гамлетом-Качаловым (М. Чехов присутствовал на репетициях крэговской постановки), проникла в самую сердцевину чеховской игры. Право «пройти с мечом по всему царству» Гамлету-Чехову давало ясное сознание неизбежности собственной гибели. Он готов был стать «очистительной жертвой», и обреченность сопутствовала ему с первых же шагов по подмосткам. Поразительное сочетание глубочайшей скорби с непреклонной волей, одухотворенности — с гневной энергией — вот что составляло пафос и смысл игры М. Чехова. Критики упрекали актера в чрезмерно пессимистическом истолковании роли. Вряд ли они были правы. Скорее всего, в их отзывах сказывался упрощенный, вульгарно-социологический подход к классике, который был тогда преобладающим. Вскоре в постановке Н. Акимова на сцене театра им. Вахтангова (1932) вульгарно-социологические приемы, уже сильно себя скомпрометировавшие, хотя и десятилетия не прошло, в применении к «Гамлету» дали почти пародийный результат. Трагедия Шекспира была прочитана как комедия эльсинорской борьбы за власть. Гамлет — А. Горюнов, бравый, краснощекий здоровяк, веселый и неразборчивый в средствах интриган, рвался к одной цели: завладеть короной, сесть на престол.

Если в «Гамлете» с участием М. Чехова явление Тени отца было показано, как и мечтал Крэг, таинственным движением светового столба, то для Гамлета-Горюнова эта сцена была просто-напросто розыгрышем. Никакой Тени. Гамлет сам, чтобы заявить о своих правах, произносил слова Тени в гулкую морскую раковину, имитируя разговор с убитым отцом, а «имеющие уши» приспешники принца слушали — и мотали на ус.

---

[19] *Финкельштейн Е.* Картель четырех. Л., 1974. С. 245.

Тридцать лет спустя о веселом акимовском Гамлете, сильно озадачившем москвичей, с восхищением вспоминал Луи Арагон. Не потому ли, что на европейской сцене Гамлет выглядел в те времена очень уж слабым?

Симптоматичны в этом смысле мало кому известные дополнения, которые внес в текст шекспировской трагедии Герхарт Гауптман. В 1929 г. «Гамлет» был роскошно издан в Веймаре графом Гарри Кесслером[20], с гравюрами Гордона Крэга, в классическом немецком переводе Шлегеля. Но перевод Шлегеля подвергся гауптмановской редактуре. Гауптман предложил далеко не каноническую компоновку трагедии и некоторые ее эпизоды передвинул, поменял местами (например, монологом «Быть или не быть» по Гауптману начинается вторая сцена V акта, — монолог вплотную приближен к финалу пьесы). Более того, Герхарт Гауптман присочинил к шекспировскому тексту целых три эпизода и эти интерполяции откровенно объявил «дополнительными». В каждом из трех случаев он сделал оговорку: «принимать во внимание только в случае крайней необходимости».

Первая вставка (перед началом второго акта) рисует живой портрет старого Норвежца (т. е. короля Норвегии) — опытного и дальновидного политика. Норвежцу известно, что в Эльсиноре — вооружаются, но, говорит он, войско у датчан есть, а возглавить войско некому. Клавдия Норвежец считает ничтожеством, жалкой обезьяной, пародирующей покойного брата, а Гамлета — маменькиным сынком, щеголем, «книжным червем». Английский посланник возражает, что у Гамлета все же много приверженцев, в армии Гамлета любят, но признает, что принц не обладает «воинственным духом». Заходит речь и о Фортинбрасе. Норвежец полностью одобряет поведение своего молодого племянника, сосредоточившего войска на границах Дании. Затем является посольство Клавдия — Вольтиманд и Корнелий. С ними Норвежец ведет себя как искусный дипломат, притворяясь, будто принимает на веру предложение Клавдия заключить прочный союз, никогда друг с другом не воевать.

В другом дополнительном эпизоде, который Гапутман поместил перед началом третьего акта, действие происходит в военном лагере Фортинбраса. Некий молодой англичанин сообщает ему, что в Дании все надеются только на принца Гамлета. Фортинбрас настроен скептически: Гамлет, говорит он, — еще мальчишка и «слабак», его дух помрачен, этот бедняга и безумец не сможет противостоять натиску норвежских войск.

---

[20] Подробнее об этом издании см.: *Бачелис Т. И.* «Гамлет», Крэг, Пикассо // Театр. 1980. № 12.

Иной смысл имеет небольшая вставка в текст второго акта, сразу после беседы Короля и Королевы с Розенкранцем и Гильденстерном. Король поручил им следить за Гамлетом, и теперь он (по Гауптману) выражает желание остаться наедине с Английским посланником. Королева послушно уходит. Речь опять идет о Гамлете, и не кто иной, как Английский посланник — по Гауптману — подает Клавдию мысль отправить принца в Англию. Затем действие возвращается к шекспировскому тексту: приходят прибывшие из Норвегии Вольтиманд и Корнелий.

Взятые вкупе, три сценки, дописанные Гауптманом, явно созданы с целью заранее ввести в трагедию мотив обоснованных претензий Фортинбраса на датский престол и дать роли Фортинбраса совсем иной, нежели у Шекспира, менее глубокий, зато более определенный, политически отчетливый смысл. Трезвый, дальновидный, осторожный и сильный Фортинбрас Гауптмана — своего рода антитеза мятущейся душе слабого Гамлета.

Другими словами, Гауптман, редактируя и дополняя перевод трагедии, исходил из убеждения, что слабость и нерешительность Гамлета надо всемерно подчеркнуть, выдвинув вперед и укрупнив фигуру «настоящего героя», Фортинбраса.

Но «слабый» Гамлет надолго завладел душой Гауптмана. С 1924 по 1934 г., целое десятилетие, Гауптман увлеченно работал над драматической поэмой «Гамлет в Виттенберге», впервые изданной уже в нацистские времена, в 1935 г., а затем вошедшей в 13-й том полного собрания сочинений Гауптмана, датированный 1943 г. — годом Сталинградской битвы.

То обстоятельство, что драматическая поэма появилась на свет в гитлеровской Германии, наложило, конечно, свой отпечаток на ее дальнейшую судьбу. Предназначенная для сцены (и очень сценичная), она, сколько нам известно, никогда и нигде не ставилась. Исследователи творчества Гауптмана ее почти не касаются, даже упоминают редко. Между тем это — произведение чрезвычайно интересное, можно сказать, единственное в своем роде.

Первое, что бросается в глаза, когда читаешь «драматическую поэму» Гауптмана, может быть определено грубым словом «театральщина». Внешнее оперение темы на редкость старомодно, чрезвычайно нарядно. Кажется, будто Гауптман перечеркнул весь собственный опыт новатора сцены, капитулировал перед рутиной и решил сочинить пьесу в духе Ростана, где вперемежку толпятся театральные испанцы и театральные цыгане, немецкие «бурши» и красотки. Вся эта пышная «смесь одежд и лиц» соотнесена с шекспировскими фигурами Гамлета, Горацио, Розенкранца и Гильденстерна. Однако первое впечатление обманчиво. Вчитываясь в пьесу, вникая в перипетии борьбы за любовь

цыганки Хамиды, магнетические чары которой влекут к себе и принца Датского, и напыщенного испанца Дона Педро, и соплеменника Хамиды, романтического цыгана Лишку, начинаешь понимать, что вся эта «театральщина» выполняет функцию своего рода маскировки.

Прорезая внешне трафаретные сценические ситуации, мысль Гауптмана упрямо и настойчиво тянется к тематике, в условиях нацизма запретной и опасной, то и дело соприкасается с чрезвычайно острыми проблемами и тотчас же пугливо от них отшатывается. «Драматическая поэма» раскрывается перед нами как сочинение двойственное и двусмысленное. Конечно, было бы опрометчиво полагать, что в нем — хотя бы в скрытой форме — выражена оппозиция гитлеризму, чего нет, того нет. Напротив, некоторые мотивы гауптмановского «Гамлета» в какой-то мере даже и созвучны официальной идеологии. Но только в какой-то мере. Сплошь да рядом Гауптман начинает тот или иной мотив почти ортодоксально, однако быстро сворачивает в сторону, далеко отходя от ортодоксии.

Многоопытный драматург то и дело балансирует на грани между желательным и нежелательным, дозволенным и недозволенным. Сквозь хитросплетения интриги ощутимы растерянность и смятение немца-интеллигента, интеллектуала, гуманиста, поневоле очутившегося в гитлеровском аду.

У Гауптмана Гамлет — студент, еще не возвратившийся в Эльсинор. Перед нами своего рода «предыстория» шекспировского принца. Предполагая, возможно, что кто-нибудь поставит *дилогию*, т. е. в один вечер — его пьесу о Гамлете, а в другой вечер — шекспировскую, Гауптман старался нигде и ни в чем в полемику с Шекспиром не вступать. В предисловии драматург говорил, что видел свою задачу в том, чтобы показать «всемирно известного принца Датского в годы его бури и натиска в городе Лютера»[21]. И потому среди персонажей пьесы видное место занял Филипп Меланхтон, реальное историческое лицо, ученик и последователь Лютера, а после смерти Лютера — глава и вождь лютеранства. Прямого указания, когда происходит действие, Гауптман не дает, но судя по всему, Лютера уже нет в живых (он умер в 1546 г.), а Меланхтон (1497–1560) собственной персоной появляется в пьесе, дабы выдержать спор с Гамлетом. Значит, датировать время действия можно довольно точно: между 1546 и 1560, самая середина XVI в. На улицах и в студенческих тавернах Виттенберга еще не стихли отзвуки событий, связанных с бурной деятельностью «виттенбергского папы». О Лютере упоминает — и не однажды — сам Гамлет. Сту-

---

[21] Здесь и далее цитаты по: *Hauptmann G.* Das Gesammelte Werk. Berlin, 1943. Bd. 13. S. 177–317.

денческие попойки, драки, торжественный бал у бургомистра, любовные похождения, снующие по всей пьесе цыгане и цыганки, карнавал на рыночной площади, затеянный принцем Датским и его друзьями во время масленицы, — все это предваряет идейную кульминацию драмы: столкновение Гамлета с Меланхтоном.

Значение этой ключевой сцены особенно подчеркивается тем, что ни раньше, ни позже Меланхтон не появляется. Он участвует только в одном очень большом диалоге. Причем этот диалог, этот спор-поединок происходит без свидетелей, наедине. Их только двое — Гамлет и Меланхтон. Прежде чем охарактеризовать этот спор, заметим, что у Гауптмана Меланхтон вовсе не такой, как на известном портрете Дюрера, где он гораздо моложе и выглядит скорее ученым, нежели монахом. Гауптман же рисует Меланхтона прежде всего как духовного пастыря. Меланхтон интересен ему (да и Гамлету) как представитель новой религиозной доктрины, которая поначалу внушает принцу глубокое доверие.

Товарищи-студенты зовут Гамлета «Протеус». В этой кличке, возможно, есть нечто, отражающее и авторскую оценку героя. Он тут часто является как бы в самых разных ролях; то ведет себя как заправский герой-любовник, то как веселый повеса, то как меланхоличный «черный принц», то как ироничный интеллектуал. Только в больших монологах, наедине с самим собою или же с ближайшими друзьями, Протеус становится Гамлетом, и тут-то проступает со всей энергией тема, выдвинутая Гауптманом на первый план. Тема эта — воля к смерти.

По Гауптману, студент Гамлет «утратил всю свою веселость» именно тут, в Виттенберге, и не после того, как узнал о смерти отца, а — гораздо раньше. Для траура нет еще никаких оснований, но с самого начала пьесы Гамлет — в черном костюме, и, помимо клички «Протеус», ему сопутствует прозвище «Черный принц». Первопричина скорби указана отчетливо и с борениями духа шекспировского принца соотносится по касательной. Виттенбергский Гамлет видит вокруг себя мир, не соответствующий религиозному идеалу в лютеровском, протестантском понимании веры. Гамлета оскорбляет фарисейство католической церкви. Отвращение к католичеству, испытываемое принцем, — отправная точка его мизантропии.

Удобная отправная точка, скажем мы, если вспомним, что по отношению к католицизму гитлеровский режим сразу же занял непримиримо враждебную позицию.

«Ночи напролет меня одолевают кошмарные сновидения, — говорит Гамлет. — Окровавленный облик Бога, распятого на кресте, преследует меня, и чудится, что его страдания — это мои собственные муки. Иной раз я вдруг вижу Яна Гуса в Констанце, заживо сгорающего в пламени костра под хохот поповского отродья. Попы злобны, как цепные псы.

Попы подбрасывают в костер новые и новые вязанки сучьев. Потом я просыпаюсь, встаю. Тащусь сквозь ночь в церковь, но и там меня поджидает все тот же разъяренный дух. Купель святой воды пахнет кровью. Свечи чадят, как поленницы сырых дров. И не одни только лики святых мучеников твердят мне о пытках, убийствах и смерти. Повсюду я вижу виселицы, топоры палачей, инструменты истязателей. Короче говоря, весь мир, сотворенный Господом за семь дней, кажется мне делом рук сатаны, какой-то отравленной дымящейся грудой гнили...»

Тут многое примечательно: и упоминание Яна Гуса, сожженного в Констанце по решению Вселенского собора католической церкви, и злобное отрицание церкви как таковой, церкви — с ее попами и ненавистными Лютеру таинствами, исповедями, отпущениями грехов, с самим понятием греха, наконец.

Гауптман накреняет «разъяренный дух» Гамлета в сторону специфически протестантских переживаний. Но соответствует ли суровая лютеранская программа реальным критериям человечности, как понимают их и автор и герой? Вот один из вопросов, который Гауптман в конце концов решается поставить прямо. Многие другие вопросы затрагиваются, но остаются не без умысла открытыми.

Взять хотя бы цыган. Кто такие эти цыгане в пьесе о Гамлете, зачем тут цыгане? Согласно нацистским понятиям, цыгане — «низшая раса», так их и надлежит рассматривать. Гауптман вроде бы и соглашается: его цыгане — коварные, дикие, непослушные велениям разума. Даже очаровательная Хамида — насквозь лживое, продажное существо. Продается Дону Педро, отдается Гамлету, но обманывает и богатого испанца, и благородного датчанина, ибо любит только жениха — цыгана Лишку, а кроме того — любит свободу. Ей не нужна королевская роскошь, она родилась под телегой и умрет под телегой. Низшая раса? Конечно, конечно! — согласно кивает головой Гауптман. Грязные, лживые, продажные, что с них взять? Однако же свобода для них превыше всего. И гауптмановский Гамлет оказывается в состоянии это понять и оценить.

В пьесе, где наряду с цыганами действуют немцы, датчане, испанцы, все же очень неожиданно звучит (в ответ на вопрос Дона Педро, не видел ли Горацио «черного принца») реплика, которая взрывается, как шутиха:

— Черного принца я не знаю. Я вообще не видел в Виттенберге ни одного негра.

Ясно, что расовая проблематика беспокоит писателя. Ясно и другое: его самого томят смутные и мрачные предчувствия. Наделяя своего Гамлета обостренным мистическим чувством будущего, даром профетического предвидения и тем самым как бы предваряя появление Тени отца в шекспировской трагедии (по Гауптману, уже в Виттенберге принца одолевают галлюцинации, и Призрак в пьесе Га-

уптмана является ему дважды), немецкий писатель словно бы невзначай подбрасывает Гамлету собственное пророчество. Гамлет видит «ненавистный призрак с кровавыми волосами... с ухмылкой войны». Гамлет предрекает: «Ночь сразу поглотит все солнечные дни. Только и останется, что молотить горелую пшеницу!» Тут драматург словно сливается со своим героем, который говорит о себе: «Я — печаль этого заплаканного мира, черный плащ под полотнищем небес».

Где же этот «заплаканный мир?» О чем идет речь, о XVI в. или о XX? Ответа нет. Гауптман не хотел бы, чтобы цензор схватил его за руку.

Точно так же же двусмысленно интерпретирует он шпионов, Розенкранца и Гильденстерна. Они страшноваты. Вполне можно предположить, что тени гестапо сгустились в этих фигурах наушников и доносчиков. Такая гипотеза напрашивается, но и она недоказуема.

Но одну проблему в этой пьесе Гауптман все же дерзает поставить прямо и пытается решить. Речь идет о соотношении идеалов гуманизма с лютеранской доктриной, чему посвящена центральная сцена произведения — спор Гамлета с Меланхтоном. У Меланхтона, каким его видит Гауптман, лютеровская жизненная позиция превратилась в законченную форму этической доктрины. Она сложилась в борьбе с догматами католицизма, но уже окостенела, уже сама превратилась в догму. Потому-то Меланхтон понять Гамлета не в состоянии. Гамлет говорит:

...Мне вот девятнадцать,
И все меня считают молодым. Напрасно!
Когда тоска снисходит на меня,
Когда в душе кипит все горе мира,
Тогда ведь дряхлый изможденный старец
Меня моложе. Стар не тот, кто к смерти близок.
Стар тот, кто смерти жаждет, зовет ее!
Смерть для меня — спасенье, избавленье.
Пусть видом я еще юнец незрелый,
Отчаянье теснит мой дух и гложет,
И вместе с человечеством, бывает,
Я бьюсь в сетях, как пойманная рыба [22].

Принц не хочет наследовать датский престол, бремя королевской власти называет позорным бременем. Меланхтон отказывается это понимать. Он-то думает, что, хотя «искусство управления государством» и требует подчас и хитрости, и компромиссов, но тем не менее такое «искусство» угодно Богу. Кроме того, Меланхтон с гневом обличает недостойное поведение Гамлета и его друзей-студентов. Принц выслушивает эти обвинения равнодушно. Чем больше горячится мо-

[22] Здесь и далее — перевод Л. Никольского.

нах, тем спокойнее и холоднее Гамлет. Он как бы откуда-то издали говорит: «Да, я дикарь, пока еще не укрощенный вами, но искренне готовый к укрощенью... как человеком стать?..» И вдруг просит Меланхтона обвенчать его с цыганкой Хамидой.

Меланхтон: Побойтесь Бога, принц!
Что требуете вы от человека
Преклонных лет и совести безгрешной?..
Неужто допускаете, что я
Надену ризы, напялю на себя колпак дурацкий
И в эту преисподнюю спущусь –
К отрекшимся от Бога? К презревшим
Причастие святое? Что решусь
Свой сан и дух навеки обесчестить,
Чтоб обвенчать тебя с исчадьем ада?
Благословлю распутство, оправдаю
Союз постыдный принца с этой шлюхой?
Быть может, ведьмой?
Нет, поищи другого дурака.
Желание твое — безумье, принц.

Гамлет: Не понимаю, в чем же тут безумье?

Меланхтон: По-моему, во всем...

Гамлет: Не стану спорить... Но на вашем месте
Я подал бы совсем иной совет.
Сказал бы: спаси язычницу.
И если из пучины одну хоть душу вытащить сумеешь
И ей откроешь путь на небеса,
То, значит, жизнь твоя имела некий смысл.

Выходит, Меланхтон не выдержал экзамен у принца. И при всем его преклонении перед Лютером Гамлет не скрывает разочарования.

Когда принц уходит, озадаченный и смущенный Меланхтон признается себе, что «странный чужеземец» производит впечатление какого-то величия. Важнее, однако, другое: с кем уходит Гамлет. Нет сомнения: лютеровские идеи скомпрометированы в глазах принца, ибо проверки практикой, реальной жизнью не выдержали. В пятом акте нам будет показано, как Гамлет утрачивает и веру в собственные силы. Измученный апокалиптическими видениями опустошенного катастрофой мертвого Эльсинора и двумя встречами с Тенью отца, Гамлет принимает королевский сан. Ему ведь неведомо, что в Дании уже провозгласил себя королем Клавдий и что после гауптмановской трагедии начнется шекспировская...

Гауптмановский Гамлет — сломанный, раздавленный, смятый судьбою и мучимый галлюцинациями человек. Трудно представить

себе, что этот юноша в состоянии пережить и совершить все то, что предназначено ему Шекспиром. Хотя кто знает...

И мы ведь помним: в предисловии Гауптман уверял, что с Шекспиром спорить не собирается. Отчего же немецкий драматург привел своего Протеуса к такому отчаянию? Не оттого ли, что в годы, когда писалась пьеса Гауптмана, вера человека в себя, в свою способность повлиять на фатальный ход событий, — вера эта иссякла?

В 1929 г. в лондонском театре Олд Вик Гамлета сыграл Джон Гилгуд. Впоследствии — в 1934, 1937, 1939, 1944 гг. — артист неоднократно к Гамлету возвращался, совершенствуя и обогащая роль новыми оттенками. Гамлет Джона Гилгуда, по отзыву американского критика Розамонда Гилдера, был «сложен, легко возбудим, неустойчив». Артист играл «человека с парализованной энергией». Критик утверждал, что «основная черта Гамлета», каким сыграл его Гилгуд, — «непримиримый разлад с самим собой» [23]. Ранимый, чувствительный и смятенный Гамлет Гилгуда, грациозный и нервный юноша в черном костюме с широким отложным белым воротником, с благородным и чистым лицом, на котором читалась неизбывная скорбь, больше всего хотел бы избежать трагедии, от нее отвернуться и отстраниться. Но в сокровенных глубинах роли тоже таилось отчаяние. «Первый мой Гамлет, — признавался впоследствии сам Гилгуд, — был, вероятно, несколько истеричен» [24].

Следом за Гилгудом незадолго до Второй мировой войны (1937) в роли Гамлета на лондонскую сцену вышел Лоренс Оливье. Социальная ситуация, застигнутая Гамлетом-Оливье, раскрыта в работе А. Бартошевича «„Политическое десятилетие“ в Англии и Шекспир». «Воин и судья — таким хотели видеть Гамлета английские зрители 30-х гг., — сказано в этой статье. — Мотивы, ими управляющие, можно понять: фашистская опасность была рядом — не только в Германии и Италии, но и в самой Англии» [25].

В исполнении Оливье Гамлет был не столько «судья», сколько именно «воин». У этого атлетически сложенного, мускулистого, энергичного юноши «силы характера было больше, чем силы ума». Американский исследователь Стайен приводит в своей книге «Шекспировская революция» целый ряд других отзывов в таком же духе: рецензенты писали о «стальном теле» Гамлета, о голосе, «звенящем», как «труба», о том, что такой Гамлет «разорвал бы дядю пополам раньше, чем Призрак успел бы объявить об отравлении» [26].

---

[23] Цит. по сб.: Современный английский театр. М., 1963. С. 134–136.

[24] *Гилгуд Дж.* На сцене и за кулисами. Л., 1969. С. 268.

[25] Театр. 1978. № 8. С. 121.

[26] *Styan S.* L. The Shakspeare Revolution. Cambridge University Press, 1977. P. 163, 181.

Если в нервном и смятенном Гамлете Гилгуда конца 20-х гг. болезненно отозвался страх перед новыми испытаниями, надвигавшимися на Европу, то Гамлет Оливье середины 30-х гг., юный красавец-атлет, человек, склонный действовать не раздумывая, готовился к войне без страха и сомненья.

Весьма характерная реплика донеслась в эту пору из Берлина. Среди заправил третьего рейха Герман Геринг, женатый на актрисе Эмме Зоннеман, выделялся своеобразной заботой об искусстве. По его воле гениальный дирижер Вильгельм Фурхтвенглер возглавил берлинскую оперу, а чрезвычайно одаренный актер Густав Грюндгенс — берлинскую драму. Как пишут западногерманские исследователи творчества Грюндгенса, артист прекрасно понимал тщеславные побуждения Геринга. Нацистский бонза, появляясь на театральных премьерах и горячо аплодируя из своей ложи, хотел «не сколько показать «народу» любовь к искусству, сколько просто похвастаться, каких замечательных актеров он имеет». Он-де гордился «своими» актерами точно так же, как своими бесчисленными орденами, звездами и лентами. Грюндгенс же якобы, учитывая психологию чванного «вождя», твердо преследовал собственные благородные и простые цели: стремление создать «хороший, лучший театр» [27].

На деле, однако, Грюндгенсу приходилось применяться к идеологическим требованиям третьего рейха, и его Гамлет 1936 г. — наглядное доказательство такого рода податливости. В романе Клауса Манна «Мефистофель» саркастически написан портрет Грюндгенса, которого Клаус Манн хорошо знал. Особого внимания заслуживает характеристика премьеры «Гамлета»: «Действие происходило на фоне аляповатых, тяжелых декораций, скорее годных для создания фона к „Песни о Нибелунгах“. На сцене, тонувшей в мрачных сумерках, все время бряцали мечи и раздавались хриплые крики». Сам Грюндгенс стремился «акцентировать мужские, энергичные черты датского принца», Гамлет у него был « очень аристократичный», но «не лишенный цинизма». Артист, балансируя на грани между «трагической напыщенностью и жеманством», обозначал «конфликт между жаждой деятельности и глубиной мысли, столь интересно отличающий немецкого человека от всех остальных живых существ» [28].

Возможно, автор этой книги, сын Томаса Манна и брат Эрики Манн, на которой одно время был женат Грюндгенс, несколько утрирует очертания спектакля. Но вот с фотографии 1936 г. на нас смотрит Гамлет-Грюндгенс: мрачное лицо солдата, с нескрываемым, поч-

---

[27] *Grungens G.* Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter. Hannover, 1963. S. 12.

[28] Манн Клаус. Мефистофель. М., 1970. С. 285–287.

ти профессиональным интересом разглядывающего череп Йорика. На челе Гамлета — странный головной убор: нечто похожее и на средневековый шлем, и на каску эсэсовца. Грюндгенс сыграл Гамлета, готового к кровопролитию. Нацистская Германия намеревалась развязать войну, Гамлет-Грюндгенс откровенно и пылко благословлял красоту зла, упоение силой.

Между тем в Лондоне Тайрон Гатри, далеко не удовлетворенный игрой Оливье, уже через год вывел на сцену нового Гамлета — Алека Гиннеса. Премьера состоялась в октябре 1938 г. Англия была взбудоражена после печально известного мюнхенского сговора. Почти все понимали, что ценой потворства Гитлеру войну отвратить не удастся. Новая постановка Гатри была отчетливо антимюнхенской по духу и смыслу. На этот раз Гатри отказался от «исторических» декораций и, подобно Барри Джексону и Леопольду Йесснеру, предпочел сыграть «Гамлета» в современных костюмах. В Эльсиноре царила самая будничная атмосфера: деловой бюрократический мир жил по своим законам, Офелию хоронили клерки с раскрытыми черными зонтиками, молодые пронырливые офицеры в новеньких мундирах сновали вокруг Гамлета. Гиннес играл горестного и растерянного юношу, который не в силах ни противостоять трагедии, ни уклониться от участия в ней. Гамлет-Гиннес встречал войну в состоянии глубокой подавленности. Вопрос, воспрянет ли герой, сумеет ли он собраться с духом для борьбы против зла, скопившегося над его головой, оставался открытым.

3

После Второй мировой войны территории очищались от скверны нацизма быстрее, чем души. Слишком долго люди были принижены, слишком долго они не жили, а влачили свое существование под страхом смерти, слишком долго им внушали, что человек — всего лишь пешка в исторической игре, ничтожная деталь военной машины или государственного механизма. Личная воля, инициатива, цель ничего не значили. Мысли и чувства того или иного мужчины, той или иной женщины значили меньше, чем ничего. Людей считали полками, дивизиями, армиями. Единицы в расчет не принимались, война оперировала миллионами.

Когда война осталась позади и фашистские режимы лежали в дымящихся развалинах, эта безличная арифметика еще какое-то время оставалась в силе. Опровергнуть ее, вернуть каждому отдельному человеку сознание своей ценности мог только сам человек. Помочь ему вернуться к самому себе, восстановить личность заново,

возвысить значение каждой отдельной жизни — вот задача, которую приняли на себя литература и искусство послевоенных лет.

В послевоенной ситуации трагический гуманизм темы Гамлета зазвучал с небывалой глубиной и силой, так, словно роль эту актеры играли впервые.

Первый послевоенный Гамлет европейской сцены был французом. Гамлет Жана-Луи Барро, оскорбленный, хрупкий, легко ранимый юноша, принес с собою — вместе с тревогой и болью — готовность драться за попранные идеалы человечности, драться немедленно, погибнуть и вновь восстать и снова драться. В трагедии Гамлета Барро осознанно искал соответствие событиям, которые только что сотрясали Европу. Да, это был тоненький и страдающий принц, которого судьба поставила — говоря словами Барро — «на рубеже дня и ночи, на грани реального и мнимого, зримого и незримого, между бытием и небытием» [29]. Он легко, почти бессознательно, беспечно входил в трагедию, превозмогая экзистенциальный ужас бытия. В высшей степени характерна для решения, которое осуществил Барро, сцена поединка Гамлета и Лаэрта. Противники дрались в кромешной тьме, не видя друг друга. Дрались вслепую. Случалось и так, что оказывались один спиной к другому. Только холодная сталь рапир и кинжалов поблескивала во мраке. Смысл эпизода был однозначно ясен: мальчишка Гамлет, Гамлет-парижский гамен готов был погибнуть в непроглядном мраке, но жить во мраке он больше не хотел, не мог.

Легко было бы указать нить преемственности, связывающую послевоенного гамена Гамлета Барро с довоенным мальчишкой Гамлетом Маргарет Жамуа. Но гораздо более важным и глубоким было созвучие Гамлета Барро с героем экзистенциалистской драмы 40-х гг., героем Ануя, Камю, Сартра. В системе спектакля типично экзистенциалистский узел, стягивавший палачей и жертв, мог разрубить — и разрубал — физически слабый, но духовно несокрушимый, тоненький, как тростинка, Гамлет Барро.

Лоренс Оливье, который до войны играл Гамлета на сцене, в 1948 г. поставил фильм «Гамлет» и исполнил в этом фильме заглавную роль. Хотя картина имела сенсационный успех и получила множество наград (в том числе пять «Оскаров»), у киноведов она совсем не в почете. Историки кино, ревниво защищающие особые прерогативы новой музы, говоря о работе Оливье, непременно подчеркивают ее «театральность», не обращая внимания на взаимоотношения фильма со временем и с предшествующей традицией исполнения великой роли. А. Липков страдальчески пишет об «откровенно

---

[29] *Барро Жан-Луи.* Размышления о театре. М., 1963. С. 155.

театральных мизансценах» и об «откровенно театральной режиссерской концепции». По мнению киноведа, «сама по себе театральность „Гамлета" архаична». Образ Оливье «читается как плоский силуэт объемной многосторонней фигуры». Согласиться с этим, признать, будто работа Оливье была «плоской» и «архаичной», никак нельзя. Можно сколько угодно сетовать по поводу купюр, которые произвел Оливье, или по поводу сравнительно бледной характеристики «остальных обитателей Эльсинора» в фильме. Важнейший и непреложный факт состоит в том, что Оливье сыграл холодного и сильного Гамлета, и притом сыграл выразительно и убежденно.

Да, сам Оливье говаривал, что его стиль игры «более подходит для воплощения сильных характеров», нежели «для лирической, поэтической роли Гамлета». Но из этого вовсе не следует, будто решение Оливье поставить фильм «Гамлет» и самому сыграть в нем роль принца было продиктовано «в основном соображениями практическими»[30]: возрастом актера, тем, что кто-то другой уже снял «Макбета», еще кто-то готовился снимать «Отелло» и т.д. и т.п. Все эти «практические соображения» меркнут перед простым и совершенно очевидным фактом: тогда Европе нужен был *такой Гамлет* — отнюдь не «лирический». Что и было доказано огромным общественным резонансом фильма.

Лицо Гамлета-Оливье почти все время движется перед нами на фоне грубой каменной кладки стен Эльсинора. Оно само будто высечено из камня, это твердое, властное лицо: ясные серые глаза, твердо очерченный подбородок, волевой рот. Вопрос, как распорядиться собственной жизнью, «быть или не быть», — не главный для него. Белоголовый нордический Гамлет-Оливье произносил этот монолог, сжимая кинжал, всем своим видом показывая, что он готов и «не быть», но только после того, как уничтожит тех, кто осквернил его душу, Данию, мир. Случайное убийство Полония некоторых Гамлетов озадачивает, иных смущает, третьих радует. Этот — не радовался, но и не жалел о содеянном, он просто и грубо — за ногу — вытаскивал труп Полония из спальни королевы. Ему некогда было переживать по такому пустячному поводу, ему нужна была смерть Клавдия — и непременно самая страшная смерть. Точнее даже, не смерть, а казнь. Ибо теперь-то Оливье играл уже не Гамлета-воина, а Гамлета-мстителя.

Мизансцена убийства Клавдия строилась в расчете на сильный эффект. Гамлет-Оливье обрушивался на Клавдия с высоты балкона, падал вниз на короля, как сама карающая Немезида, и, падая, трижды вонзал в него клинок. Да, эффект сильный и намеренно грубый. Но ничего театрального в нем нет (на сцене такой трюк технически

---

[30] *Липков А.* Шекспировский экран. М., 1975. С. 112, 115, 117.

невыполним). Эмоциональное же содержание эпизода абсолютно точно соответствовало духу времени. В ту пору народы Европы расстреливали и вешали многочисленных Клавдиев...

Знаменательно, что в 1949 г. новую интерпретацию Гамлета предложил и довоенный немецкий «оппонент» Оливье Густав Грюндгенс. Характеризуя особенности искусства Грюндгенса, немецкий театровед и критик Зигфрид Мельхингер заметил, между прочим, что никогда не видывал другого актера, который до такой степени «был бы одновременно и режиссером своих ролей. Он любит, играя, режиссировать». В то же время Мельхингер, неоднократно встречавшийся с Грюндгенсом, засвидетельствовал упорное нежелание (или неумение?) актера говорить о своих замыслах: в этих случаях Грюндгенс «всегда принимался ходить, как кот вокруг горячей каши»[31]. Умолчал артист и о различиях между двумя его Гамлетами, 1936 и 1949 гг. А различия были разительные. Теперь Грюндгенс, как и Барро, сблизил своего Гамлета с экзистенциалистской драмой, но если Барро играл Гамлета-героя (хотя и мальчишку), то после войны Грюндгенс играл Гамлета-жертву. Его принц в 1949 г. выглядел лет на десять моложе воинственного принца, которого Грюндгенс в 1936 г. так натужно романтизировал. Теперь он лишил Гамлета и воинских доспехов, и подобия рыцарского шлема, — этот юноша с непокрытой головой, с широко распахнутыми глазами даже свой меч держал в руках то ли как трость, то ли как флейту. Грехи Клавдия, Гертруды, всего Эльсинора угнетали его, и он понимал, что, даже и пожертвовав собою, не смоет этот позор. Отмежеваться от Эльсинора он не мог. Бесспорно, что в этом актерском создании прозвучали горькие автобиографические мотивы. Бесспорно также, что Эльсинор этого спектакля воспринимался как символ поверженного третьего рейха.

Бертольт Брехт в эти же годы, конкретно — в 1948-м, задумал план собственной переделки «Гамлета», намереваясь прочесть сюжет шекспировской трагедии в отчетливо антимилитаристском духе. По Брехту, последовательно сопоставлялись сын Норвежца, Фортинбрас, и сын Датчанина, Гамлет. Оба воины, оба представители «кровавого и мрачного времени». Но Гамлету в его «феодальных делах» мешает гуманизм, почерпнутый в Виттенберге, в студенческие годы. «В столкновениях с неразумной практикой его собственный разум совершенно непрактичен». Брехтовский «несколько обрюзгший» Гамлет — жертва «противоречия между своим резонерством и своими действиями»[32]. Этот в сущности антитрагедийный замысел реализован не был.

---

[31] *Grungens G.* Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter... S. 125, 127.

[32] *Брехт Б.* Театр. М., 1965. Т. 5/2. С. 206.

В середине 50-х гг., когда Питер Брук показал в Москве премьеру «Гамлета» (1955), общественная ситуация изменилась. Взамен мужественного героя Оливье на подмостки вышел добросердечный герой Скофилда. Его доброта не означала ни мягкости, ни слабости. Он шаг за шагом двигался сквозь трагедийную ночь, прокладывая путь к правде. На героический поступок, на подвиг способен был и этот принц. Его нельзя было бы назвать ни слабым, ни хрупким, ни попусту рефлектирующим. Но Скофилд играл героя мыслящего, обладающего вполне осознанным гуманистическим мировоззрением и обостренным чувством совести.

Во время монолога «Быть или не быть» Пол Скофилд приближался почти к самому краю сцены и оставался с публикой середины 50-х гг. один на один. За его спиной простиралась темнота: всю сцену Брук сразу «выключал» из игры. В этот момент, застигнутый врасплох ударом светового луча, Гамлет-Скофилд с расширенными глазами смотрел прямо в наше время. Взгляд артиста проходил чуть-чуть выше многоголового зрительного зала. Гамлет перешагнул четвертое — временное — измерение. И, перешагнув, спросил: «Быть или не быть...» Видны были только лицо и глаза актера. Слышен был только голос. Внятен был только смысл. Смысл этот можно было бы определить словами Пастернака, который в 1956 г. писал: «„Гамлет“ не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что внешность и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, несущественно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме... Гораздо важнее, что <...> Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. „Гамлет“ — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения»[33].

В 1963 г. третью — и последнюю в его жизни — сценическую интерпретацию «Гамлета» дал Густав Грюндгенс в Гамбурге. На этот раз он был постановщиком спектакля. Максимилиан Шелл играл Гамлета в черном клеенчатом плаще с капюшоном, и, хотя спектакль в целом в оформлении Тео Отто был выдержан в средневековом духе, принц Датский вступал в прошлое словно посланец из наших дней, будто наш современник, на плечи которого легла тяжкая задача соединить прошлое с настоящим, не только восстановить распавшуюся связь времен, но привести в порядок весь разладившийся, проржавевший механизм истории. История глядела на Гамлета глазами людей, полностью ограниченных своими кратковременными и эгоистичными помыслами: глазами грубого, неотесанного, примитивного Клавдия, чув-

---

[33] *Пастернак Б.* Заметки к переводам шекспировских трагедий // Литературная Москва. М., 1956. С. 797.

ственной и легкомысленной Гертруды, простодушной Офелии, недалекого парня Горацио. Их интересы полностью замыкались в пределах Эльсинора. А Гамлет обязан был помнить, что будет после него, что станет не с Эльсинором, а со всей Европой, со всем миром. Трагедия — в 60-е гг., когда горизонты каждого человека небывало расширились, — обрела характер глобальный. Во всяком случае, Грюндгенс и Шелл хотели придать ей такой глобальный и надысторический смысл.

В середине 60-х гг. принцу Датскому пришлось принять участие в драме абсурда. Речь идет о пьесе английского драматурга Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Впервые студенты из Оксфорда под руководством режиссера Брайана Доуби разыграли ее в дни Эдинбургского фестиваля 1966 г., затем через год пьесу Стоппарда в театре «Олд Вик» исполнили уже актеры-профессионалы в постановке Дерека Голдби. Возможно, пьеса эта появилась даже с некоторым запозданием: ведь так или иначе абсурдисты должны были выяснить свои отношения с Шекспиром (еще позже Ионеско напишет политический фарс на тему «Макбета»).

Поведение шекспировского принца как бы оспаривало главную модель поведения любого персонажа абсурдистской драмы отчаяния. Если в символистском театре Метерлинка персонажи в оцепенении замерли перед агонией, то в абсурдистском театре Беккета агония уже позади, а оцепенение еще длится. Персонажи Метерлинка теоретически — если их коснется благодать — могут ожить и задвигаться. Персонажи Беккета оцепенели навек, они приговорены к пожизненной статике и к пожизненной бездеятельности (если только они вообще живые — это еще вопрос). В обоих случаях оцепенение вызвано всесильной властью Рока (необходимостью, неизбежностью Смерти и пр. и т. п.). Но ведь именно навстречу Року и прочим неприятностям шагает Гамлет! Попытка остановить его движение для абсурдистов была, если хотите, делом чести.

Предпринимая такую попытку, Стоппард безошибочно выхватил из шекспировской трагедии двух персонажей, в которых абсурдистские мотивы изначально запрограммированы и сконденсированы самим Шекспиром: именно Розенкранца и Гильденстерна — самых пассивных, кажущихся безгласными и бессловесными, лишенных своей воли, жалких шпионов, вызванных из Виттенберга Клавдием, дабы неотступно следить за Гамлетом. Современный английский драматург пожелал взглянуть на всю шекспировскую трагедию их глазами. Тут-то и выяснилось, что у Шекспира именно в этой пьесе — в пьесе о Гамлете — в самом деле есть абсурд. Знаменитые диалоги Полония с Гамлетом полны прямо-таки ликующей бессмыслицы, которую принц издевательски усугубляет, провоцирует, как бы

наслаждаясь и собственным шутовством, и растерянностью собеседника. Ведь Полоний, шутка ли сказать, первое после короля лицо в государстве — премьер-министр. Цитировать эти шекспировские диалоги, разумеется, одно наслаждение — и для нас, и для Стоппарда.

Но Стоппард шекспировский абсурд использует лишь как своего рода импульс, который приводит в движение (вернее сказать, в непрерывное вращение вокруг одной условной точки) весь механизм его собственной пьесы. Как и обычно у абсурдистов, действие очень долго топчется на месте, снова и снова возвращаясь «на круги своя». Где оно происходит, действие? Трудно дать прямой и простой ответ на этот вопрос. Во всяком случае, оно происходит там, где обычные человеческие мерки и законы неприменимы, где знания, усвоенные людьми, бесполезны, где утратили свое значение все ориентиры.

Вполне может быть, что действие совершается на том свете, ибо ведь известно, что Гамлет обоих этих типов, Розенкранца и Гильденстерна, отправил в иной мир. Теперь они находятся в неком загадочном пространстве, где земных координат нет и земные законы не действуют. Теория вероятности попирается в первом же эпизоде пьесы: Розенкранц и Гильденстерн играют в орлянку, и орел выпадает 85 раз подряд, а решка не выпадает ни разу. С другой же стороны, оба, и Роз, и Гил, убеждены, что в каком-то смысле они существуют, но их попытки понять, где право, где лево, где север, где юг, где суша, где море, — безрезультатны. Кроме того, все их беспрерывно путают друг с другом: Розенкранца называют Гильденстерном и наоборот. Этот мотив, кстати, начат самим Шекспиром, Стоппард его подхватывает и утрирует.

Розенкранц и Гильденстерн, словно беккетовские персонажи, все время в ожидании: «Должен же кто-нибудь прийти». Но никто не появляется, и они снова начинают перемывать кости Гамлету.

«Роз: Половина сказанного им означала что-то другое, а другая половина вовсе ничего не означала.

Гил: Мучительное честолюбие — ощущение уязвленности, вот мой диагноз.

Роз: Шесть риторических, два повтора <...> А что получили? Что он подавлен! Что Дания — тюрьма, и что он предпочел бы жить в ореховой скорлупе <..> А единственный прямой вопрос, который мог бы привести к чему-нибудь стоящему, привел всего лишь к этому ослепительному откровению, что он-де может отличить сокола от цапли» [34].

В пьесе виртуозно используются шутовские обертонs, содержащиеся в самой шекспировской трагедии. Но произведение, стилизо-

---

[34] *Stoppard T.* Rosencrantz and Guildenstern are dead / Ed. Faber and Faber London, 1967. P. 40–41.

ванное под «гамлетовские шутки», слишком уж тщательно и хитроумно сконструировано. Как ни странно, точная рассчитанность механизма драмы выдает неустойчивость ее замысла. Покушения на философичность самим Стоппардом иронически подрываются и опровергаются, а комические мотивы, едва начавшись, увязают в многозначительных намеках на глобальные и вечные проблемы. В целом этот сложный механизм работает со скрипом. Можно, вероятно, разыграть эту пьесу весело, но тогда она не поднимется выше своего рода «капустнической версии» Шекспира. Если же ее принять всерьез и выдвинуть вперед мотив обезличенности, даже обезлички, который Стоппарда тревожит и занимает, то сразу же станет ясно, что у самого-то Шекспира в образах тех же Розенкранца и Гильденстерна мотив этот звучит более сильно и даже более абсурдно.

Почти одновременно с первой эдинбургской постановкой пьесы Стоппарда в Париже вышел альбом Арагона и Пикассо, посвященный 400-летию со дня рождения Шекспира, которое отмечалось в 1964 г. Хотя книга эта названа «Шекспир», речь в ней идет прежде всего о Гамлете и о взаимоотношениях Шекспира с Гамлетом. Во Введении «Шекспир, Гамлет и мы» Луи Арагон выражает уверенность, что «у каждого есть свой Гамлет», и утверждает право каждого воспринимать — и интерпретировать — этот образ по-своему, ибо, пишет французский поэт, «когда читаешь „Гамлета“ — настоящее время не исчезает»[35].

Арагон пишет о том, сколь изменчивы и мобильны облики Гамлета в искусстве нашего века. А рисунки Пикассо с чрезвычайной наглядностью и детской простотой выражают значение темы Гамлета для самого Шекспира. Взаимоотношения творца и творенья — вот сокровенная и мучительная тема, к которой чуть шутливо и легко прикасается тут художник.

* * *

Шаги принца Датского сквозь время, сквозь духовную жизнь XX в. всякий раз слышались в поворотные моменты истории. В образе Гамлета всякий раз по-новому подавала свой голос одинокая человеческая личность, ощущающая бремя ответственности за судьбы всего человечества. Форма связи между индивидуумом и социумом, между личностью и историей — менялась так или иначе, но необходимость и неизбежность этой связи проступала всегда.

---

[35] См.: *Бачелис Т. И.* Шекспир, Крэг, Пикассо // Театр. 1980. № 12.

Т. К. Шах-Азизова

Чехов, или Шекспир XX века

Закончился XX век. Оглядываясь назад, вспоминаем тех, кто обозначил его начало и определил его судьбу; более всего — Чехова, художника и человека. То одна, то другая пьеса Чехова, вырвавшись из своего времени, связывала концы столетий, сопоставляла их, рифмовала. Словно некто извне и свыше управлял внезапным налетом «Чаек» или повторявшимся как рефрен, с тайным внутренним ритмом, явлением «Трех сестер», одной из первых пьес нашего века, некогда обращенной вперед — «Если бы знать!», — а ныне, с учетом этого знания дающей панораму или образ столетия. И этот же *некто* собрал в программе Второго Чеховского фестиваля в Москве (1996) все большие пьесы Чехова в разнообразной аранжировке, представив его Театр целостно, как зримый итог.

Об итоге этом, однако, потом; он ощутим, но пока не поддается формулировке. Не только потому, что слишком связан еще с настроением рубежа веков, когда все обострено и тревожно — и мысль о конце, и предвосхищение будущего; когда так легко промахнуться, преждевременно с чем-то прощаясь — или, напротив, вообразив утопическую перспективу.

Другая причина уже не во времени, но в театре — в Театре Чехова, необозримом в нынешних своих проявлениях и масштабах, недоступном знанию одного человека, к тому же — неожиданном в своем движении через век, в непрерывном, взрывном процессе. Театре, бессчетно опробованном на практике, изучаемом непрерывно — и все-таки полном загадок. Они множатся; их не успевают решать. Прежние, привычные, не всегда и решают, порой принимая (за давностью) как аксиому. Пасуют перед загадочным *некто* — или *нечто* (мираж, наваждение, черный монах?), чье присутствие ощутимо.

Среди всех проблем и загадок, новых и старых, есть одна постоянная, острая, и острота ее не притупляется временем: *почему*? Почему из всей «новой драмы», сообщества, «артели» (как говаривал

Чехов) авторов великих, равновеликих и равнозначных на старте XX в., именно Чехов, вырвавшись вперед, стал спутником этого театра, его символом и получил титул *«Шекспира XX века»*?

Формула эта давно стала расхожей, почти банальной; авторство ее анонимно — коллективно, быть может, в том смысле, что она могла родиться в разных умах, разных странах, вне их связи друг с другом. В наши дни она выглядит аксиомой, которую не доказывают и не опровергают — она кажется очевидной. К ней привыкли, но стоит отбросить привычку, как вопрос обретает исконную свою остроту: отчего Шекспир и Чехов — соперники, антиподы, как бы исключающие друг друга, — соединились в подобной формуле, в одном театральном времени, в пространстве мирового театра?

Этот двучлен мог бы выглядеть, вероятно, иначе. Но почему-то Мольер и Островский, при всей их внутренней близости, при том, что каждый из них остается действующим лицом театра XX в., не сомкнулись в подобном единстве. И почему-то не Ибсен с его титанической мощью, не Брехт, столь близкий Шекспиру свободной структурой и открытой энергетикой своих пьес, но Чехов, с его загадочными глубинами и как бы размытым действием, признан новым Шекспиром...

Почему-то практикам мировой сцены, актерам и режиссерам, нужны они оба, Шекспир и Чехов, и какая-то тайная логика побуждает то вслед за одним обращаться к другому, то проигрывать общий мотив времени по нотам каждого. Так было с Вл. И. Немировичем-Данченко, который двинулся к «Гамлету» после своих «Трех сестер», с П. Бруком и Дж. Стрелером, А. Эфросом и Ю. Любимовым, с К. Гинкасом и Э. Някрошюсом — всех не назовешь, и далеко не все к тому же известны, потому что в массе своей режиссура XX в. прошла школу и Шекспира, и Чехова.

Вот частность, но характерная частность — то, как театр трактовал проблему действия у Чехова и Шекспира, что было частью расчета с историей, особой приметой 60–70-х гг. В «Гамлете» у Любимова попросту исчез Фортинбрас, этот вояка, действующий столь энергично «ради прихоти и вздорной славы» (слова Гамлета), без тени сомнений в самой цели действия. Он был не нужен здесь по концепции, ибо в системе ценностей спектакля бессмысленная энергия его не могла быть упреком высокой рефлексии Гамлета.

Вскоре в Москве увидели другого, польского «Гамлета» в постановке А. Ханушкевича, где Фортинбрас был, напротив, героизирован, дан вне всякой иронии, как воплощение воли, герой поступка. Ирония режиссера была обращена на других — на героев и героинь

тогда же показанных «Трех сестер», чей «массовый гамлетизм» (выражение Н. Я. Берковского), расхождение мечты и реальности, слова и дела сочувствия не вызывали и были трактованы в жанре, который польская критика назвала «жестоким водевилем».

Несть числа актерам, которые не просто отдали Шекспиру и Чехову дань, но полно, глубинно выразились в обоих. Ж. Питоев, открывший Франции Чехова, до конца дней, постоянно, как к спутникам жизни, возвращался к нему — и к Гамлету. Российские Гамлеты И. Смоктуновского или В. Высоцкого остались в памяти так же, как Иванов у первого или Лопахин — у второго. Верность Чехову англичан, премьеров шекспировского театра, давно, от Д. Гилгуда и Л. Оливье, стала традиционной, и традиция эта в наши дни подтверждена И. Маккелленом, чей Макбет не помешал появлению дяди Вани. «Что касается непосредственного влияния Чехова на каждого из нас, — писал Оливье, — то актер, раз приобщившийся к его поразительному поэтическому реализму, ни в одной из своих последующих работ не останется свободным от его воздействия» [1].

Примеров — тьма; ответов на «почему?» тоже накопилось немало. По большей части (и это естественно) ищется *сходство* в самих драматургах — и находится, от конкретных до общих мотивов.

Здесь — та почти божественная объективность, с которой оба они, Шекспир и Чехов, взирают на мироздание, на ход (или круговорот) времен, на человеческую природу и от которой вырастает в конце концов то, что, переиначив формулу Брехта, можно назвать «диалектикой на театре». Быть может, ярче (нагляднее) всего эта диалектика видна в сфере жанра, с тем вольным, хотя по-разному сделанным (у Шекспира — чередование, смена начал; у Чехова — неразъемный сплав их) смешением комедии и драмы, которое было отмечено чуть ли не всеми, кто занимался Шекспиром и Чеховым, ставил их, думал о них.

Из относительно частных мотивов (частных, впрочем, для Шекспира; для Чехова же — фундаментальных) следует назвать *гамлетизм* в разнообразных его проявлениях, как органическое свойство чеховских героев, шире — как черту российского менталитета, многократно явленную в литературе и в жизни, в высоком и в сниженном, почти пародийном своем варианте [2].

Через столетия неслабеющим эхом отзовутся у чеховского Вершинина знаменитые слова Гамлета, эта самокритика, полная горечи и иронии, обращенная не только к себе, но к более общим началам.

---

[1] Театр. 1960. № 1. С. 44.

[2] См. мою статью: Немного о гамлетизме // Русская интеллигенция. История и судьба. М., 1999.

Гамлет. И так решимости природный цвет
Хиреет под налетом мысли бледным,
И начинанья, взнесшиеся мощно,
Сворачивая в сторону свой ход,
Теряют имя действия.

Вершинин. Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко?

Гамлетизм то находят в объеме всей чеховской драматургии, то сосредоточиваются в одной ее точке, какова «Чайка», где «тень отца» (Шекспира) сквозит открыто и постоянно, а параллели подсказаны самим автором. «Чайку» давно считают «шекспировской» пьесой Чехова, и театр может с обезоруживающей наглядностью и прямотой предъявить эту близость. Так, М. Захаров в своем спектакле середины 90-х, в театральном прологе к действию, заставляет актрису (И. Чурикову) мелькнуть на сцене в костюме и гриме Гертруды из «Гамлета», чтобы затем явиться уже Аркадиной. Сквозь призму ее творческой личности, ее опыта, соединив две роли ее репертуара, режиссер как бы перебрасывает мост от пьесы к пьесе, от одного автора к другому, через столетия.

«Чайка», впрочем, иногда заслоняет тот фронт гамлетизма, который у Чехова много шире одной пьесы; равно как тема рефлексии, разлада слова и дела заслоняет другие, тоже присущие обоим авторам темы, будь то образ мира-тюрьмы или тема Рока.

Театр и здесь делает наглядным неявное. Тезис Гамлета о «Дании-тюрьме», перенесенный на российскую почву, расширенный до некоей вселенской метафоры, оживает в постановках «Трех сестер», «Иванова» или «Чайки». В образной формуле сценографов предстает мир-тюрьма, откуда практически нет исхода. Выбраться из своих поместий и городков, скупо отмеренного пространства (той же тюрьмы), чеховским героям здесь не дано. Стены их дома могут оказаться без окон и без дверей, или их окружает непроглядный космический мрак — небытие, пустота.

Что до «поступи Рока», то, давно вычитанная в чеховских пьесах, она ощутимо проступает в режиссерской партитуре спектаклей, в акцентах и нюансах игры. Проступает и в особом, гамлетовском ее варианте, как взгляд вперед, принятие своей участи («...готовность — это все»)[3]. Печатью судьбы, знанием ее, готовностью ее принять в

[3] См. мою статью: Линия Гамлета, или Герой драмы перед лицом Рока // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994.

трагедийно-стоическом варианте были отмечены роли О. Яковлевой, от Нины Заречной до Джульетты, или Высоцкого — Гамлет, Лопахин.

Мотивы сходства можно называть долго — но столь же важны *различия*, даже противоречия, которые, как известно, притягиваются.

Английские шекспировские актеры, размышляя о причинах своего тяготения к Чехову, называли их точно и трезво. П. Эшкрофт призналась, что чеховский психологизм, позволяющий изнутри проникнуть в образ, дающий объем роли, необходим ей в работе и над Шекспиром[4]. Гилгуд, вспоминая первые свои контакты с Чеховым, отметил ощущение свободы, возможность «полностью стать» своим персонажем — и «удивительно острое чувство реальности происходящего», необходимое, как видно, артисту, постоянно имеющему дело с историческими, костюмными ролями, с приподнятой шекспировской театральностью[5].

Э. Ионеско размышлял о великих авторах, которые «как бы оправдывают, дополняют, поддерживают друг друга. Кальдерон не аннулирует Эсхила, Чехов — Шекспира...»[6]. Ряд можно продолжить: ни Брехт, ни театр абсурда, в том числе сам Ионеско, не «аннулировали» Чехова; многое могло его отменить — не случилось.

Отношения Шекспира и Чехова сложны; кроме взаимных дополнений, здесь есть несомненная внутренняя борьба — то с ничейным исходом, то с перевесом какой-либо из сторон. Тогда приходится говорить о влиянии, наложении краски, причем активнее влияет тот, кто сильнее. Шекспир — сильнее, не столько из-за своей большей укорененности во времени, сколько благодаря той витальной и творческой своей мощи, которой он словно одаривает Чехова, получая взамен нечто от уникальной его человечности. Благодаря времени, которому вдруг нужен стал сильный, открытый Чехов, каким он и предстал во второй половине века, хотя угадан был раньше: в словах К. С. Станиславского о «резком реализме» в «Чайке»[7], Евг. Вахтангова — о ее театральности и трагизме[8]; в мистическом ощущении В. Э. Мейерхольдом природы «Вишневого сада»[9]; в замысле «Гамле-

---

[4] *Эшкрофт Пэгги.* Из выступления на симпозиуме «Чехов на британской сцене». Кембридж, 1987.

[5] *Гилгуд Джон.* На сцене и за кулисами. Л., 1969. С. 108 и 299.

[6] См.: Чехов и мировая литература. Книга первая. (Литературное наследство Т. 100. В двух книгах.) М., 1997. С. 56–57.

[7] См.: Режиссерскиеэкземпляры К. С. Станиславского: В 6 т. М., 1981. Т. 2. С. 121.

[8] *Вахтангов Евг.* Из записной тетради (1921) // *Вахтангов Евг.* Материалы и статьи. М., 1959. С. 188.

[9] *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В двух частях. М., 1968. Ч. 1. С. 85.

та» у Вл. И. Немировича-Данченко: «Будем играть Чехова, насыщенного невероятными страстями» [10].

Театр выбрал Шекспира и Чехова для себя, как поле для нескончаемых исканий — и для некоей миссии, в XX в. необходимой. Миссия эта — объединяющая; она сродни великой мирной интеграции, встрече разных культур, не теряющих при этом себя. Те черты сходства или различия, о которых шла речь, помогают Шекспиру и Чехову совместно выполнять ее, то в унисон, то дополняя друг друга. Но есть и еще одно, необходимое для этого свойство, не всякому классику присущее (или — не во всяком замеченное, не всяким временем востребованное): *универсальность*.

Универсальность — созвучность разным эпохам и странам, течениям и видам искусства — формируется и проявляется как процесс, разворачиваясь во времени и пространстве. Задолго до появления Чехова Шекспир ее в себе доказал; дабы стать с ним рядом, Чехову предстояло в течение столетия пройти тот же путь.

Вокруг Чехова всегда роились легенды, которые ограничивали его во времени и пространстве. Одна из них ставит знак равенства между ним и XX веком, как бы отбрасывая то, что было раньше — или не придавая этому значения. Другая дает ему узкий коридор действия: то безвременье, то мирное время. Порой и Чехов воспринимается как самый мирный писатель; бытие его в постчеховском времени — как ровное, стабильное, вне борьбы. Целый век, полный невиданных катастроф, провели мы с Чеховым, а все твердим порой: поэт мирного времени...

Исходя из материала чеховских пьес, их порой намертво прикрепляли к будням, к глубинке, хотя то и другое имеет у Чехова особый смысл [11]. И здесь есть своя, театром угаданная символика; быть может, благодаря ей «типично русские» (по словам Шоу) пьесы Чехова близки в разных странах, как свои.

Время Чехова началось, а время чеховского Театра стало неизбежностью на рубеже 1870-х и 1880-х гг., когда в неуклюжем и дерзком опыте гениального юнца было заявлено многое из того, что он будет разрабатывать потом в своей драматургии на протяжении четверти века — и под конец обернется к началу. Творческий путь его, от «Пьесы без названия» до «Вишневого сада», «окольцован», слов-

---

[10] *Немирович-Данченко Вл. И.* Мысли о сценическом воплощении «Гамлета» // Шекспировский сборник. 1967. М., 1968. С. 234.

[11] См. в моей статье: Чеховская провинция // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и XX век. М., 1997.

но по заранее намеченному плану. Такой круг редок и есть разве что у чеховского «наследника по прямой» — у Вампилова.

Истинно чеховский Театр возникнет уже на пороге XX в., в опытах «художественников», установивших надолго вперед то, что можно считать чеховским каноном и что не утратит своей ценности по сей день, не только как факт истории, но как момент истины в понимании и прочтении Чехова. (Другое дело, что истина эта будет подвергаться сомнению, проверке новыми временами и новым знанием Чехова, дополняться им, усложняться.)[12]

Все бывшее до встречи с МХТ — предыстория, сродни той экспозиции, «увертюре», какая есть в самих его пьесах. Путь этого Театра вообще будто выстроен по законам чеховской драматургии: с долгой экспозицией, постепенным нарастанием действия, скоплением «критической массы», прорывом ее в третьем акте — и затем с замиранием действия, уходом энергии внутрь или рассеиванием ее вовне; с возвращением на круги своя — или с открытым финалом. С паузами, во время которых вызревает нечто важное, готовится бунт, прозрение, перелом.

Еще при жизни Чехова шло постепенное, разрозненное внедрение его в мировую культуру, мягкая экспансия в мировой театр. Это давно, кропотливо отслеживается по разным странам; далеко не весь материал опубликован и даже собран, но возрастает по мере изучения как снежный ком; к нему непрестанно добавляется новое[13].

Процесс этой экспансии очевиден: от первых, робких его проявлений, от того толчка, побуждения к действию, каким стали гастроли «художественников» в Европе, затем в США в 1900-е и 1920-е гг., от деятельности таких эмиссаров русского театра, какими были Ф. Комиссаржевский в Англии или Питоевы во Франции, — до того решающего момента, который можно назвать присвоением Чехова той или иной страной.

При этом ни самый влиятельный опыт, какой явлен был в гастролях МХТ, ни активность эмиссаров не дали бы такого эффекта, не будь здесь встречного движения принимающей стороны, известной готовности к встрече — в почве страны, в воздухе времени. «По-видимому, у английских актеров есть особое предрасположе-

---

[12] О мхатовском «каноне» и его судьбе см. в моих статьях: Современное прочтение чеховских пьес (60–70-е годы) // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974, Долгая жизнь традиций // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и театр. М., 1975.

[13] См.: The Camdridge Companion to Chekhov/ Ed. by Vera Gottlieb and Paul Allain. Cambridge University Press, 2000.

ние к чеховским пьесам, — отмечал Гилгуд. — Английский и русский национальные характеры, возможно, более родственны между собой, чем мы предполагаем» [14].

Такая предрасположенность становилась залогом приятия иной, сторонней культуры — и вместе с тем залогом особого ее претворения: «английского Чехова», «французского Чехова». Английский вариант предлагал сочетание комедийности — и сочувствия, разделенной душевной боли. По тонкой формуле Д. Маккарти: «Драма Чехова — это радуга во время дождя, это улыбка, сияющая сквозь слезы» [15]. Французский вариант, начатый Питоевыми, продолженный в середине 50-х Ж.-Л. Барро с его «Вишневым садом», — скорее лирико-драматический, поэтически одушевленный и обобщенный, не слишком закрепленный во времени и пространстве.

В 50-е гг. тяга к Чехову нарастала, подкрепляясь тем, что вокруг в искусстве развивалось близкое, в разной мере родственное ему, от психологической драмы наследников Чехова в России и США до английских «рассерженных», от неореалистов до абсурдистов. Постчеховское делало неизбежным явление самого Чехова, — учителя нередко являются в сопровождении учеников или по проторенной ими дороге. Театральный мир в потоке изданий, исследований, спектаклей демонстрировал и осмыслял свою приверженность к Чехову, и право собственности на него как на общее достояние, и тянувшиеся издавна штампы, как пресловутая чеховская меланхолия.

Нельзя не заметить подсказанное временем сходство решений или хотя бы ощущений в сфере чеховского Театра. Преобладающий мотив, доминанта, столь естественные в 50-е гг., — человечность и гармония Чехова. А. Миллер отмечает «чувство равновесия» в его пьесах [16]; критика — «спокойную уравновешенность» чеховских спектаклей Л. Висконти [17]; Ф. Мориак пишет о «признаках возврата к человечности», которые уловил он после чеховского спектакля, и сравнивает Чехова с Моцартом [18].

Настроения эти не будут слишком долгими и стойкими; рядом уже вызревало иное, и Чехов вскоре не покажется Моцартом — скорее в его пьесах услышат музыку современного трагического разлада. Но пока это так; послевоенной «оттепели», охватившей разные страны, в том числе и Россию, нужен был просветляющий Чехов.

---

[14] *Гилгуд Джон.* На сцене и за кулисами... С. 298.

[15] См.: Литературное наследство. Чехов. М., 1960. Т. 68. С. 825.

[16] Там же. С. 794.

[17] Театр. М., 1958, № 4. С. 174.

[18] Литературное наследство. Т. 68. С. 739.

Это согласие разных стран было далеко еще от всемирности. Для нее недоставало качественного скачка, резкой, радикальной новизны и, главное, решающих действий России. Ей предстояло изжить собственные, терявшие силу традиции чеховского Театра, давшие ей право на монополию, на законодательную власть в нем до середины века, а заодно отказаться от монополии, вернее — утратить ее, что также было условием всемирности.

То и другое случится в 60-е гг., когда МХАТ сдаст свои позиции лидера, переместившись (временно) в арьергард. «Чайка», показанная здесь к 100-летнему чеховскому юбилею, станет не просто поражением, но засвидетельствует печальное: дух Чехова отлетел от сцены Художественного театра. Он нескоро сюда вернется, переместившись в иные пределы, в том числе и на сцену театра-антагониста, где Чехова (в больших пьесах его) прежде вовсе не ставили, — Малого театра Москвы. Отныне Театр Чехова в равной мере будет принадлежать всем.

По-настоящему всемирным Театр Чехова стал со второй половины века, когда процессы, до того прорывавшиеся отдельными сполохами, вышли наружу, сомкнулись, получили мощную подпитку и ускорение. Театр этот превратился в огромную, постоянно действующую лабораторию, где Чехова то и дело проверяют на прочность, на современность; где он присвоен в той же степени, что Шекспир. 100-летний юбилей Чехова (1960) стал точкой отсчета для нового его положения в мире, знаком наступившей универсальности, рубежом для чеховского Театра. Более того: для нового его понимания.

Ресурсы для этого копились давно: в тех «особых мнениях» относительно театральной природы Чехова, что не были реализованы в свое время; в попытках иного, чем подсказывали мхатовские традиции, прочтения; в расширении внутреннего объема чеховского Театра, куда на равных включались, помимо канонической четверки (от «Чайки» до «Вишневого сада»), также ранние пьесы Чехова — «Пьеса без названия» (или «Безотцовщина», на Западе чаще — «Платонов»), «Иванов», «Леший», — сами по себе диктовавшие новый подход. Постановка «Платонова» в середине 50-х Ж. Виларом и Дж. Стрелером, «Иванова» — М. Кнебель, затем Б. Бабочкиным (1960), современная резкость и острота, пробившиеся в несовершенной, не любимой автором пьесе «Леший» у Ю. Завадского (1960), — все это были симптомы и предвестия перемен.

Ресурсы вызревали в чеховедении, в науке и критике — и в первую очередь в тех изменениях времени, что заставляли вычитывать в чеховских пьесах (или вчитывать в них — порой различить трудно)

иное, чем прежде, содержание, возможности «новых форм» и то, что Оливье применительно к Чехову определил как *«новую школу мысли»* (выделено мною. — *Т. Ш.*). Здесь следует, впрочем, внести уточнения.

Оливье назвал Чехова «пророком, предвестником той новой школы мысли, которая определила наше миросозерцание и самою сущность современного театра» [19]. Слова его могли бы стать девизом театра второй половины века — с учетом того, однако, что «школа» осваивалась постепенно: в каждый период — новый урок, зачастую непохожий на прежние. И «поэтический реализм», которым так дорожил Оливье, будет оспорен и отодвинут, чтобы вновь и вновь пробиваться, оспариваться, соединяться с иным и оставаться все же непобежденным.

«Школа» эта побуждала не столько бороться с устаревающими традициями и просто с традициями как таковыми («ревизия» Чехова, как она звалась на Западе, будет не слишком долгой и не тотальной), сколько разворачивать, при помощи Чехова, свойства нового, свободного, не догматического мышления, не боящегося развития, перемен.

Перемены шли своим ходом, по своей логике, сходной с процессами шекспировского Театра. Известная схема его развития, от П. Холла, дает три этапа интерпретации, с середины 40-х до середины 60-х гг.: поэтический, «брехтианский» (с обострением социальных тенденций, решительной сменой стиля) и ритуальный (связанный с театром жестокости, с материей человеческих страстей) [20].

Здесь нет ни полного совпадения с Театром чеховским, ни синхронности близких явлений, но близость есть: за рубежом — в движении от гармонии к разладу; в России — в судьбе поэтического начала, ставшего мощной традицией со времен предвоенных мхатовских «Трех сестер» и претерпевшего девальвацию, кризис в 50-е гг. И сюда проникло затем брехтианство, сказавшись хотя бы в намерении А. Эфроса «открыть брехтовским ключом» «Чайку»; и здесь новый Чехов получил звание жестокого — строгого, сурового, трезвого.

Новое, как обычно, рождалось в полемике с прошлым, вчерашним, в первоначальном отрицании его, как отрицали адепты нового Театра Чехова мхатовскую традицию. «Ревизия» этого Театра, защита Чехова — от МХАТа и от Станиславского, на Западе, особенно в Германии и Польше, заявленная с вызовом, с крайностями, по сути была направлена против канона в расхожем его, поверхностном понимании, против тех воплощений его, что представляли собой блед-

---

[19] Театр. 1960, № 1. С. 44.

[20] См. в книге: *Образцова А. Г.* Современная английская сцена. М., 1977. С. 62–63.

ный слепок, дурную копию некогда полнокровных традиций. В России такого рода «ревизия» практически шла, но без объявления войны, без разрыва с прошлым, вне связи с которым и памяти о котором не может здесь быть чеховского Театра.

Отход совершался постепенно, и примечательно, что начинали его в основном режиссеры мхатовской школы или мхатовской веры в искусстве: М. Кнебель, Г. Товстоногов, А. Эфрос. Они нарушали те или иные заповеди канона, в разной мере далеко отходя от него, ставя спектакли внебытовые, как поэтически обобщенный, лишенный всякой социологии «Вишневый сад» Кнебель (1965); всемерно «обостряли» действие, как было в «Трех сестрах» Товстоногова (1965) и в «Чайке» Эфроса (1966); раскрывали и выносили наружу второй план, что станет новым правилом чеховского Театра, контрастным добавлением к канону.

XX век дал многие образцы и варианты чеховского начала, не всегда соотносимые друг с другом, да и с самим Чеховым (или, по крайней мере, с общепринятым его пониманием). Принцип сменяемости, внутренних столкновений, взаимного дополнения господствовал тут на протяжении второй половины века, и Чехов в своем театральном портрете получался изменчивым и мозаичным: то грустно, застенчиво человечным; то с миной всезнающего, чуть не циничного диагноста; то отрешенно мудрым.

Все это, однако, не лишало его некоего, порой трудно уловимого и трудно определимого постоянства — того, что и было точкой притяжения к Чехову, секретом его магии; что ощутимо, но остается загадочным по сей день.

Это таинственное «зерно» (по мхатовской терминологии) театр не уставал искать с разной степенью приближения к Чехову, подчиняясь прежде всего власти времени, а не устойчивых традиций сцены или даже недавних открытий — и открывая нам такие стороны чеховского, о которых раньше не подозревали, или они оставались в тени, как частные мнения, как гипотезы.

Так стало с двумя, вроде бы не-чеховскими, скорее шекспировскими категориями: *борьба* и *свобода*.

Легенда о мирном писателе была подорвана быстро, как только в послевоенном Театре Чехова возникли разного рода борения — с каноном, диктовавшим свое; с восприятием Чехова как хрестоматийного классика, а не остро современного писателя и человека; друг с другом, когда театральные и жизненные позиции защищались на фронте чеховских пьес; вне, шире Чехова и театра, хотя и на их основе, когда выяснялись отношения с конкретной властью и с мирозданием.

То, что Чехов принес с собой не мир, но меч, подтверждалось и театральной реальностью, и прошлым чеховского Театра, изначально полным конфликтов и драматизма.

Другой мотив — свободы — обычно относят к личному опыту Чехова, опираясь на его известное признание в том, как «разгоралось» у него *«чувство личной свободы»*[21], или на мысль Горького о Чехове как «внутренно свободном» человеке[22]. Понимание того, насколько значим этот, казалось бы, индивидуальный опыт и как широко его воздействие на других, каково «излучение», трансляция чеховского «гена» свободы, пришло недавно.

«Излучение» это многократно подтверждено в практике и признано хотя бы художниками столь разных поколений, опыта, склада, как Гилгуд, Гинкас или П. Лебл. Гинкас говорил о притягательности мужества и свободы, исходящих от личности Чехова; Лебл называл его пьесы «освобождающими» — эффект, который еще требуется осознать[23].

Формулу чеховской модели демократии, воплощенной в личности, опыте, творчестве писателя, дал один из героев романа В. Гроссмана «Жизнь и судьба» (его устами — явно сам автор): «Путь Чехова — это путь русской свободы. <...> Чехов ввел в наше сознание всю громаду России, все ее классы, сословия, возрасты... Но мало того! Он ввел эти миллионы как демократ, понимаете ли вы, русский демократ! Он сказал, как никто до него, даже Толстой не сказал: все мы прежде всего люди, понимаете ли вы, люди, люди, люди! Сказал, как никто до него в России не говорил. Он сказал: самое главное то, что люди — это люди, а потом уж они архиереи, русские, лавочники, татары, рабочие. Понимаете — люди хороши и плохи не оттого, что они архиереи или рабочие, татары или украинцы, — люди равны потому, что они люди. <...> Чехов сказал: пусть Бог посторонится, пусть посторонятся так называемые великие прогрессивные идеи, начнем с человека...»[24]. Кажется, что в этом нетеатральном суждении и есть «зерно», разгадка чеховского Театра.

Демократическая природа чеховского Театра подтверждена по-разному и многократно: от изначального его посыла, авторской уста-

---

[21] *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / Письма. М., 1976. Т. 3. С. 132.

[22] *Горький М.* А. П. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 497.

[23] *Лебл Петр.* Из выступления на Втором Международном театральном фестивале им. Чехова. М., 1996; *Гинкас Кама.* Из выступления на Радио России в передаче, посвященной Пушкину и Чехову. М., 1999.

[24] *Гроссман Василий.* Жизнь и судьба. М., 1988. С. 263–265.

новки на будни «обыкновенных людей» как предмет драмы, на равноправие героев; от адреса чеховских пьес, обращенных к демократической интеллигенции его времени и поддержанных ею, — до того мощного, сложного, но целостного сооружения, каким стал этот Театр за вторую половину столетия. Он выстроен усилиями множества стран и творческих личностей, вне всякой иерархии и монополии, с потенциальным равенством (равноправием) сторон, где новизна может прийти от театра любого ранга, будь то студия или цитадель «академии», и от художника любого происхождения и склада, даже далекого от чеховского типа культуры, — из Германии, Японии или Литвы.

Нельзя усомниться в чеховском происхождении спектаклей П. Штайна, земных, психологически конкретных, близких классической традиции МХАТа. Но нельзя отказать в этом и таинственной, мистически прекрасной японской «Чайке» начала 90-х гг., весь облик которой, звучание, атмосфера были почти фольклорны. Или не увидеть развития чеховских мотивов в метафорических спектаклях Някрошюса с их буйством формы и мощностью режиссерского своеволия...

Быть может, это ощущение даруемых равенства и свободы (наравне с другими его свойствами) делает Чехова постоянно притягательным, более, чем Брехт или Лев Толстой — художники с жестким нравственным и художественным диктатом. Это не значит, что границ и правил такого рода у Чехова нет, — диктата нет, что существенно. Другое дело, что театр, при его жажде определенности и невозможности объять чеховское целиком, нередко стремится такой диктат мысли, приема, стиля из чеховской палитры извлечь и навязать зрителю — или, не замечая границ, обращать дарованную Чеховым волю в произвол.

Чехову, как и Шекспиру, довелось испытать в современном театре всю сладость и опасность его свободы, вплоть до постмодернистских экзерсисов, в разной мере осмысленных и обусловленных. Они прошли с XX в. его путь до конца, приняв на себя буйство чуть ли не всех идей и форм, потоки театральных течений, на многое отозвавшись, но и сопротивляясь многому, пусть это сопротивление не всегда было замечено.

Знаками времени — его «больных» тем, настроений, героев и стилей — поочередно становились большие пьесы Чехова.

Так в середине 60-х выбились вперед «Три сестры» — в спектаклях Товстоногова, О. Крейчи, Эфроса. Былой мечтательный порыв в будущее сменялся все большим скепсисом (будущее, став настоящим, не оправдало себя), а просветленность, идущая от знаменитого мхатовского спектакля, — все более горькой трагедией.

В середине 70-х, когда пришла пора обернуться назад, вспомнить о вечных ценностях, наступило время «Вишневого сада», захватившего многие сцены мира. И странно похожей — по настроению, по слитности философии, поэзии и театра — казалась «белая симфония» спектаклей Стрелера и Эфроса.

«Пьесой времени», при этом с разным наполнением, периодически делалась «Чайка». В середине 70-х постановки ее в Англии, в США и в России напоминали акт самокритики вчерашних авангардистов и бунтарей — Треплевых, превращающихся в Тригориных.

К середине 90-х начались пробы жанра. Режиссеры чуть не впервые (во всяком случае, массово) решили, доверившись автору, испытать на практике данное им обозначение жанра «Чайки», парадоксальное, похожее на розыгрыш, шутку — «комедия». Но сверхзадача, как правило, шла дальше пьесы. В ней крылось желание разгадать самого Чехова, его отношение к миру, природу его иронии, и — еще шире — уроки уходящего века.

Такую историю времени можно проследить на судьбе чуть ли не каждой чеховской пьесы; возвращение ее в репертуар всегда было неслучайным. При этом Театр Чехова складывался не только из пьес. Их становилось мало; на сцену переходили проза и письма Чехова, факты его биографии в композициях разного рода, в документальном и фантазийном вариантах.

Чеховские образы и мотивы сохранились в новейшей драматургии в виде отдельных реминисценций, даже цитат, но также в развитии, в метаморфозах, переиначенные на иной лад, на разных этажах культуры, от «Записной книжки Тригорина» Т. Уильямса до детективного продолжения Б. Акуниным сюжета «Чайки».

Повторяясь, меняясь и развиваясь, эти образы и мотивы, подобно шекспировским тяготеющие, как видно, к вечности, принадлежат уже к чеховской мифологии, из которой прорастают все новые воплощения Чаек, Вишневого сада или Трех сестер.

Панораму чеховского Театра, эту «расширяющуюся Вселенную», можно рисовать долго. Но было бы несправедливо обойти еще одну легенду, почти укоренившуюся в нем, — о его бескризисном, ровном, мирном существовании в последние десятилетия нашего века. В прошлом, в началах чеховского Театра, кризисы и конфликты его известны, как известна его невостребованность в советской России 20–30-х гг.

Линия судьбы этого Театра в России чем дальше, чем ближе к концу века, тем больше представляет собой пунктир. Чехову довелось пройти испытание не только канонизацией или гримировкой,

встречей с соперниками или учениками, но и внезапным отчуждением, охлаждением.

Первый симптом этого ждал на рубеже 80-х и 90-х гг., когда под напором «возвращенной» литературы, в разгар политических страстей перестройки Чехов, вместе с другими классиками, словно отодвинулся в пантеон культуры, перестал быть необходимым и современным. Чувство потери было тревожным и острым, но недолгим. То, что показалось обрывом, было на деле естественной паузой, антрактом — и прекратилось так же внезапно, как началось, и с неожиданной стороны.

В Театре Чехова — снизу, без подсказки театральных властей, вне юбилеев — поднялась новая демократическая волна, в равной мере захватывая провинцию и столицу. И, что важнее всего, это движение во многом исходило от новых, молодых людей театра и от новых театров. Одни из них, как прежде их собратья за рубежом, открывались чеховскими спектаклями. Другие объединялись в ими же собранные фестивали, первым из них стал петербургский фестиваль камерных и молодежных театров с вызывающим названием «Назад к Чехову!» (1991).

Название это могло стать девизом 90-х гг. Возвращение шло бурно, с нараставшей энергией, с перебором чеховского начала, когда в течение одного сезона, на одних лишь московских сценах явились шесть премьер «Дяди Вани». Перебор этот оставил осадок пресыщенности, утомления, побежденный вскоре новыми и свежими спектаклями — но не ушедший вполне. Спад интереса к Театру Чехова будет время от времени сказываться по обе стороны рампы, но бегло, локально, оспоренный в другом месте. На помощь приходит пространство: если в Москве тонус чеховского Театра снижается, то в любой точке провинции или зарубежья все может случиться наоборот.

Процессы 90-х гг. с их колебаниями, вспышками, «мерцанием» чеховского начала отражены в зеркале Международного театрального фестиваля имени Чехова. Этот фестиваль, детище перестройки и рожденного ею Союза театральных деятелей, по замыслу своему принял лишь имя Чехова как знак театра XX в., но полностью Чехову отдан не был. Однако театральная реальность все повернула по-своему и скорректировала замысел. Уже на первый фестиваль крупнейшие режиссеры Европы привезли свои чеховские спектакли; дальше — больше: спектакли эти будут ядром фестиваля, а сам он станет именоваться Чеховским.

Фестивали, выстроенные в ряд, в их временной последовательности, скажут о многом: о соотношении российского и зарубежного

чеховского Театра; о его процессах и приоритетах; о законах, им управляющих, и о проблемах, нерешенных и новых, которые открываются здесь.

Первый фестиваль (1992) обнаружил резкое, до контраста, расхождение между Россией и зарубежьем. Причиной стало состояние и самоощущение российского театра, еще не вошедшего полноправно в мировой театральный процесс. Момент заниженной или неточной самооценки был ощутим в скудном представительстве нашего театра, в отсутствии театральной провинции и, главное, российского Чехова.

Тут, в духе нового времени, произошел бунт. Люди российского театра сами, без всякого веления или разрешения свыше, собрались и провели в Москве, одновременно с Международным, свой, внутренний Чеховский фестиваль – «Играем Чехова», – параллельный, альтернативный.

Контраст стал вызывающе очевидным. Камерные по преимуществу, отечественные чеховские спектакли на фоне трех западных постановок «Вишневого сада» выглядели «домашними радостями», хотя внешняя скромность их объяснялась не только финансовыми причинами. В пору бурных и драматичных потрясений, на разломе эпох часто возникает потребность в интимно-доверительном, предельно сближенном с публикой искусстве, в общем дыхании, в переживании сообща, – в том, что дает малая сцена.

Возникло невольное отторжение от спектаклей большого стиля с их неизбежным разрушением интимности; их не воспринимали адекватно, не чувствовали их глубин, не улавливали заложенного в них смысла – оттого так холодно-критичны были частые оценки западных «Вишневых садов».

Второй фестиваль (1996) явил совершенно иную картину; конфронтация сменилась согласием. Россия, которой свойственно после некоторых опозданий ускоренными темпами наверстывать упущенное, включаться в общий процесс на равных или даже в качестве лидера (так было на рубеже столетий и с «новой драмой», и с режиссерским «свободным» театром), не изменила себе и на этот раз. Фестиваль представил мир чеховского Театра в его целостности, во внутренних связях, при всем разнообразии подходов, при равном участии многих стран. Словно по чьей-то воле проводился смотр всей чеховской драматургии в ее современном звучании и контексте; открывались непознанные ее свойства; подводился некий итог[25].

---

[25] См. мою статью: Москва, Россия, Европа... Чехов на Чеховском фестивале // Театральная жизнь. М., 1996. № 8.

Видимо, пик чеховской популярности в мире пришелся на середину 90-х гг. На Третьем фестивале (1998) Чехов был несколько потеснен другими русскими авторами и, главное, помещен в контекст долгой истории театра, с античных его времен. У фестиваля оказалось три героя: античность, Шекспир и Чехов; три этапа развития мирового театра, будто снова по чьей-то воле соединенные здесь, «под занавес» века, на исходе второго тысячелетия. Своего рода итоги подводились тем самым и здесь; Чехов занимал отведенное ему историей место после Шекспира и рядом с ним.

Подтвердились слова проницательного исследователя, сказанные еще в середине 60-х: «...Шекспир — середина того пути, которому Эсхил и Софокл — начало, а Чехов (пока что) вершина» [26]. Остается ждать, насколько за пределами XX в. продлится это *пока*...

P.S. Век кончился, его сменил новый, но все еще остается по-прежнему Шекспир и рядом — Чехов, какими-то волнами захлестывающий сцены, несущий с собой что-то болезненно важное в нашей жизни. Так, уже в первом году нового века во время Московской театральной олимпиады (в которую на этот раз был встроен Чеховский фестиваль) возникла мощная волна «Чаек». Только «Чайка» из всех чеховских пьес в пяти разных версиях вошла в афишу фестиваля, заставив опять гадать, что за этим стоит [27]. За ней надвигалась другая волна — «Вишневых садов», иных, чем прежде, горьковато-трезвых, прощальных...

Продолжение, видимо, следует.

---

[26] *Демин Виктор.* Фильм без интриги. М., 1966. С. 99.

[27] См. мою статью: Налет Чаек // Театральная жизнь. 2001, № 6.

В. А. Ряполова

Английские парадоксы

В XX в. Англия — как и в предыдущие столетия — одна из главных театральных держав Европы.

Начиная с рубежа веков европейская сцена вступила в эпоху режиссерского театра. Первая половина XX столетия — время творчества великих реформаторов, открывших эту эпоху, и тех, кто, будучи их младшими современниками, начинал и затем блестяще продолжил свою театральную деятельность в середине века, во второй его половине. Сценическая история века — как реальная, так и академическая — выстраивается как история творчества крупнейших режиссеров, выразителей ведущих художественных направлений, и связанных с ними театров, начиная с «отцов-основателей», давших мощнейший импульс развитию театра на целое столетие. Таким образом с полным основанием можно изложить современную историю ведущих национальных театров.

К Англии эта схема неприменима.

На рубеже веков там не произошло радикальных изменений ни в театральном искусстве, ни в театральном деле, — хотя появились свои «независимые» театры.

В отличие от других стран, национальная «новая драма» не сыграла определяющей роли в переходе к новой театральной системе, — хотя в Англии были Шоу, Уайльд, Голсуорси.

В самом начале века в Англии появился свой великий режиссер — генератор новых идей, Эдвард Гордон Крэг, — но и это не привело тогда к театральной революции; первые новаторские опыты Крэга, после которых он, не найдя понимания и поддержки, покинул Англию, не имели большого резонанса и быстро забылись, а его идеи по-настоящему дали всходы в английском театре лишь во второй половине века.

Наиболее крупные режиссеры Англии до Второй мировой войны — Харли Гренвилл-Баркер, Тайрон Гатри, эмигрант из России Федор Комиссаржевский, поселившийся в Лондоне французский режиссер

Мишель Сен-Дени; все это люди в высшей степени достойные, — но стоит только вспомнить хотя бы некоторые из великолепного соцветия режиссерских имен в других странах Европы того времени (каждое из них — явление, каждое — целая глава истории мирового театра), чтобы увидеть, сколь несопоставимы были английские и общеевропейские достижения в режиссуре.

Приход «века режиссуры» в Англию на десятилетия запоздал по сравнению с другими национальными сценами и с календарным началом нового — двадцатого — столетия. Это факт столь же общеизвестный, сколь удивительный и труднообъяснимый, — сейчас, в ретроспективе, он вызывает еще больше вопросов.

Если судить по столь же известным фактам истории театра, английская сцена к концу XIX в., казалось, была подготовлена к реформам не хуже других. «Живописный» стиль классических (прежде всего шекспировских) постановок Чарльза Кина, а к концу века — Генри Ирвинга и Герберта Бирбома Три, при всех издержках, придавал спектаклям художественное единство — то, что и должна делать режиссура. Уильям Поэл, основавший в 1894 г. Елизаветинское сценическое общество, обратился к «старинному» (в данном случае шекспировскому) театру одновременно с другими европейскими режиссерами, которых увлекал традиционализм. Засилие ремесленной, коммерческой драматургии на английской сцене не было чем-то исключительным для того времени: то же самое наблюдалось повсеместно, с этим приходилось бороться реформаторам драмы и театра во всех европейских странах (а собственная «новая драма» в Англии родилась вовремя). Эгоцентризм и своеволие актеров-«звезд» — и в этом не было ничего специфически английского. Кстати, английских «звезд» не привлекала жизнь вне своей театральной среды, и они не становились международными гастролерами, а самая знаменитая актерская чета, Генри Ирвинг и Эллен Терри, на протяжении четверти века выступала в собственном «доме» — театре «Лицеум». Английские зрители и люди театра не были обделены контактами с искусством других стран. В конце XIX в. для жителя Британских островов, обладающего самым средним достатком, не составляло труда съездить на континент или даже пожить там; «на два дома», в Лондоне и Париже, жили не только богатые и знатные, но и люди искусства, и те, кого искусство интересовало. В Англии — и не только в Лондоне — постоянно бывали знаменитые гастролеры, а с приездом «мейнингенцев» (1881) открылась эпоха непосредственного знакомства с новым сценическим искусством Европы: в 1889 г. приехал Свободный театр Антуана, в 1895-м — «Творчество» Люнье-По; таким театральным событиям могли бы позавидовать профессионалы и люби-

тели театра в других странах, например в России, где из перечисленных трупп побывали одни мейнингенцы. Английской образованной публике была известна и новая драматургия. Особенной популярностью пользовался Ибсен: в 1880-е гг. все его пьесы переведены, и в последующие десятилетия большинство их, от самых ранних до поздних, идет на сцене.

К этому стóит добавить, что многие английские режиссеры были хорошо образованными — и не только в театральном отношении — людьми. Те, кто ставил Шекспира, знали не только историю шекспировских постановок, но и работы современных им шекспироведов (а Гренвилл-Баркер начиная с 1927 г. издает свой фундаментальный труд «Предисловия к пьесам Шекспира», который является авторитетным до сих пор). Фрэнк Бенсон, руководитель разъездной шекспировской труппы, был выпускником Оксфорда; Теренс Грей, основатель Фестивального театра в Кембридже, — преподавателем Кембриджского университета, Гренвилл-Баркер и Джеймс Фейген, подобно Вл. И. Немировичу-Данченко, были не только режиссерами, но и драматургами, и т. д. Еще на пороге нового века фигура прежнего актера-режиссера-антрепренера с кругозором, замкнутым стенами театра, стала анахронизмом.

Итак, все, казалось бы, способствовало тому, чтобы в Англии, как и в других странах Европы, на рубеже веков произошла театральная революция. Казалось бы, имелись все необходимые условия. Об отсталости, изоляции или каких-то катастрофических обстоятельствах жизни государства говорить не приходится. Но революция — то есть наступление эры режиссерского театра — тогда не свершилась.

Было бы, наверно, неблагодарным делом пытаться найти четкий и однозначный ответ на вопрос, почему же этого не произошло, — как, впрочем, и на вопросы о других состоявшихся или несостоявшихся событиях в истории культуры, особенно о событиях эпохальных. Если, например, предположить, что в данном случае разгадку надо искать в сфере общественной жизни, то она явно не лежит на поверхности: слишком разной была ситуация в «главных странах режиссуры» — Германии, Франции, России. Однако, пожалуй, есть нечто, что их объединяет — и отличает от Англии как рубежа веков, так и первой половины века. В этих странах происходит необычайно бурный и мощный расцвет искусств — не одного театра, но и живописи, графики, архитектуры, музыки, наконец, кино, — не говоря уж о литературе. Возникают не только новые громкие имена — целые новые направления, сменяющие друг друга, спорящие друг с другом. Именно эти страны — их столицы и крупные города — являются мировыми центрами художественной энергии, точками, где бьется пульс нового

искусства: Париж выступает в этой роли, можно сказать, традиционно; Берлин и Мюнхен, Москва и Петербург-Петроград — впервые (и хронологически позже). Именно здесь рождается великая режиссура — новое искусство, по самой своей природе синтетическое.

В Англии ситуация была иной. По сравнению с общеевропейскими достижениями все, кроме театра и литературы, выглядит достаточно скромно. Эпоха модерна была последним значительным периодом в английском изобразительном искусстве и архитектуре (при том что в первой половине века творили два скульптора с мировым именем, Джейкоб Эпстайн и Генри Мур). Положение с кинематографом, может быть, наиболее показательно: англичане начинают вместе со всеми, чуть ли не опередив французов, но кино 20–30-х годов во Франции, Германии, России — это великое кино, а в Англии подлинно мировой уровень достигнут только в кинодокументалистике (режиссер-премьер игрового кино — автор зрелищных «костюмных» фильмов Александр Корда, а лучшие достижения Альфреда Хичкока — впереди, когда он переедет в Голливуд). В самый бурный период ломки старого и рождения нового искусства процессы в Англии протекают сглаженно, не достигая полного развития, без той резкой творческой полемики, которая кипит в мировых художественных центрах — которая так плодотворна для искусства [1].

В Европе искусство режиссуры рождалось и развивалось в опоре на определенные, сильные и яркие, тенденции искусства в целом и «новой драмы» в частности: натурализм во французском театре — это Антуан и Золя; экспрессионизм в немецком — Леопольд Йесснер, не в меньшей степени, чем Газенклевер, Толлер, Кайзер; «душевный реализм» МХТ был бы невозможен без Чехова и Толстого, и т. д. Дело было, конечно, не только в непосредственной сценической интерпретации «новой драмы», но в определенной «школе мысли», в «общей идее», которую выражали художники того или иного направления, в том числе и режиссеры (которые своим мате-

[1] Кстати, немалое количество деятелей культуры Британских островов, сознавая это, стремились туда, где творилась современная художественная история, — в том числе и в Советскую Россию. Известно, что ирландец Сэмюел Беккет не смог существовать как человек и художник в душной атмосфере тогдашнего Дублина и поселился в Париже. Менее известно то, что он бежал также и из Лондона, хотя пытался жить там. Еще менее известно, что в молодости, в 20-е годы, страстно увлекаясь кино, он написал письмо во ВГИК с просьбой принять его в качестве студента, — но не получил ответа. А в 1935 г. двадцатилетняя Джоан Литлвуд, будущий знаменитый режиссер, и ее товарищи подали аналогичное заявление в «Академию театра и кино» (ЛГИТМиК?) и получили согласие; дело было только за визой, которую, однако, им не выдали. Таким образом, к счастью для искусства — употребляя расхожее выражение, — его будущие знаменитые деятели до СССР не доехали.

риалом могли избирать и классику). В Англии, где «силовые линии», пронизывавшие искусство, не отличались интенсивностью, этого не произошло; театр, можно сказать, «прошел мимо» натурализма и символизма (символистская поэтика оперных спектаклей Крэга и ранних постановок драматурга-режиссера Уильяма Батлера Йейтса — исключение в контексте британской сцены). Не было «своих» режиссеров и у ведущих английских драматургов. Уайльд, отдавая свои пьесы актерам-премьерам Бирбому Три и Джорджу Александеру, режиссировал сам, преодолевая сопротивление главных исполнителей, да и всей труппы. Шоу, как известно, также брал на себя роль постановщика или сопостановщика собственных пьес, но, несмотря на, по крайней мере, два ярких успеха («Пигмалион» в 1914 г. и «Святая Иоанна» — в 1924-м), конечно, был прежде всего драматургом. Самый серьезный и плодотворный период его сценической деятельности — совместная работа с Гренвилл-Баркером в театре «Ройал Корт» (антреприза Баркера — Д. Ведренна 1904–1907 гг.), но было бы натяжкой назвать Гренвилл-Баркера режиссером-шовианцем. И можно ли считать несомненными режиссерские достижения самого Шоу, если в обоих случаях в центре пьесы была «звездная» роль в исполнении блистательной актрисы (соответственно, миссис Патрик Кэмпбелл и Сибил Торндайк)?

Именно актеры — как и в предыдущий период истории английской сцены — составили славу английского театра, уверенно держали его на мировом уровне. В поколении, родившемся в период между рубежом веков и серединой 1910-х гг., такое количество актеров выдающихся (или великих: теперь, спустя столетие, это можно сказать смело), какое нечасто появляется в одно время, в одном месте. Известнейшие из них — Джон Гилгуд, Лоренс Оливье, Ральф Ричардсон, Флора Робсон, Пегги Эшкрофт, Алек Гиннес. К ним же нужно добавить Чарльза Лотона [2] и Джессику Тэнди, переехавших в Америку и ставших там звездами театра и кино. К ним же — великолепных Сибил Торндайк и Эдит Эванс, родившихся в 1880-е гг., чье дарование расцвело в межвоенный период, выступавших вместе со своими младшими современниками. А вокруг этих звезд первой величины — десятки других одаренных актеров и актрис.

Вполне возможно представить себе историю английского театра XX в., особенно первой его половины, как собрание глав, посвященных каждому из выдающихся актеров, потому что, как крупные ху-

---

[2] В наших изданиях он фигурирует также как Лоутон, Лаутон — и даже Лафтон: его фамилия, чрезвычайно легкая для русского произношения, почему-то вызвала большие затруднения у переводчиков.

дожники, они воплощали в своем творчестве дух, идеи и формы времени — при том что рядом с ними долго не было равновеликих художников-режиссеров.

Так, собственно, было в мировом театре в течение столетий — вплоть до новейшего времени; в этом смысле английский театр первой половины века вполне традиционен. Возникает искушение продолжить мысль вроде бы до логического конца и сказать: консервативен. Но здесь подстерегает опасность, поскольку либо понятие «консерватизм» придется обставить массой разъяснений и оговорок, либо — если этого не сделать — возникнут обычные ассоциации: успокоенность, неподвижность, рутина, застой... В таком случае это было бы очень далеко от истины: речь идет о театре современном, в котором шел непрерывный процесс развития.

Если бы не это, в Англии не могла бы совершиться «театральная революция» середины 1950-х гг.

Самым поразительным в ней был массовый приход в театр новых драматургических талантов, совершенно изменивших лицо тогдашней английской драмы: они сделали ее демократичной, предоставили слово молодому герою, заговорили о реальных и жгучих проблемах. Но поразительно было и то, что новые пьесы тут же нашли идеальное воплощение на сцене, — словно актеры, режиссеры, сценографы только и дожидались этого момента. Так оно в действительности и было, иначе подобного «чуда» не произошло бы. Конечно, громче всех о себе заявило молодое поколение, ровесники новых драматургов, но все они учились у своих старших современников и работали вместе с ними, а лидеры нового театра — Джордж Девин, Джоан Литлвуд — принадлежали к довоенному поколению. Английский театр мгновенно стал режиссерским — здесь, как и в драматургии, оказалось великое множество талантов, а главное, не было никаких актерских «бунтов», никакой внутритеатральной борьбы с консерваторами: актеры зрелого поколения не просто приняли молодых режиссеров, но и были внутренне, творчески готовы к встрече с ними. Еще до «официального» начала английской театральной революции, до открытия обновленного театра «Ройал Корт» (или «Инглиш Стейдж компани») и «Тиэтр Уоркшоп» и прорыва на сцену новой драматургии маститые Джон Гилгуд и Лоренс Оливье добавили к списку своих лучших достижений новые блестящие работы в классических постановках самого дерзкого из молодых новаторов — Питера Брука.

Потому что английский театр первой половины века — театр великих актеров — актерским театром, собственно, уже не был.

В отсутствие собственных выдающихся режиссеров, театр существовал в новом историческом времени, в режиссерскую эру. Происхо-

дило и произошло то, что можно назвать диффузией театральных идей: они овладевали умами театральных людей, критиков и зрителей постепенно, без видимых резких поворотов и переворотов, — и в какой-то момент оказывалось, что ранее новое и непривычное уже стало общепринятым.

Когда в Лондоне впервые — в 10-е гг. — стали ставить Чехова (пока еще в театральных клубах), типичные отклики прессы отражали не только ощущение «чуждости» и «странности» русской жизни, предстающей в пьесах, но и явное отсутствие обычной, грамотной режиссуры. Театральный критик «Таймс» писал, характерным образом, о постановке «Дяди Вани» в 1914 г. (Сценическое общество): «Английского зрителя <..> название пьесы вводит в заблуждение: ее центральный персонаж — не Ваня, а маленькая Соня <..> потому что Соня и только Соня делает хоть что-то»[3]. Можно почти безошибочно предположить, что перекос был не только в восприятии среднего английского зрителя, но и в самой постановке (режиссировал один из исполнителей). А в 1921 г. другой рецензент, в положительном отзыве на первую чеховскую постановку Ф.Ф. Комиссаржевского в Англии («Дядя Ваня», также в Сценическом обществе), делал вывод: «*Лишний раз можно убедиться* <..> что в нашем театре сейчас не хватает не талантливых актеров, а искусства режиссуры (курсив мой. — *В.Р.*)»[4]. Здесь интересно не только само высказывание, но и его интонация: в выделенных словах прочитывается: «как всем известно...» Критик «Таймс» на сей раз хвалил режиссера за то, что ему «удалось создать в спектакле столь необходимое «*единство атмосферы*» (курсив мой. — *В.Р.*)»[5] — и это, возможно, написал тот же человек, который восемью годами раньше рассуждал, по поводу того же «Дяди Вани», кто и почему там главное действующее лицо...[6] Создается впечатление, что то и другое писалось в разные театральные времена, — да так оно и было.

Новый климат создавался усилиями многих — пусть силы нового театра были рассредоточены и его очаги выглядели иначе, чем на континенте. Так, за каждым «независимым», «свободным», «художественным» театром континентальной Европы стоит определенная художественная политика, определенное (и крупное) режиссерское имя.

---

[3] The Times. 12 May 1914 // Чехов и мировая литература. Книга первая. (Литературное наследство. Т. 100. В двух книгах.) М., 1997. С. 497.

[4] New Statesman. 3 December 1921 // Чехов и мировая литература... С. 500.

[5] The Times. 29 November 1921 // Там же.

[6] Все статьи в «Таймс» не подписывались (эта традиция нарушена совсем недавно). Поскольку главным театральным обозревателем газеты до 1926 г. был один и тот же журналист, то обе рецензии, скорее всего, написаны им.

Английский Независимый театр (1891–1897) и его преемник Сценическое общество, образованное в 1899 г. и функционировавшее до начала Второй мировой войны, театрами в собственном смысле слова и не были, а объединяли, на клубных началах, приверженцев серьезной новой драматургии. Задача же создания на этой основе новой театральной эстетики, театра как художественного организма выполнена быть не могла, да и не ставилась; кроме репертуара никакой объединяющей идеи не было. Пьесы ставились от случая к случаю, на разных площадках, с разным по уровню составом исполнителей, репетировались по старинке (то есть «разводились») и наспех, а в качестве постановщика выступал ведущий актер. Словом, система была практически та же, что в традиционных антрепризах (только финансовые возможности были несопоставимы), и художественное качество, тем более новое, вовсе не гарантировалось.

Подлинные образцы «независимых» театров в общепринятом понимании возникали иначе. В 1904–1907 гг. таким театром стала уже упоминавшаяся антреприза Гренвилл-Баркера–Ведренна в помещении лондонского «Ройал Корта». Здесь было все, что необходимо: художественное руководство (кроме Гренвилл-Баркера в нем участвовал Шоу, его друг и единомышленник); репертуарная политика – почти исключительно современная драматургия, в том числе пьесы самого Баркера и Шоу, Голсуорси и Метерлинка; некоммерческая система показа спектаклей: каждый из них, независимо от финансового успеха, шел в течение определенного короткого периода (такой порядок утвердился в будущих «репертуарных» театрах Англии). Опыт оказался настолько удачным, что партнерство режиссера и высокопрофессионального администратора было продолжено: с 1907 г. антреприза Гренвилл-Баркера–Ведренна переместилась в театр «Савой», где кроме современных пьес (в том числе Шоу) были показаны шекспировские, в режиссуре Баркера, и это были значительные постановки. Антреприза, построенная по принципу «репертуарного театра», снова себя оправдала, – недаром она считается важной вехой в истории современной английской сцены (выделяется в основном период 1904–1907 гг. в «Ройал Корте»).

На Британских островах в начале XX в. возник целый театр, бывший и независимым, и художественным, – Ирландский Национальный театр, или Театр Аббатства (второе название – от улицы Аббатства, где он располагался). Он родился благодаря особым обстоятельствам – соединению подъема искусства и национально-освободительной борьбы, находился в далеком Дублине, но был не только известен в Англии, но и являлся частью ее театральной жизни: начиная с 1903 г. театр постоянно приезжал в Лондон и другие горо-

да. При всем своеобразии — это был театр национальной ирландской драмы, поэтической и диалектальной — в нем присутствовали главные черты европейских новых театров: определенное художественное направление и единоначалие, осознание себя частью общего современного движения, новые принципы воспитания актеров и создания спектакля. Все это служило примером для передовых английских деятелей театра и критиков. Так, спектакли Театра Аббатства сразу же обратили на себя внимание искусством мизансцены — тем, что оказалось совершенно незамеченным и неоцененным, когда в Лондоне гастролировали мейнингенцы. Писатель и критик Чарльз Монтегью одним из первых понял и проанализировал постановки ирландского театра с этой точки зрения: «...когда один из них (исполнителей. — *В.Р.*) должен быть выделен на общем фоне, остальные <...> концентрируют на нем все свое внимание и в результате высвечивают центральную фигуру намного рельефнее, чем это способны сделать самые сильные прожекторы, которые в обычном театре направлены на особу актера-премьера. Таким образом, в спектаклях ирландской труппы каждая отдельная роль играется как бы всем составом исполнителей. В один из вечеров мисс Оллгуд, лучшая трагическая актриса этого театра, не участвует в спектакле; ее роль исполняет другая. И что же — вы с изумлением убеждаетесь, что это не так уж важно, что впечатление, произведенное на вас предыдущей исполнительницей, в немалой степени зависело от того, как на нее смотрели ее партнеры <...> В таком окружении игра дублерши кажется почти такой же сильной и выразительной» [7].

Контакты с зарубежными театрами нового типа также оказывали свое действие; начавшись еще в 1880-е гг., они продолжались и в XX в. Особенно стоит выделить «немецкую линию»: гастрольные спектакли и постановки с английскими актерами Макса Рейнхардта в 10-е годы и работа в английском театре и кино немецких артистов-эмигрантов в 30-е (в 1933 г. в Англию приехал и знаменитый драматург-экспрессионист Эрнст Толлер; его пьесы ставились при участии автора). «Русская тема» — особая, и о ней надо сказать отдельно, но если говорить о непосредственных впечатлениях широкой британской публики от русского искусства, то это, конечно, «Русские сезоны» Дягилева в 10-е гг., открывшие англичанам русский балет и искусство Шаляпина, русских художников-сценографов.

Естественно, люди театра и театралы продолжали знакомиться с тем, что происходило в сценическом искусстве за пределами Англии. Широкое и свободное общение с континентальной Европой было

[7] *Malone A. E.* The Irish Drama. New York, 1965. P. 292.

прервано только мировой войной 1914 г., — но потом возобновилось снова. «Диффузия» новой школы мысли, театральных идей, театральных приемов продолжалась.

Усвоение нового с внешней стороны, на уровне отдельных приемов началось сразу же с приездом первых представителей нового европейского театра. Так, Йейтс в переписке с художником о постановке своей пьесы в 1903 г. отвергал использование занавеса из тюля как уже надоевшую моду, — она возникла на лондонских сценах после гастролей «Творчества» Люнье-По, при том что символизм как метод, как мироощущение в английском театре не привился. После «Русских сезонов» в моду вошли экзотически-декоративные костюмы в духе Бакста, хотя и они существовали на английской сцене совсем в ином эстетическом контексте — как в «сверхрафинированной» постановке «Зимней сказки» Гренвилл-Баркера (1912)[8].

Аналогично выглядят примеры того, как в английский театр входили и распространялись новаторские опыты Крэга. Среди его современников можно с уверенностью назвать только одного, чье мироощущение и понимание театра было созвучно режиссеру. Это — Уильям Батлер Йейтс, поэт, драматург, руководитель Ирландского Национального театра. Начав использовать крэговские приемы сценографии еще в 1903 г. (а в январе 1911 г. впервые в мире поставив спектакль с ширмами Крэга), Йейтс стремился к выражению «духовных сущностей» (его определение). Но множество английских режиссеров стало применять открытия Крэга, вовсе не разделяя его взглядов, имея в виду собственные, часто вполне практические задачи. Система сценического освещения, изобретенная Крэгом, открывала возможность для настоящей «живописи светом» взамен старых, более грубых эффектов, которые давал свет рампы, — и режиссеры, видя несомненное преимущество новых принципов, постепенно начали отказываться от старых. Мир Эльсинора в «Гамлете», поставленном Гилгудом в 1934 г., не был похож на образ-символ Эльсинора у Крэга в спектакле МХТ 1911 г. — и у Гилгуда не было никаких ширм, — но молодой режиссер взял у Крэга эффектный образ лестницы-пирамиды из придворных, которую завершали король и королева.

Повторим: многое в подобных заимствованиях было внешним. Тем не менее и такой способ приобщения к методам мировой режиссуры давал свои плоды, мода проходила, становясь элементом сценического языка. На то, чтобы усвоение нового стало глубоким и органичным, требовалось определенное время. Форсирование и «выпрямление» этого сложного внутреннего процесса не приносило

---

[8] См. об этом: *Бартошевич А. В.* Шекспир. Англия. XX век. М., 1994. С. 156–160

желаемого результата. Поэтому — а не только из-за малой одаренности и дилетантизма Теренса Грея — неудачей кончились его попытки «втолкнуть» английский театр в современность, ставя в конце 20-х — начале 30-х спектакли в духе Мейерхольда и Пискатора. Одно дело было впитывать опыт современного европейского театра, другое — упорно следовать за каким-то одним направлением, выработанным вне национальной культуры.

И все же даже столь экзотическая для межвоенной английской сцены фигура, как Грей, видимо, должна была появиться в общей панораме, пусть на ее периферии. Крайности его практики, а также многочисленных теоретических деклараций (в посткрэговском духе) о художественном всевластии режиссера свидетельствовали о том, что почва для режиссерского театра была уже подготовлена.

В трудах британских и отечественных историков английского театра, исследующих первую половину XX в., рассказывается о целом ряде режиссеров, имена которых мало что говорят не только обычному интеллигентному читателю, интересующемуся театром, но и театроведам, изучающим другие национальные театральные культуры, — но это абсолютно оправданно, так как продиктовано самим предметом изучения. Пионеры английской режиссуры (можно их назвать и так) созидали новый театр все вместе, каждый внося что-то необходимое, причем не только непосредственно в сценическую историю классики или современной драматургии, но — что также необычайно важно — в создание определенного климата, в поддержание духа серьезности и художественных поисков. Идея «открытой сцены», столь важная для современного театрального искусства, не получила бы в Англии второй половины века такого полного и разнообразного воплощения, если бы не фанатик елизаветинской сцены Поэл, а за ним — Ньюджент Монк, а за ним — Тайрон Гатри, да и Теренс Грей, который, исходя из других принципов, также разрушал сцену-коробку. Если бы среди тогдашних режиссеров не было приверженцев, энтузиастов, а то и подвижников шекспировской драматургии, прервалась бы важнейшая традиция английской сцены; ее сохранением и продолжением английский театр обязан в том числе и Фрэнку Бенсону, и Харкорту Уильямсу, и Г.К.Эйлиффу, и Уильяму Бриджес-Адамсу. Без Гренвилл-Баркера и Бэрри Джексона, создателя и руководителя Бирмингемского репертуарного театра (это был один из первых театров нового типа в Великобритании), не получила бы адекватного сценического воплощения драматургия Шоу — самого крупного из английских авторов «новой драмы». А кроме того — не последнее по важности — без скромных по европейским меркам режиссерских имен не было бы всемирно известных актеров.

Все звезды английской сцены воспитывались в совершенно иной атмосфере, чем их предшественники. Актерское своеволие и эгоцентризм, в ущерб партнерам и спектаклю как целому, отошли в прошлое. Шоу, боровшийся со своими главными исполнителями на репетициях «Пигмалиона» в 1914 году, не имел подобных проблем в 1924-м, когда ставил «Святую Иоанну» с Сибил Торндайк: 42-летняя актриса к тому времени прошла школу репертуарного театра в провинции и в лондонском «Олд Вик», работала, среди прочих, с Гренвилл-Баркером; роль в пьесе Шоу стала для нее триумфом. Лоренсу Оливье было, что называется, на роду написано стать великолепным шекспировским актером, но кто знает, когда и как это произошло бы, если бы сразу после театрального училища он не поступил в Бирмингемский репертуарный театр (встретив там своих ровесников, Ральфа Ричардсона и Пегги Экшрофт), где играл разнообразные роли классического репертуара и попал в твердые режиссерские руки. Он провел там всего два сезона, а потом десять лет играл на сценах Вест-Энда, но без этой ранней закваски лощеный красавец, делавший успешную карьеру в коммерческом театре и кино, не смог бы, вернувшись в 30-е гг. к классическим ролям, добиться в них всеобщего признания публики, а потом и театральной критики. А его младший современник Алек Гиннес сразу попал в орбиту лучшего художественного театра Англии: начал с роли Озрика в «Гамлете» (1934), где его режиссером и партнером был Гилгуд, затем работал в «Олд Вик» с Гатри, снова с Гилгудом и с Мишелем Сен-Дени.

Замечательно, что, приучив актеров к художественной дисциплине, необходимой в современном театре, режиссеры предоставляли им все возможности для раскрытия таланта и индивидуальности. Можно, конечно, объяснять это разницей в уровне таланта актеров и режиссеров. Можно указать и на то, что английские режиссеры того времени, за редкими исключениями, сами были актерами: или до того, как начали ставить спектакли, или, занявшись режиссурой, продолжали выступать на сцене. Второе соображение очень существенно: режиссерам такого типа понятна актерская психология и секреты освоения роли, они способны посмотреть на сценический характер изнутри. (Кстати, англичане здесь не были исключением: в европейском театре тогда было очень мало не играющих или не игравших режиссеров.) Но, как хорошо известно из сценической практики, далеко не каждый актер, самый выдающийся, может с успехом занять режиссерское место: необходим особый талант, без которого не получится ничего кроме навязывания другому собственных понятий и приемов. Английские режиссеры, вышедшие из среды актеров, этим талантом обладали. При этом даже такие актеры-звезды, как Гилгуд,

ставя спектакль со своим участием, делали это, в меру своего умения, именно как режиссеры, а не как премьеры старого театра, работавшие только на себя, часто составлявшие свое окружение из заведомо слабых или неопытных исполнителей. (Исключения — впрочем, блестящие: в коммерческом театре — Ноэл Кауард, суперзвезда англо-американской сцены, который был драматургом, актером, режиссером, композитором, певцом и продюсером; в театре классическом — Дональд Вулфит, сочетавший в одном лице выдающегося актера и старомодного и деспотического режиссера-антрепренера своей разъездной труппы.)

Что касается первого объяснения, то вряд ли оно состоятельно, если снова обратиться к театральной практике. Она — в том числе и отечественная — к сожалению, показывает, что мера собственного таланта — не определяющее для самоощущения режиссера. Нам ли не знать, как ремесленники-режиссеры, ничем не доказавшие свою творческую состоятельность, могли объявлять талантливым актерам, что такая «краска» им не нужна, что того или иного члена труппы они вообще «не видят»; как, не умея работать с актерами-художниками, они только мешали им раскрыть свои возможности... Такая ситуация складывалась в театре, когда была установка на режиссерский деспотизм, закрепленная административно, структурой отношений «начальник–подчиненный».

В английском театре роль режиссера, в сущности, никогда не сопрягалась с идеей единственного, самодержавного творца. Даже Крэг, в ранних теоретических работах провозглашавший: «Актер должен будет уйти, а на смену ему грядет фигура неодушевленная — назовем ее сверхмарионеткой» [9], затем модифицировал свои максималистские идеи и писал уже о «сверхмарионетке» как об актере — подлинном художнике, идеально чутком к велениям искусства. Сценические же опыты, которые сам мастер считал успешными, — это ранние оперные постановки, причем с любителями. Такова была реальная практика в английском театре гениального Крэга; неудивительно, что уже упоминавшийся Теренс Грей, считавший себя его последователем, смог создать театр, где актерам отводилась роль одного из «элементов», тоже из одних любителей.

Понимание функции и взаимных отношений режиссера и актера, которое сложилось в английском театре в начале века и стало определяющим на многие десятилетия вперед, хорошо сформулировал (уже в начале 70-х гг.) один из известных режиссеров послевоенного поколения: «...единственный творец в театре — писатель. Актеры —

---

[9] *Крэг Э. Г.* Актер и сверхмарионетка (1907) // Эдвард Гордон Крэг. М., 1988. С 227.

хорошие или плохие интерпретаторы, режиссеры — хорошие или плохие координаторы»[10]. То есть: художниками являются и актер, и режиссер, — каждый занимается своим делом, с тем чтобы воплотить на сцене то, что создал писатель, драматург. Можно предложить аналогию: драматург — композитор, театр — оркестр, режиссер — дирижер, актеры — музыканты. В фильме Анджея Вайды «Дирижер» (1979) герой, международная знаменитость, приглашает оркестрантов месте с ним вслушаться в музыку, которую им предстоит исполнять, ощутить ее красоту и свою чудесную способность ее передать — и музыканты играют прекрасно. Дирижер (его роль исполняет Гилгуд) — англичанин...

Начало строительства нового театра в Англии совпало с концом викторианского периода, с его культом авторитета старших и послушания младших как в общественном устройстве, так и в частной, семейной жизни. Не в этом ли одна из причин отсутствия авторитаризма в английской концепции режиссуры? И не проявился ли в этом демократизм английской культуры — не только художественной, — одна из самых давних и глубоких ее традиций?

Помимо работы в возникающих репертуарных театрах и с режиссерами — проводниками новых идей английские актеры играли в обычном, то есть коммерческом, театре, рассчитанном на среднего зрителя, на кассовый успех, — на разных площадках, в разных жанрах. Так было в случае Оливье, который целое десятилетие играл в современных пьесах «текущего репертуара»; такой работы не чуждался и Гилгуд. Известнейшая комедийная актриса Гертруда Лоренс была звездой эстрады, играла главные роли в мюзиклах. Сибил Торндайк в течение нескольких сезонов с удовольствием выступала в столь далеком от понятия высокого искусства жанре, как гран-гиньоль, — но высокое искусство не пострадало: через два года она стала прославленной Святой Иоанной из пьесы Шоу. Для талантливых актеров подобные спектакли и роли тоже были школой, в которой они приобретали гибкость и разносторонность, восприимчивость к разным формам и стилям. Гилгуд в одной из своих книг вспоминает, как Эдит Эванс впервые встретилась в работе с «Комисом» — Федором Комиссаржевским: «На первой читке он произнес длинную тираду о том, как ужасен английский театр, какие в нем отвратительные актеры, полностью лишенные чувства стиля. Эдит Эванс, которой предстояло играть Аркадину (она была изумительна в этой роли), сидела и слушала, явно крайне рассерженная, и я боялся, что они не смогут дальше нормально общаться. Мы начали репетиро-

[10] *Hayman R.* Playback. London, 1973. P. 92.

вать. И вот, в середине первого акта, когда Аркадина замолкает, прислушиваясь к пению на другом берегу озера, Комис произнес свое любимое слово: „пауз" (так он его выговаривал), и Эдит сделала „пауз". Она держала ее в течение пяти минут — такое было единственный раз в моей жизни, — и с этого момента они с Комисом были в полном восторге друг от друга»[11]. Это происходило в 1936 г., актрисе было 48 лет, и Чехова она никогда не играла; в ее репертуаре были роли в пьесах Шекспира и Шоу, а прославилась она в комедии Реставрации. Через год после «Чайки» она вновь, как в молодые годы, сыграла шекспировских героинь, Розалинду («остроумная, обаятельная, похожая на мальчика», по описанию Харкорта Уильямса) и Катарину. Еще через два года — уайльдовскую матрону леди Брэкнелл («Как важно быть серьезным»), свою самую знаменитую роль.

Среди контактов английского театра первой половины века не было одного — непосредственного знакомства с русским драматическим искусством, и в этом отношении Англия оказалась единственной из театральных стран Европы. Ни один из всемирно известных московских театров во время своих европейских гастролей до Англии не доехал. Никакие соображения об особом пути английского театра не могут изменить очевидного факта: для него это была потеря. Особенно досадной была «невстреча» с Художественным театром, который, если бы не война, почти обязательно приехал бы в Англию еще в 10-е гг. О том, какого воздействия лишилась тогда английская сцена, можно судить по впечатлению, произведенному первыми гастролями МХАТ в Великобританию в 1958 г. Его можно выразить одним словом: откровение. Ведущий театральный критик Кеннет Тайнен писал тогда: «Мы играем одним голосом, они — всей своей жизнью. Там, где мы кончаем, они только начинают». Он назвал игру русских артистов «тотальной» и жестоко раскритиковал английский спектакль «Генрих VIII», который, «по позорному совпадению», шел тогда в «Олд Вик». Из актеров-звезд, занятых в постановке (включая Гилгуда в роли кардинала Вулси), Тайнен только Эдит Эванс (игравшую королеву Екатерину) счел достойной выступить в одном спектакле с московскими артистами[12]. К этому надо, наверно, добавить, что для подобного «культурного шока» англичанам надо было увидеть Художественный театр как нечто целое. В 1928-м и в 1931 году в Англии гастролировали члены «Пражской группы МХТ» (включая, в первый приезд, М. Н. Германову) с чехов-

---

[11] *Gielgud J.* An Actor and His Time. Harmondsworth, 1981. P. 79.

[12] *Tynan K.* The Moscow Broom // The Observer. 18 May 1958. In: *Tynan K.* Tynan on Theatre. Harmondsworth, 1964. P. 276.

ским репертуаром: «Дядей Ваней», «Вишневым садом», одноактными пьесами и инсценированными рассказами, и это событие привлекло внимание, но его нельзя сравнить ни с мхатовскими гастролями, ни с собственным открытием Чехова-драматурга, которое произошло в Англии в 20-е гг.

Это был настоящий прорыв, имевший самые глубокие последствия для английской сцены. Русский писатель, умерший в начале века, ставший классиком, новым поколением актеров и режиссеров воспринимался как современник: и потому что он говорил с ними о них самих, об их собственной жизни, и потому что по-настоящему открыл новую школу мысли. В это же время вышла (сначала по-английски) и тут же стала известна в театральном мире книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве». О воздействии драматургии Чехова и идей Станиславского можно судить по тому, что говорила об этом Пегги Эшкрофт, лучшая актриса своего поколения (в 1924 г., когда она прочитала только что вышедшую книгу Станиславского, ей было 17 лет). «Моя жизнь в искусстве» стала для нее Библией: «„...она требовала от актера преданности искусству, сосредоточенности, воображения и систематической работы“ и демонстрировала, что „в театре достичь вершин может только постоянная труппа художников-единомышленников; это стало главным убеждением Пегги“» [13]. И о Чехове: «Он словно распахнул окна и показал, каким может быть театр, — открыл его реальность, его поэзию, его комедийность... Это был чеховский мир, куда... страстно хотелось войти и попытаться там играть», «Теперь я знала: кроме Шекспира, которого мне всегда хотелось играть, я больше всего хотела бы играть в чеховских пьесах» [14].

Все — и английские историки театра, и тогдашние участники театрального процесса — признают, что исключительную роль в открытии Чехова для английской сцены сыграл «Комис». Очередной английский парадокс: театр созрел для прихода Чехова, и этому не помешало ни отсутствие живого примера в виде спектаклей МХТ, ни то, что русский режиссер, волею судьбы оказавшийся в 1919 г. в Англии, вовсе не был ни чеховским, ни мхатовским. Но от него ожидали именно постановок Чехова. Он принес в английский театр идеи и принципы европейской режиссуры; в его чеховских спектаклях людей театра и публику более всего поражали актерский ансамбль,

---

[13] *Billington M.* Peggy Ashcroft. London, 1988. P. 19–20. In: *McVay G.* Peggy Ashcroft and Chekhov // Chekhov on the British Stage / Ed. and trans. by P. Miles. Cambridge, 1993. P. 78.

[14] Ibid. P. 79.

единство атмосферы, целостный ритм и темп. Именно благодаря постановкам Комиссаржевского Пегги Эшкрофт глубоко ощутила природу чеховской драматургии: «Пьесы Чехова целиком основаны на ансамбле, полностью оркестрованы...» [15] Идею ансамбля воспринял и Джон Гилгуд, игравший в чеховских спектаклях «Комиса»; благодаря влиянию русского режиссера Гилгуд сам стал ставить пьесы, — и это уже был актер-режиссер нового типа.

«Чеховское начало» в английском театре укрепил французский режиссер Мишель Сен-Дени, работавший в Англии с 1934 г. Будучи, как и Комиссаржевский, приверженцем условного театра, Сен-Дени влюбился в Чехова («высшая форма современного реализма» [16]), когда в 1922 г. увидел в Париже «Вишневый сад» в исполнении Художественного театра, и его лучшим спектаклем на английской сцене стала чеховская постановка — «Три сестры» (1938). Она стала также одним из замечательнейших достижений английского театра XX в. Соединяя ощущение реальной жизни с поэзией и красотой, спектакль, во многом удивительно созвучный знаменитым «Трем сестрам» Немировича-Данченко (1940), был единодушно признан подлинно чеховским. Своим уникальным художественным успехом он был обязан и талантливейшему актерскому составу (в который входили Гилгуд, Эшкрофт, Гиннес, Девин, Майкл Редгрейв и другие), а главное — это были не просто актеры-звезды, но сыгранная единая труппа репертуарного театра, созданная Гилгудом.

К середине века английский театр был внутренне подготовлен к радикальным переменам. К тому времени произошли важные изменения и в его организационных принципах: в период войны укрепилась и расширилась сеть репертуарных театров, поддерживаемых государством. Застой в английском театре первой половины 50-х гг. был вызван в основном отсутствием подлинно современной драматургии. Именно это прежде всего подразумевал Артур Миллер, сказав тогда, что английский театр «отделен от жизни герметически непроницаемой стеной». К. Тайнен в статье 1954 г. поставил точный диагноз: «Не верьте тому, что у нас мало драматургов; их у нас больше, чем когда-либо, но все они пишут одну и ту же пьесу. Нет недостатка и в английских актерах <..>, но все они играют одну и ту же роль <..> Пожалуй, величайшая победа Лоумшира [17] в том, что он искалечил

---

[15] Интервью в «Таймс» 1 февраля 1960 г. Цит. по: *McVay G.* Peggy Ashcroft and Chekhov... P. 78.

[16] *Saint-Denis M.* Theatre: The Rediscovvery of Style. London, 1960. P. 42.

[17] Лоумшир — вымышленное название графства; у Тайнена в переносном смысле — салонные пьесы, действие которых происходит в аристократических поместьях.

таланты английских режиссеров и сценографов. В конце концов, много ли существует способов, чтобы поставить сцену чаепития? И что необыкновенного может сделать художник с декорацией, изображающей квартиру в фешенебельном районе или „гостиную в „Бинсгейте", загородном доме Вивиана Балстроуда близ Димсдайка"?» [18]

Рождение новой драмы, как уже говорилось, стало своего рода детонатором, который привел в бурное движение весь театральный процесс. Не только — одновременно с драматургами — появились десятки молодых одаренных режиссеров, актеров, сценографов, но и возникло объединившее многих художественное направление — «поэтический натурализм», сочетающее жизненную правду, демократизм и лирическое начало. В отличие от ситуации с «новой драмой» начала века практически для каждого крупного драматурга нашелся чуткий интерпретатор-режиссер. В числе громких имен драматургов и режиссеров, связанных творческим содружеством, — Джон Осборн и Тони Ричардсон, Арнольд Уэскер и Джон Декстер, Брендан Биэн и Джоан Литлвуд, Питер Холл и Гарольд Пинтер. Замечательно, что, как ни ярко и широко было направление «поэтического натурализма», внесшее вклад в эстетику и английского, и мирового театра, оно не было единственным, что возникло и развилось в ходе английской «театральной революции». «Множество талантов бурно развивается в разных направлениях», — писал в 1958 г. К. Тайнен [19]. Режиссеры П. Холл и Д. Литлвуд, драматурги Г. Пинтер и Джон Арден не были «поэтическими натуралистами»; Холл вместе с другими молодыми режиссерами возглавил театр в Стратфорде-на-Эйвоне, обновив сценическую интерпретацию Шекспира; Пинтер вырос в драматурга-классика XX в.; от Ардена пошла линия открыто политической драмы, которая надолго стала преобладающей в английской драматургии с рубежа 60–70-х гг. Движение, творческий импульс которому был дан в середине 50-х, продолжалось.

О зрелости английского театра к моменту начала «театральной революции» можно судить по тому, как на нем отразились непосредственные контакты со сценическим искусством других стран. Наиболее значительными событиями этого рода для английской сцены во второй половине 50-х гг., кроме гастролей МХАТ, был приезд «Берлинского ансамбля» и пекинской оперы. При всем восхищении чеховскими спектаклями, привезенными из Москвы, англичане к этой встрече были подготовлены: и предыдущим развитием своего

---

[18] *Tynan K.* West-End Apathy // *Tynan K.* A View of the English Stage, 1944–1965 London, 1984. P. 148–149.

[19] *Tynan K.* The Angry Young Movement // *Tynan K.* Tynan on Theatre... P. 62.

театра, и тем, что драматургия «поэтического натурализма» обратилась к принципам драмы начала века, прежде всего чеховской. Пекинская опера, которую английская публика, в отличие от других европейцев, видела в первый раз, значительно расширила представления о том, что такое театральное искусство. Влияние этого восточного театра, «говорящего на языке тела так страстно, что согнутая рука становится сравнением, а простое сальто — метафорой» (К. Тайнен) [20], было не мгновенным, но зато глубоким и продолжительным, давая опору на одну из древнейших мировых традиций тем, кого увлекали поиски внесловесной, «чистой» театральности.

С брехтовским театром англичане познакомились одновременно со всей Европой — показатель того, что их «театральные часы» уже не отставали, — и восприняли его с таким же острым интересом, и хотя не обошлось без внешних заимствований и поверхностных рассуждений об «эпическом театре» и «эффекте отчуждения», его воздействие было широким и многосторонним. Брехт-драматург существенным образом повлиял на развитие социально-политической линии в английской драматургии и в интерпретации классики: шекспировских исторических хроник и трагедий, комедии Реставрации. Это влияние было тем более своевременно и плодотворно, что совпало с устремлениями самого английского театра. Открытием стала сценография брехтовских спектаклей — сочетание естественного материала и фактуры, лаконичности и образности; она изменила сценическое мышление художников и режиссеров. С середины века английский театр полностью включается в общеевропейский процесс развития и при этом не поступается тем, что традиционно составляет его силу и богатство. Английские актеры по-прежнему пользуются самой высокой репутацией, а спорный вопрос о том, могут ли они сравниться с великими предшественниками, выходит за пределы национальной культуры, он общий для всего театра XX в. Что касается английской режиссуры, то, в отличие от довоенного периода, в целом она — в общем европейском и мировом ряду.

К тому же среди современных английских режиссеров есть Питер Брук — второй художник высочайшего уровня после Крэга. Как и у Крэга, его путь в театре нельзя назвать типичным.

С Брука фактически начинается поколение английских режиссеров, никогда не игравших на сцене. У него не было и никакой театральной родословной: родители, эмигранты из России, получили естественно-научное образование. В детстве и отрочестве Брук к театру был равнодушен, зато страстно увлекался кино и даже, в 16 лет

---

[20] *Tynan K.* Stars from the East // Ibid. P. 239.

уйдя из школы, нашел себе работу в одной из лондонских кинокомпаний. Только по настоянию родителей, видимо считавших, что кино для сына — обычное юношеское увлечение, Брук поступил в Оксфорд, где начал изучать языки, но главное — ставить любительские фильмы и спектакли.

Как известно, свой первый профессиональный фильм он снял намного позже, а объем и качество его работы в кино несравнимы с тем, что он сделал в театре. Тем не менее в раннем тяготении к кино выразилось его природное режиссерское мышление — и театральное тоже.

В своей автобиографической книге «Нити времени» Брук вспоминает: «Опорой для меня была только картина; я знал, что без нее я ничего не смогу. Я знал только один ключ к любой постановке: работу над эскизом декорации, самостоятельно или с художником; найти образ значило сделать чертеж, из которого потом вырастут все значения и действия <...> Меня увлекали формы, соотношения различных форм в процессе движения, рисунок массовых сцен и то, как четкая линия, образуемая фигурами людей, ломается и вместо одной конфигурации возникает другая.

...В течение долгого времени главным для меня было то, что воспринимается зрением <...> Когда я ставил какой-нибудь эпизод, меня настолько завораживала абстрактная красота мизансцены, что я часто утрачивал интерес к содержанию пьесы» [21].

По поводу последнего признания Брука стоит заметить, что по крайней мере при выборе пьес для постановки их содержание и характер были ему далеко не безразличны: пьес о повседневной жизни он не ставил — проигнорировав в том числе всю драматургию «поэтического натурализма», и даже Чехова впервые поставил только в 1981 г. («Вишневый сад», Международный Центр театральных исследований, Париж). Это было типично и для других шекспировских режиссеров его поколения, но ви́дение сцены с точки зрения кинорежиссера и художника — индивидуальное свойство Брука. Именно поэтому он — впоследствии со свободой и легкостью волшебника обращавшийся с игровым пространством — начал с приверженности традиционной сцене-коробке с рамкой портала, а расстался с ней, потому что решительно изменился его взгляд на театр и на место в нем режиссера. В течение первых шести лет своей профессиональной работы — очень насыщенных и успешных — молодой Брук считал, что работа с актерами, помимо создания мизансцен, не входит в задачи режиссера: «Ведь дело актеров — играть, писателя — писать,

[21] *Brook P.* Threads of Time. A Memoir. London, 1998. P. 40, 81.

а дело режиссера — доносить до зрителей свои картины, свою энергию <...>, свои звуки». Однако — как он пишет, благодаря случайности (хотя случайностей в творчестве не бывает) — он понял, что ключ к постановке и к театру вообще — человек, актер: «Проходит много времени, прежде чем режиссер не перестанет думать о результате, которого хочет достичь, и вместо этого сосредоточится на том, чтобы открыть в актере источник энергии, из которого могут возникнуть настоящие импульсы» [22].

Решению этой проблемы и другой, из нее вытекающей — общение между актерами и зрителями, — Брук посвятил всю свою работу в театре, оставаясь при этом режиссером, интерпретатором, не отказываясь от своего дара образного мышления в сценическом пространстве. Он делал это в английском театре и продолжил в созданном им Международном Центре театральных исследований, где собрал актеров разных стран и континентов. Истый ученик Крэга, он соединил уроки мастера с «театром для людей» (заимствуя выражение Джорджо Стрелера). К концу XX в. Брук пришел с идеей самого широкого гуманистического звучания: главное — «качество», «подлинность» человеческого общения в жизни и в театре: «Театр — не только место, не только профессия. Это метафора. Он помогает сделать яснее процесс жизни» [23].

---

[22] *Brook P.* Threads of Time. A Memoir... P. 83.

[23] Ibid. P. 225.

Т. В. Бутрова

От системы к методу
(Эволюция системы Станиславского в Америке)

> Все преподают мою систему. А между прочим у меня два ученика — Сулержицкий и Вахтангов. Остальные переделывали по-своему и свой бред выдавали за мою систему. Чтоб привести в порядок, пишу книгу. На будущее время только того и прошу считать моим учеником, кто представит письмо от меня.
>
> *К. С. Станиславский.* Из записных книжек

Никто, как он, не мечтал так упорно об учениках и последователях. Никто, как он, не реагировал так болезненно на непонимание. Даже (или особенно) со стороны близких, вроде любимого ученика, Михаила Чехова, поторопившегося опубликовать в свое время восторженную, но не во всем точную статью о системе.

Разумеется этот возглас, эти сердитые строки из записных книжек Станиславского не могли остановить поток интерпретаций и толкований его идей. Ни при жизни, ни после его смерти. В одной только Америке их возникло множество. Наверное, больше, чем в какой-либо другой стране. И это вполне объяснимо: развиваясь в русле европейской культуры, американский театр в XX в. — в отличие от уже сложившихся национальных актерских школ, бытовавших во Франции, Германии или Англии — еще только начинал свое формирование. Не мог не потянуться за «рецептами», предложенными Станиславским. Однако их кажущаяся простота порой способна ввести в заблуждение.

Сменился век. А в мире рыцари театра все продолжают скрещивать шпаги, страстно спорить по поводу сути его учения, точности терминологии и т. д. Тема эта, как ни странно, не потеряла своей остроты и актуальности. Вот одно из последних — резких и безапелля-

ционных — высказываний на этот счет. В лекции, прочитанной в 1996 г. для Экспериментальной Академии Театра М. Коковски в Москве, наш непримиримый и бескомпромиссный новатор, ниспровергатель и хранитель традиций Анатолий Васильев говорил: «Это было, наверное, лет десять назад. Большой американский оптимист с пожилым энтузиазмом рассказывал о методе физических действий Станиславского, или о методе задач, — ему было все равно... Ничего, что американец не знает русского языка, не знает русской литературы, ничего, что не знает, из каких совокупительных причин возникла эстетика Художественного театра! Я с юмором и раздражением отслушал этого иностранного педагога, сказал, что мне воспоминания о двух часах любви на лавочке в Булонском лесу не нравятся, и о последовавшем зачатии знаменитого на весь континент „театра задач" — тоже: кто-то из зала по-французски отрезал: вообще, вы должны быть благодарны американцам, что они для вас сохранили систему Станиславского!» — Во как!

Но Васильев не был бы Васильевым, если бы спустил такое. «Кто хочет узнать что-то серьезное о методе, предложенном в конце жизни режиссером Станиславским, должен очень хорошо изучить Гротовского, или слушать его и беседовать с ним, для меня — единственный специалист. И никогда не беседовать с американцами, они просто „физического действия" не знают»! [1]

Оставим пока разговор о Гротовском и попробуем разобраться, как удалось американцам и, в частности, прославленному педагогу Ли Страсбергу убедить весь мир в своем непререкаемом праве наследования идей великого русского реформатора сцены.

Язвительное изречение Бернарда Шоу: «Тот, кто умеет, делает, кто не умеет, учит» — в случае Ли Страсберга по целому ряду причин носило особенно оскорбительный характер. Все свои знания и опыт он вкладывал в учеников, многие из которых добились в театре и кино значительных результатов. Но находились и такие, и их тоже было немало, кто подвергал сомнению способы достижения этих вершин, оспаривал его компетентность, обвинял в неверном толковании идей Станиславского.

Но несмотря на хулу и хвалу, он продолжал регулярно приходить в классы, вести занятия, устраивать свои получившие широкую известность, тщательно фиксируемые на магнитофонную пленку разборы-разносы показов, диагностировать всевозможные актерские «болезни». Со временем «предприятие» расширялось, по-прежнему привлекая взоры

---

[1] *Васильев А.* О физическом действии и других секретах // Режиссерский театр. М., 1999. Вып. 1. С. 69–70.

желающих проникнуть в святая святых искусства. Нехватки в абитуриентах, из которых в Студию попадали лишь очень немногие, не ощущалось. Помимо Нью-Йорка было открыто еще одно отделение в Лос-Анджелесе, поближе к Голливуду. Слава его носила чуть ли не мистический характер. Но аплодисменты доставались другим.

Его критики и оппоненты или просто те, с кем он начинал свою творческую жизнь (вроде Э. Казана, Г. Клермана, Р. Льюиса), выпускали спектакли и фильмы, получали награды — писали страницы истории американского искусства. Что было досадно и больно, но он находил в себе силы этого как бы не замечать, ибо на самом деле в гордыне своей соизмерял себя не с ними. Существовал только один человек, с которым через годы и расстояния он вел постоянный негласный диалог. Этим человеком был Станиславский. Актер. Режиссер. Педагог. Теоретик.

Гастроли МХАТ 1923 года перевернули всю его жизнь. Америка той поры видела выдающихся гастролеров, знала блистательных артистов: Аллу Назимову, Барриморов, Элеонору Дузе, Сару Бернар, Федора Шаляпина... Но имела смутное представление о великих театральных идеях начала века. Страсберг признавался: «Именно Гордон Крэг и Московский художественный театр повлияли на то, что я обратился к профессиональному театру» [2].

Страсберга поразила ансамблевая игра Художественного театра. Для Америки, где уже тогда актеры набирались лишь на один спектакль, а потом расходились, толком не успев сыграться, где все определяло громкое имя звезды, ради которой ставилась пьеса и приходил зритель, это было необычайно ново. Воспринимать театральное представление как художественное целое, видеть отточенное мастерство и ответственность каждого исполнителя довелось впервые. Наблюдать Станиславского и Качалова, сменявших друг друга в одной и той же роли, было захватывающе интересно. Воочию убедиться в правильности воплощенной на сцене заповеди времен «Славянского базара»: «Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом...» [3] — оказалось поучительно. Все, ставшее само собой разумеющимся, эстетической и этической основой этого театра, будоражило видимой простотой гениальной идеи.

«Московский Художественный театр стал важен для меня в самом конкретном и практическом смысле, — продолжал Страсберг. —

---

[2] Strasberg Lee // Reunion: A self-portrait of the Group Theatre. Washington, 1976. Dec. V. 28. № 4. P. 545.

[3] *Станиславский К.* Моя жизнь в искусстве. М.; Л., 1948. С. 453.

Существенна не одна лишь прекрасная игра ведущих актеров, но и то, что все они на сцене были одинаково достоверными, не только в равной степени великими, но именно одинаково достоверными... Я запомнил маленькие роли не хуже, чем большие, а даже лучше, потому что они меньше. Это было настолько великолепно, что навело меня на размышления о том, что они должны обладать каким-то особенным секретом, которым владеют у них все актеры, а не только самые выдающиеся. Поэтому мне показалось, они знают что-то, что в состоянии делать каждый актер. Что же это? Это система Станиславского, основная система, в которую я до сих пор верю» [4].

Больше всего двадцатидвухлетнего Страсберга потрясло то, что в спектаклях МХАТ все казались великими. Не существовало непреодолимой пропасти между звездами и остальными актерами. По своему уровню это был ансамбль звезд, для которых «нет маленьких ролей, есть маленькие артисты». Закралось подозрение, что театр можно строить на иных, отличных от укорененных, принципах, и искусство МХАТ служило тому подтверждением. Появилась мысль, что и ему, вероятно, найдется достойное место на сцене. Оставалось только понять, как они достигали той слаженности, той подлинности игры.

Решение было принято. Отныне он навсегда связал свою жизнь с театром, для начала поступив в одну из драматических школ. Затем, узнав о существовании «Американского лабораторного театра», где преподавали «систему» бывшие ученики Станиславского Ричард Болеславский и Мария Успенская, устремляется туда. Курс был близок тому, чем Станиславский и Сулержицкий занимались со своими учениками в Первой студии МХТ в период с 1912 по 1919 г. В нем особенное внимание уделялось работе по концентрации и использованию аффективной памяти. Как писал в своей диссертации, посвященной Ричарду Болеславскому, американский исследователь Майкл Харди: «Если ученик знаком лишь с первоначальным этапом педагогической деятельности Болеславского, его понимание системы отражает этот крен, как произошло в случае с Ли Страсбергом, студентом раннего набора „Американского лабораторного театра". Последующий излишний упор на аффективную память радикально отличал версию Страсберга от первоисточника». Страсберг вдохновился именно этой концепцией, приняв часть за целое, но «он не пробыл в „Лаборатории" достаточно долго, чтобы впитать остальные аспекты системы» [5].

Много лет спустя на собственных занятиях в «Актерской студии» Страсберг так вспоминал впечатления от «Лабораторного театра»:

---

[4] Strasberg Lee // Reunion... P. 545.

[5] *Hardy M. C.* The Theatre of Richard Boleslavsky / Ph D diss. Michigan, 1971. P. 84, 119.

«Болеславский сказал во вступительной речи: „Существует два типа игры. Одни считают, что актер может по-настоящему переживать на сцене. Другие полагают, что актер только показывает то, что испытывает персонаж, но на самом деле не переживает этого. Главным в таком переживании является то, что актер учится познавать и делать не через рассудочное, а через чувственное знание". И внезапно меня осенило — вот оно! Вот оно! Вот тот ответ, который я искал!»[6]

Работа с аффективной памятью в «Американском лабораторном театре» дополнялась затем последующими упражнениями на физическое действие. И Болеславский, и Успенская исследовали эту грань творчества актера, рекомендуя использовать эмоциональную память «только до тех пор, пока она выражается через действие в границах пьесы»[7]. Чувственная концепция, выделенная Страсбергом из многообразия внутренней техники актера, впоследствии доминировала в его Методе над всеми другими сторонами теории Станиславского.

После шести месяцев пребывания в «Американском лабораторном театре» Страсберг покинул его. «Там были хорошие люди, но я почувствовал, что теоретически обучился всему, что мне необходимо, — рассудил он. — То, что я получил, было замечательно. Это определило все мое будущее. К тому времени я уже читал Фрейда и знал о существовании процессов, которые происходят в человеке помимо его сознания, но они раскрыли мне их значение. Дали ключ к пониманию того, что я видел, слышал, знал, но не был в состоянии постичь. Поэтому, с одной стороны, это произвело во мне целый переворот, а с другой — я не чувствовал, что их театр как таковой будет существовать. Он не имел под собой прочного американского фундамента»[8]. В 1929 г. Р. Болеславский оставил «Лабораторный театр», обретя более устойчивую почву в Голливуде.

«Еврейский художественный театр», находящийся в то время в зените славы, которую создали такие знаменитости, как Р. Шильдкраут, Э. Рейхер и кое-кто из бывших рейнхардтовских актеров, также не привлекал Страсберга, он поставил своей задачей работать не в островном, а в «настоящем американском театре». И вскоре был принят в качестве статиста, а затем и помощника режиссера в театр «Гилд», блиставший в ту пору целым созвездием актерских имен и славившийся своими постановками выдающихся произведений ев-

---

[6] *Hethmon R. H.* Strasberg at the Actors Studio: Tape recorded Sessions. New York, 1965. P. 145.

[7] *Hardy M. C.* The Theatre of Richard Boleslavsky...; *Fergussen F.* The Notion of «Action» // Tulane drama review. 1964. V. 9. № 1, fall. P. 85, 86.

[8] *Adams C.* Lee Strasberg: The imperfect genius of the Actors Studio. New York, 1980. P. 1.

ропейского репертуара. На сцене театра «Гилд» ему случилось участвовать среди прочих в создании спектакля «Гвардеец» Ф. Мольнара с знаменитыми А. Лантом и Л. Фонтэнн в главных ролях. Там же довелось обрести своего Немировича-Данченко, которым стал для него на долгие годы Гарольд Клерман, впоследствии ведущий театральный критик и режиссер, а в то время молодой человек, отбиравший пьесы для театра «Гилд» и совмещавший это занятие с разовыми выходами и деятельностью помощника режиссера. По прошествии лет их «Славянский базар» каждому виделся по-своему.

Ли рассматривал театральный организм с актерской точки зрения. Гарольд отстаивал театр, основанный на художественных, а не коммерческих принципах. Идеи Страсберга носили конкретный направленно сценический характер, идеи Клермана были более литературными. В качестве идеальной модели Страсберг вспоминал МХАТ, произведший на него такое же неизгладимое впечатление, как в свое время мейнингенцы на Станиславского. Им владела утопическая мечта попробовать создать ансамблевый театр. Своего рода МХАТ американского типа.

Условно определяя пристрастия двух будущих руководителей нового театра, можно сказать, что, в отличие от Страсберга, Клерман мыслил скорее не в направлении обновления актерской техники и театральной стилистики, а в содержательном, если угодно, идейном направлении. Вместо европейских пьес или псевдоромантических драм и пустых мелодрам он хотел видеть американские пьесы с современной социальной проблематикой, которые рассказывали бы о своем времени. Напомним, что во второй половине 20-х гг. в США это стремление выглядело все еще довольно дерзким и новаторским. Только-только обрел свой голос, по сути, первый американский драматург — Юджин О'Нил (в 1916 г. появились его одноактные пьесы, в 1924-м — такие шедевры, как «Любовь под вязами» и «Крылья даны всем детям человеческим», ставившиеся по преимуществу в театре-лаборатории «Провинстаун плейерз», в 1928-м — «Странная интерлюдия» в театре «Гилд» и т. д.). В то время для Клермана, как он сам неоднократно подчеркивал, наиболее существенной была смысловая нагрузка литературного произведения и то, что стоит за ним. Для Страсберга основной интерес представляло игровое пространство пьесы и то, как оно может быть реализовано через психологическое правдоподобие образов.

Кому-то захочется верить в евангелие «от Гарольда», кому-то в евангелие «от Ли», но как бы то ни было, достоверно лишь одно: оба наших героя были молоды и полны иллюзий. И так или иначе, но че-

рез какое-то время знаменитый театр родился. До «великой депрессии» оставалось совсем недолго.

Если строго придерживаться хронологии, то именно в 1925 г. в театре «Гилд» повстречались Страсберг, Клерман и еще одна будущая участница тройственного союза основателей театра «Груп» — Черил Кроуфорд, пренебрегшая, в отличие от них, блестящей карьерой ради этого нового начинания и взвалившая добровольно на свои плечи все организационные трудности. Уже в 1928-м, зажегшись идеей создания собственного театра, Страсберг и Клерман приступают к совместной постановке пьесы У. Франка «Новогодняя ночь», в работе над которой сходятся М. Карновски, С. Мейснер, Ф. Тон, составившие потом костяк труппы. Как и следующий спектакль — «Воздушный шар» П. Колума — репетировали по «системе», импровизационным методом, делали упражнения на эмоциональную память. Это были первые семена, брошенные в почву и давшие всходы только через несколько лет. В 1929 г. они уже назывались Студией театра «Гилд» и выпустили «Ржавчину» В. Киршона и А. Успенского, привлекая все больше молодежи, прошедшей школу Р. Болеславского. С конца 1930 г. круг посвященных значительно расширился, стали собираться после спектаклей по пятницам и обсуждать цели и задачи будущего театра, очертания которого вырисовывались все яснее.

«Прежде всего надо было создать постоянную труппу, — вспоминал Г. Клерман, — не на один, не на два сезона, а надолго — на столько, сколько мы смогли бы продержаться. (Напомним, что опыт этого театра так и остался для Америки чуть ли не уникальным. — *Т. Б.*). Для осуществления этой задачи необходимо, чтобы все владели схожей техникой. Многие были уже искушенными актерами, как Морис Карновски и Стелла Адлер, в известной мере Франшот Тон и другие. Они все были хорошими актерами, но мы хотели развить технику, которая объединяла бы нас в профессиональном отношении. Тогда я сказал: „Театр — это не школа, но работа в театре должна включать в себя и обучение". Наши актеры, какими бы прекрасными они ни были, будут подготовлены в процессе работы, будут совершенствоваться в работе, расширяя свой кругозор и эмоциональные возможности, свой внутренний и внешний сценический опыт. Они станут развиваться с годами» [9]. Так оно и было.

Летом 1931 г. группа из двадцати восьми тщательно отобранных актеров и трех режиссеров отбыла в «свою Любимовку», находившуюся в часе езды от Нью-Йорка, чтобы репетировать пьесу П. Грина «Дом Коннелли» и вернуться самостоятельным театром. Там, в

[9] Clurman H. // Reunion... P. 473.

Брукфилде, они импровизировали и дурачились, спорили и влюблялись, занимались пластикой и вокалом, дискутировали и философствовали, обучались по системе, какой она виделась Страсбергу, делавшему неизменный упор на эмоциональную память актера. Средний возраст участников составлял 25 лет. Многие боготворили своего учителя, ставшего для них непререкаемым авторитетом в вопросах теории и практики актерской игры. Все они готовились стать первым в Америке ансамблевым театром, и помочь им в этом призвана была система Станиславского. Они старались (что не так-то просто при отсутствии навыков коллективизма и многовековой традиции соборности) ощутить себя группой единомышленников, группой без звезд. Отсюда же родилось и название.

Понятно, что не всем пришлись по душе столь жесткие программные установки. Когда в ту пору еще никому не известную Кэтрин Хепбёрн, посещавшую среди прочих энтузиастов предварительные ночные посиделки в Стейнвей-холле, спросили, не хочет ли она присоединиться к зарождающемуся театру, она откровенно ответила в присущей ей и ее будущим героиням энергичной манере: «Нет. Группа — это подходит для вас, ребята, я же собираюсь стать звездой» [10]. У каждого свой путь на Олимп. Прозелиты нового театра пошли неторной стезей. В связке они преодолели значительную часть расстояния. Затем мучительно пытались разжать руки.

Успех их первого спектакля превзошел ожидания и укрепил за Страсбергом положение лидера. «С тех пор как Московский художественный театр покинул эти берега, мы не видели подобного чуда» [11], — писала, по воспоминаниям самого Страсберга, одна из нью-йоркских газет. Несомненной заслугой театра признавалась ансамблевость исполнения.

«Пол Грин обрел достойных союзников в лице этих молодых актеров. Их игра не только искренна и искусна, но и вдохновенна. Они играют как прекрасно слаженный оркестр... Их исполнение достаточно хорошо продумано и смодулировано, чтобы останавливаться на каких-то отдельных достижениях. Нет и намека на безвкусицу, ломание или поверхностность в их игре. Одним словом, спектакль „Груп“, отличаясь трепетностью и прозрачностью, приближается к идеалу. Есть основания надеяться, что из поэтической прозы Грина и представления „Груп“ родилось нечто замечательное и стоящее в американском театре» [12], — читали в ночь после своего совместного

---

[10] Lewis R. // Reunion... P. 484.

[11] Strasberg L. // Reunion... P. 545.

[12] *Clurman H.* The fervent years. New York, 1957. P. 55.

дебюта взволнованные участники спектакля, вырывая друг у друга из рук еще пахнущие типографской краской издания. «Они убедили восхищенную публику в том, что их способ работы над пьесой единственно возможный, если пьеса того заслуживает» [13], — утверждал рецензент. Другой — после описания приподнятой атмосферы, царившей на премьере, отмечал, что «причиной такой радости послужила не пьеса мистера Грина, а тот простой факт, что благодаря театру „Груп" пресыщенный Бродвей обрел свежую кровь и новые идеи, о которых многие из нас могли только мечтать» [14].

Однако самым строгим критиком и пристрастным летописцем театра неизменно предстает Гарольд Клерман. Его оценки отличаются сдержанностью и трезвостью анализа, а требования предъявляются по самому высокому счету. «Впоследствии, когда, казалось бы, наша ранняя работа была совсем позабыта, — писал он, — я понял, что действительное значение „Дома Коннелли", как постановки, так и осталось незамеченным. „Дом Коннелли" был чем-то совершенно новым в американском театре. В своих деталях спектакль был далек от совершенства. Некоторых актеров было едва слышно; по крайней мере две существенные роли трактованы и исполнены довольно банально; декорация 1-й сцены неудачна и к тому же плохо освещена; трудно говорить о достоверности типажа и акцента; временами, как предупреждал Брукс Аткинсон, актеры „слишком насилуют свою душу". Ценность и важность первой постановки „Груп-театр" состояла не в том, что занятые в ней актеры и режиссер были лучше других; не в том, что она творилась согласно более серьезному методу и больше времени затрачено на ее подготовку, а в том, что ее техника и идея были направлены на создание чего-то качественно отличающегося от обычного добротного зрелища. По целостности, техническому совершенству, мастерству на нашей сцене и до этого могли встретиться более безупречные постановки, но навряд ли попадалось что-либо подобное по сути. Актеры „Груп" преуспели благодаря сплаву технических элементов мастерства с собственным духовным и эмоциональным естеством» [15].

Достичь заметных результатов удалось в ходе длительных совместных репетиций и кропотливой предшествовавшей им работы. Принципиально взятой за основу непрерывностью творческого процесса. Секрет успеха театра Клерман видит в особой постановочной манере Страсберга. Здесь мы находим редкие свидетельства его ре-

---

[13] *Clurman H.* The fervent years... P. 55.

[14] Ibid.

[15] Ibid. P. 56.

жиссерского стиля. Клерман называет Страсберга режиссером «интровертных чувств». «Он добивается эффекта классической сдержанности, накала и трагизма постоянно ощущаемого конфликта, находящегося под таким суровым контролем, что возникает впечатление изумительной соразмерности. Его работа, хоть и ограниченная в пластических средствах благодаря балансу различных уровней напряжения, зачастую имеет сильное эстетическое воздействие, несмотря даже на то, что, как правило, выдержана в подавляюще низком ключе и временами случаются резкие переходы к назойливой истерии. Тем не менее страсти в спектаклях Страсберга лишены дурной театральности. Их корни несомненно в интимном опыте, сложной психологии, глубоком понимании человеческих противоречий и страданий, в отчетливой, хотя, может быть, и слишком акцентированной чувственности» [16].

Очевидно, однако, что в своих отзывах Клерман порой противоречит самому себе. Не совсем понятным остается, как, по его же выражению, «жесткий эстетический контроль» и выверенность сочетаются в спектаклях, поставленных Страсбергом, с «назойливой истерией». Из вышесказанного явствует тем не менее, что даже в лишенной многомерности драматургии Страсберг прежде всего опирался на живое человеческое чувство, универсальную эмоцию. Порой пережимая в этом своем стремлении, он так или иначе добивался от актеров поразительных результатов. Любой ценой. И находил отклик в самой разной аудитории.

Истории театра «Груп» посвящено немало статей, разделы учебников. Во главу угла ставилась прежде всего острая социальная направленность его постановок, приверженность современной американской пьесе и только ей. Он стал самым ярким выразителем настроений последовавшего за депрессией «красного десятилетия» в США. Причем настроений, возобладавших в умах повсеместно. Достаточно сказать, забегая вперед, что такой спектакль, как «В ожидании Лефти», шел не где-нибудь на окраинах Нью-Йорка, а непосредственно на Бродвее, как и остальные постановки театра «Груп», от которого в определенном смысле ждали все более смелых и последовательных шагов на этом пути. Идеалы многих в труппе в то время были связаны с Россией, с ее культурой, с марксистским мировоззрением. Жили в складчину, коммуной, которая, по иронии судьбы, называлась «Групстрой» — так, им казалось, лучше выражен дух коллективизма. Заработок, зависевший от доходов театра, делили почти поровну, невзирая на то, занят или нет человек в спектакле.

---

[16] *Clurman H.* The fervent years... P. 56.

Главное состояло в том, чтобы сберечь свою общность, которой гордились и дорожили. Стараясь сохранить дух студийности, на лето по-прежнему выезжали репетировать за город. К труппе присоединилось немало новых талантливых актеров, в том числе молодой Элиа Казан и уже снискавший популярность Лютер Адлер.

В период с 1931 по 1934 г. Страсберг поставил семь спектаклей, почти все из созданных в театре за это время. Но повторить и затмить успех того, которым открылся «Груп», удалось только в конце третьего сезона с появлением пьесы С. Кингсли «Люди в белых халатах». Репутация театра, не успев окрепнуть, сильно пошатнулась. Дальнейшее полевение сказывалось на качестве репертуара, вызывало определенное отношение. На обращение с просьбой написать для них пьесу поэт Джордж О'Нил ответил вопросом: «А правда, что у вас будут ставиться только пролетарские пьесы?» [17]

На фоне откровенно тенденциозной литературы заметным событием стала получившая затем Пулитцеровскую премию и принесшая театру первый успех мелодрама С. Кингсли. «Люди в белых халатах» — его драматургический дебют, и Страсбергу пришлось приложить немало сил, чтобы отстоять пьесу молодого автора на труппе. К слову сказать, добился он этого не без поддержки Клермана. По мнению же большинства, она была недостаточно острой в идейном отношении и посему не заслуживала внимания.

Защищая детище молодого драматурга, Страсберг, по свидетельству его биографа, говорил: «Мы отказываемся от постановки классики, репертуарных поделок и особенно „хорошо сделанной" пьесы, потому что посвятили себя тому, что перекликается с нашей сегодняшней жизнью. Но что делать, если сейчас недостаточно великих пьес, которые представляли бы современную американскую драму... Это не самая лучшая пьеса... Но идеологически она не противоречит тому, во что мы верим... и я выбираю ее, потому что вижу, как ее можно сделать сценически» [18]. И он оказался прав. Спектакль, впервые воссоздавший на сцене священнодействие врачей, показавший их моральные трудности, стал хрестоматийным. Режиссура Страсберга получила признание. Дела театра пошли на лад. Особенно после того, как в 1935-м в лице Клиффорда Одетса он обрел своего драматурга, пьесы которого (преимущественно в постановке Г. Клермана) и составили основную славу театра.

Однако, как уже говорилось, художественная сторона ранних постановок театра «Груп» исследовалась недостаточно, современники

---

[17] *Clurman H.* The fervent years... P. 35.

[18] *Adams C.* Lee Strasberg... P. 159.

оценивали их преимущественно с позиций идейных, политических, заслонявших эстетическую сущность. Свидетельства же о режиссерском почерке, об особенностях Страсберга-постановщика маловыразительны. Он известен больше как педагог, как гуру. Хотя и на этом поприще с ним случались казусы.

Руководителями театра «Груп» система Станиславского, как мы помним, сразу была провозглашена краеугольным камнем, основой подготовки актерского ансамбля, своего рода катехизисом мастерства. Но если вначале, по свидетельству очевидцев, еще обращалось внимание на аналитический подход к роли, то постепенно, «по мере того как вырастало использование действий, импровизаций и аффективной памяти, этот интеллектуальный момент работы над ролью был сведен на нет» [19]. В течение первых четырех лет фактически безраздельного царствования в театре Страсберга особый акцент делался на применении аффективной памяти и вызванной ею верной эмоции, затмивших все остальные аспекты системы. Страсберг настаивал на распутывании, разматывании бессознательных ощущений актера во имя поиска внутренней правды «по Станиславскому». Клерман называл его фанатиком эмоции. По сравнению с ней «все было второстепенным для него» [20]. В полной уверенности, что следуют методу Станиславского, актеры театра «Груп» занимались тренингом, разработанным своим учителем. Так продолжалось до рокового столкновения со Стеллой Адлер в 1934 г.

Поводом послужила парижская встреча Г. Клермана и С. Адлер со Станиславским, которую Клерман подробно описал в своей книге: «Станиславский сразу заговорил с нами о том, чем были заняты все его думы, — о театре. Каждый день он по нескольку часов ходил подышать свежим воздухом в Булонский лес... Он просил нас сопровождать его. Мы воспользовались этой возможностью и во время прогулки задали ему множество вопросов, касающихся его метода. На все вопросы Станиславский отвечал нам сердечно и прямо. Он пригласил нас зайти к нему еще раз. И мы несколько раз сопровождали его в его прогулках. Стелла Адлер в продолжение трех лет интересовалась некоторыми аспектами системы Станиславского. Она больше не испытывала радости, играя на сцене. „Не могло ли это произойти из-за проклятого метода“, — спросила она. Станиславский сразу же ей ответил: „Если система Вам не помогает, забудьте о ней. Но, возможно, Вы ее неправильно понимаете?“ Станиславский предложил ей поработать с ним над каким-нибудь отрывком. И мы стали

---

[19] *Adler S.* The Actor in the Group Theatre // Actors on acting. New York, 1949. P. 538.

[20] *Clurman H.* The fervent years... 1945. P. 41.

приходить к нему каждый день... Когда я уехал в США, Стелла Адлер продолжала ежедневно навещать его в течение пяти недель. Он работал с ней над отрывком из пьесы „Аристократка“» [21].

Станиславский рассказывал об этом эпизоде несколько иначе: «Приезжает ко мне в Париж какая-то совершенно обезумевшая женщина. Оказывается, я ее знал по Америке. Очень способная американская актриса. Она работала в театре, потом ушла оттуда и поступила в школу... заниматься по моей системе. Не знаю, чему ее учили руководители этой школы Болеславский и Успенская, но когда она прошла у них „курс“ и вернулась в театр, то... стала играть хуже. Полная испуга, ринулась ко мне. Поехала в Ниццу, меня не застала и настигла в Париже. Схватила меня и кричит: „Вы мой погубитель! Вы должны меня спасти! Что вы со мной сделали?“ Как будто бы в Америке прививается мой метод, и вдруг эта способная актриса, позанявшись моей системой, „увяла“ на глазах у всех. Я должен был с ней заняться, хотя бы для того, чтобы восстановить репутацию моей системы. Потратил на это месяц. Оказывается, все у нее было верно, все ей было показано и ею изучено в школе. „А вот сквозное действие, а вот задачу-то вы знаете?“ Она говорит: „Да, мне что-то рассказывали, я не поняла“. А ведь ради этого вся система существует! И начали мы с ней идти по этой линии. Разбили ее на куски, сделали схему основных этапов роли. Она их поняла. Я их „просквозил“: „Это для этого, это для того, все для чего-то...“ Когда она все это освоила, то так изумительно играла, что все мы „ревмя ревели“. Одно только понимание сквозного действия и задач может совершенно переродить человека. Без этого понимания все остается лишь упражнением по системе» [22].

Как видим, из маленького эпизода Станиславский сделал талантливый спектакль со своими страстями, тайными злодеями и непременным назиданием. Вероятно, Константину Сергеевичу хотелось еще раз донести до слушателей суть своего учения, и сделал он это в яркой, доходчивой, игровой форме. Имени Страсберга не было названо ни разу. Но, разумеется, на самом деле одним из главных героев этого сюжета был именно он.

По возвращении в Нью-Йорк Стелла Адлер объявила труппе, что они неверно пользуются эмоциональной памятью, переоценивая т. н. личный момент, обстоятельства собственной жизни в работе над образом, и что Станиславский рекомендует больше внимания уделять

---

[21] *Clurman H.* The fervent years... 1945 P. 138.

[22] *Филиппов Б.* Актеры без грима. М., 1971. С. 55. См. также: *Виноградская Н* Жизнь и творчество Станиславского. М., 1976. Т. 4. С. 367–369.

предлагаемым обстоятельствам пьесы и магическому «если бы» в качестве основного средства, чтобы пробудить фантазию, воображение, вызвать творческий импульс, прибегая к аффективной памяти лишь в том случае, если ничто другое не срабатывает. Было созвано собрание, и Стелла Адлер приступила к демонстрации того, чему обучилась у Станиславского. Ее показы и комментарии к схемам, нарисованным для нее Константином Сергеевичем, отличались от интерпретации Страсберга. «Грубо говоря, она обнаружила, что наше обращение с системой Станиславского было неправильным. Ошибочный упор на „упражнения" по аффективной памяти извратил нашу работу с актером. Первой реакцией Страсберга на это заявление было обвинение в том, что Станиславский отступил от своих принципов. Позднее, однако, он решил извлечь пользу из сведений, которыми было насыщено сообщение Стеллы, и использовать то, что сможет, из „новшеств" в учении Станиславского» [23].

Труппа реагировала болезненно и остро. Многие почувствовали себя обманутыми, совращенными с истинного пути. Молодой максимализм не прощает такого. «Сообщение Стеллы было как глоток свежего воздуха. Оно пришло из первых рук. До этого Страсберг считался учеником Станиславского. Теперь он стал отверженным. Все, что он делал, — это копание, погружение, брюзжание. Мы все были сильно взволнованы — это было больше, чем театр! Это был поворотный момент, который в конечном итоге привел к уходу Страсберга из „Груп". Чары были разрушены» [24], — резюмировал прошедший от начала до конца весь путь театра «Груп» актер, режиссер и впоследствии также известный педагог Роберт Льюис.

Ему вторит другой член труппы, Сэнфорд Мейснер: «Куда существенней нашего очевидного злоупотребления эмоциональной памятью был тот факт, что мы использовали обстоятельства собственной жизни. Стелла же рассказала нам о том, что Станиславский учит сосредоточиваться на обстоятельствах пьесы или на предшествовавших им событиях. Прежде „Груп" всегда исходил из чувственной памяти и никогда — из предлагаемых обстоятельств» [25].

Страсберг держал длинную речь. В свое оправдание он утверждал, что Адлер исказила деятельность «Груп» и что на самом деле они включали предлагаемые обстоятельства и физическое действие в свои этюды. Что не надо рабски подражать Станиславскому и что его собственная трактовка системы предпочтительнее ввиду различий

---

[23] *Clurman H.* The fervent years... 1945. P. 130.

[24] Цит. по: *Gray P.* Stanislavsky in America // TDR. 1964. V. 9. № 26. P. 35.

[25] Ibid.

между американскими и русскими актерами. Себя самого Страсберг всегда считал верным последователем, вдохновленным идеями Станиславского, но на протяжении всей своей жизни странным образом тщательно избегал каких-либо контактов с ним. В том же 1934 г. он едет в Москву, смотрит спектакли МХАТ и других театров, встречается с Мейерхольдом, но не со Станиславским, уверяя потом, что ему не понравился ни один из спектаклей художественников и он боялся обидеть К. С. своей критикой. И вплоть до 1970 г. Страсберг не признавал, что «упустил возможность узнать больше об идеях Станиславского» [26].

В 1936 г. он ненадолго возвращается в театр «Груп», где ставит два спектакля — «Дело Клайда Гриффита» Э. Пискатора (по роману Т. Драйзера «Американская трагедия») и «Джонни Джонсон» П. Грина, после чего окончательно покидает свое детище. Театр «Груп» продержался вплоть до 1941 г., осуществив целый ряд знаменитых постановок К. Одетса, У. Сарояна, И. Шоу, а затем закрылся по финансовым причинам. Он воспитал целую плеяду замечательных артистов, составляющих гордость американского театра и кино. Заложил основы национальной актерской школы. Сформировал новый тип режиссера, драматурга, актера, художника. Его воздействие, по меткому выражению Б. Смирнова, было «всепроникающим» [27].

После ухода из своего театра Страсберг изредка ставил спектакли на Бродвее, работал репетитором в Голливуде, где в 40-е гг. обосновалось большинство актеров «Груп», но так и не нашел себя там. В то время ему во многом пришлось хуже, чем другим. В 1941 г. Черил Кроуфорд, в тот момент продюсер бродвейской постановки Бобби Льюиса «Бригадун», приглашает его «разминающим» педагогом, хотя особой нужды в нем там не было.

Между тем действительно преуспевающим режиссером той поры оказался любимец театра «Груп» Элиа Казан, или, как его звали близкие, Гэдж. Он уже прославился к тому времени первыми постановками пьес Т. Уайлдера, Т. Уильямса, У. Инджа, А. Миллера, стал обладателем премии «Оскар» за фильм «Джентльменское соглашение» и, одновременно работая над спектаклем «Трамвай „Желание“», создал в 1947 г. вместе с другими бывшими членами «Груп» Р. Льюисом и Ч. Кроуфорд знаменитую впоследствии «Актерскую студию».

Справедливости ради следует вспомнить, что одна из основных целей создания театра «Груп» — собрать вокруг себя людей, серьезно относившихся к театральному искусству, — в 40-е гг. осуществлялась в

---

[26] *Garfield D.* A Player's place. New York, 1980 P. 32.

[27] *Смирнов Б.* Театр США XX века. Л., 1976. С. 174.

работе не столь широко известной Мастерской драмы Эрвина Пискатора в Новой школе. Таким образом, цепочка не оборвалась. «Без Мастерской Пискатора не было бы „Актерской студии“» [28], — говорил Джек Гарфейн, бывший когда-то ее самым юным студентом. И хотя Мастерская соответствовала скорее статусу самодеятельного кружка, ее суть составляли курсовые занятия и постановки, сохранявшие идеализм «Груп». Для преподавания в Мастерской режиссер, эмигрант из Германии, в определенном смысле соратник Брехта, приглашал, по словам его вдовы Марии Пискатор, «людей, которым было что предложить, независимо от того, соглашался он с ними или нет» [29].

В качестве педагогов он позвал Ли Страсберга, Сэнфорда Мейснера и Стеллу Адлер, объединив под одной крышей «коня и трепетную лань», людей, известных не только своими сценическими созданиями, но и громкими разногласиями по поводу интерпретации системы Станиславского. Пискатор любил дискуссии и контроверзы и считал Школу подходящим полигоном для театральных споров, хотя сам во многом не соглашался с их взглядами на сценическое искусство.

Таким образом, бывшие участники «Груп» преподавали бок о бок каждый свою версию Метода, который стал ассоциироваться впоследствии преимущественно с именем Страсберга. Пискатор же рассматривал это направление как «подслащенный реализм, а не подлинный», «ветвь дерева, а не само дерево» и обучал молодых актеров Школы (среди которых были Род Стайгер, Морин Степлтон, Марлон Брандо, Монтгомери Клифт и многие другие, позднее пришедшие в Студию) своей собственной теории «объективного искусства игры».

В театре «Груп» привыкли работать, опираясь на внутреннюю жизнь исполнителя, с целью одушевить образ и тем самым воплотить замысел драматурга. Однако Пискатор верил прежде всего в режиссерский театр: он мыслил себя искусным дирижером и хотел иметь оркестр великолепно подготовленных музыкантов, которые могли бы исполнить все, что он их попросит. «Он был художником абсолютно дирижерского склада, — вспоминает Джек Гарфейн, — и все мы, воспитывавшиеся у него, прочно усвоили, что театр далек от демократии. Пискатор считал режиссера рупором драматурга, а задача актеров, на его взгляд, состоит в том, чтобы воплотить ви́дение режиссера и найденную им форму. Но у него не было актеров, которые могли бы претворить это видение, так как дух, психика амери-

---

[28] Цит. по: *Hirsh F.* A Method to Their Madness. New York, 1996. P. 118.

[29] Ibid.

канских актеров таковы, что не позволяют им настолько отказаться от себя, безоглядно и полностью отдаться идеям режиссера»[30].

Отвлекаясь в сторону, заметим: хочет он того или нет, актер является выразителем менталитета нации или, в зависимости от масштаба таланта, выразителем определенной группы. Встречаются, правда, актеры смены менталитета, наиболее чуткие и чувствительные. Само понятие «менталитет» или, если угодно, национальное сознание и самосознание, тип мышления включают в себя, помимо современных и сиюминутных принципов, более глубинную историческую основу. И актер, который, не будем заблуждаться на сей счет, как правило, неосознанно опирается на эту историческую подпочву, становится выразителем всей нации. Попробуем теперь определить, пусть грубо и схематично, в чем же состоит главенствующая, стержневая идея американской нации, а таковая несомненно имеется, несмотря на то что на территории США проживает множество национальностей, представители различных религиозных конфессий и этносов. Общественный идеал, объединяющий их всех, формирующий из национальностей нацию, предстает в самоценности каждой личности, ее значении и значимости. В ее потребности, иногда гипертрофированной и уродливой, самоосуществления и самовыражения, необходимости реализоваться, жажде самоидентификации. В этом, забегая вперед, скажем, нам видятся корни основного конфликта американской драматургии. В этом же, возвращаясь к нашей теме, секрет особого пристрастия Америки к системе Станиславского, пристальный интерес и упор на внутреннюю работу актера, сосредоточенное изучение, как это повелось в театре «Груп», а затем и в «Актерской студии», его персональных проблем, кризисов и срывов, чрезмерное использование аффективной памяти. Когда «Я» в предлагаемых обстоятельствах разбухает, разрастается до гигантских размеров, и ему уже не обойтись без крупного плана. А вот насколько интересно и значительно это «Я» — другой вопрос.

Однако вернемся к прерванному разговору. Столкновение режиссерского театра Пискатора и театра, где преимущество отдавалось повышенной чувственности актера, имело роковую предопределенность: техника остранения Брехта и американская версия системы Станиславского не могли длительное время мирно уживаться под одной крышей. И в конце 40-х гг. и Страсберг и Адлер, два непримиримых врага еще со времен «Груп», единодушно покинули Мастерскую драмы, чтобы начать каждый свою самостоятельную преподавательскую деятельность. Вплоть до перехода в «Актерскую

---

[30] *Hirsh F.* A Method to Their Madness... P. 119–120.

студию» Страсберг вел класс режиссуры в Американском театральном отделении, где мог не считаться ни с какими, идущими вразрез с его собственными, взглядами. А Стелла Адлер, в свою очередь, организовала Консерваторию, где стала полновластной хозяйкой.

Общеизвестно, что без театра «Груп» не могла бы осуществиться «Актерская студия», однако, справедливости ради, важно также восстановить и другое часто выпадающее звено в этой цепи. Вспомнить, что после закрытия «Груп», когда его участники не имели пристанища, а отношения с Голливудом складывались далеко не у всех так безоблачно, как у Казана, Пискатор распахнул перед ними двери своего дома, своей театральной Мастерской.

Как уже говорилось, объединяющим моментом в истории театра «Груп» и «Актерской студии» стала программная и всячески декларируемая верность идеям Станиславского. Протагонисты были почти те же, эстетическая основа не изменилась, но существовали, помимо диктуемой временем социальной позиции, и другие значительные отличия. Театр «Груп» выпускал спектакли, в то время как «Актерская студия» задумывалась лишь как мастерская, где актеры могли практиковаться в своем искусстве вне постановочных задач и забот. (Хотя на этот счет существует и иное мнение, некоторые в «Студии» считали, что подспудно все равно вынашивалась идея выхода со своей продукцией на большую сцену.) Итак, «Груп» сосредоточивал внимание на драматургии и ансамблевости игры, в то время как «Студия» стремилась помочь отдельному актеру,

В первый год существования в ней работали два класса. Одним — продвинутым, для имевших сценический опыт — руководил Роберт Льюис; другой — для начинающих — вел Элиа Казан. Они собирались по три раза в неделю на два часа каждый. Казан как-то вскользь заметил, что двери «Студии» открыты в обе стороны, однако его слова были неверно истолкованы, и участники «Студии», попавшие в нее, кстати говоря, на конкурсной основе, решили, что это намек на то, что необходимо отстаивать и свое право пребывания в ней. Что тут началось! Дух жесткой конкуренции охватил «Студию», что, разумеется, неблагоприятно отражалось на творческом процессе. Уловив это, Казан сказал: «Вы не должны соперничать друг с другом. Вы все находитесь здесь потому, что являетесь блистательными индивидуальностями. Никто не может стать вторым Марлоном Брандо, а только бледной копией его». С тех пор, вспоминает Ким Хантер, «мы перестали трястись за свои места»[31]. Так повелось, что, однажды вступив в «Актерскую студию», членство сохраняется пожизненно.

---

[31] *Hirsh F.* A Method to Their Madness .. P 130.

Можно уходить из нее и в случае нужды возвращаться обратно в это сообщество. Ни с начинающих, ни с маститых, к слову сказать, не взимается и никогда не взималась плата.

В 1948 г. Роберт Льюис покинул студию, и Казану срочно потребовалось найти ему замену. «Казан с самого начала был против приглашения Страсберга. Когда им понадобился педагог, перепробовали всех (С. Мейснера, Дж. Логана и др.), кроме него. Но Гэдж всегда умел смирять себя, и в конце концов позвали Ли — на первых порах преподавать историю театра. Гэдж считал методы Страсберга во многом странными и всегда жаловался мне. Но раз уж Ли попал в студию, надо было способствовать поддержанию его репутации»[32], — вспоминал Р. Льюис. Кевин Маккарти, один из первых членов «Актерской студии», подтверждает, что Казан хотел любой ценой удержать Страсберга подальше от студии[33].

Несмотря на это, Страсберг одержал верх и в 1951 г. стал художественным руководителем «Актерской студии». С того момента, как «Студия» перешла под единоначалие Страсберга, центр тяжести сместился. Постепенно были отменены занятия по речи, пластике и фехтованию. Ее сердцевиной стали проводимые Страсбергом два раза в неделю, неизменно по вторникам и пятницам с одиннадцати до часу, собрания, на которых он рассуждал об актерской игре. Причем он настаивал на том, что это не классы, а именно заседания, собрания, где актеры, исполняющие отдельные сцены, — не студенты, а коллеги-профессионалы, а сам он не педагог, а арбитр, посредник, ведущий, который работает наравне с другими членами «Студии», пристально изучающими проблемы актерского мастерства. Страсберг четко заявлял, что «Студия» — не школа, а лаборатория для актеров, уже обученных владению голосом и телом и готовых вести скрупулезную внутреннюю работу, анализируя то, что мешает им добиваться яркой выразительности. Как и в театре «Груп», он продолжал делать упор на психоаналитическое исследование подсознания и использование сильных личных переживаний актера. Физическая же сторона системы Станиславского, по существу, сбрасывалась со счетов в его модификации системы, известной теперь во всем мире как Метод с большой буквы. Если Станиславский подчеркивал воображение как основу актерской игры и добивался эмоциональной правды исходя их текста, контекста, предлагаемых обстоятельств пьесы, то Страсберг извлекал эмоциональную правду из глубин подсознания актера. Этот метод, сам по себе достаточно спорный, имеет,

---

[32] *Gray P.* Stanislavsky in America... P. 43.

[33] *Rogoff G.* Lee Strasberg: Burning ice // The Drama Review. 1964. V. 9. № 2. P. 136.

безусловно, особую притягательность и силу в кино, где крупный план подчеркивает интимность той или иной сцены.

Но дадим слово еще одному соотечественнику Страсберга, известному режиссеру и театральному критику Роберту Брустину: «В конце пятидесятых, — говорит он в беседе с А. Смелянским, — я написал статью, которая тогда прогремела: об актерской школе, налаженной Ли Страсбергом, о той актерской технике, которую тогда представлял Марлон Брандо и множество его имитаторов. Речь шла об этой самой проклятой „аффективной памяти", о том, что мы в искусство должны пустить все наши глубоко личные вещи, наши отношения с отцами, матерями, женами, братьями. Никакой иной художественной логики не было. Не было реальных отношений с современной жизнью, все уходило в какое-то душевное подполье. Все это я сравнивал с актерской техникой „Групп-театра", который возник в тридцатые годы в Америке на волне великого увлечения Станиславским. Я хотел показать, как извращены были принципы „Групп-театра", как на место ясности, последовательности, легкости актерской игры пришло самокопание, самотерзание. Статья называлась „Рвать рубашку в клочья", она имела успех» [34].

Мы не зря столько внимания уделили истории театра «Груп», т. к., в отличие от Р. Брустина, считаем, что многое из того, что потом проявилось в «Актерской студии», имеет свое начало, как видно на примере конфликта Страсберг–Адлер, еще в 30-е гг.

Далее Брустин продолжает: «Когда я начинал, актеры „метода" были везде, это было господствующее течение, поветрие. И тогда я понял, что это метод, который, как бы это сказать, служит злу, будит в актере, извлекает из него опасные эмоции. Это что-то вроде искусственного заикания, претендующего на исповедь. Заикающаяся исповедь, чтоб поверили в искренность» [35]. Что ж, сказано, может быть, зло, но справедливо.

Страсберг выступал горячим сторонником типажности, уверяя, что она максимально способствует пониманию характера и облегчает процесс слияния с ролью. Станиславский же не поощрял типажности, утверждая, что она ограничивает творческие возможности и многогранность актера. Тем не менее теория типажности фактически узаконена условиями кино, где она увеличивает правдоподобие персонажа на экране.

Таким образом, отчасти становится понятно, почему американские актеры, в большинстве своем воспитанные на Методе, соче-

---

[34] *Брустин Р.* Идея художественного театра в Америке // Режиссерский театр... С. 55.

[35] Там же. С. 61.

тающем теорию Фрейда и идеи Станиславского, так хороши в кино и выглядят гораздо бледнее, не равны себе на сцене. Предельную эмоцию, добытую путем снятия всех внутренних тормозов и стоп-сигналов, можно повторить несколько раз перед камерой, но немыслимо дублировать из вечера в вечер в театре.

Или, как считает Р. Брустин: «Речь идет о технике театрального актера, которая, в сущности, совершенно иная, чем техника актера телевизионного или техника актера кино. Искусство камеры основано на смене планов, актер вырабатывает микротехнику, которая редко нужна ему на большой сцене театра. На сцене ты должен иметь голос, тренированное тело, энергию, чтобы заразить ими большой зал. Это совершенно иное искусство. Тут и „крупный план" свой и способ воздействия на партнера или на публику — совершенно иной. Поэтому... я не мог примириться с тем, что делал Ли Страсберг. Он ведь пытался применить театральную технику Станиславского для воспитания кино и телеактера, он использовал эту мощную технику в иных целях и с иными задачами. „Аффективная память" хороша для актеров, стоящих перед камерой» [36].

С годами «Студия» стала личным владением Страсберга, его цитаделью и храмом. В течение почти 35 лет работы с актерами «Студии» он вжился в роль, для которой идеально подходил, — Верховный жрец Метода. Глубокое постижение, вгрызание в суть актерских проблем, проводимое из года в год дважды в неделю, имело решающее воздействие на игру американских актеров как в театре, так и в кино и на телевидении. «Под художественным руководством Страсберга „Студия" — по словам Фостера Хирша, — способствовала изменениям в американской актерской игре, начавшимся с деятельности „Груп", и утвердила стиль, который можно определить и который стал известен как уникально американский» [37].

Злая ирония заключена в том, что подлинный расцвет и реализация стиля «Актерской студии» — квинтэссенция американской манеры игры — произойдет не в театре, а именно в кино. И это несмотря на то, что «Студия» унаследовала от театра «Груп» стойкое презрение и неприятие кино. Когда-то противостояние Голливуду сплачивало участников «Груп» как ничто другое. Хотя каждый из них так или иначе пробовал свои силы на Западном побережье, они твердо стояли на своем — это не искусство. Позднее сначала Казан, а затем и Страсберг, как известно, ослабили свой антагонизм по отношению к

---

[36] *Брустин Р.* Идея художественного театра в Америке.. С. 61.

[37] *Hirsh F.* A Method to Their Madness . P 124

кино. Казан по сей день остается одним из лучших его режиссеров, а Страсберг, дебютировав в качестве киноактера уже в 73 года, снялся потом еще в нескольких фильмах. Однако Страсберг не уставал повторять, что его неизменно беспокоит то, как может изуродовать по-настоящему большой талант киноиндустрия.

Те, кто порвал со Страсбергом в 30-е гг., рассматривали его новое детище как место, где он продолжал проповедовать свою однобокую версию системы Станиславского, и во многих интервью с деятелями «Груп» ощущается категорическое неприятие «Актерской студии», которая, по их мнению, однозначно стремилась лишь к умножению собственной славы, делая вид, что избегает ее, а на самом деле беззастенчиво привлекая все больше и больше звезд, хотя номинально провозглашалось, что ее единственная цель — развивать талантливых актеров, как знаменитых, так и вовсе безвестных.

Тем не менее, несмотря на весь звездопад имен, служащих украшением «Актерской студии», в ней до сих пор существует качественное различие между нью-йоркским актером, преданным прежде всего сцене, и актером из Лос-Анджелеса, которого считают пожертвовавшим искусством ради хорошо оплачиваемой работы и стремительного признания. Игра в театре тут все еще ценится выше, чем успех на Западном побережье. Именно она в святая святых Метода рассматривается как признак подлинности.

Работа в «Студии» целенаправленно готовит актеров для сцены — большинство из них используют занятия в «Студии», чтобы научиться создавать роль и поддерживать ее свежесть, жизнеспособность на протяжении долгого, если повезет, проката спектакля. Об особенностях актерской игры в кино говорят редко, и ни один актер не осмелится принести в качестве материала для показа сцену из киносценария. На этом лежит печать негласного табу.

И все же... И все же именно кино дало «Актерской студии» неслыханную, феерическую славу.

Т. Б. Проскурникова

Судьба театрального авангарда во Франции

Сегодня мало кто из историков театра оспаривает тот факт, что театральный авангард берет свое начало от премьеры трагифарса Альфреда Жарри «Король Убю», которая состоялась 10 декабря 1896 г. И все последующие эксперименты авангарда на театральных подмостках вышли из чрева папаши Убю, так же как многое в русской литературе второй половины XIX в. появилось из шинели Акакия Акакиевича Башмачкина. Вряд ли подлежит сомнению и то, что наибольшая активность театрального авангарда связана с Францией, где он не только обнаруживал себя со значительными временными интервалами, но и «в минуты затишья» служил постоянным фоном, на котором шла иная жизнь театра. И фон этот напоминал более всего тлеющий костер, угли из которого могли в любой момент разгореться новым пламенем. Именно Франция дала после Жарри целый ряд имен, с которыми теперь мы и связываем вехи авангардистских поисков театральной эстетики в XX в. Если упоминать лишь самые крупные, то, как мне кажется, должны быть названы Гийом Аполлинер, Антонен Арто и абсурдисты. Вероятно, справедливо было бы утверждение, что именно этот круг имен воплотил саму идею развития театрального авангарда и что творчество абсурдистов засвидетельствовало исчерпанность этой идеи.

* * *

Не углубляясь в историю движения эстетической мысли и художественной жизни Франции века XIX, отметим лишь ведущую их тенденцию — решительное и, как тогда казалось, бесповоротное отречение от предшествующих традиций и канонов. Очень заманчиво процитировать «Предисловие к „Кромвелю“» Виктора Гюго (1827), ставшее манифестом романтического искусства, взяв из этого темпераментного многостраничного трактата хотя бы несколько фраз:

«Драма должна сделать лишь один шаг, чтобы прорвать всю ту паутину, которой армия лилипутов хотела связать ее во время сна» [1]; «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам. Собьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства!» [2] — этот призыв стал почти дословно повторяться всякий раз, когда искусство безоглядно устремлялось в новое русло. К концу XIX в. ни одной другой европейской стране не пришлось пережить столько социальных потрясений, революций и гражданских войн, сколько выпало на долю Франции начиная с Великой французской революции. Не только рушились социальный строй и общественный уклад, но и менялась шкала ценностей. Законы революционной целесообразности, классовой морали, эмиграция за пределы родины и внутренняя эмиграция кардинальным образом изменили многие, казалось бы незыблемые, понятия, которыми искусство привыкло оперировать на протяжении многих столетий. На рубеже веков появляются две, на первый взгляд, взаимоисключающие тенденции, которые получают французские определения: декаданс и авангард. Обе тенденции формируются в оппозиции к завоевывающей все большее влияние позитивистской философии, в разрыве с рационализмом, но расходятся в том, каков смысл их неприятия предшествующей художественной традиции. Если для декаданса главное — это утверждение заката культуры и цивилизации, философия упадничества, то авангард устремлен в будущее, с которым он связывает надежду на обновление.

Столетняя дистанция во времени позволяет увидеть, что рубеж веков был в равной мере освещен вспышками озарения и осознанием как упадка старой культуры, так и неизбежности ее обновления. Споры о том, принадлежит ли искусство авангарда определенному временно́му периоду или оно имеет какие-то свои родовые черты, ведутся и сегодня. Мне представляется, что правы те, кто видят в авангарде художественную тенденцию, имеющую протяженную временну́ю дистанцию. Очень важно, по-моему, отметить прерывистость развития этой тенденции во времени, связанную с тем, что, как только художник-авангардист оказывается признанным, он становится составной частью художественного процесса, оппозиционность которому была главной его задачей и главным лозунгом. «Ничто не устаревает так быстро, как авангард», — однажды скажет любящий парадоксы Жан Кокто. Прерывистость истории развития авангарда потому и неизбежна, что он быстро исчерпывает себя, до следующего появления «на полях» (или «на обочине») художест-

---

[1] *Гюго В.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14. С. 95.

[2] Там же. С. 105–106.

венного процесса тех, для кого маргинальность и провокационность — непременные условия существования в искусстве. Отнесение искусства авангарда к 10–30-м гг. XX в. связано главным образом с тем, что слом в общественном сознании и восприятии мира, которое это искусство выразило, в большинстве стран Европы произошел в период Первой мировой войны и революций в России, Германии, Венгрии. Но ведь Франция приобрела сходный опыт раньше других и за очень короткий исторический промежуток времени в начале 70-х гг. XIX в., пройдя через поражение в войне с Пруссией и трагедию Парижской Коммуны, которая — и это стало очевидно очень быстро — явилась не только итогом революций XIX в., но и провозвестницей грядущих в XX в. потрясений.

Случайно ли для определения зарождавшихся в ту пору явлений в искусстве был избран термин из искусства ведения войны? Французский словарь «Ларусс» дает толкование, которое содержит прямое и фигуральное значение слова avant-garde: «аван-гард (существительное женского рода). 1. Подразделение пехотных или морских сил, выдвигающееся вперед, чтобы обеспечить их безопасность. 2. (в переносном смысле) То, что своими дерзновениями опережает свою эпоху». Оба эти определения столь просты и емки, в них так прекрасно укладывается проблема развития искусства в XX в., что каждый, кто знает основные вехи этого развития, может привести убедительные и яркие примеры, которые будут соответствовать обоим значениям. Но очевидно, что художники, своей дерзостью и дерзновениями опережавшие эпоху, оказались лишь в малой степени способны обеспечить безопасность идущих за ними вслед. И до середины XX в. каждый, кто вступал в круг авангардистских исканий, вновь и вновь рисковал быть непонятым и непринятым.

* * *

Столетняя история существования авангарда в театральном искусстве позволяет достаточно уверенно определить как решающую ту роль, которую в его возникновении было суждено сыграть символизму, продолжившему бунтарские тенденции романтиков. Велика в этом была и роль нового персонажа театрального действа. Вряд ли случайно возникновение театрального авангарда совпадает с появлением в театре фигуры режиссера. На протяжении всего XIX в. идея необходимости некоего художественного единоначалия постепенно и подспудно вызревала в театральных кругах. Но прошло почти столетие с момента появления первых признаков технического выстраивания спектакля до возникновения единого замысла поста-

новки, создаваемой в соответствии с ви́дением и прочтением текста одним человеком, предлагающим свою его интерпретацию, которой и должны быть подчинены все элементы спектакля.

Французский театральный лексикон очень удачно зафиксировал различия в стадиях влияния режиссера на создание спектакля: для технической режиссуры употребляется термин «la régie», для более объемного понятия, близкого по смыслу и семантике к русскому «постановка», — «la mise en scène». И режиссер, в том значении, которое мы вкладываем в это понятие, по-французски «le metteur en scène», то есть «постановщик» (калькированное с французского слово «мизансцена» обозначает в русском один из моментов постановочного процесса). Именно с появлением фигуры режиссера-постановщика возникла, сначала робко, а затем все более уверенно, тенденция утверждения права на свободную интерпретацию текста. Может быть, самым поразительным следствием реализации этого права стал эстетический спор, который постоянно вели между собой во французском театре 90-х гг. XIX в. вторгшиеся почти одновременно на сценические подмостки натуралисты и символисты. Естественно, что у «Свободного театра» Андре Антуана и у «Художественного театра» Рене Фора были свои авторы. Очевидно, что первые шаги «идеалистического театра», впоследствии получившего название символистского, в значительной мере определялись стремлением противопоставить себя уже завоевавшему свою публику натуралистическому театру. Временной интервал, разделяющий возникновение «Свободного театра» (1887) и «Художественного театра» (1890), лишь на первый взгляд может показаться незначительным. Рожденный в полемике с натуралистическим театром театр идеалистический утверждает себя прежде всего благодаря этому противостоянию, которое оказывается, пожалуй, единственным ясно сформулированным пунктом эстетической программы. «Антинатуралистический театр», высказывая полное презрение к материальному миру, делает упор на мир идеальный; отказываясь от «физиологического человека», обращается к «человеку метафизическому»; обличая низменную и бездуховную природу тяготения человека к земному бытию, выдвигает в качестве альтернативы мир небесный. Не «театр тела и инстинктов», а «театр души».

Но самое увлекательное в этом поединке было, пожалуй, то, что сражение идеалистического театра с театром натуралистическим происходило не только и не столько с помощью иных литературных имен и драматических произведений, но на одной и той же территории, с помощью постановок пьес тех же, что и в «Свободном театре», авторов, а нередко тех же самых пьес. Самыми репертуарными драматургами в «Художественном театре» у Фора, помимо Метерлинка,

оказываются, как и у Антуана, Гауптман, Ибсен, Стриндберг. Некоторые современные историки французского театра видят залог подобной ситуации в амбивалентности самой «новой драмы», авторы которой постоянно мечутся между натурализмом и символизмом, между повседневностью и идеей в поисках синтеза, которого удается иногда достичь разве что Стриндбергу (в таких, скажем, его пьесах, как «Путь в Дамаск» или «Игра сновидений», жанр которых он сам определил как «игра мечты» или «натуралистические мечты»). И все-таки представляется, что это по-своему уникальное явление обязано своим возникновением появлению фигуры режиссера. Это противостояние усилилось еще больше с появлением театра «Творчество», который открыл в 1893 г. Орельен Люнье, вошедший в историю театра под именем Люнье-По. Именно ему принадлежит во многом заслуга разрушения натуралистического правдоподобия как одной из привлекательных сторон драматического искусства[3].

Собственно французская литература дарила символизму лишь поэтические произведения. Может быть, именно поэтому раньше не проявлявший большого интереса к переводной драматургии театр обратился к произведениям иных национальных литератур. И тут пишущий по-французски бельгиец Морис Метерлинк оказался символистскому театру наиболее созвучен. Волюнтаристски сформированная «на перекрестке», после передела Европы, получившая государственность в 1830 г. Бельгия вскоре подарила миру целую плеяду художников, поэтов, а театру дала блестящих драматургов на рубеже веков, Верхарна и Метерлинка, и позднее, уже в XX в., Кроммелинка и Гельдерода. Особость франкоязычной литературы Бельгии, ее укорененность во фламандской культуре, образный строй, в значительной мере иной, чем во французской культурной традиции, очень точно совпадали со многими требованиями символистов к художественному языку театра. Угадав в Метерлинке близкого себе по духу художника, французский поэт-символист Стефан Малларме отправил его первую пьесу «Принцесса Мален» (1890) на отзыв писателю Октаву Мирбо, слывшему беспристрастным и суровым критиком, обладавшим острым чутьем в театральном деле. Восторг Мирбо столь неудержим, что, даже зная сегодня о заслугах Метерлинка перед искусством и о его славе, читать статью как-то неловко, столь перенасыщена она эпитетами в превосходной степени. Достаточно процитировать ее финал: «Словом, Морис Метерлинк подарил нам самое гениальное произведение наших дней, самое необычайное и в то же время наивное, не низшее по достоинству и — дерзну ли сказать? — высшее по красоте,

---

[3] *Зингерман Б.* Очерки истории драмы 20 века. М. 1979. С. 15.

чем все, что есть самого прекрасного у Шекспира... Произведение это называется „Принцесса Мален“» [4]. Может быть, наиболее верное объяснение столь сильному впечатлению от первого драматического произведения начинающего писателя дал Эмиль Верхарн. В своем отзыве на «Принцессу Мален» он утверждал, что еще никогда в литературе не было подобной независимости от общепринятого, такого лихорадочного стремления освободиться от всех оков.

Именно Метерлинку было суждено стать самым важным и востребованным драматургом символистского театра. Фор ставит в «Художественном театре» «Слепые» и «Непрошенная» (1890); Люнье-По в театре «Творчество» — «Пеллеас и Мелисанда» (1893), «Там, внутри» (1895). В полном соответствии с символистским мироощущением и мировосприятием Метерлинк размышляет над природой своих пьес в статьях с весьма «говорящими» названиями «Молчание» и «Трагизм повседневной жизни», которые вошли в книгу «Сокровище смиренных» (1896). Писатель, дебютировавший менее десяти лет тому назад, предстает в этой книге как вдумчивый и весьма не равнодушный исследователь связей человека с природой и обществом, как философ, сохраняющий, несмотря на разочарования и сомнения в высоком предназначении человека, гуманистические идеалы и веру в огромные возможности науки. Он соглашается с декларированной натуралистами и позитивистами естественно-природной и социальной предопределенностью человеческой судьбы, но отказывается признавать ее в качестве детерминанты, исчерпывающей эту судьбу. Она не кажется ему единственной причиной несвободы человека, превращения индивидуума в марионетку. В Предисловии к изданию своих ранних пьес Метерлинк, определяя их общее настроение, пишет о том, что «они полны веры в какую-то необъятную, невидимую и роковую власть, чьих намерений никто не знает, но которая по духу драмы кажется недоброжелательной, невнимательной ко всем нашим поступкам, враждебной улыбке, жизни, миру, счастью» [5].

По мнению Метерлинка, не внешняя, а внутренняя «реальность» определяет поведение персонажа, мотивирует те или иные его поступки в тот момент, когда он оказывается «непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью». В генную память его героев словно заложена усталость от борьбы предыдущих поколений; у них изначально существует ощущение неизбежности происходящего, невозможности его предотвратить или изменить, покорность всевластию судьбы. Герои (точнее сказать, персонажи, так как в досим-

---

[4] Цит. по кн.: *Метерлинк М.* Полное собр. соч. Пг., 1915. Т. 1. С. X.

[5] Там же. С. XXII.

волистскую эпоху драматический герой неизменно оказывался человеком действия, даже если, как у романтиков, его душа нередко была разъедена рефлексией; к символистской драме амплуа героя подходит меньше всего) ранних пьес Метерлинка пассивно ждут того, что может с ними произойти, потому что чувствуют себя игрушкой неведомых сил. Для постижения человека Метерлинк не довольствовался пониманием зависимости и механизмов взаимодействия природы и социума. Представить человека в его связях с семьей, со средой, с обществом, в многообразии его отношений с реальным миром казалось ему недостаточно, а точнее — неинтересно. Потому персонажи его ранних пьес, не имеющие часто имен собственных, а лишь обозначенные в соответствии с семейными или возрастными характеристиками (Отец, Мать, Дед или Ребенок, Старик и т. п.), выглядят как люди, существующие вне действия, вне социума. Их пассивность и ожидание почти всегда кажутся немотивированными, хотя порой причина и указана точно, как, например, смерть поводыря в «Слепых». В «Непрошенной», «Слепых», «Там, внутри» ожидание незаметно переходит в покорность отчаявшихся людей, безучастных к тому, что с ними может случиться. И. Д. Шкунаева очень точно назвала ранний театр Метерлинка «театром ожидания» [6] и убедительно показала, сколь важным этот «театральный жанр» оказался для развития драматического искусства второй половины XX в. Конечно, суть преемственности не в том, что лежит на поверхности (ставшая классикой «театра абсурда» пьеса С. Беккета называется «В ожидании Годо»), а в обращении к экзистенциальным проблемам, в которых и Метерлинк и абсурдисты определили как ожидание модель поведения человека перед лицом неизбежного исчезновения. Вполне естественно соотносить подобную поведенческую модель с закатом европейской — следовательно, христианской — цивилизации, с тем, что «Бог умер».

Совершенно очевидно, что ранняя драматургия Метерлинка отразила тот перелом в духовном развитии, который Европа пережила в последние десятилетия XIX в., что творчество этого периода свидетельствует о тяготении Метерлинка к иррационализму и интуитивизму. Тем поразительнее, с какой решимостью он выходит из круга этих идей. Если поначалу доминирует противопоставление разуму слепой неразумной воли, столь энергично внедренное в мировосприятие современников Шопенгауэром и Ницше, если Метерлинк опирается на детально разработанную Бергсоном теорию «чистоты видения», на которую, в противовес разуму, способна лишь интуиция, то в дальнейшем он находит опору в исследовании мира природы. Ир-

---

[6] *Шкунаева И.Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. М., 1973.

рационализму он противопоставит мир без рацио, мир природных взаимосвязей, которые предстают в его описаниях удивительными и завораживающими своей гармонией и разумностью именно потому, что в них отсутствует существо, наделенное разумом, — человек. Поражающие красотой стиля и слога его натурфилософские трактаты «Жизнь пчел» (1901) и «Разум цветов» (1907) и удивляющие своей прозрачностью и незыблемостью веры в разумность природы, написанные уже после Первой мировой войны «Жизнь термитов» (1926), «Жизнь муравьев» (1930), «Стеклянный паук» (1932) конечно же содержат (пусть косвенный) упрек человеку в том, что он из этого мира «выпал», что его связь с природой носит скорее разрушительный для нее, чем гармонический характер. Но эта модель мира, предложенная Метерлинком, в отличие от той, что он нарисовал в ранних своих пьесах, погруженных в мир мрачных фантазий, XX веком оказалась невостребованной. Разве что как образ навеки утраченной природной гармонии, об исчезновении которой человек конца этого века задумался лишь тогда, когда оно стало угрожать его собственному выживанию.

* * *

Проходит всего год после того изумления и потрясения, которые испытала публика на премьере поставленной Люнье-По драмы Метерлинка «Там, внутри», а режиссер уже выносит на ее суд спектакль, в котором насмешка и ирония призваны спровоцировать зрителей на ответный смех при виде картины глупости и непомерной тупости представителя рода человеческого. Театр «Творчество» показал 10 декабря 1896 г. «Короля Убю», написанного двадцатитрехлетним секретарем Люнье-По Альфредом Жарри[7]. Публика символистского театра успела привыкнуть к предложенному ей современному варианту трагического произведения: без сильных страстей, без накала событий, без ярких личностей, без катарсиса, так как само человеческое существование неизбывно трагично. Но при всем том в этих спектаклях теплился едва уловимый и готовый вот-вот погаснуть огонек надежды, который, может быть, поможет выстоять перед лицом пугающего своей неизвестностью и агрессивностью нового столетия. Жарри уничтожал даже эту хрупкую надежду, предложив своим современникам познакомиться с агрессивным персонажем, явно намеревавшимся в новом веке определять всё и вся.

---

[7] См. подробнее: *Проскурникова Т. Б.* Сюрреалистические мотивы во французском театре. От Альфреда Жарри до Антонена Арто // На грани тысячелетий. М., 1994. С. 124–145.

Надо сказать, что у персонажа папаши Убю легко можно было бы обнаружить далеких предков среди героев комедий Плавта или в лице хвастуна и фанфарона Капитана из комедии дель арте. Но герой Жарри принадлежал к совершенно «новой формации». С юношеской беспощадностью автор «Короля Убю» явил дотоле не виданную картину разрыва со всеми предшествующими театральными традициями, лишенный всяких иллюзий взгляд не только на миропорядок (а точнее, беспорядок), но и на природу человека, существующего в царстве абсурда и абсурд этот порождающего. Историкам театра конечно же интересно, что фарс Жарри был написан им еще в годы учебы в коллеже, что главный персонаж — издевка над одним из преподавателей, что сыгран он был впервые в 1888-м куклами. И действительно, эти подробности многое в структуре и «художественных особенностях» пьесы объясняют. Но куда важнее то, что эта ученическая проделка прозвучала со сцены символистского театра как продолжение той линии на «независимость от общепринятого и стремлением освободиться от всех оков», которыми Верхарн в начале 90-х объяснил небывалый успех сценического дебюта Метерлинка. Очевидно и то, что именно благодаря разработанной Метерлинком теории марионетки как наиболее полного воплощения зависимости человека от внешних сил такой элементарный ход, как разыгрывание школьного спектакля куклами, в небогатой еще иными событиями биографии Жарри-драматурга приобретает характер осознанной в дальнейшем эстетической категории. Огромная марионетка-человек папаша Убю пугает не своей абстрактностью, а узнаваемостью и универсальностью. И то, что в его абсурдном поведении и поступках есть своя логика, угрожающая и агрессивная по отношению к людям, скроенным по другим меркам, оказывается страшнее зависимости героев Метерлинка от неведомых сил. На пути развития, предложенном символизмом, молниеносно возникает художественная модель мира, еще более решительно взрывающая устоявшиеся представления о нем. Именно универсализм, а не абстрагирование от реальности станет благодаря Жарри одной из главных особенностей новой театральной эстетики и ее кардинальным отличием от символистского театра. В еще большей степени «Король Убю» знаменовал разрыв с символизмом на уровне языка, роли слова в сценическом искусстве.

Многие исследователи истории символистского театра, и среди них Дени Бабле, отмечали его двойственное отношение к языку: то он демонстрировал полное доверие к слову и строил спектакль вокруг него, используя иные выразительные средства прежде всего для того, чтобы подчеркнуть значимость текста; то этими выразительными средствами подменял его. Жарри разрушает смысловую основу тек-

ста, реконструирует ее заново, сдвигая или переиначивая привычные значения слов. Создавая образ действительности как некой эклектичной и разорванной данности, он деформирует реальность до осколочного состояния, собирая затем эти осколки в новое калейдоскопическое, мозаичное полотно, которое спустя несколько лет получит название «сюр-реальности», то есть «сверх-реальности». В предложенной в цикле «Убю» сверхреальности ощущение зыбкости и неопределенности существования, так превосходно переданное в ранних пьесах Метерлинка, приобретало характер наваждения и усиливалось от авторского пренебрежения к тому, будет ли он понят публикой. Убежденный в том, что рассказ о понятных вещах лишь портит ум и память, в то время как абсурд их тренирует, Жарри очень серьезно размышлял над тем, должен ли театр приспосабливаться к публике или она к нему.

После того как публика освистала и зашикала его «Короля Убю», после того как она в ярости чуть не разнесла зрительный зал, Жарри публикует грустную статью, свидетельствующую о том, что он причисляет себя к кругу художников, которых толпа не понимает и не принимает, ведя себя при этом достаточно агрессивно. Очень интересно, как он этот круг очерчивает, с кем чувствует духовную близость. Конечно, в 23 года ощущение собственной исключительности и непонимания того, что ты делаешь, другими особенно обострено. Но впервые столь характерная для XIX в. тема «творец и толпа» у Жарри прозвучала так трагично и безнадежно. «Толпа не понимает „Пер Гюнта“, — пишет он, — одну из самых ясных пьес; в еще большей степени она не понимает прозу Бодлера, точный синтаксис Малларме. Она ничего не знает о Рембо, а о существовании Верлена узнала лишь после того, как он умер. Она очень пугается, слушая „Пеллеаса и Мелисанду“. Она решила воспринимать литераторов и артистов как сборище полоумных, и некоторые полагают к тому же, что необходимо удалить из произведения искусства всякий элемент случайности, все сущностное, „дух всевышнего“, что необходимо оскопить его, как если бы оно создавалось „в сотрудничестве с толпой“» [8]. Среди названных Жарри имен нет одного — Лотреамон, которому суждено будет стать одной из знаковых фигур среди отвергнутых толпой проповедников имморализма. Умерший при странных обстоятельствах двадцатичетырехлетний поэт опубликовал в 1868-м, за два года до смерти, цикл стихов под красноречивым названием «Песни Малдорора» (в романских языках «mal» означает «зло»). По сравнению с ним появившиеся на десять лет раньше «Цветы зла»

[8] *Jarry A.* Tout Ubu. Paris, 1962. P. 154.

Бодлера (1857), запрещенные за безнравственность решением суда, кажутся весьма пристойными и традиционными. Лотреамон на языковом и образном уровне крушит все предшествующие этические и эстетические нормы. За эту вулканическую силу взрыва и за «взятый иррационализмом реванш» сюрреалисты, и прежде всего Андре Бретон, объявили Лотреамона родоначальником «поэзии бунта» и своим духовным отцом. И Рембо войдет в родословную авангардистского искусства прежде всего с пронизывающими его творчество темами бунта, реабилитации зла и порока, с проповедью крайнего индивидуализма и нигилизма. Для Верлена, Рембо или Лотреамона — это не только темы творчества, но и жизненный принцип. (Возникают естественные аналогии с маркизом де Садом, но де Сад-писатель облекал свои взгляды в традиционную для литературы XVIII в. форму, на эстетическое новаторство не претендуя.)

Чем теснее будет связан художник с эстетическим бунтарством, тем очевиднее с конца XIX в. обозначится противостояние двух моделей судьбы бунтарей в искусстве. Те, кто стояли у истоков авангарда и умерли молодыми, могли рассчитывать лишь на посмертную славу (выразительна похоронная процессия, когда за гробом Жарри шел один Аполлинер). Иная судьба в XX в. уготована тем, кому довелось жить долго. Может быть, у французского художника чувство своей отверженности вызывает особенно острую реакцию. Ведь со времен Просвещения во Франции художник — действительно полезное и необходимое лицо в общественном развитии страны. Да и во времена абсолютизма Расин или Корнель и даже постоянно «воспитываемый» властью Мольер играли важную роль в духовной жизни современников. Так было и с романтиками. А Виктор Гюго стал первым поэтом, удостоенным национальных похорон и места в Пантеоне. Противопоставив себя обществу, нападая на его нравы и устои, художник-авангардист, казалось, и не рассчитывал на признание.

Пройдет всего несколько десятилетий, и тот круг художников, к которому Жарри причислял и себя, будет назван кругом «прóклятых поэтов». И именно те, кто пойдут по их пути, будут определять очень многое в развитии искусства этого века. Они добьются того, что признание художника толпой вообще перестанет играть существенно важную роль, скорее наоборот, оно станет показателем неподлинности, нехудожественности творчества. И добиться независимости от мнения толпы удастся во многом благодаря оружию, которое на театре первым столь решительно применил Жарри — благодаря эпатажу, ставшему для «прóклятых поэтов» фирменным знаком в творчестве и в жизни. Что будет успешно продолжено и развито ближайшими их наследниками — сюрреалистами.

Но в конце XIX в. несколько представлений «Короля Убю» оказались быстро забытым театральным скандалом. Интересно, что провалилась попытка повторить этот скандал, предпринятая страстным поклонником Жарри Филиппо Томмазо Маринетти, которому суждено будет стать лидером итальянских футуристов, и «патроном Жарри» Люнье-По. Двадцатилетний студент Сорбонны Маринетти присутствовал на том скандальном представлении «Короля Убю» в 1896 г., и в 1909-м он принес именно Люнье-По свою пьесу «Король Бомбанс» (по-французски на арго la bombe значит «кутеж», «попойка», «загул», поэтому, вероятно, лучше всего перевести это название как «Король Кутила»). Уже название подчеркивало стремление Маринетти подхватить «знамя Жарри». Но пьеса оказалась лишена взрывной силы «Короля Убю» и больше тяготела к традициям французских фарсов и фаблио, из чего скандала получиться никак не могло.

А с именем Жарри так и остается связанным образ маргинала, для которого эта позиция была жизненным кредо, а не выигрышной моделью поведения. Ему не суждено было опрокинуть выстроенную символистским театром в полемике с театром натуралистическим шкалу ценностей, по которой в отношениях действительности и фантазии еще существовала своего рода гармония, хотя предпочтение и отдавалось совершенно определенно не реальному, а вымышленному, чаще всего абстрактному, образу мира. И сам этот образ воспринимался многими как нечто враждебное и угрожающее привычным понятиям здравого смысла. Ведь социальные и научные потрясения XIX в. постоянно вызывали противодействие; как и во все времена, бóльшая часть общества опиралась на привычные ценности и понятия, казавшиеся гарантией устойчивости. Все новации в искусстве, и символисты в первую очередь, связывались в сознании «охранителей художественных устоев» с нарушением традиции романтиками, опрокинувшими так долго царившие — например, в драматургии и в театре — законы. Нередко активное неприятие новаторских художественных идей оказывалось не менее мощным, чем «битва за „Эрнани“». И долго еще романтики продолжали восприниматься как нарушители привычного хода вещей, как источник всех бед.

Прелюбопытное описание одного из таких сражений оставил английский математик и философ Томас Эрнест Хьюм, основатель группы имажистов. После того как весь 1907 г. Т. Хьюм занимается в Брюсселе философией под руководством Анри Бергсона, он возвращается в 1908 г. в Англию и по дороге домой становится в Париже свидетелем бурной схватки: «Некто по фамилии, кажется, Фосуа читал в „Одеоне“ лекцию о Расине, по ходу которой несколько раз припечатал того за скуку, бедность выдумки и тому

подобное. Бурная реакция последовала мгновенно: присутствующие передрались, кое-кого арестовали и препроводили в участок, а цикл лекций продолжился под присмотром сотен жандармов и филеров, рассеянных повсюду. Люди не смолчали, ибо классический идеал для них — явление живое, а Расин — классик-титан. Я называю это непритворно острым интересом к литературе. По их мнению, романтизм — это страшная напасть, от которой Франция только-только оправилась. Затруднение в их случае в том, что и революция — дитя романтизма. Революцию они ненавидят, значит, ненавидят романтизм» [9].

Пройдут шесть десятилетий, и в 1968-м, в момент решительного отказа от всех завоеваний западной цивилизации, который найдет во Франции сторонников не только среди юных творцов, но и среди умудренных опытом театральных деятелей, Роже Планшон поставит спектакль под красноречивым названием «Осмеяние и растерзание самой знаменитой французской трагедии, „Сида“ Пьера Корнеля, с последующим „жестоким“ умерщвлением автора и раздачей бесплатных консервированных продуктов культуры». В контексте происходившего тогда сведéния театром счетов со своим прошлым это «убийственное» обращение с классикой воспринималось как знамение времени. Четверть века спустя, уже зная о возвращении Планшона к достаточно уравновешенным с ней отношениям, Бернар Дорт, один из самых известных французских театроведов второй половины XX в., усмотрел в том издевательском представлении, устроенном Планшоном, элементы самокритики и самоиронии, позволившие режиссеру высмеять и сам принцип ниспровержения авторитетов, коему он отдал дань в молодые годы. Любопытна двойственность возможной оценки авангардистского спектакля, но не менее любопытно и то, что в эти годы очень трудно вообразить себе столкновение вокруг непочтительного отношения к национальной классике, вызывавшего в первое десятилетие XX в. жаркие баталии с вмешательством стражей порядка. В 60-е гг. полицейские появлялись во французских театрах уже только в связи с потасовками на политической, а отнюдь не на эстетической почве. Красноречивый тому пример — постановка Роже Бленом спектакля «Ширмы» Жана Жене в руководимом Жаном-Луи Барро «Театр де Франс», когда драки в зрительном зале все того же «Одеона» возникали не из-за художественной провокационности одного из самых эпатирующих публику авторов, а в связи с выступлениями противников ухода Франции из Алжира.

---

[9] *Хьюм Т. Э.* Романтизм и классицизм // Ex libris НГ, 15. 10. 1998. С. 3.

* * *

К тому времени, когда происходило описанное Хьюмом сражение в «Одеоне», уже существовала «сюрреалистическая драма» поэта Гийома Аполлинера «Груди Тиресия», первый вариант которой был написан в 1903-м. После «Короля Убю» то был следующий шаг в развитии авангардистских идей на театральных подмостках. Друг Жарри и всех художников, чьи имена составляют теперь в истории искусства XX в. ту знаменитую «парижскую школу», которой так многим обязан авангард, Аполлинер предпринял попытку теоретически обосновать новые театральные идеи в Предисловии к своей пьесе, которое он в 1916 г. счел нужным предпослать ей. Развивая требования, предъявленные Жарри к драматическому искусству, великий поэт образно, как и положено поэту, выразил свое понимание взаимоотношений искусства с действительностью. Он отнюдь не утверждал, что искусство должно игнорировать реальность, но в современном театре его не устраивали ни правдоподобие натуралистов, ни условность символистов. Как живопись отличается от фотографии, так, по его убеждению, театр не должен пытаться зафиксировать реальное течение жизни или отдельные ее мгновения. «Когда человек захотел сымитировать ходьбу, он создал колесо, которое совсем не похоже на ногу, и совершил, сам того не ведая, сюрреалистический акт» [10] — эта фраза Аполлинера станет крылатой и превратится в решающий аргумент для многих художников, отвергающих реалистические принципы в искусстве. Ведя в начале века постоянную художественную хронику в газете «Интрансижан» («Непримиримый»), Аполлинер сумел заинтересовать публику тем новым и необычным в художественной жизни, что формировалось в своеобразном гетто. Он вдохновенно рассказывал в своих статьях о симультанеистах, орфистах, футуристах, объединяя их поиски понятием авангарда. Предисловие к «Грудям Тиресия» — бесспорно первый, самый емкий и, пожалуй, единственный манифест авангардистского театра, потому что высказывания на эту тему в многочисленных манифестах сюрреалистов ничего существенного к заявленному Аполлинером не добавляют. Он отразил и революцию в «театральном сознании», которую совершили романтики, и тот сдвиг, что произошел в нем благодаря символистам, и тот слом, который призван был в нем осуществить Жарри, но который, казалось, остался театром не замеченным.

Аполлинер считает необходимым, чтобы обновление театрального искусства было систематическим процессом, в котором бы тесно

[10] *Apollinaire G.* Oeuvres poétiques. Paris, 1956. P. 883.

переплетались обновление драматургии и сценических средств ее воплощения. Он настаивает на том, что для театра очень важна «новая фраппирующая эстетика, которая будет делать акцент на сценических средствах создания персонажей» [11]. Он пишет свое Предисловие в тот момент, когда громко заявляет о себе сначала в Цюрихе, а затем в Париже группа «дадà», чьи устремления в искусстве Аполлинеру близки и в чьей активности он видит залог того, что теперь-то уж обновление театрального процесса непременно станет систематическим. Его «сюрреалистическая драма» «Груди Тиресия» полностью соответствует этому новому взгляду на искусство, отдающему предпочтение алогичности и эпатажу, создающему гротескный образ абсурдного и жестокого мира, в котором царит бездушный и властолюбивый человек-марионетка. Аполлинер идет значительно дальше Жарри по пути разрушения смысловых опор текста и деструкции языка. Он первым отказывается и от привычных драматических жанров: когда историки театра называют «Короля Убю» трагифарсом, то это определение — оценочное, а сам автор еще определил жанр своей пьесы в добрых старых традициях — «драма в пяти актах». Именно от «сюрреалистической драмы» Аполлинера пошло в XX в. вольное обращение с драматическими жанрами, что стало одним из признаков театрального авангарда, произведения которого по самой своей сути невозможно уложить в «отлитые» предыдущим театром формы.

Скроенная по совершенно новым лекалам, идеально соответствующая всем принципам сценического искусства, на которые Аполлинер возложил такие большие надежды и которым он напророчил такое радужное будущее, «сюрреалистическая драма» «Груди Тиресия» была поставлена в июне 1917-го и провалилась еще более оглушительно, чем двадцатью годами раньше «Король Убю». За месяц до этой премьеры в театре «Шатле» скандал вызвал новый спектакль — представленный «Русскими балетами» Дягилева «Парад». Музыка Э. Сати, либретто Ж. Кокто, хореография Л. Мясина, оформление П. Пикассо очень точно следовали тем представлениям о театре, которые начиная с символистов мечтали реализовать приверженцы новых путей в искусстве. По свидетельству очевидцев, больше всего отпугнули публику в этой оглушившей ее своими новациями постановке персонажи-роботы (если воспользоваться современным термином), бездушные механистичные марионетки, одетые в костюмы, выполненные в кубистской манере. Скандалом обернется в 1921-м и постановка «сюрреалистской пьесы» Жана Кокто «Новобрачные с Эйфелевой башни», после чего

[11] *Apollinaire G.* Oeuvres poétiques... P. 883.

он, оставаясь непременным участником сюрреалистских скандальных манифестаций, в своем творчестве будет отходить от них все дальше и дальше. Приедет в Париж и немец Иван Голль, еще в 1919-м опубликовавший сборник «Сверхдрам» (Uberdramen), но его «вариация» на темы «Короля Убю» «Мафусаил, или Вечный буржуа» (1924) успеха иметь не будет. Не завоюет публику и «Облачный платок» (премьера состоялась 17 мая 1924 г.) лидера дадаистов Тристана Тцара. «Я считаю, что эта пьеса, после „Короля Убю" и „Грудей Тиресия", представляет собой самое заметное явление в современном драматическом искусстве», — написал один из лидеров сюрреализма Луи Арагон [12]. Но то была оценка посвященного, единомышленника. Публика же явно придерживалась иного мнения, и для нее театральный авангард оставался в большей степени явлением, принадлежащим к «художественным манифестациям», привычным для богемы во всех видах искусства, чем частью театрального процесса. Не завоевал публику и объявившиiй себя прямым наследником Жарри театр, созданный связанными с сюрреалистами драматургом Роже Витраком и актером Антоненом Арто. Их «Театр Альфреда Жарри» своих собственных, оригинальных спектаклей не ставил, а существовал главным образом как место, где происходили различные авангардистские акции, носившие, как это часто бывало, и политическиiй характер. Связь авангарда с политикой в 20–30-е гг., откровенная левая позиция и революционная ориентация авангардистов в других странах были очевидными. И не только в России, где революция открыла дорогу авангарду во всех видах искусства, но и в Чехии или Венгрии, где постановки произведений Жарри, Голля или Тцара служили свидетельством не только эстетической, но и политической левизны.

Франция же в этот период относила свой авангард к тому, что мы сегодня называем инсталляциями и перформансом. В театральной культуре, веками подчинявшейся власти Слова, произведения, разрушающие его выразительность, делающие его неким бездуховным инструментом на равных с разного рода механистическими компонентами спектакля, неизбежно выводились за рамки театрального искусства. Авангард в живописи и в кинематографе завоевывает все больше сторонников и ценителей: французы, в крови которых постоянно кипит страсть к чему-то новому, необычному, обретают, наконец, объекты для восторгов и поклонения. Театр продолжает доказывать постоянство иной страсти французов, увлечения и завороженности красотой слова, словесно-

[12] Цит. по: *Baron J.* L'an premier du surréalisme. Paris, 1969. P. 141.

го поединка, который они часто готовы предпочесть остроте интриги. Жан Жироду, Анри де Монтерлан, Жан Ануй, Арман Салакру и прекрасно чувствующий себя в этом окружении Жан Кокто становятся постоянными драматургами блистательной режиссерской когорты.

Жак Копо и Фирмен Жемье, Гастон Бати и Шарль Дюллен, Жорж Питоев и Луи Жуве продолжали, развивая и обогащая, традиции художественных театров Поля Фора и Люнье-По. В конце XX в. очевидно, сколь плодотворным оказалось то течение, которому в конце века XIX его создатели дали имя «Художественный театр», и сколь успешными были многие этапы его развития. Если в России самым пока вдохновенным был начальный этап, то для художественных театров во Франции самыми благоприятными оказались 20–30-е гг., а затем 50-е, когда в лице Жана Вилара и Жана-Луи Барро они обрели достойных продолжателей. Не разделяя стремлений символистского театра ограничить выразительную силу слова, французские «художественники» блестяще используют его опыт создания атмосферы с помощью живописных и музыкальных компонентов спектакля, его стремление избежать копирования действительности. При всем различии их объединяет не только открыто декларируемое противостояние буржуазному театру, но и художественный стиль, который точнее всего определяет словосочетание «поэтический реализм».

Любопытно, что именно в лоне этих театров, прежде всего в «Ателье» Шарля Дюллена, появляются новые ростки театрального авангарда. Пришедший в «Ателье» еще в начале 20-х Антонен Арто не только периодически участвует в акциях сюрреалистов и создает «Театр Альфреда Жарри», но и постоянно выделяется своей манерой игры из общего рисунка спектаклей Дюллена, вызывая его нарекания. Арто вынашивает свою театральную теорию, которая, будучи обнародованной в 1937 г. (в тот год выходит из печати сборник статей Арто «Театр и его двойник»), не успеет оказать на предвоенный театр какого бы то ни было влияния. Но сам Арто попытается реализовать ее на сцене в единственном своем спектакле «Ченчи» по трагедии П. Шелли. Ну как тут не вспомнить, что эту же трагедию в числе первых своих постановок представил в «Художественном театре» Поль Фор. Обоим режиссерам история извращенных отношений отца с дочерью была интересна тем, что давала возможность показать извечную силу зла, неизменную победу темных сил. Но если в символистском театре поступок Беатрисы, убивающей надругавшегося над ней отца, воспринимался как заслуженное злодеем возмездие, то в «театре жестокости», проповедуемом Арто, тема преступления и

наказания звучит как жестокая необходимость для героя следовать раз и навсегда избранному пути [13]. Главное, к чему зовет своих современников Арто, это обновление театральной эстетики с помощью «метафизического чувства»: «Необходимо ввести в театр метафизику слова, жеста, дабы оторвать его от психологического топтания на месте» [14].

Идеи Арто в большей степени, чем он сам, пытался осуществить младший его товарищ по театру «Ателье» и восторженный его поклонник Жан-Луи Барро. В том же 1935-м, когда Арто показал «Ченчи», Барро решает попытать счастья со спектаклем, который будет не похож ни на что в современном театре. Ученик Жуве и Дюллена, проработавший в «Ателье» с 1931 по 1935 г., актер, пользующийся у Дюллена репутацией непредсказуемого, Барро своим режиссерским дебютом заявляет о том, что существует иной, жестокий и метафизический театр. Одна из главных тем символистского театра, конечность человеческого существования, Смерть, в его спектакле предстает не как «главное действующее лицо», а как единственное его содержание, как фиксация в образной форме процесса умирания. Прошедший всего четыре раза спектакль «Вокруг матери» (для него был взят отрывок из романа У. Фолкнера «Когда я умираю») публику возмутил, но вызвал живой интерес не только тех, для кого всякое проявление театрального авангарда было «фактом их биографии», но и учителей Барро, которым, как ему казалось, он бросал вызов. Он увлекательно описал все это в книге «Воспоминания для будущего», вышедшей в 1972-м. (Мне кажется, что она содержит самые интересные свидетельства сложных и одновременно удивительно простых и естественных переплетений тех тенденций во французском театре межвоенных десятилетий, которые вышли из театрального символизма.) Приведу лишь высказывания учителей Барро по поводу его спектакля. Посмотревший репетицию Дюллен заявил: «Я не приду вечером на твое представление. Это черт знает что. Терпеть не могу подобных штучек. По сравнению с этим Арто — бульварный театр» [15]. Попросивший устроить представление специально для него и актеров его труппы Жуве признался Барро после спектакля: «Я вижу, какая дистанция разделяет два поколения. Все, что во времена „Старой голубятни“ (театр Жака Копо в 10-е гг. — *Т. П.*) мы формулировали у себя в голове, теперь у вас в крови. Идет процесс переваривания» [16].

---

[13] См. об этом подробнее в моей статье: *Проскурникова Т. Б.* Антонен Арто — теоретик театра жестокости // Современное западное искусство. XX век. М., 1982.

[14] *Artaud A.* Oeuvres complètes. Paris, 1964. V. 2. P. 33.

[15] *Барро Ж.-Л.* Воспоминания для будущего. М., 1979. С. 134.

[16] Там же. С. 136.

Но «процесс переваривания», равно как и процесс экспериментов, был прерван войной. Начавшееся на французской сцене в конце 40-х новое наступление авангарда, как и в предыдущие десятилетия, столкнулось с неприятием публики и необходимостью завоевывать себе место в как всегда пестрой картине парижской театральной жизни. Но у появившегося в 40-е «антитеатра» было огромное преимущество перед теми, кто раньше шел по пути исканий и дерзновений: он выразил то мироощущение, которое было не маргинальным, а характерным для многих людей в Европе, переживших ужасы войны, оккупации, концлагерей и страх перед атомной войной. Тех, для кого окончательно порвалась связь времен и мир предстал как царство абсурда, когда, после невероятных страданий и мук, новая эра не наступила. Завоевывая один за другим маленькие театры Парижа, «антитеатр», окрещенный в конце 50-х английским театроведом Мартином Эсслином «театром абсурда», все больше будоражил публику, отказываясь от каких бы то ни было предшественников. Сошедшиеся в послевоенном Париже ирландец Беккет, румын Ионеско, ливанец Шеаде, испанец Аррабаль, выходец из России Адамов, французы Пишетт, Вотье, Жене в общем-то имели одну родословную — тот театральный авангард, что на протяжении многих десятилетий подготавливал их появление. Естественно, что первыми были обнаружены Жарри и Аполлинер. Пафос разрушения смысла и деструкции слова, долго остававшийся для театрального авангарда во Франции малопривлекательным, приобрел у абсурдистов некий обыденный оттенок. Абсурд человеческого существования получил в их текстах адекватное словесное воплощение.

Каждый из авторов «антитеатра», обладая бесспорной художественной индивидуальностью, «комбинировал» языковые принципы в соответствии с собственными пристрастиями. Очень лирические тексты Шеаде или Вотье невозможно спутать с упругими и жесткими пьесами Адамова или Жене или экспрессивной манерой письма Аррабаля. Скрупулезно выписанные детали, авторские ремарки Беккета, фактически не оставляющие режиссеру никакой свободы действий, создают подобие прозаического произведения, в которое вставлены диалоги. В пьесах Беккета порой возникает впечатление, что слова, подаренные им персонажам, — самые незначительные, самые необязательные во всем тексте. Тем более что практически всегда (и «В ожидании Годо» и в «Конце игры») слова призваны не столько обнаружить, сколько скрыть мысли героев. Недаром одна из самых его совершенных и эмоционально насыщенных пьес «Акт без слов» (1957) диалога (да и монолога) лишена вообще. Наиболее виртуозно пользуется языком для выражения алогизма человеческих поступков

Ионеско. Если в «Стульях» (1951), жанр которых обозначен автором в лучших традициях смешения жанров — «трагический фарс», — язык заменяет собой действие, то в «Лысой певице» (1950) он низводит любое действие до полной бессмыслицы. Поражает простота, с которой Ионеско находит в слове образ, адекватный абсурдности человеческого существования: он берет за основу литературного произведения простейший учебник английского языка «Английский без усилий» (L'Anglais sans effort) и переносит в диалоги персонажей языковые штампы и бессмыслицы, свойственные любой методике обучения языку.

В драматургии абсурда язык — одна из целей разрушения логики здравого смысла. Но прежде всего он — одно из главных средств выражения абсурдности мира, когда невозможно обнаружить те причины, те силы, от которых зависит превращение человека в носорога или в марионетку. Лишь очевидно, что послушание и покорность амбивалентны: они вызваны нежеланием что-либо менять и невозможностью что-либо изменить. Но кардинальное, пожалуй, отличие драматургии абсурда от предшествующего авангарда заключается в сознании того, что и менять-то что-нибудь бесполезно. И тут несправедливо было бы отрицать их связь с Метерлинком, автором, который еще в конце XIX в. обнаружил в повседневной жизни трагические пропасти, с автором, увидевшим в предначертанности человеческих судеб зависимость людей от невидимых и неведомых сил, превращающих человека в безвольную и покорную марионетку, которую они дергают за ниточки.

Именно в ранних драмах Метерлинка в наиболее лаконичной и выразительной форме предстает тот образ мира и человечества, который на протяжении XX в. будет обрастать лишь «уточняющими деталями», почти не изменяясь по существу. Иные, чем в предыдущей драматургии, взаимоотношения с категориями времени и действия, предложенные символистским театром, будут восприняты абсурдистами уже как данность. Воспримут они и «оптимизм отчаяния», к которому Метерлинк приходит в своих пьесах 10-х гг. и который опирается на его убежденность в том, что необоримо стремление человека к познанию. Сфокусировав в своей драматургии внимание на «невидимой, недоброжелательной, роковой власти», распоряжающейся человеком, превращая смерть в один из главных персонажей своих маленьких и больших драм, Метерлинк размыкает трагический круг самым, казалось бы, простым наблюдением: жизнь продолжается несмотря ни на что, даже тогда, когда она сводится к покорному ожиданию смерти.

Для творческой эволюции Метерлинка в большей степени, чем для его продолжателей абсурдистов, существен вопрос, связанный

не только с духовной катастрофой, но и с утвердившей себя особенно мощно в последнее десятилетие XIX в. идеей научно-технического прогресса. Абсурдистам в конце 40-х гг. XX столетия плоды этого прогресса были хорошо известны, и человек, своими руками создавший наиболее мощное за всю историю существования человечества оружие уничтожения, оказавшийся в мире абсурда самым уязвимым его персонажем, но и его творцом, вызывает у них не только и не столько страх за него, сколько иронию и насмешку. И в этом они — прямые наследники Альфреда Жарри. Единственной защитой от реальности, превзошедшей все самые мрачные пророчества «далеко смотрящей серьезной фантазии», оказывается юмор. Именно этот сплав ужаса и юмора в драматургии абсурдистов в конце концов позволит им занять значительное место в духовной жизни современников и оставаться одним из самых точных свидетельств умонастроений своей эпохи.

Метерлинку суждено было до этой эпохи дожить. Умер он в 1949 г., застав первые появления на сценах маленьких парижских театров ранних спектаклей «театра абсурда». В 1947-м Луи Жуве ставит в «Атене» «Служанок» Жана Жене, а Жорж Витали в «Ноктамбюль» показывает «Богоявление» Анри Пишетта с Жераром Филипом и Марией Казарес и «Ходит зло» Жака Одиберти, а на следующий год его же «Черный праздник». Знал ли Метерлинк о появлении столь близкой его ранним пьесам драматургии? Он жил далеко от Парижа, да и имя его уже давно выпало из художественного контекста. В 1949 г. французский театр переживает чувство глубокой утраты, провожая в последний путь своих великих режиссеров Луи Жуве и Шарля Дюллена, замечательного сценографа Кристиана Берара. Смерть на Лазурном берегу восьмидесятисемилетнего Мориса Метерлинка проходит практически незамеченной. Очень уж «неуместной» в еще не оправившейся от ужаса войны Европе кажется фигура «великого олимпийца и гуманиста», одного из первых лауреатов Нобелевской премии по литературе. А ведь присуждалась она поначалу как раз первопроходцам, а не могиканам, новаторам, а не классикам. Метерлинк был ее удостоен в 1911 г. (для сравнения, Анри Бергсон — в 1927-м) «в особенности за драматические произведения, отмеченные богатством воображения и поэтической фантазии».

Прошли годы, и появилось немало красноречивых свидетельств благосклонности общества к тем, кто поначалу вызывал у него отторжение. Это и причисление Ионеско к бессмертным (избрание во французскую Академию), и Нобелевская премия Беккету, когда она уже перестала быть фактом поощрения новаторства, а присуждается скорее за «вклад в литературу». Венцом признания того, как много

великих людей XX в. «вышли из авангарда», может служить перенесение в 1997 г. в Пантеон праха Андре Мальро, одного из активных членов группы Бретона и авторов сюрреалистских манифестов. Министр культуры Франции в 50–60-е гг., писатель, много размышлявший над взаимосвязями развития различных традиций в искусстве, автор книги «Воображаемый музей», Мальро немало сделал для искусства авангарда во второй половине XX столетия. Пример Беккета и Ионеско, практически не изменявшихся на протяжении всего их долгого пути, свидетельствует о постепенном привыкании общества к «новому искусству», к его эпатажу и взрывам.

* * *

По прошествии столетия фигура Метерлинка приобрела иной масштаб и иное значение: его ранняя драматургия справедливо воспринимается сегодня как толчок, сдвинувший определенный пласт, способствовавший конденсации тех сил, которые на протяжении XIX в. стремились «расшатать устои» классицистической традиции, упорно не желавшей отступать. Очевидно, что в полной мере оценить сделанное символистским театром, и Метерлинком прежде всего, позволяет знание того, к чему привели театральное искусство абсурдисты, сумевшие за короткий временной отрезок пройти путь от изгоев до классиков. Возможность не только оценить Метерлинка как предтечу театра абсурда, но и прочитать его заново, уже зная творчество Беккета и Ионеско, позволяет определить его роль в исканиях драматического искусства XX столетия как одну из самых профетических.

Линия преемственности авангардистских исканий на протяжении этого столетия оказалась столь прерывистой, что никакие прямые продолжатели (а таковые были, как, например, соратники Антонена Арто Роже Блен и Жан-Луи Барро, сыгравшие решающую роль в утверждении на театральных подмостках абсурдистов) не могли «обезопасить» новых ниспровергателей и бунтарей от гнева и непонимания публики. Всякий раз сражения начинались словно с нуля. Символисты были, пожалуй, последними, кого рассматривали как преемников предыдущего художественного явления. «Метерлинк — один из тех, кому мы обязаны установлением тесной литературной связи между ранними романтиками начала XIX века и символистами конца века», — писал Александр Блок[17]. Да и по поводу самого символизма существует немало суждений как о последнем явлении в художественном развитии, которое на пороге нового века начинало

[17] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 412.

обретать иные формы и устремления. Конечно, тут особенно ценно мнение тех, кто принимал участие в этой «смене вех» и кому суждено было прожить в искусстве долгую и активную жизнь. Иосиф Бродский приводит в беседе с Соломоном Волковым мнение Анны Андреевны Ахматовой. Отвечая на вопрос о том, что она говорила об отношении акмеистов к символистам, он вспоминает: «Ахматова любила повторять: Что ни говорите, а символизм — это последнее великое течение в русской литературе»; и от себя добавляет: «Думаю, между прочим, что не только в русской. Это действительно так: и по некоей цельности, и по масштабу, объему, вкладу в культуру. Но на мой взгляд, это было действительно течение. Если позволено будет поиграть словами: великое, но течение» [18].

Если позволить себе и дальше «поиграть словами», то в слове «течение» — в контексте данной темы — кажется особенно привлекательным его прямое, природное значение, вызывающее ощущение текучести, продолжительности, непрерывности. Спор о том, оказался ли символизм художественным явлением, завершающим определенный этап развития или новый этап открывающим, вероятно, уже утратил свою остроту и актуальность, и гораздо плодотворнее суждения о том, что он содержит в себе и то и другое. Куда интереснее то, что он «втекает» в художественную эпоху, в которой практически все нарождающиеся «измы» будут принадлежать авангарду. И то, что до середины XX в. каждая новая страница авангардных исканий будет открываться как «с чистого листа» в восприятии публики, упорно и последовательно противящейся посягательству на комфортность своих отношений с искусством, но вынужденной, даже незаметно для себя самой, сдавать всякий раз свои позиции и уступать натиску нового искусства. Естественно, что в силу своей специфики театр всегда оказывается наиболее трудным и наиболее взрывоопасным участком сражения. Тем более опасным, что начиная с эпохи Великой французской революции любые сражения на подмостках в круге художественных идей неизменно воспринимались как продолжение политических и идейных битв. Что авангард и унаследовал в полной мере.

Можно ли представить себе реакционный или консервативный авангард? Понятие, связанное с идеей дерзновений и открытий как одной из главных его составляющих, по самой своей сути ретроградным быть не может. Постсимволистское искусство уже выбором термина словно обезопасило себя от возможности быть рассматриваемым иначе как в поиске, в открытии новых путей. И не могло оно

---

[18] *Волков С.* Разговоры с Иосифом Бродским. New York, 1997. С. 233.

быть «течением» уже потому, что шок и взрыв были в нем заложены как необходимое условие развития, и прерывистость его была в немалой степени связана с косностью человеческого мышления, которую ему постоянно приходилось преодолевать.

* * *

Очевидцу «битвы за Расина» Т. Хьюму не суждено будет стать свидетелем тех баталий XX в., когда победа все чаще оставалась за авангардистами: он погиб на фронте в Первую мировую. Но он интуитивно предсказал будущее авангарда. Увидевшее свет в 1909 г. эссе «Романтизм и классицизм», ставшее в межвоенные десятилетия хрестоматийным, Хьюм завершил так: «Романтическое движение конечно по самой своей природе. Ему можно посочувствовать, но помочь нельзя — изумление обречено перестать быть изумлением. Ограждаю себя здесь ото всех следствий такой аналогии, но она в любом случае выражает неизбежность процесса. Литература изумления подходит к концу столь же неотвратимо, как неведомая земля утрачивает свою неведомость, когда на ней живешь. Вдумайтесь в канувший в Лету восторг елизаветинцев: „Моя Америка, новооткрытая земля!" Что это значило для них и что значит для нас? Изумление — всегда реакция человека, идущего дальше и дальше, а никак не столбовая веха» [19]. Кажется, что в конце XX столетия, когда все окружающее человека перестало быть неведомым, невозможность постоянно изумлять превратилась в камень преткновения для авангарда.

Ощущение усталости и исчерпанности авангарда в конце XX в. связано, вероятно, с тем, что ушли риск и дерзновенность. Не только эстетическая, но и этическая вседозволенность сводят на нет саму возможность эпатажа, или шокирования, этих неотъемлемых спутников искусства авангарда. Не говоря уже о том, что давно «переварены и усвоены» те откровения, которые столетие назад искусство позаимствовало у бурно развивавшихся естественных наук и философии. Сущностные проблемы человеческого бытия, отношения с Богом и с Судьбой, со Временем и с Пространством (будь то Вселенная или Город), вызывавшие бурную полемику в конце XIX в., век спустя, естественно, наполнились иным содержанием и для искусства утратили свою остроту и привлекательность, приобретя некий «рутинный» характер.

---

[19] *Хьюм Т.* Романтизм и классицизм... С. 3.

Т. В. Бутрова

Альтернативные театры. Американский театральный авангард 60-х

Понятие «американский театр» долго и прочно ассоциировалось только с Бродвеем. Однако сложные и противоречивые процессы, происходившие в американском обществе в 60–70-е гг. нашего столетия, активизация социально-политической борьбы в США не могли не сказаться на культурной жизни страны, более того, они нашли широкое и многообразное отражение в искусстве. Особенно наглядно это проявилось в так называемом движении театров протеста, вобравшем в себя целый комплекс социокультурных проблем времени.

В те годы произошел подлинный театральный взрыв невиданной в этой стране мощности. На гребне политической активности в Америке возникло не поддающееся учету число различных театральных групп. Они называли себя по-разному: радикальные, авангардные, политические, экспериментальные, уличные, революционные, альтернативные, партизанские и т. д. Их деятельность, поиски художественных решений были во многом обусловлены динамикой развития движения протеста и метаморфозами леворадикальной идеологии. Отсюда, несмотря на эстетические отличия, родилось их общее название — «театр протеста» или «радикальные театры».

Те, по преимуществу профессиональные, коллективы, которые, целенаправленно противопоставляя себя коммерческому искусству, обратились к насущным вопросам политической и общественной жизни страны, мы условно называем альтернативными. И речь пойдет о четырех из них — наиболее значительных и интересных, — своими эстетическими исканиями определивших суть данного крыла театра протеста.

Начало этому направлению положил театр, который был создан и более 30 лет возглавлялся Джулианом Беком и его женой Джудит Малиной. Этот коллектив, получивший наименование «Ливинг-театр», долгое время слыл признанным лидером всего движения радикального искусства. В его практике было много спорного, скандального, но в то же время театр, возглавляемый супругами Бек, сумел

завоевать в Америке и Западной Европе необычайный авторитет и популярность, державшиеся не одно десятилетие. Сумел стать легендой. Далеко не случайно сценические опыты «Ливинг-театра» были названы антологией экспериментального искусства 60-х гг.

«Ливинг-театр» стартовал в самом начале 50-х гг., когда в американском театре не было принципиальной альтернативы коммерческому искусству Бродвея. Чуть раньше уже проклюнулось движение Офф-Бродвей, но оно не оказывало еще заметного влияния на театральный процесс и не предвещало ощутимых перемен. И лишь появление двух спектаклей — «Вечер богемного театра» труппы «Ливинг» (1951 г.) и «Лето и дым» Т. Уильямса в театре «Серкл ин зе сквер» (1952 г.), по единодушному признанию специалистов, сделало существование Офф-Бродвея общественно значимым, фактически знаменовало его подлинное рождение. С этого начинался новый этап в развитии американского театра. В условиях общественного застоя, всеобщей индифферентности и засилья театральной рутины рождался «Ливинг-театр», складывались творческие принципы Беков [1].

Интенсивность, с которой велись поиски нового, свидетельствовала о насущных потребностях времени, о духовных исканиях определенной части интеллигенции, о недовольстве укоренившимися канонами коммерческого искусства.

Обобщая театральные искания этого периода, Джулиан Бек писал: «Мы хотели изменить целиком метод актерской игры, но это не может быть сделано одним махом. Прежде всего надо было изменить язык. В нашем несогласии с натурализмом, с американской версией системы Станиславского мы обратились к современной поэзии и от нее к поэтическому театру, мы хотели революции в театре, в конечном итоге мы стремились к тем переменам, которые уже произошли с другими видами искусства — музыкой, живописью, скульптурой» [2].

Среди разного рода экспериментов этого, на наш взгляд, лабораторного периода в истории «Ливинг-театра», обращают на себя внимание две постановки — «Фаустина» Пола Гудмана (1952 г.) и «Много любви» Вильяма Карлоса Вильямса (1959 г.). Они знаменательны не зрительским успехом и не особой виртуозностью исполнителей, а тем, что в них обнаружили себя зачатки приемов и методов, которым суждено было развиться в искусстве «Ливинг-театра».

---

[1] Наиболее подробно этот период освещен в книге Пьера Бинера «Ливинг-театр», представляющей собой самую полную историю коллектива. Монография сначала была издана во Франции, а потом переведена на английский и выпущена в США (*Biner P.* The Living Theatre. New York, 1973).

[2] *Biner P.* The Living Theatre... P. 27.

В «Фаустине», названной так по имени героини спектакля, жены императора Марка Аврелия, мрачная, кровавая история неудовлетворенного честолюбия, человеческой несостоятельности, злобы и лицемерия разрешалась неожиданным образом. Когда вакханалия вырвавшихся на свободу низменных чувств завершается преступлением — философ-император поражен рукой своей жены, — на глазах зрителей декорации, изображавшие мир римской цивилизации, распадаются, а Джудит Малина, исполнительница роли Фаустины, выходит на авансцену и гневно обрушивает на оторопевших зрителей потоки брани за то, что они не вмешались в действие, позволили совершиться убийству.

Так впервые в «Ливинг-театре» была предпринята, пусть еще наивная, попытка стереть грань между действием сценическим и жизнью, действительностью и игрой. Хотя, как писал Т. Шенк, зрители, присутствовавшие на представлении «Фаустины», были виновны в убийстве Аврелия не больше, чем актеры, сыгравшие эту трагедию, возникал, по его определению, «момент сдвига зрительского восприятия» (а это, напомним, было существенным постулатом в теоретических построениях идеологов контркультуры, считавших вполне возможным уничтожить грань между искусством и жизнью, действием сценическим и социальным).

Другая постановка — «Много любви» — не выделялась бы из ранних спектаклей «Ливинг-театра», если бы не странное ее начало. Зрители, приходившие в зал, становились свидетелями долгой и энергичной перебранки между актерами и «электриками», якобы стремившимися починить проводку. Полуимпровизированные диалоги, неожиданно разрешавшиеся мини-конфликты — все это составляло новый этап поисков контакта с аудиторией, поисков, имевших важные последствия в практике не только «Ливинг-театра», но и его прямых и косвенных последователей.

С первых же шагов в искусстве Джулиан Бек и Джудит Малина пытались языком театра выразить тот дух перемен, который затронул уже другие виды искусства, но так и не достиг американской сцены. Однако для самого «Ливинг-театра» эксперименты 50-х гг. с их отчуждением от реалий общественной жизни, увлечением европейской поэтической драмой и модернистскими изысками, большими достижениями отмечены не были, составляя как бы фазу ученичества; хотя уже тогда эта труппа снискала себе в Нью-Йорке славу смелых новаторов. Среди исследователей творчества Беков бытует мнение, что весь этот «лабораторный» период был поэтически отвлеченным, мало связанным с последующими опытами коллектива, окрашенными в яркие бунтарские тона. На самом деле за всю более

чем 30-летнюю историю «Ливинг-театра» его руководители совершали настолько крутые повороты в своих художественных исканиях, что, казалось бы, каждый очередной этап полностью опровергает предыдущий. Однако если внимательно вглядеться в эволюцию творческого метода супругов Бек, то окажется, что практически все приемы, все сценические новации, вся поэтика театра сложились в эти первые несколько лет «поэтического», «богемного» периода.

В то время, о котором только что шла речь, зрителя, условно говоря, не принимали во внимание, его не брали в расчет в своих построениях, если это не диктовалось необходимостью, заложенной в драматургии. Тогда же, когда, к примеру, нужно было показать иллюзорность существования, доказать (в первую очередь самим себе) релятивность любой ситуации, зрителя бесцеремонно включали в игру, не слишком заботясь о его ощущениях. «Игра в игре» в качестве приема была освоена и взята на вооружение Беками еще в пору постановки пьесы Л. Пиранделло «Сегодня мы импровизируем» (1955 г.), т. е. именно на «лабораторной» стадии. Четыре года спустя театр вновь возвратился к этой пьесе. В дальнейшем техника «игры в игре» будет не раз использоваться коллективом, но впоследствии она уже потеряет значение только лишь приема, разрастется до принципа. Подобные метаморфозы произойдут и со многими другими новациями, которые своими корнями уходят в тот скромный период творческих поисков тогда еще мало известного театра. Развиваясь, видоизменяясь порой до неузнаваемости, они тем не менее в большинстве своем были найдены в 50-х гг. молодыми в ту пору супругами Бек.

В конце 50-х — начале 60-х гг. в Америке постепенно меняется общественная ситуация. Атмосфера недовольства начинает все отчетливее проявлять себя, распространяясь, как лесной пожар, среди молодежи, среди интеллигенции. Руководители «Ливинг-театра», чутко угадав общественные настроения, перестраивают свои «батареи».

Спектакль «Связной» (1959 г.) все исследователи отмечают как важную этапную работу «Ливинг-театра». Это был спектакль, который смещал все бывшие в ходу понятия. Менял отношение актеров к образам, отношение между сценой и зрителем, игра сплошь и рядом выдавала себя за подлинную жизнь, а действительность пыталась, но не могла скрыться за маской «нормального», «общепринятого». Не случайно и на зрителей, и на критику спектакль «Связной» произвел шоковое впечатление.

Кеннет Тайнен назвал произведение Джека Гелбера «самой значительной американской пьесой после Второй мировой войны». Отдавая должное ее автору, скажем, что «самой значительной» она ста-

ла, вероятно, благодаря «Ливинг-театру», сумевшему не только вскрыть ее достоинства, но и во многом обогатить их постановочными и игровыми средствами.

Почти одновременно с работой над пьесой Гелбера состоялось знакомство Беков с теорией «театра жестокости» Антонена Арто, произведения которого тогда еще не были известны в Америке[3]. Это стало настоящим открытием для них. «Арто связывает несвободу человека с его обреченностью злу. Но в отличие от Кафки Арто видит возможность освобождения человека от иррациональной власти зла путем обнажения жестокости, выведения ее на поверхность. Он стремится вернуть своим современникам „через кожу" ощущение жестокости окружающего мира, между тем как для них даже „смерть погрязла в ничтожестве"»[4].

Знакомство с эстетикой Арто во многом предопределило дальнейшие поиски «Ливинг-театра», который наиболее последовательно пошел по проложенному им пути. Свою задачу Арто видел в «тотальном высвобождении человека из оков цивилизации, в пробуждении в нем художника»[5] (абстрактная тотальность революционного идеала, глобальность проповедуемого им бунта сделали Арто пророком радикального искусства 60-х гг.). Для Бека спасение индивида всегда было «сверхзадачей» его экспериментов, но до знакомства с теоретическими работами Арто «Ливинг-театр» чаще всего ограничивался попытками противопоставить неприглядной действительности мир поэзии. С постановкой «Связного» «Ливинг-театр» вступает в активный период резкой критики социальной системы, хотя и с тех же позиций «спасения индивида».

«Связной» был первым обращением «Ливинг-театра» к теме, непосредственно взятой из американской жизни. Поэтому творчески переосмысленное положение теории Арто о жестокости, разлитой в мире, о том, что с ней можно бороться «выведением», «обнажением» ее сути, и потребовало от постановщиков особой техники сценического действия, где зло ужасает не своей необычностью, а как раз заземленностью, концентрированной реальностью. «Подобно Арто, Бек и Малина, — пишет американский исследователь Тодор Шенк, — хотели не просто развлекать, но и поразить публику так глубоко, чтобы

---

[3] По свидетельству П. Бинера, летом 1958 г., когда «Ливинг-театр» репетировал «Связного», М. К. Ричардс прислала им рукопись еще не опубликованного перевода книги Арто «Театр и его двойник». (До этого Арто не был переведен на английский язык.)

[4] *Проскурникова Т.* Антонен Арто — теоретик «театра жестокости» // Современное западное искусство. XX век. М., 1982. Вып. 2. С. 196.

[5] Там же. С. 191.

это имело очистительный эффект»[6]. Зло обнаруживает себя в буржуазной «норме», а не в отклонении от нее, — утверждал «Ливинг-театр».

Теоретические постулаты Арто попали на хорошо подготовленную почву. Предшествующие поиски велись на ощупь в том же направлении и в концепции «театра жестокости» нашли свое подтверждение. Став на какое-то время лидером среди театров Офф-Бродвея, «Ливинг» оказался в числе тех, кто в конце 50-х гг. исподволь формировал молодежную субкультуру. Успех «Связного» позволил его руководителям точно сориентировать коллектив в дальнейших репертуарных и эстетических поисках.

Впоследствии Джулиан Бек признавал, что иллюзия причастности зрителя в «Связном» достигалась постановочными «обманами», что, по его определению, противоречило творческим и общественным задачам театра. Эксперименты продолжались, и четыре года спустя «Ливинг-театр» показал спектакль по пьесе Кеннета Брауна «Бриг» (1963 г.). Эта постановка стала своего рода классикой театра протеста на его первом, наиболее динамичном этапе. В ней воплотились основополагающие общественные и эстетические принципы альтернативных театров. В «Бриге», изображавшем военно-морскую тюрьму, нашли свое выражение настроения анархического бунта против тотального насилия над индивидуумом.

По словам Пьера Бинера, эта постановка была «безусловно наиболее дерзким актом восстания против истеблишмента за всю историю существования „Ливинг-театра“»[7]. Ее прозрачная символика «Америка — тюрьма» не вызывала никаких сомнений, читалась вполне отчетливо. Действие скрупулезно воспроизводило события одного дня во флотской тюрьме, но не они составляли суть пьесы и спектакля.

«Бриг» был законченной реализацией идеи зла, как его понимали Беки, — неподвижной бесчеловечной социальной структурой.

Для Бека главным было создание гнетуще упорядоченной атмосферы насилия. Он сконструировал на сцене точно вымеренный каркас настоящей тюрьмы, опоясанный колючей проволокой. Отличить за механичностью движений индивидуальность того или иного арестанта было почти невозможно, каждый был полон неподдельного парализующего страха. Движения человека теряли здесь свою естественность. Любой шаг и любой жест выполнялся как бы рывками, ибо в следующую минуту он мог быть остановлен ударом или окриком тюремного охранника, а для людей, охваченных страхом, пови-

---

[6] *Shank T.* American Alternative theatre. London, 1982. P. 10.

[7] *Biner P.* Op. cit. P. 63.

новение команде является основным мотивом действия. (Годы спустя мы увидели нечто подобное в спектакле литовского режиссера Э. Някрошюса «Квадрат».)

Набор садистских приемов у охранников был весьма ограничен, но благодаря тупой методичности их употребления они достигали своей цели. Когда вновь прибывшего арестанта бросали в тюрьму, зрители уже точно знали, чем и как его будут сейчас истязать, и поэтому с трудом сдерживали собственные мускулы от напряжения в ожидании удара. Таким образом, воздействие спектакля ощущалось буквально физически. «Без элемента жестокости в основе всякого спектакля театр невозможен. При нашем состоянии вырождения необходимо ввести метафизику в умы людей через их кожу» [8], — гласил один из параграфов в программном разделе Первого манифеста «Театра жестокости» Арто.

Весь дьявольский тюремный механизм принуждения, воссозданный в спектакле «Ливинг-театра» со скрупулезной дотошностью, воспринимался как персонифицированное зло, с которым необходимо бороться. Здесь уже прием не «обманывал» зрителя — соучастие достигалось тем, что руководители театра называли «состоянием присутствия», т. е. зритель чувствовал причастность к происходящему не только как сторонний наблюдатель — у него возникало ощущение, что он один из заключенных и испытывает на себе всю тяжесть бесчеловечных запретов и издевательств.

Спектакль строился по принципам импровизационности, ориентированности на действие «здесь и сейчас» и непременной коллективности творчества. В целом представление «Брига» воспринималось как некий чудовищный ритуал, в котором по-разному участвуют все собравшиеся, и освободиться от него можно только ценой активного действия. Магия ритуала впервые проявила себя в спектакле «Ливинг-театра» как действенная сила, соединяющая в себе социальное и эстетическое начала.

В процессе создания спектакля намечался новый стиль актерской игры, который основывался на интуитивном ощущении общности партнеров, составлявших некий единый организм. Этот, как они называли, «импровизационный физический метод на основе общности» становится главным в исполнительской манере актеров «Ливинг», а затем определяющим и для «Опэн-театра».

После постановки «Брига» театр был закрыт по «финансовым причинам». Отбыв положенный срок в тюрьме, Бек и Малина были вынуждены эмигрировать вместе со своим коллективом в Европу.

---

[8] *Artaud A.* Le theatre et son double. Paris, 1964. P 151.

Вплоть до 1968 г. «Ливинг-театр» продолжает свои спорные и подчас скандальные эксперименты, будучи оторванным от национальных условий, его породивших. Практика альтернативных театров движения протеста в Америке складывается из опытов других коллективов и определяется уже другими именами.

* * *

Европейский период «Ливинг-театра» имел самые решительные последствия для его творческого метода. Условия, в которые был поставлен коллектив, таковы, что ему пришлось стать кочевым театром. С сентября 1964 по август 1968 г. «Ливинг-театр» проехал с выступлениями через двенадцать европейских стран, давая не более одного–двух представлений на одном месте. Зачастую их выступления заканчивались стычкой с властями, считавшими по той или иной причине спектакли «Ливинг-театра» недопустимыми — возмутительными либо с точки зрения общепринятой морали, либо по политическому содержанию.

Далеко не все актеры в труппе оказались способны на такие испытания. Многие не выдерживали и уходили, возвращались на родину. Оставшихся все эти трудности сплотили настолько, что в конце концов возник коллектив-коммуна — некий прообраз коммун кочующих братств хиппи. «Актерская профессия полностью определяет образ жизни всех членов этой труппы... которые вместе живут и вместе работают; они занимаются любовью, рожают детей, дают представления, сочиняют пьесы, делают упражнения, тренируя свое тело и душу, и делят друг с другом все радости и заботы, которые выпадают им на долю. Но они заняты одним делом, которое придает смысл их совместному существованию. Это дело — лицедейство. Без театра они не прожили бы вместе и недели»[9], — писал в 1968 г. о «Ливинг-театре» Питер Брук. Вокруг этого сплоченного ядра единомышленников собирались неофиты радикального искусства, и таким образом численность актеров в труппе доходила в иных случаях до 40 человек. Все эти обстоятельства также оказали существенное влияние на художественную структуру спектаклей театра, обусловливали их вынужденный аскетизм.

В Европе произошел и существенный сдвиг в социальных концепциях художественного руководителя коллектива — Джулиана Бека. Он окончательно утвердился в своих анархо-пацифистских воззрениях и с этого времени старался использовать все доступные

---

[9] *Брук Л.* Пустое пространство. М., 1976. С. 111.

ему средства для активной пропаганды своих идей. Находясь в США, супруги Бек и многие из артистов театра также вели достаточно активную общественную жизнь — участвовали в маршах мира, протестовали против всех видов дискриминации и т. д. Отличие заключалось в том, что в Европе за ними уже не тянулся шлейф прошлой репутации эстетского «богемного театра». Здесь они выступали как идейные борцы, избравшие своим оружием театр. Если в Америке они прославились как художники-экспериментаторы, занявшиеся политикой, то в богатой культурными традициями Европе их воспринимали скорее как политических активистов, обратившихся к театру.

Обстановка, в которую попала коммуна «Ливинг-театра» в Старом свете, оказалась не менее взрывоопасной, чем на их родине. Молодежное движение протеста Запада набирало силу. Разбуженные чувства жаждали выхода, искали форму реализации. В крупных городах, особенно в районах университетов или в студенческих кампусах, кипели страсти: здесь состязались ораторы, проходили шумные манифестации, их сменяли многодневные марши, грандиозные митинги, и над всей этой круговертью звучала музыка «Битлз» или «Роллинг Стоунз», еще больше накаляя своими пульсирующими ритмами атмосферу праздника гнева и несбыточных надежд.

Американский центр студентов в Париже приютил труппу «Ливинг-театра», предоставив ей помещение для репетиций. Очевидно, студенты сочувственно отнеслись к экспрессивной ораторской манере Джулиана Бека, развивавшего перед аудиторией некоторые положения из той гремучей смеси анархизма, буддизма и гандизма, которую представляла собой его «философия». В знак благодарности Беки решили продемонстрировать студентам новые возможности своего театра. Так, совершенно импровизационно за несколько дней родился спектакль «Мистерии и семь отрывков» (1964 г.) — первая европейская работа театра, впервые созданная методом коллективного творчества; работа, наглядно показавшая возможности радикального искусства, идеально приспособленного к условиям спонтанного молодежного бунтарства.

Представление не имело в основе литературного текста, сквозного сюжета, не было также ни костюмов, ни специального реквизита. Спектакль состоял из девяти отрывков, каждый из которых соединял в себе упражнения по актерской технике, принятой в «Ливинг-театре», импровизации с партнерами и предметами. Кроме того, разыгрывались сценки внутри «кадра» — четыре поставленных вертикально ящика в человеческий рост, куда забирались актеры для воспроизведения этих «живых картин», успешно заменяли, по мысли Бека, привычное сценическое оформление.

Техника исполнения проста, если не сказать примитивна. Зажигается свет, и зрители видят остановленную «стоп-кадром» сценку. Свет гаснет и снова зажигается. Возникает другой «кадр» с иными исполнителями и т. д. Содержанием этого зрелища становились, как правило, сюжеты на злобу дня. Здесь было проявлено много юмора, подчас совсем не безобидного, зрители подстерегали и такие, в то время еще ошеломляющие сюрпризы, как неожиданная нагота актера или актрисы.

Следующий эпизод-упражнение — демонстрация техники общения. Трое актеров в центре освещенного пространства. Один из них издает не слишком определенный звук, сопровождаемый таким же неопределенным движением. Его партнер подхватывает звук и движение, преобразуя и варьируя их. Затем включается другой актер, завершая, как музыкальную фразу, и звук и жест, одновременно давая импульс к новой мелодии. Зрелище это завораживало, как древний священный ритуал, «освобождающий человека от пут себялюбия, разрывающий темницу одиночества, утраивающий силы и дух».

Финал спектакля — апокалипсис в духе Антонена Арто. Зрителям дают убедиться воочию, как выглядит реальная смерть. Почти вся труппа, словно пораженная чумой, ползет на зрителей, умоляя о помощи, во всех натуралистических подробностях передавая клинические стадии умирания. Техника проживания момента актерами «Ливинг-театра» такова, что зрители большей частью не могли оставаться равнодушными: некоторые «умирали» вместе о актерами, другие пытались утешить корчащихся в муках, находились и такие, которые безуспешно стремились «оживить» распростертые тела. Через 50 минут нескончаемый вопль страдания обрывается мнимой смертью. Оставшиеся в живых складывают «трупы», как бревна, в штабеля. Эта кошмарная картина, напоминающая гитлеровские концентрационные лагеря, где подобным образом сжигались трупы, — последнее, что видят зрители, покидая представление «Мистерий».

В одной из своих теоретических работ, которая называлась «Театр и чума», Антонен Арто писал: «Как и чума, театр взывает к силам человека, заставляя его сознание обратиться к первоисточнику всех конфликтов» [10]. Финал спектакля «Мистерии», впрямую иллюстрировавший это положение Арто, потрясал.

Спектакль «Мистерии» был показан 265 раз! В количественном отношении это значительно превышало все остальные постановки «Ливинг-театра» за годы его существования. Известность, которую театр снискал в Европе, поначалу не могла не радовать его руково-

---

[10] Цит по ст.: *Проскурникова Т.* Антонен Арго... С. 200.

дителей, но затем слишком настойчивые похвалы по адресу их спектакля-экзерсиса встревожили Бека. В Америке у них была репутация серьезных художников, новаторов, освоивших язык европейского авангарда и выработавших свой собственный. В Европе же их театральное создание скорее демонстрировало всякий отказ от каких-либо культурных традиций в пользу злобы дня, митингового лозунга, который уже завтра мог смениться. Нужно было доказать, что язык, освоенный коллективом, универсален, что средствами, имеющимися в арсенале «Ливинг-театра», можно воссоздать мир, цивилизацию, показать человека на всех уровнях его бытия.

Вероятно, потому, когда Джудит Малина предложила подумать над постановкой «Франкенштейна», труппа единодушно ее поддержала. Это было решение не только смелое, скорее — дерзкое. «Франкенштейн» — один из самых популярных сюжетов XX столетия на Западе, в основе которого лежит миф о Големе. Миф, вобравший в себя и веру в беспредельные творческие возможности человека, и неспособность того же человека употребить эти возможности себе во благо. Поэтому Франкенштейн — это и Фауст, Прометей, как его назвала создательница — Мери Шелли, и одновременно монстр, сеющий зло. Рожденный в начале XIX в. как парафраз «готического романа», Франкенштейн перешагнул в наше столетие и стал восприниматься как скрытая и страшная пружина могучей и несчастной технической цивилизации. «Ливинг-театр» взялся эту пружину показать и объяснить ее действие.

Чтобы беспристрастно рассмотреть какой-либо предмет или явление, необходимо, как известно, отдалиться от них, взглянуть «со стороны». Как же судить о европейской цивилизации, находясь внутри нее? Руководители театральной коммуны решили преодолеть это препятствие, обратившись к опыту восточных культов и ритуалов. Супруги Бек полагали также, что восточные методы самосовершенствования представляют собой подлинный кладезь новых возможностей воспитания актера. С этого момента увлечение Востоком приняло у них не случайный, а систематический характер.

Стоит напомнить о сходных приемах, использованных уже в «Мистериях», приемах, которые в «Франкенштейне» разрастаются до художественного принципа. Это, во-первых, способ аффектации аудитории. Спектакли «Ливинг-театра» живут только в атмосфере скандализированной, где нет места равнодушию и где каждый художественный аргумент есть то же, что лозунг, который бросает оратор в наэлектризованную толпу. Во-вторых, выступая перед иноязычной аудиторией, а также испытывая вообще недоверие к слову, которое было присуще тому времени и тем умонастроениям, «Ливинг-театр»

осознанно, целенаправленно стремился к возобладанию действия над словом. Таким образом, здесь начинают складываться принципы так называемой «вневербальной эстетики», развитой впоследствии другими коллективами альтернативного направления. В-третьих, в увлечении восточной обрядностью в спектакле «Франкенштейн» проглянуло нечто большее, чем только один из принципов, составляющих художественные средства театра. Здесь рождается то, что получило развитие и широкое распространение уже не столько в практике «Ливинг-театра», сколько у других коллективов, работавших в США и исповедовавших идею альтернативного искусства. Это принцип ритуала, впервые так ярко зарекомендовавший себя на представлении о Франкенштейне. Если в «Мистериях» было разыграно скорее приглашение к ритуалу, то в этой работе каждая из частей спектакля представляла не что иное, как «священнодействие», замкнутое на самое себя, и все усилия постановщиков направлены были на то, чтобы зрители оказались внутри этого намертво замкнутого круга.

Какие же принципы спектакля «Франкенштейн» сближают его с ритуалом? В этой постановке супругов Бек вольная импровизация уступила место жесткой детерминированности рисунка. Сам же рисунок роли обретал значение символа подобно тому, как в отправлении литургии каждое движение есть знак, имеющий глубокий смысл, подчас совершенно непонятный непосвященному. Действие постановки «Ливинг-театра» разбилось на небольшие эпизоды-обряды, обозначенные в программке «Франкенштейна» специальными наименованиями: «Обряд медитации», «Казнь» и т. д. Цепь обрядов, переходящих один в другой, и составляет ритуал [11].

Такая замкнутая структура «Франкенштейна» диктовалась отчасти содержанием спектакля, в основе которого, как уже говорилось, лежал миф о Големе, преобразованный в современный миф; с другой стороны, вся эволюция творческого метода «Ливинг-театра» вела именно к этому результату. Более того, все направление альтернативного искусства в конце концов замкнулось на ритуале, что свидетельствовало о его застое и кризисе.

Вынужденная эмиграция в Европу сыграла не лучшую роль в судьбе «Ливинг-театра», лишив его необходимой для развития художественного организма национальной почвы. Поиски новых путей альтернативного искусства в это же время с большей интенсивностью и с более интересными результатами вели последователи, а в

---

[11] «Ритуал (от *лат.* ritualis — обрядовый) — вид обряда, исторически сложившаяся форма сложного символического поведения, упорядоченная система действий (в том числе речевых)...» — Советский энциклопедический словарь. Изд. 2-е. М., 1983. С. 1124.

иных случаях и ученики Беков (как, например, Джозеф Чайкин) в Америке, где к тому времени из настроений недовольства составилось целое движение, получившее в американской истории XX столетия наименование движения протеста. Среда тех, кто включился в поиски новых форм театра, созвучного времени, были художники с различными творческими установками, активно искавшие свои пути в искусстве. Тем не менее все они начинали не с нуля. Каждый из них в той или иной степени опирался на результаты, уже достигнутые «Ливинг-театром». И если супруги Бек пришли к ритуальной структуре только с постановкой «Франкенштейна», то их последователи с ритуала начали.

* * *

Один из таких коллективов, рожденных в самом начале 60-х гг. (1961 г.), но существующий вот уже более трех десятилетий, — театр, возглавляемый Питером Шуманом. (Правда, следует оговориться, что сейчас «Брэд энд паппет» показывает свои спектакли не регулярно, а лишь от случая к случаю.) В политическом отношении театр Шумана был, пожалуй, наиболее активным среди всех коллективов альтернативного направления. Он становился непременным участником, а порой и организатором митингов, маршей протеста, антивоенных акций. Разыгрывая свои спектакли «в традициях странствующих средневековых комедиантов» [12], «Брэд энд паппет» устраивал уличные представления по случаю Дня Хиросимы, Первого мая, Дня ветеранов. На улицах и на подмостках театр выступал яростным противником войны во Вьетнаме, облекая свой протест в непривычно метафорические формы, далекие от плакатного, ораторского искусства. Наиболее яркими и публицистически страстными представлениями стали такие, как «Пламя» (1963 г.), посвященное самосожжению нескольких молодых американцев в знак протеста против кровавой бойни во Вьетнаме, «Человек прощается со своей матерью» (1968 г.), носившее также четкую антивоенную направленность, и «Плач народа о пище» (1969 г.), где иносказательно изобличались коррупция и жестокость. Некоторые постановки Шумана были построены на вечных сюжетах и образах, иногда заимствованных из Библии, но всегда тесно переплетенных с событиями дня сегодняшнего, ради которого и создавался тот или иной спектакль.

Само название театра — «Брэд энд паппет» («Хлеб и кукла») — отражает и его эстетические принципы и форму их реализации.

---

[12] *Силин А.* Радикальные, партизанские, революционные // Театр. М., 1972. №1

«Хлеб призван напоминать нам, что театр — не место для коммерции... а как и хлеб, такая же необходимость... Куклы и маски должны представлять на улице» [13]. Каждому спектаклю Шумана предшествует обряд «преломления хлеба». Этот обряд глубоко символичен: восходя корнями к библейской притче, в контексте представления он обретает остро современный смысл единения со своим зрителем, когда участники и зрители должны стать той общиной или коммуной, где каждый в отдельности и все вместе берут на себя ответственность за происходящее не только в пределах спектакля, но шире — в беспредельности самой жизни. Затем начинается собственно спектакль.

«Левые радикалы часто критикуют „Брэд энд паппет" за то, что они представляют угнетенных слишком пассивными, — писала о спектаклях театра К. М. Тейлор. — Но идея Шумана в том, чтобы показать силу их сопротивления поэтически. Война существует (в их спектаклях. — *Т. Б.*) как ничем не оправданное зверство, против которого должно быть мобилизовано все человечество. Его спектакли — это еще и символ вновь и вновь повторяющейся борьбы слабости против бесчеловечной силы, кротости против бахвальства, народа против притеснителей. Это извечная борьба со злом, которой так или иначе одухотворены все постановки Шумана» [14].

Добавим, что необыкновенно важными для спектаклей «Брэд энд паппет» были их простота, доходчивость, демократичность. Красочные, выразительные, запоминающиеся постановки Шумана отличались ясными и сильными художественными средствами. Гигантские куклы и маски были предельно типизированы. Символика их легко прочитывалась и не носила сверхинтеллектуальный характер. При этом Шуман избегал какого-либо упрощения, пропаганды той или иной панацеи от социальных бед и общественных проблем. Создатели спектаклей «Брэд энд паппет» стремились включить зрителя в свое сообщество-коммуну с тем, чтобы вместе прийти к определенному, в первую очередь эмоциональному выбору. Именно поэтому Шуман, в отличие от Джулиана Бека, избегал выступлений в традиционных театральных помещениях. С его точки зрения, зритель в зале заранее настроен на пассивное созерцание зрелища, и вовлечь его в действие труднее, нежели на улице или в парке. Поднимая в своих спектаклях тему солидарности, единения, театр стремился добиваться того же и в границах всего представления. На улице прохожий находится как бы «на своей территории», и когда его просят, предположим, понести знамя в процессии, составляющей часть спек-

---

[13] *Taylor K. M.* People's Theatre in America. New York, 1972. P. XI.

[14] Ibid. P. 259.

такля, или разделить хлеб, его соучастие, активность становятся неизмеримо большими.

Таким образом, «Брэд энд паппет» при всей оригинальности, самобытности таланта его руководителя продолжал развивать принципы, возникшие еще в практике «Ливинг-театра». Несколько схематично их можно сформулировать следующим образом: 1) активизация зрительского восприятия посредством вовлечения аудитории в действие (отличающаяся, однако, от той агрессивности, с которой это проделывал «Ливинг»); 2) ритуальность действия как основополагающий сценический прием («Искусство сейчас — это то, чем раньше была религия. Это форма общинного события...» [15], — писал в одной из статей Питер Шуман); 3) примат действия над словом. В дальнейшей практике альтернативных театров эти положения и составили основные принципы вневербальной эстетики, не исчерпавшей своих возможностей и в современном сценическом искусстве.

«Я многому научился у шумановского театра „Брэд энд паппет", труппы, которая поразила меня больше всего в Нью-Йорке, — говорил руководитель «Опэн-театра» Джозеф Чайкин. — Питер создает свои творения из древесины и ткани и манипулирует ими в моральном и театральном смыслах подобно тому, как священник использует иносказание в проповеди. Он открыл особую форму и создал благодаря ей нечто такое, что не существовало никогда раньше» [16]. Театр Шумана сочетал в себе простоту и наивность площадного балагана с рафинированностью искусства высокопрофессионального.

В спектаклях «Брэд энд паппет» постановщик стремится предельно обобщить, типизировать не только ту или иную маску или куклу, которые без этого просто не мыслятся, но и весь визуальный ряд, всю образную структуру зрелища; сделать максимально экспрессивными все элементы представления, добиваясь усиления эффекта за счет сочетания различных компонентов (в том числе и цирковых), каким бы странным и эклектичным ни казалось их соседство. Поэтому рядом с лицедеем появляется гигантская кукла, и действуют они на равных — актер из плоти и крови и воплощенная в материал образная идея постановщика. Движения каждой куклы тщательно отрабатываются, чтобы сделать их как можно более выразительными, довести почти до символа, понятного и ребенку и взрослому. Большое значение Шуман придавал музыке и свету. Музыка, как правило, не была фоном или сопровождением спектакля, а участвовала в нем как равноправный, а порой и ведущий элемент сценического действия. Основная цель

---

[15] Цит. по: *Shank T.* American Alternative theatre. . P. 112, 113.

[16] *Chaikin J.* The presence of the actor New York, 1972. P. VIII

употребления этих приемов — прямое и сильное эмоциональное воздействие на зрителя — делает, как писал Т. Шенк, «слова в постановках менее важными... и тем самым диктует необходимость того, чтобы слова были использованы с поэтической экономностью» [17], соответствующей, добавим от себя, поэтической лаконичности жеста.

Маска и кукла вообще широко использовались в радикальном искусстве «бурного десятилетия», но большей частью в театрах иного направления — в уличных партизанских театрах. Напомним, что «Брэд энд паппет» также часто выбирал для своих выступлений парки, улицы, т. е. ту территорию, на которой вели свою борьбу «партизанские» группы, и это сходство давало основания некоторым исследователям причислять коллектив Шумана к партизанским уличным театрам. Однако необходимо все же констатировать разницу задач этих двух направлений радикального искусства, на стыке которых существовал «Брэд энд паппет».

Можно сказать, что многие творческие достижения театра Шумана были заимствованы и по-разному использованы в практике «партизанских» уличных групп. Но при явной общности тем и сходстве художественных средств коллектив, возглавляемый Шуманом, не терял все-таки генетической связи с альтернативными театрами, не ограничивал себя целями прямой агитации и пропаганды. В то же время «Брэд энд паппет», составляя, как и многие альтернативные театры, оппозицию коммерческому искусству, был в их среде наиболее радикальным и демократичным по своей направленности коллективом.

Не менее значительным и влиятельным в определении эстетики альтернативных театров стал возглавляемый Джозефом Чайкином «Опэн-театр». Чайкин обучался основам Метода (напомним, так в Америке, с большой буквы, зачастую называется система Станиславского) у довольно известных педагогов [18]. За плечами этого режиссера был опыт актерской работы в «Ливинг-театре» под руководством Джулиана Бека и Джудит Малины. Он играл в «Связном» Дж. Гелбера, за успешное исполнение главных ролей в спектаклях «Что тот солдат, что этот» и «В джунглях городов» Б. Брехта дважды получал премию Оби (высшая награда, присуждаемая внебродвейским театрам). Чайкин гордился своим званием ученика Бека, а руководитель «Ливинг-театра», находясь в Европе, внимательно следил за дея-

---

[17] *Shank T.* American Alternative theatre .. P. 112.

[18] «Каждый педагог, у которого я обучался, преподавал систему Станиславского на свой лад, и каждый заверял своих преданных учеников, что они найдут „внутреннюю правду“, только следуя специфическому методу этого учителя», — вспоминал в своей книге (*Chaikin J.* The presence of the actor... P. 43).

тельностью его труппы и без колебания заимствовал некоторые приемы «Опэн-театра», особенно в плане подготовки и воспитания актера. (Благо частые гастроли обоих коллективов не воздвигали между ними глухого барьера, позволяли всегда быть в курсе творческих исканий друг друга.) При всей оригинальности, самостоятельности их поисков оба эти художника шли в одном направлении, хотя и каждый своим путем [19].

Однако если «Ливинг-театр» начинал свои эксперименты в обстановке общественного застоя, в затхлой атмосфере маккартизма, то «Опэн-театр» открылся в 1963 г., в момент нарастания волны протеста, в момент формирования движения. Время побежало стремительно... Время выдвигало новые задачи. После того как «Ливинг-театр» был выслан в Европу, Чайкин и его коллектив по сути дела стали в Америке негласными лидерами того направления, первооткрывателями которого были супруги Бек.

В отличие от своего учителя, Чайкин не претендовал на создание собственной философской системы, не связывал себя определенными политическими концепциями, не выступал с социальными манифестами. Творческие поиски Чайкина и его коллектива, по существу, сводились к глубинной, скрупулезной лабораторной работе, результаты которой так или иначе повлияли на развитие всего радикального театра и в известной степени продолжают влиять на театральный процесс последующих десятилетий. И тем не менее этот коллектив, по общему признанию, считался театром политическим, театром радикальным. Чем же достигалась подобная репутация?

Свои общественные симпатии «Опэн-театр» выявил уже в первых «полнометражных» постановках, осуществленных почти одновременно в 1966 г. и игравшихся в различных помещениях на офф-Бродвее. Оба эти спектакля — и «Вьет-рок», и «Америка, ура!» — представляли собой цепь импровизаций, объединенных скорее внутренней логикой, нежели фабулой. Их роднил и метод создания: в написании сценариев, наряду с драматургами Меган Терри или Жан-Клодом ван Итали, как было распространено и впоследствии в «Опэн-театре», прини-

---

[19] Артур Сейнер, автор книги «Заметки о радикальном театре», писал: «Подобно тому как Джо Чайкин, будучи актером „Ливинг-театра“, испытывал сильное идейное влияние Джудит и Джулиана Бек, так позже Беки находились под воздействием ансамблевых экспериментов, проводимых в „Опэн-театре“ под руководством Чайкина. Актеров „Ливинга“ обучил экзерсисам, связанным с разработкой движения и звука, которыми в начальный период интенсивно занимались в „Опэн-театре“, Ли Уорлей, член труппы Чайкина, оказавшийся в 1964 г. на время в Париже. Эти упражнения на движение и звук вошли в спектакль „Мистерии“ и даже целиком составили седьмую его сцену» (*Sainer A.* The radical theatre notebook. New York, 1975. P. 37).

мала участие вся труппа. «Вьет-рок» — это спектакль-отповедь не только грязной бойне в Индокитае, развязанной официальной Америкой, но и доведенный до философского звучания протест против превращения человека в убийцу, против чудовищного насилия над человеческой природой.

Многие стороны «Опэн-театра» раскрылись как в плане общественном, так и в эстетическом на этом спектакле (название которому дала одноименная, звучащая лейтмотивом песня). События, происходившие в стране и вызывавшие, по определению Чайкина, у членов труппы «личностный кризис», были отправной точкой сценических размышлений о человеческой природе, о гуманизме... Вместе с тем такие размышления будили творческую фантазию, заставляли искать адекватные им выразительные средства. Другой стороной постановки «Вьет-рок» стало выявление режиссерских принципов Чайкина, получивших дальнейшее свое развитие в последующих работах «Опэн-театра». Отметим наиболее типичные: стремление строить действие одновременно как бы в двух измерениях — оно происходит сегодня, сейчас (детские игры взяты из самой жизни, используется только современная ребячья лексика), и вместе с тем постановщик вневербальными средствами убеждает зрителя в очевидности вневременного, вечного существования подобных ситуаций в человеческой жизни.

Характерным для режиссуры Чайкина было также требование предельной лаконичности и выразительности всех компонентов спектакля. Как правило, постановки «Опэн-театра» обходились без декораций, минимумом реквизита и без специальных театральных костюмов; за исключением подчеркивающей пластику одежды, удобной для выполнения экзерсисов, актеры пользовались своим повседневным платьем.

Вопросам техники актера здесь уделялось особое внимание. Режиссерские требования не сводились лишь к умению производить те или иные простейшие психофизические действия (из множественности, совокупности которых и рождалась многогранность, сложность спектакля). Для Чайкина было важно, чтобы исполнитель, переходя от одной задачи к другой, неизменно сохранял предельную серьезность по отношению к тому, что он делает (ирония возникала в контексте, а не в самом действии), и вместе с тем способность к мгновенному преображению, резкому изменению психофизического состояния. Система воспитания актера и мера его участия в создании спектакля «Опэн-театра» отличались от того, что было достигнуто в «Ливинг-театре» до отъезда в Европу.

Исполнители «Вьет-рока» продемонстрировали значительно шире спектр психофизических состояний и возможностей трансформации в процессе сценического действия, нежели актеры «Ливинга» в

период «Связного» и «Брига». Кроме того, в спектакле Чайкина много места было уделено импровизациям. Собственно вся постановка была рассчитана на фиксированные смысловые части, внутри которых исполнители свободно импровизировали. Три года, предшествовавшие показу «Вьет-рока», Чайкин посвятил чисто лабораторным поискам, в результате чего именно «Опэн-театр» сделал следующий шаг в развитии альтернативного искусства, и первые же его спектакли показали, что им удалось встать на путь, который обещал немалые перспективы.

Вторая половина 60-х — начало 70-х гг. в Америке отмечены появлением целого ряда спектаклей, в которых отразились существенные стороны этого времени, воплотились его идеалы и иллюзии, а кроме того, были предприняты попытки к изменению границ между искусством и жизнью, что во многом предопределило поиски новых средств художественной выразительности.

Джозеф Чайкин и его единомышленники не были оторванными от действительности жрецами искусства. И если их деятельность отличалась многолетними лабораторными экспериментами, а структура «Опэн-театра» была, быть может, излишне замкнута, то это свидетельствовало о том, что поставленная ими цель непроста. Их цель — выработка нового сценического языка, отвечающего своему времени, — способствовала развитию не только альтернативного театра, но и реализации на сцене многих идей контркультуры.

Не случайно вторым спектаклем, показанным «Опэн-театром» почти одновременно с «Вьет-роком», стала постановка с характерным названием — «Америка, ура!». Это была едкая и вместе с тем убийственно точная сатира на американскую действительность. Сценическому препарированию подвергались стереотипы американского мышления — объектом сарказма оказывались американские банальности и трюизмы.

Спектакль «Америка, ура!» принес первый шумный успех «Опэн-театру» и его руководителю. В этой постановке, созданной, как уже говорилось, в значительной своей части методом коллективного творчества при помощи драматурга Ж.-К. ван Итали, особенно ярко прозвучала общественная устремленность труппы, разделявшей многие взгляды радикально настроенной интеллигенции (в том числе и студенчества), представлявшей целое направление в движении протеста. Разделяли они и заблуждения своего времени, его иллюзии. Все это так или иначе отразилось на дальнейшем творческом пути «Опэн-театра», на его сложных репертуарных поисках и противоречивых сценических экспериментах.

Для Чайкина и его единомышленников театр был не только, а еще точнее, не столько средством самовыражения, сколько инструментом

самопознания. Создатели «Опэн-театра» верили в то, что их свободные импровизации, их экзерсисы, их игра, позволяющая срывать маски с обывателя, есть не что иное, как акт нравственно и политически значимый. Чайкин утверждал, что только тот, кто способен вызвать в себе «личностный кризис», способен вызвать его и в других.

С наибольшей полнотой положительные стороны поэтической и художественной программы «Опэн-театра» нашли свое воплощение в спектакле «Змий» (1968 г.), ставшем одной из вершин движения альтернативных театров. Здесь, как и в прежних постановках Чайкина, вечное и сиюминутное сопрягалось ради того, чтобы найти наконец истинный масштаб того существа, имя которому — человек. Злободневные политические события и Книга Бытия — вот две точки отсчета, два разнофокусных прибора, позволяющих взглянуть на день сегодняшний из вечности, чтобы показать его суетность, и в то же время в сегодняшнем мгновенье увидеть вечное.

Не будет преувеличением сказать, что этот спектакль (по прошествии более трех десятилетий об этом уже можно смело говорить) вошел в историю американского театра. Он неоднократно описан в исследованиях, посвященных сценическим исканиям того времени. Эта талантливая работа Чайкина считается наивысшим выражением духа экспериментаторства альтернативных театров. «Змий» имел своих многочисленных подражателей. На протяжении последующего десятилетия цитаты из этой постановки не раз проглядывали в работах других режиссеров. Однако, как это бывает, при тиражировании неизбежно теряется наиболее ценное качество театрального действия — заимствованная форма либо подминает неорганичное ей содержание, либо сама искажается до неузнаваемости.

Именно этот спектакль дает возможность судить о тех художественных особенностях, которые составляли своеобразие коллектива «Опэн-театра» в пору его расцвета, и позволяет выделить творческие достижения режиссера Джозефа Чайкина, сказавшиеся прежде всего в попытках воспитания актера нового типа. Поэтому попробуем рассмотреть эту сторону их деятельности.

Вспоминая свои первые шаги на поприще актера, Чайкин писал, что знакомство с Брехтом (выше уже говорилось о его участии в брехтовских спектаклях «Ливинга») «произвело в моем сознании настоящий переворот» [20]. Ему импонировало, что «здесь актер не был послушным исполнителем чужой воли. В момент обращения к публике актер разделял ответственность за свой персонаж с автором и режиссером. Кроме того, — заключал Чайкин, — Брехт — это поли-

[20] *Chaikin J.* The presence of the actor... P. 43.

тика, и я стал постигать этот аспект театра... Для меня политика перестала быть чем-то смешным, отдельно отстоящим от искусства» [21]. Брехтовская идея личной ответственности за судьбы мира оказалась созвучна времени.

Путем проб и ошибок, не получив готовых рецептов в «Ливинг-театре», хотя, по признанию самого Чайкина, «ни одно из ранних влияний не оказало на меня большего воздействия, чем общение с Джудит Малиной и Джулианом Беком» [22], он начал собственные поиски. Ибо в то время, когда Чайкин был актером труппы «Ливинг», с его точки зрения, «они не думали о специфике актерской техники, не занимались этюдами, не исследовали сценического поведения или ритуала» [23]. Удалось ли Чайкину сделать открытия в этой области? Практики радикальных театров и многие исследователи, изучавшие их деятельность, отвечали на этот вопрос утвердительно. Попробуем разобраться в этом. Если вынести за скобки социальные мотивы, заставлявшие собираться политических единомышленников в театре (об этом говорилось выше), то при попытке объединить участников первое, что приходилось преодолевать руководителям этих коллективов, было отсутствие школы, единого профессионального уровня. Это обстоятельство, как прозаично оно ни звучит, оказало тем не менее серьезное влияние на формирование актерского стиля не только в труппе «Опэн-театра», но и у большинства радикальных театров. Чайкин постепенно выработал и собрал целый ряд упражнений (экзерсисов), направленных на то, чтобы высвободить, раскрепостить психофизический аппарат своих актеров, заставить их выявлять свои душевные переживания во внешнем действии. Как писал Питер Фелдман, один из актеров труппы «Опэн-театра» и сорежиссер Чайкина, они пытались «сделать видимыми на сцене те стороны реальности, которые обычно остаются за пределами разыгрываемой ситуации: ускользающие, хрупкие, таинственные, подчас иррациональные или чудовищные аспекты нашей внутренней жизни...» [24].

Добиваясь от исполнителей умения объективизировать через действие, через импровизацию свое внутреннее состояние, Чайкин не ставил перед ними задачу перевоплощения в персонаж в традиционном понимании этого слова. Для него представлялось гораздо более интересным и важным раскрыть духовный потенциал личности самого актера, аккумулирующей в себе дух современности. По сути

---

[21] *Chaikin J.* The presence of the actor... P. 51, 52.

[22] Ibid. P. 45.

[23] Ibid. P. 45.

[24] Цит. по: *Croyden M.* Lunatics, lovers and poets. New York, 1974. P. 174.

дела исполнители в «Опэн-театре» воспроизводили на сцене бесчисленные вариации собственного «Я» в предлагаемых обстоятельствах. В тех же случаях, когда требовалось создать внеличностный образ (ребенка, Змия) или изобразить самолет, актеры внешними лаконичными средствами «показывали», «играли» в этот персонаж. Но главным в условиях коллективного творчества «Опэн-театра» оставалось импровизационное самочувствие, через которое они должны были раскрывать те самые, «хрупкие и таинственные», аспекты своей внутренней жизни.

Иначе говоря, Джозеф Чайкин попытался выработать собственную систему воспитания актера. Этот тип актера деятели альтернативного театра обозначили понятием «перформер»[25] (представляющий), то есть выступающий от своего собственного лица, сочетающий в себе таланты проповедника, оратора и актера.

Вместе с тем мы знаем, что коллективы подобных «перформеров» создавали действительно яркие сценические произведения, мы знаем об интереснейших театральных опытах, основанных на коллективном творчестве.

Спектакли альтернативных театров, и в первую очередь «Опэн-театра», были построены по принципу «коллективного образа», в отличие, скажем, от актерского ансамбля, составляющего в традиционном театре систему образов.

Подобно тому как невозможно вычленить какой-нибудь камушек из мозаичного панно, так невозможно выделить того или иного исполнителя в постановках: Чайкина. Своеобразным символом творческих исканий в области актерской техники может служить персонаж спектакля «Ливинг-театра» «Франкенштейн» — Создание, скомпонованное в какой-то момент из тел актеров. Тем же способом «выращено» и Древо познания в Эдеме Чайкина в «Змии». Аналогичных примеров можно найти множество — по существу, это был общий принцип всего альтернативного театра.

Однако тут нужно оговориться. Чаще и охотнее всего — как это ни парадоксально, — теоретики и практики альтернативного искусства отстаивали позиции крайнего индивидуализма и вовсе не желали усреднять уникальные, с их точки зрения, проявления своей внутренней жизни. Тем не менее стоит обратить внимание на то, благодаря чему достигалась их творческая коллективность. Фелдман говорит об этом следующее: «В любом человеке есть кроме социальных и моральных пластов свой миф, свой ритуал, свой мир. Для нас важно было показать, как общественный опыт слагается из множест-

---

[25] См.: *Sainer A.* The radical theatre notebook...

венности, фрагментарности отдельных усилий...»[26] Таким образом, здесь, как утверждает Фелдман, стремились установить некие законы, направленные на выявление индивидуальных особенностей каждого из участников сценического эксперимента, и воздействие на аудиторию мыслилось тем сильнее, чем полнее удавалось выявить внутренний мир каждого. Чайкин придавал огромное значение установлению контактов между исполнителями. Для этого были выработаны особые приемы, создавалась особая атмосфера на репетициях. Этому и был посвящен весь лабораторный период «Опэн-театра». Именно в этом «зерно» чайкинского метода. Многое из того, что делал в этом направлении коллектив «Опэн-театра», до сих пор не потеряло своей актуальности, методика их репетиций требует серьезного изучения. Упражнения, направленные на поиски связей между исполнителями (условно обозначим их как систему внутренних контактов), по словам самого Чайкина, есть необходимая база для дальнейшего этапа создания спектакля, своего рода творческий фундамент.

Метод репетиционной работы в «Опэн-театре» его создатель описывал в книге «Присутствие актера» следующим образом: «Если идея (под которой Чайкин подразумевает определенную внутреннюю потребность, вдохновение, импульс. — *Т.Б.*) одного актера, минуя словесное выражение, находит пути к другому (поискам этого „пути", как уже говорилось, уделялось особое внимание. — *Т.Б.*), значит, оба готовы к дальнейшему совместному творчеству. Разумеется, в том случае, если идея первого стала „своей" для другого. Теперь вместе они пытаются найти такой же кратчайший путь к зрителю. Средства, которыми пользуются исполнители, — упражнения, направленные на установление „внутренних связей", обсуждения, поиск путей по перенесению „идеи" на зрителя, практические занятия и собственно репетиции — могут быть действенными только тогда, когда рождены сознательным творческим актом всех участников»[27].

Такой метод предполагает появление спектакля без участия драматурга. И действительно, доля его труда постепенно уменьшалась и в конечном итоге была сведена до минимума. Если во «Вьет-роке» или «Америка, ура!» актеры еще импровизировали в пределах текста, то уже в «Змии», а затем в «Терминале» и «Мутейшен шоу» вмешательство представителя литературного цеха ограничивалось тем, что от него требовалось на одном из последних этапов работы лишь придание стилистического единства тому, что было наработано в процессе коллективного творчества всей труппы. Соответственно

---

[26] Цит. по: *Croyden M.* Lunatics, lovers and poets. P. 174.

[27] *Chaikin J.* The presence of the actor . P. 60.

прямо пропорционально возрастала роль вневербальных средств художественной выразительности в спектакле. Смысл поздних работ «Опэн-театра» всегда полнее раскрывался в так называемых зонах чувствования, т. е. там, где в основе лежит не событие, имеющее текстовое наложение, а реакция на него, причем реакция полуимпровизационная, достигнутая методом совместной работы всей труппы. Так выработались принципы выразительного языка коллектива, зиждившиеся на четырех элементах — «звуке, жесте, ритме и молчании» [28].

Согласно описанию Чайкином метода коллективного творчества в их театре, «идея», овладевая всеми участниками спектакля, должна была проходить постепенный, поэтапный процесс своей реализации в сценическом действии. Причем, процесс этот длился до тех пор, пока не находились формы, отвечающие требованиям всех занятых в постановке. Не случайно Чайкин признавался, что он «порой не в состоянии с уверенностью сказать, какой из эпизодов принадлежал его авторству, а какой кому-нибудь другому из членов труппы» [29]. Мало-помалу спектакль неизбежно обретал законченность ритуала, и, собственно, только тогда задача коллектива считалась выполненной. И хотя в образную систему постановки включались импровизации, судя по логике метода репетиций в «Опэн-театре», эти импровизации были, как правило, подготовлены еще в условиях лаборатории.

В многочисленных статьях, монографиях и других материалах, посвященных альтернативным театрам, такое понятие, как ритуал, встречается достаточно часто, чтобы можно было им пренебречь. «Я полагаю, — писал один из практиков радикального искусства Артур Сейнер, — что ритуал — это динамичный, развивающийся процесс, который пользуется церемонией для того, чтобы возвысить (поднять) как само событие, так и впечатление от него. Новый ритуал этим и отличается от осененного временем традиционного мистического ритуала, представляющего собой череду предписанных действий» [30]. Однако следует различать спектакль, художественные компоненты которого доведены до совершенства ритуала, и спектакль-ритуал как некую структуру, замкнутую на самое себя. Спектакли Чайкина относились, на наш взгляд, к последней разновидности. Что же отличает спектакль-ритуал от обычного традиционного спектакля?

Вспомним, что в основе любой «коллективной» постановки Чайкина (который, безусловно, оставался лидером группы и ее вдохновителем) лежала идея, отражающая внутренний «импульс» — по оп-

---

[28] *Croyden M.* Lunatics, lovers and poets.. P. 174.

[29] *Chaikin J.* The presence of the actor... P. IX.

[30] *Sainer A.* The radical theatre notebook...P. 42.

ределению Чайкина, или «свой миф, свой ритуал, свой мир» — по словам Фелдмана. После того как чей-то «импульс», «миф», «ритуал» и т. д. овладеет остальными участниками — его дополняют однородными «мифами» и объективизируют через сценическое действие в спектакле. Эта «идея» абсолютизируется и, не развиваясь в противодействии, замыкается сама на себя, т. е. становится ритуалом. Причем неизменно провоцирует рождение «импульса», задает тему режиссер, в конечном итоге стягивающий в узел спектакля все коллективные импровизации. Актер не работает здесь над текстом, не занимается анализом характера персонажа, а разрабатывает тему всего спектакля и ищет способы ее выражения, двигаясь дедуктивным путем. Тогда как создавая образ по системе Станиславского, актер восходит от частного к целому. Идя по цепочке действий, рожденной логикой поведения персонажа, приходит к правде всего спектакля, возникающей в противоборстве идей, характеров.

В качестве сценического принципа, как структурная основа театральных экспериментов альтернативного искусства, ритуал возник далеко не только благодаря специфике подготовки актеров и самого спектакля. К необходимости ритуала в театре призывал Арто. В 50-е гг. этот призыв нашел свой отклик. Открытие возможностей ритуала для театрального представления принадлежит Беккету и Жене, однако оба они пользовались лишь его элементами. Как целостная система, подчиняющая себе все компоненты театра, начиная от подготовки актера и кончая спектаклем, этот призыв по-своему реализован в 60-е гг. в американском альтернативном искусстве. Причина этого крылась главным образом в мировоззрении радикалов, избравших средством выражения своих мыслей и настроений театр. В неприятии окружающей действительности они заходили так далеко, что пытались противопоставить ей свой мир — мир творческого братства, живущего больше законами свободного духа, нежели вульгарной буржуазной необходимости. Создать новую реальность, утвердить в ней иные, более гуманные законы, строить между собой своеобразные естественные взаимоотношения, основанные на душевной симпатии, доверии, любви... Таков был идеал.

На определенном этапе движения спектакли альтернативных театров проявляли неукротимый критический дух, разоблачая уродливый и несовершенный мир, противопоставляя ему возможности своей искусственно созданной реальности. С угасанием движения протеста критические ноты звучат все слабее, ритуал, стремившийся подчинить своим законам, вобрать в себя действительность, в конце концов абстрагировался от нее настолько, что дальнейшее его существование потеряло общественный смысл.

Среди наиболее заметных театров альтернативного направления следует также назвать «Перформанс-групп», возникший позже уже названных коллективов (1967 г.) и продержавшийся вплоть до 1980 г., а затем преобразованный в «Вустер-групп» — труппу, существующую и поныне. Известный режиссер и теоретик экспериментального театра, руководитель «Перформанс-групп» Ричард Шехнер решал свой программный спектакль как некий священный языческий ритуал. В нашумевшей постановке «Дионис-69» (1968 г.) он показал символический акт рождения человека, ставший впоследствии своего рода эмблемой этого спектакля. В нем нашли художественное воплощение многие постулаты протестующей культуры: свобода от ханжеской морали, вера в обновление, единение на простых и вечно живых принципах человеческого сосуществования. Подавляющему большинству спектаклей альтернативных театров были свойственны либо мрачная меланхолия, либо грустная безучастность, либо яростное неприятие, либо трагическая безысходность. Смерть, разрушение, унижение, подавление — постоянные мотивы этих постановок. В «Дионисе» неожиданно прозвучала светлая, оптимистическая нота — «Рождение человека», рождение, предвещающее будущее, рождение, отрицающее поражение, рождение новой надежды.

Для создания спектакля Шехнер и его труппа использовали кроме «Вакханок» Еврипида отрывки из «Ипполита» того же автора и «Антигоны» Софокла. Литературная основа, как и в других альтернативных театрах, складывалась и здесь благодаря коллективным усилиям. Участники подбирали текст для своих героев, затем вместе его корректировали. Существенное место в «Дионисе» занимали этюды и импровизации, причем Шехнер придавал им особое значение. Как уже говорилось выше, импровизационность у Чайкина была присуща скорее репетиционной работе, лабораторному периоду. Шехнер же в своих постановках выделял специальные зоны для импровизаций, причем свободное творчество непосредственно перед зрителем допускалось не только в произносимом тексте, но и в действии. Кроме того, руководитель «Перформанс-групп» стремился в своем спектакле, включающем две разнонаправленные, противоборствующие силы (в данном случае Дионис и Пентей), соединить замкнутую обрядовую структуру некоторых сцен со сквозным действием, возникающим из фабулы литературного сценария.

В отличие от многих деятелей альтернативного театра, предпочитавших работать на пустой сценической площадке с выходами в аудиторию, Шехнер уделял большое внимание не только исполнительской манере и постановочным приемам, но и подчинял их необычному решению всего пространства, в котором находились лицедеи и зрители.

Необходимо рассмотреть эти новации подробнее, тем более что в качестве редактора журнала «Драма ревю» Шехнер представлял на его страницах опыт «Перформанс-групп» как некий итог и одновременно перспективу развития всего альтернативного направления. В своих теоретических построениях он сформулировал концепцию «театра среды», основные положения которой стремился воплотить в практике «Перформанс-групп». Само название этой теории указывает на ее генетическую связь со многими идеями контркультуры и в первую очередь с желанием уничтожить границу между искусством и жизнью[31]. В понимании Шехнера «театр среды» — это творческий акт, свободно находящий свое выражение в любом пространстве, и, следовательно, акт, подчиняющий это пространство своей творческой воле. Этот принцип, рожденный иллюзиями времени, породил и соответствующие иллюзии театральные.

«Свободно» творить в пространстве можно, разумеется, с помощью импровизации. Но импровизации могут иметь место в двух случаях: если высокопрофессиональный актер доходит в своем искусстве до таких высот, когда его психофизический аппарат бывает раскован настолько, что это позволяет выходить за рамки строго зафиксированной интонации или мизансцены и при этом возникают неожиданные, но вместе с тем не нарушающие логику образа грани, обогащающие зрительское представление о нем. В другом случае актер нарочито привносит в роль собственные эмоции, испытываемые в данный момент, исходя из своего сегодняшнего жизненного опыта, а не сообразуясь с правдой характера, т. е. он подменяет художественный образ собой. Последний способ импровизации нашел применение в спектаклях Шехнера. Исполнители здесь не только изобра-

---

[31] «В театре большую роль играет то, что мы называем материальной культурой, которая всегда несет на себе отчетливую печать определенного исторического времени, — писал Б. Алперс в статье „Искания новой сцены". — Она непосредственно участвует в создании спектакля, в значительной степени определяет его художественный стиль, включая и актерское исполнение. Поэтому в поворотные моменты в истории человеческого общества такое большое значение в развитии театра приобретают вопросы сцены, ее устройства, ее соотношения со зрительным залом. Это — не чистая техника, а, если хотите, — общественная психология, воплощенная в архитектурные формы театрального помещения, в холст, дерево и краски его внешнего убранства» (*Алперс Б.* Искания новой сцены. М., 1980. С. 37). Мы не склонны приравнивать период 60-х гг. на Западе к поворотным моментам в истории человеческого общества, но, безусловно, в истории США XX столетия, как явствует из сказанного ранее, эти годы имели немаловажное значение. Поэтому приведенное выше высказывание вполне справедливо по отношению к зависимости театральных экспериментов деятелей альтернативного театра, связанных с переустройством сцены и актерской техникой, от изменений, происходящих в общественной психологии в то время.

жали персонаж, но и, в отличие от «Опэн-театра», впрямую выступали от собственного лица. В этом актеры «Перформанс-групп» пошли намного дальше, чем их коллеги в «Опэн-театре».

В спектакле Чайкина «Мутейшен шоу» («Представление изменений») актеры разыгрывали сценки о том, как приспосабливание людей ради успеха, ради корысти к различным обстоятельствам жизни калечит их, превращает в социальных уродов, монстров. В конце представления они выходили на авансцену, неся собственные фотопортреты, снятые в юности, и каждый рассказывал залу историю своей жизни, своих компромиссов. Эти исповеди, документальные свидетельства, доверчивость и доверительность, эта обусловленность автобиографией и импровизационность ее подачи составили логический итог спектакля. В нем нашло свое выражение и то, что Чайкин называет «торжеством присутствия», — моментальность, непосредственное общение, контакт между сценой и залом, где каждый волен быть свободным в пределах экстаза доверия.

У Шехнера актер, играющий Диониса, в начале спектакля обращается к зрителям с импровизированной речью. «Добрый вечер, я вижу, вы уже устроились на своих местах. Меня зовут Уильям Финли, отца тоже звали Уильям Финли. Я родился 27 лет тому назад, и два месяца спустя после моего рождения больница, в которой я родился, сгорела дотла. Сегодня вечером я пришел сюда по трем важным причинам. Первая и наиболее значительная — объявить о своей божественности, вторая — установить свои обряды и ритуалы, и третья, простите, чтобы родиться», — примерно такой текст каждый раз произносил актер[32].

По ходу спектакля такие обращения к аудитории и друг к другу (даже по реальным именам) постоянно разрушают образную ткань постановки. В «Опэн-театре» актер хоть и не перевоплощался в персонаж, однако его сценическое бытование полностью подчинялось образной системе того или иного эпизода; даже исповеди в «Мутейшн шоу» были подготовлены всем ходом спектакля и являлись необходимым компонентом постановки. В «Перформанс-групп» существование актера на сцене (Шехнер называет его только «перформер») происходит в двух почти независимых друг от друга ипостасях: на одном уровне сосредоточены все элементы театра, на другом — свободное общение исполнителей между собой и со зрителем. Таким образом, импровизации в «Перформанс-групп» возникали зачастую вне образной системы, как бы вне художественной ткани постановки, а значит, и вне искусства. «Перформер» в понимании Ричарда Шех-

[32] Цит. по: *Sainer A.* The radical theatre notebook... P. 50.

нера оказался на деле неврастеником, вынужденным поминутно объяснять почтенной публике каждый свой шаг и декларировать истины вместо образного их доказательства.

Во второй половине 60-х гг., когда основные принципы альтернативного искусства уже сформировались, оказалось, что репертуар этих театров несколько однообразен. Большей частью в основе его лежали «вечные сюжеты», мифы, цитаты из Библии и других источников. События современные и актуальные рассматривались здесь преимущественно через призму нетленного и неизменного. Такая картина сложилась, во-первых, из-за отсутствия оригинальных, талантливых пьес или сценариев (термин, принятый в среде деятелей радикального искусства), ибо события в период кульминации движения протеста буквально громоздились, «налезали» друг на друга, и на их художественное осмысление в литературных жанрах не хватало времени, лишь театр отваживался на это. Настоятельная потребность передать свое отношение к происходившему в стране заставляла искать замену словесной выразительности, развивать вневербальные средства, с одной стороны, и использовать сюжеты, знакомые потенциальному зрителю и позволяющие укрупнять действие, — с другой. Вторая причина крылась в том, что ритуальная структура спектаклей альтернативных театров предполагала отказ от традиционного развития интриги, присущего большинству драматургических произведений. Преодолеть эту проблему попытался руководитель «Перформанс-групп».

Тяга Шехнера к художественно полноценной драматургии сказалась на формировании репертуара, где встречаются такие имена, как Шекспир, Еврипид, Сенека, Брехт. Правда, произведения классиков предстают у него в своем американизированно-адаптированном, комиксовом варианте. В постановках Шехнера обрядность, как основной принцип построения спектакля, мало чем отличается от ее применения у предшественников, и в первую очередь в работах Чайкина. Однако эпизоды-ритуалы в «Перформанс-групп» стыкуются между собой не методом монтажа, как в «Опэн-театре», а должны объединяться сюжетной канвой, хотя сквозного действия Шехнеру так и не удалось добиться, ибо каждый эпизод сочетался с последующим весьма умозрительно, и связаны они были лишь фабулой литературного первоисточника.

Пожалуй, настоящую известность этот коллектив приобрел благодаря необычному, новаторскому для американской сцены освоению театрального пространства. В 1967 г. в журнале «Драма ревю» Шехнер опубликовал «6 аксиом для театра среды», на основе которых и строилась потом работа его труппы.

Хотя честь открытия многих положений этой теории принадлежала другим, заслуга Шехнера заключалась в том, что он, соединив главные принципы альтернативного театра в этом коллаже заимствований, стремился к их реализации прежде всего через постижение законов театрального пространства, «среды», энвайронмента. Один из главных пунктов этой теории гласит: «Все пространство используется для спектакля, и все пространство используется публикой».

На практике это осуществлялось, как в описанном Т. Шенком представлении «Макбет» (1969 г.): «Публика (примерно 75 человек) могла свободно двигаться во время спектакля в любом направлении (ибо зрителям отводилась роль членов суда). Прячась, подсматривая за действием, зрители старались быть незаметными, появляясь в местах, где происходили события, которые были лишены простой последовательности и разыгрывались одновременно в нескольких точках... Пролеты, лестница, пандус, траншеи, 5 ярусов, расположенных по периметру помещения, кубы, составляющие сложные лабиринты, — все это и было средой, где разворачивалось действие спектакля» [33]. С различными вариациями этот принцип использовался во всех постановках Шехнера.

Для сравнения приведем другое описание. «Традиционной сцены не существует в спектакле. Мостики дугой опоясывают половину зрительного зала театра и все пространство прежней сцены-коробки... Мостики повисают над головами зрителя. И эти мостообразные площадки окаймлены декорациями... В центре этой дуги помещается маленькая площадка-эстрада, имеющая вид гимнастического станка.

Зритель сидит не только в обычных местах, отведенных ему в зале театра, но и на помосте прежней сцены, внутри дуги. Таким образом зрительный зал оказывается разделенным на две половины, зрители двух различных частей зала посажены лицом друг к другу.

Актеры появляются из многочисленных «выходов», расположенных вдоль дуги. Они разгуливают по всем направлениям, возникают в неожиданных местах, заставляя зрителя непрестанно вертеться на стуле в поисках места, откуда доносится голос актера.

На сцене, вернее, на многочисленных площадках для действия актеры обливают друг друга водой, рвут на себе платья вплоть до панталон, появляются в одних кальсонах, имитируя процесс купания в реке. Мелкие бытовые детали становятся темой для целых игровых эпизодов...

Действие спектакля не имеет связного движения. Оно возникает на одной площадке, среди группы определенных персонажей, затем

---

[33] *Shank T.* American Alternative theatre... P. 98.

обрывается на недосказанной фразе, перекидывается на другое место подковообразной дуги, идет среди другой группы персонажей, для того чтобы снова оборваться на полуслове, вернуться назад или переброситься еще на третий, четвертый участок этой необычной сценической площадки.

В таком непрестанном внешнем движении, в пестрой смене зрелищных моментов несвязным вихрем проносятся обрывки разговоров, восклицания, крики, отдельные фразы» [34].

Цитируемый отрывок взят из статьи Б. Алперса 1932 г., где речь идет отнюдь не о постановках Шехнера, а о спектакле Н. Охлопкова «Разбег». Конечно, внешнее сходство решения сценического пространства еще не свидетельствует о близости внутренних причин, вызвавших подобные эксперименты. Тем не менее очевидность этого сходства говорит об определенном этапе в цепи поисков нетрадиционных сценических форм как в том, так и в другом случае.

Коллективу, возглавляемому Шехнером, так и не удалось создать полноценный творческий синтез достижений альтернативных театров, хотя он на это явно претендовал. Спектакли «Перформанс-групп» отличались вопиющим эклектизмом, который был сознательно поставлен во главу угла. В контексте шехнеровских постановок взятые «напрокат» принципы других режиссеров либо «спрямлялись», доводились до той черты, за которой разрушается единое образное решение спектакля (актер, нарочито выступающий от своего имени), либо лишались своей органики, не приобретая нового качества (соединение «блоков» ритуала не монтажом, а фабулой). Подобно Охлопкову, который в свое время продолжил и завершил определенный этап экспериментов, начатых еще Вс. Мейерхольдом и А. Таировым, Шехнер также стремился увязать достижения своих предшественников в новом типе зрелища, для этого и понадобились опыты с пространством. Возникнув в кульминационный момент движения протеста, «Перформанс-групп» отразил затем застой и переходное состояние альтернативного искусства, которое в иной общественной атмосфере быстро трансформировалось в явление, получившее название «поставангард».

* * *

По возвращении в США в 1968 г. «Ливинг-театр» был встречен как признанный театральный лидер движения, продолжавшего жить в его отсутствие. Это было любопытное возвращение. Бек рассчиты-

[34] *Алперс Б.* Театральные очерки. В 2-х т М., 1977 Т 2. С. 174, 175.

вал вернуться в США в качестве идейного и эстетического вождя международного движения «новых левых», в качестве своеобразного гуру. Но очень скоро выявились существенные разногласия: с одной стороны, американские радикалы не приняли расплывчатой и непоследовательной политической позиции «Ливинг-театра», а с другой — либерально настроенная интеллигенция была напугана чрезмерно разрушительной, вызывающе агрессивной направленностью его спектаклей. Руководители «Ливинг-театра» тоже не были удовлетворены тем положением дел, которое застали на родине, «движение» к тому времени достигло своего апогея, но уже приближалось к грани обреченности, а выступления их театра неизменно сопровождались коммерческой шумихой.

Эволюция, которую проделал «Ливинг-театр» за эти годы, показала, что, вступив на почву политической борьбы, включившись в то, что называлось Движением с большой буквы, «Ливинг-театр» в своих эстетических и социальных исканиях оказался целиком этим движением детерминирован. В его творчестве проявились многие общественно-политические иллюзии этого движения, и в конце концов угасание социальной активности в стране свело на нет, перечеркнуло и «Ливинг-театр». Пройдя путь от «Связного», где констатировалось неблагополучие общества, указав причину этого неблагополучия в «Бриге», «Ливинг-театр», как и леворадикальное движение в целом, пытался найти выход, построить свою позитивную программу.

«Рай немедленно»[35], практически последняя значительная постановка «Ливинг-театра», была осуществлена еще в Европе и там выглядела весьма оригинальной, хотя и в достаточной мере скандальной. Но, попав в Америку, где идеи сексуальной революции с успехом соперничали с лозунгами революции социальной, этот спектакль не произвел ожидаемого эффекта.

Прошли годы, и последующие события показали несостоятельность и наивность многих социальных иллюзий не только в представлениях деятелей альтернативных театров, но и в самом движении протеста. Поспешно провозглашавшиеся «революции» расшатывали устои, будоражили обывателя, вынуждали власти идти на некоторые уступки, но, как выяснилось впоследствии, серьезной угрозы обществу не составляли. И процесс коммерциализации достижений альтернативных театров как нельзя более отчетливо иллюстрирует это положение. Приемы и сценические идеи, выработанные

---

[35] Спектакль подробно описан в статье: *Клюев В.* Театр Западной Германии и «новые левые» // Театр. 1970. № 7.

альтернативными театрами, будучи взяты вне основных общественных задач, которые пытались решать их спектакли, не раз опошлялись и оглуплялись в руках эпигонов и дельцов от искусства.

Тем не менее интересные, оригинальные решения и модификации приемов альтернативных театров нашли место и в творчестве таких крупнейших мастеров сценического искусства разных стран, как Питер Брук, Джорджо Стрелер, Ингмар Бергман. Художественный язык, на котором пытались говорить новаторы американских альтернативных театров, в то время, может быть, и был не всегда внятным и доходчивым, однако в наши дни он довольно широко освоен и стал общепризнанным.

Н. З. Башинджагиан

Время и место Ежи Гротовского: Бедный театр и за пределами театра

О Бедном театре за время, прошедшее с первого проникновения идей Гротовского в мир искусства, в среду людей сцены, написаны многочисленные исследования; этому явлению посвящены воспоминания; изданы солидные монографии; сняты фильмы.

И личность Гротовского, и его творчество за минувшие годы обросли слухами, легендами, мифами и даже сказками; еще в конце 1960-х гг. польский поэт Тадеуш Ружевич писал, что его театр знают в Польше по слухам, по сплетням, по шуткам или апокрифам, и как это плохо: его должны узнать по-настоящему.

В нашей стране о Бедном театре знали сравнительно немало (по публикациям), но вместе с тем безусловно недостаточно, так как ни одного из спектаклей Гротовского, ни одного из предъявляемых доказательств открытий, фактически не видели никогда.

Гротовский родился (в 1933 г.), учился, возрастал и формировался как человек театра в той политико-географической сфере исторической реальности, которую в 1960–1970-х гг. являла собой Восточная Европа; к тому же он всегда жил и работал в провинциальных городах. Все это вызывало (и в Европе, и в Америке, и везде, где бы он ни появлялся) повышенный и удивленный интерес. Действительно, степень *свободы*, достигнутая этим человеком из несвободного мира, была поразительна. Можно только догадываться, какой степенью риска — и человеческого, и артистического, и исследовательского — была оплачена эта свобода.

В настоящее время имя Гротовского ставится в ряд с именами К. С. Станиславского, Вс. Мейерхольда, А. Арто, Б. Брехта; его нередко представляют творцом второй театральной реформы XX в. Между тем режиссерская и нережиссерская работа Гротовского оставила после себя не только чудо «светоизлучающего» актера, но и многочисленные вопросы как в области теории, так и в области практики театрального искусства.

Но именно потребность задавать вопросы, *спрашивать* была одной из наиболее творческих, продуктивных сторон деятельности создателя Бедного театра. Можно сказать, что сама практическая работа Гротовского, в определенной степени стимулирующая развитие современного театра, было его *ответом* на потребность задавать вопросы.

О явлениях, наблюдаемых нами — современниками, писать рискованно. О Гротовском писать рискованно в еще большей степени, и по многим обстоятельствам. Тридцать пять лет назад казалось, что главная трудность постижения заключена именно в его *уникальности* [1]. Но прошло много лет, и теперь можно уловить и другие причины, в том числе и не поддающуюся упрощенному толкованию парадоксальность тех поворотов, которые всегда сопровождали его творчество.

И вдумчивые критики, и ученые авторы обстоятельных монографий, и коллеги по театральной профессии давно стараются сформулировать суть непостижимого, «метафизического» метода Гротовского: Метода с большой буквы, как называл его критик Ян Котт [2]. Между тем сам он наличие такого метода отрицал.

Тщательно прослеживались направления его поисков, приоритеты интересов и исследований, а они менялись неожиданным и, на первый взгляд, радикальным образом.

Именно тогда, когда к нему пришла всемирная слава, сделавшая его в глазах людей искусства главой и «папой римским театрального авангарда», Гротовский очертил свой театр в совсем иной перспективе, в направлении «после авангарда» [3], и начал исследования, обращенные вспять, стремясь открывать «не то, что ново, а то, что забыто» [4].

Его высокий режиссерский профессионализм ни у кого никогда не вызывал сомнений, и желание угадать секреты профессиональных успехов этого режиссера, таинственного наставника актеров-«кудесников», творца «вроцлавского чуда», потрясавшего в шестидесятых и семидесятых годах зрителей многих стран, вполне понятно. Но пришло время, и от себя как профессионального режиссера он тоже, парадоксальным образом, отказался.

Сопряжение противоречий — эта не просто удачная формулировка, а одна из рабочих установок Гротовского — характеризует и его театральный опыт периода легендарного Бедного театра, и многие

---

[1] *Brook P.* Preface // Towards a Poor Theatre. Hostebro, 1968.

[2] *Kott J.* Czemu mam tańczyć w tym tragicznym chórze... (1970) // *Kott J.* Kamienny potok. Szkice. Warszawa, 1981. S. 80.

[3] *Flaszen L.* Po awangardzie // Odra. 1967. № 4. S. 39.

[4] *Grotowski J.* Performer // Teksty z lat 1965–1969. Wrocław, 1990. S. 214.

моменты тех исканий, которые он вел в 1972–1982 гг. за пределами театра и которые значительно менее известны.

Ближе всех к Гротовскому всегда стояли практики, мастера любого конкретного дела, люди *действенного делания*. В 60–70-х гг. он выбрал себе в сотрудники актеров. В последующие годы, не покидая своих актеров, он стал вести работу просто с людьми, пришедшими к нему отовсюду, по-прежнему идя естествоиспытательским путем, исследуя *действующего человека*: изменились условия и формы, но познавательный, опытный характер работы по-прежнему преобладал: не стало спектаклей для зрителей — остались встречи людей друг с другом, *встречи*, в которых изучались взаимные импульсы и реакции. Гротовский никогда не говорил о творческом вдохновении, он называл себя «человеком ремесла».

Возможно, по типу одаренности ему был близок лингвист-расшифровщик древних иероглифов, открыватель тайн клинописи, восстановитель утраченных языков и мудрости; а может быть, и еще один учитель: мастер наидревнейшего на земле ремесла — искатель артезианских колодцев в пустыне. Но, работая *в человеке*, он обнаруживал немалую внутреннюю близость и с врачом-нейрохирургом, и с серьезным психотерапевтом. И как человек, и как артист Гротовский проходил свой путь, может быть, и в удивляющем, но естественном для себя развитии. Бедный театр затронул во второй половине XX в. едва ли не самые трагические, мучительно-болевые, катастрофические узлы в судьбах людей «железного» столетия, не минуя также и их социальных судеб. Но проведенные им в Бедном театре и за пределами театра исследования, подтвержденные многолетней практикой, расширили границы понимания и восприятия «доли человеческой»; открыли возможность обнаружения в ней более глубинных корней; выработали для этого обнаружения *иной язык*. Может быть, поэтому первые спектакли Гротовского были жестокими спектаклями, а последние — милосердными.

* * *

Начав самостоятельную режиссерскую работу в 24 года в Кракове, в Старом театре, продолжив ее, с 1959 г., в маленьком «Театре 13 рядов» в маленьком городе Ополе, молодой режиссер будто задался целью удивлять и эпатировать зрителя. В его ранних спектаклях как бы проверялись, опробовались самые различные возможности сценической выразительности: замысловатые конструкции, трапеции, гротескные маски, муляжные накладки, эксцентрический грим, а к тому же еще и звукоусилители, и кинопроекторы.

Не странно ли для будущего создателя Бедного театра? Первые спектакли Гротовского были пропитаны едкой иронией и самоиронией, демонстративно выстраивались в эстетике «безобразного»: «Мистерия-буфф», например, была буквально впаяна внутрь кошмарного мира босховских лиц-пастей, улыбок-оскалов. Пластика действующих лиц в спектаклях, их стилизованные и передернутые знаковые движения и жесты, их грим и костюмы были колючими, вызывающими, пересмешническими, провокативными. Такие почтенные и устоявшиеся литературно-драматические понятия, как «герой» и «героиня», «персонаж», «роль», вообще не могли рассчитывать на сочувствие Гротовского-режиссера: он их переиначивал, обкарнывал, дразнил, намеренно прибегая к беззастенчивой поломке привычной и обычной (обиходной) впечатлительности зрителя.

В «Театре 13 рядов» появились умышленно антиромантические «Дзяды» А. Мицкевича — «с ободранными крыльями», с героем, прокричавшим главный монолог отвратительным фальцетом, с ксендзом, несущим на плечах вместо сутаны стеганное в ромб атласное одеяло. В этом театре, который сразу назвали театром без сцены, в небольшом зальчике, откуда, казалось, не было выхода, другая трагедия о безумном романтике («Кордиан» Ю. Словацкого) происходила как будто буквально в доме безумцев: в обычной психбольнице с ее решетками и сетками, среди пугавшей зрителей предметной достоверности кроватей, шприцов, бинтов, «пусканья крови» в облупленный эмалированный лоток и среди криков несчастного героя-пациента, затянутого в нелепую тряпичную смирительную рубаху.

Это был период в творчестве Гротовского, когда о нем, возможно справедливо, говорилось, что он «был турпистом» [5]. Но игра с нелепым, мрачно-смехотворным, безобразным образом или таким же эпизодом все же не была самодовлеющим мотивом. Нота нравственной боли о происходящем, хоть и приглушенная чудаческими приемами, не заглушалась, а скорее обострялась. Гротовскому-«турписту» ранних спектаклей не был свойствен имморализм чисто формального поиска.

С группой из 9–11 совсем молодых людей на базе «Театра 13 рядов» он создал в 1959 г. опытную площадку первого (и единственного в то время в Польше) *профессионального* театра с *лабораторными* задачами. В самом общем виде смысл и цели этих задач Гротовский

---

[5] Турпизм — в поведении человека (иногда — в искусстве) тенденция к снижению, осмеянию и даже обезображиванию всего «красивого», «гармоничного», «гладкого». *Wójtowicz A.* Rozmowa z Ewą Lubowiecką. Oby ci się, dziecko, jakoś żyło w tym sierocińcu // Notatnik Teatralny. Wrocław, 1990. № 20–21. S. 94.

очертил сам. «С течением времени, — писал он в статье „На пути к Бедному театру“, — театральное здание и театральный спектакль превратились в идеальное место и средство отправления некоего устоявшегося условно-культурного церемониала, внушенного цивилизованному человеку традициями воспитания или навыками к развлечению.

Современный театр достиг высокого уровня постановочной зрелищности, в том числе и постановочной техники. Существующая европейская и американская культура оперируют хорошо разработанной, но в практическом осуществлении сложной и перенасыщенной постановочными идеями (а иногда просто эффектами) системой зрелищности».

«Я охотно назвал бы господствующий театр „богатым“, — продолжал он, — но богатым именно в его слабостях. Что такое современный спектакль, в том числе и современный экспериментальный спектакль? Чаще всего — это мероприятие, которое, кажется, любой ценой силится продемонстрировать „кое-что“ или „нечто“ новое. Модная драма, декоратор-авангардист, конкретная или электронная музыка — вот честолюбивые стремления современного театра». Между тем актерское искусство остается старым.

В свое время теорию и практику Богатого, «тотального» театра, представляющего собой плод синтеза всех видов искусства, разрабатывал Вагнер, поэтому замысел *театральной бедности* Гротовского вскоре был окрещен «антивагнерианским» замыслом, что на самом деле не имело отношения к его сути.

Компилируя плоды различных искусств — драмы и поэзии, живописи, музыки, архитектуры и всевозможных светотехнических эффектов типа «латерна магики», такой театр, по мысли Гротовского, болен эклектизмом. Умножая постановочные эффекты в качестве средств успешной конкуренции с кинематографией и телевидением, «богатый театр» в результате неизбежно заслоняет (и чем дальше, тем больше) непосредственное, органически-импульсивное творчество актера, сводя его природу — и как человека, и как артиста-художника — на уровень более или менее совершенного профессионального инструмента.

«Между тем театру все равно не угнаться за фильмом и ТВ, — писал Гротовский. — И всегда он будет „беднее“ их. Поэтому мы приняли нашим театром статут „бедности“. <...> Постепенно исключая из зрелища все, что поддавалось исключению, мы опытным путем установили, что театр может существовать без грима, без автономного костюма, без „играния“ светом, без оркестровой или механической музыки и т. п. Но он не может существовать без связи-отношения ак-

тер–зритель, без их непосредственного, ощутимого, живого общения. Теоретически — это старая истина. Но, исследованная на практике, она обнаруживает свои существенные последствия»[6].

Молодой польский режиссер уже на пороге 1960 г., отказавшись от какого-либо избыточного присутствия постановочности в своем театре, полностью сосредоточился на актере.

Энергия живого актера и есть та творящая сила, которая непосредственно у вас на глазах, «здесь и сейчас» («hic et nunc», лат.) совершает акт творчества. В этом, по мнению Гротовского, и заключены чистые истоки — подлинные корни зрелищности, уникальная природа и магия театра. Неповторимость, единственность сиюминутного актерского переживания — переживания «аскетического», очищенного от всех неорганических наслоений, — превращает театральный спектакль в особого рода и особым образом *осязаемую* встречу между актером-творцом и зрителем.

В этом заключалась альтернатива Гротовского и «богатому театру», и другим, самым разнообразным формам современных зрелищных искусств, отделенным (и отдаленным) от зрителя преградами разного рода технических и художественных совершенств. В той же статье «На пути к Бедному театру» он замечал, что «наиболее поражающее в актере — это его способность переливаться на глазах зрителей из типа в тип, из характера в характер, из образа в образ — „бедно“». Бедно — то есть с помощью только и исключительно собственного ремесла. «Одни лишь жесты, голос и действие актера позволяют превратить пол — в море, стол — в исповедальню, обломок железа — в почти живого партнера».

В маленьком «Театре 13 рядов» в самом начале 1960-х гг. возникли первые экспериментальные спектакли; здесь выстраивались опытным путем новые отношения между актерами в спектакле (а также — между актерами и зрителями), в которых освобождалось от ненужной театральности сущностное зерно этих отношений одновременно с освобождением спектакля от нагрузок и подпорок излишней постановочности и украшательства. Словом, на практике складывалось то, что впоследствии стало известно под названием «концепция Бедного театра». Впрочем, само определение «концепция» было сформулировано не его создателем, а пишущими о нем: сам Гротовский не любил абстрактных ученых терминов, неизменно подчеркивая, что он практик, а не теоретик. Добавим для полноты информации, что в течение нескольких первых лет люди театра, наблюдавшие работу Гротовского, пытались подыскать адекватные, порой исключи-

---

[6] *Grotowski J.* Ku Teatrowi Ubogiemu // Odra. 1965. № 9(55). S. 23.

тельно возвышенные определения возникавшему на их глазах не совсем обычному явлению: его называли «психодинамическим театром», «театром магическим и кощунственным», «театром, обреченным на магию» [7]; одна из бесед Гротовского 1963 г., облетевшая, в переводах, европейские страны, стала известна под названием «Новое евангелие театра» [8]. К тому же это явление довольно настойчиво включалось в круг театрального авангарда 1960-х гг. [9].

Но последующее развитие показало, что не только в этом и не совсем в этом было дело.

После первых же спектаклей стали заметны два свойства Гротовского: «острая, — как писал один из критиков, — даже „брутальная" агрессивность выразительных средств воздействия на зрителя, которого он совсем не собирается приголубливать», и «зрелая работа с актером» [10] (добавим, достаточно редкое качество для двадцатипятилетнего режиссера).

Оба эти свойства в процессе многолетних уточняющих проработок пройдут важную трансформацию, путь усложнений (или упрощения и очищения), претерпят многие изменения, но и впоследствии сохранятся как опорные точки в реализации главной задачи: сотворения театра глубинного эмоционально-психического и духовного проникновения как в актера, так и в зрителя.

В работе над полемическими, «антиромантичными» спектаклями 1960-х гг., на почве именно тех, первых, интенсивно-провокативных затрагиваний и даже задеваний польской романтической классики, о которых мы уже упоминали, сложились и некоторые другие важные особенности Бедного театра.

Первая выражала мироощущение его создателя и его «главное искушение» [11] тех лет: потребность возрождения (восстановления)

---

[7] *Barba E.* Le Théâtre psycho-dynamique. 1963; *Idem.* Vers un théâtre magique et sacrilège // Lettres-Arts-Sciences. 9–10.03.1963; *Flaszen L.* Teatr skazany na magię. (1963) // *Flaszen L.* Cyrograf. Kraków, 1971.

[8] Il nuovo testamento del teatro // Sipario. Milano, 1963. № VII–IX.

[9] В декабре 1962 г. во французской газете «Комбá» критик и историк театра Раймонда Тэмкин выступает с объявлением о готовящемся в Париже — предположительно по инициативе Гротовского — «Всемирном биеннале авангардного театра». Эудженио Барба, работая с Гротовским в Польше как стажер и ассистент, пишет в 1963–1964 гг. первую в Европе (и в Польше) книгу о его театральных исканиях и издает в Италии в 1965 г. под названием «В поисках утраченного театра. Предложение польского авангарда» (*Barba E.* Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca. Padova, 1965).

[10] *Falkowski J.* Niektóre twarze naszego pokolenia. Współczesność. 1958. № 30.

[11] *Grotowski J.* Teatr Źródeł // Zeszyty Literackie. Paris, 1987. № 19. S. 99.

мифа в современном искусстве через *диалектику* его апофеоза и осмеяния и даже — на самом деле задача была поставлена острее — диалектику его «апофеоза и поругания» («кощунствования»).

Вторая выявляла формировавшиеся на опытной площадке Бедного театра — в лабораторных условиях постоянных испытаний, что называется методом проб и ошибок, творческие принципы создания спектакля: «конфронтационного, намеренно конфликтного столкновения *сильного* текста с *сильной* („проникающей" и „отскакивающей") режиссурой» [12].

* * *

С самых первых шагов в творчестве Гротовский исходил из своего — «бунтарского», как считает его многолетний сотрудник Людвик Фляшен, — убеждения в том, что акт творения несовершенен и что эволюция человека не завершена. Многие факторы на эволюционном пути служат препятствием развитию *целостного* человека, и не в последнюю очередь его собственная закрытость ввиду множества ролей, навязанных ему социумом, развивающим преимущественно технические аспекты цивилизации, искажающим его потенциально органичную, но утраченную природу. Постоянный страх бытия порождает, со своей стороны, постоянную вооруженность одного человека против другого человека.

Бедный театр возник из стремления открыть пути к преодолению этой изнуряющей вооруженности. Актер такого театра (в этом случае более подходит слово «áктор», производное от латинского корня, — *человек, творящий акт*) достигал предельной эмоционально-психической оголенности в акте бескорыстной, жертвенной самоотдачи — перед лицом зрителя.

Не любя терминов «эстетика», «эстетическое», Гротовский не прибегал к ним в характеристике своего театра (но писал об «эстетике» театра Станиславского). Внимательный читатель литературы о нем может заметить, что серьезные критики также избегали писать о его спектаклях в этих категориях, помня, что он ставил во главу угла две вещи: *правду* и *правдивость* («не лгать») и — *исследование объективных законов* в поведении действующего человеческого (актерского) организма. Но в природе творчества Гротовского, чьей страстью было естествоиспытательство, жила стихия оригинального и сильного поэтического воображения. С ранних лет он учился этой стихией владеть и достиг, именно в театре, впечатляющих результа-

---

[12] *Grotowski J.* Możliwości teatru // Materiały warsztatowe Teatru 13 Rzędów. Opole, 1962.

тов. Спектакли театра-лаборатории создавались как произведения искусства и обладали своей поэтикой.

Структура образа в спектакле Гротовского — и контуры формы, и семантическое, смысловое наполнение — была многослойной, многоаспектной: *умноженной*. И в то же время (в том и состояла одна из особенностей его режиссуры) образ экспрессивно сокращался, редуцировался, сгущаясь и сводясь к чему-то самому сущностному, корневому; сгущался до емкой суммы, проистекал к зерну, не дробясь в обстоятельствах так называемого «психологического театра», но избегая и переосложненности образа-знака, стремясь к обнаружению психического состава личности.

И смысл, и ткань его спектаклей развивались по законам «нелогичной логики», по «трассам» (или даже «шрамам») прошлых и нынешних переживаний, по путям вскрытых в актере потоков органических (видимых) импульсов. Они струились по руслу не причинно-следственных и даже не психологических связей, а связей, характерных для ассоциативной поэзии, открывая в то же время законы всеобщей аналогии. Они выявляли себя не по прямой, а как бы по касательной, воздействуя множеством наплывающих друг на друга и тут же исчезающих значений, в колебании изменчивых — двусмысленных, трое-смысленных, много-смысленных ситуаций, большинство из которых, хотя и могли быть поняты (точнее, уловлены) лишь по ассоциативному следу, проступали тем не менее удивляющим образом *осязаемо-телесно*. Не во всем постижимые интеллектом, они поддавались только целостному восприятию «всем собой, целостным» и пробуждали в воображении зрителя сознательно-бессознательные поэтические, а может быть, и эпические образы. Но сквозь них, всегда с неожидаемой силой, проступала жизненная органичность, *телесность* движущих человеком побуждений: они были этой жизненной органичностью заряжены.

В «Стойком принце» ритмическая ткань спектакля вырастала из ритма пульса человека. Этим человеком был замученный узник, распростертый на деревянном помосте; его пульс по природным, физиологическим законам бился то лихорадочно-учащенно, то безнадежно замирал; мучители время от времени приникали ухом к его грудной клетке, чтобы услышать, жив ли он, и это *биение пульса*, неровного, но живого, невидимо руководило перебоями и перепадами ритмического и смыслового контура спектакля.

Природа такого образа, сотворенного из множества пробужденных в актере (в *личности* актера, а не в персонаже-роли) телесных, эмоциональных, духовных *импульсов* (важное слово в языке Гротовского) интенсивно затрагивала — по закону индукции и перелива

энергии — и его партнера. Но она же затрагивала и зрителя, пробуждая и в нем дремлющую неодномерность, давая возможность позабыть хоть на миг такую прилипчивую в жизни социальную маску, «роль». В ком-то с большей силой, а в ком-то слабее, она включала и в зрителях противоречивые ощущения: конкретное житейское знание — и прошлую, заглохшую память; свежую, все еще острую чувствительность — и уже давно опустившееся в область «тени» *подсознательное*. И выводила на этих путях актера — на уровень необычного, *не-обыденного* поведения, а зрителя — на уровень необычного, *не-обыденного* самоощущения и восприятия. Тревожно разбуженное общей необычностью ситуации, заявленной как театральная, а оказавшейся не совсем театральной, такое восприятие к тому же испытывалось шоком непривычной близости к происходящему: спектакль шел не на расстоянии 10–15 м, как в обычном театре, и даже не 2–3 м, как в экспериментальных театриках того времени, а «20, 10 и даже 2-х сантиметров» — так писал в своих заметках Ежи Гуравский, автор архитектоники спектаклей Бедного театра. Зритель в театре-лаборатории тоже «режиссировался», как и актер, только по-иному.

Поэтика и поэзия спектакля Гротовского несли в себе, в свернутом виде, как будущий проросток, множественность образов, ассоциаций и импульсов, внушенных *высоким* текстом (Библии, поэзии романтизма, прозы Достоевского). В процессе многомесячных коллективных репетиций замысел разрастался сначала непредсказуемо, неудержимо, естественно, как «буйное разнотравье» [13], но постепенно, в процессе тех же репетиций, вводился в структуру, в точную *партитуру* действий, чтобы достичь, наконец, конденсации наиболее сущностных состояний. Любопытное свидетельство «начал» и «итогов» в процессе рождения спектакля Гротовского содержится в очерке «Питер Брук и Ежи Гротовский. Опыт параллельного исследования» [14], где автор очерка приводит слова создателя Бедного театра о том, что в целом наработанного актерами в репетициях жизненного и художественного материала (телесного, голосового, движенческого, эмоционального, интеллектуального) хватило бы «на 25 часов» полноценного (и уже подвергнутого отбору) спектакля.

Ни один спектакль Гротовского не длился более одного часа.

Эксперимент-опыт для Гротовского означал, по-видимому, исхождение от самого себя, а начало *опытного* пути лежало, в значитель-

---

[13] *Flaszen L.* «Hamlet» w laboratorium teatralnym. 1964 // Notatnik Teatralny. Wrocław, 1992. Zesz. 4. S. 169 (первая публикация).

[14] *Швыдкой М.* Питер Брук и Ежи Гротовский. Опыт параллельного исследования // театр Гротовского. М., 1992. С. 126.

ной степени, в собственной натуре. В одной из своих статей, в «Театре истоков» он вспоминает о таких эмоционально-духовных состояниях (в детстве, в ранней юности), которые можно признать способностью к целостному, не-дробному, не-распадному охвату жизненного явления во многих его гранях и аспектах; и вместе с тем он неоднократно упоминал о том, что долгое время не испытывал доверия к своему телу, не готов был принять его «целостно». Опираясь на эти два личных побудительных момента, он, вероятно, и смог практически поставить перед актерами задачу достижения психоэмоциональной и физической (телесной) целостности — в *творящем* (а не только «творческом») *акте*.

И если иногда возникают вопросы такого, к примеру, свойства: был ли знаком Гротовский с теориями Юнга об архетипах (разумеется, был знаком) и насколько активно он их, особенно в первый период, использовал в режиссерской работе, то правдивый ответ в этом случае, по-видимому, кроется в обратном: Гротовский сам, как человек, мыслитель и поэт, ощущал и воспринимал мир архетипично и умел такие же, глубоко скрытые в человеке-актере ощущения и переживания вывести на свет божий. Именно эти особенные качества его натуры, а не та или иная степень начитанности в той или иной области философии — на Ницше, к примеру, он впрямую ссылался в размышлениях о жизнеспособности *мифа* в сознании современного человека, — философии, которая, побуждая мысль, сама все же остается действием на бумаге и дерзанием в чернильнице, определили его решимость начать практические опыты с актером в театральном искусстве как единственном искусстве, моделирующем жизнь в формах самой жизни.

Воплощение этих практических опытов было связано с многолетней разработкой различных, нередко противоречивых, на разных этапах обязательно менявшихся и, что очень важно, всегда *индивидуальных* методов, подходов и техник в работе с актером. Вот почему Гротовский отрицал якобы присущий ему некий «единый метод» («Практика — противоречива», — говорил он).

Здесь находится точка выбора ракурса взгляда на творчество Гротовского. Может показаться, что феноменальные достижения актеров созданного им Театра-лаборатории были результатом таинственной тренинговой работы.

О тренинге актеров Театра-лаборатории ходили легенды. Они на самом деле проходили исключительный физический разогрев, зачастую построенный на специально задуманной невыполнимости как бы противоприродной задачи («смеющееся колено», «обидевший живот»); могли путешествовать голосом по всему помещению, дотраги-

ваясь им до стен, пола и потолка; могли перелететь по диагонали пространство действия и зависнуть в углу, опираясь на один палец ноги; в спектаклях Театра-лаборатории, где огромное значение придавалось тщательно разработанной партитуре действия, выстраивалась в мельчайших деталях партитура даже для одной руки, для одной кисти или только для пальцев. И все же не в тренинге было дело. (Сам Гротовский говорил об актерском тренинге как о процедуре, поддерживающей актера в постоянной форме, наподобие экзерсисов, поддерживающих форму музыканта-исполнителя, но не более того.) Необходима была и разработка «памяти тела» актера, и одним из самых важных открытий Гротовского стало *тело-память*: все тело актера, находящегося в процессе *творящего* акта, в том числе и тело его минувшего прошлого, является его действенной *памятью*.

Открытия и достижения актеров Гротовского были связаны не с физическим, пластическим или голосовым тренингом самим по себе (хотя он и должен был быть активно впитан актерскими телами), а с возможностью — в исключительных обстоятельствах *театра и действующего в нем актера-человека* — обновить его органику и его внутреннюю сущность. С возможностью концентрации (собирания и удерживания) и последующей проводки, особыми путями, сквозь организм актера энергийных потоков. Об этом в последние годы рассказывал сам Гротовский [15]; об этом же писал его сотрудник по мастерской в Понтедере Томас Ричардс [16].

Разумеется, это было только частью общего органического процесса. Огромная роль принадлежала эмоционально-психической и духовной сфере актера: он подолгу сотворял своего (условно назовем его так) персонажа, а на самом деле открывал в себе свое глубинное «я», постепенно вызывая к жизни свои глубоко личные, а может быть и интимные переживания.

Но процесс на этом не завершался; высокий смысл *события*, воссозданного актером в спектакле, мог возникать из наложения друг на друга двух и даже нескольких различных по эмоционально-психической природе состояний: интимного воспоминания актера о прошлом, проживания этого прошлого в настоящем и актерского существования (присутствия) в партитуре действия перед лицом зрителя, в объективно протекающем потоке событий. На ту же почву накладывалось и смонтированное в *восприятии* зрителя впечатление: такому

---

[15] *Grotowski J.* Przemówienie doctora Honoris causa // Notatnik Teatralny. Wrocław, 1992. Zesz. 4. S. 23. На русском языке опубликовано в кн.: Режиссерский театр Разговоры под занавес века. Вып. 1. М., 1999.

[16] *Richards Th.* The Edge-point of Performance. Pontedera, 1997.

«монтажу» в зрительской впечатлительности Гротовской придавал особое значение.

Для достижения этих сложных целей он длительно, в период Бедного театра — ощутимо для актеров и неприметно для зрителей, — идя путем исследователя, трудился над выращиванием особых состояний телесного и духовного *присутствия* актера в ощущении зрителя. Зерно даже ранних замыслов, в которых впервые стал применяться тренинг, состояло не только в экзерсисах, освобождающих актера от препон и барьеров целенаправленно — для себя, но в пробуждении в действующем актере чувств — для зрителя, в воплощении миссии радостного служения человеку-зрителю (не столько *я*, сколько *ты* становилось главным). И, как многое в театре Гротовского, это радостное служение осуществлялось через свою противоположность (сопряжение противоположностей), через *жертву* актера, приносимую им зрителю, и даже — через его жертвенное страдание.

Актер, открывая свое глубинное «я», *отдавая* себя зрителю, становился иным, *лучшим* человеком; и зритель, открываясь навстречу ему, становился иным и *лучшим*. Рождалось самое впечатляющее и уникальное явление театра Гротовского — «лучистый», «светоизлучающий» актер.

Нравственное воззвание такого высшего жертвенного усилия актера Театра-лаборатории не пропадало без эха, получало ответный отзвук.

Об «испытанном потрясении» на спектакле «Апокалипсис с фигурами», показанном во время гастролей театра в США в 1969 г., рассказал американский критик Эрик Бентли в своем «Открытом письме Гротовскому»: «Во время спектакля я внезапно испытал некое чувство: я говорю об этом так интимно, так лично, потому что оно было глубоко интимным, личным переживанием. Примерно в середине представления я испытал совершенно особенное озарение. Внезапно, как говорится ниоткуда, пришла ко мне некая мысль, позволившая мне лучше понять самого себя и свою личную жизнь. Она, эта мысль, должна остаться тайной, чтобы не утратить своей ценности, но сам факт, что она пришла ко мне, имеет, я так считаю, более широкое значение. Кроме того, я должен, я просто обязан добавить: не припомню, чтобы нечто подобное когда-либо происходило со мною в театре» [17].

Необычайному резонансу, который три великих спектакля Гротовского — «Акрополь», «Стойкий принц» и «Апокалипсис с фигурами» — вызвали в мире, не в последнюю очередь способствовало то

---

[17] *Bently E.* Dear Grotowski: an open letter // The New York Times. 30.XI.1969.

обстоятельство, что в конце 1960-х — начале 70-х гг. они затронули, видимо, очень чувствительную, реактивную и, вероятно, болезненную область духовного голода, испытываемого современным, по преимуществу атеистическим, обществом. Вопросы о природе зла и об источниках добра выражались в этих спектаклях в присущей им поэтике слияния почти нестерпимой, обнаженной, *не лгущей* жестокости и — какой-то необъяснимой поэтичности. Но смотреться в свою обнаженность зрителю было непривычно, а порой и нестерпимо. Спектакли Гротовского притягивали и выбивали из равновесия. «Нерв», «мускул», «мышца» актера обнажались — в боли — настолько сильно, что хотелось от них отстраниться. Но потом они, эти спектакли, долго не отпускали...

Спектакль «Акрополь» (1962) буквально «ужалил» уже успокоившуюся и все забывшую Европу (а тем более Америку) напоминанием о смерти Бога в фашистском аду, о «цивилизации печей» — «цивилизации концлагерей». «Стойкий принц» (1965) и «Апокалипсис» (1968), каждый по-своему, тоже обнажили болевую точку глубоко скрываемой людьми постыдной *вины* за извечно повторяемый жестокий жест: принесение в жертву *невинного*. И не важно, будет ли он назван номерным лагерным узником, или христианским «агнцем»-мучеником-принцем, или же темным бродягой-путником без роду и племени, сельским юродивым.

Зло в спектаклях Гротовского было онтологично; оно было как язва, гниющая по генетическим законам врожденности; оно воспаленно кружило среди участников спектакля-события, зажигая их глаза лихорадочным блеском, сводя судорожным смехом лица тех, кто кощунственно распевал пьяные песенки на мотив церковной литании; оно ощутимо проступало в двусмысленных и агрессивных телодвижениях актеров, даже если это было преломление хлеба, потому что тогда оно становилось *убиением* хлеба. В спектакле «Апокалипсис с фигурами» событийной канвой действия служила всего-навсего случайная, вполне будничная попойка небольшой группы люмпенов, городских маргиналов, а не великая экзистенциальная катастрофа гибели людей в лагерных газовых камерах; но физическая и психическая *сила насилия* была ничуть не меньшей, чем в антифашистском «Акрополе». И все же в противодействие — в противовес — неизбывному злу, заложенному в человеке, открывались в тех же спектаклях не объяснимые рассудком, логикой и разумением не исчисляемые *источники* добра: в полузаметных, мерцающих световых контурах теплых тел, в дуновениях вольного ветра, сотворяемого голосами актеров, в неожиданно кротком, «согласном» изгибе юного тела единственной в спектакле женщины.

На долю спектакля «Апокалипсис с фигурами» выпал особенно длительный успех: спектакль, поставленный в 1968 г., игрался вплоть до 1980 г. Этот успех был даже больше чем польским — он был и общеевропейским, и американским, и, допустимо заметить, общемировым.

Можно даже сказать, что этот спектакль как бы внутренне ожидался зрителем конца 1960-х — начала 1970-х гг., изголодавшимся по *нравственному* (а не только социально-политическому) воззванию-протесту. Поэтому вернее было бы говорить об этом спектакле не в понятиях театрального арго: «успех — неуспех», а в понятиях этической аксиологии как о спектакле-носителе неотменяемых, универсальных гуманистических ценностей. Хотя и ценностей, намеренно поставленных его создателем под великое напряжение *испытанием* бесчеловечностью.

Однако «Апокалипсис» стал последней площадкой подобного очищающего пре-существления человека-актера (перед лицом зрителя) и человека-зрителя (перед лицом актера); последним спектаклем Лаборатории, воплотившим мечту Гротовского о спасительной миссии *театра спектаклей.*

После «Апокалипсиса» Гротовский «вышел из театра». Так писали, не скрывая недоумения, многие критики, хотя точнее было бы сказать: он выступил за пределы театра. В период 1971–1975 гг. один за другим создаются «Особые проекты» («Specials Projects») Гротовского, ориентированные уже не только на актеров, но и на тех, кого в Театре-лаборатории называли «людьми, пришедшими извне», «внешними людьми» [18]. Нараставшее в последний период показов «Апокалипсиса» число зрителей на каждом спектакле (с 30 до 150 и даже 180) и то, что все более явственной становилась особая природа спектакля, как бы повисавшего *между* театром и жизнью, побудили Гротовского сделать тот решительный шаг, который многим мог показаться парадоксальным: его Лаборатория вышла из замкнутых стен «театра одной комнаты», а Гротовский вышел, вместе со своими актерами, в новые, совершенно неизученные области внетеатральных действий, происходящих во внегородских условиях — в полях, перелесках, на склонах гор. Тот необыденный и, по существу, экстраординарный опыт межчеловеческих связей, который был накоплен в «Апокалипсисе», по замыслу Театра-лаборатории предполагалось распространить шире и активнее, перенеся его в иное место исканий, в иное время и пространство, в совершено иные, *возможные* формы общения *множества* людей.

---

[18] Teatr Laboratorium. Co dalej? (Wywiad z Ryszardem Cieślakiem) // Kultura. Warszawa, 1975. № 11(613). 16.III. S. 11.

Именно для совершения в таких обстоятельствах целых циклов *встреч* и *событий* и были задуманы Особые проекты Гротовского.

Ни одним из вариантов массовых театрализованных действ, игрищ, представлений, издавна знакомых, в различных формах, античности, Средневековью или же новым временам, Особые проекты Гротовского не были: театральность во всех них сознательно снималась или же уходила сама. У них были другие цели.

Для Гротовского, современного человека, выход за пределы театра в единении со множеством людей имел побудительные стимулы, связанные с объективными обстоятельствами жизни, с теми обстоятельствами, что на состоявшемся в 1973 г. «круглом столе» ЮНЕСКО были названы в качестве трех неумолимо надвигающихся крупнейших опасностей современного мира: ядерной войны, экологической катастрофы и оскудения психоэмоциональной сферы человека. И не в последнюю очередь в силу именно этих причин в последней трети XX в. Гротовский, к этому времени уже признанный авторитет в такой своеобразной области гуманитарной культуры, как театр, развернул обширную эвристическую программу на базе вроцлавского Театра-лаборатории. Она состояла из многих программ и стала известна под общим названием паратеатра. За несколько лет через эти программы прошло не менее 5000 человек. С 1975 г. они получили статус Университета исканий театра наций. Паратеатр осуществлялся в виде циклов неформальных встреч, возникавших на основе свободного выбора, производимого самими участниками; они рассчитывались на разные сроки (от нескольких недель до нескольких месяцев). Каждая встреча получала свое знаковое название: «Гора пламени», «Древо людей», «Путь», «Ульи», «Бдения» и «Ночные бдения» и т. п. Не трудно заметить, что в названиях таких встреч, включавших множество людей из разных стран, без различия цивилизационного уровня, национальности, конфессии, расы и цвета кожи, отражались некоторые ключевые образы-метафоры, лежащие у самых основ мифологического миростроения разных народов.

Эти программы выстраивались в окружении множества новых (преимущественно *технически* новых) течений современной цивилизации, «разгон которой, — писал Гротовский, — связан с умножением подобий, бытийственных и предметных, тогда как в нашем деле речь идет о направляемом, а скорее даже самоуправляемом организме исканий. Его структура настолько жизнеспособна, насколько содержит в себе приспособляемость к человеческой изменчивости». Текучесть и незавершенность, постоянную изменяемость, «мигание и пульсацию живых явлений мы противопоставляем стационарному совершенству того, что механично», — так заключал он текст кол-

лективной программы паратеатра, добавляя в самом конце: «Чем же во всем этом выступает наше предприятие? Областью искусства или, скорее, деятельной культуры. Публичным фактом, который от обыденности ускользает» [19].

Общий замысел паратеатра приглашал к снятию опасно проявляющегося противоречия между жизнью (обыденным проживанием жизни) и культурой (сотворением, созданием культуры). Создатель Театра-лаборатории не мог не ощущать тех опасностей, которые таит в себе расхождение или же не-схождение двух пластов людского существования: обыденной жизни, бытования «в поте лица своего», и — просвещающих, нравственно очищающих способностей культурного жизнестроения, способностей творения второй действительности. До тех пор, пока подавляющее множество людей оказывались втянутыми во внекультурное обыденное существование, а строение культуры в ее творческой функции оказывалось прерогативой десятков личностей или объектом теоретических дискуссий, до тех пор «жизнь» как бы оттеснялась на периферию творчески понимаемой культуры. Напомним, что философия вообще склонна рассматривать культуру как «царство символических форм». Обыденная жизнь каждого человека, человека как такового, от подобной сложно понимаемой культуры далека: действительность, как известно, не соответствует философским построениям. Однако на это давнее и, казалось бы, узаконенное расхождение «действительность ответила иначе: „жизнь", вытолкнутая на задворки чистой философии, „отвергла" философию градом теоретически необъяснимых катастроф» [20]. Катастрофичность (и низкой «вегетации», и высокого «бытия») стала и демоном, и плохо управляемым фактом XX в., осквернив в равной мере и обыденную жизнь, и культуру. Дойдя до опасной грани стирания всех культурных и даже цивилизаторских завоеваний, она на этой грани задержалась, однако вряд ли стабильно. Насколько стабильно — зависит от третьего звена «цепи тревоги нашей»: от состояния и вектора развития психоэмоциональной сферы современного человека.

Примером гуманистического инициационного содержания задуманных Гротовским паратеатральных исканий может служить проект «Гора пламени», так же как и программные слова некоторых актеров Театра-лаборатории, выступавших в качестве «ведущих» программы: «Мы принимаем всех. Пусть каждый выйдет навстречу дру-

---

[19] *Grotowski J.* Przedsięwzięcie Góra (Projekt: The Mountain of flame) // Odra. Wrocław, 1975. № 6. S. 27.

[20] *Свасьян К.* Философия культуры. Современная западная философия. М., 1991. С 333.

гому. И пусть каждый преодолеет и робость, и страх, и все то, что, как кажется, делает это *навстречу* для него невозможным. Наше *событие* способно поглотить того, что пришел с целью в него погрузиться. Потому что наша задача — постижение каждого из пришедших, и естественная, самая простая помощь ему в том, чтобы он перестал быть только лишь зрителем. Материя всех физических действий и занятий в группах будет впитана живым человеком, и так, впитанная, <...> она станет первым „кирпичиком", точкой трамплина к тому, что можно назвать наведением мостов между людьми» [21].

Почему же именно «Гора пламени» и что должно было выражать ее кодовое название?

Гора — образ, издревле укорененный в воображении человека (в его «коллективном бессознательном», как сказал бы Юнг). Но Гора — не плод воображения. Она — объективна. Она являет собой закрепленный замысел творения, природное ваяние, «резьбу» конкретного места в пространстве, абрис физического рельефа местности; тектонический, геологический феномен; видимый, осязаемый знак *гео*графии Земли и ее *био*графии. С процессом *продвижения* множества людей к Горе Гротовский связывал так необходимый им *акт испытания*. Гора — то, к чему стремишься, что требует усилия и воли. Своеобразно, всегда неповторимо, уникально завязанный узел, некий центрирующий пункт или точка концентрации; то, что сосредоточивает, а не рассеивает.

«Если в разных местах земли бьется подобие сердца или пульса, — писал Гротовский, — то одним из таких пульсов земли и могла бы быть Гора. Гора несет в себе отдаление, но такое отдаление, из которого возвращаешься. Гора — это род испытания.

<...> На Гору вы идете совсем не так, как на спектакль. Она требует умения распорядиться временем вашей собственной жизни. Ваше вложение в это предприятие не носит денежного характера (ведь нету билетов); оно несет в себе усилие и время *решившихся*. Пришедший — уже не зритель, но тот, кто готов что-то дать и что-то взять, однако только на той почве, которая ему близка и присуща. Если дорог кому-то его инструмент — пусть забирает его с собой. Если дорого ему слово (слово сущностное, а не „бусина" болтовни), то пусть ищет там, на Горе, кого-то, кто хочет его слово услышать. Если ему близко молчание, но такое молчание, что людей *не разделяет*, то этим молчанием он должен с кем-нибудь там, на Горе, поделиться, кого-то в него принять.

И если кто-то готов выйти навстречу *другому*, то разве это простейшее естественное движение не естественнее всего на Горе?» [22].

---

[21] *Grotowski J.* Przedsięwzięcie Góra... S. 25.

[22] Ibid. S. 24.

Особенностями «Горы» и других проектов паратеатра были:

Непрерывность и многодневность действий. То, что там происходило, — происходило безостановочно, ночью и днем. На вершине пылало пламя, подобное столбу, колонне огня «из горючих ли материалов или в совершенно ином значении — но пламень того, что не умерло, не отмерло еще в тех, кто пришел (и продолжает идти), в каждую минуту каждого дня и каждого часа меняясь, потому что оно рождается из того, что люди привносят самим фактом своего присутствия, одни — приходя, а другие — уходя и с собой унося, забирая...» [23]

Процесс распознавания собственных мотиваций (мотивов поведения). «...Несчастье множества людей, — считал Гротовский, — не в том, что они не знают, как достичь желаемого, а в том, что они не понимают, чего на самом деле хотят». К тому же, продолжает он, «бóльшая часть опыта-переживания человека практически без-словна — она реализуется в действии *собой*, собственным организмом. Случается, что такой опыт-переживание кружится вокруг и около тех потребностей, которые мы привыкли ассоциировать с актерским выступлением, с действием — как в драме. Тогда основным огнивом действия становится „событие" в том значении, в каком его применял Станиславский. С тем, однако, различием, что Станиславский говорил о событии в области литературной, писаной драмы, тогда как в том опыте, о котором говорю я, дело заключено в „событии" между участниками — оно и несет в себе всю полноту человеческих проблем и людских дел, несет осознание колебания *между* забавой, игрой и жизнью» [24].

Паратеатральные программы оказались наиболее уязвимыми для критики. Именно тогда прозвучали мнения о «бегстве от театра», о «мутных суждениях, лишенных всякого смысла», о «намеренной самоизоляции Гротовского и Театра-лаборатории в среде «избранных фанатиков».

Был ли паратеатр утопией?

Общее мнение оппонентов нового направления исканий Театра-лаборатории выразил варшавский публицист Мацей Карпинский, писавший, что «смысл имеет только та художественная философия, из которой вытекают какие-то всеобщие истины, пригодные для применения в любой ситуации». Опыты же Гротовского представлялись ему «мистификацией», так как они «основаны на единичном,

---

[23] *Grotowski J.* Przedsięwzięcie Góra... S. 24.

[24] Ibid. S. 25.

никому не передаваемом опыте», опыте каких-то «невероятных» человеческих состояний и форм общения.

Однако то обстоятельство, что в период перехода от «Апокалипсиса» к разомкнутым, масштабным паратеатральным проектам вокруг Гротовского собиралось множество людей, в особенности молодежи и в особенности из стран, «перегруженных» цивилизацией, остается объективным фактом. Они шли к нему, потому что и «Гора пламени», и «Ульи», и «Древо людей» были *исполнением* их не всегда отчетливых, но тем не менее насущных ожиданий и надежд, предчувствий и потребностей, были живым резонансом беспокойства от неполноты физического, эмоционального, духовного самоощущения в проживании жизни.

На фоне столь популярных в последние годы и все умножающихся «учителей жизни» и «школ посвящения» нередко и в отношении Гротовского говорилось о притязаниях «гуру», о посягновении на волю человека, стремлении «направлять его пути». Но участник одной из паратеатральных программ («Ульев») психолог и психиатр профессор Казимеж Домбровский, назвавший свои впечатления «Мистерией развития», свидетельствовал, напротив, что и вся атмосфера в «Ульях», и люди-участники, «включая» и «впитывая» положительные эмоции, не поглощали энергии друг друга, а, наоборот, освежали ее; что «люди участвовали в своей драме жизни и — в жизненной драме других людей»[25]. В «Ульях» проявлялись, не подавляя друг друга, силы воображения и интеллекта, и «общественные» по своей природе, и такие, которые удается ощутить лишь интуитивно, то есть ускользающие от постижения рассудком.

* * *

Вопросы «Кто я?», «Зачем я?», «Как быть собою на самом деле?» — вопросы экзистенциальные. Для Гротовского были сущностны в первую очередь поиски ответов на эти и многие другие вопросы, а не «реформирование театра» или слава «авангардного артиста». «Но если тем самым театр не был целью Гротовского, то, вероятно, был средством, орудием?» — спрашивал один из критиков и сам же и отвечал: «Тут не стоит измышлять новых названий и терминов: театр был *лабораторией*»[26]. («Мне кажется, что он при помощи театра исследует строение мира», — так сказал о своем младшем брате Казимеж Гротовский, ученый в области ядерной физики. Искусство было для Гротовского путем действенного, делательного познания. А сам Театр-лабо-

---

[25] *Dąbrowski K.* Misterium rozwojowe // Odra. 1975.

[26] *Burzyński T.* Grotowski: jedność życia, myśli, dzieła // Teatr, 1989. № 10.

ратория был небольшим, но очень результативным исследовательским очагом-центром, в котором велось многоаспектное изучение природы действующего человека. Но к трем, таким важным, вопросам самопознания — «Кто я?», «Зачем я?», «Как быть собою на самом деле?» — творческие усилия Гротовского в Бедном театре добавили вопрос вопросов: «*Ради кого я*»? Силою избранного жизненного и поэтического материала его замыслы воплощались в спектаклях Бедного театра по-разному, но всегда — в ертвенном усилии-жесте актера перед лицом зрителя. И подвиг-урок нравственного восхождения мученика Стоїкого Принца, и безоружный порыв Путника ко всем тем, крепко «вооруженным», кто действовал в «Апокалипсисе», осуществлялись актерами его театра *ради другого* (партнера, соучастника, зрителя-свидетеля). В нем, *в другом* — в укрытии, как в броне — таился *брат*.

Но *брата* можно постичь только в его *безоружности* — так же как и приняв ее самому.

Практическое снятие внутренней «вооруженности» в актере-человеке было необходимой и постоянно возвращавшейся частью выбранной Гротовским дороги в его работе в Театре-лаборатории. Дороги, не просто особенной, но как бы диаметрально противоположной устоявшемуся пониманию пути достижений (целей, результатов, успехов). «Дорога отказа», «дорога отвержения», а не присвоения: Via negativa — «путь отрицающиї» (лат.) — выражение, часто встречающееся в его текстах. Этот момент в общем опыте создателя Бедного театра и во всей практике Театра-лаборатории менее известен, чем отказ от пути обогащения в пользу бедности. Между тем он очень важен и с упомянутой «бедностью» органически связан.

«Все дело не в том, — писал Гротовский, — чтобы быть внутренне активным, „во всеоружии“, а в том, чтобы быть, напротив, „пассивным“, то есть *полым*»[27]; быть податливым на восприятие *другого* — в открытости, быть впитывающим его — в готовности дать на него *согласие*. (Непонимание, вражда, агрессивность и суть следствия того, что мы не даем «согласия на другого».) Открываясь навстречу другому, «впитывая» его в таком, безоружном, состоянии, без телесно-эмоциональных блокировок, всем собой (когда весь организм становится «путепроводным»), мы *принимаем* его. Это нелегко. Совсем нелегка в реальном житейском осуществлении простая евангельская заповедь: «возлюби ближнего своего как самого себя». Но отсюда же следует: чтобы принять *другого*, надо принять себя; но принять не так, как в аскетике, отвергая все телесное, дабы вызволить духовное, а принимая себя *всем собой*, в даваемом себе — согласии на себя. Лишь тогда мы можем до-

---

[27] *Grotowski J.* Actor ogołocony // Teatr, 1989. № 17. S. 9.

стичь целостности. «Вот здесь он, брат, — писал Гротовский, — здесь оно, и Eros, и Charitas» (и любовь, и милосердие)[28]. Это тоже нелегкий путь, это узкий путь, но движение по нему возможно, а очищение, согревание всей психоэмоциональной целостности человеческого существа внутренне управляемыми энергиями — достижимо. Достижимо открытие *брата* — в зрителе, если и он открывается навстречу, если он становится соучастником, свидетелем; достижимо и то драгоценное, легкое (вернее, одно из легких) внутреннее состояние, которое Гротовский называл «расплетением субстанций — чтобы поделиться»[29].

В паратеатральных опытах осуществлялся принцип деятельной эмпирики: поисковой работы вместе с теми, кто хочет проживать жизнь всем собою, целостным. «Практикуемая утопия»[30].

Лучшее воплощение по-прежнему оставалось тем, что искал Гротовский: «воплотиться совершеннее»[31].

Для него самого приход молодежи в паратеатральные программы, в Театр соучастия, служил знаком двойного смысла. Во-первых, подтверждал, что поиск — не фальшив, не лжив; нужен людям. Во-вторых, служил побудкой: рюкзак и — в дорогу! Не останавливаться, дабы не стать учредителем-утвердителем каких бы то ни было культовых, псевдокультурных или квазирелигиозных сообществ (в чем его неоднократно упрекали, и не только в Польше).

Поэтому по-прежнему *лабораторией*, постоянно продолжающейся во времени — а может быть, даже в еще большей степени лабораторией — стали для него последовавшие вслед за паратеатром программы Театра истоков и Объективной драмы.

Уже упоминалось, что начатые Гротовским после расставания с театром «Специальные проекты» встречались и с резким неприятием, и с недоуменными вопросами, и с отзывами положительными, а иногда и просто восторженными. Но не было никогда у работ Гротовского критика более строгого и объективного, чем он сам. Вложив немало сил в «динамические» структуры разнообразных паратеатральных действий, зная их положительные результаты (не только приходившие для участия в его программах актеры становились профессионально лучше — лучше, человечнее становились и «просто люди»), он заметил многие такие вещи, которых не заметили сами

---

[28] *Grotowski J.* Swięto. Warszawa, 1975

[29] Rozmowa z Grotowskim (Rozm. Andrzej Bonarski) // Kultura Warszawa, 1975. № 13(162).

[30] *Osiński Z.* Grotowski wytycza trasy. Warszawa, 1993. S. 235.

[31] *Flaszen L.* Выступление на Симпозиуме, посвященном Ежи Гротовскому // Театр «Школа современного искусства». Москва, 13 мая 2001 г. (магнитофонная запись).

участники. Далекий от совершенно не трудной и вместе с тем ни к чему не обязывающей идеализации человека, от слишком большой доверчивости к волне сообщительных, всеохватных настроений, он заметил, что порою в достаточно динамических и интенсивных переживательных действиях, происходивших среди собравшихся *множеств* людей, многое тонуло в некоем общем «эмоциональном компоте» (так же, впрочем, как и в действиях тихих — в прикосновениях рук, в совместном молчании, в улыбке друг другу и т. п.). К тому же люди возвращались в свои обыденные, рутинные жизни, и те неумолимо предъявляли им свои обыденные, рутинные права.

Поэтому в новой программе Театра истоков, начатой с 1978 г., продолжая исследовать природу импульсов действующего человека (не актера), Гротовский особенно пристально сосредоточился на индивиде, на личностной индивидуальности *каждого* из участников.

Театр истоков, в отличие от паратеатральных исканий, был рассчитан на ограниченное и специально отобранное число участников. С ними Гротовский исследовал особенности самых различных исполнительских техник; работал над выработкой в действующем человеке тела *от-условленного* — в отличие от нашего, «обыденного», *об-условленного* тела. Все это должно было способствовать сохранению, не-утрате в нашем сегодняшнем, все более увеличивающемся и растущем мире нашей собственной тождественности и наших корней.

В 1978–1982 гг. по программе Театра истоков Гротовский вместе со своими сотрудниками предпринял путешествия с ознакомительной и исследовательской целями на Гаити (где наблюдал обряды ритуала вуду), в Индию (в штат Бенгалия, для знакомства с традициями баулов), в Нигерию (обычаи племени йоруба), в Мексику; в польскую деревенскую глубинку, на земли, граничащие с Белоруссией и Литвой. Однако завершению программы Театра истоков в условиях Польши, с участниками из многих стран, воспрепятствовала к концу 1981 г. политическая ситуация в стране: введение военного положения, вынудившее приостановить многие культурные начинания. Гротовский переезжает в США, где в Калифорнии, в университетском городке Ирвине, начинает занятия с заново набранной группой молодых участников. Эти занятия, длившиеся с 1983 до 1986 г., и получили название «Объективная драма».

Чем была Объективная драма?

«Название Объективная драма может ассоциироваться с „объективным подсознательным“ (Objective unconscious) юнгианцев или с тем, что поэт Т. С. Элиот называл „объективным соотношением“ (objective correlative), а может и с „объективным искусством“ (objective art) Г. Гурджиева, который противопоставлял его искусству „субъектив-

ному“», — так пишет профессор Осиньский в книге очерков «Гротовский прокладывает трассы», вышедшей в 1993 г. в Варшаве[32]. Субъективное искусство основывается преимущественно на случайности, а также на личном ви́дении вещей и явлений, и часто им управляет людской каприз. Объективное искусство, напротив, обладает достоинством быть вне- и над- личным, обнажая благодаря этому законы предназначения и судьбы человека — человека как такового, собственно человека. (Пример объективного искусства — египетский Сфинкс.)

В длительных занятиях с участниками Объективной драмы (занятиях, только условно похожих на репетиционные) создавались в глубокой, личностной связи с ними и *между* ними своеобразные «действования»: недолгие, но целостные по структуре *акции*. По смысловым и эмоциональным ассоциациям они могли быть связаны с некоторыми ключевыми, самыми сущностными событиями прошлого в развитии человечества: например, притча о воскрешении Лазаря. На материале такой работы Объективная драма была фрагментарным изучением нескольких важнейших, объективно-неотъемлемых инструментов, *морфем* органики, присущих издревле исполнительским искусствам человека, его исполнительским техникам и — в более широком смысле — исполнительским «орудиям».

Общепринято считать, что социальное детерминирует психическое: согласно многим социологическим концепциям, в том числе авторитетного французского социолога и этнолога Марселя Мосса, исследования которого Гротовский учитывал, социальное способно (и чаще всего так и происходит) детерминировать также и физиологическое; иначе говоря, не только наша личность, но и наше *тело*, будучи орудием наших действий, тоже обусловлено социумом, то есть «социально».

Иначе мыслил и работал Гротовский. Он исходил от тела, находящегося в состоянии органической, физической и психической *готовности*, тела *от*-условленного. В программах его обучения специально отобранным ритуально-драматическим техникам использовались отдельные техники, почерпнутые и даже заимствованные из разных традиционных культур; они как бы проверялись (практически тестировались) на их способность возбуждать в участнике органический процесс, высвобождающий импульсы, направленные к *со*-участнику; импульсы, выражающие всю совокупность (целокупность) человеческого существа, а не только его социальные аспекты. «Возникает вопрос, — пишет исследователь творчества Гротовского, философ и этнолог Л. Коланкевич в статье об Объективной драме, — что же в таком случае, если в принципе не то, что социально, создает

[32] *Osiński Z.* Grotowski wytycza trasy. Warszawa, 1993. S. 280.

из цепочки действий участников Объективной драмы внутренне спаянную, целостную конструкцию? Иначе говоря, что делает возможным упомянутый органический процесс? Гротовский ставит антропологическую гипотезу, сформулированную присущим ему поэтическим образом, и отвечает на нее так: это общие всем людям «*корни* существования», это «перво-данный источник людских потребностей»»[33]. Ибо, по его глубокому убеждению, тело всех людей независимо от их социальности — идентично.

Объективная драма не была возвращением Гротовского в театр. Но она была вновь предпринятым, и на новом уровне, обращением к работе над структурой, над исполнительской точностью и дисциплиной.

Все, что происходило в Объективной драме, не было рассчитано на то, что зритель придет и будет на это смотреть; действие совершалось между самими участниками, ради них самих. Важно было другое: процесс, возникший между участниками, пройдя сквозь их тела и сквозь сферу чувствования, превращался во взаимный и возвратный процесс, «зародившийся от полученных и переданных друг другу импульсов, и далее — саморазвивающийся». По мнению польского ученого, сумму всех проводившихся Гротовским в самые последние годы исследований надо воспринимать в тесной связи с архаичными ритуалами, так же как и с архаичными зрелищными искусствами, в аналогии с античными мистериями[34]. Возможно, он прав, хотя, на наш взгляд, Гротовский искал что-то еще более давнее и универсальное.

Опыт этих исканий Питер Брук, на протяжении более тридцати лет внимательно наблюдавший за деятельностью Гротовского, предлагает рассматривать в более широком контексте, в связях с «великими мистериософскими течениями Запада», и пишет об этом в своем эссе «Гротовский: искусство как проводник»[35]. В нем Брук определил чрезвычайно важную особенность работы Гротовского на стадии Объективной драмы и последовавших за ней, с 1986 г., Ритуальных искусств. Заметим только, что некоторое ограничение контекста этих исканий «великими течениями Запада» может вступить как бы в некое противоречие с желанием и умением Гротовского выходить из круга западоцентризма навстречу «великому Востоку», так же как и навстречу могучей по своим потенциям афро-азийской ойкумене.

Начиная практическую работу в своей рабочей мастерской в Италии, в Понтедере, над программой Ритуальных искусств, Гротовский

---

[33] *Kolankiewicz L.* «Dramat Objektywny» Grotowskiego // Dialog. Warszawa, 1989. № 5. S. 128.

[34] *Osiński Z.* Grotowski wytycza trasy... S. 301.

[35] *Brook P.* Grotowski: l'arte come veicolo // Teatro e Storia. 1988. № 2/5.

обозначил и новый поворот в своей — несомненно существовавшей и последовательной — общей *стратегии*: этим поворотом стала подготовка PERFORMERA. В 1987 г. он выступает на конференции во Флоренции с сообщением, посвященным этой проблеме, то есть особенностям подготовки такого человека, который сможет, сам *сущностно* внутренне меняясь, способствовать такому же изменению — *обращению* — и внутреннему развитию *других* людей, то есть постоянно приходящих извне участников, со-участников, свидетелей, зрителей. Себя с этого времени он называет учителем Перформера.

Программа Ритуальных искусств была посвящена действованиям (участники по-прежнему называли их Акциями), складывавшимся из трех уровней, чьи названия отражали их содержание и цель: Приуготовление (preparation), Действование (action), Продвижение («прохождение», motion).

В Приуготовлении происходила кропотливая «техническая» работа над поиском, собиранием и вычищением деталей тех звеньев, из которых потом должны были состраиваться Действования Акции. Основой перформанса Акции служили архаичные вибрационные песни и тексты старых песен и преданий, принадлежащих к древнему наследию средиземноморской культуры: Древнего Египта, Греции, Палестины, Ассирии. Акция, хотя она и могла иметь структуру спектакля (в ней были явственно обозначены начало, кульминация, завершение) все же спектаклем не являлась. Потому что, в самом замысле Гротовского, Акция не *показывает* — она *несет*. В ней происходит *прохождение* энергии жизненных и творческих импульсов сквозь всех участников и сквозь общее, связующее их *поле*, сквозь время и место действия.

Гротовский всегда предпочитал говорить и писать о своих исследованиях, ведущих к созданию таких перформативных структур, в технических и практических терминах, и, рассказывая об обмене процессов энергий, изменения их качества и уровней, избегал философско-теоретических спекуляций и комментариев.

В итоге в контексте работы всей его жизни в этих исканиях с особенной силой проявилось его ви́дение театра (искусства) как *проводника и носителя* телесных и духовных импульсов, как средства сообщительности людей, их общения и сообщения, как *движителя* взлета. Это и есть vehicul («веикул») Гротовского.

* * *

Уже в молодости Гротовский понял, что те цели, которые он собирался поставить перед искусством театра и перед творческими, креативными формами человеческой деятельности вообще, и те открытия, к кото-

рым он себя готовил, нельзя было выпестовать ни в громкой суете публичного творчества, ни тем более в условиях создания массовых зрелищ с целью потрафления психологии «массового зрителя». Его лабораторная работа на всех этапах творчества — и в Бедном театре, и в паратеатральных программах, и позднее, в его мастерских в США и в Италии, фактически хранила в сокрытии (в особенности в сокрытии от массмедиа) *объект исследований.* Таким объектом исследований был индивидуальный человек, «существо человеческое». Таким же объектом было и нахождение путей к его более совершенному эволюционному развитию. Можно поэтому, хотя и с некоторым риском приближения к точности, признать многое в его работах одним из видов практической антропологии, то есть изучения родовых особенностей человека. Но если Гротовский искал «чистого человека», «чистого Адама», то искал его не в археологических раскопках, не в полузатерянных манускриптах или в сохраненных документах цивилизации и даже не в мифологических, религиозных, долитературных преданиях (хотя архаичные песенные предания стали в последние годы одним из инструментов его работы над перформативным искусством Акций), а в *себе* и в *других,* то есть в людях, призванных им в работу, в процесс творящего акта, и изменяемых в этом процессе — к лучшему.

В последние годы он все явственнее избегал всякой шумихи вокруг своего дела, заслужив имя «Отшельника из Понтедеры». Именно оттуда доносился голос человека, открывшего в *действующих людях* перформативных искусств способность «смены энергетического уровня и подъем от уровня плотного, биологически сильного, к уровням более тонким, просветленным. И — спуск к телесности, с сохранением просветленности»[36].

* * *

Среди особенностей творческого пути Гротовского нельзя не заметить, что он часто вел свои поиски в *противовес* преобладавшим в тот или иной период явственным тенденциям в искусстве, культуре, морали, поведенческих обычаях. В эпоху предвиденного им разрастания технически-постановочного изобилия он предложил альтернативу Бедного театра. В нашу цивилизационно-ускоренную эпоху, когда преобладающее большинство людей зачаровано идеей прогресса, он, всегда считавший, что прогресса в искусстве не существует, обернулся к архаическому наследию, к преданию, открыв именно в нем

[36] *Grotowski J.* Przemówienie doctora Honoris causa... S. 23.

живительные источники, питающие *корни* существования. Такая позиция не покидала его и во все годы непосредственно театральной работы: внутри господства школьной лакировочной хрестоматийности он создал дерзко-шокирующие «Дзяды»; в обстоятельствах засилья пуританской партийной морали в мещанском городке Ополе он показывал свою бесстыдно-эротическую «Сакунталу». Но когда в 70-е гг. уже приносили свои ядовитые плоды «сексуальная революция» и сексуальная разнузданность, любовные сцены в его великих спектаклях трогали своей затаенной и теплившейся вопреки всему целомудренностью.

Такая позиция непокорства преобладающему, главенствующему течению рождалась из искреннего убеждения Гротовского в том, что создание *противовеса* — невероятно важный фактор в эмоциональном и духовном развитии общества; что такой, вполне реальный энергийный противовес может образовать собой даже совсем малая группа людей и даже — один человек.

* * *

Все, что Гротовский делал на протяжении многих лет — и в Театре-лаборатории, и в период исканий за пределами театра, и в последнее десятилетие исследований и творчества в рабочей мастерской в Понтедере, служило и способно служить развитию исполнительских способностей человека-актера. В преподавательские курсы многих театральных школ разных стран вошли открытия и разработки Гротовского в области физической органики актера: голосовой тренинг, учение о резонаторах и вибраторах тела, а такое понятие, как «тело-голос» в их органической неразрывности, давно функционирует в практике западного театра анонимно. Его исследования психоэмоциональной структуры актерского организма никогда не останавливались, проходя внутри более общих исследований объективных законов, управляющих природой *действующего человека*.

Он сам в одном из выступлений как-то сказал: «Я знаю, что историки театра и критики делят меня на несколько этапов — может, на четыре, а может, и на пять. Мне же кажется, что я всю жизнь делал одно и то же дело».

PS. Курс лекций об «органической и неорганической линии» в искусстве и в жизни, начатый Гротовским летом 1997 г. в Париже, не был им завершен по состоянию здоровья: 14 февраля 1999 г. Гротовский скончался в Италии, в Понтедере, от расширения сердца. По завещанию его прах был рассеян на склонах горы Аруначали в Индии.

Г. В. Макарова

Тридцать лет, или Жизнь — игра. О немецкой режиссуре 60–90-х годов

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел.

А. С. Пушкин

Пролог

Поколение 60-х гг. начинало ярко и дерзко, без оглядки на авторитеты, игнорируя традиции. Оно не верило в магию театра и не хотело помнить о шиллеровском *«нравственном учреждении»*, оно уповало на ударную силу сценического приема, на поэзию отрицания. Причем эти адепты шока и эпатажа отличались профессионализмом: кто-то был с университетским дипломом, кто-то с престижным театральным семинаром за плечами. Они знали историю и философию, несомненно читали Новалиса, Хайдеггера, обоих Шлегелей и обоих Маннов, Гессе и Броха, Музиля и Джойса (что впоследствии проявилось с полной очевидностью), но они пришли ниспровергать и заявить об этом. Заявили, и их услышали. Режиссеры, поставившие свои первые спектакли в середине 60-х, определились именно как *поколение*. Их дебюты не очень-то походили на начало, потому что молодые постановщики знали, как следует работать на сцене, освоили тайны профессии легко, играючи. Это произошло более тридцати лет назад — и сцена, серьезная и респектабельная, приняла их стиль и манеру, их искусство, их игры.

Образ современного театра Германии складывался в 60-е гг., теперь это очевидно.

Действие первое: 60-е — середина 70-х. Мятежники и клоуны

Точные даты вызывают недоверие, если речь идет о тонких материях, о предметах трудноуловимых. Тем не менее появление первых спектаклей дотоле никому не известных Клауса Пайманна в Театре

ам Турм (ТАТ) во Франкфурте-на-Майне и Ханса Нейнфельза в Крефельде, Петера Штайна в мюнхенской Театральной мастерской совпало с триумфами документалистов и полемикой вокруг немецкого прошлого: германской беды и германской вины. В ландшафте театра ФРГ они были представлены на равных — документалисты и их сторонники, режиссеры старшего и среднего поколений и молодые нигилисты, для которых и прошлое, и настоящее служило подходящим материалом для пародии. Модные постмодернистские идеи тотального пастиша осваивались и утверждались именно тогда.

В 1963 г. западногерманская (да и европейская) публика познакомилась с пьесой Рольфа Хоххута «Наместник», посвященной малоизвестным фактам сотрудничества Ватикана с нацистами, а также с романом Гюнтера Грасса «Собачья жизнь», представляющего собой издевательскую и не лишенную оснований пародию на все, что связано с расследованием прошлых преступлений, с «дознанием». Грасс, а вслед за ним и молодое поколение западногерманских режиссеров обнаружили и объявили во всеуслышание, что нелепо обществу, государству всерьез заниматься «дознанием» во времена, когда все очень быстро, почти мгновенно превращается в дешевую атрибутику массовой культуры, в расхожий повод для многословных, пронизанных равнодушием словопрений о казусах национального характера, о вине, грехе и возмездии. В романе фигурирует владелец бара, стилизованного одновременно под морг и под камеру пыток, в котором в качестве столового прибора вместо ножей подают скальпели, а недалеко от входа организована широкая распродажа «очков прозрения» — так сыновья разбирались в биографиях отцов... Грассовские издевки в 60-е гг. немцы отвергли (его время пришло позже). Но восприняли и даже одобрили те же настроения, сарказм и поношение всего и вся молодыми режиссерами.

Из классики духу времени более других отвечал шекспировский «Гамлет», ибо тоже, подобно авторам-документалистам, принц Датский ведет «дознание», выясняя истину о прошлом, расследуя факты. Ситуацию Гамлета примерил на себя Клаус Пайманн, поставив современную версию трагедии — «Черный лебедь» Вальзера; путь от «Гамлета» вел к «Разбойникам» Шиллера. Подсказка принадлежала Петеру Цадеку, который был лет на десять старше тех, кто предъявил счет старому театру, но тоже захотел встряхнуть немецкую сцену.

И они встряхнули. Удалось! Цадек тогда стал едва ли не лидером, хотя начал работать намного раньше, приехав из Англии, где жил в эмиграции до 1959 г. Его время наступило в середине 60-х, до этого он ставил преимущественно пьесы абсурдистов. А абсурдисты в те годы в Германии не приживались.

До того как Цадек бросил вызов документализму и серьезной политике своими «Разбойниками», Ханс Нейнфельз и Клаус Пайманн нашли пьесу, подходящую для демонстрации собственного «я», по-своему программную. Речь идет об опусе их австрийского ровесника Петера Хандке (родился в 1942 г.) «Поношение публики». Обращение к австрийцу не случайно: немецкая драматургия возможности для самоутверждения и эпатирования публики не предоставляла, в ней публицистичность сочеталась с почти что веймарским классицистским пафосом, что молодежь не устраивало. Документальная драматургия и сцена были заражены идеологией, а идеология на первых порах вызывала у молодых устойчивую идиосинкразию. Ранние пьесы Хандке предусматривали свободу интерпретации и подвергали сомнению все социальные институты не только на уровне идеологических клише, но и на уровне языка. Впоследствии филологи будут трактовать Хандке, ссылаясь на теории очуждения и самоидентификации, привлекая и Маркса и Фрейда, не забывая и о Витгенштейне. Все это не было лишено смысла, но значения для первых постановщиков не имело. И они поняли, что при помощи Хандке можно начать как бы с нуля, послать на все четыре стороны традиции, формы и привычный для Германии пиетет перед институтом театра.

В мюнхенской Театральной мастерской при «Каммершпиле» точно такую же словесную агрессию, беспричинную, но чреватую действием, нашел в пьесе Эдварда Бонда «Спасенные» молодой Петер Штайн. Артодианские теории, извлеченные на свет как раз в эти годы, воспринимались в ФРГ не просто с интересом (практическим), но были прочувствованы всей душой; они излагались от первого лица с лиризмом романтического толка. Вообще, мета романтизма ощутима во всех опытах ниспровергателей традиций и так называемого литературного театра. Идея свободы, пьянящая и радующая, но и опасная, всегда *«у бездны на краю»* — от национальной судьбы не уйти, — превращала легкомысленные, даже хулиганские сценические поделки в новую немецкую сагу, в эпос наизнанку (недаром возродился жанр сценического обозрения-ревю). Никто не мог уличить молодых в дилетантизме. В асоциальности, в забвении авторитетов, в равнодушии к собственной истории — пожалуйста, но в отсутствии профессиональных режиссерских навыков — никогда. Иначе ни Нейнфельз, ни его коллега из Висбадена Ханс-Гюнтер Хайме не рискнули бы поставить пьесу Петера Вайса «Марат/Сад», по недоразумению проходившую по ведомству документализма.

В спектаклях Пайманна и Нейнфельза молодые люди, будто случайно оказавшиеся на сцене, выкрикивали в зал короткие фразы, темпераментно жестикулируя, позволяя себе не всегда пристойный

пластический диалог. Текст наделялся дополнительным смыслом, чтобы сразу же обессмыслиться. Так было поставлено «Поношение публики», так же обращалась новая режиссура с пьесами Хандке «Самообвинение» и «Каспар».

Эти спектакли так же, как появившиеся одновременно или чуть позже радикальные версии национальной и мировой классики, обнаружили импульс времени, общественные настроения в той же мере, в какой ранее была ответом эпохе документальная и политическая драма в постановках режиссеров старшего и среднего поколений (некоторые из них начинали еще в период Веймарской республики). Скепсис молодых или их шутовство были ответом прошлому, попыткой, во многом удавшейся, освободиться от призраков. Кого-то из них эти призраки, эти германские тени настигнут позже, в зрелые годы. А пока о былых драмах вспоминать не хотели. И что стоили ламентации и рыдания по поводу прошлого, когда настоящее не радовало? Спустя два–три года в Западной Европе начнутся молодежные выступления.

В ФРГ заявит о себе внепарламентская оппозиция, на ухоженных немецких улицах вырастут баррикады, кое-где прозвучат выстрелы и унесут чьи-то жизни... Как всегда, те, у кого власть и сила, старшие, взрослые заражали мир порчей, вредили, сами того не замечая.

И как навязчивые образы, как легко читаемые символы в спектаклях, поставленных разными режиссерами в разных театрах, появляются гигантские предметы, которые бросаются в глаза, раздражают, мешают, подавляют. Вроде громадного кресла-трона в «Разбойниках» Пайманна, которое поднимается под самые колосники как знак угрозы, как потенциальный убийца, как главный враг юных братьев Мооров. В постановке еще одного бунтаря 60-х, Ханса Хольмана, на сценической площадке — тоже кресло, а в нем пугающих размеров муляж-чучело в туфлях с пряжками, в белых чулках и со звездой на груди, головы не видно, видны только уродливые руки в перстнях. Монстра охраняют два огромных дога, тоже топорно сработанные муляжи, а люди маленькие, почти незаметные. Мертвая материя заполонила мир — романтический мотив с поправкой на знание Ионеско и антиавторитарные настроения.

«Разбойники» являли своего рода театральную лирику молодежи, стали яростным протестом против официоза и традиций и одновременно насмешкой над американскими боевиками. Франц походил на Франкенштейна (и имя сходно — в чем же тогда дело?), Карл стучал искусственной ногой, а на заднике был сделан коллаж в духе поп-арта. Мятеж соратников Карла напоминал клоунские забавы, зато мятеж режиссера был проникнут серьезностью — и в «Разбой-

никах», и в «Мере за меру», где во всем обвинялись взрослые, в первую очередь — герцог Эскал, благодаря роговым очкам неожиданно похожий на Фридриха Дюрренматта.

Режиссеры, творцы ревю и мятежники, обрели своего сценографа — Вильфрида Минкса, превращавшего сценическую площадку в некий полигон, где не только апробировались новые формы построения пространства, но и велась атака на западногерманский истеблишмент. Обществу и государству доставалось сполна (мера за меру), ибо, по мнению одного из идеологов протестующей молодежи, будущих «новых левых», Ганса Магнуса Энценсбергера, постепенно цивилизовавшаяся страна превратилась в *«сомнительный притон»*, обустраивать который просто-таки нечестно.

Шестидесятники из ФРГ, в отличие от наших, отечественных идеалистов, не верили ни в Бога, ни в дьявола — только в себя. Эта вера рождала вдохновение, будила фантазию, приносила успех и признание. Заодно с теми, кому не было тридцати, как уже было сказано, выступил и сорокалетний Петер Цадек. Его работы — не рефлексия по поводу настроений молодых, как у некоторых его коллег-ровесников, а лирика и самовыражение. Недаром в его спектаклях играли те же актеры, что у Штайна, а чуть позже у Клауса Михаэля Грюбера. Цадековские постановки классики — «Разбойников» Шиллера, шекспировских хроник и «Меры за меру» — стали символом и эмблемой театра ФРГ второй половины 60-х, их опознавательным знаком, предсказав, а отчасти и исчерпав грядущие (вплоть до 90-х гг.) хулиганства и эпатаж, заранее подарив новым, следующих десятилетий нигилистам клеймо вторичности.

В «Герое Генри» (политическом, точнее, аполитичном фарсе на основе двух хроник Шекспира) чего только не было: и культовая песня Марлен Дитрих «Скажи мне, где растут цветы», и портретная галерея на заднике — от Анны Болейн до Черчилля и Гитлера, и издевательская интермедия «Время вооружаться» — пародия то ли на неонацистов, то ли на НАТО.

Смена правящей коалиции в 1969 г.[1], после кульминационного взлета молодежных выступлений, после долгой конфронтации с оппозицией, мало повлияла на сценическую практику Нейнфельза и Пайманна, Штайна и Цадека. Спустя несколько лет после прихода к власти социал-демократов Нейнфельз ставит «Разбойников» более зло и саркастично, чем Цадек. Репрезентативные высказывания Вилли Брандта, нового канцлера, о театре воспринимаются шестидесятниками с

[1] На смену ХДС/ХСС пришла коалиция СДПГ/СвДП, ориентированная на большиий демократизм.

иронией: у них есть повод для недоверия, они уже пережили конфликты с властью, с театральным руководством, пережили — и не изменились, остались при своем. Ареной утверждения молодых режиссеров стала сцена Бременского драматического театра. Именно здесь работали во второй половине 60-х Цадек и Штайн, здесь поставил свои первые спектакли, вернувшись из Италии, где учился у Стрелера, Клаус Михаэль Грюбер. В критике даже закрепилось понятие «бременский стиль». Все шло своим чередом до появления штайновской постановки «Торквато Тассо» Гёте. Спектакль посягнул на святая святых немецкого духа и немецкой культуры, на национальный миф — миф о художнике, творце и демиурге. Не демиург, а шут, со свойственной ему прямотой заявил Штайн, шутом и останется. Сценический фельетон о судьбе Тассо был обращен к современной интеллигенции, пронизан недоверием к людям духа, следовательно, штайновской версии трудно отказать в драматизме — со сцены говорили о *«великолепной бесполезности»* искусства, об утрате художником доверия к самому себе. Главный персонаж немецкой души — поэт, спаситель и медиум нации, ее постоянное оправдание, ее бог — развенчивался столь откровенно, вероятно, впервые (национальная литература знает подобные примеры, а театр с его грубой наглядностью в эти сферы не вторгался).

На рубеже 70-х гг. «бременская компания» распалась: Штайн после конфликта с интендантом театра Куртом Хюбнером уезжает с группой актеров в Швейцарию, Цадек ведет переговоры с Драматическим театром Бохума, где продолжит свои поп-игры вокруг Шекспира и шокирует публику «Пиром» и «Отелло». Остается Грюбер, но в постановке шекспировской «Бури» он тоже подтверждает «закат культуры» и изысканно, без тени сарказма, прощается с ренессансной гармонией, оставив прекрасные творения обреченными на гибель (о финале грюберовского спектакля напомнят много позже финальные кадры «Просперо» Гринуэя). Мятежники и клоуны превращались в визионеров.

Действие второе: Конец 70-х — 80-е. Наследники и визионеры

Сцена ФРГ за десять лет успела привыкнуть к их лицам и к режиссерской дерзости, агрессивности, к интересным, в сущности, играм. Политические перемены не состоялись, все ушло в песок, отчетливо стали проявляться черты безвременья, общественное разочарование возобладало. Страна превратилась в некий зал ожидания. Что наши персонажи, режиссеры-шестидесятники, заметили быстро и столь же быстро проиллюстрировали.

Хотя они и не были теперь бунтарями, клоунами без роду и племени, а постепенно становились уважаемыми представителями национальной сцены, некоторые получили в свое распоряжение площадки, стали директорами и интендантами, однако сохранили нонконформистские настроения, только бесшабашный эпатаж сменился тревогой и мрачными предчувствиями. Изменилось и отношение к предшественникам — знаки прошлых традиций, немецкого театра и мирового прочитывались теперь в самых смелых сценических версиях. Нигилисты увидели свое место в истории культуры, сумели при помощи особых театральных приемов обозначить его в этом длинном ряду.

Раньше Пайманн и Нейнфельз, Штайн и Грюбер, Цадек и Хайме походили друг на друга отказом от богатого театрального наследия. В конце 70-х — 80-е гг. индивидуальность каждого ярко обозначилась прежде всего в восприятии того, что сцена создавала веками, и непосредственных предшественников тоже.

У Штайна в постановке «Дачников», а потом и в чеховских спектаклях ощутима связь с работами Отто Брама в «Свободной сцене» и с неонатурализмом ранних 30-х, а в шекспировских версиях оживали традиции Макса Рейнхардта, некий вариант театральности как таковой, апофеоз свободной игры. Нейнфельз, обратившись к Клейсту, напомнил, что романтические тенденции, в сущности, никогда не покидали немецкую сцену и вполне пригодны и в последней четверти XX в. Интерпретацию романтических судеб и стилизацию романтического пространства (с памятью об экспрессионизме) предложил в своих берлинских работах Грюбер: среди современников он поселил Гёльдерлина и героя единственной гёльдерлиновской пьесы — Эмпедокла.

После китчевого Шекспира Цадек вполне традиционно поставил Ибсена, и даже ведекиндовская «Лулу» на сцене Гамбургского национального театра, в котором Цадек долгое время (после Бохума) успешно интендантствовал, вызвала нарекания критиков не столько откровенностью сюжетных коллизий, сколько отсутствием режиссерских штучек, актеры же играли почти по-брамовски.

Более других к шестидесятничеству по-немецки, то есть к эпатажу и радикально политизированным (нонконформистским) трактовкам классики и современной драматургии, остался склонен Клаус Пайманн, что подтвердили и его штутгартские годы, когда он не только поставил гётевского «Фауста» как пародийную мистерию конца, как отрицание большого стиля и одновременно как продукт фельетонной эпохи, но и втянулся в неразрешимый конфликт с городскими властями, прессой и недостаточно прогрессивными соглашателями. Результатом конфронтации стал переезд в Бохум и должность интенданта тамошней городской сцены, на которой Пайманн

продержался с 1979 по 1986 г., в конце концов приняв предложение занять пост директора венского «Бургтеатра».

Парабола его судьбы необычна: бунтарь, мятежник и вдруг — на посту руководителя; бывший член внепарламентской оппозиции и вдруг — во главе академически уравновешенного театра, космополитичного и отторгавшего во все времена какие-либо авангардистские крайности. Пайманн остался самим собой и привнес в «Бургтеатр» атмосферу скандала, что сам скромно именовал полемикой.

Бохумская эра Пайманна отразила суть коллизий театральной жизни ФРГ того периода, когда крайности 60-х, броские и открытые формы режиссуры, монтаж времен и эпох в классических постановках, не говоря уже о нарушении линии рампы и использовании реальных фактур, стали неким общим местом, перестали удивлять. Пайманна выручал темперамент и хорошие, преданные ему актеры. Они кочевали вместе с ним из Штутгарта в Бохум, из Бохума в Вену и понимали своего постановщика с полуслова.

Пайманн — анархист и одновременно профессионал высокого класса, так что пишущая машинка и аквариум в «Торквато Тассо» воспринимаются как нечто вполне приемлемое, так же как угадывающийся за окном «мерседес», ожидающий отбытия герцогской четы из Бельригуардо. Торквато Тассо у Пайманна — не клоун-шут, как в штайновском спектакле, а несчастный страдалец; у него есть душа, хотя ему не дана поэтическая внешность. И этот Тассо вправе произнести хрестоматийные слова о Боге, который и наделяет поэта способностью поведать, *«как он страждет»*. Идея у Пайманна всегда проста, даже прямолинейна, но действие по-своему изощренно, решения изобретательны, а актеры точны. Виновны, по Пайманну, всегда общество, государство, официоз, а страдает — индивид, личность. И ничего поделать тут нельзя, можно лишь снова и снова развернуть на сценической площадке занимательное и драматичное действо, проникнутое левыми настроениями, успешно претендующее на художественное совершенство. Будь то постановка классики, как «Битва Арминия» Клейста или «Натан Мудрый» Лессинга, либо современная драма — Бото Штрауса или Томаса Бернхарда, любимого пайманновского автора.

Творчество Клауса Михаэля Грюбера можно было бы счесть наглядным примером постмодернистского мышления в театре, если бы применительно к сцене это понятие не было столь расплывчатым. Для Грюбера мировая культура — некий бездонный резервуар, из которого можно черпать до бесконечности. Всеобщее духовное достояние сулит художнику долгую жизнь в искусстве и никогда не подведет. В спектаклях Грюбера на равных существовали (и существуют) романтиче-

ские и античные персонажи, образы восточных и африканских мифов, аксессуары быта ушедшего и суперсовременного. Однако это не свалка, но некий реликварий, точнее, музей и одновременно зал ожидания. Этот ведущий мотив 80-х гг. (сменившийся в 90-е коллизией странничества, опять же романтического по своей сути) впервые был проиллюстрирован именно Грюбером в постановке «Эмпедокл. Читаем Гёльдерлина». Европа, мир затихли в ожидании перемен: не важно каких, благих или трагических. Грюбер предсказал угасание, Нейнфельз в постановке «Пентесилеи» Клейста — новые войны как вечное продолжение легендарной Троянской войны.

Для грюберовских пассажиров — а его персонажи пассажиры, и в «Эмпедокле», и в «Фаусте», и в брехтовском спектакле «В чаще городов» — прошлое более реально и окрашено в более яркие тона, чем настоящее, а будущего вроде бы нет, так как ожидание бесконечно. Наследник всех театральных традиций (и новых в том числе), Грюбер умеет передать на сцене ощущение долгого пустого времени, которое то ли остановилось, то ли, напротив, с пугающей скоростью отсчитывает столетия. Прошлое минуло, в нем осталось то, что можно считать похороненным «реквизитом души» (ноты «Песни единого фронта», кисти знамени, хотя трудно понять, кто и за кого под этим знаменем сражался, булыжник мостовой, на которой когда-то строили баррикаду...).

Из фрагментов традиций и театральных форм Грюбер строит свое здание мира, свою картину, но его постройки, его пространства неизбежно оборачиваются залом ожидания, даже если режиссер выходит на поле стадиона, как в инсценировке романа Гёльдерлина «Гиперион»: перед героем маячит вокзал, по сравнению с продуваемой ветром беговой дорожкой сладкая, труднодостижимая мечта, гавань, пристань, но без корабля.

Коллизия свободы 60-х сменилась ситуацией одиночества на вокзале. Каждый сам по себе, но (сам по себе) существует, живет. Коллективистским утопиям века, по сей день разделяемым некоторыми из его соотечественников, Грюбер противопоставил утопию гармонии и самодостаточности одиночества. Режиссер, с легкостью управляющийся с большими площадками, способный наделить качеством театральной сцены зал заброшенной церкви и недоброй памяти стадион в Берлине, все чаще и чаще ограничивает себя сценой почти камерной, где перед зрителем один актер. На него режиссер и полагается. Этот приход актера, возвращение лицедея — еще один непредвиденный ход в режиссерских играх 80-х, предсказавший следующее десятилетие.

Недоверие к актеру коренится в исторических перипетиях рубежа XIX–XX вв. Впоследствии актер не раз реабилитировал себя, ак-

терским именам и судьбам сопутствовали легенды и зрительская любовь. В спектаклях 60-х гг. актеры были заменяемыми, хотя выступали от собственного имени.

Брехт не очень почитался адептами нового стиля, но эффект очуждения использовался в полной мере. Позже обнаружилось, что в тех неактерских будто бы спектаклях сформировалось поколение исполнителей, столь же определенно и безоговорочно, как и режиссерское. Участник цадековских «Разбойников», «Меры за меру», штайновского «Тассо» Бруно Ганц стал ныне обладателем «Кольца Иффланда» [2], стало быть, наследником всех великих актеров Германии и Австрии. На немецкой сцене всегда лучше и глубже умели страдать, чем радоваться. 60-е стали исключением в долгой истории: новое поколение в начале жизни-игры запомнилось веселым, бесшабашным. Позже их сцена помрачнела: визионерствуя и подводя итоги, каждый пришел к неутешительным выводам. На смену скачущему ритму вайсовского «Марат/Сада» пришли звучные и размеренные стихи Клейста и Геббеля, помрачнел и Шиллер, стал не веймарцем и йенцем, а скорее гейдельбергцем с пугающими гротесками. В вайсовском спектакле Нейнфельза, не трагичном, а фарсовом (недаром он стал одним из первых шестидесятнических), ерничая кричали: *«Все революции — это бунт, который быстро подавят другие заключенные»*. Над нелепостью данной исторической коллизии тридцать лет назад можно было посмеяться и самим бунтовать и вольничать. Полтора десятилетия назад о «нескромном вмешательстве» в исторический процесс заговорили серьезно, с тревогой, предупреждающе.

В «Пентесилее» Нейнфельза гибли любовь, молодость и красота, потому что при помощи войны намеревались изменить историю, которая уже состоялась, изменить, не останавливаясь ни перед чем. Троянская война и битвы Нибелунгов бушевали в 80-е гг. на сценах за перегородками залов ожидания, а иногда сами эти залы превращались в поле битвы, как у ровесников наших героев — Дитера Дорна из мюнхенского «Каммершпиле» («Троил и Крессида» Шекспира) и Юргена Флимма из гамбургского театра «Талия» (трилогия Фридриха Геббеля «Нибелунги»), — оба начинали позже, каждый по-своему, но присоединились к *поколению*. В драматичных и мрачных спектаклях в какие-то моменты сценического действия страшный, выморочный, враждебный всему живому мир представал завораживающе красивым, никак не отталкивающим, а втягивающим в

---

[2] «Кольцо Иффланда» — премия, присуждаемая за достижения в области актерского искусства. Август Вильгельм Иффланд (1759–1814) — немецкий актер и драматург.

свою глубину. Ни одна работа не отличалась бездушием и холодностью, хотя все были порождены раненым духом, но не «сном разума», а, напротив, интенсивным безрадостным бодрствованием.

Атриды, нибелунги, ахейцы и троянцы кружились в бесконечном хороводе вместе с европейцами 80-х — миф возвращался на сценические площадки, что подтвердила и режиссура, и драматургия. К концу XX столетия немецкое национальное сознание, в том числе и усилиями режиссеров, о которых речь, рассчиталось со всеми легендами — от Ницше до Клаузевица, — сводившимися к апофеозу войны. Остался страх не экспрессионистский, иррациональный, а вполне осознанный, и констатация горького исторического опыта: государство Германия в войнах проиграло свою историю и себя. От пангерманизма наши действующие лица, и главные и эпизодические, всегда были далеки, склоняясь скорее к космополитизму. Потому-то остраненно восприняли главное европейское событие последнего десятилетия — объединение Германии.

В разыгрываемые сценические истории этот факт не вошел, к хору во имя единства (Einheit) никто с восторгом не присоединился. Однако занавес не закрылся — следовало инсценировать эпилог, неожиданно оказавшийся прологом.

Действие третье — вместо эпилога: 90-е. Странники и меломаны

На короткое время образ зала ожидания 80-х сменился образом более пугающим, потому что вызывал вполне определенные ассоциации. Пространство сцены становится похожим на колодец, бункер, трубу с запаянным выходом. То ли бункер, то ли морг — в итальянском спектакле Петера Штайна «Тит Андроник». Бункером в иных фрагментах сценического действия представал роскошный отель, временное пристанище воров и преступников, в берлинской постановке Грюбера пьесы «Отель „Сплендид“» Жана Жене. Война, известно, загоняет в убежище. Хорошо еще, если стены прочны. Надежды жили долго и обернулись-таки опустошающим разочарованием, несмотря на все пронизанные оптимизмом заявления политиков об общеевропейском доме, несмотря на благополучную в общем-то жизнь, цивилизованную, с устойчивым курсом марки и немнимым изобилием. На театральных сценах дом пока видится либо не слишком благоустроенным убежищем, либо вселенской свалкой — не музеем, как раньше. На свалке и в бункере могут встретиться боги и герои былых времен, их звучные имена могут отдаваться эхом под гулкими сводами, но ловушка налицо —

в ловушку сценических персонажей гонит время и история. Метафизическими пропастями и житейскими тупиками и Грюбер, и Штайн, и Нейнфельз, и Цадек интересовались всегда, но некая лихорадочность в их заинтересованности проявилась лишь в последние годы — лихорадочность и азарт. В результате не осталось ничего другого, как повторять на разные голоса популярную в среде западной интеллигенции старую, но, как видно, не устаревшую формулу-тезис Карла Ясперса о том, что *«универсальное крушение есть основа человеческого существования»*.

Как всегда видящие больше и дальше других, художники почувствовали опасность благополучия, не гарантирующего от бурь, ощутили скрытые колебания земной коры в самом центре Европы и, будучи художниками Германии, обратились к *«духу музыки»*, сделавшись практиками оперной сцены.

Эпизодические набеги на оперу совершались и раньше, но в 90-е гг. они превратились в некую форму бегства, в своеобразный профессиональный эскапизм. Странствие по странам и эпохам шестидесятники Германии, вроде бы забывшие про свои молодые годы, осуществляют теперь при помощи оперы, подтверждая свой бесспорный профессионализм, полную режиссерскую оснащенность, ибо справиться с оперой сложнее, чем с драматическим спектаклем. Утверждается — в который раз — всесилие и всевластность художника. Отринутая когда-то романтическая идея мастера-демиурга возвращается на театральную сцену трудами бывших мятежников, бунтарей и клоунов, ставших под шестьдесят меломанами.

Обретенная в те далекие годы свобода не утрачена — и в монументальной постановке оперы Шёнберга «Моисей и Аарон», осуществленной Штайном на Зальцбургском фестивале (когда он был его директором), заметны приемы ранних работ: трансформирование, укрупнение, порой пародирование. Энергия самоутверждения превратилась в энергию смысла, в энергию тотального сценического мастерства. Энергия и свобода, без которой *«дух музыки»* недоступен. Та же свобода вкупе с подтруниванием над зрителем — в постановке Нейнфельза вагнеровских «Мейстерзингеров» на сцене Штутгартской оперы. Верный себе режиссер пародирует псевдобайрейтский стиль и путешествует сквозь эпохи немецкой истории, дальней и ближней, позволяет себе посмеяться над «объединительными восторгами» соотечественников и заканчивает действие с явным указанием на 1989 г., воспроизводя пляски и демонстрации перед Бранденбургскими воротами. Музыка побеждает комплексы и изъяны немецкой души, а искусство режиссуры торжествует. Пайманн, как всегда, втягивается в политические споры и привечает молодых.

Грюбер работает с французскими актерами столь же легко, как с немецкими, вслушиваясь в музыку чужой речи. Цадек отметил семидесятилетие и выбирает между двумя любимыми драматургами — Чеховым и Шекспиром. Тридцать лет режиссерских игр со временем и историей обернулись плодотворной и победительной жизнью в искусстве. Поколение немецких шестидесятников не намерено уходить со сцены.

Т. Б. Проскурникова

Восточные черты французского театра (Ариана Мнушкина и Питер Брук)

В последний сезон XX века одним из самых заметных событий как всегда пестрой картины театральной жизни во Франции стал спектакль Арианы Мнушкиной «Барабаны на плотине». Спектакль, еще несколько десятилетий назад для французского театра немыслимый, противоречащий бережно охраняемым многими деятелями театра традициям и не менее характерным для драматического искусства Франции авангардным поискам.

Во французском драматическом искусстве, богатом громкими именами, нет другого такого явления, как Театр дю Солей: на протяжении четырех десятилетий существует театр, которым бессменно руководит режиссер, чья творческая биография являет собой поразительный пример верности эстетическим и нравственным принципам, которые рано сформировались, догмой не стали, но и не исчезли под грузом опыта и постоянных поисков. Явление уникальное, театр Арианы Мнушкиной[1] рождался не из отрицания и разрушения, а из переосмысления полученного от предшественников наследства. Он не чурается в истории искусства ничего, что может явиться для него источником новых идей и открытий: традиции ярмарочного, балаганного, «добуржуазного» театра с его особыми отношениями с публикой и умением сделать ее участником представления и высочайший профессионализм во взаимоотношениях с текстом, со Словом, которым издревле славится французский театр; абсолютная открытость в области формальных поисков, но полное их несовпадение с путями, которыми шел театр авангарда, и стремление поразить, изумить зрителя безграничными возможностями искусства, не шокируя и не эпатируя его, а вызывая эмоциональное (часто и нравственное)

---

[1] См. подробно в статье: *Проскурникова Т. Б.* Нить Арианы. (Театр дю Солей, хроника без хронологии) // Западное искусство XX век. Между Пикассо и Бергманом. СПб., 1997. С. 129–154.

потрясение, не прибегая к опыту театра жестокости. Для Театра дю Солей характерен не концептуальный, а органический космополитизм, стремление вобрать в себя иные национальные школы, чему так упорно всегда сопротивлялся театр Франции, готовый, скажем, в XVII в. поселить у себя итальянскую комедию, но упорно противившийся любому «кровосмешению».

Эта национальная особенность подмечена как всегда точно и язвительно Н. А. Бердяевым, писавшим: «Французы верят в универсальность своей культуры, они совсем не признают множественности культурных типов» [2]. Тут уместно вспомнить о приеме, оказанном в Париже в 1923 г. спектаклям А. Я. Таирова, поставленным по произведениям французских авторов, от классицистической трагедии «Федра» до оперетты «Жирофле-Жирофля». Приведу лишь отрывок из статьи Андре Антуана, знаменитого актера и режиссера, создателя «Свободного театра», оставшегося в истории драматического искусства как один из родоначальников режиссуры. Антуан писал в «Информасьон» 22 марта 1923 г.: «Вот уже 20 лет просачивающееся из Мюнхена течение — его источники, как мы теперь ясно видим, находятся еще дальше — разрушает наш гений и вкус... Камерный театр применил разрушительные методы к произведениям нашего национального достояния и дал нам возможность представить себе, к чему нас это приведет. Его влияние может стать гибельным для молодых и пылких умов, и так уже слишком склонных к авантюрам. Если мы не окажем энергичного противодействия, скоро не будет французского театра, и наши спектакли будут немецкими, русскими, азиатскими, негритянскими. К счастью, у нас есть еще время разобраться и отразить нашествие» [3].

То, что нашествие отразить не удастся, стало ясно на рубеже 60–70-х гг., когда благодаря тому, что процессы ломки традиционных форм западного театрального искусства оказались схожи, наметилась его интернационализация. «Театральный космополитизм», в котором когда-то французы упрекали Таирова, ярче всего проявил себя в творчестве двух служителей театра разных поколений и разной судьбы, во многом определивших лицо французского театра последних трех десятилетий XX в., коренной парижанки Арианы Мнушкиной и пришельца из Лондона Питера Брука. Именно в их театры, расположенные в разных концах Парижа, в «Картушери де Венсенн» и в «Буфф

---

[2] *Бердяев Н. А.* Собр. соч. В 3 т. Paris, 1989. Т. 1. С. 402.

[3] См. Политические отклики западной прессы на гастроли Московского государственного Камерного театра. М., 1934. С. 31–32.

дю Нор», приходит практически одна и та же публика, самая заинтересованная, самая театрально ангажированная и серьезно верящая в духовную и эстетическую роль драматического искусства.

Не претендуя на «парный портрет», невозможно, однако, удержаться от сопоставлений и параллелей — биографических и творческих, — которые напрашиваются сами собой. В их биографиях есть очень важные совпадения: у них общие национальные корни, отец Мнушкиной, как и отец Брука, — выходец из России, ее мать — англичанка; они оба свободно владеют французским и английским. Мнушкина в период изучения психологии в Оксфорде участвовала в деятельности университетского театра, где за 15 лет до этого Брук начинал как режиссер. Их многое разделяет. Они принадлежат к разным поколениям: когда Питер Брук поставил свой первый спектакль, Ариане Мнушкиной было три года. Когда в начале 60-х она дебютировала как режиссер, его уже окружала мировая известность и, кажется, невозможно было найти в театральном мире человека, не успевшего посмотреть его «Короля Лира» (1962) с Полом Скофилдом в заглавной роли. А позади — «весь Шекспир», и «Гамлет» с тем же Полом Скофилдом в лондонском «Театре Феникс» (1955), и в том же году в Шекспировском Мемориальном театре в Стратфорде-на-Эйвоне «Тит Андроник» со звездной парой Лоренс Оливье и Вивьен Ли. Но для того чтобы понять, как сошлись их поиски в одной точке и на одном временном отрезке, необходимо хотя бы пунктирно прочертить «этапы пути» Брука и Мнушкиной с момента появления Театра дю Солей.

«Набеги Брука на Париж» в 50–60-е гг. носят спорадический характер. Гастроли с английскими спектаклями становятся событием, постановки в парижских театрах до поры до времени мало заметны. В период своего увлечения американской драматургией он ставит в театре «Антуан» «Кошку на раскаленной крыше» Теннесси Уильямса с Жанной Моро в роли Мэгги (1956). И там же в 1958-м «Вид с моста» Артура Миллера с Рафом Валлоне (Эдди) и Лилией Кедровой (Беатрис). Не раз ставя за пределами Франции пьесы французских авторов (Жана-Поля Сартра, Жана Ануя), в 1960-м он отваживается на постановку в парижском театре «Жимназ» «Балкона» Жана Жене (с Мари Бель, Роже Бленом, Шарлем Деннером), но не получает сколь бы то ни было заметной прессы. Куда больший интерес вызывает его фильм «Модерато кантабиле», снятый по сценарию Маргерит Дюрас с Жанной Моро и Жаном-Полем Бельмондо.

Брук завоевывает Париж постановкой в театре «Атеней» (1963) пьесы Джона Ардена «Пляска сержанта Масгрейва» с Лораном Терзиевым в заглавной роли, которая имела не только большой успех,

но и совершенно очевидно спровоцировала интерес французского театра к английской драматургии. Надо сказать, что, имея богатейшую сокровищницу драматических произведений, постоянно пополняемую новыми поколениями, Франция весьма скептически относится к иноземному репертуару (чего стоит, например, история «французского Шекспира» в XIX в.!). Известно, сколь трудным было восхождение на французскую сцену А. П. Чехова. В начале 50-х происходит очевидный, хотя поначалу и идущий с большим трудом, перелом, расширение границ репертуара за счет современных иностранных авторов. Неожиданным оказалось почти повальное увлечение Бертольтом Брехтом после гастролей «Берлинского Ансамбля» в 1953 г. Английским «рассерженным» проложил дорогу спектакль Брука. Он имел множество откликов во французской прессе. Самый яркий французский проповедник Брехта Бернар Дорт посвятил Джону Ардену главу в своей книге «Реальный театр»[4], оценив способность драматурга «заставить зрителя почувствовать, что его провоцируют, разжигают в нем эмоциональные реакции, угрожают ему и тем самым заставляют задуматься о его собственном положении в обществе»[5]. Дорт не сравнивает Ардена с Брехтом. Это делает Жиль Сандье, театральный обозреватель еженедельника «Кэнзен литтерер», признанный лидер «левой критики», автор самой знаменитой в начале 70-х гг. книги «Театр и борьба»: это далеко от Брехта, пишет он о пьесе Ардена, у которого он не находит ни брехтовской иронии, ни его теплоты. «Обрушивающаяся на головы зрителей жестокость скорее стремится ударить по нервам, чем достучаться до разума или до сердца, и режиссура Питера Брука четко обнаруживает этот замысел оглушить публику: даже песни плохо в него вписывались. Спектакль обличает вещи очевидные (войну, деньги, церковь. — *Т. П.*) и беспокоящие людей, на которые надо постоянно нападать»[6]. (Любопытно, что ни Брук, ни Мнушкина никогда Брехта не ставили.)

Вполне вероятно, Ариана Мнушкина и ее товарищи, создавшие в 1964 г. свой Театр дю Солей, видели спектакли Брука, а может быть, и пьесой англичанина Арнольда Уэскера «Кухня» (1967) заинтересовались благодаря сержанту Масгрейву. Правда, для них нефранцузский репертуар — дело уже привычное. Ведь первой их работой были «Мещане» Горького (1964). А следующей — инсценировка романа Теофиля Готье «Капитан Фракасс» (1965), где их больше всего

---

[4] *Dort B.* Théâtre réel. Paris, 1971. P. 207–211.

[5] Ibid. P. 211.

[6] *Sandier G.* Théâtre et Combat. Regards sur le théâtre actuel. Essai. Paris, 1970. P. 293.

увлекает возможность показать историю глазами актеров, использовать приемы «театра в театре», вовлечь зрителей в веселую стихию игры и приключений. Собственно политические или антивоенные сюжеты их пока не интересуют. Они еще только-только набираются профессионального мастерства, а Брук в 1964-м уже уходит в «другую сферу», которую годы спустя в своей книге «Блуждающая точка» определит как «Провокации. Жестокость, безумие и война» (почему-то в русском переводе от названия этой, третьей, главы осталось лишь слово «Провокации»). Его манит Антонен Арто, чьи работы он считает равными по значению работам К. С. Станиславского [7]. Пристальный интерес вызывает Ежи Гротовский. Никто из уже сложившихся режиссеров не открыт так, как Брук в этот период, экспериментам авангарда. Мнушкину авангард с его стремлением к провокационности, жестокости и эпатажу не привлекал никогда.

Да и как вообще можно сравнивать этих студентов-неофитов с всемирно признанным Мастером. Он, кажется, куда радикальнее их в своих требованиях к театру. Но уже в этот период можно выделить одну весьма существенную черту, их роднящую, которая станет особенно важной в свете грядущих событий: как и Брука, Мнушкину ведет в поисках новых путей не страсть разрушения, не безоглядное отрицание всего, что создано в предыдущие эпохи, а неуемное желание творить свой собственный, ни на что не похожий театр. Но так ли уж мало людей приходят на сцену с этим желанием, особенно в наш режиссерский век? Однако мало кому, как Мнушкиной, действительно удается этого достичь. В начале пути она больше всего увлечена постижением различных театральных школ. Ей интересны и традиции художественного театра — Копо и Станиславский, и восточный театр (ее дебютом, еще до возникновения Театра дю Солей, был спектакль «Чингисхан», а затем она провела два года в путешествии по Востоку, откуда вернулась в 1963-м), и Школа Жака Лекока.

О Лекоке необходимо сказать отдельно, так как с его Школой связаны многие громкие имена западноевропейского театра конца XX столетия (кроме Мнушкиной, назову еще по памяти таких разных деятелей театра, как Дарио Фо, Бено Бессон, Кристофер Марталер, Люк Бонди). Свою Школу, официально называющуюся Международная школа мимики и театра, Жак Лекок (1921–1998) организовал в Париже в 1956 г. Мало известный актер и режиссер, он стал одним из самых интересных педагогов, дебютировав в этом качестве в начале 50-х в Италии, где вместе с Паоло Грасси и Джорджо Стрелером

[7] См., например: *Брук П.* Пустое пространство. М., 1976. С. 184 (в оригинале книга вышла в 1968 г.)

организовал Школу при «Пикколо-театро». Прослужив до этого четыре года актером в Падуе, Лекок серьезно увлекся комедией дель арте и затем в своей педагогической деятельности многое развивал на ее основе. Используя выразительные возможности человеческого тела, он не ограничивал актера рамками бессловесной, имитационной пантомимы. Внимательно изучая искусство клоунады, Лекок разработал свою собственную технику игры с масками. При этом его методика рассчитана на постоянное соотнесение пластики актера с определенным пространством, декорациями и предметами. В 1976-м вместе с архитектором К. Белекяном он открыл в Париже Лабораторию по изучению взаимоотношений тела и архитектуры. Школа Лекока известна большинству западных актеров лучше, чем система Станиславского или биомеханика Мейерхольда. Она для них — синтез многих поисков в театральном искусстве, что не исключает привнесения в ее открытую, не канонизированную методику элементов иных систем.

Для Мнушкиной школа Лекока оказалась необыкновенно близка еще и потому, что она стремилась выстраивать спектакль не по изначально придуманной схеме, а методом «проб и ошибок»; выражения «мы попробуем», «мы пощупаем», «мы прикинем» так и остаются наиболее употребляемыми в ее режиссерском лексиконе. С упоением погрузившись в «обживание» персонажей, создание характеров с использованием метода Станиславского при постановке «Мещан», уже в следующем спектакле «Капитан Фракасс» она предпочла обращение к традициям комедии дель арте (ведь и само имя главного героя о ней напоминает). А в «Кухне» Уэскера плохо выписанные автором персонажи на стадии репетиций начали обретать индивидуальные биографии и характеры. Вернувшись к наработанной в «Мещанах» методике, Мнушкина выстроила совершенно иной спектакль, где бешеный ритм работы ресторанной кухни сменялся редкими передышками, во время которых и раскрывались главным образом особенности отдельного человека, почти превращенного в робота. Восторженные рецензии на эту постановку Театра дю Солей[8], которую критика объявила «лучшим спектаклем сезона», дают возможность обнаружить в той работе Мнушкиной многие черты ее будущих творений, и прежде всего в том, что связано с решением сценического пространства, со световой и музыкальной «оркестровкой», учитывающей и вбирающей в себя голоса и пластику великолепно натренированных актеров.

Окрыленный безусловным успехом театр впервые объявил о своей следующей премьере: в феврале 1968 г. зрители должны увидеть

[8] См., например, в кн.: *Bablet M.-L., Bablet D.* Le Théâtre du Soleil. Paris, 1979.

«Сон в летнюю ночь» Шекспира. Первая встреча молодого театра с великим драматургом была неизбежной. Тут Театр дю Солей неожиданно вступил в «пространство» Питера Брука. Любопытно то, что ему не надо было состязаться с прославленными постановками Брука 50-х гг., которому, по общему признанию, не было равных в интерпретации наследия великого Уильяма. Брук сам вышел навстречу молодым, открыто солидаризировавшись с польским философом и театроведом Яном Коттом, чья книга «Шекспир, наш современник» (в 1962-м она была переведена на французский, в 1964-м — на немецкий и английский; к английскому изданию предисловие написал Брук) словно заново открыла это имя.

Для послевоенного театрального поколения был очень важен предложенный Коттом взгляд на Шекспира через призму трагической истории XX столетия, через опыт тоталитарных режимов, через обнажение того, что он назвал Великим Механизмом, вершащим судьбы королей елизаветинской эпохи и современных «простых людей». Брук в «Пустом пространстве» отмечал, что «в шекспировском театре находят себе место и Брехт, и Беккет, но сам он на голову выше их обоих. Наша задача — в постбрехтовскую эпоху проложить путь вперед, то есть назад к Шекспиру» [9]. Но Театр дю Солей (ни Брехт, ни Беккет ему не интересны) и у Шекспира выбирает в 1968-м не «трагедию власти», а самую причудливую его комедию, которая больше всего на данный момент отвечает увлечению театра поисками новых форм. К этой же комедии Шекспира двумя годами позже обращается и сам Брук, пройдя, кажется, через все искусы авангардистских исканий.

О том, как отразилась встреча с Коттом на творчестве Брука, рассказано А. В. Бартошевичем в его книге «Шекспир. Англия. XX век» (М., 1994). Интересно то, что даже в 1970-м обращение Брука ко «Сну в летнюю ночь» все еще связано с Яном Коттом. «Толчком к переоценке традиционной романтической интерпретации пьесы Шекспира, — пишет Бартошевич, — вновь, как в случае с „Королем Лиром“, послужило для Брука эссе Яна Котта. Польский критик увидел в комедии „Сон в летнюю ночь“ „самую эротическую из пьес Шекспира“. Ни в одной другой пьесе, полагал Котт, „эротика не выражена так брутально“» [10]. Бартошевич подробно рассказывает о том, что на протяжении нескольких месяцев репетиций «Брук исподволь подводил актеров к содержанию „тайной пьесы“, как, вслед за польским критиком, он ее понимал», что «в недрах пасторальной коме-

---

[9] *Брук П.* Пустое пространство... С. 142.

[10] *Бартошевич А. В.* «Сон в летнюю ночь». Путь к цветку // Театр Питера Брука Взгляд из России. М., 2000. С. 59

дии он вместе с актерами старался обнаружить клубок болезненных ночных видений...» [11]. И «насколько легко Бруку было вызвать у актеров разрушительно-негативные начала, настолько трудным оказалось раскопать в их подсознании и освободить инстинкты человеческой сообщительности...» [12]. Это и было для Брука главным, ведь он сам признавался, что обращение ко «Сну в летнюю ночь» стало своего рода уходом от надвигавшегося кризиса: «После долгой серии мрачных, жестоких пьес у меня появилось очень сильное желание войти как можно глубже в это произведение — чистый праздник искусства театра» [13].

Любопытно, что к тому же Театр дю Солей приходит «с другого конца», продолжая поиск внутри праздничной, игровой природы театра, позволяющей «освободить инстинкты человеческой сообщительности». После гнетущей социальной драмы «Мещан», после «Капитана Фракасса», где театральное решение, казалось, диктовалось самим сюжетом, после бытового приземленного сюжета «Кухни», превращенного в феерический спектакль, названный одним из критиков «настоящим чудом», шекспировская комедия манит своей необычностью и тайной. В интервью известному театральному обозревателю Филиппу Мадралю [14] Мнушкина признается, что после того как в «Кухне» была выстроена парадигма человеческого существования, состоящая из «труда» и «любви», — понимая, что спектакль получился главным образом о «труде», — она решила, что следующая постановка будет непременно о «любви»: «...о любви безумной и любви галантной, о поисках любви и о желании в самых жестоких его проявлениях». И что лучше всего об этом способна рассказать ее любимая пьеса, которую она всегда мечтала поставить, «Сон в летнюю ночь» — в сравнении с ней самые смелые современные пьесы кажутся пресными и вычурно усложненными.

Так четвертой постановкой в короткой истории Театра дю Солей и энной работой Брука (к этому моменту он поставил уже около шестидесяти спектаклей) оказывается одна и та же пьеса — «Сон в летнюю ночь». Напомним, что Мнушкина предложила свою версию за два года до Брука. Ей тоже, по ее собственным словам, Ян Котт помог ощутить психоаналитический аспект этой пьесы, которую принято было считать запутанной и веселой, забавной комедией. Вторя Котту, Мнушкина написала в программке к спектаклю: «„Сон

---

[11] *Бартошевич А. В.* «Сон в летнюю ночь»... С. 59.

[12] Там же. С. 64.

[13] Там же. С. 58.

[14] «L'Humanité». 20 février 1968.

в летнюю ночь" — самая дикарская, самая неистовая пьеса, о которой можно мечтать. Этакий сказочный бестиарий глубин человеческих, сюжет в котором вершит ни больше ни меньше как *разгневанный Бог*, тот, что дремлет в сердцах людей. Всё в нем жестоко, прямолинейно, *натурально*. Никакой феерии, никакого чуда; это — фантастика со всем, что ей присуще: с отравляющим душу страхом и ужасом» [15]. Решение уйти от сказочности и фей в мир фантастики, где полубоги облекают в плоть и кровь человеческие желания и наваждения, заставляет отказаться от перевода, сделанного еще в 20-е гг. XX в. поэтом и романистом Жюлем Сюпервьелем, опиравшимся во многом на первый перевод, Виктора Гюго. Появляется перевод одного из актеров труппы Филиппа Леотара, более современный и жесткий. Возникает и твердое намерение уйти от привычного для французской сцены романтического оформления «Сна», идущего от его постановок в XIX в.: раскрашенные ткани, «трава и цветочки», на фоне которых происходят всякие помпезные чудеса. Все вместе решают, что ничто не должно их сковывать при выборе средств и приемов, при оформлении спектакля и создании к нему музыки. Ведь подлинное название комедии «Mid Summer Nights' Dream», и Мнушкина предлагает считать, что эта «ночь середины лета» — не что иное, как «ночь святого Жана» (у нас — «ночь на Ивана Купалу»), когда все возможно, все дозволено. Как обычно «на ощупь» ищут то сценографическое решение, которое могло бы создать атмосферу жаркой чувственности, одновременно тропиков и алькова, чтобы сценическое пространство было подвижным, чтобы оно «дышало». Полукруг арены Цирка Медрано, где была сыграна «Кухня», вновь ставший сценической площадкой для Театра дю Солей, выстилают козлиными шкурами, задник составляет занавес из мелких резных пластинок дерева, через которые проникает причудливый, словно через листву деревьев пробивающийся свет. Атмосфера «жаркой таинственности» в процессе репетиций стала все больше вызывать аллюзии с далекой и загадочной Индией, что отразилось и в костюмах персонажей. Вся цветовая гамма оформления была выдержана в белом, сером и черном — ночных тонах. Яркие цветовые пятна появлялись лишь в сцене спектакля, даваемого в честь бракосочетания Тезея и Ипполиты, когда все его участники накидывали на себя красочные «хламиды». С этими яркими красками словно приходил рассвет, возвращался реальный мир, разрушающий наваждение Ивановой ночи.

Молодой музыкант Жак Ларси стремился в звуковом оформлении спектакля сочетать загадочность и «нематериальность» тех сцен,

---

[15] Цит. по программке к спектаклю Театра дю Солей «Сон в летнюю ночь».

где доминировал фантастический мир, с плотским, провокационным звучанием некоторых инструментов. Он использовал не только традиционные европейские инструменты, но и восточные щипковые и духовые инструменты, новомодные вибраторы и синтезаторы, позволявшие создавать удивительные акустические эффекты. Иногда в звуковую партитуру вступали ударявшиеся друг о друга доски, которые сценограф Роберто Москозо закрепил вертикально, не фиксируя их плотно. Благодаря козлиным шкурам и этим найденным на морском берегу, изъеденным солью доскам (может быть, волны выбросили их на берег после кораблекрушения?) возникало ощущение первобытности природы, ее материальности.

Выдумка и фантазия создателей спектакля, их молодая отвага, позволившая сотворить свой собственный мир на основе мира, рожденного фантазией Шекспира, поражает. Но если перечитать шекспировский текст, то не меньше поражает, что при всей безудержности и кажущейся безбрежности нафантазированного Театром дю Солей он опирается на текст. Конечно, увиденная Мнушкиной в начале 60-х Индия, покорившая ее на всю жизнь, помогла в выборе атмосферы «места действия», но ведь и у Шекспира она присутствует. В сцене, когда Титания отказывается отдать Оберону в пажи воспитываемого ею сына любимой жрицы, она вспоминает о счастливых мгновениях:

...С ней в пряном воздухе ночей индийских
На золотых нептуновых песках
Сидели часто мы, суда считая.
Смеялись с ней, смотря, как паруса,
Беременные ветром, надувались... [16]

Больше чем на десять лет расстанется Ариана Мнушкина в своих спектаклях с любимой Индией, но с начала 80-х эта страна, как и вообще Восток, вернутся в Театр дю Солей.

Тогда, весной 1968-го, на театр обрушился шквал восторженных откликов. Один из самых известных театральных критиков Эмиль Копферман, подробно анализируя эту работу Арианы Мнушкиной, не скрывал своего восхищения перед многомерностью и многогранностью спектакля, в котором гармонично сочетались различные выразительные средства и элементы, подчиненные единому режиссерскому замыслу и создавшие поэтическую атмосферу, согревавшую

---

[16] *Шекспир У.* Полное собр. соч.: В 8 т. М. 1958. Т. 3. С. 150 (перевод Т. Щепкиної-Куперник).

даже самые холодные сердца. Показательно, что именно в этом заключалось для критика огромное преимущество спектакля Театра дю Солей перед многими претендующими на новаторство постановками конца 60-х гг. «Знаки, жесты, крики образуют литанию в театре, который получил сегодня название „нового“ и утверждает, что хочет разломать слишком тесный для театра панцирь смысла слов. Здесь же, — пишет Копферман о спектакле Мнушкиной, — самое удивительное заключается как раз в том, что этот театр слов, театр персонажей, этот театр — очень театральный — обретает успех там, где „новый“ театр проваливается. Он погружает нас в мир, где чувства и дух не отделены больше друг от друга той прямолинейной чертой, которую называют разумом; он смешивает их так же, как они перемешаны на самом деле, и представляет их столь же многогранными и насыщенными, как и мир человека. Необыкновенный успех!» [17]

Все то, что открылось Копферману в «Сне в летнюю ночь», будет постоянно присутствовать, развиваясь и видоизменяясь, в последующих спектаклях Театра дю Солей. Но Мнушкина и ее товарищи не успели в полной мере осознать огромный успех своей новой работы. «Пылающий май» 1968 г. поставил перед ними новые вопросы, ответы на которые надо было искать немедленно. Не стоит гадать, как сложилась бы судьба Театра дю Солей, не случись майских событий во Франции. Очевидно, что они многое в ней определили. В отличие от большинства подобных им театральных образований, для которых политический взрыв, произошедший тогда во Франции, оказался питательной средой, труппа Арианы Мнушкиной не стремилась откликнуться на происходящее политическими однодневками. Во время забастовок они играли перед бастующими прямо в цехах «Кухню», которая, как им казалось, могла лучше всего быть понята «людьми труда». Но «люди труда» нередко просили их о том, чтобы в следующий раз они показали им «настоящий театр». Из раздумий и размышлений о том, каким путем должен идти дальше Театр дю Солей, родился плод «коллективного творчества» — спектакль «Клоуны», премьера которого состоялась весной 1969 г.

Принципы «коллективного творчества», показавшиеся на рубеже 60–70-х гг. многим панацеей от традиционных форм «буржуазного театра», где главенствуют режиссерская воля и текст, увлекли Театр дю Солей как возможность создавать спектакли на основе сюжетов, которые хорошо известны и им и зрителям. Сказки были отвергнуты «как архаичный литературный феномен». Так появился «сюжет», хорошо известный всем французам, — Великая французская рево-

---

[17] *Copfermann E.* La mise en crise théatrale. Paris, 1972. P. 236.

люция. В том, что спектакль Театра дю Солей «1789» (имеется в виду год начала революции) стал одной из вершин послевоенного французского театра, «виноват» в значительной мере тот художественный опыт, что театр накопил к моменту его создания. Было решено уйти от «всамделишности» происходящего и менторства, присутствующего на уроках истории. Пусть это будет представление, которое устраивают в 1789 г. бродячие комедианты, всегда готовые посмотреть будто со стороны на своих персонажей (как тут не вспомнить «Капитана Фракасса»). Это решение определило в значительной мере и общий стиль спектакля, и утрированный грим, и использование кукол, и гротескные сцены, и сам принцип подхода к изображаемым событиям: в отношении актеров к своим персонажам обнаруживала себя острота ви́дения, которая, часто стихийно, присуща народному театру, — ирония и насмешка по отношению к сильным мира сего и сострадание к обездоленным и отверженным. Оно определило и пространственное, архитектурное решение: действие происходило поочередно — а иногда и одновременно — на семи небольших помостах, напоминающих площадки ярмарочных балаганов, и проходило порой сквозь заполнявшую пространство вокруг них толпу. Оно позволило органично сочетать различные элементы ярмарочного народного зрелища с глубоким и точным анализом исторического периода, на столетия определившего пути развития Франции; гротескное изображение исторических персонажей и анонимных представителей социальных слоев французского общества того периода — с пристальным вниманием к отдельным человеческим судьбам; смелую аллегорию — с точным воспроизведением деталей быта и костюмов действующих лиц.

Спектакль был сыгран впервые осенью 1970 г. в миланском Дворце спорта. Оказавшуюся без средств к существованию труппу позвал к себе директор «Пикколо-театро» Паоло Грасси (уж не попросил ли его об этом давний товарищ, Жак Лекок?) и дал Мнушкиной возможность осуществить задуманное (в своей книге он написал о ней: «Я считаю Ариану Мнушкину Жанной д'Арк сегодняшнего европейского театра. Я в жизни не встречал более целеустремленного, более увлеченного своим делом, более принципиального человека. Уж если она что-то решила сделать, ничто и никто не заставит ее отступиться от своего намерения; воля, выдержка у нее железная. Успех не кружит ей голову, не сбивает с намеченного пути» [18]) [19]. По воз-

[18] *Грасси П.* Мої театр. М., 1982. С. 231–232.

[19] В связи с тем, что премьера «1789» состоялась в Италии, где Лука Ронкони поставил в 1969 г. «Неистового Роланда» Ариосто в очень похожем стиле, иногда воз-

вращении в Париж театр получил, наконец, свою собственную «сценическую площадку», «Картушери» в Венсеннском лесу неподалеку от знаменитого замка. Бывшие пороховые склады еще хранили следы от рельсов, по которым катили вагонетки с порохом. В те годы во всем мире театральными «зданиями» становились бывшие склады и самолетные ангары, пустые цеха заводов, а иногда и баржи. Стремление уйти из стен традиционного театра было чрезвычайно велико. К концу 70-х театр, во всяком случае французский, с удовольствием в эти стены вернулся. Театр дю Солей продолжает работать в своей «Картушери», насыщая ее архитектурной сценографией в зависимости от потребностей того или иного спектакля. Для «1789» по длинной стороне прямоугольника был выстроен амфитеатр со скамьями, а большая часть из 800 зрителей мигрировала в центре, переходя от помоста к помосту в зависимости от того, где происходило действие. А иногда, разрезая толпу, проходили актеры с криком «Дорогу королю!» или проносили тело убитого Марата. По мнению самих создателей спектакля, «1789» показал возможности сочетания «театральной игры — со всем, что в ней есть наивного, непредсказуемого, нежного, поэтического, простого и жестокого одновременно»[20] — с принципами кинематографического монтажа, с ритмом смены длинных и коротких «кадров-сцен». В ней есть свой контрапункт, когда в представлении, разыгрываемом ярмарочными актерами XVIII в., отчетливо проступает отношение к изображаемым событиям сегодняшних актеров, позиция Театра дю Солей. Это позволяет зрителям проникнуться ощущением Истории в ее движении, в ее связи с современностью[21].

В то время как большинство коллег Арианы Мнушкиной, значительно более ангажированных в «политизации театра» в конце 60-х гг., постепенно обращаются к постановкам классических произведений, Театр дю Солей на протяжении 70-х упорно «разбирается с историей»: современной в «Золотом веке» (1975), тридцатыми годами в «Мефисто» (1979). Попытка рассказать современную историю в спектакле «Золотой век» оказывается неудачной. Театр решает поведать историю жизни рабочих-эмигрантов в современной Франции и вообще создать скетчево-сатирический образ страны, равнодушной

никали предположения, что Мнушкина готовила свой спектакль под сильным впечатлением от работы своего итальянского коллеги. Но неправомерность подобных суждений очевидна, если учитывать весь предыдущий путь Театра дю Солей, не говоря уже о последующем. Очевидно, что схожими театральными идеями был пропитан воздух конца 60-х не только в Европе, но и в США

[20] «1789». Texte-programme. 1971. P. 7.

[21] Подробнее о спектакле «1789» см.: *Проскурникова Т. Б.* Поиски пути // Искусство и общество. М., 1978. С. 118–124.

к своим обездоленным. Но образ этот «увиден» из будущего, из «золотого века», когда все показанное в спектакле уйдет в прошлое. Несмотря на изумительную работу актеров с масками комедии дель арте (особенно хорош был Филипп Кобер в роли Арлекина-Абдулы, рабочего-алжирца), несмотря на удивительное архитектурное решение, придуманное новым сценографом труппы Ги-Клодом Франсуа (раньше он заведовал в театре постановочной частью), когда зрители вынуждены были по ходу спектакля перемещаться из одного «песчаного кратера» в другой, помогая друг другу вскарабкаться по его «склону» — тем самым неизбежно «соучаствуя» в действии, — слабость текста невозможно было преодолеть, даже с помощью придуманной создателями спектакля временнóй дистанции: взгляд на сегодняшний мир из далекого будущего. На фоне множества деятелей театра ее поколения, не знающих сомнений в театрализации актуальных событий, поиски Мнушкиной были ценны прежде всего тем, что она искала именно театральное решение проблемы. Придуманный в «Золотом веке» ход ничего не спас, «взгляд из будущего» не ощущался, и получилась мозаика из сцен-зарисовок, больше всего напоминающих газетные публикации или телевизионные сюжеты.

Эта работа Театра дю Солей, как и «Клоуны», и «1789», и «1793», была сделана в русле поисков оптимального варианта «коллективного творчества», идеи которого оставались в 70-е гг. достаточно популярны. Много внимания уделял этой теме, особенно реализации этой идеи на практике, самый лучший в 70-е гг. во Франции театральный ежеквартальный журнал «Траваї театраль» («Театральная работа»), директором которого был Эмиль Копферман и в котором сотрудничали такие блистательные театроведы, как Дени Бабле и тогда еще только начинавший серьезно писать о театре Жорж Баню. В сдвоенном номере 18–19 за январь–июнь 1975 г. центральное место занимали материалы о Театре дю Солей и целый раздел был посвящен «Тимону Афинскому» Питера Брука, первому его спектаклю в театре «Буфф дю Нор». Брук и Мнушкина впервые встретились под одной обложкой, на которой крупным планом в масках комедии дель арте были изображены персонажи «Золотого века». Следующая их встреча, уже со спектаклями, состоялась на XXXIII Авиньонском фестивале в 1979 г. Театр дю Солей показал «Мефисто», Брук привез «Совет птиц» и «Кость».

Брук обосновался в Париже в 1970-м, возглавив Международный Центр театральных исследований (МЦТИ), в котором собрались актеры из разных стран для совместной работы под началом Мастера. Об этой работе мало что было известно, во всяком случае в париж-

ской театральной жизни Брук чаще фигурировал как участник различных конференций и «круглых столов» (один из них, именно о проблемах «коллективного творчества», состоялся в 1973-м в театре «Рекамье», и в нем принимали участие среди других Мнушкина, Брук и Гатти). Лишь однажды в 1972-м был устроен закрытый просмотр упражнений и импровизаций по пьесе Петера Хандке «Каспар». Но до Парижа доносились отголоски успеха некоего действа, разыгранного слушателями МЦТИ на Ширазском фестивале в Иране — «Оргхаст», рассказы об их путешествии по Африке, об экспериментальной работе с театром «Эль Кампезино» в США. Все эти сведения о новых увлечениях признанного мэтра очень органично вписывались в общий контекст, характерный в начале 70-х для западного театра, для французского в частности: и коллективные формы творчества, и интернациональный состав труппы, и использование не театральных помещений и не драматургических текстов. «Тимон Афинский» в театре «Буфф дю Нор» свидетельствовал о том, что великий английский режиссер вернулся в Париж в новом качестве. Не гастролера, а равноправного участника театральной жизни Франции. Деятельность его новой труппы стала одним из самых, может быть, ярких свидетельств ее интернационализации.

Шекспировская трагедия в исполнении актеров МЦТИ, принесших с собой традиции разных национальных школ, прошедших у Брука «переплавку» и многое открывших для себя в странствиях по миру, предстала в обшарпанных стенах заброшенного парижского театра «Буфф дю Нор» как открытый импровизационный спектакль, в котором главное — найти контакт с публикой. «Буфф дю Нор» был выбран Бруком именно потому, что он никак не сковывал его замыслов и не навязывал своей архитектурой никаких обязательных условий. В уже упомянутом номере журнала «Травай театраль» Брук подробно говорит о том, что больше всего занимало его при возвращении к Шекспиру. В интервью постоянно идет сопоставление «Тимона Афинского» со «Сном в летнюю ночь», а Жорж Баню в своей статье пишет: «„Сон в летнюю ночь“ с его ярко выраженным сознанием необходимости отделить себя от прежнего образа театра, кажется мне прелюдией к „Тимону“...» [22] То, что происходило между этими двумя обращениями Брука к Шекспиру, оказалось скрыто от европейской публики. Объяснив, что на протяжении трех лет МЦТИ проводил эксперименты, связанные с разными темами и формами, он подчеркивает, что «все эти опыты, *Оргхаст*, *Каспер*, — не что иное, как отдельные этюды, задачей которых является расширение теат-

[22] «Travail théatral». 1975. № 18-19. P. 97.

рального поля, но не достижение какого бы то ни было определенного жанра или театрального стиля. Одним из изучаемых аспектов был контакт с публикой, и при постановке „Тимона Афинского" он оставался одним из центральных... Мы много работали в чисто импровизационной форме, чтобы узнать ее возможности и ее пределы. Это базовое упражнение: на его основе можно понять импровизацию в ее подлинной форме. Но для того, чтобы прийти в ту же точку или пойти дальше, чистая импровизация требует большего мастерства, чем возможности самого крупного мастера интерпретации» [23]. И тут же Брук подробно говорит о том, что в произведениях Шекспира «формы являются открытыми для бесконечных интерпретаций». А несколькими страницами раньше в интервью Дени Бабле Ариана Мнушкина, чьи спектакли уже признаны как высокие образцы импровизационного искусства, больше всего сетует на трудности с текстом, создаваемым на основе современных событий. Она говорит о том, что современная реальность кажется ей постоянно ускользающей, гораздо более сложной, чем прошлое, так как даже короткий промежуток времени нередко заставляет изменить свое отношение к событиям, которые предстают в ином свете. Она полагает, что отсутствие временной дистанции создает трудности для театра вообще, а в особенности для театра импровизационного, когда он ищет такие формы, которые позволили бы ему рассказать о современности так, чтобы она не выглядела карикатурно, пародийно, не была разработана психологически, но и не превратилась бы в лозунг или листовку.

Собранные под одной обложкой высказывания Мнушкиной и Брука ведут существенно важный для современного театра диалог, явно не оговоренный заранее. И если у Мнушкиной нет сомнений в продуктивности «коллективного творчества», то Брук еще ищет его оптимальную форму. Умудренный опытом мэтр явно не собирается просто «следовать моде», тем более что его отношение к тексту совершенно иное. Одним из самых, может быть, любопытных — и мало известных — моментов работы над «Тимоном Афинским» является участие в ней Жана-Пьера Венсана. Думается, что на приглашение французского режиссера Брук пошел, сознавая важность и сложность первой своей постановки Шекспира в переводе на французский. Что побудило Брука выбрать именно Венсана, приобретшего известность благодаря постановкам пьес Брехта, сказать трудно. О том, как много дала ему совместная с Бруком работа, Венсан подробно рассказал в «Травай театраль». Из этого интервью вырисовывается его роль в подготовке спектакля, которая заключалась главным образом в «по-

[23] «Travail théatral»... P. 86–87.

исках взаимосвязей между французским картезианством и английской эмпирикой на уровне функционирования языков, сначала через перевод, затем через работу актеров: в том, как они к своей работе приступают, как относятся к понятию опыта» [24]. Очевидно, что для Венсана опыт работы с Бруком был насущно необходим, так как его интересовало столкновение одного человеческого существа с другим человеческим существом, потому что на протяжении последних лет «во имя истории и политики в театре выбросили за борт самого человека» [25], и он стремился обрести недоступный ему ранее подход к театральному творчеству. Хотя, как он признается, многое в работе Брука он воспринимал как чуждое себе, но и многое в ней почерпнул. Брук же, вероятно, чувствовал необходимость уловить, как картезианский французский язык меняет оптику восприятия Шекспира. Забегая вперед, надо сказать, что Брук будет постоянно удивлять французов своей «английской эмпирикой».

Своеобразным продолжением диалога Брука и Мнушкиной (вновь «заочного») становится появление в «Буфф дю Нор» спектакля «Племя „ик“» [26] в том же 1975 г., когда «Золотой век» Театра дю Солей наглядно свидетельствует о том, что модель игровой импровизации и отстраненности от событий, использованная удачно в «исторических спектаклях», на современном материале работает плохо. Брук же, избрав в качестве основы для своей работы книгу современного этнолога Коллина Торнболла в изложении Жана-Клода Каррьера, максимально приближает к зрителям трагическую историю африканского племени, согнанного со своей земли. В лишенном каких бы то ни было сценических изысков пространстве главное — его открытость и природная естественность: земля, циновки или ковер, вокруг которых так удобно собраться зрителям (будь то площадь в африканской или индийской деревне или голое пространство у ног публики в «Буфф дю Нор»). Но и земля и ковер участвуют в том или ином спектакле не только как место действия, и не только в этом качестве они оправданны сюжетно. Актеры постоянно играют с ними, могут по-разному использовать их. Условный мир оказывается доступным и легко расшифровываемым. В спектаклях Брука появляется «реквизит», французским спектаклям не свойственный. Тонкие деревянные палки и бамбуковые шесты исполняют в простоїі и на

---

[24] «Travail théatral»... P. 92.

[25] Ibid.

[26] См. об этом подробно в: *Проскурникова Т. Б.* Питер Брук. 1970-е годы. Западное искусство. XX век. М. 1992. С. 97–121.

первый взгляд незатейливой сценографии различную роль: из них возникают быстро разбираемые шалаши в «Племени „ик“» и «Совете птиц», они же — неизменные атрибуты сражений и ритуалов в «Махабхарате»; органично воспринимаются они и в шекспировских постановках — плетенкой из бамбука накрывают яму, служащую тюрьмой для брата Изабеллы в «Мере за меру», а в «Буре» они выполняют множество функций. Своего рода «театральным элементом» оказался и «нефранцузский говор» актеров Брука, выходцев из самых разных уголков мира. Их разноликость, разный цвет кожи, разный акцент, само их присутствие создают, с одной стороны, ощущение универсальности происходящего, с другой — являются постоянным раздражителем для тех, кто не переносит на французской сцене отклонений от образцовых норм французского языка. «Они плохо произносят» — можно было услышать даже в интеллектуальной среде по поводу исполнителей «Бури», при том что в этой среде спектакль Брука получил высочайшую оценку.

В «Буфф дю Нор» зрителям никогда не дают забыть, что они находятся в театре, что, несмотря на дистанционную близость к актерам и сближающий их с персонажами момент сопереживания, внешнее отсутствие границы не означает отсутствие «четвертой стены». Близость публики заставляет актеров находить максимально естественную и правдивую интонацию, но постоянно помнить о присутствии «других». Нередко спектакли идут при ровном освещении в зале. Не впуская зрителей в действие (элементы хэппенинга остались в прошлом), спектакль стремится максимально войти в них благодаря чувству общности переживаний, к возникновению которой Брук постоянно стремится. Не питая иллюзий по поводу возможности с помощью театра изменить общество, он верит в возможность «объединения на один вечер» разобщенных в повседневной жизни людей. Трагическая судьба племени «ик» объединяла парижан благодаря повседневной жизни отверженных и обездоленных незаконных эмигрантов из Африки, которых легко можно встретить на улицах Парижа, особенно в квартале, где расположен «Буфф дю Нор». В «Золотом веке» Мнушкина, избрав форму театрализации жизни, успешно вовлекала зрителей в игру, но того отклика, на который рассчитывали создатели спектакля (и который возникал в «Буфф дю нор»), им не удалось добиться.

Во второй половине 70-х Мнушкина снова выбирает исторический сюжет, возвращается к литературному тексту и представляет в 1979 г. на суд искушенной публики Авиньонского фестиваля спектакль «Мефисто» (одноименный фильм Иштвана Сабо появился

в 1981 г.). «Театр в театре» вновь оказывается главным формальным приемом, продиктованным (как и в «Капитане Фракассе») содержанием произведения Клауса Манна: история творческого восхождения и нравственного падения немецкого актера в 20–30-х гг. на фоне становления фашизма в Германии, за которой стоит судьба знаменитого немецкого Мефистофеля Густава Грюндгенса. (Тема взаимоотношений художника и власти была потрясающе раскрыта в четырехчасовой кино-эпопее «Мольер», которую Мнушкина сняла в 1978-м с актерами Театра дю Солей, с Филиппом Кобером в заглавной роли и Жозефиной Деррен в роли Мадлены Бежар. В кино XX столетия нет другого такого удивительного фильма о театре, как этот.) Противостояние как центральный содержательный стержень спектакля «Мефисто» получил блистательное сценографическое решение. У противоположных стен Картушери (в Авиньоне спектакль игрался под натянутым тентом шапито) Ги-Клод Франсуа выстроил две сцены, лицом одна к другой. Два мира, две идейные и жизненные позиции, два взгляда на театр были представлены двумя сценическими площадками: давящая, тяжеловесная помпезность официальной сцены и легкая конструкция из расцвеченных электрическими лампочками металлических арок, напоминающая вход в ярмарочный балаган, отличавшийся во все времена своим непокорным нравом. Их разделял очень большой зрительный зал, состоявший из множества рядов деревянных скамей. Спинки скамей были подвижны, и в зависимости от того, на какой из площадок переносилось действие, зрители вставали и, изменив положение спинки, вновь усаживались лицом к сцене. Как и в своих предыдущих спектаклях, Театр дю Солей побеспокоился о том, чтобы не дать зрителю расслабиться, и испытывал «на прочность» его интерес к спектаклю.

В нескольких сотнях метров от шапито, в котором игрался в Авиньоне «Мефисто», Брук впервые во Франции показывал спектакль, составленный из двух притч, персидской и африканской: поэтическая легенда средневекового персидского поэта Фаррида Уддин Аттара «Совет птиц» и сказка современного нигерийского писателя Бираго Диопа «Сертификат и кость». Первый раз участвуя в Авиньонском фестивале, Брук выбрал Клуатр де карм, монастырь кармелитов, построенный в XIV в. и превращенный в 1967 г., еще при Жане Виларе, в одну из главных театральных площадок фестиваля. Монастырские стены и аркады, желтый песок и одинокое дерево вполне соответствовали духу «Буфф дю Нор». На фоне белизны стен, в арках которых с наступлением темноты возникал теплый свет, и по южному черного неба, усыпанного звездами, на глазах зрителей происходило магическое действо, погружавшее их в сложный и многокрасочный

мир. Театральное действо представало как волшебство совершенства и красоты. Привнесенное во французскую речь многообразие акцентов, певучих или гортанных, создавало удивительную полифонию звуков, завораживало своим многообразием. Безупречность актерской пластики, почти невероятная гармоничность всех элементов в «Совете птиц» и заразительная органичность актерской игры в «Кости» вызывали бурю восторгов зрителей, открывших для себя «нового Брука». Сквозь сложную вязь, подобную персидскому орнаменту, и сквозь окрашенную народным юмором назидательность африканской сказки в этом поэтичном и одновременно лукавом спектакле проступала мысль о необходимости искать источник силы и слабости человека прежде всего в нем самом. Эта же мысль была высказана Мнушкиной в «Мефисто» с почти плакатной определенностью.

Два года спустя после того Авиньонского фестиваля, в 1981-м, Брук и Мнушкина поразили свою публику тем, сколь неожиданным оказался их новый выбор. Мнушкина ставит с актерами Театра дю Солей «восточных Шекспиров», а уже приучивший зрителей «Буфф дю Нор» к своей многонациональной труппе Брук показывает с европейскими, главным образом французскими, актерами чеховский «Вишневый сад» и «Трагедию Кармен», предложив смелую трактовку этой самой, может быть, заштампованной оперы, вернув ей подлинный драматизм новеллы Мериме. А в 1983 г. и вовсе позволяет себе отвлечься от «серьезных задач» и ставит на Монпарнасе в «Театр де пош» («Карманный театр») непритязательную комедию Франсуа Бийеду «Чин-чин» для двух актеров, Наташи Парри и Марчелло Мастроянни.

Но главным событием в творчестве Брука 80-х гг. становится спектакль «Махабхарата», премьера которого состоялась на Авиньонском фестивале в 1985 г. Многочасовая фреска по средневековому индийскому эпосу «Махабхарата» буквально ошеломляет публику. Брук находит под Авиньоном заброшенный карьер, где зрители вместе с актерами проживали от захода солнца до рассвета «всю историю человечества». В его новом спектакле больше всего поражал универсализм, доступность для западной публики кодов и символов иной духовной культуры. Казалось невероятным, что западное сознание так легко впустило в себя героев, рожденных иной цивилизацией. Пришедшие в карьер Бульбон под Авиньоном или в «Буфф дю Нор» зрители лишь в первые мгновения воспринимали происходящее с любопытством, не свойственным тем, кто в Индии с детства привык собираться вокруг ковра, освещенного с четырех сторон лампами, на котором музыканты и танцовщица вводят их в историю

легендарных подвигов Ганеши и Кришны, и кто воспринимает героев как неотъемлемую часть собственной жизни. Приняв «условия игры», предложенные Бруком, зрители всецело отдавались происходящему перед их глазами.

Одно из величайших произведений мировой культуры, древнеиндийский эпос «Махабхарата» (что означает «Великое сказание о потомках Бхара»), по мнению ученых, создавалось на протяжении семи-восьми веков и состоит из ста тысяч двустиший (что превышает взятые вместе «Илиаду» и «Одиссею» более чем в восемь раз). Для индусов всеобъемлющий характер этого творения, изобилующего различными реальными и фантастическими ситуациями, очевиден, и даже существует поговорка «Если этого нет в „Махабхарате", значит этого нет нигде». История упорной, многолетней, кровопролитной войны и борьбы за власть между двумя царскими родами, принадлежащими к племени бхаратов, изобилует действующими лицами. Все это и оказалось для Брука чрезвычайно привлекательным. Выяснилось, что работа над «Махабхаратой» шла исподволь на протяжении десяти лет, и необыкновенный спектакль вобрал в себя многое из того, что Брук искал все эти годы. Знаменитый французский литератор, сценарист и соавтор почти всех бруковских спектаклей «парижского периода» Жан-Клод Каррьер на протяжении этих десяти лет постоянно возвращался к стихотворной громаде текста, подвергая его многочисленным сокращениям. При переводе на французский текст стал прозаическим и в окончательном варианте составил основу спектакля, который игрался три вечера (в Авиньоне было дано несколько представлений, когда все части игрались в один «вечер», с сумерек до рассвета). Первая часть называется «Партия в кости», вторая «Изгнание в лес», третья «Война». Все вместе они и составляют историю рождения, жизни и смерти человека, на долю которого выпадают беды, горе и страдания братоубийственной войны, но который несет в себе веру в чудо. Светлый и добрый финал спектакля, когда, пройдя через муки и отчаяние, герои рассаживаются на коврах небольшими группками и тихо переговариваются, словно каждый нашел свое место в этом мире, слушают негромко звучащую музыку, создавал ощущение возможности для человека обрести покой и умиротворение даже после самых трагических испытаний. Райским видением назвал финал «Махабхараты» известный английский критик Майкл Беллингтон.

Универсальный, общечеловеческий характер «Махабхараты» создатели спектакля подчеркивали неэтнографическим подходом к материалу на самых разных уровнях решения спектакля, например, разноплеменный состав исполнителей: 25 актеров 16 национально-

стей. Используя приемы различных школ восточного театра, отнюдь не стремясь к воссозданию их аутентичности, Брук завораживал публику красотой и совершенством пластики актеров, таких разных и так вдохновенно подчинявшихся единому замыслу Мастера: обнаружить и раскрыть общечеловеческий смысл великого художественного творения, который благодаря театру может быть понятен людям, независимо от их национальной и религиозной принадлежности. Эту задачу прекрасно выполняли лишенные временны́х и национальных признаков вечные «выразительные средства»: земля, вода, веревки, домотканые одежды, которые, будучи лишены «археологической достоверности», не отвлекали зрительское внимание от сути происходящего. Божественное или царское происхождение персонажа проистекало не из богатства его костюма, а из манеры, мимики, пластики актера, из его самоощущения. Одежды, не несущие ярко выраженный национальный характер, не контрастировали ни с темными лицами актеров-африканцев, ни с белизной лиц актеров-европейцев. И все актеры чувствовали себя легко и органично в таких ирреальных и в то же время в таких узнаваемых жизненных обстоятельствах. Немногочисленный реквизит, уже знакомый по предыдущим работам Брука, в «Махабхарате» приобретал многообразное назначение: легкие бамбуковые палки-шесты то оказывались посохами, то орудиями сражения, то из них составляли ложе одного из персонажей в его смертный час; они то служили частью условной декорации, то символизировали тот или иной предмет в руках актера, делая еще более выразительной его пластику. Практически все участники спектакля, говоря о своем в нем «проживании», подчеркивали непреходящее ощущение своей причастности не только к определенной системе ценностей, но и ко Вселенной. Одним из главных завоеваний Брука, нашедших столь яркое отражение в этой его работе, было то, что актеры, сформировавшиеся в МЦТИ и примкнувшие к ним, научились воспринимать друг друга не только как выходцев из той или иной страны, а как источник для взаимного обогащения, возможности выхода за рамки определенной национальной культуры.

Никогда до «Махабхараты» Брука во Франции театр не предлагал публике зрелища, которое столь убедительно говорило бы о сущностных проблемах бытия с помощью произведения внеевропейской цивилизации. Мнушкина «внедряет» Восток во французский театр иным путем: в начале 80-х она ставит «восточных Шекспиров», предложив своим зрителям увидеть в великом англичанине не только современника, но и поэта на все времена и для всех цивилизаций. В декабре 1981 г. Театр дю Солей показывает «Двенадцатую ночь» и «Ричарда II», а осенью 1983 г. к ним добавляется «Генрих IV». Обе

трагедии поставлены в соответствии с канонами театра Кабуки, комедия — театра Катакали. Если для спектаклей Брука Восток — *одна* из составляющих мира, то у Мнушкиной, начиная с этих постановок Шекспира, он предстает как *главная* его составляющая. Еще до «Махабхараты» Брука Мнушкина в постановке пьес Шекспира соединила Восток и Запад для раскрытия пружин того Великого Механизма, о котором писал Ян Котт. И если Брук избрал восточную поэму для обращения к сегодняшнему западному зрителю, то Мнушкина показала ему универсальность уже хорошо известных произведений одного из бесспорных гениев, рожденных в Европе. Ее выбор способа прочтения Шекспира поражал, но в то же время он опирался на уже сложившийся на Западе к 80-м гг. устойчивый интерес, постоянно вызываемый японским кинематографом, прежде всего творчеством Акиры Куросавы. К тому, что в его картинах происходит своего рода шекспиризация японской истории, уже привыкли. Французский же режиссер предложила японизировать Шекспира, поразив своих современников сходством самурайских законов чести с рыцарскими кодексами поведения в средневековой Европе и тем, что методам и приемам борьбы за власть вокруг английского престола совершенно не противопоказана «восточная упаковка». Наоборот, жестокость и коварство, столь присущие истории страны восходящего солнца, совершенно органично могут быть перенесены на нравы туманного Альбиона.

Восточный колорит мнушкинских «Шекспиров» имел весьма многослойное эстетическое предназначение: помимо идеи универсальности Шекспира, множественности подходов к нему, следование принципам иных театральных школ позволило обрести тот эффект отстраненности, который Мнушкина так упорно искала. Ей нужно было не брехтовское «остранение» (Ferfremdung), взятое за образец очень многими западными режиссерами, не взгляд со стороны на персонаж, а содержательно-игровой прием, дающий актеру возможность выделять неожиданные грани образа, не выходя из него, иногда углубляя его, иногда расширяя его границы. Если на протяжении 70-х гг. в Театре дю Солей главным был прием «театра в театре», если революционные события 1789 г. разыгрывались труппой бродячих актеров той эпохи, а жизнь современных рабочих-иммигрантов была увидена глазами актеров из будущего «золотого века», если о фашизме красноречиво свидетельствовала история судеб немецких артистов при нацизме, то начиная с «Ричарда II» сопряжение Запада и Востока позволило Мнушкиной создавать для актеров и зрителей новую систему координат. Всё в этой системе подверглось трансформации: декорации, неизменно несущие в себе восточные черты; музыка, которая стала отныне всегда оригинальной, создаваемой во время работы

над спектаклем Жаном-Жаком Леметром с использованием множества восточных и заново придуманных на их основе инструментов; пластика актеров, даже в тех случаях, когда она не обусловлена какой-либо определенной театральной школой Востока. Появляется в Театре дю Солей и еще один неизменный ритуал — актеры одеваются и гримируются на глазах у зрителей, и те, кто приходят на спектакль заранее, приобщаются к таинству превращения актера в персонаж. И глядя на то, как преображает лица грим, наносимый слой за слоем и создающий на лице своего рода маску, как тщательно прорисовываются на этой маске черты нового «лица», как укутывают гибкие, прекрасно натренированные тела многочисленные одежды, пришедший в Картушери испытывает чувство причастности к рождению нового человека, за перипетиями жизни которого ему предстоит следить на протяжении спектакля. Актеры тихо переговариваются, иногда переходят от одного к другому, словно не замечая устремленных на них глаз, словно их отделяет от зрителей стена, а не тонкая решетка из редких металлических прутьев. Кажется, что на наших глазах они входят в образ, готовясь к представлению так, как это делают, например, выступающие под открытым небом индийские актеры. Причудливость макияжа, экзотичность многокрасочных одежд, яркий свет множества маленьких лампочек в гримерных, лепящихся друг к другу словно пчелиные соты под круто уходящим вверх амфитеатром для зрителей, создают удивительную атмосферу, и публика уносит ее с собой на сам спектакль. Эффекта привыкания не возникает даже у завсегдатаев Картушери, так как к разным спектаклям ритуал выглядит по-разному. Возникает предвкушение встречи с актерами до и после представления.

В период создания шекспировских спектаклей труппа Театра дю Солей состояла только из французских актеров. Тем удивительнее было их преображение и органичность самочувствия в новых условиях, хотя при ближайшем рассмотрении можно было обнаружить немало сходства между подходом к материалу, например, в «1789» и в восточных «Шекспирах». Более того, Мнушкина показала, что ничто из ее предыдущего опыта не проходит даром. Так же как в «Сне в летнюю ночь» образ Индии органично вписался в причудливый мир фантазий, так в «Двенадцатой ночи» сказочная Иллирия приобрела черты реальной Индии. И Жозефина Деррен (Виола), и Филипп Отье (сэр Тоби), и Жорж Биго (Орсино), и все-все более или менее известные актеры Театра дю Солей, казалось, с детства знали приемы театра Катакали, и даже индусы признавали их своими. А невообразимая у европейских актеров пластика театра Кабуки, в «Генрихе IV» у Филиппа Отье (Фальстаф) и Жоржа Биго (принц Генри)

вызывала изумление и восторг. Обратившись к современной истории стран Юго-Восточной Азии, в «Истории принца Нородома Сианука» и «Индиаде» Мнушкина еще опиралась на прежний костяк Театра дю Солей. В «Индиаде» одним из самых запоминающихся персонажей стала нищенка-индианка, комментирующая происходящее как древнегреческий хор, сыгранная француженкой Катрин Шоб. А Жорж Биго в роли Джавахарлала Неру находил множество дополнительных красок, чтобы передать особый мир восточного политика. И почти незамеченным прошло появление на второстепенных ролях маленькой, хрупкой индианки Нирупамы Нитьянанданы. Зато уже в следующей работе Театра дю Солей, в «Атридах», ей было суждено стать одной из главных героинь: она потрясла всех трагической наполненностью образов жертвенной Ифигении и неистовой Электры. Так же как подлинным открытием для французского театра стала в роли Клитемнестры бразильская актриса и танцовщица, прошедшая школу «Мудра» у Мориса Бежара, Джулиана Карнейро да Куна. Казалось, что их неевропейский темперамент в наибольшей степени созвучен античной трагедии.

Но еще большее изумление публики вызвало первое обращение Мнушкиной к Мольеру. К моменту постановки «Тартюфа» в 1995 г. в Театре дю Солей почти не осталось французских актеров и собралась воистину интернациональная труппа, для которой играть французскую классику перед французскими зрителями — величайшие испытание и риск. Яркий, красочный, выдержанный в четко выверенном ритме спектакль выявил (помимо известных пластических талантов всех поколений актеров Мнушкиной), что они способны читать александрийский стих не хуже актеров Комеди Франсэз, доводя его произнесение до такого совершенства, что он начинает казаться вполне естественной формой общения между людьми. Это ощущение усиливалось еще и тем, что местом действия комедии, которая — какому бы осовремениванию ее ни подвергали — всегда воспринималась во Франции как нечто тесно связанное именно с национальным достоянием (или уж во всяком случае с западной цивилизацией), Мнушкина избрала некую арабскую страну. И оказалось, что восточный колорит спектакля не только не вступал в противоречие с текстом Мольера, но создавал удивительно живую атмосферу. Разомкнув стены дома Оргона и вынеся действие в пространство, ограниченное с трех сторон стенами восточного дувала и со стороны «улицы» красивой кованой решеткой, Мнушкина сразу же давала зрителям возможность почувствовать особенности традиционного восточного быта и «прилюдность» происходящих в семье Оргона событий. И в интерпретации самих этих событий Восток

проступал постоянно. Он был ощутим в семейном укладе шумной, многолюдной семьи, в раскрытии семейных отношений. Так у Джулианы Карнейро да Куна, продемонстрировавшей в исполнении роли Дорины незаурядный комедийный дар, мольеровская героиня превращалась в худенькую старушку, явно нянчившую еще Оргона, а потому считающую себя вправе говорить ему все в лицо. Эльмира Нирупамы Нитьянанданы была по-восточному женственной и очень сдержанной женщиной, для которой соблазнение Тартюфа – истинное мучение. В знаменитой сцене, когда Эльмира прячет мужа под столом, актриса играла подлинную драму женщины, чья затея обернулась для нее почти насилием на глазах безучастного мужа. Боль ее Эльмиры затмевала собой драматизм урока, полученного Оргоном, который в исполнении Брониса Йодоровского выглядел не только деспотичным, но и смешным в своем по-восточному утрированном деспотизме хозяином дома. Но главное было в том, что, обличая с помощью Мольера фанатизм и ханжество, Мнушкина открыто подчеркивала непреходящую актуальность борьбы с любыми формами догматизма, начиная с религиозного, который в ее спектакле приобретал узнаваемые черты фундаментализма (что стоило ей обвинений то в антиарабской, то в антиизраильской позиции).

Следующей после «Тартюфа» постановкой Театра дю Солей должен был стать «Король Лир». Нетрудно предположить, сколь актуально могла прозвучать у Мнушкиной в конце 90-х великая шекспировская трагедия. Но, как это у нее часто бывает, реальная жизнь нарушила планы театра. Во Франции появились тибетцы, которые, заняв одну из пустующих церквей, решили привлечь внимание европейской общественности к бедственному положению Тибета, находящегося под властью Китая. И в Театре дю Солей родился спектакль, в названии которого «И вдруг ночи стали бессонными...» заключено не только его содержание, но и его ритм: сочетание взрывной неожиданности с недосказанностью. Нехитрый сюжет, придуманный всеми вместе и как всегда облеченный в слова Элен Сиксус, которая фиксировала текст, рождавшийся по ходу репетиций, переносил события на театральную почву: тибетцы (члены официальной делегации, в которую входят и лама, и гастролирующие в Париже актеры) занимают во французской столице некий театр, в котором солидарные с ними французские актеры проводят ночи без сна в ожидании ответа официальных политиков на петицию тибетцев. Эти дни и ночи совместного бдения приобретают черты театрального действа, дающего возможность всем выговориться. Словесные баталии сменяются красочными «номерами» китайского театра, виртуозно исполненными актерами-европейцами.

Вслед за этой работой Театра дю Солей как ее логическое продолжение возник следующий «китайский» спектакль «Барабаны на плотине» (2000). Готовясь к восточным «Шекспирам», Мнушкина и Ги-Клод Франсуа мечтали построить деревянный театр, окруженный водой. Он мог бы стоять на острове или на плоту, окруженный дамбами, позволяющими почувствовать разные уровни воды, из которой выступали бы камни, кирпичные или деревянные настилы, позволяющие приблизить место действия к зрителю или отдалить его. Тогда от этого проекта отказались по причине его «чрезмерной реалистичности: вода должна быть не изображена, а сыграна» [27]. И вот двадцать лет спустя создатели «Барабанов на плотине» осуществили задуманное, соединив оба подхода. В новом спектакле вода, ставшая по сюжету одним из главных действующих лиц, и сыграна и в финале изображена.

Стилизованная восточная притча, написанная Элен Сиксус, не претендует на какую бы то ни было усложненность сюжета. Это история о том, как разворачивается борьба вокруг проблемы разрушения дамбы, которая может не выдержать напора прибывающих вод, как втягиваются в нее и те, от кого зависит принятие этого решения, и те простые люди, чьи судьбы неразрывно с этой дамбой связаны. Это и история о том, как проблема выбора выявляет человеческую сущность и как оказывается, что зло нередко сильнее добра. Сама по себе она незамысловата и лишена особого изыска, иногда перегружена текстом и многочисленными сюжетными ответвлениями, иногда топчется на месте. Реальные события (разрушительное наводнение в Китае в 1998 г.) и связанные с ними темы недоброкачественного строительства, коррупции и подлости не воспринимаются как факты сегодняшней жизни, а перерастают в притчу об извечной борьбе Добра и Зла. Длящаяся несколько минут барабанная дробь возвещает о наступлении разрушительной силы Зла — наводнения, вселяет тревогу и требует незамедлительного активного участия. Этот клич беды и призыв к единению запоминается как главная звуковая кода спектакля.

Верные поклонники Театра дю Солей уже привыкли к завораживающей красоте постановок Мнушкиной. «Барабаны на плотине» непременно займет в этом ряду свое особое место. Никого не оставила равнодушным его многокрасочность и звуковая полифония, невероятная изобретательность приемов, главным из которых стало превращение актеров в марионеток, имеющих кукловодов (тоже актеров). Невозможно оторвать глаз от того, как движутся эти пары, в

---

[27] *Moscoso S.* Notes de répétitions. Double page. 1984. № 32.

которых весь в черном кукловод то задает «марионетке» ритм и направление движения, то словно подчиняется ее воле, как благодаря его мощной поддержке она взмывает в воздух, преодолевая земное притяжение, или совершает балетные прыжки. Существующие между ними таинственные и могущественные связи, которые, кажется, невозможно разорвать, завораживают. «Марионетка» говорит своим голосом, в то время как «кукловод» неизменно хранит молчание. В финале появится кукольник и по пояс в воде станет собирать плавающих на поверхности маленьких кукол, одетых в такие же костюмы, как и те большие живые марионетки, за которыми мы следили на протяжении всего спектакля. Их побросали туда кукловоды, равнодушно наблюдающие теперь за вынимающим из воды своих питомцев кукольником. Мощная волна горечи и тревоги обрушится на зрителей, и пройдет несколько мгновений в полной тишине, прежде чем восторженной, долго не смолкающей овацией они ответят создателям спектакля на их послание.

Напоминание о театральных поисках рубежа веков, об увлечении Мориса Метерлинка, Всеволода Мейерхольда, Гордона Крэга идеей актера-марионетки? Об относящемся к тому же периоду увлечении западного театра различными формами восточного театра, с новой силой обнаружившем себя в 80-х гг. XX столетия? Очевидные приметы возвращения «коллективного творчества», когда текст, музыка и сценография возникают по ходу репетиций и в их создании участвует вся труппа, казалось похороненного в начале 70-х? Примененные к восточному театру принципы «театра в театре»? Самое точное и исчерпывающее определение – театр Арианы Мнушкиной. Трудно гадать, но похоже, Восток поселился в этом театре навсегда.

Питер Брук после «Бури» (1990) в последнее десятилетие XX в. ставит мало, создавая главным образом камерные спектакли, которые больше всего напоминают облеченные в театральную форму раздумья прожившего долгую творческую жизнь Художника: «Человек, который принял свою жену за шляпу» по книге Оливера Закса (1991); опера «Следы Пелеаса» (своеобразный парафраз опер Дебюсси – 1991); «Кто здесь?» (попытка скрестить в споре-диалоге различные театральные теории, «иллюстрируя» их сценами из «Гамлета», – последняя работа МЦТИ, 1995); «О, счастливые дни!» (первое обращение к Беккету – 1996); «Костюм» по новелле южноафриканского писателя Кэна Темба (бесхитростная история адюльтера, разыгранная негритянскими актерами, превращена Бруком в своеобразную притчу – 1999). Выходят несколько его книг. А в ноябре 2000 г. – новый «Гамлет», в неисчерпаемости смыслов которого Брук убеж-

ден. Он пишет в программке к спектаклю: «Гамлет — как хрустальный шар, вращающийся в воздухе, оставаясь неподвижным... Нити его уходят в бесконечность... Шар крутится и в каждое новое мгновение представляет нам иную свою сторону... Она нас озаряет. Мы всегда можем открывать эту пьесу вновь, заставлять ее ожить, снова отправиться на поиски заключенной в ней истины...» На этот раз Гамлета у Брука играет чернокожий английский актер Скотт Хэнди, а Офелию хрупкая индианка Шантала Шивалингаппа, чем-то напоминающая Нирупаму Нитьянандану. И под сводами «Буфф дю Нор» впервые в постановке Шекспира звучит язык оригинала.

А. В. Бартошевич

Всемирный театр как историческая реальность XX века

К какой из национальных культур историк театра или составитель театральной энциклопедии отнесут Питера Брука? Первое, что придет им в голову, — разумеется, к английской. В Англии Брук родился, учился в Оксфорде, начал свою жизнь в искусстве, там его имя приобрело славу, там он поставил величайшие свои спектакли, от «Ромео и Джульетты» до «Короля Лира», от «Марата-Сада» до «Сна в летнюю ночь». Однако с начала 70-х гг. вот уже тридцать лет Брук живет и ставит в Париже, там действует его Центр театральных исследований, спектакли Брука играются по-французски, они — часть французской театральной культуры. Что же написать в энциклопедии — «великий французский режиссер»? Брук всегда говорит о том, как много в его искусстве определили российские корни его предков, выходцев из черты оседлости. Россия, культура Чехова и Станиславского для него — своя, она близка ему особенным, интимным образом, он всегда испытывал глубокое к ней тяготение. Уж не назвать ли его «российско-еврейским художником»? Но что же тогда делать с сильнейшим, отнюдь не туристическим влечением Брука к внеевропейским культурам, с его постоянным паломничеством на Восток — и в духовном, и в буквальном смысле, с его знаменитыми, так много значившими в его театральных опытах африканскими, индийскими, мексиканскими путешествиями? К театру какой из стран «относится» поставленная Бруком в 1985 г. «Махабхарата» — спектакль, в котором соединились традиции индийской, японской, африканской, европейской театральных культур? Ответ очевиден. Питер Брук представляет собой рожденный нашим веком тип художественной личности, принадлежащей одновременно всему миру, вобравшей в свое искусство традиции многих культур, но не замкнутой в пределы ни одной из них. Он — космополит в точном и прекраснейшем смысле этого слова, которое вызывает в нашей памяти столь

пугающие ассоциации, в чем, без сомнения, великая идея вселенского гражданства нимало не виновата.

Движение к «всемирности» — один из важнейших атрибутов искусства XX столетия — явственно обнаружило себя уже на рубеже веков, в переломный момент истории культуры, когда система художественного мировидения нашего века только начинала складываться. С особенной интенсивностью этот процесс происходил в сфере отношения к традиции, к опыту предыдущих веков истории искусства.

Всякая эпоха художественного развития осмысливает свою сущность, ставя себя в ряд прошедших времен истории искусства — по принципу противостояния или преемственности, «выбирая» в прошлом близкую себе эпоху, находя в веках, чаще всего далеких, стиль и традицию, которые были бы способны стать опорой рождающейся новой художественной системы. Наиболее очевидные примеры — классицистское искусство, нашедшее почву и идеал в античности, или романтики XIX в., стремившиеся опереться на традиции европейского Средневековья. Но всякий раз новое искусство избирало во всей огромности эстетического опыта человечества *одну* все определяющую опору, одну ведущую нить, одну традицию, которая оставалась главнейшей и существеннейшей даже в тех случаях, когда искусство обращалось к опыту разных времен.

Уникальность искусства нашего века, ставшая очевидной уже на грани столетий, в самый момент рождения современной эстетической системы, состояла и состоит в том, что художники XX в. ощутили себя наследниками *всей* мировой культуры, всей совокупности художественного опыта человечества — от архаической древности до искусства прямых предшественников в XIX в., от Европы до классических эпох искусства Индии и Японии.

Наследие мирового искусства стало восприниматься как целостность, существующая словно не во времени, а в едином синхронистическом пространстве — подобно некоему роскошному пиршественному столу, на котором гость-современный художник волен выбрать любое блюдо или соединить разные кушанья в любых, самых экзотических смесях и пропорциях.

Но для того чтобы воспринять наследие прошлых времен в его единстве и одновременности, нужно было с драматической (или, напротив, — с ликующе-победительной) ясностью ощутить свою отделенность от всего, что XX веку предшествовало. Эстетическая дистанция между современностью и всем сразу художественным прошлым возникла в итоге взрыва в историческом и культурном развитии человечества, который, как известно, происходит на рубеже веков.

Представая искусству XX столетия как нечто внеположное, мировое наследие становится для него предметом осознанной и целостной интерпретации.

Режиссерское искусство, рождающееся на рубеже XIX и XX столетий, отвечает этой потребности: театр теперь нуждается в творце, воплощающем в себе властную интерпретирующую волю, в посреднике между современной сценой и наследием мирового театра в его целокупности.

На заре нового века режиссерский театр делает одним из главнейших объектов своих исканий своего рода интерпретационные игры с эпохами театральной истории, с языками и стилями театра прошлых столетий. Режиссерская мысль с невиданной свободой движется в театральных временах и пространствах, находя в этом движении истинную эстетическую радость. Примеры известны: Макс Рейнхардт в Германии, Жак Копо во Франции, русский театр «серебряного века», и прежде всего — Всеволод Мейерхольд.

Мейерхольд, быть может, самый мирообъемлющий ум русской сцены, с ослепительной жадностью вбирает в пределы своего искусства едва ли не всю историю театра: дионисийские ритуалы, средневековая мистерия, елизаветинские подмостки, комедия дель арте, русский романтический театр, Но и Кабуки — все к услугам театральной революции, все присутствует, все смешано в театральном пиршестве мейерхольдовских спектаклей 10-х гг. Так, в «Дон Жуане», воскрешавшем прельстительный дух театра Короля-Солнца, дух придворного празднества мольеровской эпохи, применены приемы, взятые из арсенала традиционной японской сцены, — Пале-Рояль и Кабуки оказываются волшебным образом слиты в целостности современного искусства.

В искусстве и в самой личности Мейерхольда воплощен тот дух эстетического космополитизма (или, если угодно, «всемирной отзывчивости»), которому суждено было многое определить в судьбе театра нашего века и с чрезвычайной ясностью выразить себя в театральном развитии последних десятилетий.

* * *

Теоретическое осознание театральной «всемирности» XX в. с трудом, как это обычно и бывает, поспевало за опытами современной сцены. Понятия «мировая культура», «мировое искусство», столь часто встречающиеся на страницах теоретических и исторических сочинений, традиционно означали не более чем механическую совокупность более или менее замкнутых в себе культур, отдельно, по су-

губо внутренним законам развивающихся традиций. Карта мировой театральной жизни рисовалась в виде собрания отгороженных друг от друга культурно-географических пространств — если не отдельных стран, то регионов. В сравнительно недавнем прошлом такой взгляд мог иметь под собой реальные исторические основания, как была своя правота в известной формуле Киплинга: «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут».

В последние десятилетия процессы глобальной культурной интеграции, медленно и постепенно развертывавшиеся в первой половине века, приобрели невиданную быстроту и интенсивность. Самосознание культуры не могло поспеть за ее стремительным развитием. Мы с трудом начинали постигать, что существуем теперь в принципиально новой ситуации, суть которой состоит, кратко говоря, в том, что понятие «мировое искусство» стало приобретать непреложную эстетическую реальность. За этой динамически формирующейся всемирностью художественного развития — окончательное сложение глобального экономического пространства, революция средств информации и передвижения — земля, казавшаяся когда-то столь необозримой, предстала перед нашим взором как малая планета, в любую точку которой можно попасть за считанные часы, а увидеть и услышать то, что в этой точке земного шара происходит, можно в мгновение ока. Даже сама незащищенность нашей планеты от гибели, от глобальных военных или экологических катастроф способна помочь человечеству осознать свою целостность.

В наше время рождается искусство, стремящееся вместить в свои пределы всю человеческую вселенную, соединить, свести Запад и Восток, создать эстетический прообраз чаемого всечеловеческого сообщества будущих столетий. Утопические мечтания в этом искусстве сливаются с мифопоэтическими образами первоначального единства человечества «до вавилонского столпотворения». К этому кругу художественно-философских исканий принадлежат театральные опыты Ежи Гротовского, Мориса Бежара, Питера Брука.

В 1971 г. на развалинах Персеполя, некогда разрушенного Александром Македонским, среди голых скал, освещенных огромными чашами с огнем, циклопических усыпальниц древнеперсидских царей и руин библейской древности, у самих истоков цивилизации, где архаический Восток встречался с античным Западом, Брук поставил спектакль «Оргаст» — один из самых ярких опытов театрального универсализма. Текст представления соединял фрагменты из «Прометея прикованного», «Персов», древних зороастрийских заклина-

ний, со сценами из «Неистовства Геркулеса» Сенеки. Древнегреческий язык Эсхила, риторическая латынь Сенеки смешивались с темными речениями «Авесты» и, главное, с языком, специально для этого случая созданным современным английским поэтом Тедом Хьюзом и получившим название «Оргаст». В противоположность «классическому авангарду» 60-х гг. Хьюз и Брук не разрывали со словом, не объявляли ему войну, но стремились обновить и очистить его, возвращая слово к его основаниям и началам, к первоначальной ритуальной нераздельности слова и жеста, слова и действия, слова и вещи. Они пытались выкликнуть из коллективной памяти человечества «праязык», общий всем культурам и несущий в себе магическую власть. Возвращение вспять, к архаическим истокам цивилизации было подчинено поискам путей всечеловеческого единства — вопреки преградам, разделяющим культуры. Духовные искания европейского авангарда, одушевленного обольщениями театрального мессианизма, Брук умел перевести на язык стройных эстетических форм. Творимый заново миф становился в «Оргасте» неотразимо мощной театральной метафорой.

В экспериментах Брука 70–80-х гг., как и в самой его художественной личности, заключено указание на принципиально новый тип всемирного искусства, выношенного всем художественным развитием XX в. и делающего свои первые шаги у нас на глазах.

Само собой разумеется, рождение этой художественной всемирности, как всякое рождение нового существа, как всякая революция в культуре, — процесс болезненный, влекущий за собой свои собственные коллизии и противоречия. Так, в странах третьего мира глобализация культуры способна принимать форму утверждения безнационального масскульта, вытаптывающего корни культурной самобытности, чему театр развивающихся стран дает множество примеров. Часто интеллектуальная «мода на всемирность» приводит к появлению на сцене произведений чисто умозрительных, искусственных, к возникновению своего рода эстетического эсперанто. Главный вопрос, сопровождающий рождение новой фазы художественного развития, это вопрос о том, как «всемирное» соотносится с национальным, не отомрет ли, не растворится ли и не исчезнет веками накопленное наследие в новом всечеловеческом целом. Ответ — и не только на уровне теории — дает тот же Брук. Театральный универсализм, к которому он стремится и которого, как мы знаем, достигает, вовсе не означает «аннигиляции» национальных культур, синтезируемых в искусстве режиссера. Новая целостность театрального произведения складывается в итоге диалога и взаимодействия разных традиций, ус-

ловно говоря, Запада и Востока. Это целое и существует как свободный диалог с множеством участников, каждый из которых, вступая в отношения с носителями иной культурной традиции, полнее ощущает и передает суть своей собственной, которая, очищаясь от наносного и внешнего, предстает в своих сущностных свойствах. Пример — много раз описанная в западной и нашей критике постановка «Махабхараты» в Театральном центре Питера Брука, одна из вершин театра XX столетия.

Конечно, на практике искомый синтез, или, вернее, в данном случае — симбиоз достигается путем труднейших исканий, если достигается вообще. Дело тут не только в естественных сложностях первопроходцев, но и в том, что становление всемирного театра неизбежно осложняется болезнями, иногда крайне острыми, переживаемыми сегодня процессами интеграции во всех сферах — от политики и экономики до культуры. В условиях, когда повсеместно — даже в благополучнейших странах Европы — пробуждаются националистические движения в формах чуть ли не террористических, когда тенденции дезинтегративного свойства становятся все более очевидными, идеи «всемирности» многим начинают казаться благородной, но беспочвенной иллюзией, которая наряду с другими мечтаниями шестидесятников опрокинута ходом реальной истории. Шиллеровски-бетховенское «Обнимитесь, миллионы», недавно еще вдохновившее Бежара на один из его балетных шедевров, теперь цитируют чаще всего с иронической ухмылкой. Нужно обладать спокойной зоркостью и, добавим, театральным гением Брука, чтобы увидеть в рождении всечеловеческого искусства субстанциальную закономерность художественного развития нашего века, а в явлениях, противостоящих сложению мирового театра, — естественные болезни рождения и роста новой театральной эпохи.

* * *

Все эти сложности вполне очевидны и в спокойной Англии. Британцы, впрочем, всегда с большой осмотрительностью относились к идее общеевропейского единства — не говоря уже о единстве мировом — и не спешили отказываться от традиций «великолепной изоляции». Борьба между сторонниками и противниками вступления Англии в «большую Европу» — один из главных конфликтов британской жизни последних десятилетий, шла ли речь о вхождении в «общий рынок», строительстве туннеля под Ла-Маншем или какой-нибудь всеевропейской культурной акции.

Коллизии подобного свойства не могли не сказаться и на новейшем развитии английского театра. Сошлемся только на один пример.

Одна из силовых линий, пронизывающих современное развитие английской сцены на разных ее уровнях, — противостояние режиссуры и актерского сообщества, очень заметное в последние годы. Начиная с 60-х гг. английская режиссура стала носительницей «континентальных» культурных ценностей, она стремилась полностью интегрировать британскую сцену в общемировое театральное движение, привить английскому театру идеи европейского авангарда — от Арто до Гротовского, политической драмы — от Брехта до Хоххута и т. д.

Искусство английских актеров включалось в этот процесс с величайшей осторожностью, а иногда не без сопротивления. Актеры в гораздо большей степени чувствовали себя наследниками национальной традиции, внуками Ирвинга, детьми Гилгуда и Эдит Эванс. Они равным образом принадлежали сегодняшнему моменту театрального развития и наследию национальной сценической школы. Броскому идеологизму режиссерских концепций они готовы были противопоставить плотную (от слова «плоть») материю своего искусства, по природе своей осмотрительно-консервативную, в силу самой своей вещественности не всегда легко поддающуюся скачкам динамической режиссерской мысли.

В недавнее время целый ряд крупных английских актеров среднего и молодого поколения (Иен Маккеллен, Саймон Кэллоу, Кеннет Брана) выступил с манифестами в защиту «актерского театра», основанного на благоговейном отношении к сценическим традициям прошлого столетия и категорическом неприятии всяких модернизирующих интерпретаций драматического текста. Авторы манифестов не только бросают вызов сверхконцептуализму режиссерского театра, но и пытаются доказать исчерпанность исторической роли режиссера как идеолога и властителя театра. При этом неизменно приводится аргумент несколько демагогического свойства: режиссер, говорят нам разгневанные актеры, это последний реликт тоталитаризма, носитель авторитарного мышления, выстраивающий внутритеатральные отношения по образцу политических диктатур, в то время как в демократических обществах труппа должна быть организована на демократических основаниях. (Нет нужды доказывать, что попытки реализации этих идей приводили к довольно скромным художественным результатам, да и с демократизацией театра мало что получалось: место свергнутого режиссера быстро занимал актер-премьер, и его диктатура оказывалась куда более свирепой. Увы,

там, где в дело вступает такая иррациональная, основанная на заведомой несправедливости категория, как дар Божий, благородным принципам равноправия и прочим демократическим добродетелям приходится ретироваться.)

Антирежиссерское движение, принимающее иногда чуть ли не гротескные формы, заставляет вспомнить басню Менения Агриппы из шекспировского «Кориолана». При всем том объективные основания этой коллизии вполне серьезны: с одной стороны, это действительный кризис режиссуры, до сих пор склонной к повторению отработанных, исчерпавших себя театральных идей 60-х гг., с другой — неовикторианские веяния в английском обществе и культуре. Но для нас важнее иное: речь тут идет о «национальном сопротивлении» утверждающему себя космополитизму современной культуры — конфликт неизбежный и, вероятно, исторически оправданный.

Как бы громогласно эта маленькая театральная война о себе ни заявляла, по сути она свидетельствует скорее о сложной динамике становления мировой театральной целостности, чем об иллюзорности самой этой идеи. Сложение всемирного театра — процесс необратимый и связанный с самой сущностью культуры XX в.

* * *

Сколь бы несхожи ни были художественные традиции разных народов и континентов, в каком бы контрасте ни находились социально-исторические судьбы разных стран и континентов, театральное искусство на протяжении всего нашего столетия в конечном счете развивалось по единым законам, подчинялось единой логике исторического движения — идет ли речь о театральной истории Западной Европы или мы обращаемся к судьбе нашего собственного театра. В течение многих десятилетий естественному включению голоса нашего театра в симфонию мирового театрального развития препятствовала политическая изоляция, в которую было поставлено российское искусство. Эта изоляция постепенно росла в течение 20-х гг., приобрела чудовищные размеры в 30–40-е гг. и очень медленно, то ослабляясь, то вновь возрастая, отступала в последующие годы. В сущности, о полном снятии этой блокады, о падении железного занавеса можно говорить только с начала перестройки.

Противостояние тоталитаристской политики, основанной на принципах национального превосходства и национальной замкнутости, — и искусства, в XX в. по самой своей природе тяготеющего к всемирности, казалось схваткой, исход которой предрешен: что сцена могла противопоставить власти? Однако искусство обнаруживало —

часто нечувствительно для самого себя — волю к сопротивлению, способность если не победить, то хотя бы перехитрить, обойти всесильного врага, которого, впрочем, ощущало как врага на уровне более глубоком, чем дневное сознание. Даже в самые тяжкие и глухие времена театральное развитие по обе стороны занавеса было связано невидимыми, но прочными нитями, и при всех очевидных различиях и контрастах жизнь сценического искусства у нас и за рубежом подчинялась в главном общей логике: движение шло «здесь» и «там» по тем же ступеням, даже в области театрального стиля. То, что люди театра ничего или почти ничего не знали о том, как живет сцена по ту сторону границы, только доказывает непреодолимую силу коренной общности художественного развития.

Почему «Гамлет» Питера Брука и Пола Скофилда стал в нашей жизни чем-то большим, нежели только событием истории искусства? Сами англичане вовсе не считали этот спектакль шедевром, в Лондоне он имел довольно скромный успех. Нельзя объяснить триумф постановки в Москве только тем, что наша публика за годы оторванности от мира изголодалась по гостям «оттуда» и в приезде англичан увидела знак благодетельных перемен. Скорее сам этот духовный голод, которым томилась Москва, парадоксальным образом сделал глаза ее более зоркими, а чувства — более тонкими, как это и бывает с изголодавшимися людьми. Московские зрители сумели интуитивно почувствовать подлинную суть этого «Гамлета», услышать заключенную в нем весть. Теперь мы знаем, что «Гамлет» Брука-Скофилда нес в себе предчувствие театральной революции, которая произошла в Англии через несколько месяцев после московских гастролей труппы «Теннент», дававшей «Гамлета». Речь, понятно, идет о премьере «Оглянись во гневе» Осборна, начавшей новую эпоху в английском, а в каком-то смысле и во всем европейском театре. Бунт Гамлета-Скофилда был прологом к бунту «сердитого» Джимми Портера. Москва смогла — пусть смутно — ощутить обещание взрыва, скрытое в английском спектакле, и сумела сделать это потому, что почва театральных, и не только театральных, перемен была подготовлена и у нас. Через несколько месяцев после «Гамлета» на той же сцене филиала МХАТ, где играли англичане, Москва увидела первые спектакли рождавшегося «Современника»; суть жизненной философии и круг приемов театра Ефремова были удивительно близки идеям и поэтике «рассерженных»: и там и здесь молодое поколение, отвергая самодовольную громогласность официозного искусства и казенный имперский «патриотизм» старших, искало свою правду в обращении к нелживым реальностям повседневной жизни и нравственной надежности юношеского гнева.

Можно возразить, что появление в Москве бруковского «Гамлета» или ТНП с «Дон Жуаном» Вилара свидетельствовало о начале оттепели, о том, что в железном занавесе уже были проделаны первые щели и сквозь них начало тянуть свежим воздухом большого мира и что, стало быть, переклички и параллели тут неудивительны. Но обратимся к истории театра тех лет, когда граница советского искусства была на замке прочнейшем — не открыть и не сломать.

В 1937 г. Лоренс Оливье сыграл роль принца Датского. Черноволосый мускулистый атлет с плотно сжатыми губами, он шел по Эльсинору твердыми шагами воина. Им владели азарт и холодная ярость борьбы. За вспышками гнева следовали безжалостные удары меча. Критики с полным основанием упрекали актера в том, что его Гамлет лишен всяких признаков гамлетизма. «На самом деле, — писал один из них, — он разорвал бы дядю пополам раньше, чем Призрак успел бы объявить об отравлении» [1]. Критики были правы. Герой Оливье, как позже признавался и сам актер, мало был похож на шекспировского принца. Тем не менее он имел в этой роли неожиданный успех у публики. Она расслышала в Гамлете-Оливье то, к чему остались глухи профессиональные критики, — голос времени, которое обнаруживало через этого Гамлета существенные свои мотивы — стремление к героической цельности, культ человека действия, героя, готового к схватке, к грядущим битвам. Был особый исторический смысл в том, что человеком действия на сцене английского театра стал персонаж, сосредоточивший в себе терзания и душевную разорванность многих поколений европейской интеллигенции. Воин и судья — таким хотели видеть Гамлета люди 30-х гг.

Однако на главной фигуре искусства той эпохи — сильном герое, порвавшем с интеллигентской дряблостью и взявшемся за оружие, лежала печать опасной абстрактности: в воинах и героях нуждались оба противоборствующих лагеря. Есть несомненное сходство в том, как в Англии сыграл роль Гамлета Лоренс Оливье и в Германии — Густав Грюндгенс, официальный актер третьего рейха. «Этот „Гамлет", поставленный в нацистской Германии и для нее, пытался выразить в трактовке характера железную волю к власти расы господ» [2], — писали историки театра. К этой галерее железных принцев можно добавить Гамлета, сыгранного в 1938 г. американцем Морисом Ивенсом, — «его датчанин был человеком действия, профессиональным легионером» [3]. При всех очевидных

---

[1] *Kitchin L.* Mid-century Drama. London, 1960. P. 132.

[2] Hamlet through the Ages. London, 1952. P. 61.

[3] *Brown J.* M. Seeing the Things. New York, 1946. P. 189.

различиях во всех трех трактовках отразилось свойство, общее для искусства 30-х гг., — восторг перед воинственной мощью, преклонение перед силой.

Стремясь к героической цельности, монументальный стиль, к которому тяготело искусство 30-х гг., способен был поэтизировать сверхчеловеческое. Нет нужды доказывать, что сказанное приложимо и к советскому искусству 30–40-х гг., к стилю, позже получившему ироническое определение «сталинский ампир».

При всей своей демонстративной приверженности к классике «вождь народов» не переносил принца Датского. Ему был противен сам этот человеческий тип. Неприязнь Сталина к шекспировскому персонажу без сомнения связана с его, Сталина, презрением к русской интеллигенции, всегда видевшей в Гамлете себя. Двадцать с лишним лет ни один московский театр не осмелился показать чуждую народу пьесу.

Во второй половине 30-х гг. в советской критике, а за ней и в режиссерских декларациях предпринимается попытка своего рода посмертной реабилитации датского принца. Критики и пишущие режиссеры создают теорию «сильного Гамлета». Они доказывают, что вопреки мнению идеалистической критики (они еще не знают, что в 1946 г. к этому мнению присоединится родной Центральный Комитет)[4]. Гамлет вовсе не безволен и не слаб и заслуживает если не полного оправдания, то по крайней мере снисхождения. После «быть или не быть» он спохватывается, что слишком долго сомневался, и, отбросив всякие колебания и интеллигентские рефлексии («но, довольно!»), принимается действовать так, как пристало настоящему герою, у которого есть чему поучиться пролетарским массам, — разить мечом всех своих врагов, являющихся также и врагами прогрессивного человечества. Добавим, что эта трактовка — к чести русского театра — не получила сколько-нибудь заметной сценической жизни.

Иронизировать по поводу интеллектуальной узости советских теоретиков легко. Но нельзя не видеть, что и в этих туповато-благонамеренных разглагольствованиях сказался дух культуры 30-х гг., витавший над всей Европой, с легкостью пересекая им же укрепленные границы. Сколь бы ни был велик контраст между убожеством построений советских или нацистских бойцов идеологического фронта и уровнем мысли и искусства великого английского актера,

---

[4] В постановлении ЦК ВКП(б) 1946 г. «О кинофильме „Большая жизнь“» Сергея Эйзенштейна клеймили за то, что в фильме «Иван Грозный» он превратил великого русского государя «в человека безвольного и слабохарактерного, вроде Гамлета».

мы не можем не заметить их содержательного сходства, обусловленного сущностной общностью развития европейской цивилизации на всем протяжении XX столетия.

Единство театрального развития проявляет себя, стало быть, не только в синхронном и единодушном сотворении гуманистических шедевров — хотя нетрудно найти много таких примеров, но и в создании произведений, отмеченных общей печатью двусмысленности, несущих на себе след общих духовных опасностей.

Таков реально-исторический драматизм рождения театральной всемирности, которую будущие историки, быть может, назовут главным итогом развития театра XX в.

Часть вторая

На скрещении искусств

С. П. Батракова

Театр — мир и мир — театр
(Драма о драме)

Пролог

«Мое ремесло — это рассказывать людям истории. Я должен рассказывать. Я не могу не рассказывать. Я рассказываю людям истории про них самих. Или рассказываю им и себе про себя самого.

Я рассказываю свои истории с деревянного помоста, прибегая к помощи других людей, разных предметов и световых лучей. Если бы у меня не было деревянного помоста, я рассказывал бы и прямо на земле — на площади, на улице, на перекрестке, с балкона, из окна. И если бы мне не помогали другие люди, я рассказывал бы их с помощью деревянных чурок, лоскутьев, кусков бумаги и жести — чего попало.

А если бы не было ничего, я рассказывал бы их просто так, просто громко рассказывал бы.

А если бы у меня не было голоса, я рассказывал бы руками, пальцами. А если бы не было рук, то я все равно бы рассказывал: исхитрился бы, скажем, дергать кукол за ниточки или проецировать изображение на экран.

В общем, любым способом, но я бы рассказывал, потому что главное для меня — это рассказывать истории людям, которые меня слушают» [1].

Театр или «удивительное безумие» (Картина первая)

Макбет: ...Явись
Медведем русским, страшным носорогом,
Гирканским тигром, чем-нибудь другим...

Уильям Шекспир

Монолог замечательного современного режиссера Дж. Стрелера исполнен великой страсти к искусству театра, которое вот уже века и тысячелетия побуждает одних рассказывать и показывать, других — слушать и смотреть.

---

[1] Из книги Дж. Стрелера «Театр для людей» // Театр. 1982. № 1. С. 123.

В театре самое главное — не сцена, не красота и удобство театрального здания, не занавес, не хорошая труппа и даже не режиссер, а неодолимая потребность актера выступать перед зрителем, даже если не с кем и не в чем, негде и не ко времени, даже когда нет голоса или нет рук («Я должен рассказывать...», «Я не могу не рассказывать...», «Я рассказываю...»).

Древние греки называли актера «отвечающим» (первоначально он отвечал хору), но это актерское говорение в театре в корне отличалось и от напевного говорения рапсода, включавшего в себя элементы «игры» (например — звукоподражения), и от проговаривания священных текстов жрецом во время ритуальных действ и мистерий. Эпического поэта слушают, и если легендарные древнегреческие певцы в народной памяти нередко бывали слепыми, то и внимавшие им люди могли бы, закрыв глаза, наслаждаться величавой музыкой эллинской речи.

В театре актеры рассказывают, показывая. Их надо не только слышать, но и видеть. К V в. до н. э. возникло понятие «театрон» (theatron), что значит «театр» или вернее — «то, чем смотрят, орудие созерцания» [2].

Аэды и рапсоды слагали песни о великих событиях в прошлом, передавая из поколения в поколение священные мифы и предания. То же, что происходило на сцене театра, не только когда-то уже случилось, но как бы случается и сейчас. (Надо учесть, что для мифического мышления все повторимо.) Театр живет настоящим, и актер, становясь, скажем, царем Эдипом, каждый раз заново совершает чудо оживления мифа (позднее истории — реальной или сочиненной).

Чудесное и лукавое лицедейство живет в театральных «как бы», «будто бы», «словно», предопределяя легкость подмены персонажа — актером, прошлого или будущего — настоящим, воображаемого — реальным. Иначе говоря, театр — это всегда игра. Именно здесь, в царстве живого актера, она проявляется открыто — как игра в жизнь, как жизнь «понарошку», как жизнь, ставшая зрелищем.

В такой игре всегда участвуют двое (каждый — в одном или во множестве лиц) — актер и зритель. И стрелеровское «Я должен рассказывать» обращено к потенциальному зрителю.

Как известно, Аристотель увидел отличие историка от поэта в том, что первый говорит «о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться» [3], а потому поэзия «философичнее и серьез-

---

[2] *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр как действование // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. М., 1988. С. 107.

[3] *Аристотель.* Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 36.

нее истории», предмет которой не общее, а единичное. Характерно, что Аристотель имеет в виду именно трагического поэта. (А ведь было время, когда театра еще не существовало и когда слово эпического поэта воспринималось как реальная история.)

Ни одно из искусств, известных грекам, не могло обнаружить столь явно, как театр, расхождение между «действительно случившимся» и тем, «что могло бы случиться», между реальным и вымышленным, действительным и игровым, между «так было» древнего эпического поэта или позднее — историка и лицедейским «как бы» («будто бы»), определявшим дух и смысл театрального зрелища.

Конечно, древнему греку в трагедии виделась прежде всего высшая реальность мифа, он ощущал себя очевидцем священных событий, воссозданных на сцене во всем своем величии. Степень подлинности зрелища (во всяком случае для грека классической поры) была еще очень высока. И все-таки...

И все-таки жители Афин или Коринфа, придя в театр,чтобы сострадать героям трагедии, страшиться и мучиться вместе с ними, при этом не могли отказать себе в праве возмущаться слишком вольной трактовкой мифа драматургом, дурной игрой актера или тихим голосом корифея. Зритель, сидя в театре, узнавал в сценических перипетиях знакомый ему миф, в актерах — богов и героев, но и не совсем забывал об эфемерности театрального «как будто». Словно видел сон наяву.

Театр вскормлен мифом и порожден ритуалом, его корни теряются в седой древности первобытных культов плодородия, и вряд ли стоит сейчас вдаваться в споры о том, происходит ли слово «трагедия» от хеттского «плясать», от древнегреческого наименования «песни козла» или «песни за козла» или, может быть, от названия виноградного сусла («трюгс»). Гораздо важнее, что древнегреческий театр еще сохранил такие явные приметы ритуальных действ, как жертвенный помост (фимела) на орхестре, как раздача зрителям трагематов — сухих плодов и зерен — взамен некогда поедаемого участниками жертвоприношения жертвенного мяса. Театральные маски, одежды, котурны — все это так или иначе связано с таинствами ритуалов. (Сохранилась легенда о том, как великий Эсхил был якобы обвинен в святотатстве, когда дерзнул уподобить одежду и маску актера одежде и маске участника Элевсинских мистерий.)

У театра и ритуала много общего: и мистериальное, и театральное действа основаны на противоборстве начал, света и тьмы, жизни и смерти (в ритуале изначально — жреца и жертвы). И ритуал, и театр немыслимы без замещения чего-то одного другим, образа — подобием (в ритуале прежде всего — первотворца жрецом), без пе-

реряживания, т. е., на наш сегодняшний взгляд, без удвоения реальности.

В действительности же ритуал исключает возможность двойной реальности, как и «ролевого» поведения, ведь для участника священнодейства замещение царя — рабом, первотворца — жрецом не является ни «переряживанием», ни лицедейством в нашем понимании. Архаический ритуал предопределял не играть, а быть. Когда на празднике Анфестерий жрец в маске становился богом Дионисом, он бога не изображал, а заменял. Тогда как актерское призвание — именно изображение, лицедейство, игра.

Не случайно метафорой актера, который, как писал А. Камю, «упражняется и совершенствуется только в видимости»[4] и способен быть кем угодно, с готовностью теряя свое собственное лицо (некогда скрытое маской) и свою собственную душу (она словно пустая форма для любой другой души), издавна являлась смерть (никто, ничто, тень). Как известно, и в Риме долго сохранялся обычай пляски актера (или его заменителя — куклы) на пиршественном столе (пляска смерти, утверждающая победу жизни). В Китае актеру («тени», самой «смерти») случалось исполнять роль палача — не на сцене, а в реальности (об этом упоминает В. Набоков в «Даре»). Странности актерства побудили Камю в «Мифе о Сизифе» утверждать, что актерская судьба «есть судьба абсурдная»[5]. Возможна далекая связь театрального действа с архаическим ритуалом смерти-воскресения (тотема-природы, затем — бога), ведь актерские перевоплощения — это тоже череда «умираний» и «рождений», так что, наверное, не случайно в Древней Греции актеров назовут «ремесленниками бога Диониса», бога вечно возрождающейся природы[6]. Потом актеру (шуту, скомороху) не раз случится быть гонимым и презираемым за свое «нечистое», «бесовское» ремесло, за безбожное лицедейство, за греховное фиглярство и являть собой образ смерти. Но смерти рождающей!

Как и когда случилось, что из ритуального дифирамба и заплачки возникла трагедия, из комоса и фаллических шествий — комедия, а круглая утоптанная площадка вокруг жертвенника превратилась в ме-

---

[4] *Камю А.* Из книги «Миф о Сизифе» // Как всегда — об авангарде. М., 1992. С. 115.

[5] Там же. С. 113.

[6] Изначальная связь трагедии с культом Диониса, заимствованным греками достаточно поздно у критян, некоторыми исследователями оспаривается, хотя несомненно существование такой связи впоследствии. См. послесловие Н. Брагинской к публикации статьи Вяч. Иванова «Возникновение трагедии» (глава из книги «Дионис и прадионисийство») // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.

сто актерских выступлений, — кто знает. Известно, что во второй половине VI в. до н.э. легендарный Феспис рискнул выделить из группы участников празднично-ритуального действа во время Великих Дионисий актера-солиста (вероятно, это был он сам), первого «отвечающего», и тогда страдания и победу над смертью бога оказалось возможным разыграть «в лицах». Не случайно, по преданию, Феспис заменил (отчасти?) хор сатиров актерами с вымазанными виноградным суслом лицами, а позднее стал изготовлять полотняные маски (которых не было ни у хора, ни у исполнителей дифирамбов), вероятно, по образу маски жреца-архонта, изображающего на празднике Диониса, но маски уже актерские! Главным же, конечно, был подготовленный текст первой протодрамы, поставленной в 534 г. до н.э. на афинской агоре, и будто бы включавший в себя пролог и диалоги. Так рождался великий театр. Так началось движение еще полумистериального зрелища навстречу человеку с его чувствами и страстями. Ведь представить себе зримо (увидеть! узреть! разыграть!) историю бога можно только по аналогии с человеческими радостями и страданиями. (Пройдет немного времени, и Аристофан будет упрекать Еврипида в нарушении законов трагедии, в дерзком и опасном снижении ее возвышенного строя.) С другой стороны, после того как Феспис (или кто-то еще) решился на смелую драматизацию мифа, невиданное прежде ритуально-театральное действо, становясь все более и более игрой, лицедейством, не раз позволит зрителям подняться на высоту героического страдания и потом вместе с героем пережить трагический катарсис.

Театр — искусство более других близкое к реальности (самое «правдивое»), но именно в силу такой близости более прочих преуспевшее в подражании, «обмане», обезьянничанье (самое «лживое») — не раз станет образом как мира истинного (идеального), так и мира-обмана.

Конец мифической эпохи не означал быстрого и безболезненного замещения мифа Логосом в культурообразующем механизме. Процесс был долог, труден, мучителен. И вот тут-то и появилось зеркало, в котором постоянно искали отражения правды и лжи человеческого бытия. Это зеркало — театр.

«И тебе не стыдно притворяться при всех и лгать, будто ты — Гераклов вестник? — спросил Фесписа, согласно легенде, Солон. «Да ведь это только игра!» — ответствовал тот. «Скоро для нас все будет игрою», — невесело заключил Солон. И не ошибся.

Огромное значение театра в жизни древнего грека, да и сам характер трагических спектаклей, в которых действуют боги и герои, естественно подводили к мысли (возможной лишь в период далеко

зашедшей рационализации мифа) о том, что космос подобен божественному спектаклю, а жизнь человеческая — вечному актерству [7].

Так, Платону, автору «Законов», в человеке видится «какая-то выдуманная игрушка бога», а космос представляется огромным театром, в котором осуществляется неведомый смертным замысел божественного трагика. Создание идеального государства философ тоже сравнивает с постановкой трагедии, считая, что совершенный государственный строй (в котором, кстати, не найдется места для трагического искусства) является «наиболее истинной», «наипрекраснейшей», «наилучшей» трагедией [8]. А. Ф. Лосев счел возможным предположить, что, именуя идеальное государство трагедией, Платон сам понимал трагичность «своей кровавой утопии» [9]. Думается, однако, что для Платона образ вселенской трагедии (театра) являлся прежде всего образом желанного участия человека в великом деле космического мироустройства. И если философу — творцу идеального государства — надлежит пусть не постичь (что невозможно) замысел божественного хорега, управляющего космической драмой, но хотя бы не противоречить ему, то людям-куклам, которых дергает за нити-шнуры небесный кукловод, выпало «наилучшее предназначение» — с радостью, играя, подчиняться высшей воле.

Позднее в философии неоплатоников, киников, стоиков образ «мира-театра» проникнется ощущением печальной участи человека в земной жизни, и уже не театральность, скорее «театральщина» все чаще будет характеристикой его предназначения — плясать марионеткой по воле богов, Логоса, Мировой души или... Тюхе. Не случайно теперь божество Судьбы-удачи, Судьбы-случая (Тюхе) выводит человека на подмостки театра жизни, тогда как платоновское возвышенное представление о сцене-космосе отодвигается на задний план. Непредсказуемость, обманчивость удела каждого смертного, обреченного в земной жизни суетному актерству, — таково самоощущение человека поздней античности. (Впечатляющий образ мира-театра создан в трактате Плотина «О промысле».)

В памфлете Лукиана «О смерти Перигрина» перед нами личность, выросшая в период «распада основ», не ведающая о морали и не знающая стыда (не важно, насколько точно этот образ соот-

---

[7] *Тахо-Годи А. А.* Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. Сб. статей к 80-летию чл.-корр. АН СССР Д. Д. Благого. М., 1973.

[8] *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 4. С. 270.

[9] *Лосев А. Ф.* Платоновский объективный идеализм и его трагическая судьба // Платон и его эпоха. М., 1979. С. 56.

ветствует исторической фигуре Перигрина, христианского фанатика, вероятно, все-таки не случайно получившего прозвище Перигрин-Протей.)

Перигрин — лицедей, легко меняющий маски и обличья и участвующий уже не в космической драме, а в спектакле-жизни собственного сочинения.

Открытое древними опасное двуединство театра (быть может, не случайна его связь с Дионисом Дифирамбом, т. е. Двувратным?), театра, соединяющего в себе правду и ложь, способного становиться моделью великого космического спектакля и символизировать фальшивое актерство заурядной личности, не забудется.

В Средние века каждый верующий христианин будет ощущать себя постоянным участником вселенской драмы грехопадения и искупления. Жизнь социума пронизывала «всеобъемлющая сакральная театральность» [10]. Разлитая повсюду, она сгущалась в пространственно-временном поле литургии или мистерии. Поэтому средневековое религиозное сознание «решительно отвергает театр-игру, театр-притворство, театр-ложь» [11] (достаточно вспомнить гонения, которым в то время постоянно подвергались актеры, комедианты, скоморохи).

Святой Августин, ужасаясь собственной греховности, описывает свое увлечение в молодые годы театром (вымыслом! игрой!). Каясь, проклиная, отвращаясь, он и теперь, спустя годы, не может удержать возглас то ли осуждения, то ли восторга: «Удивительное безумие!» [12] (Много позже Ж. Кокто пожалуется, что и он с детства «подхватил эту заразу в алом и золотом» [13], называемую театром.)

Пройдет время, а древняя метафора «мир — театр» и «театр — мир» будет снова и снова тревожить мысль и воображение, помогая человеку сыграть свою роль на большой вселенской сцене и на малой сцене собственной короткой жизни.

Феномен удвоения реальности, характерный для искусства вообще, в театре особенно заметен, поэтому со временем «театральность» (сравни: «живописность», «графичность», «музыкальность») станет и в искусстве, и в жизни мерилом правдивости и лукавства, естественности и игры. Иногда подобные оценки могут касаться целых культурных эпох.

---

[10] *Силюнас В. Ю.* Испанский театр XVI–XVII веков. М., 1995. С. 37.

[11] Там же.

[12] *Августин Аврелий.* Исповедь. // *Абеляр Петр.* История моих бедствий. М., 1992. С. 30.

[13] *Кокто Ж.* О театре // Как всегда — об авангарде... С. 53.

«Игровой» или «играемой» будут называть ренессансную культуру, прежде всего культуру Италии. В самом деле, человек Возрождения, который обладал или желал обладать такой степенью свободы от сословных и религиозных предрассудков, от устоявшихся авторитетов и обычаев, чтобы стать творцом своего собственного «я» (вспомним знаменитую «Речь о достоинстве человека» Пико делла Мирандолы), вольно или невольно должен был затеять дерзкую, часто авантюрную игру с судьбой, с окружающим миром, с прошлым и с будущим.

Возродить античность значило не только изучить, восстановить, обновить древнюю культуру, но и уподобиться грекам в настоящем, т. е. сыграть намеченную роль. Не случайно в среде гуманистов ученое лицедейство нередко выливалось в откровенно театрализованные представления (например, знаменитые симпосиумы) с переодеваниями, «декорациями», возлежанием за столом и т. д.

Ничего удивительного, что именно внутри «игровой» культуры Италии XVI в. зародился профессиональный театр современного типа, появилась сцена-коробка, декорации, театральное здание. Главное же, как писал Б. Р. Виппер, «именно в XVI веке театральность начинает проникать в общественную и государственную жизнь и накладывать отпечаток на художественное творчество» [14].

Процесс театрализации культуры (не случайно к этому времени относится расцвет в Италии комедии дель арте, широкое распространение в городах театрализованных праздников и карнавалов) связан с глубинными основами творческого метода художника. Об этом свидетельствует рождение в эпоху Возрождения станковой картины и живописи маслом. Заключение изображения в раму означало, что явленному в образе «иному» (средневековая живопись) настало время превратиться в пред-ставление. Арки и занавесы, окна и подобия кулис, любимые ренессансными мастерами, — это знаки театральности, неоспоримые свидетельства произошедших перемен: в творчество, которое недавно было священнодейством, проник дух лицедейства и игры.

XVII век назовут «веком театра». И не только потому, что это был век великих драматургов и великого театрального искусства. Язык театра многое определял в восприятии мира человеком той поры, в его жизненном поведении, в представлениях о себе самом, о своем праве знать и уметь.

Никогда еще древняя метафора «мир — театр» не казалась столь непреложной, никогда еще человек не убеждался на каждом шагу,

---

[14] *Виппер Б. Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. С. 79.

что все вокруг (и он сам) лицедействует, меняет обличья, обнаруживая суть то ли в притворной искренности, то ли в искренном притворстве. Театральность, в жизни и в искусстве, выходит на поверхность, о ней помнят, знают, философствуют, ее открыто используют в художественном творчестве. «Игровая» культура становится культурой «играющей».

Не случайно при всех стилистических различиях и для барокко, и для классицизма характерна открытая театральность художественного языка. «Мизансцена» архитектурных ансамблей, обращенных к «зрителю», «сценические» перспективы улиц и площадей — типичные приметы барочной и классицистической архитектуры. Собственно внутренним импульсом этих последних великих стилей было превращение города в развернутый пространственно и застывший в камне спектакль.

Да и в живописи барокко и классицизма мы находим откровенную «сценичность»: актерские позы и жесты персонажей, явно «играющих на зрителя», подобия задников и кулис. С. Даниэль в интересной статье «Пуссен и театр» напомнил меткую характеристику картин Пуссена, данную П. Валери: «благородные декорации к трагедиям» [15]. Весьма показателен приведенный в статье факт (о нем свидетельствует современник Пуссена Леблон де Латур): оказывается, художнику не раз случалось изготовить нечто вроде театрального макета с подвижными восковыми фигурками, чтобы нагляднее представить композицию будущей картины, ее «мизансцену».

Театр повсюду, театр везде. В знаменитом ауто П. Кальдерона «Великий театр мира» Бог раздает людям роли, которые им надлежит сыграть в земной жизни. Однако европейцу XVII в. гораздо ближе позднеантичное ощущение жизни как прихотливой и жестокой игры случая, нежели спасительная вера в освещенный высшим смыслом театр богов. Да и представление о себе самом у человека теперь совсем иное. Рене Декарт, говоря об одном из поразивших его чудес (мир из ничего, Богочеловек и свободная воля человека), сочтет необходимым использовать «театральный» образ: «...так и я (читай: человек Нового времени — *С. Б.*), собирающийся взойти на сцену в театре мира сего, в коем был до сих пор лишь зрителем...» [16] Человек свободной воли — отныне он прежде всего действующее лицо мировой истории, которая уже не управляется рукой божественного

---

[15] *Даниэль С. М.* Пуссен и театр // Театральное пространство. Материалы научной конференции. М., 1979. С. 212.

[16] *Декарт Р.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 573.

кукловода (мифом, обычаем, авторитетом), и эта роль будет вселять в него дерзость и сомнение, гордость и страх.

Особый драматизм восприятия мира человеком той поры, уязвленным ощущением быстротечности времени, неверности земного счастья, тщеты всех обольщений и надежд, общеизвестен. Он был порожден новым образом мироздания — безграничного и не имеющего единой основы (мысль, высказанная некогда Николаем Кузанским о том, что центр вселенной находится везде, а окружность нигде, потом неоднократно повторялась — в частности, Д. Бруно и Б. Паскалем), новым чувством времени, летящего в небытие, но, пожалуй, в еще большей мере — возникшей догадкой о роковой обманчивости жизни человека со всеми его знаниями, изобретениями, творческими порывами.

В XVII в. закладывается фундамент современных методов исследования, возникает понятийный словарь ряда естественных и исторических наук, создаются великие философские системы и великие произведения искусства. Но тогда же декартовский человек свободной воли, преисполненный решимости знать, почувствует как никогда остро, что знать ему не дано, что добытая истина не совпадает с содержанием изучаемого предмета, а быть может, и вовсе ему не соответствует («...в жизни человеческой все так неясно и сложно, — скажет Эразм Роттердамский, — что здесь ничего нельзя знать наверное...» [17]).

Окружающий мир предстанет перед человеком Нового времени — человеком свободной воли — в неуловимом хороводе видимостей, в неверном кружении предметов-масок, образов-личин. «Мир обманывает, Жизнь лжет, Фортуна надувает, Здоровье подводит, Юность проходит, Злыдни теснят, Добра не видать, Годы летят, Радости не приходят, Время мчится, Жизнь кончается, Смерть хватает, Могила пожирает, Земля покрывает, Тлен разрушает, Забвение уничтожает, вчера человек, сегодня прах, завтра ничто» [18] — так с беззаботностью висельника описывает самоощущение человека новой эпохи испанский романист в своем ироничном памфлете.

На взлете ренессансного гуманизма возник образ и идеал «божественного мастера», уверенного в своем праве состязаться в мастерстве с самой природой и самим Творцом. Высокомерие непредсказуемой вольности и позднее не раз осуждалось как греховное Человекобожие. Однако без такого «высокомерия» не было бы ни великой литературы и искусства, ни великих научных открытий Но-

---

[17] *Роттердамский Эразм.* Похвала Глупости. М., 1983. С. 32.

[18] *Грасиан Б.* Карманный оракул, или Наука благоразумия. М., 1981. С. 127.

вого и Новейшего времени. По сути дела, именно это «высокомерие», эта духовная свобода позволит человеку не потеряться в мире, где теперь, кажется, все доступно пониманию, но где трудно обрести истину. Мучаясь сомнениями, теряясь, ужасаясь и падая духом, он будет искать и находить выход из трудной ситуации столкновения один на один с дразнящей неустойчивостью обступающих его смыслов, образов, идей.

И еще ему не раз поможет театр, театр с его лукавым лицедейством. Если в человеческой жизни, как писал Эразм, «ничего нельзя знать наверное», то в театре это и не нужно! И коль скоро окружающий мир — лишь скольжение видимостей, сон, иллюзия, то что, как не театр, являет собой его зеркальное подобие? И разве зловещие призраки роковых и незримых сил, противостоящих человеку, не могут быть пойманы в театральную клетку-ловушку, чтобы, словно комедианты на сцене, вышучивать самих себя?

«Быть» или «казаться» — проблема, по сути дела, актерская, театральная, глубоко прочувствованная Шекспиром, Сервантесом, Веласкесом, Декартом, — со времени барокко выходит на первый план, сплошь и рядом перерастая в проблемы гораздо более масштабные (соотношение социальной «роли» личности и индивидуального «я», фантазии и правды, искусства и жизни, мифа и реальности).

Театральность помогала человеку свободной воли познавать и творить, отступая от однозначной серьезности и ухватывая играющую смыслами и значениями истину в легкомысленном и шутливом единоборстве с ней.

Лютер называл Эразма неуловимым Протеем. Он мог бы назвать его и актером, меняющим маски. Ведь всякий актер — Протей (и уж, конечно, проявления протеистического актерства могут быть самые разные — от Лукианова Перигрина до Эразма Роттердамского). Пытаясь оправдать свой авторский замысел восславить Глупость ссылкой на античный жанр похвального слова-шутки, Эразм прекрасно понимал, что такой ссылки явно недостаточно. «Если же всего этого мало, — пишет он, — пусть вообразят строгие мои судьи, что мне пришла охота поиграть в бирюльки или поездить верхом на длинной хворостине» [19]. Играть «в бирюльки», ездить «верхом на длинной хворостине», как в день карнавала, всходить «на сцену театра мира», словом, поддаваться искусам актерства будут и Рабле, и Сервантес, и Рембрандт, и Декарт. Театр — это свобода, и под маской актера, шута, раешника можно легко ускользнуть от обязанности следовать общему мнению, привычным правилам и предрассудкам, гнаться за

---

[19] *Роттердамский Эразм.* Похвала Глупости... С. 45.

единственной правдой-истиной, соблюдать обязательные стилистические нормы.

Особым драматизмом мироощущения человека на исходе Возрождения предопределен так называемый театроцентризм эпохи. Особый драматизм отношения к миру сопутствовал, как известно, и расцвету древнегреческой трагедии.

Вряд ли стоит напоминать, что слово «драма» этимологически связано со словом «действие», «действовать». Но в языке древних греков (как и в русском языке) оно означало еще и «несчастье», «страшное событие» (некоторые исследователи считают его производным от «раздирания», «драния» жертвенного козла). Несмотря на то что в значении «сценическое действие» слово «драма» в Древней Греции стало употребляться достаточно поздно, именно драматическим накалом борьбы начал определялась поэтика трагедии и сила ее очистительного катарсиса.

В самом деле, когда игралась трагедия, на краю жизни и смерти (смерть — обычный исход трагического противоборства) узнавалась, подтверждалась и даже ставилась под сомнение непререкаемость традиционных истин. Поэтому для древнего грека театр — это и развлечение, и школа, и жизнь.

Обычно драму связывают, исходя из более поздних образцов драматического искусства, именно с «действием» на сцене — динамичным развитием событий, быстрой сменой мизансцен, активным героем. Но греческая трагедия представляла собой малоподвижное зрелище, тем более что актерам было попросту трудно и двигаться (на котурнах), и говорить (в масках). Пожалуй, можно согласиться с В. Ярхо, который считает, что драматизм аттической трагедии означал действие как проблему[20]. Такая проблема прежде всего проговаривается в монологах и диалогах героев, вестников, хора. Но проговаривается так, как можно это сделать только на сцене — приводя ее «в движение» здесь и теперь (даже если действующие лица малоподвижны), заставляя поворачиваться разными сторонами и гранями, раскрываясь в различных ситуациях.

Греки обнаружили — в драматическом накале философских диспутов, в противостоянии трагических героев, — как трудно обрести исчезающую непротиворечивость мифа. Драматизм эпохи барокко уже будет питать сознание неразрешимости проблем, с которыми столкнулся человек Нового времени. И снова, как и прежде, театр поможет их если не разрешить, то по крайней мере «разыграть».

---

[20] *Ярхо В.* Образ человека в классической греческой литературе и история реализма // Вопросы литературы. 1957. № 5. С. 73.

На рубеже XVI–XVII вв. появится книга, которую назовут первым современным романом, и это будет самый «театральный» роман из всех, написанных за последние четыре столетия.

«Удивительное безумие» Дон Кихота (Картина вторая)

Totus mundus agit histrionem
(Весь мир лицедействует).
Теренций

Некогда случилось, будто бы случилось, что то ли хитроумный, то ли безумный идальго, который звался, быть может, Кихада, а может — Кесада или Кехана, вообразил себя (или, чем черт не шутит, действительно стал) воплощением великого Роланда и с намерением совершить немало рыцарских подвигов отправился в путь по якобы пыльным безлюдным равнинам Ла-Манчи (на самом-то деле — приветливой, зеленой, белеющей крестьянскими домиками[21]).

Будто бы, кажется, то ли так, то ли иначе — читатель романа Сервантеса с самого начала приучается к неопределенной, ускользающей манере повествования. Различные свидетели событий, рассказчики, несколько авторов-сочинителей книги (книг) о Дон Кихоте, наконец, постоянный живой диалог двух антиподов — новоявленного рыцаря и его оруженосца Санчо Пансы (диалог неуемной фантазии и здравого смысла) — все это позволяет сохранить неустойчивую, переменчивую, отсвечивающую разными гранями картину изображенных в романе событий.

Такая изначальная и намеренная неопределенность отличает прежде всего образ самого Дон Кихота. Кто он — сбрендивший на почве неумеренного чтения рыцарских романов идальго? Героический идеалист? Мудрый безумец? Юродивый? Или шут гороховый? Сервантес называет его хитроумным — то ли иронизируя, то ли, быть может, намекая на сродство своего героя с умеющим всех морочить пикаро. Каких только не существовало истолкований этого удивительного литературного героя! Вплоть до совершенно курьезных, когда в нем видели не только пародию на рыцарство, воплощение духа идеализма или католицизма, но и, например, олицетворение императора Карла V[22]. Да чего там, Дон Кихот с его безмерной добротой и сознанием своей великой миссии уподоблялся даже самому Христу (!)

---

[21] См.: *Диас-Плаха Г.* От Сервантеса до наших дней. М., 1981. С. 22.

[22] Там же. С. 15.

Наверное, многое можно увидеть в безобразной, прекрасной, нелепой, трогательной, смешной и трагической фигуре мудрого и безумного кавальеро Алонсо Кихано, прозванного Добрым. Но конечно же герой Сервантеса прежде всего ряженый (об этом интересно пишет Г. Диас-Плаха в своей книге о романе «Дон Кихот») — стоит вспомнить, как он чистил доспехи, принадлежащие предкам (ибо в ту пору уже были в ходу не копья и мечи, а пистолеты), как мастерил полушлем из картона (вот уж театр!). Дон Кихот — актер, который, перевоплощаясь в другого, намерен им стать. Играя, он забывает об игре, часто вовлекая в нее окружающих (даже здравомыслящий Санчо бывает готов поверить в небылицы и даже присочинить свои — вроде истории с красными, зелеными, голубыми и пестрыми небесными козочками). Дон Кихот фантазирует и сам же словно пародирует собственные фантазии, он актерствует, но он же взыскует только безобманного бытия. Маска легендарного рыцаря-победителя постоянно спадает с него, и читателю открываются под ней другие лица (маски?) — то безумного читателя рыцарских романов Алонсо Кихано, то «хитроумного» искателя приключений, то обреченного на неудачу защитника справедливости — Рыцаря Печального Образа. Дон Кихот и сам-то, теряя чувство реальности, то совершенно сливается с избранной ролью, то вдруг, в моменты просветления, выходит из роли и даже готов признать, что в разговорах о его безумии есть доля истины...

Алонсо Кихано отправляется в путь совершать подвиги подобно легендарному Неистовому Роланду. Но ведь и его особа, и его внешность, и его деяния — словно фарс, разыгрываемый на тему подвигов великого рыцаря, так же как и роман о Дон Кихоте явно пародирует рыцарский авантюрно-куртуазный роман. Если же обратить внимание не на комический, а на трагический смысл истории свихнувшегося идальго, то не напоминает ли она чем-то те «трагедии», которые можно было видеть в исполнении актеров комедии дель арте? В них серьезное и смешное странным образом сосуществовали, а идеальный герой очень легко мог оказаться обладателем неказистой внешности, вроде той, какой наделяет своего кумира — Роланда — Дон Кихот: «...росту он был среднего, широк в плечах, слегка кривоног, смугл лицом, рыжебород, телом волосат...» (II, II, 21) [23] (при этом собеседник Дон Кихота — священник — позволил себе заметить, что если уж Роланд был столь неказист, то неудивительно, что Анджелика Прекрасная его отвергла ради миловидности, изящества и пре-

[23] Ссылки даются на издание: *Сервантес Сааведра Мигель де*. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. М., 1951. Ч. I–II.

лести мавра). Надо сказать, что Сервантес, обожая Ариосто, не колеблясь сделал не только своего героя, но и свой роман «кривоногой» пародией на сказочную, занимательную, полную волшебных превращений книгу итальянца. И вовсе не от любви к прекрасной Даме теряет разум его Дон Кихот. А отчего? Оттого, что в его мозгу застряли все эти Орландо и Амадисы галльские и он вознамерился сыграть роль кого-то из них, но не на подмостках, а в жизни? Или оттого, что получилась нечаянная карикатура на рыцарство? Случайная или не случайная шутка? Но кто же здесь шутит, а кого вышучивают? Кто и кем кажется, а кто кем является — поди разберись. В прологе (кстати, недаром писателем использована театральная форма пролога) автор истории о Дон Кихоте (за ним прячется Сервантес), жалуясь на свою недаровитость, необразованность, сетует на то, что не сумел создать книгу занимательную, блещущую выдумкой, отличающуюся красотой слога и т. д., а вынужден вынести на суд читателей «сочинение сухое, как жердь» (I, 8). То есть такое, герой которого мог бы называться Антироландом, а автор — Антиариосто.

Тема странствия — центральная тема романа Сервантеса. Странниками были гомеровский Одиссей и Данте — герой «Божественной комедии», в странствиях проводили долгие годы рыцари и трубадуры, паломники и проповедники. Но ведь во времена Сервантеса и Дон Кихота многое уже ушло в прошлое и по дорогам Европы катились в основном повозки цыган и бродячих актеров. Ряженный рыцарем Дон Кихот на своем Росинанте, отправившийся в путь с намерением сыграть роль то ли Роланда, то ли Амадиса, — он так похож на лицедея, скитающегося по дорогам Испании. Быть может, и сам безумный идальго время от времени ощущал свое актерство как неизбежность. Ведь почему-то, встретив в пути крестьян с Рентабло (лепные и резные фигуры святых воителей, рыцарей Христовых) и поразмыслив над евангельской фразой «царство небесное силою берется», Дон Кихот вдруг неожиданно скажет: «...я же еще не знаю, что завоевываю» (II, LVIII, 454). Святые знали, а он не знает. И странничество его — это испытание копьем и добром, правдивостью и лицедейством жизни, из которой стремительно убывает былая вера и в Бога, и в человека. Сервантес не ищет ответов и не делает выводов, он пускает своего героя странствовать в открытом пространстве смыслов, которое и есть жизнь, где все неверно, все отсвечивает видимостями, где в кружении сменяющих друг друга «быть» и «казаться» не разглядеть, что есть реальность, а что театр. «...стоит лишь коснуться рукой того, что тебе померещилось, и обман тотчас же рассеивается» (II, XI, 88), — убеждает себя Дон Кихот. Если бы так...

Странствия помешанного (или мудрого?) идальго — словно череда театральных и театрализованных спектаклей: пасторалей, балетов, импровизированных сценок, кукольных представлений, а также невольных лицедейских чудачеств самого героя. Кажется, будто все и вся играет и будто театр с его актерами, масками, переодеваниями, с его нелепостями (вроде пастушек, одетых в парчу) захлестывает окружающую жизнь, наводя на мысль, что, может, не только Дон Кихот, но и весь мир вокруг — «ряженый». Рассуждая о комедиантах, герой Сервантеса вслед за мыслителями древности уподобит земную долю человека игре на сцене, а смерть — окончанию спектакля (II, XII, 92–93). (Г. Диас-Плаха упоминает о выходе в свет в 1635 г. в переводе на испанский язык сочинений римского стоика Эпиктета, для которого образ мира-театра принципиально важен [24].) «„Ведь то же самое происходит и в той комедии, которую представляет собою круговорот нашей жизни", — продолжал свои рассуждения Дон Кихот» (II, XII, 93).

Устами героя Сервантес признается в любви к театру: «...лицедейство пленило меня, когда я был еще совсем маленький, а в юности я не выходил из театра» (II, XI, 88). Как известно, проиграв в жестоком соревновании своему сопернику Лопе де Вега, Сервантес-драматург занялся исключительно прозой. И стал великим романистом!

В одной из глав романа (в ней повествуется о том, как каноник и священник, разыграв сочиненную ими «комедию», везут в клетке «околдованного» Дон Кихота и одновременно рассуждают о литературе) Сервантес (он же — Дон Кихот) посетует на то, что современная комедия перестала быть зеркалом человеческой жизни, превратилась в товар и поэт теперь вынужден приноравливаться к требованиям театра (I, XLVIII, 492). Самому ему благодаря несчастливой (или счастливой?) случайности удалось обмануть судьбу и обрести абсолютную свободу романиста. С появлением такого романа, как «Дон Кихот», книга становится вместилищем целого мира, «мира-театра». И Сервантес легко и непринужденно, как и положено романисту, использует метафорическую многослойность образа мира (мир-книга, мир-театр, книга-театр).

В «Дон Кихоте» идет игра не Бога и не Судьбы, дергающих людей-кукол за нитки, даже не Тюхе — капризной богини удачи, а человека. Игра жизни делается самим человеком, который лицедействует то ли вынужденно, то ли по собственной прихоти. В Новое время мир осознается прежде всего вселенной человека, и надо сказать, Сервантес догадался об этом гораздо раньше Канта. Для него все-

---

[24] *Диас-Плаха Г.* От Сервантеса до наших дней... С. 74.

ленная человека — это прежде всего разыгрываемая людьми комедия их жизни, комедия искренности и притворства, злонамеренности и доброты, наивности и лжи. Невиданным прежде был примененный писателем-романистом прием игровой неразберихи, когда не понять, где кончается театр и начинается жизнь. (Придет время, и театральные режиссеры XX в. будут широко использовать эту романическую вольность в своих новациях, намеренно нарушая границу между миром реальным и воображаемым, между сценой и зрительным залом.)

Если Солон когда-то пристыдил Фесписа-лицедея напрасно, то в одном он, кажется, не ошибся, а именно посулив, что все скоро станет игрой.

Повествование в «Дон Кихоте» удерживается на грани обезоруживающей естественности и лицедейства (грубого и тонкого, намеренного и нечаянного, злого и доброго). При этом в игровых коловращениях жизни нет-нет да и высветится совершенно «барочная» истина (она как будто все время лукаво подмигивает читателю), которая заключается в том, что разница между театром и не-театром столь же призрачна, как и разница между Глупостью и Мудростью у насмешливого Эразма.

Присутствуя на представлении кукольного театра, Дон Кихот сначала делает резонные замечания мальчику-раешнику по поводу некоторых несуразиц в его пояснениях, вполне отдавая себе отчет в том, где реальность, а где — игра. Как вдруг, словно разум его затуманился, разыгранная картонными куклами история показалась происходящей на самом деле, и тогда храбрый рыцарь не выдержал, бросился с мечом в руке на защиту обиженных, ломая и круша раек маэсе Педро (правда, сам владелец райка тоже не «настоящий», как и его куклы, являясь на самом деле вовсе не актером, а беглым преступником).

«Быть» и «казаться» способны так быстро меняться местами, так странны в своей амбивалентности, что, пожалуй, можно посчитать правдивым рассказ Дон Кихота о пещере Монтесиноса, которую он видел то ли во сне, то ли наяву, с лежащим на крышке мраморной гробницы рыцарем Дурандартом — с вырезанным сердцем, но вроде бы живым, время от времени жалобно стенающим и произносящим стихи. Ожидая освобождения от чар волшебника, Дурандарт говорит, что коль скоро этого не случится, тогда «что ж, проиграли так проиграли — валяй сдавай опять» (II, XXIII, 187). Возвышенный пафос куртуазной рыцарской истории вдруг подвергается стремительному снижению (все равно как и в рассказе о присоленном — чтоб не протухло — сердце Дурандарта, отправленном его возлюбленной). Уж не продувная ли бестия этот Дурандарт, притворно

вздыхающий перед сердобольным Дон Кихотом, чтобы потом повернуться на другой бок и сладко заснуть? «Валяй сдавай опять» — снова и снова искренность и притворство, реальность и театральность, мир действительный и сочиненный (писателем или героем) переплетаются, теряют определенность в игровой смене «ролей».

Хочется присоединиться к возражению О. Светлаковой против истолкования романа Сервантеса исключительно в карнавальном ключе (мысль о карнавальности структуры «Дон Кихота», как известно, была высказана М. Бахтиным). Мотивы карнавального «мира наизворот», как и пафос вечного торжества «народного тела», ни в коей мере не исчерпывают разветвленного смысла воссозданного на страницах романа лукавого и зловещего в своем оборотничестве мира-театра.

Итак, обуянный желанием совершать рыцарские подвиги, Дон Кихот, подобно фантазеру-сочинителю, преображает окружающую реальность силой воображения: постоялый двор превращается в замок, гулящие девицы — в придворных дам, мельницы — в великанов, треска — в форель, а досадные сбои в развитии событий (заранее продуманных, как продуман сюжет романистом) объясняются происками злых волшебников. При этом сам Дон Кихот разыгрывает, как актер, воображаемые истории, то вовлекая в игру окружающих, то оставляя их наблюдать и изумляться неожиданному зрелищу подобно зрителям в театре. Выдуманный мир переливается в мир настоящий, обнаруживая способность вымысла и облагородить действительность, и добавить ей лжи.

Как известно, во второй части романа Сервантеса многие его герои уже не только знают о выходе в свет первой книги, повествующей о странствиях Дон Кихота, но и читали ее. Сам безумный идальго иногда начинает говорить о себе как о персонаже прославленного рыцарского романа. В театрализованную игру (истина–вымысел, прототип–персонаж, фантазия–реальность) втягиваются все новые и новые «режиссеры» спектаклей-обманок, поставленных для Дон Кихота и с участием Дон Кихота. Сервантес множит игровые взаимоотражения: актерство «ряженого» Дон Кихота — героя первой части романа, порожденное его благородным «безумием», во второй части все более вытесняется расчетливыми и нередко злыми «спектаклями» новоявленных «режиссеров» (стоит только вспомнить о театрализованных розыгрышах бедного идальго вкупе с верным оруженосцем в замке герцога).

Сервантес строит вторую часть «Дон Кихота» по принципу «роман в романе» — свидетельства о книге, воспевающей подвиги славного рыцаря, о ее сочинении, о судьбе рукописей, об авторах и т. д.

постоянно присутствуют в тексте. Но и первая часть «Кихота» — тоже своего рода «роман в романе», ведь в сердцевине повествования — рыцарский роман — объект одновременно восхищения и пародирования. Надо сказать, что именно художественный прием «сцена на сцене» («театр в театре») является прообразом всех подобных приемов («картина в картине», «роман в романе», «фильм в фильме»). Не потому ли автор «Дон Кихота», строя повествование как «роман в романе», широко пользуется разнообразными формами театрализации[25].

Победительный пафос творческого соревнования с природой, который, при всех оговорках, был глубоко заронен в душу художника ренессансной эпохи, для мастера XVII в. уже далеко не безусловен. Более того, собственное искусство станет для него величайшей проблемой. Используя прием «текст в тексте», автор (художник, романист и т. д.) как бы выводит созданное им произведение на сцену, чтобы разыграть драму его рождения, при этом оставляя за собой право быть то зрителем, то актером, то режиссером этой «иллюзорной иллюзии». Прием «текст в тексте» («искусство в искусстве») помогает сделать явью величайшую трудность творческого постижения постренессансного мира, который обнаруживает свою суть в неверных скольжениях между кажимостью и реальностью. Об этом знали и Шекспир, и Веласкес, и враг Сервантеса Лопе де Вега, и сам Сервантес.

Собственно «Дон Кихот» — это роман о творчестве романа, и странствия безумного идальго — это еще и повод пуститься в путь, полный приключений, самому автору, романисту, оседлав своего поэтического крылатого коня Пегаса. Впрочем, легендарный конь так же часто обманывал его надежды, вдруг превращаясь в подобие заморенного Росинанта, как и он сам в своей творческой судьбе не раз уподоблялся неудачливому Рыцарю Печального Образа.

Сервантес не случайно в прологе к первой части книги предупреждает, что он — лишь отчим, а не отец романа о славном рыцаре Дон Кихоте Ламанчском, чтобы затем намеренно совершенно запутать читателя, вводя в текст разных авторов, а вернее — исполнителей авторской роли. Даже сочинитель подложного «Дон Кихота» (он на самом деле был написан и напечатан после выхода в свет первой части романа Сервантеса) обретет свое место среди совершенно театральных двойников истинного автора великой книги. Сервантес играет с читателем, выдумывая историю с арабскими рукописями (будто бы автор книги — мавр Сид Ахмет Бен-Нахали), с покупкой

---

[25] *Светлакова О.* «Дон Кихот» Сервантеса: Проблемы поэтики. СПб., 1996. С. 32.

текста за две арробы изюма и две фенеги пшеницы, со странным появлением арабской тетради без картинки (а первая-де была с картинкой), и где тут правда, а где обман — не понять, ведь в игру втянуты и персонажи романа. Так, автор истории о Дон Кихоте — мавр Сид Ахмет (Дон Кихот не преминет заметить, что все мавры обманщики и врали) является в самых разных ипостасях — «правдивого историка, лукавого ответчика за авторские просчеты, «собаки-автора», разрешителя художественной истины»[26]. Наконец, кажется, Сервантес ведет игру и с самим собой, то глубоко скрывая свое авторское «я» за посредниками и «дублерами», то отбрасывая маску.

Дон Кихот, по его собственному признанию, не знал, что завоевывает. Святые знали. И Сервантес знает. Устами Дон Кихота он говорит, что шут — самое умное лицо в комедии (II, III, 34). И если в «комедии жизни», изображенной на страницах романа, самое умное лицо — безумный Дон Кихот, то и дело заставляющий всех вокруг покатываться со смеху, то в «комедии жизни» за пределами романа право шута быть одновременно самым умным и безумным, т. е. право на абсолютную внутреннюю свободу, принадлежит писателю. И роман именно тот жанр, где возможно сполна этим правом воспользоваться.

Гуманист по своим убеждениям, которые только окрепли в стране фанатичных царедворцев и религиозных фанатиков, Сервантес несмотря ни на что оставался внутренне свободным человеком. Многое не приемля, писатель был далек от того, чтобы использовать, к примеру, жанр остроумного памфлета (им блестяще владел запрещенный в Испании Эразм Роттердамский). Сервантес же пишет роман, роман «театральный», в нем с ловкостью фокусника (или шута?) он никому не дает спуску, оставаясь вне подозрений (ведь все происходящее — умная или безумная игра), и его мудрое печальное лицо трудно разглядеть в мелькании масок и личин. С каким презрительным превосходством этот не очень удачливый сочинитель пьес, вынужденный униженно просить о помощи и снисхождении своих именитых покровителей, рисует картины пышных празднеств и театрализованных представлений, с помощью которых герцог и придворная челядь морочили бедного Дон Кихота! И как отличаются все эти великосветские увеселения от трогательных усилий людей попроще вернуть Дон Кихота к нормальной жизни обманным путем, для чего и разыгрывались целые театрализованные сценки — с переодеваниями, накладными бородами и носами, способными, на беду, отрываться в самый неподходящий момент.

---

[26] *Светлакова О.* «Дон Кихот» Сервантеса... С. 79.

Будучи членом ордена, Сервантес-романист не отказывал себе в удовольствии посмеяться (и это возможно, ведь автор — умный шут!) над теологами, духовниками-прихлебателями и даже намекнуть на святую инквизицию. Чего стоит описание театрализованного действа (снова спасительный театр!) с участием Санчо Пансы в костюме осужденного на казнь (по замыслу «режиссеров», он должен претерпеть пытки ради возвращения к жизни якобы почившей Альтисидоры — II, LXIX, 539). Многие из богатых вельмож и жестоких церковников не стоят и 3–4 реалов (мысль Сервантеса ясна!), полученных владельцем разоренного райка за Карла Великого, его дочь и прочих знатных сеньоров (все они — картонные куклы).

Знающий толк в самых разнообразных познаниях, писатель создает в «Дон Кихоте» хлесткую пародию на бескрылый педантизм университетской науки (студент, составляющий комментарии к Вергилию, выясняет, кто первый на свете схватил насморк. Узнав об этом, Санчо со своей стороны высказывает уверенность, что первым почесал в голове наверняка Адам — II, XXII, 175). Кажется, автор «театрального» романа действительно считал, что ему все дозволено, как дозволено шуту.

Отдав дань любимому эпохой пасторальному жанру, Сервантес-романист постоянно иронизирует над всеми этими пастухами и пастушками, нимфами и фавнами — для него они порождение обманчивой и обманной театральности комедий, написанных на потребу публике. В «Дон Кихоте» он использует пастораль прежде всего как самый простой и верный способ театрализовать обман.

Примечательно, что такой горячий сторонник аристотелевских правил в драматургии (и потому противник вольнодумца Лопе), как автор «Дон Кихота», в романном пространстве ощущает себя совершенно свободным от каких-либо норм, с легкостью нарушая любое из «единств». К тому же роман представляет собой по сути дела смешение самых разных жанров, перекличку языков, столкновение мнений. Тут уж не до правил. Подобное многоголосие действительно способно сделать явью метафору «книга — мир» или «мир — книга». В прологе к первой части романа Сервантес (устами своего автора-двойника) провозгласил полную свободу романиста и читателя. В прологе ко второй части эта мысль повторяется. Якобы на полях рукописи книги о Дон Кихоте рукой Сида Ахмета сделана примечательная пометка: автор (!) считает, что нельзя не поверить Дон Кихоту, в то же время он предупреждает на случай, если история окажется вымышленной, о своей к тому непричастности (!) «Пусть судит читатель» — таков вердикт. Вопрос о праве автора на свободу вымысла и вместе с тем — о границах такой свободы составляет подоплеку многих романных событий и

диалогов. Вспомним постоянные рассуждения о том, верить чему-то или нет, истина это или обман, явь или кажимость, вправе ли кто-либо превратить силой воображения седло в попону или сотворить метаморфозу, результатом которой будет нечто, названное находчивым Санчо «шлемотазом» или «тазошлемом» (I, XLV, 463).

Ускользая, прячась от читателя, главный и единственный автор великого «Дон Кихота» — Сервантес — все-таки постоянно присутствует в романе, словно Бог-демиург, творя многоголосый, пронизанный театральностью и театральщиной мир, столь же выдуманный, сколь и реальный. Время Сервантеса — это время Монтеня, который, как известно, сетовал на то, что разуму не объять бесконечные пространства бытия и не угнаться за стремительностью его развития, а потому образы мысли и воображения подобны застывшим «идолам», далеким от реальности. Однако автору «Дон Кихота», пожалуй, удалось воссоздать живую подвижность бытия и, насыщая книгу театрально-карнавальными метаморфозами, избежать опасности омертвелых истин.

Свобода творческого вымысла и сотворчество с читателем, многожанровость и многоязычие романа, живая подвижность воссозданной в нем реальности, присутствие автора внутри текста, тема творчества, проходящая сквозь канву событий, — все это будет иметь продолжение в будущем и, в частности, предопределит новаторские открытия писателей, художников, режиссеров и т. д. XX в.

И конечно же, искусство Нового и Новейшего времени унаследует открытую на исходе эпохи Возрождения «Вселенную человека» (называть ли этого человека простым, обыкновенным, массовым, обычным — не имеет значения). В сущности ведь и Дон Кихот, жаждущий рыцарской славы и преисполненный сознания собственной великой роли, именно такой человек — обнищавший идальго из безвестной деревеньки, кое-как выкраивающий средства на осуществление своих фантазий. Драматизм противостояния миру, пугающему своей безмерностью (не только пространственной, но и смысловой), в котором «ничего нельзя знать наверное», уже не мифического или легендарного героя, а обычного человека станет отныне главной темой литературы, прежде всего романа, да и искусства вообще.

«Дон Кихот» Сервантеса — это еще и роман об авторе. Это роман о свободе духа и великой воле к противостоянию. «Никому не уступлю» (nulli concedo) — девизу Эразма следует, по сути дела, и Сервантес, и его герой. Запертый в клетке, униженный Дон Кихот остается самим собой, а его преображение в разумного обыденного Алонсо Кихано означает не только конец странствий, но и конец жизни. И конец книги.

«Никому не уступлю» — мог бы сказать и сказал своим романом Сервантес — больной, безрукий, нищий и полный сострадания к людям писатель, побежденный (так уж случилось) удачливым Лопе де Вега, побежденный победитель, alter ego побежденного Рыцаря Печального Образа.

В противовес авантюрному роману Сервантес сумел использовать открытую, не связанную жестким сюжетом, условностями жанра, места и времени форму повествования (мало ли какие случайности подстерегают на пути Дон Кихота и Санчо!), чтобы сказать о главном в человеческой жизни.

При этом автор оставляет за читателем право — по способностям или по выбору — заглядывать в глубины романа или скользить по поверхности, оставаясь на уровне авантюрных приключений героя, примерять историю безумного идальго к собственной жизни или отстраненно зубоскалить над незадачливым рыцарем. Книга Сервантеса и впрямь вроде литературного евангелия, из которого каждый вычитывает свое. Именно так назвал «Дон Кихота» М. де Унамуно в стихотворении, прославляющем испанский язык:

Он никому не тесен и не мал.
Не зря на нем Сервантес написал
Евангелие нам — от Дон Кихота [27].

Перевод С. Гончаренко

В романе Сервантеса впервые художественный принцип открытости смысла и открытости формы нашел блестящее и весьма остроумное применение. Предпочтя (под давлением обстоятельств) работу над романом сочинению пьес, писатель остался театральным человеком. Именно театральность, пронизывая текст романа, помогла достичь легкости и непринужденности повествования, когда события развиваются, словно смена сценических выходов (к тому же «Дон Кихот» печатался выпусками), а замысел автора мерцает множеством возможных истолкований, как если бы он действительно стал пред-ставлением, сымпровизированным самими героями.

Великая книга Сервантеса появилась, когда ей следовало появиться. В забавных и совсем не забавных приключениях Дон Кихота из Ла-Манчи, дерзнувшего то ли играть роль легендарного Роланда, то ли им действительно стать, в его помешательстве, мешающем видеть истинный смысл событий и, напротив, только и позволяющем его понять, в театрально-игровых личинах правды и лжи отразились глобальные проблемы времени, сгустившиеся в художественный универ-

[27] Испанская поэзия в русских переводах. М., 1978. С. 503.

сум романа. Проблемы, которые обрушились на человека свободной воли, ступившего, как скажет Декарт, «на сцену в театре мира сего».

«Театральный» роман Сервантеса назовут и самой веселой, и самой грустной из книг. Но где, как не в театре, близость смеха и слез была всегда привычна? Разве греческую трагедию не сменяла сатировская драма, разве веселая интермедия не нарушала развитие серьезного сюжета в спектаклях во времена Сервантеса? И даже брызжущие непристойными шутками выступления актеров комедии дель арте разве нередко не завершались представлением пусть сниженно-лубочной, но трагедии?

Пройдет время, и окажется, что театральность великого романа «Дон Кихот» — лишь предвосхищение причуд безудержного лицедейства, без которого искусства XX в., каким мы его знаем, просто бы не существовало.

Пролог шута к трагедии «Человек»

<...>

Я заранее обещаю почтеннейшей публике, что намерен смешить ее до смерти, каких бы серьезных и трагических замыслов ни питал поэт. Да и к чему вообще серьезность, если человек — тварь курьезная, только действует он на сцене более пространной, куда актеры малой сцены втираются, как в «Гамлете», но как бы ни важничал он, придется ему за кулисами снять корону, сложить скипетр, театральный кинжал и отставным комедиантом проскользнуть в свою темную каморку, пока директор не соблаговолит объявить новую комедию.

<...>

Какие бы глазки ни строила нам личина, она никогда не обходится без мертвой головы, и жизнь — лишь наряд с бубенчиками, облекающий Ничто, и бубенчики звенят, пока их не сорвут и не отбросят в гневе. Все лишь Ничто. И оно удушает само себя, жадно само себя оплетает, и это самооплетание есть лукавая видимость, как будто существует Нечто, однако если бы удушение замедлилось, отчетливо проявилось бы Ничто, перед которым нельзя не ужаснуться; глупцы усматривают в таком замедлении вечность, однако это и есть доподлинное Ничто, абсолютная смерть, и, напротив, жизнь заключается лишь в непрерывном умирании.

Если отнестись к этому серьезно, недолго угодить в сумасшедший дом, я же отношусь к этому просто, как шут, и вывожу отсюда пролог к трагедии, правда, автор был настроен возвышеннее и вписал в трагедию Бога с бессмертием, чтобы придать своему «Человеку» значительность. Я же надеюсь при этом сыграть в трагедии роль древней

судьбы, которой греки подчиняли даже своих богов, и в такой роли надеюсь поистине безумно перепутать между собой действующие лица, чтобы они своими силами не одумались, а человек, в конце концов, должен будет возомнить себя Богом или, по меньшей мере, вместе с идеалистами и мировой историей творить подобную маску.
<...>
Я не преграждаю пути маскам; пусть будет маска на маске, тем забавнее срывать их одну за другой до предпоследней, сатирической, гиппократовой, и до последней, которая не снимается, не смеется, не плачет, она без волос и без косы; это череп, которым заканчивается трагикомедия. Против стихов я тоже не возражаю; они комичнейшая ложь, как и котурны — комичнейшая напыщенность.

Пролог уходит [28].

Человек XX века — человек играющий? (Картина третья)

Жизнь — фарс, который играют все.
Артюр Рембо

Произнесенный шутом-Прологом отрывок взят из пронзающей глубиной отчаяния книги «Ночные бдения» Бонавентуры, которая вышла в свет в самом начале XIX столетия. (Ее автором, вероятно, был Ф. В. Й. Шеллинг, писавший под псевдонимом Бонавентура.)

«Ночные бдения» — роман-пророчество. Ведь еще более чем целый век человечество станет ощущать лишь отдельные глухие толчки будущих катаклизмов, способных похоронить веру в прогресс, веру в человека и, страшно сказать, в самого Бога. Во время ночных бдений Бонавентуре являются призраки из будущего, которые уже будущего не имеют. В мелькании масок, в жуткой нерасторжимости театра и жизни, бедлама и разумного существования ему откроется, до чего дошел и до чего еще может дойти человек в своих мечтах и деяниях, так что, может быть, «Творцу придется по возможности скорее перечеркнуть и уничтожить мир как неудавшуюся систему» [29].

Пролог к трагедии «Человек» — это пролог к XX в., когда станут двусмысленными многие ранее незыблемые ценности и мрачный образ Ничто, пустоты, смерти, гибели без смысла и продолжения про-

[28] *Бонавентура.* Ночные бдения. М., 1990. С. 88–89, 89–90, 91.
[29] Там же. С. 57.

глянет в сочинениях философов, в картинах художников, в романах писателей...

Как далека глубина отчаяния Шеллинга-Бонавентуры от «донкихотства» Сервантеса, умевшего и плакать, и смеяться от души над «комедией жизни»!

Не случайно бдения Бонавентуры ночные, они погружены в ночь, когда он пускался, взыскуя истины, странствовать, уподобляясь сумеречному Дон Кихоту, среди образов-фантомов своего сознания.

Помешательство героя Шеллинга, как и героя Сервантеса, — это способ приблизиться к прозрениям, недоступным здравому уму. Только Дон Кихот, «побитый» рыцарь Дон Кихот, даже в отчаянии защищен от злых сил своей добротой и надеждой. В ночных же кошмарах Бонавентуры нет и проблеска света. И если действующие лица «комедии жизни» не раз ранили безумного идальго обманом и жестокостью, в ней все-таки находилось место и для других «амплуа». В книге Шеллинга метафора «мир-театр» приобретает характер мрачного гротеска — ведь под «нарядом с бубенчиками», в который облечена жизнь, нет ничего (ничего!), одно зияющее чернотой и пустотой Ничто.

Театральность, разлитая вокруг (убеждается Бонавентура, убеждает Шеллинг), — ложь, помогающая человеку выстраивать бесконечные «грезы грез», громоздить «целые системы самолюбования», обманывая себя самого, чтобы, «восходя по своим собственным плечам или, как Мюнхгаузен, вытягивая себя за косичку, достигнуть небес, так что уже не понадобится думать о каком-то новом небе» [30]. В такой безоглядной критике культуры слышатся прямо-таки ницшеанские интонации: «„О фальшивый мир! — воскликнул я в бешенстве. — Мир, где все поддельно, даже косички твоих обитателей, бессмысленное, пошлое столпотворение шутов и масок...“» [31]

Как и некогда Сервантес, автор «Бдений» делает границу между жизнью и театром, правдой и иллюзией, разумом и безумием нечеткой и подвижной, что уже в «Дон Кихоте» приводило не только к ошибкам и недоразумениям, но и к разочарованиям и бедам.

Для Шеллинга (как, впрочем, и для Сервантеса) театрализованный мир — умысел не Бога и не Судьбы, а самого человека, который в своем слепом и безумном «донкихотстве» не знает удержу, так что бутафорский «шлемотаз» Дон Кихота и его «грозное» копье давно уже отошли в прошлое, уступив место не шуточным и далеко не «рыцарским» поединкам на сцене истории.

---

[30] *Бонавентура.* Ночные бдения... С. 122.

[31] Там же. С. 125.

В «Ночные бдения» Бонавентуры включен рассказ о спектакле театра марионеток (Бонавентура взялся помогать кукольнику) в маленькой немецкой деревне вблизи французской границы, «за которой, — пишет Шеллинг, некогда пламенный сторонник Французской революции, — давалась великая трагикомедия, но король дебютировал неудачно, а шут в роли Свободы и Равенства потрясал человеческими головами вместо бубенцов» [32]. Случилось так, что, воодушевленные историей Юдифи и Олоферна, жители деревни готовы были взбунтоваться и всерьез требовали... голову деревенского старосты.

Как не вспомнить случай, когда Дон Кихот разгромил раек маэсе Педро, перепутав, где театр, а где реальность. История кончилась тем, что незадачливому идальго пришлось раскошелиться.

Случай с Бонавентурой был пострашнее, и в нем не осталось ничего смешного. Несмотря на то что крестьяне в конце концов от «революции» отказались, инцидент окончился самоубийством кукольника, который не смог пережить потерю театра, объявленного политически опасным и конфискованного властями.

Гениальное прозрение Шеллингом трагической участи человека, потерявшегося среди «столпотворения шутов и масок» и увидевшего вдруг, как набирающий все новые и новые обороты маховик культуры готов провалиться в Ничто, в XX в. станет едва ли не привычной истиной. Так же как и жуткий смысл древней метафоры «мир-театр».

В отличие от века барокко наш век в целом не назовешь веком театра и открытой театральности. Однако человек XX в. вслед за храбрым рыцарем Дон Кихотом снова и снова будет обнаруживать причастность к своей жизни и судьбе старинной метафоры «мир-театр», в которой странным образом смешались комедиантство и трагизм. «Веселый ужас» открытия, что все на свете — лишь декорация, липь игра (истина, известная уже позднеантичным философам, глубоко прочувствованная мыслителями, поэтами, художниками эпохи барокко, а в ночных видениях Бонавентуры доведенная до смертного предела — до провала в небытие, в Ничто), в XX в. кочует по страницам философских сочинений, питает творческое воображение художников. Человека, за спиной которого бесценный опыт великих культур, приводит в содрогание неизбывное чувство иллюзорности создаваемых им «утешительных безделушек» (Ницше) перед лицом неминуемой смерти людей и цивилизаций, вечное самообольщение этими «безделушками», вечное комедиантство на сцене истории. (Не случайно, видно, пролог к трагедии «Человек» у Бонавентуры читает шут.)

---

[32] *Бонавентура.* Ночные бдения... С. 152.

Похоже, если миф погиб, когда в него перестали верить, история и культура, лишившись доверия, тоже обречены. Несмотря на попытки философов осмыслить такое явление, как критика культуры, и придать ему статус исторической закономерности (например, теория игрового приспособления человека к окружающему миру с помощью символического языка Э. Кассирера), мысль о том, что человек живет внутри творимого им самим спектакля, балагана, или, если воспользоваться постмодернистским словечком — симулякра, во второй половине века становится почти привычной. «...Он вспомнил, правда, что Гете в одной из статей об искусстве писал: „Человек — существо не поучающее, а живое, действующее и влияющее!“ Он почтительно пожал плечами. „Разве что как актер, не думающий о кулисах и гриме и воображающий, что он совершает какие-то поступки на самом деле...“» [33]

После опыта поп-арта, иронически подменявшего суть оболочкой, душу — телом, портрет — имиджем, товар — упаковкой, художнику не составляло труда представить себе образ мира нагромождением бутафорских предметов, вещей, форм, уподобляя его складу театрального имущества. В метафоре «мир-театр» теперь все меньше остается места для лукавой игры, все чаще художник (писатель, режиссер), воссоздавая на картине, на страницах книги, на сцене «вселенную человека», прибегает к образу театра — пустотелой формы, декорации, за которой, как писал Бонавентура, скрывается Ничто. (В сущности, изображением такого театра (театра-мира) были, к примеру, созданные в 1980-х гг. «Скульптура-театр» Альберто Бурри или «Последняя сцена» Ганса Голлейна).

Конечно, давняя привычка видеть в театральности (вернее, театральщине) прообраз обманной видимости, «пустотности» чего бы то ни было не может объяснить факт прямо-таки одержимости театром, а вернее театральными образами и образцами, политиков, философов, художников, литераторов на протяжении всего XX в. «Театр/Роман» пишет Луи Арагон, «Театр-музей» создает С. Дали, «Общество спектакля» — под этим заголовком выходит книга (недавно переведенная на русский язык) французского социолога Ги Эрнеста Дебора, «Theatrum philosophicum» называет свою статью, посвященную анализу трудов Ж. Делёза М. Фуко, серии работ П. Пикассо именуются «Театром Пикассо», хотя имеется в виду вовсе не его сценографический опыт. Вспомним, наконец, как итальянский архитектор Альдо Росси продемонстрировал на Венецианской биеннале в 1980 г. плавающий на барже по каналам города «Theatrum mundi» — модель

[33] *Музиль П.* Человек без свойств. М., 1994. Кн. 1. С. 729.

«Театра мира», странствующего по городу как бы в поисках своего места среди великих классических построек и в то же время излучающего постмодернистскую насмешку над затеянным архитектурным «хэппенингом».

Примеры можно было бы множить бесконечно, вплоть до прямо-таки вакханалии театральных аналогий, ассоциаций, терминов в работах теоретиков постмодернизма («игра языка», «игра письма», «игра означающих», «игра текста», «сценическое пространство словесного действа», «сцена письма» и т. д.). Постмодернисты попытаются увидеть в игре (в театре, в шоу, в зрелище вообще) универсальный принцип постижения характера общественной жизни, мышления, языка, искусства и человека, тем самым подводя итоги растянувшейся на столетия «играющей эпохи».

Где же искать главную причину столь неотвязного интереса к театральности, сценичности, актерству даже там, где, казалось бы, о театре и вспоминать нечего. Ведь даже о «лицедейском» характере тропов будет написано (что ж, и вправду сказать — «лицедейский»!).

Лицедейство везде, лицедейство повсюду. Словно уже не Дон Кихот Ламанчский, а наш умный и безумный, ученый и все еще не наученный горьким опытом век странствует по дорогам то ли всемирной истории, то ли всемирного театра. Только если герой Сервантеса ковылял на Росинанте, то веку нашему была задана бешеная скорость (вперед! в будущее!), которую лишь к его концу сменил более размеренный ритм.

Еще И. В. Гёте догадывался, что «произведения природы можно узнавать, только схватывая их в *становлении*»[34]. На протяжении нашего столетия складывалось представление о мире как непрерывном динамическом процессе. Обоснованное А. Бергсоном в начале века, оно было испытано, проверено и усвоено в разных областях знания и творчества, чтобы уже в период постнеклассической науки, когда подверглась сомнению жесткость систем и структур, родился образ мира как огромного поля, как множественно-единой ткани энергии, проникающей все и вся. Но разве подобное представление не было предугадано художниками-футуристами и экспрессионистами, Кандинским и Шагалом, разве не идея движения, теснившего и даже сметавшего границы материи, формы, картины, одушевляла создателей лучизма, супрематизма, живописи действия, кинетизма и т. д.? Да и в театре немало подобных примеров.

Один из секретов новаторского метода В. Мейерхольда — повышенное чувство ритма спектакля, которому замыслом режиссера со-

---

[34] *Гёте И. В.* Избранные философские произведения. М., 1964. С. 323.

общается заряд мощной энергии движения. А сама эта энергия словно на самом деле сродни энергии мирового целого, проходящей сквозь материю вещей (мейерхольдовская энергия способна пронизывать, если надо, заданный литературный текст пьесы, сюжет, бытовые подробности и т. д.). Не случайно на репетиции режиссер постоянно воюет с «вялостью», заторможенностью актеров, убежденный в том, что даже Пимена «нужно обязательно посадить на динамического коня»[35]. И вот уже летит вперед действие «Ревизора», сменяются позиции, мелькают, как в кинематографе, мизансцены, выкатываются платформы, в бешеном галопе проносятся танцующие, кто-то не успел добежать, дожевать — словом, все, как хотелось Мейерхольду — «bewegt, страстно»[36]. Главным же, наверное, было то, что накал режиссерского «bewegt» совпадал с самоощущением эпохи, накопившей невиданную энергию ускорения.

П. Брук прямо сравнит спектакль (хороший спектакль) с голограммой, возникающей, правда, на пересечении не лазерных лучей, а энергетических потоков, идущих от актера к зрителю и обратно. (В известной мере режиссер повторяет мысль любимого им А. Арто, считавшего актера сгустком энергии, разлитой во вселенной. Как тут не вспомнить, к примеру, космические «звоны» и «вибрации» Кандинского или мучительные попытки К. Малевича поймать в силки супрематизма вечные ритмы мирового целого.) Воюя с «неживым» театром, Брук будет ловить и направлять эту внутреннюю энергию спектакля, и уже бруковское «bewegt» будет ощущаться даже в том случае, когда внешнее действие замедлено или почти сведено на нет[37].

Конечно, для Брука, который не раз высказывал мысль о том, что главное в театре — взаимодействие актера и зрителя, а от всего остального — театрального здания, сцены, декораций, текста, особого костюма — можно отказаться (что он не раз и делал), даже виртуозность актерской игры не в счет, в контакте актера и зрителя нет ничего отвлеченно-космического. Нет и есть. И потому снова и снова режиссер будет искать способ связать актера и зрителя единым энергетическим полем, перекрывающим и быт, и историю, и национальные, и социальные границы.

Некогда в древнегреческом театре из союза и противостояния актера и зрителя рождалась трагедия, сердце которой — драматический агон. Драма и есть агон — спор и противоборство, энергия движения, страстного поиска истины (bewegt!).

---

[35] Мейерхольд репетирует: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 241.

[36] Там же. С. 243.

[37] *Брук П.* Блуждающая точка. СПб., М., 1996. С. 38.

Мысль о том, что агональное мышление, взращенное прежде всего древнегреческой философией и театром, было унаследовано европейской культурой и определило ее характер и суть, высказывалась не раз. Можно было бы сказать больше: внутренний драматизм такого мышления вошел в плоть и кровь современного бытия, образующего более или менее единое жизненное и информационное пространство. Лингвисты насчитывают огромное число слов с приставкой «анти» в древнегреческом языке. Греки прежде всего спорили, боролись, соревновались. Что касается нашего времени, то, наверное, лингвистические подсчеты и ни к чему, достаточно вспомнить, когда родились антироман, антиискусство, антиархитектура, антидрама и многие другие «анти», вроде античастицы и антимира.

Начало и конец Нового времени, т. е. XVII и XX вв., отмечены высоким накалом драматизма, их действительно можно назвать драматическими эпохами.

Человечество всегда переживало кровавые войны, гонения, социальные взрывы, но не так уж часто возникало ощущение края, конца, «вывихнутого» времени, неизбежности смены вех, ощущение, которое так образно выразил Г. Гессе: «Мы едем в повозке над пропастью, а лошади понесли»[38]. Собственно, это ощущение будет сопровождать даже самые дерзкие и победительные проекты и деяния человека XX в., сообщая им внутренний драматизм бесконечного спора — с прошлым, настоящим и будущим, с другими и самим собой.

Не случайно принцип диалогизма, открытый греками, лег в основу многих современных теорий в самых разных областях знания. К концу века с ним все чаще связывается развитие постнеклассической науки и искусства (диалог эпох и культур, прошлого и настоящего, настоящего и будущего, диалог человека и природы, диалог научных дисциплин, художественных стилей и жанров и т. д.). В науке, искусстве, культуре, языке — везде место готовых смыслов, принципов, систем занял «агон», спор истины и сути, слова и мысли, образа и предмета, когда место ставшего занимает становящееся, завершенного — незавершенное, окончательного — неокончательное. После того как в лингвистике была освоена и задействована во множестве теорий мысль Ф. де Соссюра о принципиальном несовпадении «означаемого» и «означающего», знака и значения, слова и предмета, язык и реальность стали рассматриваться в постоянном диалоге, споре (агоне), в постоянном подвижном «примеривании» друг к другу. И разве не такой же внутренний драматизм мышления и творчества был открыт в философии, науке, искусстве?

---

[38] *Гессе Г.* Последнее лето Клингзора. М., 1986. С. 166.

Для М. Хайдеггера истина добывается человеком в противоборстве с сущим, что не имеет «ничего общего с доказательством тех или иных положений за письменным столом»[39]. Его философия — цепь героических попыток наметить возможные для человека пути к Бытию, не прельщаясь привычными решениями и готовыми системами.

Драматизм внутреннего движения пронизывает и феноменологию Э. Гуссерля, который тщетно искал способ обрести решение нескончаемого спора мысли и предмета.

Что касается герменевтики, то она бы, вероятно, попросту не родилась, если бы в философии (науке, искусстве) XX в. прежние затвердевшие методы познания и творчества не оказались бессильны перед открывшейся ученому и художнику подвижной картины разветвленного диалогизма.

Драматическое несовпадение образа и предмета, идеи и формы, изображения и изображенного является живым нервом большинства авангардистских новаций в современной живописи.

Даже вызревшая в лабораториях ученых и в головах теоретиков новая наука — синергетика, с ее принципом неравновесности, открытости, самоорганизации порядка внутри динамического хаоса, не выпадает из общей картины драматизации познания и творчества. Постмодернисты своей теорией деконструкции, своим пониманием художественного произведения как события, действия, процесса доведут эту драматизацию до крайних пределов, провозгласив игровую относительность главным принципом постмодернистской культуры. А ведь и правда, неочевидность, несводимость, нереальность и множество других «не», преследующих и ученого, и художника в его работе, будут постоянно вызывать в памяти призрак пустой бутафорской конструкции «мира-театра», созданного и создаваемого трудами человека, дабы обмануть самого себя.

Итак, особый драматизм, свойственный неклассическому (постнеклассическому) познанию и творчеству, прежде всего повинен в том, что не где-нибудь, а именно в театре (и театральности) пытаются найти как образец новых непринужденно-игровых методов в науке и искусстве, так и прообраз распыления сил и талантов человека в бесцельной игре.

В самом деле, если представление о линейном развитии процессов в природе, обществе, в человеческой голове и воображении вытесняется другим представлением, ориентированным на многомерность взаимосвязей (диалогов, агонов), тогда отходят на задний план последова-

---

[39] *Хайдеггер М.* Основные понятия метафизики // Вопросы философии. 1989. № 9. С. 136.

тельность событий, причинная зависимость, «правильность» хронотопа, а разновременные и разнопространственные явления оказываются как бы в одной плоскости, в едином смысловом поле (постмодернисты назовут это поле интертекстом). И вот уже перед нами — «пред-ставление», «сцена», на которой, словно в подражание диалогу актеров и зрителей, разыгрываются драмы познания и творчества.

Наверное, если бы Н. Бор не был физиком-теоретиком и ему не приходилось постоянно затевать агоны идей на воображаемой сцене, он не высказал бы свою известную мысль о том, «что мы сами являемся одновременно и актерами, и зрителями драмы жизни»[40].

О театре и об игре говорят физик и философ, литератор и лингвист, художник и социолог. «Игра жизни» — называется книга немецкого ученого Манфреда Эйгена (соавтор — Р. Винклер), в ней предложена теория самоорганизации биологических микромолекул на основании игровой модели[41].

Интересно, что у известного психолога Л. С. Выготского, большого любителя театра (в юности он даже играл Гамлета в любительском спектакле), возникла идея создания новой психологии по образцу драмы, т. е. своего рода «драматической» психологии, которая исходит из анализа личности как сцепления поступков, взятых в своей цельности и возникающих в живом диалоге человека со средой[42].

Постмодернистское понимание природы и культуры, языка и искусства как текста, развернутого вопреки законам причинности, пространства и времени в воображаемом знаковом поле (текст–«зрелище»), естественно подводит к театрализации всего и вся. Даже история философии предстанет в постмодернистской интерпретации как нескончаемая игра, дразнящая смена масок, хороводы вокруг то ли смысла, то ли бессмыслицы. «Эта философия выступает не как мысль, — напишет М. Фуко в статье о Ж. Делёзе, — а как театр: театр мима с многочисленными, мимолетными и мгновенными сценами, в которых слепые жесты сигнализируют друг другу. Это тот театр, где взрывной хохот софистов вырывается из-под маски Сократа; где методы Спинозы направляют дикий танец в децентрированном круге, вокруг которого вращается субстанция подобно обезумевшей планете; где прихрамывающий Фихте объявляет, что «раздробленное Я=растворенному Эго»; где Лейбниц, взойдя на вершину пирамиды,

---

[40] *Бор Н.* О понятиях причинности и дополнительности // Избранные научные труды: В 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 398.

[41] *Эйген М., Винклер Р.* Игра жизни. М., 1979.

[42] См. об этом: *Ярошевский М.* Переживание и драма развития личности (последнее слово Л. С. Выготского) // Вопросы философии. 1993. № 3.

видит сквозь тьму, что звездная музыка — это на самом деле *лунный Пьеро*. Дунс Скот просунул голову через круглое окошко в будку часового в Люксембургском Саду; он щеголяет впечатляющими усами; они принадлежат Ницше, задрапированному под Клоссовски»[43]. Как ориентироваться в неэвклидовом пространстве многих пространств и многих возможностей, где все так легко превращается в театр, как разобраться в этой пляшущей неразберихе перемигивающихся значений, неистинных истин, меняющих маски идей? Плакать или смеяться над этим «Театром духа» (так определил «вторую реальность» литературы и искусства поэт Октавио Пас)?[44]

В искусстве XX в., и в частности — в живописи, «Театр духа» предстанет в своей многоликости, в смешениях правды и лжи, искренности и притворства, смеха и слез. Подобно Дон Кихоту художник в театральности не раз обретет и обман, и путь к истине.

Балаган и балаганчик (Интермедия)

> Художник — на подмостках. Ты показываешь в выгодном свете свои достоинства и прямо тут же становишься актером.
>
> *Марсель Дюшан*

Художник и актер, неподвижное изображение и действие, протекающее во времени, — казалось бы, что общего? На самом же деле живопись и театр не просто вырастали из одного корня (миф, ритуал), как, впрочем, и другие искусства, они еще долго будто всматривались друг в друга, как в зеркало, узнавая и не узнавая себя в зеркальном отражении.

В Древней Греции, когда еще не было пинакотек, живописцы, состязаясь в мастерстве, выставляли свои произведения во время игр и празднеств, до поры до времени скрывая картину за занавесом[45]. Вероятно, при отдергивании такого занавеса-занавески достигался почти театральный эффект «живой» сцены, тем более что показ мог сопровождаться музыкой, а может быть, рассказом об изображенном

---

[43] *Фуко М.* Theatrum philosophicum. М.; Екатеринбург, 1998. С. 472–473.

[44] *Пас О.* О чем говорит поэзия? // Диапазон. 1991. № 4. С. 189.

[45] См.: *Брагинская Н.* Театр изображений // Декоративное искусство. 1979. № 4.

мифе. Такой занавес-занавеска задолго до появления не только занавеса театрального (в античном театре, как известно, его не было), но и театра как такового использовался в мистериях и в балаганных представлениях.

Владелец пинаки (нечто вроде вертепа) показывал зрителям, иллюстрируя миф, рисованные фигуры (примитивная, но живопись!), открывая и закрывая по очереди дверцы ящика. Чем не прототеатр или протокино! По свидетельству Герона Александрийского, в таких представлениях участвовали маски (а возможно, и куклы), умеющие вращать глазами и кивать головой — подвижные идолы вроде упомянутого Гомером Палладиона.

В эллинистическую эпоху существовал особый вид зрелищ (Н. Брагинская называет их «театром игры») — показ в особых павильонах костюмированных сценок из трагедий, комедий, сатировых драм с участием кукол в человеческий рост, заменяющих актеров. Разодетые куклы-идолы вместе с рисованными изображениями Афродит, Парисов, Елен, вместе с живыми актерами, изображающими богов и героев, являлись непременными участниками римских праздничных шествий и триумфов, а затем, позднее — театрализованных праздников, имевших место в Европе XIII–XVI вв. (и особенно в богатых ганзейских городах).

Итак, уже в древности застывшие пластические или рисованные изображения нередко «театрализовались», наделялись способностью двигаться, превращались в «кукольные» подобия живого актера, буквально начинали играть не свойственную им роль.

В то же время в древнегреческом театре как будто существовали упомянутые Софоклом периакты — вращающиеся трехгранные призмы, на которых могли быть нарисованы деревья, портики или что-то еще, указывающее на место действия (далекий предок будущих декораций). Если такие периакты существовали, то они явно находились «в родстве» с пинакой, с ее меняющимися рисованными изображениями. С другой стороны, как уже говорилось, само театральное действо в те времена было малоподвижно и, скорей всего, состояло из достаточно статичных эпизодов, напоминавших изображенные на картинах живописцев мифологические сцены. Греки хотели прежде всего слышать актера, а он — в неудобной закрывающей голову маске и на котурнах, мешающих ходить (поэтому часто приходилось опираться на палку), — уподоблялся звучащему и двигающемуся идолу, кукле-автомату, изготовленной тавматургом (так называли создателей кукол-автоматов. Но так же называли и балаганных фокусников!).

Театр и живопись, встречаясь, обнаруживали (и не раз обнаружат позднее), что у них общий прародитель — дотеатральное и дохудо-

жественное зрелище, в котором элементы будущих театральных представлений и будущей живописи еще нераздельны.

Что же случилось в XX в., когда многие реформаторы театра и многие живописцы-новаторы будут стремиться, сквозь напластования веков и культур и часто вопреки законам своего искусства, вернуться к истокам и «началам»? Ведь и Г. Фукс, и А. Аппиа, и Г. Крэг не просто воевали против натуралистического и лживо-классического театра, им хотелось подорвать и чуть ли не отменить вообще роль слова, драматурга, литературного текста, а в конечном счете и произносящего этот текст актера. (Кстати, Крэг в своей книге «Искусство театра» пишет о существовании механических кукол, заменяющих актера, в античную эпоху.)

Вместе с «литературностью» старого театра покажутся необязательными и лишними рампа, кулисы, горизонты, софиты, а затем и сцена-подиум. Драматическое действие становилось «зрелищем» по преимуществу («...постановка — есть создание общих крупных эффектов, обращенных к зрению» [46], — напишет Крэг. Или вспомним идею «рельефной сцены» Фукса).

В результате переноса акцента на видеоряд (группировка фигур, в идеале подобных послушной марионетке или сверхмарионетке, строго рассчитанное перемещение этих фигур в пространстве неглубокой или четко расчлененной крэговскими ширмами сцене) режиссер в чем-то уподоблялся художнику перед сценой-холстом, на котором он должен написать картину, продумывая в деталях композицию, соизмеряя масштабы и т. д. (Фукс, помнится, возмущался фальшью старой сцены, где мирно уживались декорации в пространственной перспективе и неизменность масштаба человеческих фигур — несообразность, легко устраняемая живописцем). Не случайно идеи реформаторов сцены начала века будут впоследствии подхвачены создателями так называемого «Театра художника» (статья об этом интересном явлении современного искусства включена в настоящее издание). Многие живописцы попытаются обновить язык театра, словно бы возвращаясь на новом витке истории к «движущимся картинкам» древней пинаки, вернее сказать, сопрягая ее упрощенный язык с современной сценой, с идеями нового синтеза (вспомним, к примеру, теорию сценической композиции В. Кандинского и его же практические опыты по осуществлению этой теории), с возможностями новейшей аудио- и видеоаппаратуры и т. д.

Как бы там ни было, но «театрализация театра» (так определил собственную задачу Фукс) связана с пересмотром принципа «глубо-

---

[46] *Крэг Г.* Искусство театра. СПб., б/г. С. 23.

кой сцены», с намеренным уплощением игровой площадки. (К этому будет тяготеть и «театр художника».) Точная характеристика данного явления содержится в статье В. Турчина о Кандинском: «сценическое пространство в „условном театре“ строилось по принципу „картинности“, являясь как бы сменой полотен» [47]. Не была ли такая «картинность» следствием неосознанного стремления высвободить сценическое пространство из-под власти сюжета, определенности времени и места действия, превратив его в игровое поле авторской (режиссерской) мысли и воображения?

В современном мире, названном Хайдеггером картиной — картиной, которая создается самонадеянным и несчастным человеком «обезбоженной» эпохи, действительно всюду — в мышлении и творчестве — можно обнаружить приметы «картинности». И «картинность» эта — не просто знак утраченного ощущения глубины мироздания, но и, верно, естественный способ для человека Нового времени (человека свободной воли) свести на воображаемой плоскости времена, пространства, идеи и образы, чтобы в драматическом агоне, в смысловом поле игры рождалась суть (жизни? мира? человека?).

Не случайно столь велико в театре XX в. значение режиссера-художника, создающего свои «картины». Вяч. Иванов в стихотворении «Хоромное действо» сравнит режиссера (а именно — Мейерхольда) с Петром Великим: «...как Петр Великий при оснастке корабля, вездесущий, многоликий». И действительно, Мейерхольд умел самодержавно владеть всем — текстом пьесы, сценой, актерской труппой, светом, антуражем и, если требовалось, легко мог слить два акта в один, поменять число участников спектакля, изменить место действия, расчленить сюжет на эпизоды, разыгрывая, как на шахматной доске, задуманный вариант своей комбинационной игры. «Играть не образ, а отношение к образу» — так определил метод игры мейерхольдовского (и вахтанговского) актера автор интереснейшей книги о Мейерхольде[48]. Но и весь строй спектакля определялся не сюжетом и не типажом по преимуществу, не верностью литературному тексту, а уже режиссерским «отношением» ко всему вместе взятому. Не случаен огромный интерес Мейерхольда именно к живописи. На репетиции он не раз скажет, что ему хочется, чтобы актер стоял (сидел), словом, выглядел «как на картине». «Мы часто вообще видим мир при помощи тех очков, которые носил тот или иной большой художник» [49], — уверял

---

[47] *Турчин В.* От Gesamtkunstwerk'а Р. Вагнера к синестезии «условного» театра раннего авангарда // Авангард 1910–1920 годов. Взаимодействие искусств. М., 1998. С. 99.

[48] *Елагин Ю.* Всеволод Мейерхольд: Темный гений. М., 1998. С. 144.

[49] Мейерхольд репетирует... Т. 2. С. 240.

режиссер. Создавая мизансцены «Ревизора», он то выстраивает действующих лиц вдоль рампы рельефом, то громоздит пирамиды тел, умащивая их на тесной площадке-фурке, выделяя эту «сцену на сцене» и заставляя ее обособиться и застыть почти «как на картине».

Построение мизансцен в спектаклях Мейерхольда подробно проанализировано в замечательной книге Н. М. Тарабукина об этом режиссере, на которую во многом ориентировался автор данной статьи. «Картинность» мейерхольдовских решений поставлена в связь с классическими композициями в живописи; принятые в изобразительном искусстве приемы смещения пространства и времени стали ключом к мейерхольдовской режиссуре.

Необычно смелой (особенно для тех лет) была мысль Тарабукина об укорененной в самой природе искусства вольности обращения художника с пространством и временем, которые, становясь «воображаемыми», могут «смещаться», резко отличаясь от пространства и времени реального. Требуется лишь некоторое уточнение: в традиционных культурах воображение художника не могло не подчиняться строгим правилам и канонам, и, к примеру, египетский живописец или скульптор, изображающий лицо — в профиль, а глаз — в фас, именно им и следовал. Тогда как воображение современного мастера не знает границ. Человек свободной воли, он работает без ограничений и норм, хотя, разумеется, принадлежит своему времени, своей культуре, своей художественной школе и т. д.

Итак, «картинность», проникая из статичного искусства — живописи — в искусство действия и временнóго развития, немало способствовала преобразованию сцены. Но, пожалуй, обратное воздействие театра и «театральности» на современную живопись и ее язык оказалось значительно глубже и многообразнее (ведь и живописцу никуда не уйти от мира-театра!).

Одним из самых «театральных» художников XX в. является П. Пикассо. Он, как известно, смолоду «заболел» театром (и цирком), был близок со многими театральными и околотеатральными людьми, женился на русской балерине, работал как сценограф для труппы Дягилева и для других театров, сам пробовал писать пьесы.

Блестяще оформляя спектакли (в основном — балеты), художник питал непреходящую любовь к кабаретным театрикам Мадрида, Барселоны, Парижа, к клоунам, акробатам, циркачам, ярмарочным затейникам и с удовольствием «играл в театр» со своими детьми, превращаясь в домашнего кукольника, раешника, комедианта.

Характеру Пикассо сродни актерский дар, меняя обличья, быть всем, и его творчество — что это, как не беспрерывная смена «ролей», игровая изменчивость пристрастий, методов, тем, образов, техник?

Нечто близкое актерскому мастерству перевоплощения чудится и в способности художника, меняя вкусы и увлечения, отыскивать образцы «для подражания» (а он умел подражать не подражая!) в африканском, египетском, античном искусстве, в творчестве Энгра, Делакруа, Тулуз-Лотрека и Сезанна, в сюрреализме и информальной живописи, в поп-арте и китче.

Театральность вошла, внедрилась в самую сердцевину творческого метода Пикассо, зарядив его духом игры, непредсказуемой и озорной, беспечной и трагической арлекинады.

Открылся занавес, и авиньонские «жрицы любви» словно выходят на сцену, чтобы разыграть устрашающую комедию продажной любви («Авиньонские девицы», 1907). Мифическая или псевдомифическая сцена «Минотавромахии» (офорт, 1935) построена на смешении мотивов ритуала с его таинствами, противостоянием жизни и смерти, света и тьмы, корриды (в центре композиции — умирающая женщина-пикадор) и театра (слева высится башня, в окне которой девочки с голубями — то ли предназначенные в жертву чудовищу критянки, то ли зрительницы театрализованного представления).

Или возьмем «Гернику» — трагическая картина насилия, жестокости, гибели недаром втиснута в тесное, будто сценическое пространство — кажется, вот они, декорации, выгородки, перегородки...

В своем творчестве Пикассо не только постоянно обращался к образам театра (цирка), не только любил изображать — во всевозможных ипостасях — «человека играющего», его одержимость театром была столь велика, что нередко проявлялась в скрытой форме, скорей всего незаметно для самого художника (как, вероятно, и в упомянутых выше картинах). «Театральность» рождается иногда совершенно неожиданно в работе над сюжетом, в котором, казалось бы, нет ничего театрального. Изображает ли Пикассо, как натурщица на помосте позирует живописцу или скульптору, или как кавалер посещает даму, нередко опять-таки сидящую (лежащую) на возвышении, или как художник и модель рассматривают скульптуру на пьедестале, он волей-неволей воспроизводит ситуацию противостояния того, кто смотрит (зритель), и того, кто выставлен напоказ, представлен на обозрение. А ведь и в самом деле «позорище, взаимное лицезрение и есть театр» [50].

В серии гравюр «Сюита Воллара» Пикассо «разыграет» целую «симфонию» взглядов, переглядываний, подсматриваний, взаимных лицезрений (ведущий сюжет «Сюиты» — художник и модель в мас-

---

[50] *Гачев Г.* Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). М., 1968. С. 239.

терской), сознательно или бессознательно внося в композицию мотив ненавязчивого присутствия «актера» и «зрителя».

Показательны сами по себе случаи непреднамеренных «театральных» метаморфоз некоторых сюжетов в поздней графике Пикассо (кавалер у дамы, мастерская художника, цирк). Ужимается, словно на глазах превращаясь в сценическую коробку, широко распахнутое пространство циркового манежа, появляются фигуры-кулисы, выгораживается если не «театр в театре», то «театр в цирке». Или другой лист: картина с изображением вакханалии словно висит в воздухе, обрамленная головами то ли посетителей мастерской, то ли... зрителей кукольного театра! Да и мастерская художника — в старинном костюме он пишет обнаженных натурщиц — вдруг начинает разительно напоминать театр. Словно на подмостках расположились на огромной кровати, демонстрируя себя живописцу-зрителю, «актрисы». Членятся, сводятся в единый объем просторного «сценического пространства» плоскости стен, пола, потолка. Наверху проглядывает подобие люка, а проем сбоку гораздо больше напоминает проход за кулисы, чем дверь в комнату.

Впрочем, для поздних графических серий Пикассо гораздо более характерна не скрытая, а открытая театральность, когда изображенная сцена присутствием настоящих зрителей превращена в спектакль.

Нередко перед нами странные, как в страшном сне, к тому же непристойные картины, в которых смешались мотивы цирка и борделя, игры и блуда, мифа и реальности. Случается, на сцене (а это именно сцена!) разыгрывается спектакль-оргия (к примеру, офорты из серии иллюстраций к «Похоронам графа Оргаса»), нет, даже не оргия, а какой-то жуткий ритуал, черная месса, которую служит, высоко подняв фаллический символ, шутовской «папа» Срама и Греха. Все это могло бы ужаснуть, если бы происходило не на театральных подмостках. Но нет, мы видим лица зрителей, жадно следящих за представлением, ложи, иногда занавес. В таком случае нарисованная художником картина приобретает характер какой-то зловещей игры, но все-таки игры, и рогатый бес, правящий свой шабаш, начинает походить на буффона в рогатой шутовской шапке.

Перед нами не просто неприличные сценки (бордель? сатанинское сборище?), Пикассо лишает их конкретности, создавая образы то ли театра-мира, то ли мира-театра. Образы, источающие горечь пополам со злорадной усмешкой, они так же страшны, как пророчества шута у Бонавентуры, и способны так же ужаснуть и так же утопить этот ужас в комедиантстве, вышучивании всего и вся (смертного греха, богохульства, смерти, Ничто).

Обобщенный образ мира-театра (театра-мира) содержится в созданной Пикассо серии гравюр «156» (№ 10, 19).

Поле гравюры (№ 10) почти сплошь покрыто людскими лицами и фигурами, густая вязкая масса словно двигается, вспухает сгущениями тел, и повсюду глаза — вытаращенные, устремленные вдаль, опущенные. Жадная до зрелищ толпа кажется охваченной почти эротическим безумием, но нет, многие «зрители» лишь равнодушно присутствуют на представлении, отвернувшись от него, а может, и вовсе о нем не подозревая. В общем композиционном поле Пикассо сводит разномасштабные фигуры, будто вырванные из различных пространств и времен, одетые в любые костюмы или совсем не одетые, охваченные экстатической страстью и безмятежные. И мы догадываемся, что перед нами не просто зрители, а образ человечества, вселенской толчеи на празднике жизни. В глубине — сцена, она облеплена сверху головами любопытных, а справа ограничена огромной фигурой-колонной нагой девушки. Если это театр, то театр кукольный, и разыгрывается на его игрушечной сцене какое-то непритязательное действо, вроде того, которое видел Дон Кихот в театрике маэсе Педро.

Пикассо изображает не эпизод, не случай, он создает изобразительную метафору мучительных и шутовских коловращений человеческой жизни, в которой каждый одновременно зритель и актер всеобщей кукольной комедии. «Жизнь — только тень, она — актер на сцене» [51].

В другой гравюре этой же серии (№ 19) Пикассо сделает явным прием «театр в театре» (на изображенной сцене есть свои зрители, а за сценой, внизу, в арочных проемах — свои «ряженые»), намекая на возможность бесконечного разрастания театральных пространств.

«Мерзкое надоевшее гаерство» [52], — ополчался на Пикассо Александр Бенуа, который терпеть не мог его живописи, считая ее воплощением всего дурного в современном искусстве и прежде всего — беззастенчивого лицедейства. Примерно такую же оценку он даст и Мейерхольду, назвав постановку «Дон Жуана» «нарядным балаганом» [53]. (Доведись идейному вождю мирискусников посмотреть мейерхольдовского «Ревизора», он, скорее всего, сказал бы то же самое, разве что уже не смягчая оценку эпитетом «нарядный».)

Не пощадил Бенуа и многих других живописцев, режиссеров, музыкантов XX в., которые питали неизбывный интерес к райку, бала-

---

[51] *Шекспир В.* Трагедии Сонеты. М., 1968. С. 555.

[52] Александр Бенуа размышляет... М., 1968. С. 673.

[53] *Елагин Ю.* Всеволод Мейерхольд... С. 137.

гану, старинному фарсу, водевилю, лубку, к commedia dell'arte, к шутам, арлекинам, скоморохам, к куклам и марионеткам, к самодеятельному театру, к кабаре и мюзик-холлу. И при этом не столько стилизовали «под старину» свои сюжеты и персонажей, сколько приемами безоглядного «гаерства» пытались взорвать привычные границы творческого метода.

Гигантские шаги в «Лесе» Мейерхольда, нога Хлестакова, оказавшаяся выше головы в его же «Ревизоре», вообще все эти сальто и кульбиты, предписанные актеру биомеханикой, — ведь это по сути то же самое, что и безоглядная клоунада персонажей Шагала.

Елагин уподобит зловеще переменчивого Хлестакова в мейерхольдовском спектакле обманчивому оборотничеству Арлекина[54]. Но разве не такова же и странная нестойкость героев Пикассо, часто будто переливающихся друг в друга (фавн — бык — сыч — Минотавр — сатир), или героев того же Шагала (художник иногда словно бы застал их в момент причудливой метаморфозы).

Язык «Герники» впитал в себя условность кукольного театра. Что это — случайная находка? Вряд ли. Случайной находкой не посчитать и появление манекенов в немой сцене мейерхольдовского «Ревизора», что было предопределено не только особым интересом режиссера к марионеточному и средневековому театру, но и театральными опытами дадаистов, футуристов, Кокто, Шлеммера, куклоподобными образами и манекенами в живописи Г. Гроса, К. Малевича, Дж. Кирико.

Мейерхольд в роли Пьеро — такая же знаковая фигура, как и Пикассо в образе Арлекина (так он себя несколько раз изобразил). Архаическое дотеатральное зрелище, где царили Арлекин и Дионис, где еще были нераздельны смех и слезы и откуда сквозь века протянулась тонкая нить преемственности к цирковым, балаганным, фольклорным формам искусства, влечет к себе современного мастера, будь то режиссер или живописец, побуждая его к, казалось бы, странному «фиглярству» и «шутовству».

В «Даре» В. Набоков презрительно и зло описывает собрание эмигрантской интеллигенции, изнемогающей в суетных и в общем бесполезных усилиях удержаться на творческих высотах духа. Присутствующие внимают некоему господину Бушу, читающему «Философскую трагедию» собственного сочинения. По мере чтения, «чем глубже, сложнее и непонятнее становилась идиотская символика трагедии», тем ужаснее казалось герою коверканье немцем русского языка (для самого Набокова непереносимое), тем труднее было и слушате-

---

[54] *Елагин Ю.* Всеволод Мейерхольд. С. 255.

лям удержаться от смеха и тем явственней трагедия превращалась в фарс. Нескладная попытка осовременить древнегреческий космизм и древнегреческую трагедию, введя в пьесу два хора, «из которых один каким-то образом представлял собой волну физика де Бройля и логику истории, а другой, хороший хор, с ним спорил», окончилась полным провалом.

Столь же беспощаден и Б. Пастернак — в лице своего героя («Доктор Живаго») — к нежизнеспособному уродцу — космогонической симфонии со стихотворным текстом, одаривающей слушателей переизбытком скучного глубокомыслия и трепетной душевности в духе одряхлевшего, траченного молью символизма. Универсальная картина мира, прежде, в мифические времена, представлявшаяся человеку определенной культурной эпохи извечным порядком бытия, осталась в прошлом. Зато реальностью стала угроза утраты смысла человеческого существования в мире-театре, в круговороте образов, в неверности личин, в засилье пустых форм, или, как будут говорить постмодернисты, «симулякров».

Не таковы ли и осмеянные Набоковым и Пастернаком «космогонические симфонии» и «философские трагедии»?

Обреченные на неудачу попытки вызвать к жизни трагическую Музу, с таким блеском описанные современными писателями, наводят на мысль, что виной тому, может быть, не одна только бездарность авторов фальшивых «космогоний», но и наше время, утратившее со «смертью Бога» (и мифа) естественное право на величие, мощь и стройность мировосприятия, отчего попытки возродить прошлое чреваты напыщенной театральщиной.

Ницше когда-то чудился призрак «дурного» актерства не только — конкретно — в музыке и оперном творчестве Вагнера, но и в «обманной» природе искусства вообще. Ненавидя дух притворства и в культуре, и в жизни («ложь тысячелетий»), философ не раз почувствует себя «антиактером» и «антитеатралом» [55]. Но ведь он же, ужаснувшись возможной в будущем «неправде» по отношению к самому себе («Я ужасно боюсь, чтобы меня не объявили когда-нибудь *святым*...»), назовется комедиантом, шутом! («Я не хочу быть святым, скорее шутом... Может быть, я и есть шут») [56].

Шутом захочет стать и художник — прежде всего художник XX в., который очень часто стремится, прорываясь сквозь оболочку видимого — реальную череду событий, конкретность пространства и времени, предметность и т. д., — дать образ не быту, а Бытию. Понят-

---

[55] См. напр.: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 694.

[56] Там же. Т. 2. С. 762.

но, что его подстерегают две опасности — опасность натурализма (бытовизма) и опасность сотворить нечто вроде фальшивой «космогонии».

После генеральной репетиции «Балаганчика» А. Блок напишет Мейерхольду: «...*всякий* балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные... объятия... материи, как будто передает себя ей в жертву, и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему, сама лезет к нему в объятия; здесь-то и должен *«пробить час мистерии»*: материя одурачена, обессилена и покорена; в этом смысле я *«принимаю мир»* — весь мир, с его тупостью, косностью, мертвыми и сухими красками, для того только, чтобы надуть эту костлявую старую каргу и омолодить ее: в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна» [57].

Блок надеялся «омолодить» старый мир, а вместе с ним и застарелую поэтику всякого рода «космических симфоний» и «философских трагедий», бросив их «в объятия шута», чтобы омертвелость и патетическая фальшь растворились и исчезли в примитивном, но зато безобманном и вечно живом искусстве балагана. Только таким виделся поэту путь к заветной цели творческого преображения, к тому рубежу, когда «пробьет час мистерии». А ведь так и случилось — великая поэма «Двенадцать», с ее возвышенным мистериальным подтекстом, родилась, когда автора осенила счастливая мысль погрузить грозные реалии жизни (ее «косную материю») в атмосферу народного гулянья, площадного действа и «разыграть» драму уже не в кукольном пространстве балаганчика, а на большой «сцене» города, где новый мир празднует свое рождение в дни Христова Рождества, а картонных Пьеро и Коломбину сменили живые, неподвластные авторской воле Ванька и Катька. Впрочем, и здесь у Блока «балаган обнимается», правда, не со старым, а с новым, уже «не «косным», а бунтующим миром, жестоким и беспощадным. Величие происходящих событий не только подтверждено, но и поставлено под сомнение смысловой перекличкой двух истин, двух образов — рождения нового мира в огне революции и Рождества Бога, несущего людям любовь и прощение.

Но Блок не проповедник, не ученый, он поэт, и истина истории видится ему в скольжении правд, в череде высокого и низкого, прекрасного и безобразного, иллюзорного и реального. Вышедшая из берегов, праведная и греховная, жертвенная и беспощадная, народ-

---

[57] *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т 8. С. 169–170.

ная стихия «Двенадцати» вливается в карнавальное шествие, но не растворяется в нем. «Зазор» между двумя образами (праздник революционный и религиозный) и есть та карнавальная (балаганная) маска, из-под которой то выглядывает, то скрывается правда-истина о Богочеловеке, о человеке, о человечестве... Избегая патетики и фальши «философских трагедий», не обличая и не воспевая, поэт наблюдает великий балаган истории, когда в движении толп, в мелькании лиц в снежной пыли не разобрать, не увидеть, что там впереди (катастрофа? чудо?), и кто ведет народ — сошедший с небес Христос или его раскрашенный святочный кумир «в белом венчике из роз»?

Подобно великому поэту живописцы XX в., каждый по-своему, будут использовать стилистику балагана (цирка, кукольного, кабаретного театра), спасаясь от бескрылого бытовизма, от фальшивого пустозвонства всякого рода «космических симфоний» и «философских трагедий», от спрямленных оценок и истин. Многие полотна М. Шагала представляют собой нечто вроде вселенского цирка или космического балагана: кувыркаются, парят, плавают, зависают в необозримых, безграничных пространствах люди и ангелы, солнца и луны, влюбленные, музыканты, художники, акробаты, кони и козы, рыбы и птицы, собаки и коровы, а еще — скрипки, букеты, свечи, города и деревни, соборы и мосты... Чудесный мир Шагала (такое на самом деле может привидеться разве что во сне!) пронизан если не мистическим (жизнелюбивому таланту Шагала чужда символистская сосредоточенность на мыслях об «ином»), то мистериальным ощущением прикосновения к запредельному (иногда даже грозному). Не случайно в изображенных художником бескрайних пространствах происходят необъяснимые превращения, случаются немыслимые вещи: там невесту обнимает жених с ослиной головой, там летает курица со свечой или часы с человечьими руками, там люди могут стоять на голове, а избы — на крыше, там обитают художники о двух лицах, там зеленый скрипач сидит на доме, а прохожий, как Гулливер в стране лилипутов, идет, возвышаясь над башнями собора.

И в то же время вся эта мистификация или чертовщина, имеющая явно «космический» характер, уж очень часто напоминает балаган, цирк, вертеп (тогда как в собственно цирковых сценах арена словно на наших глазах превращается в подобие земного шара, а подкупольное пространство — в бескрайний космос). Симпатичные животные, которые у Шагала присутствуют всюду и везде, своей домашней «прирученностью» заставляют вспомнить о цирке зверей, а всякого рода странные метаморфозы, случающиеся с его героями, — о жонглерских фокусах и чаплинских номерах (художник как-то нарисовал Чарли на куриной ноге и с отскочившей головой, памятуя о

фильме «Золотая лихорадка»). Даже трагическая метафора революции («Революция», 1937) строится на балаганно-цирковых мотивах с центральным образом акробата, стоящего на одной руке в позе неустойчивого равновесия. Даже в изображение библейских сцен Шагал нередко вносит элементы мягкой иронии, игры, балаганной театральности, когда ангелы становятся немножко похожи на воздушных гимнастов, а торжественность происходящего снижена нарочито упрощенной, «лубочной» манерой письма. Неправильная и как будто «приблизительная», она сродни не только народной картинке, вывеске, детскому рисунку, в ней живет незатейливость балаганных представлений, цирков шапито, средневековых мистерий с их простодушным актерством и очевидными для всех обманами откровенного лицедейства.

Некогда Крэг мечтал о театре сверхмарионеток, надеясь преодолеть измельчание сценического искусства, чтобы современный зритель снова, придя на спектакль, мог услышать «шепот вечности». Шагал, по сути дела, воссоздал на своих полотнах (разумеется, и не помышляя о Крэге) подобие такого театра сверхмарионеток, часто нарисованных по-детски упрощенно, но зато способных обернуться ослом или козлом, жонглировать собственной головой, летать, выделывать немыслимые кульбиты, растягивая и закручивая штопором собственное тело.

Нередко окрашенное в трагические тона, мистическое или скорее — сказочное шутовство героев Шагала чем-то близко сюрреальному шутовству булгаковских персонажей, какому-нибудь Берлиозу, которому могут очень даже просто пришить отрезанную голову кривой иглой.

Столь же, как Пикассо и Шагал, пристрастен к театральным образам, к балагану и кукольному театру другой замечательный живописец XX в. — итальянец Джорджо де Кирико.

Основоположник «метафизической живописи», преисполненной философического глубокомыслия и способной якобы усматривать суть за пределами видимости, он считается непосредственным предшественником сюрреализма, первооткрывателем его алогичной, сновидческой поэтики.

Вместе с тем талант Кирико глубоко своеобразен и чужд многим крайностям сюрреалистического метода (таким как пресловутый «психический автоматизм», болезненное пристрастие к образам распада и смерти, навязчивая эротика и т. д.). Создавая язык «метафизической живописи», художник избрал два главных образных ориентира, разумеется совершенно свободно используя каждый из них в своих целях, — великую живопись и скульптуру прошлого (начиная

с Древней Греции, кстати Греция — страна, где Кирико родился) и искусство театра.

Оглядываясь на великих предшественников, художник стремился достичь (и достигал!) особой монументальной «выстроенности» композиций, особой внушительности фигур, особой «вагнерианской» торжественности настроения, которым дышит пространство его картин. (Кирико и в жизни умел сохранять достоинство «классика», не поддаваться преходящим страстям, не тонуть в мелочной суете, при любых обстоятельствах «держать дистанцию».) Но, как уже говорилось, у сурового и меланхоличного итальянца, обожавшего классическую живопись и скульптуру, была еще одна глубокая привязанность — театр. Что ж тут удивительного, ведь Италия, как известно, страна яркой театральности, недаром с ней связаны многие новации в истории театрального искусства. Главное же, вероятно, — это бытование на улицах городов и селений стихийной театральности, вошедшей в плоть и кровь этой артистичной нации, в веселом кипении карнавалов, в особой любви итальянцев к пению и певческому голосу, в обыкновении превращать любую бурную эмоциональную сцену «на людях» в зрелище, когда, споря, протестуя, обличая, каждый участник безотчетно любуется своим «актерством».

Любя сценическое искусство, которое стало для его живописи кладезем образных идей, Кирико обычно был в курсе театральных новинок, иногда работал над сценографией спектаклей (в частности, для знаменитой труппы С. Дягилева), написал теоретическое сочинение о комедии дель арте (в соавторстве с женой), живо интересовался историей кукольного театра (его перу принадлежит специальная статья о марионетках).

В ранних картинах Кирико заметно влияние А. Аппиа, чьи идеи были безусловно известны художнику и отвечали его собственному стремлению освободиться от историко-бытовых подробностей, «укрупняя» формально-смысловой язык произведения.

Мимо Кирико не прошли и новации Г. Крэга. Он, конечно, был знаком с его теоретическими трудами, с журналом «Маска», который издавался во Флоренции, где в течение 9 лет Крэг руководил театром «Арена Гольдони». Во всяком случае, крэговские идеи передвижных ширм вместо стационарных декораций и супермарионеток вместо привычных актеров создатель «метафизической живописи» усвоил и переосмыслил на свой лад.

В суровом таланте Кирико ученая серьезность (художник увлеченно изучал труды великих философов) уживалась с «театральным» легкомыслием — любовью к переодеваниям (в автопортретах он часто предстает перед нами в старинных костюмах), намеренной сценично-

стью композиционных решений, стойким пристрастием к марионеткам и манекенам, так что так и кажется, будто за глубокомыслием «метафизической живописи» скрывается нечто вовсе «неподходящее» — игровое, игривое, игрушечное. Быть может, балаганное...

Кирико принадлежит серия картин «Площади Италии».

Опустелые, часто будто вымершие, залитые напряженным — то ли нездешним, то ли театральным — светом «площади» Кирико стынут в обморочном оцепенении (что это — страшный сон? бредовая галлюцинация?). Стены зданий, глухие или изрезанные арками и проемами окон, напоминают театральные декорации, временные павильоны из раскрашенной фанеры, выстроенные на сценических подмостках. В городском пейзаже (его современность иногда подчеркнута присутствием фабричной трубы, паровоза, уличных часов), словно застывшем в напряженном ожидании мистических откровений, вдруг видится иллюзорность задников и кулис, напоминая об обманчивой театральности то ли жизни, то ли ее «метафизических» основ.

В 1917 г. художником была создана удивительная картина на мифологический сюжет — «Гектор и Андромаха». Сцена из «Илиады» (прощание Гектора с Андромахой перед сражением за Трою) у Кирико как бы «разыгрывается» на подмостках невиданного «космического» театра: резко сокращаясь, уходит куда-то вдаль дощатый помост, геометрические объемы служат подобием кулис, все залито искусственным «софитным» светом. Главное же заключается в том, что перед нами вместо мифических героев — марионетки. Сделанные то ли из дерева, то ли из металла, с заклепками, соединительными трубками, подставками, с белыми яйцевидными головками без лиц, словом, какие-то человекоподобные конструкции из цветных геометрических деталей. И в то же время их прильнувшие друг к другу фигурки полны выразительности, даже изящества. Гектор и Андромаха Кирико — не куклы, даже, пожалуй, и не марионетки, а крэговские супермарионетки, и именно поэтому им не надо ни лиц, ни рук, чтобы сыграть сцену прощания. В отличие от кукольности персонажей Шагала, в которых очевидны приметы низкого жанра — примитивность, площадное комикование и т. д., сверхмарионетки Кирико невозможно помыслить в руках какого-нибудь бродячего кукольника, скорее уж в этих искусных конструкциях чудится нечто сверхчеловеческое, быть может, внеземное...

Не мгновение, а вечность длится объятие Гектора и Андромахи на залитой призрачным «театральным» светом пустынной сцене, висящей где-то в мировом пространстве. Не снижая торжественного звучания гомеровского сюжета, Кирико «разыгрывает» его на подмост-

ках невиданного космического балагана, с помощью марионеток (сверхмарионеток), напоминающих инопланетян. Не является ли увиденная художником метаморфоза эпических героев, обернувшихся в «метафизическом» театре Кирико механическими игрушками, знаком нашей беды? Тем более что марионетка часто уступает место портновскому манекену (нелепому, прошитому крупными стежками, иногда безголовому) или какому-нибудь странному монстру, представляющему собой противоестественное сочетание манекена с античной статуей или с живым человеком.

«Космические балаганы» Кирико проникнуты тревогой и отчаянием. Человек-манекен, человек-марионетка — в этих образах и неизбывная горечь по поводу утраты ренессансного идеала свободного творца новой гуманистической вселенной, и ироничная насмешка над человеческой комедией, которая вечно разыгрывается на подмостках истории.

Кирико не обличает и не утешает. Трагические истины жизни открываются ему в образах, соединяющих в себе величавую торжественность классики, понятой как идеал, и театрально-балаганное развенчание «высокого стиля», что исключает не только поверхностное всепонимание, но и фальшивую патетику, вроде той, какая была осмеяна Набоковым и Пастернаком на примере мертворожденных шедевров эпико-героического жанра.

Случилось так, что болезненная ницшеанская чувствительность к «обманным» «идолам и идеалам» культуры глубоко проникла в сознание художника (писателя, музыканта, режиссера) XX в. и стала одним из главных побуждений к обновлению образного языка. При этом часто расширению (порой «космическому») смысловых границ произведения — как у Пикассо, Кирико, Шагала — сопутствовало намеренное «снижение» и упрощение языковой структуры (минимализм, искусство «бедное», «мусорное», искусство, впитавшее образность «примитива», балагана, вывески, лубка и т. д. И просто — внехудожественных и даже антихудожественных реалий жизни).

Многие годы сооружал варианты конструкции из хлама и случайных вещей (Merzbau) К. Швиттерс, громоздя все выше и выше свой причудливый Gesamtkunstwerk (так что однажды даже пришлось пробить перекрытие). Этот своего рода дадаистский фарс на тему «великого искусства» уж во всяком случае делал невозможными актерские «обманы» образных иллюзий и «священный трепет» эстетического чувства. При этом Швиттерсу не были чужды притязания на всемирность изобретенного им художественного (антихудожественного) языка.

Подобно мастерам изобразительного искусства режиссеры-новаторы в борьбе с «обманным» лицедейством «неживого театра» (опре-

деление П. Брука) будут разными способами «упрощать» и «снижать» театральный язык («Театр жестокости» А. Арто, «бедный театр» Е. Гротовского, «бедный» и «грубый» театр П. Брука, «эпический театр» или «театр отчуждения» Б. Брехта, американский Ливинг-театр и др.), обращаясь к ритуалу, к опыту дотеатрального зрелища или к формам искусства, сохраняющим устойчивые черты такого зрелища, — к цирку, лубку, кукольному театру. Разве не является и биомеханика Мейерхольда, и монтаж аттракционов С. Эйзенштейна типичным примером того, как балаган «обнимается» с «косной материей» — будь то косная материя натуралистических образцов или стилизованных «космогоний».

В сущности, не важно, идет ли спектакль на городской площади, в ангаре, гараже, в парке, песчаном карьере или на сцене, оснащенной современной машинерией, «изображается» ли лесная чаща с помощью настоящих деревьев или мотков проволоки, задействована ли в представлении живая лошадь, которой тесно в сценическом пространстве («Гамлет» в постановке П. Шеро) или деревянный конь на колесиках, подобный детской игрушке («Неистовый Роланд» Л. Ронкони), — в том и в другом случае фальшивое лицедейство не выдерживает присутствия «неигровой» («бедной», «грубой») натуры и исчезает с появлением элементов «сверхигры» (акробаты, клоуны, марионетки). Впрочем, в театре — искусстве, по мысли Жуве, наиболее «правдивом» (особенно если в игровом пространстве — живые актеры) и одновременно наиболее «лживом» (т. е. наиболее искушенном в умении выдавать одно за другое), безусловность и условность образа нераздельны. Поэтому современный художник столь легко совмещает их в одном произведении и может придать любой «правде» и любой «лжи» особый смысл. (Так, у Л. Ронкони в спектакле «Орестея» наряду с такими, словно выхваченными из нашего времени предметами, как книги, тетрадь, пишущая машинка, «используются не бутафорские, а настоящие символы древней религии: огонь, земля, хлеб, соль, пепел, мука, мясо, мед...» [58])

Вероятно, именно относительная творческая свобода живописца, не связанного, в отличие от театрального деятеля, ни с обязательной работой в коллективе, ни с определенным архитектурно-сценическим пространством, ни с литературным текстом, ни с финансовыми расчетами, позволит ему не раз испытать на прочность актерское «как бы», на котором, собственно, основана игровая природа искусства вообще, доводя условность «игры» до крайности и тем самым отменяя саму игру.

---

[58] *Скорнякова М. Г.* Лука Ронкони, или Театральное пространство М., 1997. С. 71

Как-то раз (дело было в 1912 г.) Марсель Дюшан в компании с друзьями — Г. Аполлинером и Ф. Пикабиа — присутствовал на представлении «Африканских путешествий» Раймона Русселя, что, по признанию будущего изобретателя «невозможных» произведений, круто изменило его творческие намерения. Вскоре появились сотворенные им «готовые изделия» (ready-made), а в 1917 г. была выставлена скандально известная «скульптура» в виде перевернутого писсуара под названием «Фонтан». «Скульптура» к тому же оказалась подписной, на ней ясно читалось выведенное крупными буквами имя: Р. Матт («матт» на американском сленге означает одновременно «собака» и «болван» или «простак»).

И в самом деле, не болван ли автор этого шедевра, который перепутал все «роли», не сечет, чем разнится фонтан от писсуара, не понимает, в чем отличие бытовой вещи от художественного произведения. Традиционный в классическом искусстве и сопряженный с романтической символикой образ фонтана, источника (вечной юности, живой воды, любви и т. д.) злорадно замещен самым «низменным» предметом из набора сантехнического оборудования.

«И тебе не стыдно притворяться при всех и лгать, будто ты — Гераклов вестник?» — вопрошал Солон. Автор писсуара-фонтана, доведя принцип актерской замены одного другим до абсурда (никогда не стыдно!), отменяет притворство, актерство, игру (стыдно!), предписывая быть (например, писсуару фонтаном) — и все. Солон предчувствует и боится, что скоро все станет игрой, Дюшан творит в эпоху нарастания напряженного ощущения игровой беспочвенности культуры. И создает, играя, свои произведения во имя отрицания игры.

Не потому ли он так много работал над разрешением задачи рождения картины из чистой случайности, изобретая различные технические способы нивелировать роль автора-творца? Ему нравилась мысль о том, что искусство подобно половому акту (позднее эту мысль повторит Дж. Поллок), и значит, «актерство» образа (любого образа) вытесняется непредсказуемым инстинктом, над которым законы игры (игры искусства в жизнь) не властны.

Но с другой стороны, в том же пресловутом «Фонтане» чувствуется злорадная усмешка художника, прикидывающегося «болваном», не знающим, что к чему, позабывшего все законы и правила художественного творчества. Автор фиглярствует под маской простака или дурака, насмехается над серьезным искусством, показывая, подобно шуту, язык тем, кто чтит «великие обманы», и тем, кто в них усомнился. Так вдруг и здесь, в своего рода «искусстве без искусства», проглядывает балаган, и автор-буффон творит свои чудачества,

в карнавальном своеволии сводя высокое на уровень, как сказал бы М. Бахтин, «материального низа» [59].

В 60–70-е гг. в лоне молодежной контркультуры и поп-арта идеи Дюшана были развиты и приумножены.

Молодые в то время носили на груди значки с надписью «all is over», что могло означать в равной мере и «все — искусство», и «все — обман». Весь мир — искусство, искусство — весь мир, весь мир — обман, все искусство — обман — заданная еще Дюшаном и дадаистами идея равнозначности всего и вся подводила критику культуры к предельной точке: к отмене культуры вместе с отменой каких бы то ни было сожалений, тем более трагедий по этому поводу. Отвергается «культура отцов», переполненная гуманностью, неразрешимыми проблемами, тупиками и, как кажется, обманным актерством всякого рода идейных направлений, стилей, течений, партий... Вместе с ней обречен исчезнуть накаленный драматизм, составляющий живой нерв эпохи, именуемой Новым временем, и предопределивший особую роль театра в этот период. Тот драматизм, который живет в произведениях Шагала, Кирико, Пикассо (и многих других мастеров искусства XX в.). Сотворенный каждым из названных живописцев образный язык несет на себе явные приметы (намеренной или невольной) театрализации. Это сообщает ему особую игровую незаконченность и неоднозначность, заставляя предположить, что такова и сама окружающая жизнь, в которой, как когда-то сказал еще Эразм Роттердамский, «ничего нельзя знать наверное» (пусть даже «ничего» — слишком сильно сказано).

В XX в. об этом знают или догадываются не только «лирики», но и «физики» (вспомним хотя бы Нильса Бора, считавшего ясность лишь дополнением к истине).

Безумному и мудрому герою Сервантеса, добровольному страннику по земле Испании, мир открылся в причудливой игре лиц и личин, намеренного и нечаянного актерства, в странных смешениях жизни и театра, когда истина не является в наготе своей (как известно, традиционная аллегория истины — фигура нагой женщины), а прячется под масками, ускользая от однозначных оценок. Художникам (и не только художникам) XX в., изобретателям нового неклассического образного языка, в высшей степени свойственно подобное «донкихотство».

---

[59] О несерьезности, точнее — «опереточности» экспериментов Дюшана пишет Ю.Лейдерман. См.: *Лейдерман Ю.* Технология + оперетта // Искусство XX века Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции. СПб., 1999.

Эпилог

«Мир — театр» — в этой старой метафоре затаен и восторг (ведь театр — всегда праздник, праздник игры, победы над серыми буднями), и испуг, даже горечь, порожденные мыслью о том, что вся культура и вся жизнь человеческая — лишь спектакль, отчаянная игра, заслоняющая черную бездну Ничто.

Однако театральность, спасительная театральность, подобно шуту-Арлекину, даже напоминая об инфернальных силах ада, сулит вечное возрождение к жизни.

XX век — век поворотный, когда происходило и происходит становление неклассического (постнеклассического) языка познания и творчества, когда ученый и художник нередко уподобляется Дон Кихоту и вопреки доводам здравого рассудка, словно бы «сойдя с ума», отправляется, минуя проторенные пути (законы, традиции, правила, нормы), в погоню за ускользающей истиной, которая часто лишь просвечивает в еще не познанных, а может быть, и непознаваемых «странностях» бытия, скрывается и являет себя в игровых метаморфозах, в обманчиво-театральных несовпадениях кажимости и яви.

В сущности, факт «неполноты» смысла (образного или умозрительного) станет в XX в. неоспорим и для физика (вспомним: ясность — лишь дополнение к истине), и для философа («Самое важное лежит за пределами понятного и объяснимого...»[60]), и для художника, прежде всего художника-авангардиста, мечтающего изобрести (и изобретающего!) новый язык, способный выразить нечто, чему еще не находилось образной (и иной) формы. Не случайно современные художники, философы, ученые постоянно обращаются к урокам восточной мудрости, которая чаще всего высказывалась не впрямую, а в форме притчи, загадки, дзэн-буддийского коана (казалось бы, не имеющий отношения к делу вопрос–ответ). Начиная с чеховского подтекста желание выразить суть «по касательной», заставить ее пробиваться или проглядывать в, казалось бы, неожиданном контексте в современном искусстве не иссякает.

Стрелер, размышляя о постановке «Вишневого сада» и о многозначности пьесы (знаменитый пример с тремя — одна в другой — шкатулками: шкатулкой Реалистической интерпретации, шкатулкой Истории и шкатулкой Жизни), напишет: «Настоящий спектакль должен мерцать, как мерцает свет, когда в сети то и дело меняется напряжение — три разных напряжения»[61]. А разве не мерцают наме-

---

[60] *Шестов Л.* Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 619.

[61] *Стрелер Дж.* Театр для людей. М., 1984. С. 214.

ками, подтекстами, загадками, многообразными смыслами картины Пикассо, Кирико, Шагала, Дали?

Мир замерцал, задвигался, усложнился. Каким должно быть восприятие этой подвижной неоднозначной реальности, в какую образную (или иную) форму можно вместить ее мерцающую суть? [62]

С характерным для неклассического (постнеклассического) периода развития науки и искусства осознанием (и ощущением) «неполноты» истины — результата познания и творчества — связана, вероятно, особая завороженность и ученых, и художников «промежуточными» мирами, явлениями, смыслами. По образцу «промежуточного мира» (хайдеггеровский Zwischenwelt) философы нередко будут пытаться представить себе и бытие, и язык, и существование человека (яркий пример — философия экзистенциализма). Суть обретается где-то в пространстве «между» — между явлениями, сферами деятельности, науками, искусствами и т. д. и т. д. Великие открытия сплошь и рядом совершаются на стыке разных областей знания, возникают новые междисциплинарные науки-кентавры, философия со времени Ницше и Шопенгауэра легко смыкается с эссеистской и афористической литературой, а затем и с психологией, социологией, лингвистикой, в художественном творчестве смешиваются стили, виды и жанры, техники, манеры и даже искусство с неискусством. Смешиваются, ибо решение творческих задач видится где-то в неизведанных «промежуточных» пространствах.

«Между», «между» — видно, не случайно М. Бубер возвел это словечко в ранг важнейших философских категорий, обозначив им место встречи души и мира, «Я» и «Ты» и связав его с особым мировосприятием, дарующим надежду современному одинокому человеку [63].

Задолго до того как М. Бахтин сформулировал тезис о существовании культур на границах (между!), живописцы на практике испытали многие варианты образного языка, который рождается не только на границах культурных эпох, традиций и стилей, но и на «ничейной» земле — между различными искусствами (к примеру, «визуальная поэзия» футуристов, «Каллиграммы» Г. Аполлинера) или на

---

[62] Постмодернисты, которые нередко доводят творческие идеи нашего века до крайности, в частности, склонны уподоблять состояние «мерцания» мира моменту выхода человека «за пределы языка» (забыты названия и имена, забыты время и пространство и т. д.), когда сам мир начинает стремительно исчезать. Об этом размышляет В. Подорога, развивая свои соображения на примере парадоксального творчества обэриутов, иронически заострявших проблему взаимозависимости объективной реальности и человеческого языка. См.: К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. Подорогой // Логос. 1993. № 4.

[63] См.: *Бубер М.* Проблема человека. М., 1992.

стыке (между) жизнью и художественным творчеством (кубистские коллажи, «разговорная поэзия» Аполлинера, «объект-поэмы» А. Бретона). Наконец, современный художник, строя образ, будет стремиться выйти в заветное пограничное пространство (где, кажется, только и можно ухватить мерцающий смысл бытия) еще и между сном и явью, безумием и нормой, детскостью и зрелостью, балаганом и высоким искусством (примеров не счесть).

XX век — время расцвета «промежуточных» жанров, таких как трагикомедия, трагифарс, роман-миф, роман-притча. И в этом случае художника необоримо влечет потребность работать на границах, кромках, гранях (между!), затевая своеобразную игру неустойчивых смысловых значений.

Как известно, Мейерхольд, готовя постановку «Ревизора», не уставал предостерегать актеров от «водевильной беготни», от превращения спектакля в гротеск, призывал отнестись к творению Гоголя «не как к шутовской комедии», наставлял исполнителей: «не надо смешить публику», «задача — ничего нет смешного», «ничего комического в костюмах» и сетовал: «уж очень много Шагала»[64]. Казалось бы, странно для режиссера, безбоязненно вводившего в ткань спектакля приемы шутовства, цирка, балагана. Но Мейерхольду потребен был балаган небывалый — трагикомический, когда сквозь дурачество и кривлянье просвечивает страшный и трагический смысл происходящего (что созвучно глубинному содержанию гоголевской комедии, а вернее — трагикомедии). Мейерхольду потребна была — как прекрасно определит он сам — «не комедия, а чтобы все время были срывы в трагедию»[65]. Такие же «срывы в трагедию» таятся в «балаганах» Шагала, Пикассо, Кирико и многих других мастеров XX в., предпочитающих работать в «междуцарствии» жанров и «мерцающих» смыслов. Ведь только так можно создать образ мира, отсвечивающего множеством граней, мира будто огромного театра, переполненного множеством «действующих лиц» и «ролей» — реальных и лишь возможных. Образ многозначного мира, который уже появился на исходе ренессансной эпохи в произведениях великих Шекспира и Сервантеса, в наше время станет предметом открытого экспериментирования с языком в условных пространствах «между» (между видами и жанрами искусства, между реальным и художественным, между комическим и трагическим).

Ортега-и-Гассет назовет Дон Кихота, героя самого театрального из романов, «пограничным существом» (он и в самом деле странст-

---

[64] Мейерхольд репетирует... Т. 1. С. 31, 38, 78, 80, 117.

[65] Там же. С. 83.

вует в пространстве, пролегающем где-то между фантазией и реальностью, безумием и мудростью, театром и жизнью). В той же мере его можно было бы назвать и «театральным существом», актером и зрителем в одном лице. Ведь театр среди других видов искусства, подобно Гермесу среди олимпийских богов, является идеальным посредником (медиатором), царящим в пространствах «между», в промежутках и «серединных» мирах, где постоянно протягиваются и рвутся связующие нити, где беспрерывно совершается обмен и обман, где идет изменчивая игра кажимости и яви.

В наше время «внешняя» театральность, связанная с открытой театрализацией жизни, быта, искусства, столь распространенная вплоть до начала XIX в., уступила место своего рода «внутренней», скрытой театральности, связанной с драматическими перипетиями современного познания и творчества, со становлением неклассических методов науки и искусства. В лукавом лицедействе, в театральной игре правд и мнимостей, в актерском оборотничестве, в дурашливости балагана видится прямой противовес незыблемым системам, заржавелым истинам, устойчивым нормам и правилам классического искусства. Поэтому-то и художник, и философ, и ученый, сознательно или бессознательно, любя театр или оставаясь к нему равнодушным, использует уроки великого искусства лицедейства в своей творческой работе.

Надо сказать, что начиная с 80-х гг. теоретики постмодернизма буквально бредят всякого рода «складками», «кромками», «промежутками», «разрывами», «прорехами», «щелями» (т. е. всякого рода «между»), стараясь обосновать действительно многомерный, парадоксальный тип постмодернистского мышления и творчества, коему, с их точки зрения, принадлежит будущее. Однако, настаивая на безусловном и абсолютном приоритете текста, они неминуемо приходят к тому, что Ж. Деррида назовет «безудержным жертвоприношением присутствия (присутствия реальности. — *С.Б.*) и смысла»[66]. В результате сквозь ироническое отвержение всех иллюзий в сложном, парадоксальном, игровом тексте проглядывает бескровный мир симулякров, кажимостей, театрализованных обманов. Такая «игра текста против смысла» (Деррида) вряд ли соблазнит настоящего художника.

Мир — театр, культура — театр. Пусть даже род самообмана. Но можно ли согласиться с тем, что человек творит лишь пустотные симулякры и сам является таким же симулякром, обреченным в ожи-

---

[66] *Деррида Ж.* От экономии ограниченной к всеобщей экономии // Комментарии. 1993. № 2. С. 56.

дании смерти на участь «голого короля»? («Рожденный как нехватка, отверстая рана, с первых шагов уязвляемый желанием, которое никогда не будет удовлетворено, приговоренный скрывать его, окутывая символическими одеяниями, человек клеймен как оплошность, которая предрасполагает его к смерти и празднует смерть в каждом его жесте» [67]). Именно культура, «вторая реальность», игра в жизнь способна заронить ужасную мысль о симулякрах — обманчивых видимостях, составляющих содержание человеческого существования вообще.

О. Фрейденберг связывает изначальный смысл латинского слова «ludus» (букв. «игра», «розыгрыш») с ритуальным действом смерти-возрождения [68]. Культура и есть великая игра, которую ведет, умирая и возрождаясь, дух человеческий, и в этой игре человек не может быть ни «нехваткой», ни «отверстой раной», а его самое большое желание — творить — никогда не останется неудовлетворенным.

Культура — игра? Мир — театр? Да, «театр духа», вечно возрождающийся подобно богу Дионису. Удивительное безумие смертного человека.

---

[67] *Эко У.* Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 349.

[68] *Фрейденберг О. М.* Миф и театр. М., 1988. С. 45.

Л. В. Кириллина

Барочная опера и театр XX века

Оперное искусство возникло, как известно, в конце XVI — начале XVII в. — на границе умирающего Ренессанса и нарождающегося Барокко. Сюжетную и концепционную основу поэтики нового жанра составили, с одной стороны, орфические и неоплатонические мифы о странствиях и метаморфозах бессмертной души (типичные для первых опер истории Орфея и Эвридики, Дафны и Аполлона [1]), а с другой — мотивы и образы рыцарского эпоса, причем не в их первозданной средневековой суровости, а в весьма изысканном эстетизированном лирико-ироническом преломлении у великих феррарских поэтов XVI в. — Л. Ариосто («Неистовый Роланд») и Т. Тассо («Освобожденный Иерусалим»). Сюда же примыкали и сказочно-приключенческие или любовно-приключенческие античные сюжеты — «Возвращение Улисса», «Дидона и Эней» и прочие. Следовательно, в отличие от драматического театра Нового времени, опера изначально интересовалась не событиями истории или отдельной человеческой жизни как таковыми, а чем-то иным, лишь отчасти соприкасавшимся с реальной действительностью. Да и сама идея театра, в котором персонажи, что бы с ними ни приключалось, постоянно поют или даже танцуют, способна свести на нет любые притязания оперы на внешнее правдоподобие. Не забудем также, что опера в эпоху Барокко являлась прежде всего дорогостоящим развлечением,

---

[1] Напомним, что либретто О. Ринуччини «Дафна» стало основой первой (не сохранившейся) музыкальной драмы Я. Пери, поставленной во Флоренции в 1597 г.; в 1608 г. это либретто было положено на музыку М. да Гальяно. В 1600 г. соответственно в Риме и во Флоренции были поставлены дошедшие до нас «Представление о Душе и Теле» Э. Кавальери (это сочинение считают иногда первой ораторией, однако можно трактовать его и как одну из первых музыкальных драм) и «Эвридика» Пери налибреттотогоже Ринуччини. Последним текстом воспользовался позднее Дж. Каччини. «Сказание об Орфее» (обычно называемое просто «Орфей») К. Монтеверди на либретто А. Стриджо было поставлено в Мантуе в 1607 г.; за ним последовали оперы об Орфее С. Ланди, Л. Росси и других композиторов.

частью придворного празднества или ежегодного городского карнавала, и потому должна была увлекать и поражать не только слух, но и глаз. В Венеции второй половины XVII в. в трехактной опере декорации менялись 12 раз (правда, будучи типовыми, они кочевали из произведения в произведение); в знаменитом аллегорическом «Золотом яблоке» М. А. Чести, созданном в 1668 г. для торжеств по поводу бракосочетания австрийского императора и испанской принцессы в Вене, предусматривалось 67 смен декорации! И даже во Франции времен П. Корнеля и Ж. Расина никто не требовал от оперы соблюдения «трех единств» классического театра. Либретто Ф. Кино, созданные для Ж. Б. Люлли и считавшиеся образцовыми, разительно отличались в этом отношении от разговорных драм. В специфически французском жанре оперы-балета конца XVII – первой половины XVIII в. (А. Кампра, Ж. Ф. Рамо) каждый из актов-картин имел свой сюжет, своих героев и особое, порой крайне экзотическое, место действия [2]. Проза жизни была барочному музыкальному театру совершенно противопоказана (она проникала в оперу лишь через комические жанры и комические персонажи, занимавшие вплоть до середины XVIII в. сугубо подчиненное положение). Зато путешествия в мир иной, явления богов, полеты на облаках и крылатых драконах, танцующие кентавры и поющие тритоны, поединки с чудовищами, бури и пожары, превращения и подмены оказывались в опере совершенно уместными и необходимыми.

За всей этой ярко театральной зрелищностью стояло особое, также барочное, мироощущение. Оно унаследовало от Ренессанса внутреннее убеждение в целостности и осмысленности бытия, в способности человека властвовать над природой и собственными страстями, в убежденности, что мир изначально сотворен как стройная система иерархических взаимоотношений – но в то же самое время было проникнуто и детской верой в чудеса, и священным ужасом перед мощью высших сил и диких стихий, и ощущением героического одиночества избранников Рока: царей, воителей, кудесников, певцов... Нередко присутствовавшее в барочной опере (как и в шекспировском театре) смешение высокого и низкого, патетического и фарсового, шокировавшее приверженцев академического вкуса в XVIII в., также являлось частью этого стремления охватить все и построить художественное мироздание из самых причудливых и пестрых эле-

[2] Например, в знаменитом опере-балете Рамо «Галантные Индии» (1735) идея власти Амура над сердцами диких народов, заявленная в прологе, последовательно торжествует в Турции, в Перу, в Персии и у индейцев Северной Америки («Индии» обозначают здесь неевропейские страны вообще).

ментов. «*...Угодность с негою, огромные чертоги, недуги наглые и гнусные остроги, богатство, нагота, слуги и господа*» — так в одном довольно небольшом стихотворении М. В. Ломоносова проходит чуть ли не вся панорама бытия, хотя повод к этому — чисто филологический вопрос о правильном произношении буквы «г» в русском языке[3].

Барочная гротескность и контраст самых трудносочетаемых элементов очень часто диктовались рациональными соображениями.. Например, знаменитый фривольный эпизод Пажа и Придворной дамы, помещенный в «Коронации Поппеи» Монтеверди сразу же после трагической сцены самоубийства Сенеки, с одной стороны, воплощает одну из основных идей либретто — идею слепой и неодолимой власти Эроса над душами смертных, а с другой стороны, отвлекает внимание зрителей, пока за занавесом меняются декорации для следующей сцены пира во дворце Нерона.

Хронологические рамки эпохи Барокко в музыке остаются предметом дискуссий, однако в целом принято обозначать их большим промежутком 1600–1750 гг. (с внутренним членением на отдельные периоды и с учетом особенностей развития искусства в разных странах). Если же понимать барочность не в узкоисторическом, а в широком смысле, то она как основная эстетическая доминанта присуща музыкальному театру генетически и остается неистребимой на протяжении всех четырех веков существования оперы. Это качество обнаруживается в присутствии фантастических или символико-сакральных моментов в сюжете, в калейдоскопически пестрой композиции, в пышной декоративности постановки (битвы, бури, пожары, сцены безумия и колдовства), а иногда и в совершенно узнаваемых архетипах героев. Легче всего обнаружить подобные «рудименты» в романтической опере XIX в. — и в немецкой, от К. М. Вебера до Р. Вагнера, и во французской, особенно у Дж. Мейербера, и в итальянской — в частности, у Дж. Верди. Однако все перечисленное есть, например, и в «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки, и в известнейших «реалистических» операх композиторов «Могучей кучки». И недаром психолога-бытописателя А. С. Даргомыжского так занимала проблема драматического столкновения «того» и «этого» мира («Каменный гость», «Русалка»), а в полных беспощадной жизненной правды музыкальных трагедиях М. П. Мусоргского столь важную роль играют мистические озарения, пророчества и видения. Почти сплошь «барочен» музыкальный театр Н. А. Римского-Корсакова, и это касается не только опер, обычно определяемых как сказочные (в частности, в

---

[3] *Ломоносов М. В., Державин Г. Р.* Избранное. М., 1984. С. 103.

«Садко» присутствуют и орфический миф о певце, превозмогающем смерть, и мотивы рыцарско-приключенческого эпоса), но и такой драмы, как «Царская невеста» (противопоставление «демонической» и «ангельской» героинь, колдовство с подменой зелья, вставные дивертисменты и прочее).

Может быть, именно потому, что почти в любой значительной опере XVIII–XIX вв. можно отыскать черты, связывающие ее с более старой традицией, но включенные в приемлемую для публики систему поэтики, собственно барочная опера как историческое явление утратила в тот период свой авторитет и совершенно перестала всерьез восприниматься подавляющим большинством слушателей. Это произошло уже примерно в середине XVIII столетия. Критика «абсурдности», «нелепости», «неестественности» на оперной сцене началась еще раньше, но какое-то время музыкальные драмы, написанные на академически строгие либретто П. Метастазио, в которых отсутствовали боги, чудеса и сверхъестественные явления, мирно сосуществовали на сцене с операми, выдержанными в прежних традициях. Ниспровергнуть власть этих традиций смогла лишь комическая опера, воспевавшая естественные радости бытия, проповедовавшая немудреные истины и высмеивавшая всякую заумную высокопарность (волшебные сюжеты проникли в комическую оперу только в конце XVIII в., причем прежде всего — в австрийский и немецкий зингшпиль; итальянская же и французская опера оставались прочно приверженными земной жизни). Кроме того, в комической опере, прежде всего итальянской, в XVIII в. воплотилась новая концепция музыкального времени, до предела насыщенного событиями, быстролетного, переменчивого и отчетливо артикулированного. Если герой возвышенной оперы-сериа, исполняя очередную арию, мог на несколько минут самозабвенно погрузиться в один-единственный аффект, то в комической опере за это время происходило множество событий, требовавших отражения и в музыке, и в сценическом поведении персонажей. Это лишь ускорило моральное старение собственно барочной оперы. Ее эпическая неторопливость и декоративная условность стали в эпоху Просвещения казаться совершенно невыносимыми, скучными и безнадежно старомодными. Достаточно вспомнить одно только уничижительное описание французской придворной оперы, традиции которой почти не менялись со времен Люлли и Людовика XIV, в «Новой Элоизе» Ж. Ж. Руссо! По этому описанию вполне можно мысленно воссоздать соответствующую сценическую и исполнительскую практику, вплоть до костюмов, машин, декораций и мизансцен — но тон всюду убийственный, не оставляющий места сомнениям в правоте очевидца: «Голубоватое тря-

пье, свисающее с балок или веревок, как белье, вывешенное для просушки, изображает небо. Солнце, поскольку его иногда видно — просто зажженный фонарь. Колесницы же богов и богинь — рамы, сбитые из четырех брусьев и подвешенные на толстой веревке наподобие качелей <...>. Пониже этого сооружения виднеется свет, идущий от двух-трех смердящих, нагоревших сальных свечей, и пока действующее лицо беснуется и вопит, сотрясаясь на своих качелях, они преспокойно прокапчивают его. Фимиам, достойный божества. <...> Бурное море должны изображать ряды голубых остроконечных коробок с холщовыми или картонными стенками, нанизанные на шесты и приводимые в движение какими-то шалопаями. <...> Добавьте ко всему множество чудовищ, которые придают нечто весьма патетическое иным сценам — таковы, например, драконы, ящеры, черепахи, крокодилы, огромные жабы, ползающие с угрожающим видом, и перед вами предстанут вместо оперы картины искушений святого Антония. Каждая из сих образин приводится в движение каким-нибудь увальнем-савойцем, которому недостает ума даже для того, чтобы выступать в виде животного»[4].

В XIX в. опера словно бы бросилась вдогонку за разговорной драмой и романом — жанрами, с которыми у нее и прежде имелись точки пересечения, однако сущностно иными по своей природе и игравшими в европейской культуре совершенно иные, нежели опера, роли[5]. Стремление к психологической правде и сценическому реализму привело к тому, что вплоть до середины XX столетия даже серьезные музыканты и исследователи полагали, что барочная опера умерла насовсем и потому многие музыкальные шедевры прошлого обречены существовать только в виде партитур, доступных изощренному пониманию немногих ценителей.

Сейчас очевидно, что ситуация радикально изменилась. Нельзя сказать, что барочная опера занимает очень уж большое место в репертуаре современных театров — сила инерции певческих и слушательских пристрастий исключительно велика, и в коммерческом отношении даже самые гениальные произведения XVII–XVIII вв. не могут на равных конкурировать с «бестселлерами» классико-романтической эпохи. Однако постановки старинных опер перестали быть сенсационной редкостью и давно вышли за рамки лабораторных экспериментов для узкого круга посвященных. Разумеется, в кон-

---

[4] *Руссо Ж.Ж.* Избранные сочинения: В 3 т. Т. 2: Юлия, или Новая Элоиза. М., 1961. С. 234–235.

[5] См. об этом в нашей статье: Драма — опера — роман // Музыкальная академия. 1997. № 3.

цертном виде или в аудиозаписи барочные оперы можно услышать намного чаще, нежели в театральном воплощении. И все же в XX в. мы вправе говорить о сценическом бытовании старинной оперы как о важной составной части современной музыкальной и театральной культуры. Возможно, так воплотилась догадка многих историков искусства о таинственном внутреннем родстве XVII и XX столетий, благодаря которому «барочность» вновь сделалась элементом художественного сознания. Старинная опера вернулась к жизни как феникс, восставший из собственного пепла.

Трудно назвать определенную дату, с которой началось это возрождение. Справедливее было бы говорить о довольно продолжительном периоде 1900–1920-х гг., когда соединились многообразные мотивы и импульсы, подчас имевшие к искусству очень косвенное отношение. Это и обострение национального самосознания в ряде европейских стран в результате военных и политических катаклизмов [6], и пробудившийся повсеместно, от Мадрида до Петербурга, интерес к давней истории родной культуры, и энтузиазм бескорыстных первооткрывателей забытых шедевров, и желание находившихся у власти политиков извлечь из всего этого собственную пропагандистскую пользу, заставив гениев прошлого поработать на «патриотическую» или «государственную» идею. Сыграла свою роль и художественная полемика с унаследованными от XIX в. художественными системами — романтизмом, реализмом и натурализмом, подчас вовсе не исключавшими друг друга. Захотелось искусства, не отягощенного жестокими современными конфликтами, не проповедующего навязчивой идеологии, не стремящегося слишком правдиво отобразить лохмотья и раны, не срывающегося на крик или шепот, когда заходит речь о самом важном — жизни, смерти, любви. Искусство бросилось от всего этого в варварскую архаику, в футуристическую абстракцию, в утонченный символизм и, наконец, в прошлое, в царственно причудливое Барокко, которое позволяло сочетать внутри себя и первое, и второе, и третье.

Возможно, хронологически первым из исторически значимых событий в сфере музыкального театра оказалось чудесное воскрешение

---

[6] Так, во Франции антигерманские тенденции в музыке проявились уже вскоре после поражения 1871 года, и в поисках истинно французского вкуса музыканты обратились к творцам XVII–XVIII вв. — Ж. Б. Люлли, Ф. Куперену, Ж. Ф. Рамо. В Италии негативное отношение ко всему немецкому (и одновременно интерес к собственному прошлому) обострились во время Первой мировой войны, а правительство Б. Муссолини активно поддерживало все, что хоть косвенно выражало идею «italianitá» («итальянского духа»).

творчества Монтеверди. В 1905 г. появилась обработка его «Орфея», сделанная известным французским композитором и музыковедом В. д'Энди; затем последовали итальянские редакции этой оперы (Г. Орефиче — 1910; Дж. Ф. Малипьеро — 1923) [7]. Вслед за первыми экспериментальными, концертными или студенческими исполнениями «Орфея» и «Коронации Поппеи» произошли постановки этих опер на сцене, и в настоящее время они прочно возглавляют перечень наиболее популярных и часто играемых опер XVII в. [8]. Несколько отстает от них в популярности «Возвращение Улисса на родину», хотя и это позднее творение мастера ставилось в XX в. неоднократно (наиболее известны редакции В. д'Энди, Л. Даллапикколы и Х. В. Хенце). Всеобщее увлечение Монтеверди пробудило исследовательский и слушательский интерес к творчеству его ближайших оперных предшественников (Я. Пери, Дж. Каччини, М. да Гальяно) и современников (Ф. Кавалли, С. Ланди). Некоторые из их опер ставились и ставятся на сцене, другие возродились в концертном исполнении и в аудиозаписи. Несколько меньше «повезло» плодовитейшему и авторитетнейшему мастеру второй половины XVII в. А. Скарлатти: его многочисленные оперы иногда записываются, но на сцене появляются до сих пор крайне редко. Зато с успехом были извлечены из забвения некоторые оперы А. Вивальди (например, «Неистовый Орландо» и «Олимпиада»).

Почти одновременно во Франции состоялось возвращение на сцену парижской Оперы музыкальной драмы Ж. Ф. Рамо на сюжет «Федры» Ж. Расина — «Ипполит и Арисия» (1908). Этому предшествовал довольно длительный период постепенного освоения его обширного творчества, поднятого на щит еще в XIX в. после поражения Франции в войне с Германией: в 1873 г. состоялся фестиваль музыки Рамо в Дьеппе, а с 1895 г. началось издание собрания его сочинений под редакцией К. Сен-Санса и при содействии других крупнейших музыкантов, включая К. Дебюсси. В начале 1900-х гг. в консерватории «Schola cantorum», основанной в Париже д'Энди, в концертном или полуконцертном исполнении звучали некоторые оперы и балеты Рамо, причем в 1903 г. одно из таких исполнений вызвало

---

[7] Более или менее полный для своего времени перечень редакций и переложений сценических произведений Монтеверди музыкантами XX в. см. в кн.: *Конен В. Дж* Клаудио Монтеверди. М., 1971. С. 314–315.

[8] «Коронация Поппеи» ставилась в 1980–1990-х гг. в Москве в студийном варианте (группа студентов ГИТИСа, затем члены Коллегии старинной музыки при Московской консерватории; художественный руководитель и дирижер О. Чернышев, режиссер Т. Фладос) и в Камерном музыкальном театре Б. А. Покровского. «Орфеи» на российской сцене, к сожалению, пока не звучал.

возглас одного из зрителей: «Да здравствует Рамо! Долой Глюка!» (возможно, этим зрителем был сам Дебюсси, проповедовавший подобные взгляды в ряде своих статей)[9]. Впрочем, путь оперного наследия Рамо к сердцам французской публики оказался вовсе не столь триумфальным, как того желали искушенные ценители-профессионалы. Постановка «Ипполита и Арисии» 1908 г., вызвавшая радостный отклик К. Дебюсси, считавшего Рамо воплощением истинно французского вкуса в музыке, оказалась малоуспешной. После шести спектаклей при полупустом зале опера была снята с репертуара. Через десять лет, в 1918 г., столь же неудачной оказалась постановка другого шедевра Рамо, оперы «Кастор и Поллукс». Оперы Люлли и Рамо так и не стали в XX в. по-настоящему репертуарными, поскольку нигде, кроме Франции, их не ставят и не записывают. Но во Франции, особенно во второй половине XX в., число знатоков и поклонников этого утонченного искусства достаточно велико.

Особое положение в XX в. заняло обширнейшее оперное творчество Г. Ф. Генделя, представляющее собою целый мир со своей «историей» и «географией». Гендель — немец, писавший итальянские оперы для английской сцены, — принадлежал в XVIII в. всей Европе. Его искусство было космополитичным в лучшем смысле слова. Оно впитало и немецкую серьезность в отношении к миру и людям, и итальянский влюбленный взгляд на античную традицию, и элементы французской театральной культуры, и английские этические и эстетические ценностные представления. В этом, видимо, одна из причин феноменального успеха «генделевского ренессанса», охватившего ныне многие страны (прежде всего Германию, Англию, Италию и США). Всё началось в 1920 г. в Гёттингене, когда историк искусства О. Хаген, воспитанник университета в Галле (родном городе Генделя), приложил решающие усилия к постановке в городском театре генделевской «Роделинды». За нею последовали «Оттон», «Юлий Цезарь в Египте» и «Ксеркс» в версиях Хагена и «Орландо» в редакции известного музыковеда Х. И. Мозера. Вскоре генделевские фестивали, включавшие оперные представления, сделались в Германии регулярными (параллельно развивалось подобное движение и на второй родине композитора, в Англии). К 1930 г. немецкая публика познакомилась уже с одиннадцатью операми Генделя. Особый успех выпал на долю «Юлия Цезаря», который в переработке Хагена прозвучал в десятках немецких городов в течение пяти лет 222 раза!

На то имелись причины как внешние (не будем забывать, *что* происходило в 30-е гг. в германской политической жизни), так и

---

[9] См. подробнее: *Малиньон Ж.* Ж.-Ф. Рамо. М., 1983. С. 81.

внутренние, музыкально-театральные. Недаром на пике успеха оказался «Юлий Цезарь», который допускал пропагандистское прочтение, а не, допустим, вполне конгениальный ему и созданный почти одновременно «Тамерлан» — драма жестокая и почти безысходная, где горячее сочувствие вызывают покоренные, а не их победитель [10]. С другой стороны, самодовлеющая музыкальная красота и специфический образный язык барочной оперы давали режиссерам возможность найти нетрадиционное сценическое решение. По мнению одного из современных дирижеров-аутентистов, К. Хогвуда, «барочная опера была почти совсем неизвестна немецкой публике, и немецкие оперные режиссеры воспользовались Генделем в качестве оружия против вагнеровской музыкальной драмы, до этого практически безраздельно господствовавшей на своей родине. Было трудно ставить Вагнера без натуралистических условностей, но если при постановках Вагнера публика отвергала всякую абстракцию, то у Генделя она ее восторженно принимала. <...> Выбор пал на Генделя не случайно: структурные свойства его опер обладали особой привлекательностью для Хагена и последующих режиссеров. Они видели в арии строгую музыкальную форму, в которой чувство подвергалось трансформации и стилизации, а не выражалось непосредственно; это соответствовало барочной идее типовой, но притом индивидуальной формы. Жесткие каноны текста и музыки приводили к объективной, опосредованной выразительности, противоположной спонтанности музыкальной драмы» [11].

Нереалистическая, зачастую совершенно чуждая психологизму, событийно медлительная, но притом нарочито сюжетно запутанная, полная визуальных эффектов и отнюдь не лежащих на поверхности символических идей, барочная опера оказалась вообще чрезвычайно созвучной принципам художественного и театрального мышления XX в., склонного к чему угодно — к игре, буффонаде, концептуальности, к политической ангажированности или к эстетской рафинированности — но только не к реалистической однозначности взгляда. В XX в. обнаружилось, что барочная опера не просто допускает, но и властно требует присутствия в личности ее постановщика свойств волшебника или демиурга. И насколько работа постановщика оперы

---

[10] В основе сюжета — безнадежная борьба султана Баязета с Тамерланом, не только завоевавшим его царство, но и домогающимся его дочери Астерии. В конце оперы, после провала заговора против Тамерлана, Баязет кончает жизнь самоубийством. По настоянию тенора Ф. Борозини, славившегося своей актерской игрой, Гендель сделал сцену смерти Баязета последней в опере. Для оперы того времени это случай из ряда вон выходящий.

[11] *Hogwood Chr.* Georg Friedrich Händel. Stuttgart, 1992. S. 337, 340.

в XVII–XVIII вв. была внеличностной, настолько индивидуальной она сделалась в наше время. Тяготение к «режиссерскому» театру, столь характерное для XX в., вполне гармонирует с внутренними возможностями оперы вообще и старинной оперы в частности. Отсюда, вероятно, и интерес к опере (не только старинной) у ряда великих театральных режиссеров — Л. Ронкони, Дж. Стрелера, И. Бергмана и других. Поэтика барокко зиждется на парадоксах, символах, аллюзиях, аллегориях, а потому может выглядеть очень соблазнительной для художника, отвергающего обыденность.

Однако барочный спектакль не мог сразу возникнуть в воображении режиссера во всеоружии, как Афина из головы Зевса. Чего только не перепробовали постановщики и музыканты, бравшиеся за партитуры забытых опер! Вплоть до середины XX в., когда традиции психологическо-реалистического театра были еще очень сильны в сознании как публики, так и театральных деятелей, чаще всего избирались половинчатые и компромиссные решения. Исходной предпосылкой было сознательное или бессознательное убеждение в том, что старинная опера — произведение в музыкальном отношении, быть может, прекрасное, но в драматургическом — явно ущербное. Ей долгое время попросту отказывали в эстетической самоценности.

В чем это выражалось?

Барочная опера не воспринималась как целостный *текст* соответствующей культуры и в общем, и в конкретном смысле этого слова.

Прежде всего осуществлялась сильная редактура нотного и словесного текста с целью убрать «лишнее» — то, что, по мнению постановщиков и исполнителей, затормаживало действие и расхолаживало публику. Итальянские либретто переводились на другие языки, выигрывая для публики в понятности, но сильно проигрывая в чисто фонетической красоте и особой слиянности слова, смысла и музыки, присутствующей в сочинениях любого мало-мальски вдумчивого композитора, не говоря уже о великих мастерах. Ведь даже пресловутые словесные клише, повторявшиеся из оперы в оперу фразы, эпитеты и рифмы, были частью поэтики жанра. Их перевод искажал смысл, но ведь этим дело далеко не ограничивалось. Из оперы не только изымались целые арии и сцены, что было вполне возможно в рамках барочной практики, но и безжалостно отсекались отдельные куски от монументальной формы арии da capo[12]. Делалось это с ис-

[12] Ария da capo — наиболее типичная форма итальянской барочной арии с конца XVII до первой половины XVIII в. Словесный текст состоял из двух кратких частей (фактически двух предложений), выражавших две оттеняющие друг друга или резко контрастные мысли. Музыка имела три развернутые части, причем третья в нотах не

креннейшими намерениями теми же самыми людьми, которые изо всех сил старались вернуть публике забытые шедевры: уже упомянутыми Хагеном и Мозером, Дж. Ф. Малипьеро и другими. До сих пор в в фонотеках можно отыскать обезображенные до неузнаваемости купюрами записи, а в библиотеках — клавиры: от какой-то арии оказывалось оставлено лишь оркестровое вступление, от другой — только ее первая часть, от следующей — две части без третьей, но с оркестровым завершением. И даже хорошие музыканты не сразу привыкли ощущать на слух, что форма при этом лишается архитектонической опоры, перекашивается и рушится, подобно портику, у которого варварски снесли половину колонн.

Перекраивались и до сих пор перекраиваются, конечно, не только собственно барочные оперы, но и произведения, написанные в конце XVIII–XIX вв. и заслужившие себе репутацию «несценичных», «затянутых», «громоздких». Однако при этом всем известный и легко доступный подлинный полный текст все равно остается в сознании публики и является точкой отсчета. Но лишь по отношению к барочной опере мысль о том, что она *в принципе* нуждается в переделках, возникала a priori, прежде всяких попыток сыграть ее целиком и попробовать найти ключ к ее причудливой целостности.

С другой стороны, отредактированный и принятый к постановке или печати нотный текст исполнялся, в согласии с классико-романтической традицией, без каких-либо изменений, между тем как в XVII–XVIII вв. всякий уважающий себя певец вносил в свою партию элемент импровизации. Кое-кто при этом, конечно, позволял себе излишние вольности, а кое-кто, подобно дрессированной птице, пользовался лишь парой затверженных рулад, но в высших своих проявлениях певческая импровизация придавала внешне статичной музыкальной форме арии da capo, изобилующей повторами слов, фраз и целых периодов, увлекательную динамичность. Импровизировали, кстати, и музыканты-инструменталисты — нередко за капельмейстерским клавесином сидел автор оперы, вставлявший в свою партию эффектные каденции и расцвечивавший неожиданными оборотами внешне скупые речитативы. Если в оркестре имелся выдающийся виртуоз, его мастерство также не пропадало втуне. Искусство барочной исполнительской импровизации внутри закончен-

---

выписывалась, а ставилась ремарка «Aria da capo» — то есть «ария с начала». Во второй половине XVIII в. эта ремарка стала означать точное повторение соответствующего раздела, однако барочные певцы насыщали повторяющуюся часть виртуозными фиоритурами и каденциями, представлявшими главный интерес для публики. Если в арии солировал какой-то инструмент, он в третьей части как бы «соревновался» с певцом, также варьируя свою партию.

ного авторского текста к XX в. было полностью утрачено, и его пришлось заново восстанавливать по старинным трактатам. Собственно, нечто аналогичное произошло и в театре, где сценическая импровизация была реабилитирована в XX в. как особый прием актерского искусства.

Существовавшая между барочной оперой и музыкальной практикой начала XX в. эстетическая пропасть вряд ли могла быть преодолена одним скачком. Поэтому возрождение барочного репертуара сопровождалось неизбежным поначалу искажением звукового облика (а стало быть, эмоциональной ауры) произведения. Ведь воскрешать памятник довольно отдаленного прошлого брался не специальный ансамбль «аутентистов», как это делается сейчас, а обычный театральный или студенческий коллектив, никогда не учившийся игре на старинных инструментах и попросту не имевший их в распоряжении. Обычно делалась инструментовка (у барочных авторов она иногда отсутствовала, как в поздних шедеврах Монтеверди — «Возвращении Улисса» и «Коронации Поппеи») или переинструментовка, рассчитанная на современный симфонический оркестр, пусть даже в его камерном варианте [13]. На самых ранних порах барочного ренессанса необходимый для аккомпанемента клавесин вообще мог заменяться абсолютно не соответствующим ему по тембру роялем! Вдобавок струнные и духовые играли в привычной романтической манере — в замедленных темпах, с густым «вибрато» [14], с широким мелодическим дыханием, нивелирующим мелкие детали фразировки, столь важные для барочной стилистики. Тембровый колорит старинного оркестра с его ясной, прозрачной и отчетливой звучностью при этом искажался до полной неузнаваемости. Иногда отдельные номера переносились в другие тональности, совершенно невозмож-

---

[13] В эпоху, когда ноты печатались посредством гравировки на меди, издание партитур было чрезмерно дорогим и рискованным предприятием. Безусловно издавались только все оперы, шедшие на французской королевской сцене со времен Ж. Б. Люлли; ранних итальянских печатных партитур существуют буквально единицы (среди них — «Орфей» Монтеверди). В рукописях же полный состав оркестра обычно не указывался, поскольку в каждом конкретном театре он был иным (причем в первой половине XVII в. — сугубо индивидуальным). Поэтому, даже когда сохранилась авторская рукопись или достоверная копия, любое ее исполнение обречено быть одновременно и опытом инструментовки. Более или менее стандартный состав итальянского оперного оркестра стабилизировался лишь в XVIII в., однако он все равно сильно отличался от классико-романтического.

[14] Vibrato — искусственное придание звуку более или менее ощутимых колебаний для достижения большей чувственной экспрессии. В музыке барокко этот прием использовался лишь в особых случаях; в конце XIX в. он стал едва ли не преобладающим у певцов и исполнителей на струнных инструментах.

ные в эпоху неравномерной настройки. Если прибавить сюда соответствующую манеру пения солистов, то Монтеверди и его современник Кавалли начинали звучать подобно Пуччини, а Гендель почти превращался в Вагнера. При этом иногда высвечивались неожиданные и захватывающие глубины национальной традиции, однако стилистически подобное исполнение диссонировало с сутью самой музыки.

Что еще существеннее, долгое время почти обязательным оказывалось перераспределение певческих голосов, влекшее за собою искажение не только звукового баланса, но и всей поэтики барочной оперы, особенно итальянской (во французской опере кастраты не выступали никогда, и мужские роли исполнялись голосами соответствующей тесситуры: юноша пел тенором, зрелый человек баритоном, старец басом).

Итальянская же барочная опера была царством высоких и необычайно подвижных голосов кастратов и примадонн. Все главные герои, независимо от своего исторического возраста на момент развития сюжета, должны были выглядеть молодыми, сильными и прекрасными. Их реальный пол, возраст, характер и внешность не имели никакого значения. Из-за церковных запретов женские роли в Риме всегда исполнялись мальчиками или кастратами, зато в других городах, наоборот, примадонны часто появлялись в ролях античных царей и полководцев. Элемент травестии придавал некоторым рискованным с точки зрения общественной нравственности сценическим ситуациям невинную пикантность и утонченную двусмысленность.

В XX в. партии, в оригинале рассчитанные на сошедших с исторической сцены виртуозов-кастратов или на переодетых дам, стали поначалу перепоручать тенорам, басам и баритонам, руководствуясь «реалистическим» представлением о героях и героике (образы Александра Македонского, Юлия Цезаря, Ксеркса, Тамерлана и т. д.). Но ведь в барочной опере низкий мужской голос — знаковый признак перехода в низкий «регистр» бытия: басом или баритоном поют персонажи низших сословий, злодейских помыслов, оккультных занятий (жрецы, маги, колдуны), варварского происхождения, а то и вообще инфернальной природы (Харон, Плутон). Если монарх — гротескно-комический персонаж (как придурковатый и велеречивый император Клавдий в «Агриппине» Генделя), он, конечно, может петь басом, но блистательного героя обязательно должен представлять либо кастрат, либо примадонна-травести. Тенор в итальянской опере вплоть до середины XVIII в. появлялся редко и исполнял отнюдь не партии юных героев-любовников, как в романтическом XIX в.,

а благородных отцов, великодушных тиранов или пожилых властителей с трагической судьбой (непокорный султан Баязет в написанных на один сюжет «Баязете» Ф. Гаспарини и «Тамерлане» Генделя [15]). Но гораздо чаще тенор представал в барочной опере в характерных амплуа хитрых комических старух (кормилиц и служанок), ведьм, смешных уродливых кокеток (болотная нимфа Платея в одноименном «комическом балете» Рамо).

Сценическое решение также старалось приблизить барочную оперу к идеалу действенной психологической драмы. Изъятие «лишних» персонажей, «слишком длинных» речитативов и «ненужных» арий, изменение тембровой палитры и прочие музыкальные преобразования сочетались с соответствующими театральными приемами. В костюмы зачастую привносился историзм, которого барочная опера совершенно не требовала, в сценографии отображался быт той или иной эпохи; дабы придать «статичным» ариям некую живость, от певца добивались сценической подвижности, да еще и сопровождали его пение параллельным мимическим или балетным действием других персонажей, что в барочной опере могло происходить разве что в совсем исключительных ситуациях — например, в сценах колдовства или нисхождения в загробный мир.

По мере того как театральные эксперименты XX в. и поиски новой, иногда абсолютно авангардной, поэтики шли параллельно с развитием аутентического (то есть стремящегося к исторической достоверности) исполнительства в музыке, открылась возможность свежего и зачастую «еретического» взгляда на барочную оперу. Коль скоро откровенная театральность, зрелищность, символическая и аллегорическая условность вообще присущи художественной концепции Барокко, кто может предписать границы, до которых им дозволено простираться?

Единственной почти безусловной предпосылкой сколь угодно смелого или, напротив, подчеркнуто «музейного» режиссерского прочтения барочной оперы стало в последней трети XX в. ее аутентичное в музыкальном отношении исполнение. Это подразумевает полное, без купюр или с очень незначительными купюрами, воспроизведение музыкального и словесного текста оперы. Очевидным выглядит ныне и принцип верности тембровому решению оригинала. Воссоздается не только старинный инструментарий, но нередко и количественный состав оркестра, игравшего на премьере, благо в не-

[15] Обе партии писались в расчете на вокальное и драматическое дарование одного из первых выдающихся итальянских теноров, Франческо Борозини.

которых случаях сохранились именные списки членов капелл и сведения о численности придворных оркестров.

Что касается певческих голосов, то здесь совсем без паллиативов обойтись, вероятно, невозможно — кастратов больше нет, и достижение их уровня вокальной мощи и виртуозности не доступно ни самым искусным певицам, ни обладателям наиболее звучных контртеноров [16]. Потому в зависимости от конкретной ситуации и вполне в согласии с барочной практикой главные партии поручаются ныне либо контртенорам, либо певицам. Контртеноры, возможно, чисто визуально предпочтительнее, особенно когда постановка рассчитана на видеозапись. Возможно, по этой же причине некоторые партии, которые теоретически допускали в свое время и теноровое исполнение, в видеоверсиях поручаются тенорам, а не женским голосам (Нерон в «Коронации Поппеи» Монтеверди в постановке Ж. П. Поннеля).

Что же касается принципов театрального воплощения, то тут вариантов гораздо больше.

Мы не будем подробно касаться добротных консервативно-академических спектаклей, выдержанных в духе благородной умеренности и не притязающих ни на стилистический аутентизм, ни на особую оригинальность режиссуры. Таковы, например, некоторые английские постановки опер Генделя, доступные нам ныне в видеозаписях («Юлий Цезарь в Египте», «Ксеркс» [17]). В них, безусловно, встречаются и блистательные исполнительские работы, и интересные мизансцены, и удачно придуманные костюмы, и отдельные зрелищные находки. Но вряд ли они могут восприниматься как выражение истинно *современного* взгляда на проблему барочной оперы. В них, напротив, создается видимость, что никакой проблемы, в сущности, нет. Либо все трактовано полностью всерьез, без малейшей доли иронии («Юлий Цезарь в Египте», где есть и война, и смерть, и любовь, и предательство), либо — не всерьез (взбалмошная любовь дес-

---

[16] Контртенор — утвердившееся в современной практике название специфического мужского голоса, который вырабатывается особой системой упражнений из фальцетного регистра обычного баритона или высокого баса. Тембр контртенора напоминает женское меццо-сопрано или контральто, но более изысканного, благородного, как бы «ангельского» (из-за сексуальной неопределенности) характера. В XVI — начале XVIII в. контртеноры широко использовались в церковной музыке. В XX в. этот тип голоса возродил английский певец и дирижер Альфред Деллер, для которого Б. Бриттен написал партию Оберона в своей опере по Шекспиру «Сон в летнюю ночь» (1960).

[17] Мы имеем в распоряжении телевизионные записи обоих спектаклей. «Юлий Цезарь в Египте» — режиссер Дж. Копли, дирижер и автор музыкальной редакции Ч. Маккеррас; в заглавной роли певица Дж. Бейкер. «Ксеркс» — режиссер Н. Хитнер, дирижер Ч. Маккеррас; в заглавной роли певица Э. Мюррей.

пота Ксеркса то к древнему платану, то к чужой невесте Ромильде), между тем как у великих творцов эпохи Барокко серьезное и несерьезное обычно присутствуют одновременно, взаимно переплетаясь и прослаиваясь.

Не будем мы также говорить о явных неудачах, вызванных не излишней дерзновенностью режиссерского прочтения оперы, а полной неопределенностью такового («Альцина» Генделя — спектакль 1990 г. в Большом театре Женевы; режиссер Ф. Берлинг, постановочная концепция Ж. М. Вийежье, дирижер У. Кристи). Опера при этом вновь превращается в пресловутый «концерт в костюмах», и беспомощное, бессмысленное и беспорядочное сценическое действие только мешает восприятию музыки. Не впечатляют ни декорации К. Томмази, в которых не обыграны дворец и сад Альцины, ни костюмы П. Кошетье, выглядящие просто безвкусными и не идущими большинству исполнителей. Постановке не хватает ни роскошной барочной статуарности, ни сказочного «наива», ни современной остроты взгляда, заставляющей постановщика в первую очередь задаваться вопросом: а о чем, в сущности, это произведение? Неужели только о том, как девушка-рыцарь Брадаманта вырвала своего возлюбленного Руджеро из объятий коварной волшебницы Альцины? Тогда почему же в конце невольным сочувствием проникаешься именно к Альцине — ибо Гендель явно писал ее музыкальный портрет с симпатией и состраданием? Лишь два момента в этом большом спектакле позволяют уловить намек на какую-то идею. Во-первых, это образ главной героини, созданный прекрасной певицей Арлин Ожер: временами своей царственной статью эта Альцина напоминает... стареющую Екатерину Вторую, которая прекрасно знает цену своим временным фаворитам, однако не в силах примириться с мыслью о том, что юность, красота, любовь и даже всевластие для нее уже в прошлом. Во-вторых же, это финал третьего акта, где пленники Альцины (между прочим, рыцари!) нацеливают на нее свои шпаги, а затем, морально уничтожив ее и разрушив ее волшебное царство, возвращаются к своим детям и женам в аккуратненьких чепчиках и передничках. Обыденная жизнь побеждает мечту, заурядность торжествует над опасным миром соблазнов, приключений и перевоплощений. Но, возможно, это всего лишь наши домыслы, поскольку остальные компоненты спектакля не содержат даже намека на те или иные идеи.

Гораздо интереснее для нас два внешне взаимоисключающих, но на самом деле в чем-то родственных подхода: «аутентичный» и «авангардный».

Первого из них придерживаются режиссеры, пытающиеся либо точно воссоздать стилистику театра соответствующей эпохи, либо,

воспроизводя какие-то важные ее черты, влюбленно взглянуть на нее из постмодернистского далека. Прежде было принято с некоторым пренебрежением называть такие постановки «музейными». Однако возникающее — в случае удачи — ощущение подлинности дорогого стоит и не каждому дается.

Поразительное впечатление производит, например, «Атис» Люлли в точно воспроизведенных костюмах XVII в. (Париж, Опера-Комик, 1987 [18]). Любопытно, что режиссером здесь был упоминавшийся выше Ж. М. Вийежье, а сценография и костюмы создавались К. Томмази и П. Кошетье. И насколько критично воспринимается их работа в «Альцине», настолько она восхищает в «Атисе». Мифологический сюжет обнаруживает в данном случае пронзительную актуальность, однако не «всевременную», а сугубо конкретную: трагическая любовная история незапамятных времен вдруг четко привязывается к эпохе Людовика XIV (король, кстати, особенно любил эту оперу Люлли) [19]. Грозная богиня Кибела выступает здесь в роли абсолютной монархини, которая вправе казнить и миловать, способна сломать чью-то судьбу, довести кого-то до безумия и самоубийства, но не может лишь одного: заставить полюбить себя. Придворный этикет и придворные интриги, пышные церемонии и скрытые сердечные драмы, деспотизм и бессилие власти, смерть как последнее прибежище человека — столь серьезная проблематика раскрывается в «Атисе» благодаря внешне декоративному «музейному» сценическому прочтению.

В некоторых аутентических или квазиаутентических постановках Ж. П. Поннеля звучат ноты ностальгического любования прошлым. В «Орфее» и «Коронации Поппеи» Монтеверди режиссер как бы воспроизводит спектакли, которые в свое время могли быть показаны при мантуанском дворе в 1607 г. и во время венецианского карнавала 1642 г. Зритель, созерцающий эти постановки, вправе ассоциировать себя с герцогом Гонзага или с венецианским нобилем: именно к такому уровню внимания и компетентности обращается режиссер, который, с одной стороны, не утруждает себя разъяснением символов и выражений, понятных образованным людям XVII в., а с другой

---

[18] Спектакль дважды транслировался по российскому телевидению в рамках французской культурной программы «La sept».

[19] Вкратце сюжет таков: фригийская богиня Кибела любит Атиса и повелевает ему стать ее верховным жрецом и, следовательно, отказаться от его невесты Сангариды. Атис повинуется, но забыть Сангариду не в силах, как и она его. Кибела насылает на Атиса безумие, и тот, приняв Сангариду за дикого зверя, убивает любимую, а придя в себя, закалывается. Безутешная Кибела превращает его тело в вечнозеленую сосну — свое культовое дерево.

стороны, помнит о необходимости развлекать сиятельную публику, даже когда речь идет о печальных, трудных или малопривлекательных предметах.

Аутентические постановки не обязательно обращены только в прошлое. В них непременно присутствует и аналитический взгляд на это самое прошлое, которое к тому же способно расслаиваться и саморефлектировать. Но ведь и сам материал барочной оперы, в которой сквозь условную античность или ориентальность всегда просматривается пронзительное «здесь и сейчас» европейской культуры, располагает к такому подходу. И, как ни странно, это «антинаучное» художественное пренебрежение историческими и географическими реалиями, когда греческие боги и богини появляются в камзолах и кринолинах, а древние индийцы, турки или скифы свободно изъясняются на языке галантности, это смешение времен, пространств, культур и стилей роднит барокко с постмодернизмом конца XX в.

В качестве примера приведем трактовку Ж. П. Поннелем оперы В. А. Моцарта «Милосердие Тита», написанной в 1791 г. непосредственно перед завершением работы над «Волшебной флейтой». Ни хронологически, ни музыкально-стилистически эта опера, конечно, барочной не является, однако в ней есть черты, позволяющие нам рассматривать ее как «старинную». Напомним, что Моцарт был вынужден срочно заняться «Милосердием Тита», получив заказ на оперу для официальных торжеств в Праге по случаю коронования нового австрийского императора Леопольда II в качестве короля Богемии. Старое либретто П. Метастазио (1734) было своего рода дежурным блюдом подобных мероприятий [20]. Оно допускало воплощение почти в любой стилистике: и в пышной барочной, и в строгой классицистской, и даже в сентиментальной. Но после «Дон Жуана» и «Cosi fan tutte» («Так поступают все») Моцарт вряд ли был спосо-

[20] Либретто Метастазио легло в основу опер А. Кальдары, Л. Лео, И. А. Хассе, К. В. Глюка, Н. Йоммелли и других композиторов XVIII в. Для пражской постановки 1791 г. обработку либретто сделал К. Мадзола. Основа фабулы: только что получивший власть римский император Тит должен взять себе супругу из знатных римлянок и выбирает сестру своего друга Секста. Девушка признается, что любит другого. Тогда Тит объявляет своей невестой дочь покойного императора, гордую Вителлию, которая уже затеяла заговор против Тита и заставила влюбленного в нее Секста возглавить его. Заговор подавлен, Секст брошен в темницу. Тит не хочет казнить друга, не узнав о причинах его поступка. Секст молчит, чтобы не бросить тень на Вителлию. Потрясенная его мужеством, Вителлия сама признается во всем Титу. Тит прощает заговорщиков. У Метастазио эти события занимали три акта; в либретто К. Мадзола они сжаты в два акта (первый кончается пожаром Рима).

бен беспечно следовать пусть даже лучшим образцам своих предшественников. И тем не менее в «Милосердии Тита» он, на первый взгляд, вопиюще консервативен.

Если некоторые современники композитора (в частности, его почитатель и первый биограф, пражский профессор Ф. К. Нимечек) считали «Милосердие Тита» шедевром и даже отдавали ему предпочтение перед открывавшим жуткие психологические бездны и стилистически дисгармоничным «Дон Жуаном», то впоследствии критики обходились с «Милосердием» довольно безжалостно. В классическом фундаментальном труде Г. Аберта об этой опере не сказано ни единого доброго слова [21]. Анахронистическое либретто в ремесленной переделке К. Мадзола, надуманная интрига, искусственные или бесхарактерные персонажи, начиная с заглавного героя; в музыке — ничем не оправданные, кроме страшной спешки, в которой замотанный и уже больной композитор выполнял заказ, штампы неаполитанской оперы-сериа: попирающая всякий психологизм самодовлеющая вокальная виртуозность; длинные арии, в том числе с концертирующими инструментами; такие оперные клише, как пожар Рима и сцена в темнице...

В XX в. те же самые черты вдруг стали восприниматься по-иному. Возникла мысль о том, что моцартовское «Милосердие Тита» может рассматриваться как стилизация (да, в рамках XVIII в.!) той традиции, которая в детские годы композитора уже уходила в прошлое. И поскольку те или иные игры со стилистикой разных эпох и культур внутри XVIII в. присутствуют и в «Дон Жуане», и в «Волшебной флейте», разумно предположить, что автор «Милосердия Тита» прекрасно осознавал дистанцию, отделявшую оперу 1791 г. от ее предшественниц 1730–1740-х гг. Ведь во Франции уже произошла революция (которая вряд ли могла вызывать какое-либо сочувствие у Моцарта), и вполне абстрактный образ «идеального монарха» вдруг приобрел особую общественную значимость и проблематичность. К тому же опера предназначалась глазам и слуху конкретного правителя, а именно — Леопольда, преемника своего прославленного брата, императора-реформатора Иосифа II, смелые идеи которого вполне могли соперничать с революционными, однако никогда не приводили к массовым казням и кровопролитию. Возможно, Моцарт знал известный двойной портрет работы П. Батони (1769), на кото-

---

[21] По мнению Аберта, в опере «действуют старые, близкие к аллегории фигуры, подогнанные по определенным свойствам», и даже Моцарт «был не в состоянии вдохнуть во все эти давно канувшие в царство теней персонажи горячую трепетную жизнь». См.: *Аберт Г.* В. А. Моцарт. М., 1985. Кн. II, ч. II. С. 272, 273.

ром молодой император Иосиф и его брат Леопольд изображены в дружеском рукопожатии на фоне древнеримского собора Святого Петра и статуи Минервы, причем под рукой у Иосифа — томик «Духа законов» Монтескье...

Да, «Милосердие Тита» можно истолковать как музыкальное воплощение образа идеального просвещенного государя, отца и друга своих подданных [22]. Но этот идеал лишен, во-первых, какого-либо героизма, а во-вторых, какого-либо правдоподобия. Моцарт прекрасно понимал, что реальное приближение к нему невозможно — он ведь довольно много общался с императором Иосифом, отнюдь не худшим образцом просвещенного абсолютного монарха, и знал, что сильные мира сего не могут быть свободными от слабостей, заблуждений и несправедливой пристрастности. Кроме того, объективно сюжет «Милосердия Тита» подразумевал и постановку вопроса, особенно актуального для революционной и послереволюционной эпохи: а справедливо ли всю вину за несовершенство общества возлагать лишь на правителя или на единовластие как таковое? Допустим, монарх — Тит — безупречен во всех отношениях. И с чем же он сталкивается с самого начала своего правления? Козни и интриги приближенных, предательство лучшего друга Секста, пренебрежение женщин, которых он собирается сделать императрицами, попытка переворота, едва не завершившаяся не просто цареубийством, а концом Вечного города... Идеальный монарх подразумевает и идеальных подданных, но ведь люди совсем не таковы.

Удивительная красота музыки моцартовского «Милосердия Тита» одевает своим обманчивым покровом идеи столь же глубокие, сколь и пессимистические по существу (примерно так же, как это происходит в «Так поступают все», написанной по заказу императора Иосифа, — с виду легконравной комедии со скандальным обменом парами, а внутри — философской притчей о власти Эроса, власти и сладостной, и страшной, и губительной одновременно).

Поннель удачно схватывает в своей постановке разные аспекты моцартовского «Милосердия». Музыка увертюры сопровождается изысканным зрительным рядом: квазиримские руины с пробивающейся сквозь вечность пышной растительностью, статуи, бассейны — и пугливо прячущийся с воспоминаниях Тита прекрасный образ восточной красавицы Береники (всякий культурный человек XVIII в. знал историю любви Тита и Береники и понимал, что действие оперы начинается уже после того, как император был вынужден рас-

---

[22] См. об этом: *Чигарева Е. И.* Образ идеального монарха в «Милосердии Тита» Моцарта // Монархия и народовластие в культуре Просвещения. М., 1995. С. 164–174.

статься с иудейской царевной). Именно потому, что после Береники Титу уже почти все равно, с кем связать себя брачными узами, он столь легко отказывается от сестры Секста ради Вителлии, а от Вителлии ради спокойствия в государстве. В его безграничной способности сочувствовать и прощать проступает не столько невозмутимое величие духа, сколько отчаяние человека, поставившего крест на личном счастье.

Роскошные туалеты середины (не конца!) XVIII в. — парики, жабо, камзолы, шпаги мужчин, необъятные фижмы и грандиозные башни-прически дам — на фоне искусно воссозданных древних руин, оборачивающихся то лабиринтами, то темницами, и как бы необузданной, однако знающей свое место природы создают не просто контраст эпох и культур, но и контрапункт нескольких самостоятельно развивающихся идей. Люди XVIII в., всерьез полагавшие, что их судьбы и деяния можно мерить античными масштабами, на самом деле чаще всего оказывались несравненно мельче именно потому, что культура Просвещения сделала их более человечными и более уязвимыми для частных страстей, волнений, обид и соблазнов. Император Тит в шелковом халате, затравленно мечущийся среди мертвых, но монументальных колонн (столпов Закона) и тщетно заглядывающий в каменные лики своих предшественников (олицетворяющих Государство), пытается совместить человечность и власть.

Заговор Секста в зародыше обречен на поражение, поскольку Секст изначально ведет себя как жертва, а не как хладнокровный убийца — роль Брута ему явно не по плечу и не по нраву. Кажется, что только Вителлия способна соответствовать образу древнеримской «львицы» времен империи: она жаждет мести и рвется к власти любой ценой. Однако недаром бронзовый бюст ее отца, жирного, обрюзгшего и нисколько не героического императора Вителлия со скептической ухмылкой смотрит на дочь, произносящую громкие тирады о справедливости. В ее поведении также человеческие мотивы всегда берут верх над политическими. Как только Тит объявляет Вителлию своей невестой, ее ненависть к императору исчезает, но она не в силах безучастно наблюдать страдания Секста, которого сама послала на верную смерть. В поннелевской постановке «Милосердия Тита» столь свойственная творчеству Моцарта всеобъемлющая человечность в конце концов торжествует и... тут же терпит сокрушительное поражение. В финале оперы Тит появляется отчужденный от себя самого, в пышном парике и блестящих доспехах «настоящего» императора, а хор безликих статуй славит Милосердие, превратившееся из внутреннего стержня пусть слабой, но обаятельной личности Тита в официозную государственную доктрину.

Однако не обречена ли всякая великая и возвышенная идея проделать тот же путь, став расхожей монетой и пустым «общим местом»?.. Метастазиевская (а зачастую и дометастазиевская) опера-серия обычно завершалась так называемой licenza — небольшим предельно учтивым нравоучением, в котором, выражаясь словами Г. Р. Державина, поэт брал на себя смелость «истину царям с улыбкой говорить». Это было одной из условностей придворного жанра, и ни на какие откровения подобные «вольности» не претендовали. Однако наиболее выдающиеся музыканты (а ныне, вслед за ними, и режиссеры) обладали умением, ни на йоту не отступаясь от этикета, выразить нечто действительно важное, сущностное и затрагивающее каждое чуткое сердце. В моцартовском и поннелевском «Милосердии Тита» это ощущение краха самой идеи *милосердия*: монарх может быть не милосердным, а только милостивым.

Опера в XVIII в. вообще была изрядно политизирована, и то, что идеи в ней редко высказывались «открытым текстом», лишь увеличивало силу ее воздействия, поскольку практически любая смоделированная в ней на античном, ориентальном или средневековом материале ситуация допускала злободневное и притом многозначное истолкование. Как отмечает исследователь наших дней, в Италии XVII–XVIII вв. «опера была предметом высокой политики. Театр прежде всего являлся тем местом, в котором не только показывалась иерархия тогдашнего общества, но и демонстрировались взаимоотношения между правителями и подданными» [23]. То же самое можно сказать о других придворных сценах — французской, английской, прусской, австрийской, русской... Увлечение некоторых монархов оперным жанром имело как полезные для искусства последствия, так и пагубные, ибо венценосные знатоки вмешивались буквально во все, начиная от выбора сюжета, либретто, авторов и исполнителей — и кончая нотным текстом, режиссурой, костюмами. Трудно найти сколько-нибудь значимую оперу XVII–XVIII вв., включая комический жанр, начисто лишенную какой-либо политической или социальной проблематики.

Естественно, что режиссеры XX в., особенно те, что испытали влияние политического театра в любом его качестве, нередко подчеркивали в старинной опере ее идейную сторону, причем расставляли акценты совсем не так, как подразумевал это автор и либреттист. Не меняя ни одного слова и ни одной ноты, только при помощи режиссуры, опере придавали остросовременное звучание.

---

[23] *Rosselli J.* Die politische Macht und das Operntheater // Geschichte der italienischen Oper / Hrsg. von L. Bianconi und G. Pestelli. Laaber, 1990. B. 4. S. 112.

Иногда переистолкованный оригинал начинает мстить за себя. Влияние политического театра Б. Брехта, воздействие которого все еще велико, особенно в Германии, в барочной опере не всегда оказывается благотворным. Так, в постановке Г. Купфера опера Генделя «Джустино» [24] из несколько ироничной, но в целом благожелательной притчи о сметливом и храбром крестьянине, становящемся в конце концов византийским императором, превращается в сатиру на сильных мира сего, где окарикатурено абсолютно все: и царствующая чета — Анастасий и Ариана, и мятежник Виталиан, и сам герой. Замечательные сценические находки Купфера (кукольный театр, действующий параллельно с живыми актерами и берущий на себя то, что трудно изобразить в опере напрямую — битву, пожар, бурю и т. д.; великолепный дракон, остроумные мизансцены) оказываются самоцветами в картонной оправе идеологических клише. Концепция режиссера выглядит убийственно прямолинейной (все монархи ничтожества, и потому власть может забрать любой деревенский дурень) и, что гораздо существеннее, находится в вопиющем противоречии с самой музыкой Генделя, едва ли не основной приметой которой является внутреннее достоинство и гармония. Царственное искусство Генделя допускает иронию и даже гротеск, но требует в определенные моменты серьезности и возвышенности, ибо для него существуют совершенно незыблемые истины и несокрушимые святыни. «Джустино» — поучительная сказка, но сказка, находящаяся в одном смысловом поле с библейским преданием о пастушке Давиде, победившем Голиафа и унаследовавшем венец Саула, и с вагнеровской трактовкой мифов о Зигфриде и Парсифале — святых простаках, не ведающих ни греха, ни страха.

Резкий контраст режиссерской концепции и исходного текста бывает, впрочем, и выигрышным для спектакля. Таковы, например, внешне эпатирующе скандальные, но на самом деле тщательно продуманные и отнюдь не лишенные барочной смысловой многослойности генделевские постановки П. Селларса («Орландо», «Юлий Цезарь в Египте», «Теодора» [25]). Для оперных спектаклей Селларса характерны общие принципы, своего рода фирменные знаки авторского стиля. Во-первых, это перенесение действия в наши дни, причем иногда в шокирующую обстановку с точно воспроизведенными реа-

---

[24] Берлин, «Комише Опер», 1984. Сценограф — В. Левенталь. Спектакль записан на видеопленку в 1985 г.

[25] «Орландо» — Бостон, 1983; «Юлий Цезарь» — Нью-Йорк, фестиваль ПепсиКо, 1985; Королевский театр в Брюсселе, 1989; «Теодора» — Королевский театр в Брюсселе и Глайнбурнский фестиваль, 1990–1996. О «Теодоре» подробнее см. ниже (примеч. 28).

лиями (трущобы американского мегаполиса в «Дон Жуане» Моцарта; научная лаборатория в «Орландо»; ультрасовременная тюрьма, где методом эвтаназии умерщвляются юные герои «Теодоры», и т. д.). Во-вторых, весьма критическое, иногда ерническое, а иногда гневно протестующее отношение к утвердившимся в XX в. нормам политического, социального и нравственного поведения, основанным на цинизме, лицемерии, насилии и нетерпимости. В-третьих, демонстративно хулиганская буффонада в деталях — костюмах, аксессуарах, жестах, мимике персонажей. Кажется, что для Селларса ничего святого уже не осталось и он не может воспринимать всерьез истины, проповедуемые искусством прошлых веков. И тем не менее в его постановках никогда не изменяется авторский словесный и музыкальный текст произведения, сколь бы длинным, запутанным и утомительным для современного человека он ни выглядел. Все его спектакли исполняются великолепнейшими певцами и оркестром в «аутентичной манере». Поэтому светоносность музыки, чарующая гармоничность итальянского языка и жестокая «исковерканность» зрительного ряда создают неослабевающее напряжение, время от времени приводящее к мощным «разрядам» энергии. Результат — тот самый катарсис, то самое состояние очищения потрясением, к которому стремились создатели старинных опер, видевшие себя законными наследниками античных драматургов.

Рассмотрим механизм этого парадоксального воздействия аутентично преподнесенного текста в вызывающе современном контексте на примере наиболее репертуарной в XX в. оперы Генделя «Юлий Цезарь в Египте» в трактовке Селларса [26].

---

[26] Мы анализируем спектакль, выпущенный в видеоверсии в 1992 г. студией Декка. Дирижер К. Смит, оркестр Саксонской государственной капеллы, сценограф Э. Шпац-Рабиновиц. В главных ролях контртенор Джеффри Галл (Цезарь) и сопрано Сьюзан Ларсон (Клеопатра). — Напомним вкратце сюжет, во многом основанный либреттистом Н. Хаймом на трагедии П. Корнеля «Помпей» и на жизнеописаниях Цезаря и Помпея у Плутарха. Преследуя побежденного Помпея, Юлий Цезарь прибывает в Египет, где намеревается помириться с Помпеем и положить конец гражданской войне. Царь Птолемей через своего приближенного Ахиллу присылает в подарок Цезарю голову Помпея. Цезарь шокирован таким злодеянием и клянется отомстить Птолемею. Меж двух огней оказывается вдова Помпея, Корнелия: в нее влюбляются и Ахилла, и Птолемей, а сын Помпея, юный Секст, переключает свой гнев с Цезаря на правителей Египта. Сестра царя, Клеопатра, мечтающая о троне, затевает интригу с Цезарем, явившись ему в виде придворной девушки Лидии. Пока Цезарь занят любовью, Птолемей собирает войска, а Клеопатру бросает в темницу. Цезарь разбит, но ему приходят на помощь союзники. Ахилла умирает от ран, Птолемея убивает Секст, мстящий за гибель отца и за оскорбление матери. Цезарь и Клеопатра клянутся друг другу в любви, он делает ее царицей Египта и отбывает в Рим. — В согласии с требованиями сценического политеса, Корнель и следовавший

Действие происходит в современном Египте. Разумеется, не совсем точно таком, каков он в реальности, а скорее в условном «Египте» расхожих представлений «западного» человека: жаркая ближневосточная страна с малопочтенным деспотическим режимом правления, паразитирующим на своем действительно великом прошлом. Как ни странно, таковым мог быть образ Египта и для древних римлян эпохи Цезаря, и для европейцев времен Генделя. Подобный же неожиданно возникающий исторический параллелизм просматривается в якобы безоглядно модернизирующей постановке Селларса на разных уровнях и во многих деталях. Так, хотя его Цезарь (Дж. Галл) предстает ни больше ни меньше как президент США, а Клеопатра (С. Ларсон) как современная восточная эмансипированная политикесса, по случайному совпадению или по преднамеренному замыслу режиссера их внешние черты действительно напоминают облики исторических прототипов: поджарый, сухощавый, слегка облысевший император и египетская царевна, которая, вопреки сложившимся позднее легендам, вовсе не была красива, но отличалась умом, обаянием и совершенно чарующим голосом. У персонажей высокого ранга в костюмах непременно присутствует царственное сочетание золотого и пурпурного цветов (галстук Цезаря, различные туалеты Клеопатры, платок Корнелии, майка и плавки Птолемея) — и лишь в финале третьего акта режиссер с хулиганской откровенностью расшифровывает этот элемент как символ нефтяной суперимперии «Шелл», давая крупным планом соответствующую эмблему. Появись она с самого начала, это выглядело бы действительно плоско и плакатно, но в конце она воспринимается скорее как остроумный каламбур на имперскую тему, нежели как политическое обличение.

Селларс вслед за Генделем, однако на свой собственный лад, никого не обличает или, вернее, предоставляет каждому обличать самого себя. В отличие от ранней генделевской «Агриппины», где также действуют реальные исторические персонажи (император Клавдий,

---

ему Хайм внесли в канву подлинных событий, изложенных античными историками, некоторые изменения. Так, Секст представлен сыном Корнелии, хотя всякий образованный человек того времени знал, что Корнелия была последней, пятой женой Помпея, а Секст — его сыном от третьей супруги (четвертым браком он был женат на безвременно умершей дочери Цезаря, чем объясняются очень неоднозначные взаимоотношения между Цезарем и Помпеем). Неистовая влюбленность в почтенную матрону Корнелию со стороны Птолемея и Ахиллы выглядит естественнее, если знать, что она была в то время не матерью уже взрослого сына, а совсем молодой женщиной. В либретто, естественно, нет ни слова о том, что Клеопатра хотя бы формально являлась супругой своего младшего брата Птолемея, как это было в обычае у египтян, однако эротическая нотка в их взаимоотношениях все же скрыто присутствует.

его супруга Агриппина и ее сын Нерон), среди которых нет ни одного сколько-нибудь положительно трактованного образа, «Юлий Цезарь в Египте» — отнюдь не развлекательный костюмный «боевик» и менее всего сатира на нравы древних и современных политиков. Сюжет был трактован Генделем и его либреттистом Н. Хаймом по большей части всерьез и даже с трагическим уклоном. Моменты иронии и гротеска здесь также присутствуют, но играют подчиненную роль. Возьмем хотя бы первый акт. Здесь полна изящной едкости первая ария Клеопатры, обращенная к Птолемею, с ее издевательски повисающими в воздухе и украшенными капризными колоратурами вопросами «Как знать?» («Если не везет с властью, быть может, повезет с любовью, как знать?»); ария же Птолемея с ее яростно «топочущим» аккомпанементом, задыхающимся ритмом и дикими скачками голоса находится на грани карикатуры, изображая неистовую ярость юного деспота (у Селларса он при этом рвет в клочья газету, где помещен отчет о реакции Цезаря на убийство Помпея). Ария Ахиллы из первого акта, обращенная к убитой горем Корнелии («Ты — сердце моего сердца»), своей музыкой, мрачной, агрессивной и неуклюже напористой, совершенно не вяжется с текстом, содержащим галантное признание в любви — но такова любовь этого варвара-солдафона, в котором лишь со временем открывается подлинно человеческое страдание. Переодевание же Клеопатры в «Лидию» — вообще чистая игра.

Селларс, ухватившись за несомненно присутствующую у Генделя идею иронического переистолкования либретто, резко усиливает эту ноту, начиная оперу практически как фарс и заканчивая как жутковатый трагифарс. Прибытие Цезаря в Египет обставляется крайне смешными для барочной оперы аксессуарами — ораторской трибуной с государственной символикой США, суетой шефа президентской охраны (Курция), в темных очках, с рацией и пистолетом; пластиковыми креслами из ближайшего кафе, на которых восседают вальяжная Корнелия и прилизанный маменькин мальчик Секст, еще не знающие об убийстве Помпея и потому с готовностью репетирующие для телесъемок здравицу Цезарю... Даже голову Помпея наглый Ахилла преподносит не в традиционном ларце, а в коробке из-под торта! И Цезарь шумно возмущается вероломным умерщвлением Помпея не только потому, что ему претит такая низость, а еще и потому, что его осрамили перед публикой и испортили репутацию победителя, милостивого к побежденным. И Секст (певица Л. Хант), мальчик в стильном костюмчике с галстучком, размахивает в своей мстительной арии пистолетом, пока еще не зная, как и в кого из него стрелять. Что же до Клеопатры, то она поет свое «Как знать?», обра-

щаясь к причесанному и одетому под панка Птолемею, который буквально не слышит ее, подергиваясь в такт совсем иным ритмам, бьющим его по ушам из наушников модного плейера, а борьба брата и сестры за царский трон выливается в детское спихивание друг друга с пляжного шезлонга. Присутствующая у Генделя идея «театра в театре» в начале второго акта, где Клеопатра предстает Цезарю в обличии Добродетели, окруженной хором Муз, подана Селларсом как эстрадное шоу: Клеопатра поет свою изящную арию «Обожаю вас, очи», медленно спускаясь с неба на массивном золоченом крюке-полумесяце.

Великолепно поставлена знаменитая ария Цезаря с концертирующей валторной в первом акте, которая в драматургическом отношении предлагает режиссеру весьма непростую задачу. Пленительно красивая по музыке, эта ария представляет собой типичную барочную эмблематическую «картинку»: две части текста аналогичны надписи и подписи, а сама музыка является изображением сцены охоты (валторна сохраняет здесь свою семантику сигнального охотничьего инструмента) [27]. Смысл арии двойствен: охотятся друг на друга и Цезарь, и Птолемей, и кто из них станет дичью, пока неясно. Но что должно происходить в это время на сцене? Проще всего решить эту арию как «остановленное мгновение» и, поскольку в барочной опере герой, как правило, не мог обращать речей к самому себе, заставить выступить в роли слушателя телохранителя Курция. Тогда, пропев арию «в сторону», Цезарь вынужден спешно покинуть дворец Птолемея, чтобы не угодить в ловушку и не быть убитым. Селларс делает из этой арии утрированно скандальную сцену переговоров Цезаря и Птолемея за традиционным столом, покрытым зеленым сукном и уставленным бутылками с минеральной водой. Вступление к арии — ритуальный выход делегаций, позирование перед камерами журналистам, улыбчивая демонстрация благих намерений. Собственно ария — это речь Цезаря, обращенная к молча изнывающему от ярости Птолемею и не знающему, куда деваться от унижения, Ахилле. И по-барочному аллегоричный текст с «охотничьими» метафорами и повторами слов вдруг начинает восприниматься как стилизация Цезарем издревле традиционной восточной, цветистой и несколько туманной, манеры выражения, которая, однако, скрывает под собой весьма жесткое содержание. Здесь этот подтекст гротесково выносится на поверхность, ибо в репризе арии da capo Цезарь, в знак нешуточности своих намерений, изображает при

[27] Текст: «Тихо и скрытно ступает хитрый охотник, жаждущий добычи. Но тот, кто замышляет коварство, не скроет его в своем сердце».

помощи богатого «арсенала» массивных разноцветных авторучек, рассованных по внутренним карманам пиджака, грозящую Птолемею в случае нелояльного поведения ракетную атаку. Импровизированные же колоратуры репризы воспринимаются как проявление тщетно скрываемого (или, наоборот, искусно демонстрируемого) гнева Цезаря.

Однако весь этот каскад режиссерских выдумок, блистательно вписанных в музыкальную ткань, вряд ли нацелен лишь на то, чтобы растормошить зрителя и заставить его «проглотить» длинную — более четырех часов звучания! — оперу-сериа. Да, Селларс, как и прочие интерпретаторы XX в., динамизирует и психологизирует подлинник, ничего не меняя в тексте, но до предела насыщая зрительный ряд событийностью (как в комической опере) и культурными аллюзиями. И все же за всем этим просвечивает идея, общая как для барочного, так и для современного театра: идея странного, порой гротескного, порой трагического, но всеобщего и неизбежного несовпадения слова и смысла, образа и жеста, сущности и явления. Вещи и люди суть не то, чем они кажутся или хотят казаться, и потому возможны любые сближения и метаморфозы. Нагляднее всего эта идея проявляется в мифологических, волшебных и приключенческих сюжетах, но есть она и в музыкальных драмах, основанных на более или менее достоверно трактованных исторических событиях.

Мрачные и даже трагические ноты начинают звучать в селларсовской постановке «Юлия Цезаря» еще в первом акте. Так, при всем желании вряд ли возможно найти пародийный ключ к завершающему акт душераздирающему дуэту Корнелии и Секста («Я рождена... я рожден... чтобы плакать»), в котором сын прощается с матерью, уже заключенной Ахиллой под стражу в качестве пленницы и, возможно, будущей наложницы. Влюбленный варвар позволяет им в последний раз обнять друг друга. Селларс превращает дуэт в пантомимический терцет: Ахилла, естественно, не поет, но ведет свою партию в «танце рук» Корнелии и Секста. Попутно создается и нигде в либретто не прописанная роль статистов — стражей, которым приказано увести Корнелию. На смуглых лицах солдат читается явное сострадание. То же самое происходит в третьем акте в сцене заточения Клеопатры в темницу. Этим отчасти объясняется, отчего в конце концов войска Птолемея так легко и охотно переходят на сторону римлян.

Одна из неизменно волнующих Селларса тем — это всевозможное насилие человека над человеком (собственно, почти всецело об этом — его интерпретации «Дон Жуана» Моцарта и «Теодоры» Ген-

деля)[28]. Во втором акте «Юлия Цезаря» тема насилия мало-помалу начинает выступать на первый план. Страдает Корнелия, которую грубо домогаются и Ахилла, и Птолемей. До безумия страдает Секст, меняющий свой цивильный костюмчик на неряшливые штаны, рубаху и налобную повязку то ли партизана, то ли обнищавшего самурая и вместо элегантного пистолета потрясающий автоматом. Страдает Клеопатра, понимающая, что беспечная самоуверенность влюбленного Цезаря угрожает смертью им обоим. Но страдает и Ахилла, воинское достоинство которого попрано Цезарем, а мужское — Птолемеем. И страдает (втайне) сам Птолемей, этот нелепый дурашливый садист, в котором режиссер узнает типичного современного «трудного» подростка, чье сознание исковеркано фантомами массовой псевдокультуры. Ведь исторический Птолемей — еще ребенок, ему всего 13 лет, он царь некогда великой державы, ему кружит голову вседозволенность, но у него нет ни отца, ни матери, ни друга. Не потому ли он так тянется к Корнелии, что смутно жаждет от нее материнского тепла?.. Смешной поначалу, Птолемей на какое-то время делается страшным и омерзительным, а потом просто жалким.

В третьем акте трагическое уже явно преобладает над фарсовым, хотя и последнее играет заметную роль. Ария Клеопатры в темнице («Буду плакать о моей судьбе») при всем своем искреннем пафосе отчаяния, боли и жажды мести рассчитана также и на внимание солдат-охранников. Цезарь, обманным путем завладевший знаками полководческих полномочий только что умершего Ахиллы, мгновенно переходит от расслабленной апатии к кипучей деятельности, не замечая, что невольная виновница совершившегося предательства, наперсница Клеопатры Нирена, в отчаянии пытается утопиться в море (спасает ее телохранитель Цезаря, неизменно корректный Курций)[29]. Помешанный на мщении и внутренне отвергаемый теперь

---

[28] «Теодора» является не оперой, а одной из последних ораторий Генделя. Однако яркий драматизм ее сюжета дал повод к инсценировке, осуществленной Селларсом в 1995 г. в Глайнбурне и записанной на видеопленку в 1996 г. (дирижер У. Кристи, Оркестр Эпохи Просвещения, в главной роли Д. Апшо). Поскольку широкая публика мало знакома с этим произведением, обрисуем канву сюжета. Действие происходит в эпоху раннего христианства в ближневосточной Антиохии. Юная христианка Теодора отказывается поклониться статуе римского императора. Наместник приговаривает ее к участи храмовой блудницы. Влюбленный в Теодору римский солдат, но грек по происхождению, Дидим, проникает к ней в темницу и меняется с ней одеждой, чтобы спасти ее. Дидима осуждают на казнь, и Теодора является с повинной. Они вместе принимают мученическую смерть. Гениальная по музыке, но столь мрачная по сюжету, «Теодора» при жизни Генделя не имела успеха и пребывала в забвении почти до наших дней.

[29] Из традиционно незначительных в опере-серия ролей наперсников Селларс создал запоминающиеся сценические образы. Кажется вполне правомерным, что

даже собственной матерью Секст превращается в убийцу-маньяка, с ног до головы покрытого кровью. Ему уже ничего не стоит прикончить безоружного Птолемея. Однако густая, липкая «театральная» кровь демонстративно выливается на тело Птолемея и на руки Секста из консервной банки. Секст буквально умывается кровью. Это — всего лишь символ, хотя и страшный. Сын Помпея убивает своего сверстника, почти собрата, такого же несчастного заблудшего сироту, каким является сам. Респектабельная дама Корнелия уже не видит в Сексте своего милого воспитанного мальчика.

Финал оперы — любовный прощальный дуэт Цезаря и Клеопатры с хором —вновь поставлен как чистый фарс, от которого, однако, после всего пережитого становится не по себе. Влюбленные, даже не потрудившись переменить утреннее неглиже, расточают друг другу комплименты, а затем выступают с трибуны перед воображаемыми корреспондентами и толпой «осчастливленных» египтян. Но в самом конце оперы режиссер находит сильный прием, придающий внешне обычному финальному сого[30] поразительный психологический смысл. В точном согласии с барочной практикой режиссер выводит на сцену всех солистов, участников спектакля, среди которых оказываются и живые, и умершие. И напоследок, словно бы перед лицом Вечности, победители и побежденные, убийцы и жертвы, коленопреклоненно просят друг у друга прощения: Секст у Птолемея, Корнелия у Ахиллы, Курций у едва не погибшей Нирены. В данном контексте прием этот отчасти трагифарсовый, как и все остальное, но в то же время проникнутый ощущением катарсиса, достигнутого страшной ценой примирения между столь разными героями и выстраданными ими человеческими истинами. В словесном тексте сого ничего подобного, естественно, нет, он вполне ритуально-банален, но в музыке Генделя при вдумчивом подходе можно услышать странноватую прихотливую перебивчивость ритма, которая не позволяет сделать из этой

присутствующий у Генделя слуга Нирено (вероятно, евнух) превращен здесь в колоритную восточную кумушку Нирену, отчасти заменяющую царственным детям мать и встревающую во все интриги (она до поры до времени ревниво оберегает невинность Клеопатры, присутствуя на всех ее свиданиях с Цезарем; она вхожа к Птолемею, но поддерживает отношения с Корнелией и Секстом, а сама кокетничает с Курцием). Поэтому обычно пропускаемую арию Нирено (Нирены) во втором акте Селларс не купирует, а, наоборот, ставит на авансцене, перед закрытым занавесом, в качестве забавной интермедии: под бойкое пение Нирены «западный» человек Курций пританцовывает в ритмах рока, а «восточный» человек Ахилла жестикулирует органичным для себя способом.

[30] Краткий номер, увенчивающий оперу; своего рода финальное моралите. Слово Сого в данном случае означает не собственно «хор», а пение всех занятых в спектакле солистов.

развязки беззаботный танец радости или всеобщий хоровод. Впрочем, и в других своих операх Гендель во многих сходных случаях столь же умудренно неоднозначен, о чем Селларс, ставя «Юлия Цезаря в Египте», по-видимому, знал.

Отнюдь не все оперные постановки Селларса кажутся нам столь же убедительными и в общей концепции, и в деталях, как эта. Однако они несомненно возбуждают сильнейший интерес, будоражат своими парадоксами мысль и заставляют по-новому взглянуть на подлинник, к которому возвращается блеск, свежесть и многогранность. Барочная опера становится при этом полноправным явлением театра конца XX в., сохраняя свою текстуальную целостность и провоцируя музыкантов и постановщиков, не согласных с данным решением, на новые, еще более увлекательные трактовки.

Е. М. Тараканова

Музыкальный театр: метафоры сценического пространства

Сцена — то место, где материализуются замыслы композитора и либреттиста, идеальные сущности обретают плоть и кровь, начинается полилог между создателями спектакля и зрителями. Образы и метафоры литературного текста и музыкальной партитуры оживают в сценическом пространстве — в реальной игре светотени, жеста, фигуративности, перспективы и т. п. Когда-нибудь, возможно, сценические метафоры будут классифицированы, их многообразие будет сведено к немногим инвариантам и архетипам (наподобие «Морфологии сказки»). Цель настоящей статьи не столь глобальна. Мы остановимся на исследовании трех иерархически взаимосвязанных метафор, которые отражают целостный взгляд на мироустройство:

Мир — театр, люди — актеры, вовлеченные в игру; жизнь — пьеса (трагическая или комическая), у которой есть автор, постановщик и зритель;

Мир — сакральное мифологическое пространство, в котором люди богоподобны, ощущая себя не игрушками, но любимыми или покинутыми детьми божества либо его рабами, слугами, жрецами, справляющими священный ритуал;

Мир — балаган, цирк, где смешиваются магия и шарлатанство, мифологическая мистика и мистификация, искусство и искусственность, граничащая с китчем, детская непосредственность и иронический гротеск; происходит игровое снижение мифологических, театральных, жизненных ситуаций, осмеяние их норм и канонов с точки зрения «низовых» зрелищных форм.

Эти три метафоры могут существовать относительно независимо, но и смешиваться, «просвечивать» одна сквозь другую, представляя трудно расчленяемое иерархическое единство.

Самому рождению оперы свойственна определенная двойственность. С одной стороны, оно явилось следствием того, что культур-

ной доминантой Нового времени становится воззрение на десакрализованный мир как на театр. С другой стороны, опера стремится возродить античную мистерию, миф (античный, ветхозаветный, христианский). Вместе с тем здесь создается новая мифология, где действуют идеальные и возвышенные герои и силы, противостоящие им; жизненные коллизии поднимаются над обыденностью, из всего многообразия человеческих ценностей выбираются только фундаментальные: борьба жизни и смерти, добра и зла, над которой возвышается любовь, не знающая преград (непререкаемые истины на все времена). Премьеры и примадонны, наделяемые публикой необыкновенными качествами сценических персонажей, становятся идолами, кумирами, которым поклоняется толпа зрителей.

Максима «мир — театр», которую искусствоведы прослеживают еще от времен античности [1], имеет свой зрелищный эквивалент в приеме «театр в театре». Классический пример тому «Мышеловка» из «Гамлета». Жизнь здесь предстает в игровом удвоении: замкнутый мир Эльсинора редуцированно отражается в узком пространстве еще одной театральной площадки, на которой демонстрируют свое искусство бродячие артисты. Эта цепь предполагает наличие еще более крупного звена (каждая из разыгрываемых пьес имеет своего автора, постановщика и зрителя). Таким образом, выстраивается система подобий, где малое отражает большое. Драматический конфликт приобретает космические масштабы. Если цель театра, говоря устами Гамлета, — «держать зеркало перед природой», то прием «театр в театре» выстраивает систему зеркал с перспективой, теряющейся в бесконечности.

Аллегорические фигуры и боги барочной оперы — своего рода зрители (хотя бы потенциальные) спектакля в спектакле, способные вмешаться в решающий момент и повлиять на исход драмы. Смысловой параллелизм пролога и основного действия здесь построен на принципе подобия «божественного» и земного. Так, например, происходит в опере К. Монтеверди «Коронация Поппеи»: победа Любви в споре с Фортуной и Добродетелью переведена из сферы идей (пролог) в сферу людей (основное действие). В постановке Поннеля (видеозапись 1979 г.) герои пролога остаются на сцене. Двуликая капризница Фортуна, которая способна поворачиваться к людям не только обаятельным лицом — лицом куртизанки, но и спиной (здесь мы видим малопривлекательную маску черствой старухи), Добродетель, похожая на

[1] См. статью С. П. Батраковой «Театр — мир и мир — театр» в настоящем издании. Сошлемся также на доклад Л. Л. Правоверовой «Максима „мир есть театр" в контексте авангарда» на конференции «Русский авангард 1910–1920-х годов и театр» (ГИИ, 1997).

ханжески набожную церковную прихожанку, и шаловливый мальчик Амур заинтересованно следят за происходящими событиями. Дамам поставлены стулья по бокам сцены, которые они покидают, чтобы, чувствуя свое превосходство, очутиться в центре внимания или, наоборот, в знак возмущения от попранного достоинства удалиться. Амур постоянно весело снует среди героев, пуская воображаемые стрелы. Именно ему дозволено решительно вмешаться в действие — стать deus ex machina (Амур спасает Поппею, отведя от нее нож).

Очутившись в философской системе подобий, драматический и музыкальный театр достаточно быстро отказывается от мистической «системы зеркал». Пролог исчезает, как рудимент мистерии и моралите. Максима «мир — театр» продолжает действовать лишь в отраженном виде, как перевертень философской метафоры, а именно «театр есть мир» (и даже не мир в целом, а лишь его фрагмент). По-видимому, большинство из существующих опер представляют нам не обобщенное воплощение философской картины мира, но собственно «картины, изображающие мир», его отдельные характерные черты. Просветительский принцип «подражания природе» прочно, на века укоренился на оперной сцене. Эта доминирующая тенденция сказалась в заметном преобладании реалистической по духу сценографии — именно ее можно встретить чаще всего в любом оперном театре не только в прошлом, но и в наши дни. Публика привыкла видеть своих героев одетыми в исторические костюмы, на фоне разработанных, детализированных декораций, верных жизненной правде. (При этом современные постановщики не всегда идут по линии наименьшего сопротивления, относя действие к эпохе, к которой отсылает сюжет, но переносят оперные события в иные эпохи — время создания оперы либо в любое иное время, важное для прямых режиссерских сопоставлений и аналогий.) Своего рода «гиперреализмом» становится тенденция переносить оперные постановки из театрального зала в природную или архитектурную среду (представления «Аиды» среди пирамид, многочисленные кинематографические прочтения опер и т. п.).

На пороге XX в. шекспировская метафора вновь завладевает оперной сценой. Это происходит в «Пиковой даме» Чайковского и «Паяцах» Леонкавалло. Пастораль в «Пиковой даме» и представление бродячих комедиантов в традиции комедии dell'arte в «Паяцах», зеркально удваивая основное действие, отделены от него не только в пространстве, но и во времени — посредством полистилистического музыкального контраста.

В фильме Караяна «Паяцы» мы видим режиссера и дирижера, сидящим среди зрителей комедии. Главные персонажи играют перед

ним (и перед нами) две свои роли, а один из них даже три. В начале оперы Тонио в роли Пролога обращается к современному зрителю как бы от лица автора, затем изображает безобразного комедианта – одного из героев правдивой истории, произошедшей в Калабрии в 1865 г., и участвует в незавершенном импровизационном спектакле. Грубоватая народная комедия идеализирована композитором, который придал музыке черты изысканного галантного века. Но в глазах Паяца разница между жизнью и игрой перестает существовать, и он прерывает комедию.

Метафора «мир – театр», безусловно, важна для Караяна. В этом плане интересно сравнить его экранизацию «Паяцев» (фиксацию на пленке собственного спектакля) и возникший значительно позднее фильм Дзеффирелли. Для последнего более значимым представляется свести на нет театральную условность и сосредоточиться на отчасти натуралистичном, отчасти романтическом (возвышенно опоэтизированном и любовном) воспроизведении жизненных реалий, на что цветной кинематограф и натурные съемки имеют богатые возможности.

Пастораль в «Пиковой даме», в отличие от комедии dell'arte в «Паяцах», завершена. Прием «театр в театре» применен автором не столько ради изображения фатального стирания граней между искусством и жизнью, сколько ради воспроизведения способности искусства к гадательному, пророческому прозрению в тайны судьбы. Так было у Шекспира. «Мышеловка» была необходима Гамлету, чтобы удостовериться в правоте слов Призрака. Пастораль в «Пиковой даме» демонстрирует героям счастливую развязку переживаемой ими коллизии. Словно отразившийся в зеркале конфликтный треугольник, в котором точками притяжения для человека становятся любовь и деньги, приходит к трагическому завершению в финале оперы.

Гамлетизм «Пиковой дамы» явление загадочное. Возможно, в нем сокрыто фундаментальное отличие оперы Чайковского от повести Пушкина. Еще Соллертинский отмечал, что Герман в опере «шире пушкинского образа: это – замечательно синтезированный тип необузданного романтического героя, „молодого человека XIX столетия“, охваченного наполеоновским честолюбием, демоническими страстями, чайльд-гарольдовской тоской и *гамлетической рефлексией* (курсив наш. – *Е.Т.*)»[2]. Гамлетизм – особое состояние чувствований и мысли, пустившее глубокие корни на российской почве. Напомним, что Павла I называли «российским Гамлетом», что Тургенев деклари-

[2] Цит. по кн: *Мейерхольд В. Э.* «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. Сб. документов и материалов / Сост. Г. Копытова. СПб., 1994. С. 294.

ровал наличие проблемы в самом названии своего рассказа «Гамлет Щигровского уезда», упомянем гамлетизм Чехова. У Пушкина – иное. С одной стороны, он призывал взглянуть на трагедию «взглядом Шекспира» (речь идет прежде всего о «Борисе Годунове»)[3]. С другой стороны, российский гамлетизм у него вызывал иронию. (В этом ряду – ирония над самоидентификацией Ленского с Гамлетом – реплика «Poor Yorick!» у могилы старика Ларина, ироническая quasi-цитата «из Шведенборга» как эпиграф к пятой главе «Пиковой дамы».)

Гамлет Шекспира является отчасти автором, отчасти режиссером того спектакля, который разыгрывают странствующие артисты. В поединке с судьбой он также стремится быть «режиссером» событий, но постоянно оказывается игрушкой в руках судьбы (смерть Полония вместо Клавдия, смерть Гертруды, которая не должна была произойти). Тема игры возникает и в сравнении человека с музыкальным инструментом, на котором пытаются играть не умея.

Знаменитое «Что наша жизнь – игра!» из «Пиковой дамы» – это и театральная игра (метафора «мир – театр, люди – актеры», воплотившаяся в приеме «театр в театре»), и непредсказуемый поединок с судьбой, неотделимый от азартной карточной игры. Гадательная направленность приема «театр в театре» удваивается гадательной семантикой карт[4].

Мейерхольд в своей легендарной постановке оперы «Пиковая дама» в МАЛЕГОТе в 1935 г. находит для Пасторали оригинальное, поистине шекспировское решение, введя пантомиму. («Мышеловка» в «Гамлете» подразделялась на пантомиму и драматическое действие). Партии Прилепы, Миловзора и Златогора были переведены на итальянский язык. Это было в духе реализма, ведь во времена Пушкина (а именно к Пушкину великий режиссер хотел приблизить Чайковского) знать чаще всего могла слышать оперные арии на итальянском языке. Тем дальше становится дистанция, отделяющая сказочную историю со счастливым концом от разыгрывающейся

---

[3] Письмо к Дельвигу от февраля 1826 цит. по: *Лотман Ю. М.* Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995. С. 111.

[4] Лотман пишет: «С одной стороны, карточная игра есть *игра*, то есть представляет собой модель конфликтной ситуации. <...> С другой стороны, карты используются не только при игре, но и при гадании. В этой их ипостаси активизируются иные функции: прогнозирующая и программирующая» (*Лотман Ю. М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // *Лотман Ю. М.* Пушкин. Биография писателя... С. 789–790). Следует подчеркнуть, что сам по себе прием «театр в театре» не имеет никакой «гадательной направленности», но он обретает ее в «Гамлете» Шекспира – несомненной модели для братьев Чайковских.

трагедии. Вокалисты представляют своеобразный концертный номер, исполняемый «любителями пения» на балу: певцы стоят с нотами в руках. Так было в мейерхольдовской постановке «Соловья» Стравинского в Мариинском театре в 1918 г. — последнем его оперном спектакле перед «Пиковой дамой»: действие осуществлялось в пантомиме, перед вокалистами стояли пюпитры с нотами[5].

Пантомима в манере Калло введена Мейерхольдом для зеркального удвоения сценических событий: Герман передает записку Лизе на авансцене, тогда как на заднем плане Смеральдина передает записку Тарталье. Герои итальянской комедии масок в Петербурге XIX в. — а именно в это время перенесено действие оперы Мейерхольдом — кажутся анахронизмом. Но режиссер создавал спектакль не только о прошлом, но и о своей эпохе. Сценарий пантомимы был написан В. Н. Соловьевым, с которым Мейерхольд сотрудничал в 1911 г. при постановке пантомимы «Арлекин — ходатай свадеб» в Дворянском собрании Петербурга и в журнале «Любовь к трем апельсинам». И вот в 30-е гг. на краткий миг воскресают образы, напоминающие о живописи и театре Серебряного века, о спектаклях самого Мейерхольда и о «Принцессе Турандот» Вахтангова, об опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и о ее постановках, осуществленных в 20-е. То, что режиссер прибегает к скрытому автоцитированию, лишний раз доказывает правомерность утверждения, что в его Германе было что-то от самого Мейерхольда[6].

Ю. Любимов, впервые поставивший «Пиковую даму» в Германии в начале 1990-х гг., отталкивался от мейерхольдовской идеи приближения к Пушкину. По существу, он создал сценическую литературно-музыкальную композицию «по мотивам» Пушкина и Чайковского. Ключ к пониманию режиссерского замысла дает образ Германа. Впервые — это возрастная роль. Судя по гриму и костюму, перед нами П. И. Чайковский времен создания «Пиковой дамы», однако в этом седовласом человеке в очках угадывается и сам режиссер. Герой словно оглядывается на длинный путь, оставшийся позади. Отдельные постановочные моменты воспринимаются не просто как верность собственному режиссерскому стилю, но как реминисценции из спектаклей Театра на Таганке.

---

[5] Мейерхольд ориентировался здесь на знаменитого «Золотого петушка», поставленного М. Фокиным в «Русских сезонах» С. Дягилева в Париже в 1914 г. как балет в соединении со статичным пением вокалистов, размещенных по бокам сцены, а также на жанровую природу «Байки про Лису...» Стравинского, написанной для танцоров и статичных певцов.

[6] «Ковальский-Герман был здесь и самим Мейерхольдом, и Наполеоном», — вспоминал современник. См. об этом: *Мейерхольд В. Э.* «Пиковая дама»... С. 31 и далее.

Уставший и остывший ко всему Герман воспламеняется лишь игрой — карточной и театральной. Ведь Пастораль — это хоровод персонажей — Лизы, Графини и Томского — вокруг автора и режиссера, погруженного в свои навязчивые идеи, которые не дают ему покоя, сводя с ума. Таким образом, прием «театр в театре» сохранен, несмотря на отсутствие зеркального отражения событий и отказ от «дублирования» персонажей.

Постановка Мейерхольда была связана с частичным редактированием, сокращением и добавлением литературного и музыкального текста оперы. В спектакле Любимова вторжения в партитуру еще более значительны. Лев Додин поставил «Пиковую даму» практически без изменений и купюр (премьера состоялась 11 октября 1999 г. в Париже в Опере Бастилии)[7]. Однако его версия ничуть не менее радикальна, она обнаруживает линии преемственности и полемики с предшествующими постановками. И Мейерхольд, и Любимов, опираясь на повесть Пушкина, заканчивали свои спектакли сценой в Обуховской больнице, которой нет у Чайковского. Додин начинает оперу в палате дома умалишенных. Происходящее порой поразительно напоминает кадры из фильма «Полет над гнездом кукушки», а также известные страницы из Гоголя, Чехова и Достоевского. Взгляд зрителя упирается в бело-зеленую больничную стену. Отсутствие дальней перспективы, ограниченность в пространстве подчеркивает идею несвободы, красной нитью проведенную через весь спектакль[8]. Герману и Лизе никогда не удается побыть наедине. Зрители и соучастники — прочие обитатели сумасшедшего дома. Умалишенные выходят по стеночке, выползают, садятся, неподвижно стоят, вскинув руки, начинают безостановочно и тупо раскачиваться головой и всем туловищем. Лиза у Чайковского сродни Офелии (погубленная чистая душа, которая тонет в прямом и переносном смысле). У Додина она не умирает, остава-

---

[7] Изменения касаются перевода косвенной речи в прямую (так, письмо Лизы читает она сама). В первой картине Герман вступает в диалог с хором мальчиков (просит спеть для него, затем произносит фразу Мальчика-командира: «Молодцы ребята!»). В финале третьей картины частично изменены слова Распорядителя и хора гостей: не царица пожаловала на бал, а Графиня приехала инспектировать дом умалишенных.

[8] В такой ситуации диалоги Германа и Лизы из второй и шестой картин воспринимаются особенно трагично: «Не уходите же! Останьтесь! Я сам уйду сейчас и более сюда не возвращусь... Уйдите... бегите! <...> Бежим. Куда бежать?» Бежать некуда, выхода из сумасшедшего дома не существует. В подобные моменты нередко на сцене возникают фигуры больничных санитаров, преграждающие дорогу к выходу. Идея несвободы — очевидная, но не осознанная героями — может напомнить о театре абсурда

ясь не только обитательницей психушки, но героиней бессмертных грез Германа.

Тема сумасшествия, как и тема неволи («Дания — тюрьма»), также напоминает о «Гамлете»[9]. О мейерхольдовском Германе говорили: «Это была фигура экспрессионистского плана, движения его были судорожны, смятенны. В сущности, этот Герман мог попасть в Обуховскую больницу не в финале спектакля, но в его начале»[10]. Образ Германа-маньяка мы находим и в дореволюционной России: А. М. Давыдов создавал его «чисто актерскими красками»[11]. Прямым предшественником Додина можно считать И. Лапицкого, который поставил «Пиковую даму» в филиале Большого театра в 1928 г.: «Режиссер трактовал все действие как бред душевнобольного Германа. Был введен второй мимический исполнитель этой роли, который созерцал действие своего двойника»[12].

У Додина нет двойников: эффект театра, в котором Герман является одновременно автором, режиссером и зрителем, создается особым решением сценического пространства. Публика неожиданно обнаруживает, что верхняя, белая часть стены отодвинута немного вглубь от нижней, зеленой части, которая превращается во вторую сценическую площадку для развернувшегося спектакля воспоминаний. Вдоль белой плоскости значительно выше пола, на котором стоит одинокая железная кровать, вереница за вереницей появляются и исчезают нянюшки, гувернантки, кормилицы, дети. (Воспоминания детства так естественны для человека, погруженного в ретроспекцию! Возможно, что среди марширующих мальчишек — и сам главный герой, полный надежд на будущее.) Толпа персонажей отбрасывает черные тени: начинается фантасмагория, где грань между сном и действительностью окончательно стирается.

Мейерхольд говорил о «Пиковой даме»: «Это своеобразный миракль — не то вымысел, не то сон». Романтический мотив сна, содержащийся в тексте оперы, в новой постановке приобретает сюрреалистическую окраску[13]. Герман не просто грезит или бредит, он творит

---

[9] Слух улавливает в тексте либретто доказательства того, что Герман изначально болен: «Скажи мне, Герман, что с тобою? — Со мною?.. ничего. — Ты болен? — Нет, я здоров. <...> Я болен, болен, я влюблен!» и т. п.

[10] *Гозенпуд А. А.* Русский советский оперный театр. Л., 1963. С. 237.

[11] См.: *Мейерхольд В. Э.* «Пиковая дама»... С. 31.

[12] *Гозенпуд А. А.* Русский советский оперный театр... С. 173.

[13] Слова кормилиц из первой картины: «Баю, баю, баиї! Спи, родимыї, почиваиї! Ясных глаз не открываиї!», фразы Германа из пятой картины: «Ах, если б мне забыться и заснуть! <...> Все те же думы, все тот же страшный сон», хор гостей из седьмой картины: «Жизнь промчится как во сне» — наполняются особым смыслом.

новый мир, в своих фантазиях он абсолютно свободен. (Фактическую неволю и творческую свободу символизирует исчезновение стены в третьей картине: больничная палата становится рамкой, за которой открывается вся глубина сцены — белая мраморная лестница, колонны, скульптуры — пространство, которое тут же обживают персонажи.) Как демиург, Герман бессмертен, он не может умереть в конце, представление готово начаться вновь и бесчисленное количество раз.

Однако Герман, подобно Гамлету, сам становится игрушкой в руках судьбы. Происходит это в Пасторали. Вместо Прилепы ее начинает Герман, за Миловзора отвечает Лиза, вместо Златогора вступает Графиня. Герман и Лиза — с завязанными глазами. Они возглавляют длинную «свадебную» процессию людей в белых больничных одеждах. В какой-то момент неведомо для Германа происходит подмена, и вместо Лизы он сжимает в объятиях Графиню. Это тоже «театр в театре», но театр для массовки, которая становится проводником судьбы.

Если «счастливая свадьба» воспринимается как один из фантомов сознания, явление призрака, наоборот, вещественно реально. На фоне похорон Графини, которые происходят в глубине сцены, на авансцене появляется женщина-врач, повторяющая свои фразы словно гипнотическое заклинание: «тройка, семерка, туз».

Спектакль Додина — о нашем времени (мир — сумасшедший дом) и об экзистенциальных свойствах души, стремящейся к безграничной свободе и скованной рабским существованием. (Русская литература XIX–XX вв. дает множество примеров такого положения вещей, что позволяет заметить некоторые константные свойства российского бытия, которые проявляются независимо от смены общественно-экономических формаций). Спектакль — об искривлениях, которые вносит насильственно внедряемый, а не органично присущий личности дух коллективизма, о невостребованности творческой энергии.

Прием «театр в театре» — возможно, важнейший из организующих принципов «Любви к трем апельсинам» Прокофьева. С одной стороны, это травестия мифа: среди зрителей и активных участников спектакля — маг Челий («маг театральный, а также настоящий») и Фата Моргана (театральная злодеїка). С другой стороны, происходит и травестия самого приема «театр в театре» с точки зрения карнавального, ярмарочного представления. «Богом из машины» становятся Чудаки, которые следят за спектаклем и пытаются вмешаться в действие (что им в конце концов удается). Среди персонажей — типичные типажи ярмарочных балаганов — обжоры, монстр Кухарочка. В одной из недавних постановок (Глайндборнский фестиваль, режиссер Ф. Корсаро) Фату Моргану удается окончательно нейтра-

лизовать, завлекая ее импозантной внешностью двух мускулистых цирковых атлетов.

Введение элементов балагана, цирка, карнавала обусловлено литературным первоисточником (обращением к Гоцци, но и к Мейерхольду, стоявшему у истоков создания либретто и возникновения прокофьевского замысла). Впервые в России опера была поставлена С. Радловым в ГАТОБе в 1926 г. Художник В. Дмитриев «на фоне расписных живописных задников „развесил" цирковые веревочные лестницы, где выполняли акробатические номера студийцы Н. Форегтера. Иногда лестницы заменялись мнимо массивными колоннами, которые шатались от малейшего к ним прикосновения, разрушая иллюзию, остраняя прием» [14]. Среди персонажей-масок выгодно выделялись романтический и шутливо-пародийный принц в костюме Гамлета и Труффальдино (И. Ершов), похожий на Санчо Пансу. Дьяволы прыгали в бенгальских огнях, зеркальный шар отбрасывал «зайчики». Столь же феерично был спектакль режиссера А. Дикого и художника И. Рабиновича (Большой театр, 1927 г.). «Двигались, плясали огненно-красные черти, чудовища с вращающимися глазами, лилипуты с черепами головастиков, огромные обжоры, рыжие пьяницы, тянущие „пьяных" кукол, акробаты, у которых руки и ноги поменялись местами, а голова помещалась в центре туловища. Из люков вырывалось пламя, действующие лица то проваливались в трапы, то выпрыгивали из них» [15]. На сцену выходили буффонные доктора с огромными клистирами. Били живые фонтаны. Вместо ниспровержения классической оперной традиции (так воспринимали оперу Прокофьева многие критики) постановки «Апельсинов» стали торжеством театральности, впитавшей дух комедии dell'arte, обогащенной элементами цирка, ревю, мюзик-холла.

Прием «театр в театре» принадлежит к числу достаточно широко распространенных средств художественной выразительности. К нему охотно прибегают авторы и режиссеры. Всегда ли этот прием имеет метафорический смысл? Думается, что не всегда. Например, в балете Минкуса «Дон Кихот» на сценические подмостки перенесен эпизод из бессмертного романа, в котором Рыцарь Печального Образа громит балаганчик мастера Педро. Для героя Сервантеса, всеми помыслами устремленного в Средневековье, не существует разницы между театром и жизнью, но совершенно в ином смысле, чем это было бы для человека Нового времени. Дон Кихот не понимает, что такое театр, что

---

[14] *Третьякова Е.* Оперные спектакли С. Радлова // Музыкальный театр. Сб. научных трудов. СПб., 1991. С. 224.

[15] *Гозенпуд А. А.* Русский советский оперный театр... С. 153.

такое *игра*. Для него эти понятия абсолютно чужды, они принадлежат новой эпохе, в которую рыцарь не может и не желает вписаться.

Высшим полюсом рассматриваемой метафорической триады является представление о мире как о храме, вселенской церкви (если воспользоваться отечественной терминологией рубежа XIX–XX вв.). Жизнь и творчество при этом превращаются в ритуализированное священнодействие, мистерию, мистическое приобщение к абсолюту, которое поднимается над игрой, окончательно ее не исключая. Так было уже при зарождении оперы и продолжалось на протяжении всей ее истории. Мифологические сюжеты почти всегда затрагивают небесную и земную иерархию, представления о жизни, смерти и потустороннем мире. Особая роль здесь принадлежит мифу об Орфее и Эвридике. Само возникновение оперы связано с идеей возрождения орфической мистерии [16].

Глюка не раз обвиняли в том, что в своем реформаторском «Орфее» он, следуя традиции, завершает оперу счастливым концом. Проблема завершения «Орфея» требует специального рассмотрения. Миф об «Орфее» с аутентичным трагическим концом имеет отношение к человеческой истории, как она изложена в священных книгах: к мотиву ослушания высшей воли и наказания, возмездия. Так Адам и Ева были изгнаны из Рая, нарушив запрет Господа и став смертными, так была наказана жена Лота, оглянувшаяся на покидаемый город, так был наказан Орфей, взглянувший на Эвридику. История со счастливым концом типологически отсылает нас к другому мифологическому архетипу — повествованию о странствиях души от смерти к возрождению — через подземное царство Аида (аналог ада) и нездешнюю печаль Елисейских полей (аналог, может быть, даже не рая, но чистилища, ведь по христианским представлениям до искупительной жертвы Христа праведники находились именно там). В этом ряду — египетский миф об Осирисе, греческий миф о Персефоне, книги Нового завета. Такова космическая, природная, божественная закономерность: как день и ночь сменяют друг друга, круговой чередой идут одно за другим времена года, так и душа совершает свое странствие в мире видимом и невидимом.

Миф об Альцесте близок «Орфею»: действие сконцентрировано на теме перехода в мир иной, который должен разделить двух любящих — Альцесту и Адмета. Вмешательство высших сил (Deus ex machina) не дает совершиться роковому событию.

Не случайно Р. Уилсон, который выступает как режиссер, сценограф и мастер по распределению освещения, поставил эти две оперы

---

[16] См.: *Порфирьева А.* Магия оперы // Музыкальный театр... С. 17 — 21.

Глюка как диптих (премьера состоялась 8 и 9 октября 1999 г. в Париже в опере Шатле). Действие дилогии разворачивается на фоне бездонного неба, оно меняет оттенки от насыщенно голубого, светло-сиреневого, дымчато-серого до белого, появляющегося ослепительной вспышкой. Светотеневая партитура спектаклей словно живет самостоятельной жизнью. Декорации сведены к минимуму знаковых предметов (одинокие кипарисы и надгробный камень в сцене похорон Эвридики, фигура античного божества в «Альцесте» и т. п.). С помощью световых эффектов и системы полупрозрачных занавесов создается иллюзорное присутствие виртуальной реальности. Образ неба в начале «Орфея» словно рождается из маленького голубого экрана на черном заднике сцены. Экран стремительно растет, ширится и занимает собой весь горизонт (увертюра к опере). Светотеневой занавес в «Альцесте» формирует подвижная диагональ, которая проходит из левого верхнего угла к правому нижнему, но и смещается, рождая образ пирамиды и перевернутой пирамиды. Эти абстрактные символы дополняет повисший в воздухе вращающийся куб разных размеров, как бы увиденный с близкого и дальнего расстояния. Во время сцены в храме Аполлона куб опускается и превращается в жертвенник, в нем вспыхивает пламя.

Обращаясь к мифу, режиссер фокусирует внимание зрителей на первоэлементах. Это воздух — бездонная космическая бездна, земля (по однотонному покатому планшету сцены актеры передвигаются босиком или в чулках), огонь. Роль текучей субстанции в какой-то мере отдана подвижному хору (в «Альцесте» — балету), который будто заменяет декорации — он перемещается согласно своему внутреннему ритму и особому рисунку, сочетающему несинхронные внезапные жестовые «всплески» и длительные застывания в статичных позах, хаотичные блуждания и собирание в четкие линии и компактные группы. Здесь мы встречаем типичное для Уилсона гипнотическое «нарочито замедленное, тягучее движение исполнителей, которое... изменяет привычное восприятие зрителей» [17]. Режиссер приводит в движение пластические построения, организованные по законам архитектуры.

Объединяющим принципом сопоставления рельефа (солисты) и фона (хор или балет) становится преобладающая скульптурная статика. Почти балетная подвижность отдельных солистов возникает лишь как исключение (радостная резвость Амура, «руки-змеи» и балетные развороты у Орфея и т. п.). В этих постановках многое может напомнить о пресловутом «концерте в костюмах». Так, например,

---

[17] *Бутрова Т. В.* В театрах Америки. На перекрестке традиции и авангарда // Западное искусство. XX век. М.,1991. С. 142.

решена финальная сцена «Орфея»: с колосников опускаются контуры колоннады греческого храма, хористы (в том числе дамы в кринолинах) выстраиваются в симметричные группы, на этом фоне в картинных позах застывают Орфей и Эвридика в серебристом платье с длинным шлейфом. В спектаклях прочитывается компромиссный «постмодернистский» режиссерский взгляд, сочетающий отдельные традиционные элементы, доведенные до крайних пределов условности, с нововведениями, обусловленными техническим прогрессом, которые переплавлены индивидуальным авторским стилем.

В «Орфее» изображение земной жизни (похороны Эвридики), царства Аида (хор фурий) и Элизиума, несмотря на яркие музыкальные контрасты, построены по единому режиссерскому принципу. Не противопоставления земной скорби, адских мучений и райской печали волновали постановщика, но абстрактная самореализация пластических форм и подвижное распределение светотени на фоне бесконечной глубины пространства [18].

Не только собственно мифология, но и сказка вмещает сакральное начало. (Как говорил Леви-Стросс, сказка — миф в миниатюре.) Ритуализированные испытания героев на фоне борьбы светлых сил и царства Ночи воплотила «Волшебная флейта» Моцарта. Для Бергмана было важно подчеркнуть театральную природу происходящего. Во время увертюры высвечиваются взволнованно ожидающие лица публики, среди этих лиц оказываются и портреты Моцарта. С наступлением антракта действие не прекращается, вслед за камерой оператора мы попадаем за кулисы. Актер, исполняющий партию Зарастро, углубляется в «Парсифаля». Тем самым подчеркивается важная смысловая параллель между двумя сюжетами, повествующими о нравственном возвышении, преображении героев.

Именно «Парсифаль» и шире — творчество Вагнера открывает мифологическую, мистериальную линию в современном искусстве. Сегодня он созвучен экуменизму. Чудо евхаристии свершается на фоне христианских православных икон (постановка в Петербурге, режиссер Т. Палмер, дирижер В. Гергиев, художник Е. Лысык). Г. Купфера (видеозапись 1993 г.) в «Парсифале» интересует не столько пространственная экспансия Вагнера, сколько «вневременная» сущ-

---

[18] «Альцеста» по сравнению с «Орфеем» более насыщена визуальными контрастами Так, важным сценическим лейтмотивом становится пластический образ неразлучных детей — девочки и мальчика, которые весело играют, а затем умирают вместе. Финальный акт содержит противопоставление темных и светлых сил в духе барочной эстетики: представители подземного мира, одетые в черное, напоминают египетских жрецов, словно сверкающий солнечным светом Аполлон появляется сверху и как бы повисает в воздухе, «адское божество» проваливается под землю.

ность мифа. И он помещает действие последней оперы Вагнера в далекое будущее, на фантастическую межпланетную станцию.

Испытание Парсифаля в саду Клингзора также своеобразно в данной постановке. Красавицы обольщают неискушенного юношу с экранов мониторов, которые во множестве размещены на сцене, подобно диковинным цветам или пестрому ковру.

А. Бойто, почитатель Вагнера, оставил яркий (независимый от прямых аналогий с Вагнером) пример мифологической линии, претворенной на итальянской почве, в «Мефистофеле». Вдохновенный хоровой пролог и эпилог («на небесах») обрамляет основное действие. Как в античной трагедии хор передает волю божества, как в католическом храме он экстатичен в своем прорыве в высшие сферы. В одной из американских постановок (опера Сан-Франциско, 1989 г., режиссер Р. Карсон, художник М. Левайн) этот пласт содержания, преподнесенный достаточно выразительно, сочетается с мощной линией на театрализацию происходящего. Мистический хор пролога и эпилога возникает не только в точке золотого сечения оперы, как это задумано композитором. Среди декораций по бокам сцены размещены театральные ложи, в которых время от времени появляются существа в белых балахонах и с картонными крыльями. Мефистофель — театральный злодей. Последнее действие решено как концерт, который дает примадонна (Прекрасная Елена), а Мефистофель с Фаустом — публика (у Мефистофеля в руках программка и лорнет). Видеозапись данной постановки с самого начала настраивает на восприятие этой двойственной театрально-мифологической трактовки. Во время увертюры, по типу музыкального высказывания восходящей к образности tuba mirum, камера оператора фокусируется на изображениях трубящих ангелов, но это — лепнина в оперном театре.

В России творческое и витальное движение к мистерии также возникло в последние десятилетия XIX в. и заметно усилилось в начале XX. Это происходило независимо от Вагнера, а затем под сильнейшим его влиянием. Упомянем «Хованщину» Мусоргского, «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, «Предварительное действие» Скрябина, воззрения русских поэтов-символистов. Светлая скорбь и пророческое предчувствие неслыханных жертв (самосожжение раскольников, исчезновение святого града в водах озера) — фон, на котором все более мощно разворачивалось движение к объединению человечества на религиозно-мистических основах.

После революции вселенские притязания деятелей искусства ничуть не уменьшились, возможно даже усилились, приобретая при этом конкретный социальный, классовый характер. Вяч. Иванов

внедрял свои вагнерианские идеи в практику массовых празднеств эпохи военного коммунизма. Создавалась революционная мифология не только в кино («Октябрь» Эйзенштейна и многое другое), но и в опере. В этом ряду — и «Штурм Перекопа», пропагандистский спектакль ГАТОБа к десятилетию Октября, и многочисленные советские оперы, возвеличивающие фанатичное служение революционной идее с «жертвоприношениями» и забвением родственных связей («Семен Котко» Прокофьева — одно их лучших созданий такого рода).

В ожидании революционных и военных катаклизмов в России возникает род «черной» мистерии, к которому до некоторой степени относится футуристическая «опера», а в действительности «антиопера», «Победа над солнцем» Крученых, Хлебникова, Малевича и Матюшина (1913). Позитивный смысл богоборческой «Победы» заключен в преломлении традиций народной и «простонародной» культуры (архаики, городского фольклора, райка, лубка), которые представлены не буквально, но остраненно, в соединении с изощренным интеллектуализмом. Это касается авангардной сценографии Малевича, литературной и музыкальной сторон спектакля. Парадоксы мироустройства после конца света, лежащие за гранью логики и смысла, допущение нарочитого абсурда рождают метафору «мир — балаган». Это третий — низовой вариант театральной репрезентации целостного взгляда на мир. Он может иметь свои варианты: «мир — цирк», «мир — зверинец», «мир — театр марионеток» и т. п.

Где пролегает та грань, за которой простое применение выразительных возможностей цирка, балагана перерастает в метафорическое видение мира? По-видимому, ее следует искать в наличии ярко выраженного социального нигилизма авторов спектакля, в анархическом стремлении сбросить оковы рабского существования.

Так было в «Победе над солнцем», так было в балете «Парад» Кокто, Сати, Пикассо, Мясина (1917). Цирковые артисты, похожие на марионеток, стремительно двигались, выполняя свои профессиональные движения. За ними «надзирали» Менеджеры — громоздкие «люди-декорации», изъясняющиеся «на диком языке жестов». Пестрота, веселая суета и радостная хаотичность жизни была показана сквозь призму цирка, его пластику, краски, звуки.

В первой постановке оперы «Нос» Шостаковича (МАЛЕГОТ, 1930) режиссер Н. Смолич и художник В. Дмитриев, ориентируясь на мейерхольдовского «Ревизора», вводят кукол в сцену в Казанском соборе. Словно не люди, а марионетки возносят свои голоса в молитве. Это вполне подходящий фон для персонажей-масок и для странного монстра Носа. Антибуржуазный и антиклерикальный социальный критицизм был в духе времени!

Метафора «мир — зверинец» возникает в опере «Лулу» А. Берга (1935). Пролог открывает цирковой укротитель, на сцене стоит клоун, который поддерживает игру симфонического оркестра звоном тарелок. Образ зверинца символизирует не только взаимоотношения между людьми (по звериным законам — побеждает и выживает в смертельной схватке сильнейший), но и идею несвободы. Дух земли мстит за эту неволю, время от времени вырываясь из плена, что приводит к многочисленным жертвам. В постановках оперы заявленная в прологе цирковая тема так или иначе присутствует. Так, в спектакле И. Херца Лулу раскачивалась на трапеции. В Вене оперу ставили во дворце Мессепаласт, где сценой служит цирковая арена. Действие, перенесенное в современность, концентрировалось на небольшом «пятачке», полностью открытом для глаз публики, практически без декораций. Героиня здесь — фотомодель, актриса, проститутка — появлялась в первой сцене практически обнаженной. Ее взаимоотношения с партнерами напоминали о схватке зверя с укротителем и бег загнанной лошади по кругу.

Итак, все три метафоры («мир — театр, храм, балаган») равно существенны для искусства XX в. Они редко возникают в чистом виде (пример: трактовка оперы как мистерии в цикле «Свет» Штокхаузена), но в разнообразных смешениях. Причем метафора «мир — театр», по-видимому, является доминирующей в силу самой природы жанра (музыкальная драма). Однако рассмотрение одной этой метафоры без ее «возвышенного» и «низменного» вариантов нам представляется неверным. Оно не дает полной картины целостного авторского и режиссерского взгляда на мир.

Да, существуют спектакли, кажется начисто лишенные всякой мистики. Но достаточно часто осуществление творческих, художественных задач в музыкальном театре приобретает характер почти религиозного служения. В искусстве на первый план выдвигаются его сакральные начала. Поскольку театр ставит перед собой не только эстетические, но и социальные цели, на этой почве нередко возникает осмеяние общества, «богохульные» игрища в храме.

Исследованная нами метафорическая триада рассматривается как своего рода обобщающая макросистема. Иные сценические метафоры могут входить в нее на правах соподчинения, дополняя картину, может быть полемизируя с преобладающей установкой, делая целое более объемным. При этом замыслы композитора и либреттиста нередко усиливаются или коренным образом видоизменяются режиссерской концепцией.

О. В. Лосева

О дирижере

«ДИРИЖИРОВАТЬ (*лат.*) — руководить оркестром или хором, оперным представлением и т. п. В рамках, установленных предписаниями композитора, произведение музыкального искусства может быть исполнено очень по-разному, в зависимости от трактовки интерпретатора. Однако в исполнении оперы, симфонии и т. п. одновременно участвуют многие, а не один-единственный человек, и их индивидуальная трактовка должна подчиняться одной руководящей, а потому артистом-исполнителем в собственном смысле слова как раз и является дирижер. Средства, с помощью которых он может донести до других свою трактовку, на взгляд, весьма ограничены, по крайней мере во время самого исполнения; на репетициях он может прибегнуть к слову, может что-то пропеть отдельным участникам или проиграть на их инструментах, простучать ритмы палочкой и т. п. — однако во время исполнения это исключено, и только бесшумные движения маленького маршальского жезла в его руке являются сегодня переводчиками его намерений. В качестве чрезвычайного средства неоценимую помощь оказывает ему взгляд, посылаемый певцу или инструменталисту, а еще на помощь может прийти движение другой руки; и то и другое может оказывать на исполнителей сильное императивное воздействие; и все же важнейшим фактором остается палочка для тактирования, и движения ее по этой причине имеют твердо установленные общепринятые значения. Как явствует из названия, ее предназначение — маркировать размер, то есть брать темп посредством маркировки основных долей такта. <...>»

Это цитата из известного музыкального словаря Гуго Римана, из 10-го его издания, выпущенного в 1922 г. в Берлине под редакцией Альфреда Эйнштейна. Чтобы дать читателю некоторые временные и «именные» ориентиры, напомню, что в 1922 г. никого из тех, кто способствовал становлению дирижерского искусства в современном понимании (Вебер, Мендельсон, Габенек, Берлиоз, Вагнер, Лист), уже

не было в живых. Ушли из жизни и первые его профессиональные представители и пропагандисты (Бюлов, Мотль, Рихтер), и один из выдающихся мастеров следующего поколения — Малер. Именно в 1922 г. не стало другого, Никиша, и разразился величайший бунт в истории молодого искусства дирижирования — был создан Персимфанс, оркестр без дирижера. Вейнгартнеру было тогда 59 лет, Р. Штраусу — 58, Тосканини — 55, Вальтеру — 46, Клемпереру и Фуртвенглеру — соответственно 37 и 36, Мравинскому — 19, Караяну — 14, Аббадо, Мути, Светланов, Мета еще не родились. Уже существовали звукозапись и кино, хотя заметного влияния на музыкальную жизнь пока не оказывали. Зато ее уже меняло радиовещание, делавшее первые шаги. До начала телевещания оставалось лет 15–20. О дирижировании было много написано, в том числе самими дирижерами. Уже был опубликован капитальный труд Г. Шюнемана «История дирижирования», по сей день не утративший своей ценности...

С позиции сегодняшнего дня эта временная точка, в известном смысле произвольно избранная (в сущности, подошла бы любая другая в отрезке с конца 1890-х и до середины 1920-х гг.), может быть условно принята за середину — но не истории дирижирования как такового, уходящей в глубь веков, и не истории дирижера-артиста, напротив, разыгрывавшейся в основном в XX в., а того процесса, который сделал дирижирование искусством и превратил дирижера в суперзвезду музыкального исполнительства, чьим единственным соперником в наше время является его более молодой собрат — режиссер. Несмотря на все различия, родство их, закрепленное во многих языках даже лексически, настолько очевидно, что не нуждается в специальных доказательствах. Но, быть может, именно по этой причине остаются не до конца проясненными общее и различное как в истории их необычайного и почти одновременного возвышения, так и в самой природе этих относительно новых художественных профессий.

Вот почему в издании, посвященном театру XX в., мне кажется не просто уместным, но даже необходимым уделить внимание и дирижеру, этому «режиссеру музыки», и тем самым обозначить сущность и причины того художественного конфликта, ареной которого именно в XX в. стал музыкальный театр, конфликта, как мне кажется, более заметного и болезненного именно для музыканта (или истинного любителя музыки). Правда, забегая вперед, следует откровенно признать: и для него оценка искусства дирижера в общем и целом весьма затруднительна, так что и сегодня нельзя хотя бы отчасти не признать справедливость слов Н. А. Римского-Корсакова, сказанных еще на заре дирижерской эры: «дирижерство — дело темное».

Возвратимся к статье из римановского словаря. В ней зафиксирован status quo дирижирования в начале XX в., когда период эмансипации дирижера и его утверждения как артиста был уже завершен. Впрочем, его роль и задачи, как мы видим, еще нуждались в обосновании: давали о себе знать споры недавнего прошлого. Вместе с тем многое из более отдаленного прошлого считалось теперь похороненным навеки: например, так называемое «шумное дирижирование» (громкое отбивание такта во время исполнения), управление «из оркестра». Признано право дирижера, как и любого другого музыканта, на собственную трактовку произведения, под знаком которой и осуществляет он верховное руководство большим исполнительским коллективом, руководство художественное, идейное, а не только механическое, каким издавна обеспечивалась слаженность музыкального ансамбля. От этих функций дирижер, конечно же, не освобожден (потому палочка и является «важнейшим фактором»). Тем не менее они понимаются как совершенно необходимая, но технически-ремесленная сторона его деятельности, как твердая и устойчивая платформа, с которой только и может воспарить, увлекая за собой других, его артистический дух. Дирижер — так утверждается в статье — руководит артистами как артист, но сам не играет и не поет, исполняет он прежде всего чужую, не им, а композитором сочиненную музыку и, как любой исполнитель, обязан считаться с авторскими указаниями, зафиксированными в нотах.

Если ориентироваться на сегодняшнюю концертную практику, почти все из только что перечисленного может показаться изначально присущим дирижеру, а сам он — существовавшим чуть ли не во все времена и всегда игравшим примерно одинаковую роль в исполнении, в музыкальной и культурной жизни. Отчасти так оно и было. Ибо с тех самых пор, как музыка исполняется коллективно, в музыкальном коллективе есть кто-то, кто обеспечивает согласованность исполнения, то есть им руководит. Арсенал доступных ему средств во все времена был очень невелик: беззвучные движения руки, корпуса, инструмента, отбивание такта ногой или же рукой, вооруженной батутой, палочкой, смычком, свернутыми в трубочку нотами, и в качестве дополнительных — взгляд и мимика. Дирижер ничего принципиально нового здесь не выдумал, да и не мог — общая копилка сигналов, предназначенных глазу или уху участников коллективного музицирования, была уже заполнена его многочисленными предками. Ему оставалось лишь отобрать те, что отвечали современным задачам музыкального руководства. Задачи же эти, как всегда, определяла сама музыка — в зависимости от того, к каким исполнительским составам, условиям исполнения, к какому типу фактуры она тяготела. Ведь

управление одноголосным пением в унисон и танцевальными пьесами, церковным хором и садовым оркестром, оперой и симфонией, симфонией раннего Гайдна и позднего Бетховена — не одно и то же.

В эпоху, предшествующую рождению дирижера, и еще некоторое время спустя согласованность и точность исполнения оркестровой, вокально-инструментальной, оперной музыки обеспечивали два человека: концертмейстер и капельмейстер. И то и другое слово обозначало должность, причем изначально — должность при княжеском или королевском дворе.

Концертмейстер, или первый скрипач, руководил оркестровой, ансамблевой и концертной музыкой, оставаясь исполнителем, с инструментом в руке. Чтобы остальные музыканты могли его видеть, он обычно стоял, нередко — на специальном возвышении, прообразе дирижерской подставки. В случае необходимости — например, в ритмически сложных местах — он переставал играть и показывал такт или вступления смычком.

На капельмейстера возлагалось управление хоровыми и смешанными исполнениями (последними — при участии концертмейстера). Его инструментом был клавир, находившийся в оркестре, его партией — генерал-бас (то есть гармоническая основа, аккордовый фундамент музыкального целого), который записывался сокращенно и предполагал умение и способность импровизировать по намеченной схеме. Если нужно было показать что-то рукой, капельмейстер-клавирист использовал для этой цели нотный свиток. Капельмейстер был фигурой более важной, чем концертмейстер: он был «главнее» как руководитель исполнения, он подбирал репертуар, в его обязанности входило сочинение музыки.

Вопрос, по какому праву концертмейстер или капельмейстер брали на себя руководство исполнением, в те времена решался естественно и просто. Лидерство их в музыкальном коллективе было оправданно как с художественной, так и с практической точки зрения и основано на авторитете (Meister означает ведь «мастер», «мэтр»). Концертмейстер был лучшим артистом скрипичной группы, которой в музыке той эпохи поручалась основная мелодическая линия. Капельмейстер, даже руководя исполнением чужих сочинений, воплощал в себе творца.

По мере того как разрастался оркестр и усложнялась создаваемая для него музыка, это двойное — со скрипкой и от клавира — управление стало в чем-то излишним, а в чем-то недостаточным. Партия генерал-баса постепенно исчезла из партитур, мелодическая линия прихотливо вилась по разным инструментальным партиям. Клавирист остался не у дел, а первый скрипач с делом уже не справлялся.

Чтобы обеспечить подлинное руководство, нужен был музыкант, ничем иным более не занятый (иными словами — не играющий одновременно на каком-то инструменте). Им и стал дирижер: Dirigent, Direktor, direttore, chef d'orchestre, conductor. Во всех странах его называли иначе, чем предшественников. Во всех языках его имя запечатлело главное — единоличное руководство исполнением. Дирижер расположился в центре передней линии оркестра, встал на подставку, перед ним на специальном пульте лежала партитура (свод всех музыкальных партий пьесы), в его руках была палочка, служащая ему кистью, рисующей в воздухе такт, и указкой. Она стала символом его власти, но прежде всего — знаком того, что дирижер окончательно и бесповоротно покинул ряды играющих музыкантов, даже, может быть, — знаком отсутствия у него музыкального инструмента. Именно в таком смысле и надо понимать распространенное в Германии первой половины XIX в. слово «Taktstockdirigent».

Кто и когда первым стал дирижировать, управлять по-новому — в точности не установлено. Ясно лишь, что произошло это не ранее 1810-х гг. и что переход на новую методу совершался очень постепенно и еще долгое время сосуществовал со старыми, привычными оркестрантам и певцам.

Дирижер не скоро еще сделался самостоятельной фигурой, а дирижирование — профессией. Несколько десятилетий он провел будто в инкубаторе, каким стала для него капельмейстерская должность. Можно сказать и иначе: капельмейстер, сохранив свои права и отобрав бразды правления у концертмейстера, просто перешел к новым методам руководства, стал дирижировать. Недаром в XIX в. слова «дирижер» и «капельмейстер» сплошь и рядом употреблялись как синонимы. Но это означало, что тот, кто по-новому управлял исполнением, став наследником игравшего в оркестре музыканта-артиста, продолжал оставаться композитором, — этого, как и прежде, требовала капельмейстерская должность (особенно в Германии и в Италии). Со временем возникла, правда, и другая, более «дирижерская», — директор абонементных симфонических концертов, но и ее по традиции занимали композиторы. Дирижер обрел свою функцию, но еще не профессию.

Оркестр — колыбель дирижера, и утверждался он прежде всего на концертной эстраде, на глазах у публики, при свете люстр, а не в полутьме оркестровой ямы. Сольный концерт вошел в практику довольно поздно, и нормой по меньшей мере до середины XIX в. являлся концерт смешанный — в нем наряду с виртуозами (инструменталистами и певцами) обязательно участвовал оркестр. И поначалу дирижер делил эстраду с виртуозом-солистом — безусловным фаворитом, ба-

ловнем публики, которого в конце концов если и не затмил, то потеснил. Это соседство не могло не оказать влияния на манеру поведения дирижера, тем более что виртуозом был и его непосредственный предшественник — концертмейстер. Даже новое местоположение дирижера — чуть впереди и чуть выше оркестра, даже иной, чем у оркестрантов, характер движений концентрировали на нем внимание публики. И эта публика, не забудем, была многочисленной, ибо оркестровую музыку слушают в больших залах, ибо оркестр — многочисленный коллектив, ибо масса, как говорил Шуман, требует масс. Положение дирижера на эстраде само по себе провоцировало «артистическое» поведение. Картинные жесты, то повелительные, то заклинающие, эффектные позы и грациозные движения были нередко адресованы не столько оркестру, сколько залу. И с тем большим основанием, что в течение нескольких десятилетий дирижер стоял на эстраде так, как обычно стоит солист, — к залу лицом. Но — только во время концерта, где его возможности воздействия на оркестрантов по сравнению с репетициями были все-таки ниже (например, духовики, располагавшиеся у него за спиной, от гневных или умоляющих взглядов на время концерта были, надо думать, избавлены, в отличие от струнников, к которым он мог по меньшей мере повернуться). А как результат — возможностей покрасоваться у дирижера на концерте появлялось больше.

Переворот в прямом и переносном смысле слова совершил здесь, кажется, Вагнер. Во всяком случае, в России в 1863 г. он первым из дирижеров продемонстрировал публике спину, и это потрясло Петербург и Москву уж точно не меньше, чем «музыка будущего». Русские дирижеры новшество приняли и быстро переняли, ибо так, действительно, было удобнее и привычнее (как на репетиции), но публика и некоторые музыканты критиковали.

В числе последних был Феофил Толстой, композитор и музыкальный критик, писавший под псевдонимом «Ростислав», объект нескончаемых насмешек коллег нескольких поколений. Он был вовсе не так глуп, как принято считать, скорее непозволительно простодушен для критика. «Дирижированию спиной» он вынес такой вердикт: все должно быть выучено и определено на репетициях, а потому подстегивать оркестрантов взглядом на концерте нет необходимости, смотреть же на них, напоминая о вступлении, и вовсе бесполезно (кто ошибся, считая паузы, все равно вовремя не вступит); у дирижера на концерте одна задача — показывать темп с «математической точностью метронома» (и лишь изредка замедления — ritardando) и «тем удерживать артистов или от излишнего увлечения, или от неподобающей вялости»; все остальные приемы употребля-

ются некоторыми дирижерами «только для развлечения и потехи несведущей публики» [1].

Эти противоречивые оценки Ростислава, равно как и описания необычной манеры дирижирования Вагнера (вместо привычных схем такта — «телеграфические знаки») и его «странной» интерпретации I части Героической симфонии Бетховена, примечательны прежде всего тем, что фиксируют два основных дирижерских типа, к тому времени вполне определившихся: капельмейстер-рутинер, механически отбивающий такт, и дирижер-артист. В своей знаменитой статье «О дирижировании», опубликованной шесть лет спустя, Вагнер, в частности, утверждал, что последний может быть мнимым («элегантный дирижер», герой концертных залов, пренебрегающий деталями ради гладкости звучания и создающий у публики «иллюзию хорошего исполнения») и подлинным (дирижер-интерпретатор, постигающий и доносящий до слушателя не внешнюю красоту, а поэтическую идею сочинения). Вагнеровскую программу, изложенную в этой статье, и проводили в жизнь первые профессиональные немецкие дирижеры, все без исключения вышедшие из его школы.

Но то, насколько глубоко сидел в дирижере артистизм поведения, еще раз, уже на новом этапе доказал самый яркий представитель этого поколения — Ганс фон Бюлов. Рассказами о его чудачествах полны мемуары рубежа веков. Он во время концерта мог посреди пьесы преспокойно покинуть свое место, расположиться в зале и, сложив руки, наблюдать за обезглавленным, но не прекращающим играть оркестром, или перестать дирижировать, не покидая подставки, повернуться к залу и демонстративно протирать очки на глазах у изумленной публики; он мог в назидание ей исполнить в концерте Девятую симфонию Бетховена два раза подряд или дирижировать Траурный марш из «Героической» в черных перчатках и т. д. и т. п. Он, проникнутый идеями Вагнера, своим поведением неуловимо напоминал своего учителя Листа — но не дирижера, а пианиста-виртуоза 1830–1840-х гг. Он и сам был пианистом-виртуозом, много выступавшим. Однако не только этим, не только особенностями его эксцентричной и нервной натуры, объяснялась, по-видимому, нарочитая демонстрация себя. Так самоутверждался новый артист.

Вплоть до последней четверти XIX в. все известные нам теперь дирижеры были одновременно выдающимися композиторами (кроме разве что Габенека в Париже, который, впрочем, музыку тоже сочинял). Причины ясны: добившийся признания композитор имел боль-

---

[1] *Ростислав.* Первый концерт Филармонического общества под управлением Рихарда Вагнера // Северная пчела. 1863. № 52. 24 февраля. С. 205.

ше шансов занять место капельмейстера в большом или богатом городе, в хорошем театре, а при прочих равных условиях привлекал к себе больше внимания и как дирижер. Правда, в общем и целом дирижерская известность больших композиторов была все же скромнее, чем принято считать, — история музыки, построенная на композиторских персоналиях, несколько искажает действительное положение вещей.

Антиподом дирижирующего композитора был сочиняющий дирижер. Неписаный закон гласил: хочешь дирижировать — получи капельмейстерское (директорское) место, хочешь получить его и на нем удержаться — сочиняй. Увеличение числа оркестров, публичных концертов и связанное с этим постепенное усиление дирижерских позиций вызвали к жизни мощный, как никогда, поток продуктов «принудительного творчества», именуемого «капельмейстерской музыкой». Впрочем, для самого дирижирования в этом, несомненно, была и положительная сторона — практическое владение композиторским ремеслом и возможность сравнивать написанное с реально звучащим. Кто сам написал партитуру (и не одну), тот сумеет грамотно прочесть чужую, кто в состоянии построить крупную форму, найти интересную оркестровую краску — имеет больше шансов выявить и донести их до слушателей, исполняя другие сочинения. То, что эти умения дирижеру необходимы, показала вся дальнейшая история [2].

Итак, какое-то время дирижер и композитор существовали как сиамские близнецы или как две души в одном — капельмейстерском — теле. В этом, конечно, было известное неудобство, но до поры до времени и тот и другой с ним мирились: композитору это помогало пропагандировать свое творчество, дирижеру облегчало работу, обеспечивало необходимый авторитет в коллективе и обоим давало положение в обществе. Первым композитором, который, не являясь автором популярных опер, смог позволить себе отказаться от всякой побочной деятельности, то есть смог полностью обеспечить себя авторскими гонорарами, считают Иоганнеса Брамса. Такого положения он достиг к середине 1870-х гг. И совсем не случайно, что примерно тогда же в жизнь вступило первое поколение профессиональных дирижеров. Тем самым за дирижером было признано право исполнять исключительно чужую музыку, быть интерпретатором. Он наконец-то отделился от композитора, как ранее — от оркестрового артиста. Отныне и ему подобала слава.

---

[2] Б. Хайкин с явным одобрением вспоминал, что еще в начале 1920-х гг. дирижер, участвующий в конкурсе на должность в Большом театре, обязан был предоставить комиссии партитуру своего сочинения, причем крупного — симфонии, оратории См.: *Хайкин Б.* Беседы о дирижерском мастерстве: Статьи. М., 1986. С. 116.

Утверждение дирижера как профессионального руководителя-интерпретатора было, конечно, подготовлено — и не только экономическим развитием, ростом общественного интереса к музыке, но и достигнутым уровнем исполнительской и прежде всего оркестровой культуры, и общими изменениями концертного и оперного репертуара.

То, что считали первейшей своей задачей и чем прославились дирижеры первой половины XIX в. — так это тем, что существенно повысили исполнительский уровень руководимых ими коллективов. Иными словами, в дирижере поначалу ценился именно музыкант-руководитель, а не толкователь. Последнему необходим устойчивый и общеизвестный репертуар, дающий основу для сравнения, на котором и стоит исполнительская интерпретация. В оркестровой, оперной музыке такой репертуар в то время только начинал складываться[3], а существовавший был очень пестрым. И потому, что не существовало практики гастролей оркестров и оперных театров, а значит они обслуживали жителей одного города (или сравнительно небольшого региона), и обновление программ было насущной необходимостью, в том числе экономической. И потому, что доля современной музыки в этом репертуаре была огромной (его обновление осуществлялось главным образом за счет современных сочинений). Конечно, профессиональные музыканты, имевшие к тому же возможность посещать концерты в разных городах, замечали, что Вагнер, к примеру, исполняет в Дрездене симфонию Бетховена иначе, чем когда-то Габенек в Париже, Мендельсон в Лейпциге или в Лондоне, но это было уделом немногих, ибо разговор о трактовке, об интерпретации предполагает знание партитуры и (или) неоднократное прослушивание. Ближе к середине века композиторы, правда, уже начали гастролировать как дирижеры, т. е. выступать с чужими оркестрами, но, как в прошлом композиторы-виртуозы, использовали гастроли для пропаганды прежде всего собственного творчества и наряду с прежними своими сочинениями в этих поездках играли много новых, созданных совсем недавно, неопубликованных и исключавших для публики возможность предварительного знакомства с ними. О разных трактовках, о том, кто лучше, «правильнее» исполняет классику, заговорили уже во второй половине XIX в., когда в силу многих причин сама классика сделалась постоянной составляющей оперного и концертного репертуара и начала понемногу отвоевывать место у современной, т. е. вновь создаваемой и совершенно незнакомой слушате-

[3] Сольный концертный репертуар сформировался уже к 1830-м гг. (эпоха виртуозов).

лям музыки. К последней четверти века общеизвестный репертуар — классический, точнее классико-романтический, с симфониями Бетховена и операми Моцарта и Вагнера во главе — уже сложился и довершил формирование профессионального дирижера, став плодородной почвой для его процветания.

Его популярность у публики и как следствие — популярность новой профессии резко возросли. А это скоро обнаружило ее особенно уязвимые стороны. В работах, посвященных дирижеру, нередко цитируются слова юного Вагнера, мечтавшего «быть не кайзером, не королем, а стоять и дирижировать». Властный и магический жест дирижера, в котором, как подметил К. Дальхауз, виделись «одновременно Наполеон и Просперо» [4], манил многих, но пока существовали барьеры «параллельных» музыкантских специальностей, авторитета, воплотить в жизнь свою мечту удавалось далеко не всякому. Теперь же дирижировать бросились толпы дилетантов и посредственностей. Между тем виртуозность оркестровой игры достигла такого уровня, что средний оркестр неплохо справлялся с делом даже под управлением никудышного дирижера. А когда он на гастролях выступал с первоклассным чужим коллективом, да еще с популярной программой, которую оркестр знал назубок, — судить о дирижере по исполнению оказывалось крайне затруднительным. Сами оркестранты, конечно, быстро понимали что к чему, но публика рисковала быть обманутой. Болезненные проблемы авторитета дирижера у оркестрантов и слабости критериев оценки его мастерства слушателями именно в тот период — на рубеже веков — впервые резко обнажились.

Отношения дирижера и оркестрантов — увлекательная, но специальная тема, углубляться в которую у меня нет возможности [5]. Скажу только, что главная причина напряженности, существовавшей между ними во все времена, — то, что дирижер, взяв на себя общее руководство исполнением, в чем-то ограничил творческую инициативу оркестрантов и вольно или невольно собирал на их поле урожай почестей и славы. Л. Сабанеев назвал дирижера «узурпатором художественных прав оркестранта» [6] — в статье о Персимфансе, который и возник как бунт оркестрантов против диктатуры и очковтирательства дирижеров, как попытка вернуть оркестровому музыканту статус артиста и свободу творчества — пусть даже ценой каторжной работы и бесконечных репетиций.

---

[4] *Dahlhaus C.* Der Dirigent als Statthalter // Melos/NZ. 1976. № 5. S. 371.

[5] Об этом см., например: *Адорно Т. В.* Дирижер и оркестр. Социально-психологические аспекты // *Адорно Т. В.* Избранное: Социология музыки. М., 1999.

[6] Цит. по: *Цуккер А.* Пять лет Персимфанса. М., 1927. С. 168.

Первый симфонический ансамбль был создан в 1922 г. в Москве. Это была реакция на издержки дирижерства, чудесным образом оказавшаяся политически актуальной. Инициатором и организатором стал скрипач Л. Цейтлин, в прошлом концертмейстер оркестра С. Кусевицкого, распавшегося после его эмиграции. Идею бездирижерского оркестра Цейтлин — как он многократно утверждал — вынашивал еще «с царских времен».

Персимфанс руководился худсоветом, определявшим репертуар и разрабатывавшим «идею интерпретации», на репетициях каждый музыкант имел право голоса, творческие разногласия разрешались коллективно и полюбовно. Каждый музыкант, лишившийся теперь дирижерской указки, должен был знать не только свою партию, но и партии коллег, то есть всю партитуру. Чтобы видеть друг друга (главное условие синхронности и точных вступлений при отсутствии дирижера), музыканты изменили рассадку. Начинали играть по знаку концертмейстера скрипок (Цейтлина). Репертуар первых концертов был составлен из известных, много раз игранных произведений, но постепенно пополнялся все менее известными и более сложными, вплоть до самых современных.

Артисты — энтузиасты оркестровой республики — вкладывали в исполнение душу, демонстрируя виртуозность, музыкальную чуткость, внимательность, каких иной дирижер не то что не мог — не мечтал достичь. Судя по отзывам, собранным в книге А. Цуккера, одного из идеологов и главного летописца Персимфанса, и по другим документам, оркестр был и впрямь великолепный. Некоторая шаткость темпов и несинхронность искупалась прежде всего виртуозностью и вдохновенной осмысленностью игры — «играют не как наемники» (Прокофьев), «нет мертвых душ» (Сабанеев). Персимфансу не раз желали «*достойного* его дирижера» [7], и то, что пожелания эти срывались и с дирижерских уст, говорило само за себя. Кстати, дирижеры, по словам Цуккера, на первом концерте Персимфанса явно доминировали среди публики.

Фигура дирижера и проблемы дирижерского искусства никогда — ни до ни после — не занимали умы так, как в те пять лет, которые просуществовал Персимфанс. Высказывались и дискутировали не столько о самом оркестре, сколько о правах, обязанностях, функциях, значении, роли дирижера, досконально проанализированных с разных сторон. Его отсутствие позволило яснее понять, зачем он, собственно, нужен. И таких причин было выявлено три. Первая: дирижер объединяет и организует, без его художественной воли «идея

[7] *Цуккер А.* Пять лет Персимфанса... С. 32.

сочинения» выражается менее ярко и внятно. Вторая: он — «экономизирующий фактор», который облегчает подготовку исполнения и сокращает число репетиций. Третья: дирижер — медиум между оркестром и публикой, автором и слушателем. Вывод: с хорошим дирижером лучше, чем совсем без дирижера.

Последующие десятилетия справедливость этих наблюдений подтвердили. А развитие грамзаписи и стилевая пестрота репертуара сделали присутствие дирижера как гаранта точности исполнения, выверенности звукового баланса, как интерпретатора и специалиста по историческим стилям еще более необходимым.

Грандиозный эксперимент Персимфанса не удался, дирижер остался на пьедестале. Но опыт этот был очень поучителен. Он, пусть в небольшой степени, пусть на время и в отдельно взятой стране (на гастроли коллектив не выезжал, хотя по отзывам, в том числе больших артистов, за границей о нем знали), повысил престиж оркестрового музыканта. Он доказал, что те меры в защиту его прав, которые тогда же и позднее вырабатывались в разных странах, в том числе право оркестра выбирать, менять дирижера, были законными и справедливыми.

Что касается одного из главных достоинств Персимфанса — подлинного, то есть заинтересованного и осмысленного участия оркестранта в исполнении, то великие дирижеры умели, оказывается, добиваться их своими методами: отказываясь от всякого рода подсказок (не делили такт на более мелкие доли, не давали вступлений). Музыкант, вынужденный тем самым постоянно быть на пределе внимания, слушать других, поневоле вовлекался в целое, чувствовал ту музыкальную нить (вагнеровский «мелос»), которая тянулась от начала до конца пьесы и не могла быть прервана без ущерба для самой музыки, а волнение, нервное напряжение, испытываемое им, заставляло эту нить трепетать как живую.

Итак, опыт Персимфанса — прекрасный и печальный — со всей очевидностью показал, что атака на дирижера из оркестра обречена. Но посягательства на авторитет дирижера начались уже и на другой территории, которую он тоже привык считать своей, — в оперном театре, где появился театральный, то есть сформированный драматическим театром, режиссер. И вот этот пока только обозначившийся конфликт был куда опаснее.

Вообще же дирижер в опере и в концерте — это два разных руководителя. Возьмем для примера хотя бы такой момент. Внимание оркестрантов к дирижеру, притягивающему их взгляды во время исполнения, всегда считалось для него хорошим показателем, знаком того, что оркестр не просто внимателен, не просто аккуратно выпол-

няет то, что разучено и отрепетировано, а реагирует на спонтанные посылы, рождающиеся в процессе исполнения, которые и сообщают ему художественность, свидетельствует о том, что дирижером движет нечто иное, чем следование заранее продуманной и донесенной до оркестра концепции. (В этом, между прочим, важнейшее отличие дирижера от режиссера — ведь во время спектакля спонтанное, импровизируемое обеспечивается только актером.) В опере или балете эта ситуация и ее оценка кардинально меняются. Если артисты, находящиеся на сцене (будь то хор или солисты), выражаясь словами Прокофьева, «жрут глазами дирижера», — это огромный его или постановщика спектакля эстетический просчет. Дирижер как участник спектакля показывается зрителю в увертюре, а потом осуществляет руководство в таинственном полумраке оркестровой ямы, где по необходимости освещаются лишь партитура на его пульте да оркестровые партии на пюпитрах. В идеале он должен быть незаметен и невидим, но идеал этот в театре, в сущности, недостижим[8]. Акустика и требования ансамбля диктуют свои права. Оркестр, который в XVIII в. нередко располагался и за сценой, в ходе эволюции музыкального театра закрепил свое место там, где повсеместно располагается теперь. Вагнеровская реформа в Байрейте, художественно оправданная, обернулась огромными неудобствами для оркестрантов, сидящих в глубокой и тесной яме, где невозможно, не ухудшив акустики, установить вентиляцию, и из крайне неудобного положения взирающих на вознесенного над ними (иначе его не будут видеть певцы) дирижера. Он же скрыт от публики черным козырьком и должен быть особенно осторожным в своих манипуляциях, ибо дирижирует, сидя в специальном кресле, а необычно высокая подставка напоминает скорее постамент.

Другими словами, внешне дирижер в музыкальном театре — фигура более скромная. Но сфера его деятельности и его власть здесь неизмеримо больше. И то, что в театре он в течение столь долгого времени сумел сохранить свой приоритет невзирая ни на что, — тому доказательство. В каком-то смысле его конфликт с режиссером был всего лишь еще одним конфликтом. Оперный дирижер издавна выяснял отношения с певцами, как оркестровый — с солистами, которых не всегда можно было усмирить авторитетом или административной властью, как оркестрантов, потому что они стояли с ним на одной ступени, а то и выше. Он же отвечал за музыкальное целое, а потому во имя его сохранения именно он в сложных ситуациях дол-

---

[8] И. Бергман в «Волшебной флейте», старательно обозначая театральное, не случайно ни разу не показывает оркестр и дирижера.

жен был (и научился) идти на компромисс и даже переламывать себя (или изначально исключал возможность конфликта, отказываясь от участия в спектакле «звезд» — конечно, когда он сам формировал состав исполнителей). В этом отношении с течением времени мало что изменилось.

Бруно Вальтер рассказывает в своих мемуарах, как однажды в молодости он, не сумев найти на репетиции общего языка с пианистом, не подчинился ему, и вот на концерте оркестр играл в своем темпе, а солист — в своем. Это — вещь в музыкальном исполнительстве невозможная и недопустимая, на что и указывает Вальтер.

В оперном театре, в музыкально-театральном исполнительстве это происходит сплошь и рядом, потому что за целое отвечают здесь сразу двое. Но и это, если вспомнить о «двойном управлении» музыкой в XVI–XVIII вв., тоже не ново. Правда, концертмейстер и капельмейстер были все же не совсем равны, к тому же оба были музыкантами. У современного дирижера и режиссера взгляд на целое принципиально различен, ибо это взгляд музыкального и театрального руководителя. Возникающие между обоими концепционные расхождения — если не в крупном, то в деталях — неизбежны и до конца неразрешимы. И вариантов подобных расхождений — от полного несовпадения до едва приметного — столько, сколько самих оперных спектаклей. Перечислять их, классифицировать и квалифицировать — занятие бесполезное, ибо никаких результатов не даст и дать не может.

Вопрос даже не в том, кто из руководителей важнее — в конце концов здесь все решает талант и личный авторитет, — а в том, чья творческая сила может больше навредить музыкально-театральному целому. Музыка — искусство лирическое, и слово, каким бы неярким, затасканным, неловким ни представало оно в либретто, в опере уже проинтонировано, то есть интерпретировано музыкально, а значит допускает значительно меньше возможностей переосмысления, чем слово литературное, произносимое. И не слово, а именно это его музыкальное прочтение, то есть вызываемый им и музыкально выраженный аффект и смысл, и является материалом оперы и, следовательно, предметом оперной интерпретации. Игнорированием этого обстоятельства, точнее — привычкой к работе с другим материалом и объясняются многие проблемы современной оперной режиссуры, особенно режиссерского театра, который — в противоречии с оперной эстетикой — имеет дело с концепцией, основанной прежде всего на тексте и фабуле.

Лучше многих эту болезненную проблему современного музыкального театра почувствовал и сформулировал когда-то Дж. Стре-

лер: «Я думаю, идеальным режиссером мог бы быть только дирижер, дирижер, являющийся одновременно и режиссером, или режиссер, выполняющий в то же время функции дирижера. К сожалению, в наше время не бывает дирижеров-режиссеров, хотя дирижеры порой и воображают себя режиссерами или хотят ими быть. И наоборот»[9].

Впрочем, сам дирижер по отношению к музыкальному целому, к произведению и его автору, верности которому он неизменно и неустанно присягает, далеко не безгрешен. Он, как написал еще в середине XIX в. Берлиоз, — самый страшный из всех посредников композитора[10]. Но именно в XX в., когда пути дирижера и композитора окончательно разошлись, когда постепенно выросла стена между музыкой прошлого и музыкой новой, дирижер все больше претендует на ту исключительную роль, которую играл когда-то в культуре композитор. И одна из причин связана со спецификой оркестровой музыки.

После первого концерта Персимфанса Л. Сабанеев обратил внимание на одну важную функцию дирижера: «республиканский» способ игры внешне не производит на публику того впечатления, как с дирижером; слушатель любит видеть в дирижере героя исполнения, центр эмоции и не привык переносить этот центр в соборный дух оркестра[11]. Именно эту причину выделяет в качестве основной, обеспечившей дирижеру в XX в. положение «звезды», выдающийся немецкий историк и теоретик музыки Карл Дальхауз.

Его небольшая статья, посвященная анализу предпосылок возвышения дирижера, называется «Дирижер как наместник». Музыка, пишет Дальхауз, с конца XVIII в. — «говорящее» искусство, а языку принадлежит и говорящий субъект — но не реальный, а сублимированный до идеи композитор. Он и есть эстетический, фиктивный субъект говорящей музыки, «эстетическое я», подобное «лирическому я» поэзии; и при исполнении музыки его подменяет для слушателя интерпретатор. Но в оркестровом исполнении на эту роль подходит именно и только дирижер, и требуя к себе внимания, он тем самым привлекает его к самому предмету, поскольку музыка — не только само звучание, но и его экспрессивный смысл. Дирижерская пантомима как раз и переводит абстрактность «эстетического я» в область видимого. «Упрекать дирижера, — заключает Дальхауз, — можно не

---

[9] *Стрелер Дж.* Театр для людей. М., 1984. С. 156.

[10] См.: *Берлиоз Г.* Дирижер оркестра: Теория его искусства // *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. М., 1972. Т. 2. С. 510.

[11] См.: *Цуккер А.* Пять лет Персимфанса... С. 24.

тогда, когда он, подобно актеру, играет роль — роль видимого наместника скрытого от взора эстетического субъекта, но тогда, когда он, как плохой актер, показывает не роль, а свою личность» [12].

XX век в электронной, технической музыке, обходящейся без исполнителя в традиционном понимании слова и заменившей его звукоинженером (а его функции нередко берет на себя сам композитор), поставил новые и весьма специфические проблемы, так или иначе затрагивающие и дирижера. Но как бы то ни было, старая истина, с повторения которой начал свою книгу известный английский дирижер А. Боулт, — «Любое музыкальное исполнение, независимо от количества его участников, должно контролироваться одной личностью» [13], — по-прежнему остается в силе.

---

[12] *Dahlhaus C.* Der Dirigent als Statthalter... S. 371.

[13] *Боулт А.* Мысли о дирижировании // Исполнительское искусство зарубежных стран. М., 1975. Вып. 7. С. 140.

И. И. Рубанова

Театральный режиссер в кино. Кинорежиссер в театре

Принято считать, что становление кино как искусства сходно с собиранием элементов разных эстетических структур в новое художественное качество, осуществляемое при решающем участии техники и так называемых наукоемких технологий. В отношении кино чаще, чем в связи с другими видами творческой деятельности, говорится о синтезе искусств, точнее сказать, о синтезе *всех* без исключения искусств плюс литература. Любопытно, что на такой дефиниции кинематографа особо настаивали в своих теоретических штудиях практики искусства, например Сергей Эйзенштейн или Всеволод Мейерхольд. В то время как «чистые» теоретики (Риччото Канудо, Бела Балаж, Андре Базен) стремились выявить прежде всего имманентные качества кинематографа. Как бы там ни было, но уже после первых успехов новоявленной музы наблюдалось взаимопроникновение кинематографических средств в театральное произведение и наоборот — обогащение киноматерии подходами и приемами сугубо театрального происхождения. Стало быть, если кинематограф и является результатом сложения, или синтеза всех искусств, то конечный продукт оказался художественно столь привлекателен для самих «учредителей», что они охотно поддались его воздействию. Более, чем музыка, живопись или архитектура, его испытывает театр.

* * *

В конце 1920-х гг. череда побед во всех без исключения крупных национальных кинематографиях совпала с эстетическим увлечением техническими новинками. Технический прогресс всюду превращался в новую религию. Он не только вырабатывал собственную эстетику, но и оказывал давление на эстетику традиционную. Под влиянием конструктивизма в архитектуре радикально преображается театральная сценография и тем самым принцип мизансценирования. Один из

зачинателей конструктивистского театра Александр Таиров писал: «Тело актера *трехмерно*, поэтому он может планировать и выявлять себя только в атмосфере объема. Отсюда возникает необходимость дать актеру, в зависимости от стоящих перед ним задач, нужную ему площадь действия и соответственную сценическую атмосферу. Такая атмосфера может быть разрешена только в определенной кубатуре» [1].

Конструктивистское преобразование игровой территории из живописной двухмерной в архитектурно трехмерную означало не что иное, как сближение актерской и режиссерской техники на театре с соответствующей техникой в кино. Путь из сценического павильона в павильон съемочный укорачивался. Театральным актерам теперь не требовалось кардинальных дополнительных умений, чтобы сниматься в кино. Сокращалась и дорога театрального постановщика на киностудию. Многие прошлые и нынешние кинобиографии имели театральное начало, отдельные, как мы знаем, поделены на не разведенные во времени театральные и кинематографические главы.

* * *

XX век был веком соперничества и взаимообогащения двух зрелищных искусств — кинематографа и театра.

Родившийся с началом минувшего столетия кинематограф весьма быстро стал удачливым соперником древнейшего искусства театра. Прежде всего он опередил театр массовостью аудитории, присовокупив к заведомо нетеатральным посетителям значительную часть собственно театральной публики. Эстетический и технический потенциал кино казался неисчерпаемым и вследствие определенной генетической близости способным вобрать в себя и поглотить традиционный театр. И только рассеянные одиночки — паладины Абсолютного Театра продолжали стойко отказывать кинематографу в эстетической полноценности. Так, Антонен Арто в книге «Театр и его двойник» писал: «Грубому визуальному воплощению того, что есть, театр, благодаря своей поэзии, противопоставляет образы того, чего нет. Впрочем, с точки зрения действия невозможно сравнивать кинематографический образ, который, как бы он ни был поэтичен, все же ограничен отснятой пленкой, и образ театральный, который отвечает всем требованиям жизни» [2].

---

[1] *Таиров А.* Записки режиссера // *Таиров А. Я.* Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 160. Курсив А. Я. Таирова. — *И. Р.*

[2] *Арто А.* Театр и его двойник. М., 1993. С. 108.

Первые победы новой музы (фильмы Мельеса, Чаплина, Гриффита, Эйзенштейна) ввергли интеллектуальные круги в эйфорическую киноманию. В 1910–1920-е гг. сцена то и дело провозглашалась безнадежным анахронизмом. В череде манифестов и квазитеоретических опусов театр представал своего рода недокинематографом или – в лучшем случае – одной из нескольких составляющих нового средства экспрессии. Кино предрекалась роль (или миссия) могильщика театра.

Исторически ничто из этого не оправдалось. Конкуренция из-за зрителя сохранилась, более того, она обострилась с появлением нового грозного соперника – телевидения, масштабами аудитории далеко оставившего позади и театр, и кино. Каждый из соперников обрел собственную нишу, при том что их самоидентификация происходит с учетом параллельного действия двух других зрелищных дисциплин. Современный театр не может сознавать себя простым продолжателем театра XIX–XX столетий. На протяжении всего последнего века его развитие осуществляется в ситуации, коренным образом отличной от ситуации *без* кино, *без* телевидения и теперь уже *без* тотального информационного прессинга в виде всемирной компьютерной сети.

Конкуренция театра и кинематографа давно не сводится к переманиванию зрителя. В этом плане кино одержало полную и окончательную победу, чем и удовлетворено. Театр же, потеряв в количестве, скорее всего наглядно приобрел в качестве зрителя. То есть богу богово, а кесарю только кесарево.

Бог здесь, конечно, театр. Его магическое, божественное, сакральное начало – это живой, непосредственный контакт со зрителем. Люди на сцене и люди в зале встречаются лицом к лицу, и встреча эта неповторима, загадочна и *единственна* по определению. Двух одинаковых представлений одного и того же спектакля не бывает и быть не может в природе, как бы прочно и прецизионно не была сработана постановка. Театр – это прекрасная эфемерида: непосредственная реальность здесь перетекает в легенду с легкостью необыкновенной. В этом его притягательность и в этом же его ущербность.

Как бы компенсируя этот сущностный изъян, люди театра стремятся зафиксировать свои работы на кинопленке, а теперь на видео. В первые послевоенные годы в СССР некоторое распространение получил номенклатурный жанр «фильм-спектакль» – своего рода экстраполяция мичуринской селекции на художественное творчество. (Правда, рулевые планового хозяйства в ту пору больше радели не о бессмертии театральных шедевров, а о компенсации острого собственно кинематографического дефицита, названного позже малокартиньем.) Впрочем, попытки сохранить спектакль или сценические

создания отдельных актеров предпринимались едва ли не с первых шагов кинематографа [3].

Очевидно, что кино — или видеозапись спектакля — это не сбереженный театр, но документ о театре. Подлинник превращается в копию, уникальное тиражируется. Эстетическое зерно явления потеряно, но само явление сохранено в своих структуре и внешнем облике. Но тоже не полностью.

Кажется, что запись на пленку — всего лишь техническое посредничество, корректная сервисная услуга: заказано — записано. На самом деле это механическая замена одной эстетической материи на сущностно другую.

Театр осуществляется в физическом пространстве, которое может быть осмыслено и внушено как угодно далеким от конкретных объемов сценического события. Киноизображение же плоское. Демонстрируемое на экране пространство иллюзорно, ибо, как справедливо формулирует Арто, ограничено «отснятой пленкой». И все же в своей иллюзорности оно несравненно более необозримо, чем на театре. Двухмерный кадр может обладать пресловутым четвертым измерением, но парадокс: он категорически лишен измерения третьего.

Известная оппозиция: театр смотрят — кино показывают — глубоко содержательна. К тому же она таит предупреждение: то, что нам пока-

---

[3] В отличие от послевоенных советских фильмов-спектаклей и нынешней видеодокументации жемчужин сценического репертуара, в 1900–1910-е гг. кинематограф обращался к театру за эстетической помощью. Предполагалось, что при участии театра и большой литературы новый аттракцион из грубого низового зрелища можно превратить в благородное искусство, film d'art. Именно так программно назвала себя одна из французских фирм, по существу замахнувшаяся на художественный переворот: «Мастера сцены уже принялись за работу, и знаете ли вы, кто будет играть? — интриговал публику в 1907 г. журналист парижской „Матэн". — Мадам Сара Бернар, Габриэль Режан, Барте, Гранье, Сорель, Лавальер и господа Мунэ-Сюлли, Коклен, Люсьен Гитри, Ле Баржи — все наши великие звезды с небесных вершин» (Цит. по. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 1. С. 506). Несмотря на колоссальный успех первых картин «Фильм д'ар» у критики и избранной публики, в кинематографическом обиходе спектакли на пленке (Кокто называл их «театром в консервной банке») не прижились. Еще не познанные имманентные качества кино как искусства отторгали механическую транскрипцию театральности. Жертвами этого отторжения в первую очередь как раз и стали великие артисты, «звезды с небесных вершин». И хотя «Фильм д'ар» осуществил несомненно похвальную акцию, запечатлев в 1911 г. коронные роли двух властительниц сердец — Габриэль Режан (мадам Сен-Жан в одноименной комедии Викторьена Сарду и Эжена Моро, режиссер фильма Андре Кальметт) и Сары Бернар (Маргарита Готье в «Даме с камелиями», режиссер фильма Анри Пукталь), ни та, ни другая не только ничего не прибавили к своей славе, но в определенном смысле подвергли ее риску. «Божественная Сара» почувствовала это очень остро.

зывают на экране, большом или малом, не может быть тем, что мы смотрим в театральном зале, как бы скрупулезно ни велась запись. Обретя на пленке бессмертие, спектакль (точнее, то, что от него осталось) из впечатления превращается в достояние. Он теряет своего зрителя, перемещаясь из театрального зала не столько на экран, сколько в архив, где становится, по слову Блока, «достояньем доцента».

* * *

Пленка наносит удар и по одному из чрезвычайно обаятельных свойств театра — его повышенной мифогенной способности. Удостоверенная легенда, легенда с представленными доказательствами — уже не легенда. Театральное предание рождается не на сцене, но на перекрестке сценического посыла и зрительского отклика и живет по законам фольклорного бытования. Пленка не только вырывает спектакль из его кровного пространства, втискивая в чужое и чужеродное. Сменой планов она неизбежно нарушает визуальную целостность театрального произведения и, главное, отчуждает его от сиюминутного зрителя, индивидуального и соборного[4]. Это только некоторые потери, которые претерпевает снятый спектакль, но и их достаточно, чтобы ответственные театральные режиссеры относились к кино-видеосъемке своих спектаклей либо вообще отрицательно, либо как к злокозненной необходимости. Самые последовательные из них (например, Висконти, Гротовский) по мере возможности вовсе не позволяли снимать свои творения. Висконти, например, на-

---

[4] Интересно с этой точки зрения вспомнить одну из тем теоретических баталий конца 1950-х — начала 1960-х гг., разгоревшихся в европейском кино вокруг книги А. Базена «Что такое кино?» (*Bazin A.* Qu'est-ce que le cinema? Paris, 1959–1962). Базен полагал, что крупный план и активный монтаж ущемляют права физической реальности и способствуют интерпретационному волюнтаризму кинорежиссеров. По своим критическим пристрастиям французский критик и теоретик кино был почитателем итальянского неореализма, как философ он исповедовал классическую феноменологию. В этом плане Базен являл собой идеальный случай единства эстетической идеологии и художественного вкуса. Предпочтение крупному плану планов средне-крупных и средних, а традиционному монтажу-склейке — широкого внутрикадрового движения может быть истолковано как демократический жест, предлагающий зрителю в кинозале, во-первых, большую свободу выбора ракурса «смотрения», а во-вторых, расширение представительства предкамерной реальности. То есть внутренняя задача Базена сводилась к ослаблению «диктатуры камеры», при том что и «плен театрального кресла» он толковал как неприятное ограничение. Известно, что идеи французского деятеля весьма активно реализовались в практике режиссеров «новой волны», Микеланджело Антониони, Миклоша Янчо. Реальный отклик получили они в среде советских режиссеров-шестидесятников, достаточно вспомнить фильмы Марлена Хуциева или Тенгиза Абуладзе 1960-х гг.

ходил, что «...от театра так мало остается, остается только память. Может быть, даже и хорошо, что только память. *Ведь это эмоции одного вечера*, и они остаются как *воспоминание* одного вечера, а не как документ» [5]. В тех же случаях, когда желание сохранить постановку пересиливало опасения, связанные с результатом операции, театральные режиссеры или сами брались за экранизацию, перенося при этом действие с подмостков в съемочный павильон (Брук, Бергман, Вайда, Эфрос, Караян), либо перепоручали эту работу собственно кинорежиссеру. Например, так поступил в свое время Тадеуш Кантор, предложивший Анджею Вайде снять свой спектакль «Умерший класс» («Umarła klasa»).

Практикуется и третий вариант, девизом которого могли бы стать слова «Больше кинематографа!». В этом случае создатель спектакля снимает фильм как бы параллельный своему театральному произведению. Это соответствует базеновскому подразделению на «экранизированный театр» и «кинематографический театр» [6]. Разумеется, любой экранизатор сохраняет драматическую основу, общую интерпретацию ее идей, распределение смысловых акцентов и, конечно, актерские создания, ради которых часто и предпринимается увековечивание. Прочее в процессе перевода на язык кино претерпевает существенные, а иногда и сущностные изменения: драматическое членение на явления, сцены, акты заменяется кинематографическим (монтажным) сцеплением эпизодов, подчиненным новым ритмам повествования; вписанная в студийные объемы или развернутая на натуре сценография неизбежно подвергается радикальной перестройке, ее роль усиливается, отдельные ее фрагменты могут быть заменены естественными объектами и интерьерами, что чаще всего и происходит; кардинально меняется световая партитура — свет на съемочной площадке никогда не может совпасть со сценическим световым решением; театральная мизансцена транспонируется согласно новому пространству, движениям камеры (если таковое предусмотрено) и сменам точек съемки (ракурсам): опытный «экранизатор» не может не знать, что для того, чтобы адекватно донести до кино- или телезрителя актерскую игру, следует увязывать ее и с движением съемочного аппарата, и со сменой планов.

Естественно, что подобную «параллельную» деятельность сподручнее осуществлять режиссерам, работающим и в театре, и в кино, что, как известно, давно уже и не редкость, и не диво.

---

[5] *Константини К.* Последние встречи с Лукино Висконти // Висконти о Висконти. М., 1990. С. 366. Курсив мой. — *И. Р.*

[6] *Базен А.* Что такое кино? М., 1972. С. 146 и 155.

* * *

Режиссура как вид деятельности исторически сложилась одновременно с изобретением кинематографа. Конечно, это совпадение и здесь нужны оговорки.

Режиссеры в театре существовали задолго до того, как сформировались профессия и тем более ее нынешний статус. Режиссеры были и до режиссуры. Ставили спектакли драматург и актер Мольер, актеры Кин, Волков, Ленский. В театре барокко режиссуру реально осуществлял художник. В безымянности, в потемках истории затеряны сотни организаторов сценического зрелища, разводивших мизансцены, отбиравших реквизит, посредничавших между актерами и художником, между актерами и портными, между актерами и композитором. Их нагрузки частично перешли в обязанности современной режиссуры, но теперь она этим далеко не исчерпывается. На переломе XIX и XX вв. она принимает на себя интерпретационные задачи. Вчерашний наладчик превратился в демиурга, а ремесло стало искусством. Разумеется, в идеале.

Нельзя утверждать, что кинорежиссура сформировалась на следующий день после того, как на фабрике лионских промышленников братьев Люмьеров были созданы кинокамера и кинопроектор. Летописи века и истории кино называют одного из замечательных братьев Луи режиссером лент, представленных на первых показах, сначала закрытых на научных конгрессах в качестве чуда техники, а затем платных публичных в качестве нового аттракциона. Но это натяжка. «Прибытие поезда», «Выход рабочих с фабрики Люмьер», «Завтрак малыша» или «Политый поливальщик» — это типичное семейное кино, как бы семейный фотоальбом с движущимися картинками, в современных категориях — кино любительское. Организующее начало здесь почти отсутствует. Во-первых, в данном конкретном случае в нем нет нужды, а во-вторых, оно, это организующее начало, еще не осознало своих функций и возможностей. Главной фигурой на съемках был оператор.

Совсем иначе обстоит дело с другим первопроходцем кинематографа. Жоржа Мельеса без натяжки можно считать преждевременным Феллини мирового кино. Феерии Мельеса, его фантастика, его прихотливые претворения вечных образов — это ленты выдумщика, фокусника и визионера, творческая воля которого сплавила в чудесное единство почти все существовавшие в 1890–1900 гг. виды городского низового зрелища: кукольный театр, варьете, цирк, ярмарочный оптический балаган. В 1980–1990 гг. Мельес директорствовал в своем театре Робер-Уден в Париже, где, по определе-

нию Жоржа Садуля, «специализировался на белой магии и иллюзионизме»[7]. Для такого зрелища он умел делать все: придумывал сценарии, писал декорации, играл, сочинял трюки, конструировал соответствующие аппараты. Поначалу изобретение Люмьеров заинтересовало его как возможность внести дополнительный «волшебный» элемент в театральное представление, что и было испробовано на сцене Робер-Удена (правда, Мельес предпочел люмьеровскому синематографу его английский вариант под названием «биограф»). Очень скоро он почувствовал огромные самостоятельные возможности новых аппаратов и из человека театра превратился в фанатического деятеля кино. Мельес еще не знал монтажа как сущностной категории нового media. Для него существовала только склейка отдельных кадров для создания эффекта протяженности или волшебных превращений. Тем не менее его фильмы в большей степени, чем «благородная» продукция «Фильм д'ар», способствовали ускоренному развитию кино как искусства. Эстетические предки кино обретались на ярмарке, в варьете, мюзик-холле, и Мельес научил кино и его зрителей не стыдиться, а гордиться таким происхождением.

Именно благодаря его вкладу так рано осуществилась самоидентификация нового зрелища, что в свою очередь способствовало исторической победе кино над театром в борьбе за зрителя, о которой говорилось раньше. Деятельность Жоржа Мельеса выявила первоначально неочевидную истину: ключевая фигура в создании фильма — режиссер. (Мельес при этом, как и Люмьер, был еще и продюсером, и до определенного времени прокатчиком своих лент.) Вычленение режиссуры как отдельной профессии, часто оказывающейся в сложных, порою конфликтных отношениях с продюсером, произошло десятилетием позже. И все же в целом кинематографу в отличие от театра потребовалось для этого не два тысячелетия, а всего неполный десяток лет.

Наконец, именно Мельес протоптал дорожку в кино людям театра. Правда, в отличие от многих своих преемников, сам он вышел из театра и никогда туда не вернулся. Впоследствии так получилось со многими, особенно в дозвуковом кино. Достаточно в этой связи назвать два главных имени в истории киноискусства: Чаплин и Эйзенштейн, попутно напомнив, что оба гения пришли в киностудию не с подмостков традиционного театра, а из мюзик-холла (Чаплин) и из театра, по всем параметрам родственного мюзик-холлу и кабаре (Эйзенштейн).

---

[7] *Садуль Ж.* Всеобщая история кино... С 206

Однако не меньше случаев, когда соблазн кино уживается с верностью театру. Вот только самые значительные примеры: Всеволод Мейерхольд, Макс Рейнхардт, Лоренс Оливье, Питер Брук, Анатолий Эфрос, Патрис Шеро. Киноопыты Мейерхольда («Портрет Дориана Грея», 1915; «Сильный человек», 1916) и Рейнхардта («Сумурун», 1910; «Венецианская ночь», 1912; «Остров блаженных», 1913) несопоставимы с их театральными достижениями. Проигрывал своему сценическому первоисточнику и фильм «Сон в летнюю ночь», снятый Рейнхардтом (совместно с Уильямом Дитерле) в 1935 г. один из вариантов его постановки шекспировой комедии. Однако именно Рейнхардт и Мейерхольд косвенно способствовали не только становлению кино как искусства вообще, но формированию кинорежиссуры как отдельной профессии в частности. Из театров и театральных школ этих гигантов XX в. вышли творцы, без которых кино еще долго не осознало бы свою тайную силу, шарахаясь от аттракциона и движущихся картин к ожившей живописи и «законсервированному театру». Из труппы и мастерских Рейнхардта пришли режиссеры Эрнст Любич, Фридрих Мурнау, Пауль Лени, Уильям Дитерле, Отто Преминджер. Мейерхольд обучил Сергея Эйзенштейна, Николая Экка, Ивана Пырьева, Сергея Юткевича. Что касается актеров, то среди них художники такого ранга, как Эмиль Яннингс, Пауль Вегенер, Вернер Краус, Марлен Дитрих — воспитанники немецкого Мастера — и Игорь Ильинский, Эраст Гарин, Сергей Мартинсон, Михаил Штраух — птенцы Мейерхольдова гнезда. Театр шел на подмогу кинематографу, но по-настоящему помогал ему только тогда, когда проходил определенную детеатрализацию, добровольную или вынужденную.

* * *

Термин «авторское кино» в конце 1950-х гг. сочинили французы, предтечи и зачинатели «новой волны». Но само явление полноценно сформировалось на 30–35 лет раньше. Гриффит, Кулешов, Эйзенштейн, Чаплин, Пудовкин были безусловными киноавторами, хотя формально авторство долгие годы числилось за сценаристом. Помимо прямых задач соподчинения всех элементов произведения в стилистически единый визуальный образ, режиссер и только режиссер может избрать тип взаимоотношений с физической, социальной, психологической реальностью, ибо в основе эстетической сущности кино лежит то, что Зигфрид Кракауэр называл «феноменом достоверности». В свою очередь главный элемент режиссерского ресурса в кино — монтаж, — помимо смысловых, нарративных, ритмообразую-

щих и прочих нагрузок, содержит в себе своего рода партитуру организации зрительской активности. Эта стратегия завоевания зала присутствует не только в пропагандистских или просветительских по своим задачам лентах, но и в обычном жанровом массовом кино, называемом ныне мейнстримом. В свою очередь монтажная игра крупностью изображения, условия «контракта» с «предкамерной реальностью» (термин С. Эйзенштейна), порою прямые, порою чрезвычайно прихотливые, несопоставимо больше по сравнению с театром увеличивают участие кинорежиссера в создании актерского образа для экрана.

Именно поэтому театральных режиссеров — экранизаторов своих сценических, в том числе и гениальных творений, как правило, поджидает неуспех. Экранные «Трагедия Кармен» и «Махабхарата» Брука не стали явлением киноискусства, точно так же как не стал им в свое время «Сон в летнюю ночь» Рейнхардта. Между тем со времен Рейнхардта кинематограф добился ряда поучительных достижений.

Одно из них, самое бесспорное и самое счастливое, — это превращение американского мюзикла из сугубо сценического жанра в жанр абсолютно кинематографический. Другая веха лежит в плоскости максимально приближенной к той, которой уделено здесь основное внимание, — к (к)иновоплощению театрального шедевра. Шекспировские фильмы Лоренса Оливье «Генрих V» (1944), оскароносный «Гамлет» (1948) и «Ричард III» (1955) покончили с отношением к театральности как губительному огреху произведения экрана. «Вспомним, — писал Сергей Юткевич, — если терпимым и даже похвальным для театра считался процесс „кинофикации“ сцены, то для кинематографистов едва ли не самым позорным упреком стал упрек в „театральности“, или — еще более презрительно — в „театральщине“»[8]. Оливье нашел модус соотношения безусловной реальности изображения (натура, интерьер, предметный мир, свет), природной театральности драмы и условной актерской игры, т. е. имитации и креации.

Теперь уже трудно сравнивать кинороли исполнителей в фильмах Оливье с их сценическим воплощением тех же персонажей. Однако можно определенно утверждать, что их игра подверглась жесткой корректировке. Артисты в фильмах Л. Оливье (за редким исключением) *играли игру*, но игру спонтанную, как бы несрепетированную. Каждый его актер играл перед камерой играющего человека, homo ludens, но не театральную роль. Даже если согласиться с укоренившейся на правах истины шекспировской метафорой: «Весь

---

[8] *Юткевич С.* Лукино Великолепный, или Похвала режиссуре //*Лукино Висконти.* Статьи. Свидетельства. Высказывания. М., 1986. С. 20.

мир — театр, а люди в нем актеры», из нее вовсе не следует, что все люди — профессиональные лицедеи. Тут не без значения факт, что сам Оливье был опытным киноисполнителем, прошедшим школу Уильяма Уайлера и Альфреда Хичкока, истинно актерских режиссеров. Он породнил на новом этапе кино и театр так умело и так эффектно, что ему с готовностью последовали как абсолютно кинематографический человек Орсон Уэллес в своих шекспировских экранизациях, так и очень театральный человек Кеннет Брана также в постановках по текстам Шекспира. По всей вероятности, Лоренс Оливье мог «совмещать» театральную режиссуру и режиссуру кино не менее органично, чем Висконти или Бергман, если бы, конечно, захотел ограничить свои театральные и театрально-организационные занятия в пользу кино.

Итак, одних людей театра кино привлекало возможностью зафиксировать свои постановки (или роли). Иных — само по себе, как другое, но родственное искусство, позволяющее расширить поле творчества, обрести широкого зрителя, овладеть новыми средствами выражения и новой техникой. Бывает, что желание работать в кино исключительно «как в кино» со временем либо ужимается до технической цели сохранить свой спектакль (такова эволюция кинематографической деятельности Брука), либо, напротив, приводит к нарочитому изъятию из киносоздания собственного театрального опыта, в том числе и претворенного (пример тому — фильмы Эфроса).

Заметно и обратное движение — из кино в театр. В некоторых национальных культурах оно воспринимается почти нормой. Так, в Италии или Польше редкий кинематографист не практикует в театре (в Италии — прежде всего в опере). Российский опыт здесь весьма скромен. Возможно, он бы вовсе не заслуживал упоминания, если бы единичные «вылазки» на сопредельную территорию не осуществили великие художники, такие как Сергей Эйзенштейн («Валькирия» Вагнера в ГАБТе, 1940), Андрей Тарковский («Гамлет» Шекспира в Ленкоме, 1977; «Борис Годунов» Мусоргского в Ковент-Гардене, 1983), а также Глеб Панфилов («Гамлет» Шекспира в Ленкоме, 1986, «Сорри» А. Галина там же, 1992), Андрей Кончаловский («Чайка» Чехова в парижском «Одеоне», 1989; «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» Чайковского соответственно в «Ла Скала», 1990, и парижской «Опера комик», 1997; «Война и мир» Прокофьева в Мариинском театре, 2000, и «Ла Скала», 2001), Никита Михалков («Неоконченная пьеса» по Чехову в Театро ди Рома, 1987), Андрей Смирнов («Ужин» Ж. К. Брисвиля во МХАТе, 1994, и «Месяц в деревне» Тургенева в «Комеди Франсэз», 1997).

И все же наибольший интерес вызывает творчество «совместителей» — режиссеров, регулярно работающих и в театре, и в кино. Стро-

го говоря, о них трудно сказать, кто они прежде всего — кинорежиссеры или режиссеры театра? В случае Бергмана или Висконти, например, это вообще праздный вопрос. Странным образом феномен кинотеатрального «совмещения» не только не изучен, но даже научно не описан ни театроведением, ни киноведением.

Здесь напрашивается сразу несколько вопросов субъективного и объективного характера:

— каковы импульсы этого своеобразного художественного «двуязычия»?

— как распределяются в такої работе содержательные и стилевые акценты?

— существует ли театр/кинематограф режиссера-совместителя сам по себе или он увязан, перекликается, дополняется смежной дисциплиной? Одним словом, двуединое ли это искусство или обособленные ветви творчества?

Чем крупнее художник, тем индивидуальнее эти (и другие) характеристики. Но в значительном творце индивидуальное и отдельное очень часто воспринимается общепоучительным.

* * *

В послужном списке Лукино Висконти, Ингмара Бергмана, Анджея Вайды *больше* театральных работ, чем кинопостановок. И хотя бесспорно, что мировую славу им принесли фильмы, было бы непростительным упущением связывать это обстоятельство напрямую с объективным (или условным) превосходством художественного ранга их картин по сравнению с театральными созданиями. Объяснения здесь очевидны: мобильность и свобода распространения кинопленки несопоставимы со скромными в этом плане возможностями театрального произведения. Театральное произведение закрепощено сценой, на которой оно родилось, языком, на котором изъясняется (в случае немузыкальных постановок), наконец, национальной культурой, соками которой оно питается и внутри кодов которой замыслено и функционирует. Впрочем, и о кино следует помнить: техническая легкость его распространения вовсе не означает его автоматической «всемирности». Реально существующее понятие «национальный хит» как раз и обозначает явление, с энтузиазмом принимаемое на родине и часто вовсе не интересное внешнему миру.

Бергман, Висконти и Ваїда постоянно работают (работали) в театре и в кино. О первых двух можно с уверенностью сказать, что не только по объемам сделанного, но и по своему вкладу они и классики

мирового кино, и корифеи современного театра. Что касается Вайды, то он продолжает оставаться действующим кинематографистом, чей театральный стаж лишь немного уступает кинематографическому. Спектакли и ленты этих гигантов неоднократно проанализированы под разным углом зрения и в разных контекстах, однако они крайне редко рассматриваются в связке друг с другом. (Тут уместно напомнить, что Бергман и Вайда уже несколько десятилетий занимаются также режиссурой телевизионных фильмов и спектаклей, Бергман к тому же с младых ногтей практикует еще и радиотеатр.) Но более, чем результаты профессионального разбора произведений, в том числе и в их видовой взаимосвязи, важны импульсы, толкающие к преодолению границ одного вида творчества и к потребности реализовать креативный потенциал не в одной, а в двух (иногда больше) зрелищных системах. Впечатляет сам массив сделанного этими художниками. Повторим: помимо невероятной по ритмам и насыщенности собственно режиссерской «вахты», каждый из них с большим или меньшим постоянством обращается еще и к третьему (четвертому, пятому) виду деятельности:

— Висконти постоянно занимался театральной сценографией;

— творческая биография Бергмана началась с литературы и драматургии, драматургия и писание сценариев (не только к собственным фильмам) оставались его постоянным параллельным занятием на протяжении не менее сорока лет жизни в театре и кино, позже, когда отпал кинематограф, Бергман одну за другой стал писать книги — мемуары, романы, повести, продолжая сочинять пьесы и сценарии;

— Вайда сочиняет сценографию большинства своих спектаклей, всю жизнь занимается графикой, недавно увлекся живописью, также пишет книги, на некоторое время окунулся в политику, затем сосредоточился на общественной деятельности, связанной с распространением культуры: организовал музей («Mangha» в Кракове), инициировал серию реставрационных начинаний в Кракове и Гдыне.

В сущности, в XX в. никто из людей театра и кинематографа не сделал больше — качественно и количественно, — чем Бергман, Висконти, Вайда.

Их можно было бы без особой натяжки сравнить с титанами Возрождения, если бы не затертость и опошленность такого уподобления. Между тем в этом сравнении содержится некая подсказка к разгадыванию тайны столь невероятной интенсивности творчества.

Стоит обратить внимание на то, что все три режиссера начали свой путь примерно в одно и то же время — в середине минувшего

столетия: Висконти и Бергман — в годы Второй мировой войны, Вайда — неполным десятилетием позже. Это внетворческое, дотворческое обстоятельство не могло не оказать колоссального воздействия на формирование художнического аппарата не только ангажированных участников исторических событий Висконти и Вайду, но и от природы аполитичного Бергмана, получившего глубокую душевную травму в душном гетто так называемого шведского нейтралитета. Завершение войны, победа — ценой громадных утрат — исконных этических ценностей сулили пусть не Возрождение, но восстановление духовной и созидательной жизни, растоптанной и опоганенной черным, коричневым, красным фашизмами.

Воля к коренному преобразованию предшествующего искусства была подкреплена победой людей, солидарно претворивших в жизнь великую идею освобождения от агрессивной деспотии. В послевоенные годы эти художники относились к своей работе как к части жизнестроительства. Они снимали фильмы и ставили спектакли, потому что старые кинематограф и театр утратили связь с реальностью. Выражаясь языком культурантропологов, они задались целью расчистить первичный «текст», т. е. жизнь, восстановить его в эстетических правах, создав совершенно новый метаязык.

Искусству в этой работе отводилась исключительно важная роль. Одни творцы приняли на себя эту роль сознательно и с радостной готовностью, других воодушевил колоссальный запал энергии, аккумулированной эпохой. Сформировался новый тип культурного поведения, для которого границы между различными видами творчества сделались прозрачными или достаточно зыбкими. Соприсутствие в пределах единого творческого сознания двух (или нескольких) видов деятельности, их переплетения и отталкивания, их взаимовлияния и взаимоотрицания колоссально обогащали традиционные выразительные активы каждого из искусств, взятых по отдельности.

Кажущаяся сегодня фантастической интенсивность этой деятельности в послевоенные десятилетия воспринималась нормой, как если бы эти творцы спешили наверстать упущенное, ликвидировать отсталость и провинциализм, сложившиеся в результате долгой оккупации (Польша), исторического изоляционизма (Швеция) или остракизма со стороны просвещенного мира (Италия Муссолини).

За первые пять лет, последовавших за дебютом в полнометражном игровом кино («Поколение», 1954), Анджей Вайда снял 6 фильмов, поставил 2 спектакля, написал несколько сценариев, и тем не менее в плане «выработки» он выглядит почти бледно в сопоставлении с такими чемпионами, как Бергман и Висконти. За те же пять лет после выхода первого фильма по его сценарию («Травля», реж.

А. Шёберг, 1944) Ингмар Бергман снял в качестве постановщика 8 фильмов, написал около полутора десятков сценариев (реализованы 11), выпустил 24 спектакля в профессиональных театрах страны. В этом забеге Лукино Висконти досталось бы второе место (2 $^1/_2$ фильма, 15 спектаклей в течение 8 лет), если бы не легендарная серия из 10 постановок в сезоне 1945–1946 гг. [9].

* * *

Помимо поощрения эпохой («Время работало на нас», — скажет в 1973 г. Висконти), эти режиссеры испытывали внутреннюю, сугубо профессиональную потребность распространить свою деятельность с театра на кинематограф и с кинематографа на театр. Все трое придавали особое значение *актеру*, воспринимали его вклад, с одной стороны, как первостепенной важности завершающий фрагмент своего режиссерского создания, с другой — восхищались самой природой этого ремесла, предполагающего безграничный потенциал превращений. Среди театральных задач, при том что каждый художник по-своему очерчивает их для себя, актер мыслился не только как центральная, несущая компонента целого, но и как средство, инструмент познания современного человека. В известной статье 1943 г. «Антропоморфическое кино» Висконти выразил это с «последней прямотой»: «...из всех задач, которые выпадают мне как режиссеру, меня наиболее увлекает работа с актерами — с человеческим материалом, из которого создаются те новые люди, что, будучи призваны к жизни, порождают новую реальность, реальность искусства. <...> Упорно стремясь отвлечься от предвзятых схем, забывая о правилах, положенных школой, пытаешься привести актера к тому, чтобы он заговорил на языке своего инстинкта». И чеканный вывод: «я мог бы ставить фильмы перед голой стеной, если бы сумел заново открыть черты подлинной человечности в людях, расположенных перед этим пустым декоративным элементом, — открыть их и о них рассказать» [10]. И хотя правда, что весьма скоро после высказывания о «голой стене» и абсолютном примате актера в художественной системе, которую образуют фильм или спектакль, Висконти стал предпочитать сценографической аскезе неореализма материальную (в кино) и

---

[9] Видимо, творческая лихорадка и впрямь охватила в ту пору Апеннинский полуостров. В тот же славный сезон 1945–1946 гг. Д. Стрелер выпустил 8 спектаклей. Правда, Стрелер не снимал фильмов и только еще готовился к своему дебюту в «Ла Скала» в качестве оперного режиссера.

[10] *Висконти Л.* Антропоморфическое кино // *Лукино Висконти.* Статьи... С. 211–212.

живописную (в театре) среду высочайшей насыщенности, актер продолжал для него оставаться средоточием творческого высказывания, своего рода гарантом его истинности.

Реформатор (наряду с Джорджо Стрелером) национальной сцены, основоположник (также одновременно со Стрелером) режиссерского театра в Италии, самый блестящий из создателей европейского «большого стиля» в кино и театре, Висконти со страстью, порой переходившей в азарт, работал с актерами. Он любил сотрудничать с крупными, именитыми артистами — Анной Маньяни, Паоло Стоппа, Риной Морелли, Марией Каллас, Алидой Валли, Массимо Джиротти, Витторио Гасманом, Марчелло Мастроянни (впрочем, последних трех в «крупные и именитые» он сам и вывел). Но не меньшее удовольствие доставляла ему работа с непрофессиональными исполнителями — «натурщиками» и «типажом». «Земля дрожит» (1945), снятая в сицилийской рыбацкой деревне, полностью разыграна жителями этой деревни. Как ни парадоксально, но особое расположение позднего Висконти к «звездам» ближе к методам работы с натурщиками, чем к сотворчеству с профессиональными артистами. Висконти времен фильма «Земля дрожит» свято верил в творческие способности простого человека, раскрепощенного и увлеченного понятной ему целью. Висконти периода «Леопарда» (1963), «Травиаты» (1967) или «Как жаль ее развратницей назвать» Джона Форда (1961) полагал, что «звезда» (или оперная дива, как в случае с Каллас) может расстаться с постоянной одной-единственной ролью, навязанной ей продюсерами или добровольно избранной. Более того, он полагал, что «звезды» способны к перевоплощению не только в фильме, где существуют богатые возможности «поддержать» исполнительские усилия или затушевать недоработки, но и на театральных подмостках, где исполнитель оказывается один на один с залом и ничто — ни как угодно хитрая мизансцена, ни изобретательно поставленный свет — не может всерьез помочь актеру или скрыть его беспомощность.

«Звездные» эксперименты режиссер осуществил во Франции, где поставил «Двое на качелях» У. Гибсона (1958) с Анни Жирардо и Жаном Маре и «Как жаль ее развратницей назвать» с Роми Шнайдер и Аленом Делоном, а также «После грехопадения» А. Миллера (1965).

В конце 1950-х гг. А. Жирардо не была ни «звездой», ни вообще актрисой с именем и положением, хотя ее раннее мастерство обращало на себя внимание критики и театралов. Висконти выделил ее из молодых исполнителей, рассчитывая на продолжительное сотрудничество. Особо продолжительного не получилось, но в «Рокко и его братьях» актриса сыграла свою самую крупную кинематографиче-

скую роль, а в «После грехопадения» — самую значительную театральную. Что касается Маре, Шнайдер и Делона, то они в ту пору были на пике своей экранной популярности. Маре практически забросил театр. Делон и Шнайдер никогда не выходили на сцену. Эксперимент удался только с пьесой Гибсона. Статичный, декоративный Маре, владевший преимущественно внешними актерскими средствами, внес в спектакль в основном свою легенду, свою славу, пусть и затухающую к тому времени. Но рядом с ним была молодая актриса огромной драматической силы, нервная и сдержанная, утонченная и отважная. Успех парижского спектакля «Двое на качелях» — это победа режиссерской стратегии Висконти, глубоко чувствовавшего природу и возможности каждого исполнителя, изыскивавшего особый эффект в результате формирования неожиданных ансамблей, а также в использовании кинематографического потенциала, экранного мифа «звезд». Любопытно, что сам Ж. Маре, весьма спокойно и даже трезво оценивавший свою массовую популярность, вспоминая представление в театре «Амбассадёр», восторженно писал о великом режиссере и мало известной до этого спектакля актрисе: «Я считал, что Лукино необыкновенный актер, и почти жалел, что не он играет мою роль. <...> В связи с ней (А. Жирардо) критики вспоминают Режан. <...> Анни — чудесная актриса и чудесный товарищ. Я никогда не встречал более точной и честной актрисы» [11]. Готовя сценарий «Рокко и его братьев», Висконти с одобрения своих соавторов по сценарию С. Чекки д'Амико и В. Пратолини моделировал роль Нади в соответствии с индивидуальностью А. Жирардо. Выдающийся успех в этом фильме и последовавший через несколько лет триумф в постановке по пьесе Миллера положили блистательное начало долгой и успешной карьеры замечательной актрисы.

Увы! дерзкий вызов, каким с самого начала была попытка вывести на сценические подмостки Роми Шнайдер и Алена Делона, успешно снявшихся до этого соответственно в «Рокко и его братьях» и киноновелле «Работа» (1962, одна из частей фильма-альманаха «Боккаччо-70»), не оправдал себя. Разумеется, Висконти не переоценивал чисто актерский потенциал своих любимцев, в особенности комедийные возможности Делона. Но он ставил старую английскую пьесу в театре на Больших Бульварах, где участие знаменитых исполнителей, желательно «звезд», является первым условием антрепризы. Как и в случае Маре, расчет был на легенду Шнайдер и Делона, их сюжет вечных нареченных, годами муссировавшийся прессой. Именно это могло навести мост между сценой и залом. Но оказалось, что

[11] *Маре Ж.* О моей жизни. М., 1994. С. 272.

обе знаменитости так скованы страхом перед зрителями, так не способны на живой контакт, на развертывание роли в ее драматургической протяженности, что от попытки сделать с Р. Шнайдер Нину Заречную режиссер отказался и «Чайка» так и осталась единственной не поставленной им пьесой из четырехчастного чеховского репертуарного канона. Попутно интересно констатировать еще одну примечательную особенность работы Висконти с актерами. Он мог ошибаться, рассчитывая на театральную «конвертацию» кинематографических способностей чисто экранных исполнителей, но он крайне редко приглашал сниматься корифеев своей театральной труппы: Паоло Стоппа, Ромоло Валли, Рину Морелли. В его спектаклях они играли ведущие роли мирового репертуара, в фильмах — персонажей фона, да и то крайне редко.

Висконти принадлежит еще одно нововведение. Режиссер ансамблевого театра и кино, он одним из первых в европейской практике предпринял попытку объединить в исполнительском коллективе актеров нескольких стран — адептов разных театральных школ. Еще до наступления эпохи транснациональных копродукций, в картине «Чувство» (1954) появился исполнитель-иностранец. Знаменательно, что синхронно начинанию Висконти в том же году Федерико Феллини собрал интернациональный актерский ансамбль для своей картины «Дорога» без всякой оглядки на смысловые или иные обоснования. У Висконти такие обоснования все же были.

По сюжету одним из героев «Чувства», точнее его антигероем, был чужак, австрийский офицер (действие фильма происходит в 1870-е гг., во время войны за объединение Италии). Эту роль получил американский актер Фарлей Грейнджер [12]. Эксперимент не слишком удался. Итальянцы А. Валли и М. Джиротти с готовностью воплотили режиссерскую установку на героическую мелодраму в духе опер Верди. Ф. Грейнджер играл в поверхностной манере «звезд» жанрового американского cinema-B.

---

[12] Ф. Грейнджер попал на съемочную площадку к Висконти в значительной степени вопреки воле режиссера. Висконти планировал поручить две главные роли Ингрид Бергман и Марлону Брандо, однако по разным причинам это не сладилось, и продюсеры предложили снять Грейнджера, успешно показавшегося в фильмах А. Хичкока и К. Видора. Намерения Висконти были радикальнее, чем их конечное осуществление. Они были радикальнее и кастинга Феллини. Висконти предполагал ввести в ансамбль итальянских исполнителей не просто артистов американской выучки (Бергман — шведско-американской), но ярчайших «звезд». «Звезды», как известно, это еще одна исполнительская разновидность. В отличие от вживающихся в свои роли актеров, «звезды» надевают роли на себя. Играющая «звезда» — большая редкость. И. Бергман была такой редкостью. В годы, когда Висконти готовил «Чувство», М. Брандо еще совмещал актерскую работу со своим звездным статусом.

Но уже в следующей работе — в вольной экранизации «Белых ночей» Достоевского (1957) — интеграционные намерения Висконти дали превосходный результат. Трех главных персонажей произведения играли представители трех актерских школ, при этом то были типичные носители соответствующих национальных исполнительских манер: австрийско-швейцарская актриса Мария Шелл, француз Жан Маре, итальянец Марчелло Мастроянни. Такое решение было принципиальным и преследовало по крайней мере две цели. Первая подсказана верностью литературному источнику. Действие «Белых ночей» перенесено в современную Италию, герои встречаются на заснеженных улицах северного города Ливорно. Вслед за Достоевским Висконти сталкивает «сентиментальный натурализм» (в повести Настенька, в фильме Наталия), мечтательность (у Достоевского Мечтатель, в фильме Марио) и ходульный романтизм (в повести Жилец, в фильме Джулиано).

В кинематографических «Белых ночах» мечтательность и мечтатели окрашены еще большей горечью, однако не скомпрометированы и не осмеяны. Впрочем, в одном случае насмешка Висконти безжалостнее иронии Достоевского. Это касается образа Джулиано-Жильца, сыгранного Жаном Маре. «Висконти, — писала Вера Шитова, — заставляет Маре утрировать Маре, пародировать Маре. Джулиано представительствует от имени мечты, в каждом шаге своем он соблюдает формальности некоего официального визита романтики» [13]. Но Наталия-Настенька и Марио-Мечтатель окунаются в таинственный свет снежных ночей как в мечту, как в чаемое освобождение от унылых и, в глазах Висконти, унизительных будней (еще одно отличие от Достоевского). Марчелло Мастроянни, сыгравший к этому времени в «Трех сестрах» (1952) и «Дяде Ване» (1955) в режиссуре Висконти и прошедший неплохую школу житейской достоверности в фильмах затухающего неореализма, уже владел искусством сочетания реалистической обоснованности воплощаемого персонажа и иронического к нему отношения, то есть той притягательной двойственностью актерского пребывания в образе, которая спустя пять лет после «Белых ночей» даст незабываемый результат в роли Гвидо Ансельми из «$8^1/_2$» Федерико Феллини, а также в ряде ролей меньшего калибра, вплоть до фильма «Очи черные» Никиты Михалкова. Наконец, третья и главная участница актерского ансамбля «Белых ночей» Мария Шелл, уже имевшая ко времени съемок фильма неплохой интернациональный опыт, по подсказке Висконти исподволь педалирует в своей партии сентиментальную немецкую Ewigweiblich-

[13] *Шитова В.* Лукино Висконти. М., 1965. С. 123.

keit [14]. Используя особенность каждой из национальных исполнительских школ, Висконти не боится нестыковки и разобщенности актерского поведения в кадре, ибо существованию артистов довлеет атмосфера, максимально приближенная к фантасмагории Петербурга белых ночей, сотворенной Достоевским [15].

Экстраординарное для послевоенной театральной и кинорежиссуры внимание к актерскому творчеству, новаторское отношение к формированию исполнительского корпуса (кастингу) по ролям и с учетом ансамблевой слаженности имели для итальянского искусства важные следствия. Собирая на съемочной площадке выучеников разных актерских школ, Висконти преследовал сугубо эстетические цели, в корне отличные, например, от более поздних аналогичных опытов Питера Брука, создавшего свою многонациональную труппу из соображений в первую очередь идеологических.

Бруком двигала идея мультикультуризма, превратившаяся в 1980–1990-е гг. в один из главных фетишей западного и американского интеллигентского сознания.

Правомочный наследник европейских ценностей, Висконти в 1940–1950-е гг. был, как уже говорилось, не только постановщиком фильмов и спектаклей, но и одним из самых активных строителей национальной культуры и в таковом качестве стремился вывести итальянскую сцену и экран из культурной изоляции, в которую ее загнал фашизм. Для этого на театре он максимально расширял репертуар, выбирая для постановок пьесы часто неизвестных итальянской сцене авторов.

* * *

Это вообще характерный момент для первых послевоенных лет европейского театра.

---

[14] С легкой руки Висконти М. Шелл в глазах западных и американских кинематографистов сделалась воплощением женщин Достоевского. Очень скоро она сыграла Грушеньку в голливудской экранизации «Братьев Карамазовых» (реж. Р. Брукс, 1958), обойдя на пробах саму Мерилин Монро. Впрочем, эта роль не прибавила славы чрезвычайно популярной в ту пору актрисе.

[15] «Белые ночи» Висконти — первая принципиальная попытка в мировом кино при экранизации классической литературы прошлого вписать коллизии и лица произведения в современные контекст и фактуры. Кинематограф охотно подхватил это ноу-хау Висконти, в то время как сам режиссер впоследствии от него решительно отказался. Все его фильмы-экранизации, будь то «Леопард» по Дж. Т. ди Лампедузе, или «Посторонний» по А. Камю, или «Смерть в Венеции» по Т. Манну, или «Невинный» по Г. Д'Аннунцио, разыгрываются в материальной среде эпохи, датирующей действие. Именно они и стали эталонными свершениями «большого стиля».

Так, Висконти ставит французов (Кокто, Ануй, Ашар) и американцев (Хемингуэй, Колдуэлл, Миллер). Еще в первой своей ленте «Наваждение» («Одержимость», 1942), итальянизированной экранизации «черного» романа «Почтальон всегда звонит дважды» американца Дж. Кейна, он словно предчувствовал мир Теннесси Уильямса: враждебное окружение, душная страсть, герои-маргиналы. В 1949 г. он поставил «Трамвай „Желание“» с Витторио Гассманом в роли Стенли Ковальского и в декорациях Франко Дзеффирелли. (Через два года для другой труппы он снова ставит «Трамвай „Желание“», опять со сценографией Дзеффирелли, но на этот раз с Мастроянни в качестве Стенли.) Эти спектакли надолго стали эталонными для итальянских постановок Т. Уильямса.

Аналогично складывается в эти годы репертуарная стратегия другого реформатора национальной сцены, Джорджо Стрелера, с той разницей, что первые шаги его детища «Пикколо театро ди Милано» — это постановки русских авторов: Горького, Островского, Чехова, Гоголя, а также французов: Мольера, Мюссе, Жироду, Камю.

И оба ставят Шекспира. И оба — Висконти в особенности — в первые послевоенные годы редко обращаются к национальной драматургии, классической и современной.

Потом приоритеты меняются: Висконти погружается в Чехова, Стрелер становится выдающимся интерпретатором Брехта, победив в этой конкуренции самого Брехта-режиссера. В свою очередь Висконти ставит так называемую «трилогию», два фильма которой связаны с германской историей («Гибель богов», 1969; «Людвиг», 1973) и решены в системе «немецких» стилистических координат, один («Смерть в Венеции», 1971) — конгениальное переложение прозы Томаса Манна. И только после того как мировая драматургия вошла в постоянное художественное обращение национальной режиссуры, актеров, зрителей и критики, оба Мастера принимаются много и разнообразно ставить итальянские пьесы. Оба особо прославились постановками Гольдони, хотя и прибегли при этом к полярно различным режиссерским идеям. Если легендарный «Арлекино» Стрелера — квинтэссенция театра и театральности, то менее легендарная, но тоже очень известная «Трактирщица» Висконти воспроизведена на сцене в поэтике и постановочной технике кинематографического неореализма. Однако нельзя не признать, что работа над отечественным материалом у Висконти успешнее шла на оперной сцене, нежели на драматических подмостках.

Видимо, каждый крупный театральный режиссер осознает свои репертуарные предпочтения в контексте того, что ставится и играется вокруг. Но в переломные эпохи жизни общества и его культуры

выбор драматургического материала перерастает соображения текущей конъюнктуры и становится одним из важных принципов культурного поведения.

Театральные работы Бергмана не столь наглядно иллюстрирует этот национальный императив. Нет броскости висконтиевского радикализма и в театральной деятельности Вайды. Объяснения тут различные, результаты схожие.

Ингмар Бергман живет в стране, счастливо избежавшей европейской участи: в мировой войне она соблюдала нейтралитет, в послевоенные годы не прошла через сколько-нибудь кардинальную ломку политической системы. Другое дело — общественное сознание. Его-то как раз тяготило неучастие в европейской судьбе. Искусство и литература стремились осуществить интеллектуальное и духовное *присоединение* и тем самым нарушить тягостное состояние изоляционизма. Разумеется, это были замещающие действия, но оттого, возможно, еще более интенсивные.

Казалось бы, Анджей Вайда, начавший театральную деятельность на полтора десятка лет позже и Висконти, и Бергмана, вступал в искусство в ситуации, приближенной к итальянской: изгнание оккупанта с родной земли; крах межвоенной государственной системы, объективно способствовавшей тому, чтобы Drang nach Osten, замысленный Гитлером как бравурный блицкриг, действительно оказался блицкригом; утверждение строя, который, казалось бы, обещал справедливость и свободу. Однако в данном случае видимые аналогии камуфлируют драматические несовпадения: победа в войне была пирровой, и пораженье в самом деле не слишком отличалось от победы: старая Польша, с которой расстались без особого сожаления, в сравнении с «народной демократией» скоро стала казаться оплотом демократии без эпитетов. Освобожденное от денежной зависимости искусство оказалось в тисках неусыпной цензуры. Истерзанная разделом между фашизмом и большевизмом, пройдя через сентябрьское унижение, Катынь, Варшавское восстание, Ялту, потеряв цвет нации (одних похоронив, других вытолкнув в эмиграцию), она из одних когтистых лап попала в другие.

В том аспекте, о котором здесь идет речь, бунт выражался не в отказе реализовывать соцреалистические сценарии и пьесы, а в том, чтобы отыскать в отечественной и мировой литературе близкие полякам мотивы непокорности, протеста, трагедию национальной гекатомбы, ритмы и образы самобытности. Потому в отличие от Висконти, Стрелера, Бергмана Вайда-кинорежиссер экранизирует польскую литературу, текущую и классическую. «Канал» (1957), «Пепел и алмаз» (1958), «Летна» (1959), «Пепел» (1965), «Пейзаж после бит-

вы», «Березняк» (оба — 1970), «Свадьба» (1973), «Земля обетованная» (1975), «Барышни из Вилько» (1979), «Дантон» (1983), «Хроника любовных приключений» (1986), «Пан Тадеуш» (1998) сняты на основе классических, выдающихся или известных польских текстов.

Однако сцена поначалу привлекла Вайду возможностью ставить непольскую драматургию.

Он оказался в театре благодаря кино и в непосредственной с ним связи. Колоссальный успех «Пепла и алмаза» подсказал Зигмунту Хибнеру, руководителю Театра Выбжеже, в труппе которого в конце 1950-х гг. работал Збигнев Цибульский, развить сотрудничество актера и режиссера теперь уже в условиях сцены. После выхода фильма некоторые рецензенты писали о его герое как о современном Гамлете. Хибнеру показалось интересным предоставить актеру шанс сыграть оригинал. Оказалось, однако, что ни режиссер, ни артист в 1958 г. к такой работе еще не готовы. Своего первого «Гамлета» Вайда вскоре сделал на этой сцене, но без Збигнева Цибульского. В 1980-е гг. он осуществляет еще три версии Шекспировой трагедии с актерами Старого театра в Кракове. Цибульский же заветную роль так и не сыграл [16]. О вайдовских постановках «Гамлета» еще придется упомянуть [17]. Здесь же констатируем знаменательное схождение: как и в случае Висконти и Бергмана, в начале театральной биографии Вайды оказался Шекспир, хотя побудительные причины у всех трех режиссеров были разные.

Висконти чувствовал потребность компенсировать аскетизм неореалистического кинематографа стихией игры, яркой зрелищностью, волшебной притягательностью сценической фантазии. Он выбрал «Как вам это понравится», пригласил придумать декорации и костюмы Сальвадора Дали, получилась феерия в духе Мельеса — «Розалинда» (1948) — настоящая апология Театра.

Бергман, тяготившийся шведским нейтралитетом, не мог бежать в Сопротивление. Вместо этого он ставил «Макбета» (1944 и 1947),

---

[16] На театральную судьбу З. Цибульского роковым образом повлиял органический изъян актера — скверная память. Он с трудом запоминал текст роли. В современном репертуаре выручал могучий дар импровизации, в классике к тексту тогда отношение практиковалось почти молитвенное. О том, как Цибульский мучился над заучиванием роли, как вспоминал и произносил свои реплики на съемочной площадке, в кинематографической среде до сих пор ходят анекдоты.

[17] Вайда упорно возвращается к «Гамлету». Все его реализации великой трагедии имели шумный отклик, все разожгли вокруг себя бурные споры. Но помимо трагедии о принце Датском режиссер осуществил нескольких постановок по другим произведениям Барда: «Макбет» (1969) в Театре телевидения с Тадеушем Ломницким в заглавной роли, «Ромео и Джульетта» (1990) в Театре Повшехны им. З. Хибнера, «Два веронца» (2001) в Театре Государственной высшей театральной школы в Кракове.

где заглавный персонаж был одет в униформу со знаками отличия, смахивающими на нацистскую эмблематику. Много-много лет спустя он снова услышал в Шекспире актуальные аллюзии, выявив их тем же путем политического костюмирования. В «Гамлете» (1986) Фортинбрас является на сцену в камуфляже десантника, плотно окруженный людьми с телекамерами и микрофонами. Бергман обратился к Шекспиру как к феномену вечно живой содержательности. При том, конечно, что драмы Шекспира распахивали перед ним просторы поэзии и философии, недоступные его собственным пьесам и сценариям. На этот счет шведский режиссер как будто никогда не обманывался.

По сравнению с этими великими театральными биографиями вайдовская начиналась скромно, в тени невероятной популярности актера, с которым он работал в двух из трех своих первых фильмов.

С «Гамлетом» у них не сложилось. Зато один за другим превосходно удались два спектакля по американским пьесам: «Шляпа полная дождя» (1959, Театр Выбжеже в Гданьске) Майкла Гаццо, ученика Эрвина Пискатора и Ли Страсберга, и мировой бестселлер «Двое на качелях» (1960, Театр Атенеум в Варшаве) Уильяма Гибсона. Таким образом, театральный путь Вайды сложился очень похожим на путь Висконти: сначала современная иностранная драматургия, потом Шекспир и уже после Шекспира национальная и мировая классика. Сначала театр дополняет кинематограф, затем ему противостоит и, наконец, развивается параллельно [18].

«Театр не может пренебрегать фактом существования кинематографа, — говорил Вайда вскоре после своих первых театральных работ. — Именно поэтому я обратился к американскому репертуару, который, как правило, требует от актеров максимальной искренности» [19]. Актерская искренность Цибульского не требовала подтверждения. Его облик, его профессиональная и гражданская репутация, его непривычная, почти вызывающая актерская манера, его открытый и оттого казавшийся эксцентрическим образ жизни, наконец, его миф, в ту пору один из самых ярких и притягательных для общественного сознания — гарантировали успех. Принимаясь за работу над «Шляпой...», Вайда мысленно подбросил монетку: повезет (орел) —

---

[18] У итальянского и польского режиссеров совпадают не только тенденции, но и конкретные подробности театрального пути: Висконти тоже ставил «Двое на качелях» (1958), только в отличие от Вайды в этом случае он прививал американскую драматургию не национальному театру, а французскому.

[19] *Wajda A.* Kulisy. 1964. № 24. Через два года после нью-йоркской премьеры в 1955 г. (Лицеум театр) пьеса Гаццо была экранизирована. Фильм снял известный режиссер Фред Циннеман.

стану театральным постановщиком, не повезет (решка) — эксперимент останется без последствий. Повезло. Последствия убедительнейшие — 45 спектаклей на сценах многих стран мира.

Цибульскому сравнительно легко было играть героя «Шляпы...» Джона Попа, наркомана и angry man'a, человека, болезненно переживающего непоправимое расхождение надежд и действительности. Во-первых, похожий образ он уже создал в «Пепле и алмазе». Во-вторых, принимаясь за фильм, актер и режиссер согласились ориентироваться на актерскую манеру Джеймса Дина (к слову, тоже студийца Ли Страсберга), покорившего молодых людей 1950-х гг. своими ролями в фильмах «На восток от рая» (1954) Э. Казана, «Бунтовщик без причины» Н. Рея и «Гигант» Дж. Стивенса (оба — 1955). Болеетого: из недавних признаний Вайды следует, что не только работа с Цибульским, но и режиссура в целом (прежде всего воспроизведение среды) были ориентированы на американский «черный фильм». Зрителям и критике «Пепла и алмаза» до сих пор трудно увязать между собой эти два явления.

Во второй (и последней) совместной сценической работе актера и режиссера они решились на прямо противоположный ход: не развивать, а сломать сложившийся миф Цибульского. Джерри-Цибульский, подобно Мачеку Хелмицкому и Джонни Попу, тоже испытывал сомнения, но теперь это были сомнения сдавшегося человека, заложника среды, общепринятых представлений о жизни. Из актера на роли героев Цибульский решительно переходил на характерные и комедийные роли, каждый раз другие. Он не хотел быть «звездой»: в 1960-е гг. такой статус компрометировал настоящего артиста. «Двое на качелях» обозначили этот рывок.

Оба «американских» спектакля Вайды выдавали две противоположные интенции постановщика: с одной стороны, он опирался на свой кинематографический опыт и на впечатление от американского кино, с другой — решительно преодолевал экранные наработки и в выстраивании актерского поведения, и в поисках чистой театральности.

Зерном чаемой театральности Вайда считал специальную организацию отношений зрителя и сцены. «В театре, который меня интересует, все должно быть другим — зал, сцена, репертуар. В этом театре художник думает не столько о том, как одеть актера, сколько о зрителе, где ему сидеть или когда оказаться в луче софита <...> Зритель здесь должен быть соавтором представления, участником происходящих на сцене событий» [20]. В гданьском спектакле — невиданное

[20] Беседа с автором статьи в Варшаве 10 октября 2000 г.

тогда дело! — он отказывается от занавеса. Варшавский ставит на сцене-арене. «Человека, снимающего кино, безумно раздражает сознание, что кто-то, сидящий сбоку, видит все на одном фоне, а кто-то на местах с другой стороны видит то же самое, но иначе. Поэтому я подумал: если так получается, то пусть все-таки все имеют равные возможности выбора. Мне казалось, что это и есть путь от случайности к правде» [21].

С вайдовским «Гамлетом» 1960 г. произошла символическая неожиданность. Поняв, что остался без героя, режиссер нашел иную опору своего сценического замысла. Подобно тому как Ингмар Бергман ставил «Короля Лира» и «Гамлета», руководствуясь шекспировскими идеями Стриндберга, Анджей Вайда в своем спектакле реализовал мысли Станислава Выспяньского, содержащиеся в трактате «Штудия о „Гамлете“» [22]. На этот трактат режиссер ссылался в программке спектакля, где прямо называл себя учеником великого польского драматурга и художника. Парадоксальным образом Шекспир, помимо того что окончательно и на всю жизнь связал режиссера с театром, подвиг его на прямую работу с драматургией Выспяньского. Три постановки «Свадьбы» на сцене и выдающийся фильм 1972 г., знаменитое представление «Ноябрьской ночи» (1974) в Старом театре, продолжением которого была телевизионная версия драмы, — этапные пункты развития одной из самых плодотворных национальных традиций. Знаменательно, что ее реализация распространяется с подмостков, для которых и на которых творил Выспяньский, на экран и теперь уже на телеэкран.

---

[21] *Wajda A.* Kurier Polski. 1972. № 221.

[22] О шекспировских постановках Бергмана мне уже приходилось писать. См.: *Рубанова И. И.* Путь Ингмара Бергмана к «Гамлету» // Западное искусство. XX век Между Пикассо и Бергманом. СПб., 1997. С. 154–172.

Т. Ю. Гнедовская

Архитектура театра. Театр архитектуры
(Германия начала XX века)

Мы, молодые художники, думали тогда совсем не о реформе в прикладном искусстве. Нас волновали вопросы мировоззренческие, и для них мы искали символического выражения во всех художественных областях, начиная с мелких бытовых предметов и кончая монументальными замыслами грандиозных «Храмов Праздника».

Петер Беренс (художник и архитектор)

В моих интеллектуальных и поэтических концепциях я бесконечно многим обязан тому, что из кругозора моего никогда не выходили вопросы пространственных отношений. Я не мог бы создать современной трагедии, с хорами, с ритмическим движением и ритмической речью торжественно настроенных масс, если бы я не имел перед собою вполне завершенную по стилю пространственную форму.

Георг Фукс (драматург и постановщик)

Одним из ключевых и определяющих для развития европейской культуры XX в. является период перед Первой мировой войной, когда зарождение самых революционных и смелых утопических теорий происходит в рамках размеренного буржуазного бытия, совсем неплохо организованного и налаженного в предшествующем столетии. Жизнь катится своим чередом, а в умах и душах начинается невиданное брожение: философия, искусство, религия, сами основы человеческого существования подвергаются глобальной умозрительной ревизии, становятся полем для разнообразнейших интеллектуальных упражнений и творческих экспериментов. Именно тогда в искусстве нащупываются новые пути и закладываются основы того мироощущения, которое принято ассоциировать с XX в.

Вследствие дерзкого желания начать все сызнова выстроенные просветительской традицией границы между отдельными видами творческой деятельности приходят в движение, плывут и рушатся. Художник становится философом, философ поэтом, а искусства мутируют, взаимозамещаясь, обмениваясь составными частями и характеристиками и стремясь слиться в единое целое.

Совершенно специфические отношения устанавливаются в этот период поиска и надежд между театром и архитектурой. Речь идет не только об изменениях внутри вполне традиционного строительного жанра — театральной архитектуры, но и о возникновении новых, часто опосредованных связей между этими искусствами.

В основе всех революционных импульсов культуры лежало в тот период осмысление «техники» — новейшего фактора жизни, пугавшего и обнадеживавшего одновременно. Вопрос противостояния «живого» и «мертвого», единичного и массового становится определяющим в культурном мироощущении этой эпохи. И на двух противоположных полюсах оказываются два синтетических искусства: театр и архитектура.

Театр, как синтез динамических искусств, и архитектура, как высший итог искусств статических, всегда являются антиподами. В новой ситуации они, на первый взгляд, особенно поляризовались: архитектура устремилась к взаимодействию с техникой и приобретению массового статуса, театр же остался в искусстве тем небольшим островком, где ревностно оберегались чисто человеческие ценности — дух и живое естество. Однако, как это часто бывает, поляризация сопровождалась и особым взаимным влечением: архитектура, это неподвижное, практичное и прочное искусство, и постоянно меняющийся, иллюзорный и одномоментный театр вдруг устремились навстречу друг другу.

Пока такие понятия, как «игра» и «иллюзия», не покидали пределов театра, они имели мало точек соприкосновения с архитектурой — воплощением респектабельности, добропорядочности и основательности. Но стоило мечте шагнуть за пределы театральных подмостков, вырасти в размерах и превратиться в «утопию», как весь мир стал казаться сценой, а обустроить эту сцену должна была именно архитектура. Она призвана была играть роль каркаса и декорации ко всем тем системам генерального переустройства жизни, какие во множестве рождали взбудораженные умы на рубеже веков. Как пишет М. Б. Ямпольский, «одним из эффективных способов мифологизации действительности является ее театрализация» [1]. Пото-

[1] *Ямпольский М. Б.* Наблюдатель. М., 2000. С. 18.

му именно на этапе фантазерства и прожектерства театр и архитектура заговорили на одном языке. Как это произошло, что именно было ими при этом «сказано», мы и попробуем проследить на кратком отрезке истории с 1900 по 1919 г. Конечно, в центре нашего внимания будет находиться театральная архитектура, которая традиционно и непреложно объединяет оба интересующие нас искусства. А от нее уже потянутся нити в самые разные стороны, сплетая причудливую театрально-архитектурную паутину, какой была плотно опутана культура начала XX столетия.

Мы рассмотрим процессы, происходившие в театре и архитектуре, на примере Германии, ставшей в начале XX в. одним из главных центров развития мирового искусства.

Ощущение национального обновления, вызванное недавним объединением страны 18 января 1871 г., в сочетании с удивительными экономическими успехами приводит немцев в состояние некой «действенной эйфории». Им мнятся невиданные перспективы, открывающиеся перед их нацией и государством, и во имя этих перспектив они готовы обустроить и переустроить все — от сельского хозяйства и индустрии до религии и культуры.

Немецкий историк С. Хаффнер пишет о том, что в это время у германского народа «развилось преувеличенное мнение о собственных силах и гармонии» [2], но, несмотря на выраженный националистический пафос, царивший в стране, Германия, как никакое другое европейское государство, привлекает в этот период иностранцев. Как писал очевидец событий немецкий фабрикант, меценат и художественный критик К. Э. Остхауз, «по образу мыслей и деятельности Германия этого времени представляла собой самую интернациональную страну мира. Из Голландии, Норвегии, России, Австрии и Швейцарии в нее прибывали высокоодаренные художники, надеявшиеся приобщиться на немецкой земле к новому типу мировой культуры» [3]. Массовый приток лучших творческих сил из-за границы наряду с национальным воодушевлением привел к тому, что, по словам бельгийского художника и архитектора А. ван де Вельде, «ни в одной другой европейской стране не была пробита столь заметная брешь в засилье официального искусства, как в Германии» [4].

---

[2] *Ямпольский М. Б.* Наблюдатель... С. 18.

[3] *Osthaus K. E.* Henry van de Velde. Hagen, 1920. S. 97.

[4] *Van de Velde H.* Geschichte meines Lebens. München, 1962. S. 180.

С чего стартует театральная архитектура на пороге XX в.

«Европейский театр уже давно утратил связь с лучшими традициями зрелищной культуры. Актер позабыл, что у него есть тело, а вокруг него пространственная среда, сосредоточив все свое внимание на голосе и литературном тексте. А архитектор театрального здания, уже начиная с XVII в., начал возводить постройки не столько для зрелища, сколько для концерта»[5]. Этот приговор принадлежит русскому искусствоведу, соратнику В. Э. Мейерхольда, Н. В. Тарабукину, однако совершенно так же воспринимали ситуацию и немецкие театральные деятели начала XX в.

Самым распространенным видом зрелищного здания во всей Европе, включая и Германию, к концу XIX в. оставался большой, парадный театр. В силу своей особой общественной роли он был почти всегда строго симметричен и помешался посреди площади, являясь одним из важных градостроительных центров города. Сравнительно малую его часть занимал зрительный зал, поделенный на ярусы и изрытый по периметру ложами. Прямоугольнику или подкове зала отвечал еще больший по размерам вытянутый в глубину прямоугольник т. н. перспективной или панорамной сцены, общий объем которой был замкнут в строго ограниченную порталом, рампой и кулисами сценическую коробку. Большие анфилады, фойе и даже залы, способные конкурировать по размерам с основным зрительским пространством, окружали ядро театра и предназначались для праздного фланирования зрителей в паузах или перед началом спектакля. Иногда в них проходили мелкие «фоновые» представления, сопровождавшие основное действие.

Такая схема организации театрального здания была в большой мере продуктом эволюции ренессансного и барочного оперного театра и не вполне учитывала акустическую и визуальную специфику театра драматического. Кроме того, подобный театр был крепкими узами связан с традициями аристократической культуры и оказывался мало пригоден, когда речь шла о других формах общественного устройства. Со времен французской революции предпринимались попытки превратить зрительный зал в амфитеатр, но лишь в отдельных редких случаях это новшество было встречено с энтузиазмом.

Не нужно объяснять, что всякий театр зиждется на взаимодействии двух необходимых компонентов — актера и зрителя. В структуре театрального здания этим двум составляющим отвечают сцена и зал. В соответствии с этим реформа театральной архитектуры шла по двум основным направлениям — изменения в планировке зритель-

---

[5] Н. В. Тарабукин о В. Э. Мейерхольде. М., 1998. С. 63.

ного зала отвечали перестановкам, происходившим внутри общественных структур, тогда как переосмысление устройства сцены было связано с реформацией театрального дела как такового.

Мало кто из реформаторов XVIII–XIX вв. решался посягнуть на весь организм театра. Одним из первых на глобальное переосмысление структуры театрального здания пошел Рихард Вагнер, вдохновленный не только собственной идеей музыкальных драм, но и подробными обсуждениями театрального пространства с одним из наиболее ярких немецких архитекторов Г. Земпером.

Принципиальным в байрейтском театре Вагнера, построенном в 1876 г., было то, что его авторы ставили своей целью максимально сконцентрировать внимание публики на спектакле. Если до сих пор во время театральных представлений в зале горел свет, то теперь освещенной оставалась только сцена, а зал погружался в кромешную тьму. Ложи и ярусы были упразднены и зал превращался в амфитеатр. Теперь все зрители имели примерно одинаковые условия видимости, а кроме того, были психологически уравнены «перед лицом спектакля». Внимание их всецело сосредотачивалось на сцене, а не на «достопримечательных зрителях». Декоративное оформление театра было минимизировано, заметно сокращались площади фойе и других светских зон. Кроме того, Вагнер полностью заглубил оркестр, чтобы созерцание музыкантов не отвлекало зрителей от представления. Глубокую и темную оркестровую яму Вагнер окрестил «мистической бездной, отделяющей реальное от идеального» [6].

Байрейтский театр, созданный архитектором Отто Брюквальдом на основе чертежей Г. Земпера, и стал той отправной точкой, с которой стартовали архитекторы и театральные реформаторы более молодого поколения. Совсем не все они относились к вагнеровскому театру положительно, а вернее, поначалу восхищаясь им, они позднее частенько приходили к полному его отрицанию. Но это не мешало практически всем молодым реформаторам, как театралам, так и архитекторам, ссылаться на идеи Вагнера и сопоставлять с ними свои собственные предложения.

Два направления в развитии театральной архитектуры

О смятении «маленького человека» в условиях бурной индустриализации, о его страхах перед огромным, неустойчивым и все более

---

[6] *Wagner R.* Das Bühnenfest Spielhaus zu Bayreut // *Littman M.* Das Charlottenburg Schiller-Theater. München, 1906. S. 35.

обезличивающимся миром написано немало книг. Пытаясь психологически превозмочь дробность и хаотичность современного бытия, человек рубежа XIX–XX вв. либо придумывал его абстрактную, парящую над реальностью концепцию, либо сосредотачивал свое внимание на отдельных, выхваченных из невнятного контекста мелочах. В результате в искусстве произрастали головокружительные в своей законченности и простоте утопические теории, странным образом сочетавшиеся с дробной стилистикой реально воплощенных художественных произведений.

Взгляд на мир «с птичьего полета», с высоты отстраненного обобщения был характерен для молодого поколения художников и мыслителей. В этом лагере властвовала отвлеченная идея, которую не так-то просто было перевести на узкопрофессиональный язык.

Напротив того, взгляд на искусство и жизнь «изнутри», из теплого и уютного чрева традиции, был характерен для профессионалов и практиков старшего поколения, которые меньше рассуждают и больше делают.

В немецкой театральной архитектуре начала XX в. четко прослеживаются оба направления. Сначала они существуют параллельно и в большой степени основываются на отрицании друг друга, потом происходит их постепенное слияние. Мы подробно рассмотрим оба направления, но пока хочется сказать несколько общих слов о младшем поколении художественных деятелей, сумевших оказать столь заметное влияние на ход развития художественной истории.

Вот что пишет Р. Музиль о календарном рубеже XIX–XX вв.: «Сквозь неразбериху верований что-то тогда пронеслось, как если б множество деревьев согнулось под одним ветром, какой-то сектантский и реформаторский дух, блаженное сознание начала и перемены, маленькое возрождение и реформация, знакомые лишь лучшим эпохам, и тот, кто вступал тогда в мир, чувствовал уже на первом углу, как овевает этот дух щеки»[7]. Отсутствие практического опыта не мешало, а помогало юношам, одержимым идеями обновления, создавать глобальные системы мирового переустройства. Бытовало мнение, что «век, сошедший тогда в могилу, во второй своей половине не очень-то отличился. Он был умен в технике, коммерции и научных исследованиях, но вне этих центров своей энергии он был тих и лжив, как болото»[8].

Рациональное просвещение, связанный с ним рост атеизма и, как результат, «обожествление» материальной стороны жизни, пришед-

---

[7] *Музиль Р.* Человек без свойств. М. 1994. С. 81.

[8] Там же. С. 79.

шееся на конец прошлого века, привели к тому, что молодое поколение возжаждало отвлеченных идей. Искусство как самая немеркантильная сфера деятельности стала отдушиной для тех, кто упрекал предыдущий век в холодности и равнодушии.

Новому поколению, алкавшему высокого служения идеалам, хотелось не столько вдохнуть жизнь в омертвевшую уже религиозную традицию, сколько создать новую религию или ее эквивалент. Художник становился истиной в последней инстанции и считал не только возможным, но и необходимым создавать в своем творчестве целую философско-религиозную доктрину. Это была не та сухая, естественно-научная, рациональная схема, какие в избытке рождал век уходящий, а теория, учитывающая и все потусторонне-подспудные факторы, а также психологию и социологию. И во все это на почетных ролях еще должна была быть включена Машина с большой буквы, т. е. техника, механизм, как выражение духа современности, новой «рациональной ментальности» [9], рождение которой провозгласил ван де Вельде.

Главным для молодого поколения были новизна и размах. Поэтому почти все их идеи неизбежно отдавали благородным безумием и были глубоко противоречивы.

Во-первых, как все утописты, молодые художественные деятели были уверены, что возможно создание какой-то одной, единственно верной художественно-мировоззренческой концепции. Реальная творческая практика демонстрировала, что время гармоничных, замкнутых художественных систем и идеологий прошло.

Кроме того, проклинаемый рационализм старшего поколения давал себя знать и в теориях молодых: самые отвлеченные идеи они пытались облечь во внешне разумные формы, выразить в цифрах, кодах, буквах и других рациональных или даже бюрократических категориях. Это приводило к тотальному запутыванию всех понятий, хотя иногда и влекло за собой неожиданное их преображение и обновление.

Ну и наконец, в новых теориях чисто профессиональные интересы постоянно путались с общемировоззренческими. Отчасти это происходило потому, что представления об узких профессиональных рамках были преданы в этой среде анафеме. Мыслить профессионально считалось низменно, почти преступно. Все мелкие проблемы предлагалось решать с позиции человечества и светлого будущего, что приводило к невероятным, часто смехотворным искажениям любых элементарных категорий.

Художественно-идеологические полководцы пытались оформить реальную жизнь как декорацию и организовать ее как спектакль.

---

[9] *Van de Velde H.* Der Neue Stil // Zum Neuen Stil. München, 1907. S. 157.

Самому рациональному и жизнестойкому искусству — архитектуре — были приданы черты иллюзорности и театральности. В первую очередь она несла теперь идею, а в последнюю — кров. Театр, как иллюзия внутри иллюзии, стал мыслиться сакральным центром всех художественно-социальных преобразований. О том, какую роль предстоит сыграть ему в жизни современного человека, думали не только представители традиционно связанных с ним профессий, но и философы, художники, литераторы и музыканты.

Архитектору же, учитывая специфику профессии, вообще необходимо было пользоваться в своих мировоззренческих рассуждениях некой пространственной моделью. Именно такой моделью, совмещающей в себе философское, психологическое, эстетическое и пространственно-временное измерения, для нового поколения архитекторов в начале XX в. становится театр. Проект театра, понимаемый теперь чуть ли не как миниатюрная модель вселенной, становится негласным экзаменом на звание крупного архитектора. И неудивительно, что в проектах столь глобально мыслящих проектировщиков происходит нарочитое сплавление, смешение интересов архитектуры и театра в свете общих, всеохватных художественно-религиозных идей.

Новаторский театр. Театр как путь к новой архитектуре. Петер Беренс

В 1900 г., знаменующем начало новой жизни, в Дармштадте по инициативе великого герцога Эрнста Людвига [10] была торжественно открыта выставка «Документ немецкого искусства». Она стала итогом деятельности членов недавно образованной колонии молодых художников, съехавшихся в Дармштадт из разных городов Германии и Европы с целью выработки принципов нового искусства и их реального осуществления в рамках небольшого художественного оазиса. Именно в Дармштадте молодой мюнхенский живописец Петер Беренс впервые выступил в качестве архитектора, спроектировав собственный дом-мастерскую. Но незадолго до этой первой постройки, уже в стенах художественной колонии он создал другой, идеальный проект, и этим проектом был театр. Весьма показательно, что карьера самого крупного архитектора Германии предвоенного периода начинается именно с пространственной модели театра.

Брошюра, в которой излагалась театральная концепция Беренса, носила название «Праздник жизни и искусства, или Рассмотрение

[10] Великий герцог веймарский и гессенский Эрнст Людвиг приходился родным братом последней русской императрице Александре Федоровне и воспитывался вместе с ней в Англии, при дворе бабушки, королевы Виктории.

театра как высочайшего символа культуры»[11]. Она была издана в том же рубежном 1900 г. и посвящена Дармштадтской колонии художников. Сразу заметим, что выбранное Беренсом заглавие не только перекликалось с тезисом Вагнера, гласившим, что «театр — это праздник», но одновременно было парафразом другого театрального манифеста, написанного за год до этого другом Беренса, драматургом Георгом Фуксом, о котором речь еще впереди. Фукс озаглавил свою статью: «Сцена — как праздник жизни»[12].

Для воссоздания стиля и тона эпохи мы позволим себе привести здесь несколько выдержек из первого и единственного законченного литературного произведения Беренса. Вот в чем усматривает Беренс конечную цель и средоточие всех художественных занятий: «Мы должны создать Дом, который станет священным вместилищем всех искусств, символизирующим избыток наших творческих сил и праздник нашей культуры. На опушке рощи, у подножия горы поднимется строение, сверкающее всеми цветами радуги. Его колонны увиты венками, а на семи столбах развеваются белые флаги. Высоко над землей парят на возвышениях трубачи, облаченные в сияющие одежды. Их протяжные сигналы разносятся над полями и лесами. Медленно открываются створки ворот, и мы переступаем порог высокого зала»[13].

Не сразу понимаешь, что речь идет о театре, а приведенный выше текст призван воссоздать его облик. Впервые выступая с позиций архитектора, Беренс описывает не постройку, а скорее некий спектакль, который вокруг нее разыгрывается. В центре описания находятся движение, свет и звук, традиционно являющиеся характеристиками театрального действа, а отнюдь не статичных и безгласных построек.

«Нас охватывает ощущение близости к той высшей цели, которую выдвигает перед нами чувственная сторона нашего естества. Мы воспринимаем все во взаимосвязи, в совершенстве целого. Наша жизнь и происходящее на сцене меняются местами. Теперь мы сами участники этого великого спектакля, проникнутого одновременно серьезностью и радостью»[14], — пишет Беренс, создавая на сей раз психологическую характеристику воображаемого здания.

«Зритель должен стать в этом зале соучастником представления, проникнувшись его духом и ритмом. Он должен превратиться в

---

[11] *Behrens P.* Feste des Lebens und der Kunst. Leipzig, 1900.

[12] *Fucks G.* Die Schaubüne — ein Fest des Lebens // Wiener Rundschau, 1899. III Jg.

[13] *Behrens P.* Feste des Lebens und der Kunst... S. 11–13.

[14] Ibid. S. 13–15.

творца, создающего из своей души драгоценное произведение искусства»[15]. Дух и ритм — вот единственные «детали», о которых упоминает автор. Они являются основой обоих искусств — театра и архитектуры, понятых как равнозначные составляющие неделимого художественного целого.

Синтез и высший итог художественної деятельности, явленный в идеальном театре, есть, по Беренсу, не самоцель, а лишь средство к достижению особого преображения души. Искусство понимается как эквивалент религии, способный вернуть человечеству утраченное счастье, а форма спектакля, предлагаемая Беренсом, уподобляется богослужению. Именно в силу особой сакральной роли, которую отводит автор своему детищу, он избегает применять к нему заезженное слово «театр». Итак, новый центр зрелищного искусства — это итог и квинтэссенция всей жизни, всего художественного опыта, своеобразный храм искусств.

Может создаться впечатление, что Беренс пренебрегает архитектурными описаниями в силу своеї профессиональной беспомощности, которую и маскирует под велеречивыми фразами. Но это не так, ибо параллельно он создает четкую, ясную и продуманную планировочную концепцию театрального здания.

Сквозь несколько безвкусную, захлебывающуюся литературностью пышность описаний в тексте Беренса проглядывает совершенно новый взгляд на архитектуру. Она понимается теперь не как изящная шкатулочка, доверху наполненная историческими деталями, а как могучее абстрактное искусство, призванное обобщать другие, приводить их к общему знаменателю внутри одной философской или эстетической системы.

Наряду с таким общеструктурным подходом архитектура воспринимается теперь более эмоционально и образно. Обратим внимание, что ни одна деталь не упомянута, но все «увлекает», «захватывает» и «настраивает». Обобщенная, пространственно-образная архитектура, которую тщится воссоздать литературными средствами Беренс, принципиально нова и по отношению к эклектике, и по отношению к модерну. А вот насколько новой является планировочная схема, предложенная им, еще предстоит разобраться.

Идеальный театр Беренса — это небольшое круглое в плане сооружение с купольным завершением. Амфитеатр, состоящий из десяти крутых ступеней, занимает примерно половину всего пространства. Сценическая часть с выступающим скругленным просцениумом отделена от него узким проходом. Глубокая оркестровая яма

---

[15] *Behrens P.* Feste des Lebens und der Kunst... S. 13–15.

может при надобности перекрываться и образовывать пространственную связь зала и неглубокой сцены, разделенной широкими плоскими ступенями на несколько уровней. Сцена не имеет ни кулис, ни рампы, ни любых других «ограждений», отделяющих действие от зрителя. Она распахнута навстречу ему, существует с залом в едином подкупольном пространстве.

Несмотря на то что для своей эпохи подобный театр был более чем необычен, нет сомнений, что исторический прототип у него был. Модель Беренса — это исполненный в миниатюре и в связи с этим несколько видоизмененный античный театр.

Фукс писал: «...запросы современного культурного развития ставят нас не перед задачей „реформировать" существующее, но приводят к необходимости все сотворить по-новому»[16]. Но ни сам он, ни большинство его современников, в числе которых был и Беренс, не могут начать писать историю с чистого листа. Та свобода, на которую они решаются, это лишь свобода манипуляций с историческим наследием.

По словам А. В. Бартошевича, «художники XX века ощутили себя наследниками всей мировой культуры». Но ведь и их предшественники, мастера эклектики, использовали в своем творчестве все известное им историческое наследие. Однако разница была, и она была принципиальной — художники, начинавшие свой творческий путь вместе с XX в., стремились использовать не внешнюю атрибутику стилей, а их принципиальную основу.

Например, в готике архитекторов молодого поколения волновали не каменные узоры или витражи, а глобальная проблема органической, т. е. внетектонической, архитектуры; античность же ассоциировалась для них с понятиями логики и иерархии, нашедшими свое воплощение в стоечно-балочной системе. Именно в силу интереса к основам, к первоистокам молодые творческие деятели интересовались прежде всего архаическими, «первичными» стилями. И особое место отводилось в этом ряду культуре античности.

Конечно, современный театр искал аналогов не только в Древней Греции: шекспировский театр, уличный балаган и даже традиционный театр Востока также привлекались в качестве возможных образцов. Архитектура же, как мы знаем, в период господства модерна бредила Средневековьем и восточной мистикой. Однако точкой пересечения обоих искусств в начале XX в. стала, на наш взгляд, именно классика, возможно в силу ее большей нейтральности и системности, облегчавших задачу сочетания таких сложносоставных понятий, как архитектура и театр.

---

[16] *Фукс Г.* Революция театра. СПб., 1911. С. 27.

Так или иначе, на первом этапе развития театрально-пространственной реформы, пришедшейся на краткий период цветения художественных колоний, именно миниатюрный вариант античного театра, предложенный в проекте Беренса, был принят за основу современной культово-зрелищной постройки — храма Искусств. Пока было не совсем понятно, какие именно формы будет носить новое действо, но ясно было, что его участниками — «зрителями-исполнителями» — должны были стать представители «нового культа» — культа всеохватной художественности.

Архитектура как путь к новому театру. Георг Фукс

Многое из того, что излагал Беренс в своей брошюре, пересекалось с утверждениями и призывами его друга и соратника по Дармштадтской колонии Георга Фукса. Однако, несмотря на сходство позиций, Фукс мыслил реальнее и не стремился ограничивать свое влияние рамками «художественной плантации». Может быть, именно в силу этого на стадии графического воплощения своих идей он не стал прибегать к услугам приятеля, а пригласил для работы над проектом идеального театра маститого архитектора Макса Литмана.

Этот факт совсем не случаен и является свидетельством того, что уже в первые годы XX в. творческие секты, в которых постепенно вызревало новое искусство, постепенно начинают распадаться. Тот, кто еще недавно мечтал раствориться в элитарном художественном социуме, борется теперь за обретение индивидуальности и ищет себе применения в «большом мире». Чтобы вырваться за рамки несколько заболотившегося художественного отстойника, прежние молодые мечтатели теперь стремятся к сотрудничеству с преуспевающими практиками. При этом их убеждения неизбежно претерпевают существенные изменения, заметно рационализуясь и приобретая более конкретные очертания.

В этом смысле проект Фукса — уже следующий шаг по сравнению с фантазиями Беренса [17]. То же можно сказать и о литературной части творчества: книги и статьи Фукса — это в большой степени сборники лозунгов и призывов. Вместо расплывчатой мечтательности Беренса здесь мы встречаем полемическую остроту и четкость. Отчасти это можно объяснить тем, что концепции Фукса не претен-

[17] Впрочем, «античность», предложенная Беренсом, какой бы новой и модернизированной она ни была, тоже не могла существовать в узких рамках элитарного социума. Классицизм — всегда стиль массовый, глобальный, не в пример модерну, исправно обслуживавшему нужды дармштадтской колонии. Выбрав этот стиль, Беренс автоматически «вырос» из той среды, для которой теоретически создавал свой театр

дуют на роль новой мировоззренческой программы, а касаются лишь театра в узкоспециальном смысле этого слова. (Хотя еще раз напомним, что сквозь самые, казалось бы, конкретные и приближенные к жизни программы прорывается в это время огонь всеохватного мечтательства и прожектерства.)

Архитектурное решение Мюнхенского Художественного театра Фукса, созданного им в соавторстве с Литманом в 1906 г., представляет собой некоторый компромисс между радикальным, но утопическим предложением Беренса и вполне реальным байрейтским театром. Полноценный полукруг беренсовского амфитеатра урезан здесь до небольшого сектора, хотя ярусы и ложи по-прежнему отсутствуют. Зато с беренсовским проектом перекликается главное новшество Фукса — так называемая «рельефная сцена». Из глубокой, оперного образца, помещенной в коробку и замкнутой со всех сторон кулисами, рампой, оркестровой ямой и т. д., сцена превращалась в открытую неглубокую, позволявшую актерам группироваться на фоне относительно близкого задника, наподобие древнегреческих барельефов.

Любопытно сравнить реально построенный театр Фукса с его же идеальным театром, а также с моделью Беренса. Идеальный театр Фукса по размерам был близок театру Беренса, т. е. был проще и значительно меньше мюнхенского театра. Вместо сотен отдельных кресел зрителям предполагалось предоставить десяток крутых ступеней с сиденьями. Тогда на повестке дня был театр для узкого круга посвященных и принцип, что меньший комфорт — залог большего внутреннего напряжения. В этом смысле идеальный театр Фукса был весьма близок модели Беренса.

Для идеального театра Фукс планировал естественный свет, льющийся из задней верхней части зрительного зала на сцену. Позднее он писал, что расширение возможностей использования электричества позволило отказаться от использования солнечного света. Позволим себе, однако, отнестись к этому объяснению с некоторым скепсисом. Нам представляется, что дело было не в «возможностях электричества», а в том, что за несколько лет, потребовавшихся для перехода от восторженного фантазерства к реальной практике, принципиально изменилось отношение к вопросу. Беренсовский театр тоже предполагал естественное рассеянное освещение, идущее из верхнего фонаря, и это было совсем не случайным совпадением.

На рубеже веков очень сильны были антропософские настроения. Дармштадтская колония, в стенах которой Беренс и Фукс создавали свои модели театра, тоже представляла собой попытку бегства из городов на лоно природы, к раскрепощению физическому и моральному. Солнечному свету сочинялись и пелись гимны и в постройках,

претендующих на религиозную роль, а именно такими были идеальные проекты Беренса и Фукса, без участия солнца было никак не обойтись.

В свою очередь активно используемые Вагнером световые эффекты хоть и вызвали в свое время фурор, но по прошествии пары десятков лет воспринимались молодежью как низкопробная театральная искусственность (Фукс писал о «взбудоражившем весь мир грубо-сенсационном успехе Вагнера» [18]). «Бесовским» техническим эффектам противопоставлялась божественная простота солнечного света.

Но самое любопытное, что при этом время спектакля также автоматически менялось с вечернего на дневное! Традиционно театр венчал трудовой день, а теперь, вероятно, должен был заменить собой работу, стать не только психологическим, но и временным центром жизни.

По мере проникновения мечтателей в ткань практической жизни их психология заметно менялась: мюнхенский театр был реальным, а не идеальным детищем Фукса, и потому культовые соображения отступили перед практическими — публика привыкла к нумерованным креслам, а электричество было намного надежнее изменчивого и капризного светила, которое никакими силами нельзя было заставить светить мюнхенским зрителям по вечерам.

Постановочная практика Фукса хоть и вызвала большой резонанс в силу своей необычности, но до уровня сильного и образного искусства так и не поднялась. «В 1907 году новый театр показал „Двенадцатую ночь“ Шекспира и комедию Аристофана „Птицы“. И тут обнаружилось, что возможности „плоского живописного пространства“, взятого за основу сценических построений, невелики: они истощились всего за один сезон» [19].

Самое существенное, чего на деле достиг этот театральный деятель, касалось не ярких постановок, а именно приемлемой архитектурной модели нового театра. Беренс, будучи архитектором, был куда как утопичнее во всем, что касалось его прямой профессии.

Важнейшее сходство между моделями Беренса и Фукса состояло в том, что сцена соединялась со зрительным залом. Она выдавалась в него полукругом, повторяя изгиб амфитеатра, а кроме того, в случае отсутствия оркестра через оркестровую яму перекидывался просцениум, максимально приближавший актера к зрителю. Фукс пишет: «Актер и зритель, сцена и зрительная зала по своему происхождению и по самой своей сущности не противоположны друг другу, а нечто единое <...> Сознание единства всей театральной толпы потерялось только тогда, когда, с падением основ старой культуры, выро-

---

[18] *Фукс Г.* Революция театра... С. 217.

[19] *Бояджиева Л.* Рейнхардт. Л., 1987. С. 94.

дилось и живое понимание истинных задач сцены и на первый план выступили в качестве руководящих идей театра задачи поучительная и варварская»[20].

Демократизация выражается теперь не только в том, что все зрители поставлены в одинаковые условия в рамках зала, но и в том, что они психологически приравниваются к актерам. Никаких социальных, профессиональных или культурных границ между ними в современном обществе существовать не должно, считают молодые реформаторы. Пространственные новации касаются теперь не только отдельно взятых сцены и зала (действа и зрителя), но и их взаимоотношений. На первом этапе предполагалось, что все зрители должны быть из числа посвященных, т. е. принадлежать к кругу носителей новых идей. Позднее, однако, возникла необходимость учитывать и широкую публику.

Фукс и Беренс стремятся к повторному сращению двух театральных линий, разделенных историей в эпоху ренессанса: элитарного придворного театра и народного балагана. Современный театр и его пространственная структура должны способствовать этому сближению или даже слиянию.

Несомненно, что интеллектуальная концепция, которую пытаются выстроить молодые художники, является продуктом именно аристократической художественной традиции, но ей теперь пытаются привить инъекцию народного, красочного и чувственного театра. Подобное слияние темного и светлого, рационального и стихийного должно привести, по мысли обоих реформаторов, к небывалому качественному возвышению театра, превратить его в новый культовый центр.

Архитектура и театр как путь к новому стилю. Анри Ван де Вельде

В те же первые годы XX в., характеризовавшиеся попыткой воплощения больших идей в маленьких формах, в другом провинциальном оазисе — Веймаре — придворный архитектор другого великого герцога, Вильгельма Эрнста, Анри ван де Вельде разрабатывал первый в своей жизни эскиз театра. В 1903 г. актриса Луиза Дюмон, прославившая свое имя в театрах Брама и Рейнхардта, предложила Вельде сделать проект театра для нее и ее мужа, режиссера Густава Линдемана. В театре, который должен был украсить центральную часть Веймара, предполагалось проводить ежегодные трехмесячные фестивали с привлечением лучших актеров Европы.

---

[20] *Фукс Г.* Революция театра... С. 85–86. Весьма показательно, что Фукс объединяет здесь два термина, ранее всегда противопоставлявшихся.

В первую очередь такой прерывистый график деятельности театра объяснялся экономическими трудностями, связанными с условиями свободного рынка. Но при этом театр, организованный по такому принципу, мог стать глубоко новаторским в силу интернационального, часто обновляющегося состава. Помимо профессиональных смешений в искусстве, в эти годы все активнее начинаются смешения национальные. Становится не только возможным, но и желанным привлечение к работе иностранцев, что означает подспудное формирование новой интернациональной культуры.

Вельде предстояло разработать эскиз театра, с одной стороны учитывающего все требования демократического зрелищного здания, а с другой — склонность его постановочной части к частым трансформациям и смене стиля. В довольно короткий срок архитектор создал несколько вариантов проекта и даже изготовил гипсовую модель будущего театра.

Первый из вариантов был предельно прост: в здании практически отсутствовало что-либо, кроме сцены и зрительного зала. Сцена была рельефной, т. е. довольно неглубокой, и передняя ее часть активно выступала, почти втыкалась в зрительский амфитеатр. Разумеется, никаких лож и ярусов здесь не предполагалось. Внешний облик театра также был решен очень радикально — мощные железобетонные опоры зажимали в вертикальные тиски чуть изогнутую в соответствии с закруглением амфитеатра полностью застекленную внешнюю стену театра.

По мере обсуждений и согласований с заказчиком театр приобретал все больше привычных рутинных атрибутов. Сцена стала заметно глубже и «отодвинулась» от зрителей, а зал принял подковообразные очертания. Подсобных помещений, как служебного, так и светского назначения, тоже стало больше. В облике театра появилось больше дробности, и массивные бетонные стойки превратились в легкомысленные ажурные решетки.

Но, несмотря на постепенное смягчение первоначальных идей, и облик и общая пластично-целесообразная структура окончательного варианта здания были необычными и интересными. «Дикий», непрофессиональный подход ван де Вельде к театральной архитектуре был гарантом яркого художественного решения. Проекту не дано было осуществиться. «С театром в моей жизни была связана цепь тяжелых разочарований» [21], — писал Вельде позднее в своих воспоминаниях [22].

---

[21] *Van de Velde H.* Geschichte meines Lebens... S. 255.

[22] Попытки реализации этого проекта повлекли за собой ряд крайне неприятных и шокировавших возвышенного бельгийца историй. «Развязанная интендантом веймарского театра кампания унизилась до того, что инкриминировала Луизе Дюмон ее

Но труд Вельде не пропал даром — его работа вызвала живой интерес со стороны самых разных культурных деятелей, в большей или меньшей степени связанных с театром. В Веймаре Вельде патронировал граф Кесслер, тесно связанный с европейской культурной элитой, которую он не замедлил оповестить о новых театральных находках великого бельгийца.

Помимо прочих, в 1905 г. мастерскую Вельде в Веймаре посетил Макс Рейнхардт. Режиссер, уже прославивший свое имя в Маленьком театре в Берлине и только что получивший в свои руки Немецкий театр, «пришел в восхищение, посмотрев модель театра» [23].

В том же 1905 г. в Веймаре побывал и великий театральный реформатор Гордон Крэг, тесно друживший с Кесслером. «Он много раз приходил ко мне в ателье и знакомился с накопленными мною материалами», — вспоминал Вельде позднее. «Его растущий интерес разжигал мой пыл. Его новые постановки, его принципы оформления сцены и здания, а также методы освещения углубили и расширили мои собственные взгляды на технические требования сцены. С момента изобретения вращающегося круга и других технических новшеств театральная техника невероятно усложнилась. Гордон Крэг пытался радикально упростить ее. Этому гениальному реформатору сцены, осуществившему лишь несколько постановок в Берлине и Лондоне, удалось добиться максимального художественного воздействия при использовании минимума технических средств» [24].

Что помешало Вельде и Крэгу начать сотрудничество? Недостаток средств, остро ощущавшийся обоими, или причины творческого плана? Нам это неизвестно, но после столь продуктивного общения пути их разошлись навсегда. Восхищение Рейнхардта работой Вельде тоже не имело конструктивных последствий, несмотря на то что друзья Вельде ходатайствовали за передачу в его руки реконструкции Немецкого театра.

Вроде бы, как и в случае с Фуксом и Беренсом, сходство общих идей и художественно-театральных постулатов как у архитекторов, так и у постановщиков было налицо. Но парадоксальным образом крупные театральные деятели избегали сотрудничать с крупными архитекторами,

еврейское происхождение, а мне статус иностранца и даже пыталась дискредитировать меня, распуская слухи, что и я якобы имею еврейские корни», — писал Вельде в своих воспоминаниях. Как видим, та же национальная идея, которая вдохновляла немецких художников и вела, в конечном итоге, к созданию интернационального искусства, здесь была понята (или использована) несколько в ином аспекте. Позднее, впрочем, все аспекты слились в один...

[23] *Van de Velde H.* Geschichte meines Lebens... S. 269.

[24] Ibid. S. 270.

представителями того же художественного лагеря. Похоже, что они мешали друг другу. Почему? Попробуем разобраться в этом.

Театр традиционный и театр новаторский. «Праздник жизни» или «праздник искусства»?

Фукс и Беренс повторяют, хоть и в иных выражениях, принадлежащую Вагнеру идею, что театр — это праздник. Фукс вводит достаточно сильное и опасное новое слово, когда пишет: «...мы же выдвигаем на первый взгляд оргиазм, экстаз всей зрительной толпы, ибо на нем одном и держится только театральное зрелище, через него оно преображается в искусство. И оно тем ярче как искусство, чем больше оно распаляет в нас оргиазм» [25]. «Оргиазм» Фукса наследует ненавидимую им линию вагнеровского «экстаза» и противоположен по окраске созидательно и возвышенно окрашенной театральной религиозности Беренса. Но всех этих новаторов объединяет понимание театра как праздника в том смысле, что здесь происходит что-то, о чем человек всегда мечтает, но чего не находит в обыденной, серой жизни. По мнению одних, подобная «необычность» должна носить возвышенный, по мнению других, напротив, животно-чувственный, страстный характер, но в любом случае над современным немецким театром властвует слово «Fest» («праздник»), семантически связанное со знакомым нам словом «фестиваль». Этот корень используется почти во всех названиях новых зрелищных и развлекательных сооружений: «Фестхауз», «Фестшпильхауз», «Фестхалле» и т.д. Не случайно и неосуществленный театр Вельде назывался «фестивальным».

Итак, какие бы конкретные формы ни принял новый театр, он должен обязательно стать праздником в противовес жизни или нести праздник в жизнь — на этом особенно яростно настаивают все адепты нового направления. Но напрашивается вопрос: неужели в предшествующие годы театр, как комплекс всех средств воздействия, перестал быть праздником?

Да конечно же нет! Праздником являлся сам поход туда. «Театр уж полон; ложи блещут; партер и кресла, все кипит» — ну неужели этого мало для ощущения счастья, праздника? А вот, что пишет Фукс от лица просвещенного зрителя, разочарованного современной пьесой: «И вот для чего я так элегантно приоделся! Приоделся, чтобы в нарядной толпе не выглядеть безвкусным пятном. И для такого зрелища собрались здесь все эти очаровательные дамы в изысканных туалетах! Для такого рода зрелища потребовалось раззолоченное,

[25] *Фукс Г.* Революция театра... С. 22–23.

сверкающее бесчисленными огнями здание, весь этот дворец, блистающий мрамором и бронзой, разукрашенный мозаикой, символами гордости и красоты, силы и радости!» [26]

Фукс презирает все это, но даже от его предвзятого описания веет торжественностью и приподнятым настроением. И ведь каждое предложение он заканчивает восклицательным знаком! Что это — случайность?

Нет, существовала и никуда не делась традиция праздничности в театре, только понята она была совсем иначе. Вся праздничность перешла в театральный антураж, во второстепенные, «нетеатральные» составляющие театра. И прежде всего — в архитектуру. Роскошная, льстящая самолюбию и вызывающая приподнятое настроение обстановка и оформление театрального здания были в большой степени самодостаточными. Люди приходили в театр ради них, а то, что происходило на сцене, воспринималось как небольшая добавка к светским впечатлениям. Онегина ведь совершенно не интересовали «амуры, черти, змеи», мельтешившие на сцене, но он все равно шел в театр, и «ложи незнакомых дам» достойно вознаграждали его за это.

Хотя зритель пространственно и психологически был максимально отделен в подобном театре от актера, он самым активным образом принимал участие в театральном действии, но только не сценическом, а «зальном», т. е. светском. И чувственное волнение вместе с праздничным возбуждением, за которые так ратовали новаторы, тоже несомненно имели место в процессе всех этих бесконечных лорнирований и фланирований.

И от такой праздничной театральности не хотели отказываться не только театральные магнаты, которых так ненавидели реформаторы, но и сами зрители. А такому театру, которой самой своей архитектурой и обстановкой являет праздник, нужен ли еще и какой-то особенный спектакль?

Зритель при помощи архитектора начал присваивать театр себе, медленно вытесняя, изгоняя из него актера и постановщика. Борясь за зрителя, театральные деятели должны были в первую очередь уменьшить влияние архитектора, нейтрализовать его деятельность, перевести архитектуру на служебные роли. Вполне понятно, почему в создавшейся ситуации Фукс писал, что «любая казарма, любая тюрьма несравненно приличнее по своей архитектуре, чем эти грубо бьющие на эффект театральные склепы последних четырех десятилетий» [27]. Элеонора Дузе говорила, что, чтобы спасти театр, нужно

---

[26] *Фукс Г.* Революция театра... С. 22–23.

[27] Там же. С. 31.

его сначала разрушить. Может быть, в первом случае под театром она подразумевала действие, а во втором — здание?

Создается впечатление, что архитектура и постановка в театре вынуждены постоянно бороться за зрителя, оспаривая друг у друга главенствующую роль. Не поэтому ли крупные режиссеры избегают работать с равными им по одаренности архитекторами и наоборот?

В XX в., когда стиль из общего сжимается до личного, архитектор, режиссер и дирижер становятся теми тремя китами, на которых покоится художественный мир. Именно они, ответственные за интерпретацию, устанавливают стиль и иерархию в подвластных им рамках синтетических искусств, по словам Мейерхольда, «являя собой единую волю». Как правило, это люди особого склада, владеющие не только (и даже не столько) своей прямой профессией, сколько некой «художественной уверенностью», которая облечена в форму философской или эстетической доктрины. В силу этой лидерской роли архитектор и режиссер испытывают друг к другу в XX в. особый интерес, но он столь сильно окрашен чувством ревности и конкуренции, что их сотрудничество частенько походит на борьбу.

Однако тех режиссеров, которые не могут предложить театральной постановке ничего нового, чрезмерная активность архитектуры вполне устраивает, ибо она нивелирует недостатки действия. И в силу того, что таких людей в традиционной театральной системе начала XX в. все-таки было большинство, традиция «архитектурного праздничного театра» оказалась крайне жизнестойкой и, выстояв конкуренцию с иначе понимаемой «праздничностью» Вагнера или Фукса, продолжала безбедное существование в XX в.

Театр традиционный

Пока Беренс и Фукс обсуждают сакральные достоинства естественного света, Оскар Кауфман и Макс Литман продолжают строить большие помпезные театры в разных городах Германии.

В сущности Литман осуществляет оптимальный компромисс между новаторством и традицией, и его реформы имеют наибольшие шансы на реализацию именно в силу своей умеренности. В 1901 г. он строит в Мюнхене театр Принца-регента, зал которого, выполненный в довольно похожем на первоисточник греческом стиле (опять античность!), изобилует всевозможным декором, колоннами и псевдоклассическими скульптурами. Многоцветные потолочные росписи довершают картину, и сцена уже, собственно говоря, оказывается не нужна.

Правда, при прежнем, разве что несколько более сглаженном и чистом по стилю подходе к антуражу Литман заметно изменяет планиро-

вочную структуру театра. Хотя сцена оставлена без изменений, зал превращен здесь в амфитеатр, ярусы и ложи в нем отсутствуют.

В 1906 г. тот же архитектор возводит Шиллер-театр в Берлине. Ю. Позенер характеризует его как самый существенный из реформистских театров германской столицы. Сам Литман пишет о зале Шиллеровского театра: «...пространство подобного амфитеатра абсолютно демократично, т. к. все зрительские места равнозначны по качеству. Здесь нет лож, поднимающих на щит социальное неравенство, и, кроме того, такая форма самым элементарным способом обеспечивает оптимальные условия видимости. В силу всех этих обстоятельств мы абсолютно убеждены в том, что только на базе амфитеатра можно создать настоящий народный театр» [28].

Мы подходим ко второму вопросу, являвшемуся ключевым для создателей как театрального здания, так и спектаклей, проходивших в нем, к вопросу о взаимоотношениях «театра» и «народа». Эта тема являлась ключевой для эпохи, и представители разных лагерей — традиционного и новаторского — относились к ней по-разному.

Театр традиционный, театр новаторский. Народ в театр или театр в народ?

Тема народная была теснейшим образом связана с темой национально-патриотической. Еще в 1900 г. Беренс писал о театре применительно к «*нашему* гениальному народу» [29]. Фукс, который закончил свои дни в концентрационных лагерях Гитлера, тоже уповал в своих театральных воззваниях на особый «расовый темперамент» немцев [30].

Из всего «отмеченного Богом» немецкого общества агрессивно отрицалась в тот период только буржуазия — «эти массы оторванных от почвы людей» [31]. У художественной элиты сохранялась иллюзия, что все их идеи, выношенные в тепличных условиях художественных колоний, минуя буржуазию, найдут полное понимание и адекватное применение «в недрах народа». Это словосочетание употребляет Фукс в предисловии к русскому изданию своей книги «Революция театра», когда пишет, что «грубая плутократия, стоящая во главе литературного и театрального мира официальной Германии,

---

[28] *Littmann M.* Das Charlottenburger Schiller-Theater. München, 1906. S. 38 // Berlin auf der Wege zu einer neuen Architektur. München, 1979. S. 423–424.

[29] *Behrens P.* Feste des Lebens ... S. 15.

[30] *Фукс Г.* Революция театра... С. XII.

[31] Там же С. 25.

душит все сильное и способное, все талантливое и оригинальное, все, что ни выходит из недр народа»[32].

Не стоит и говорить, что все из перечисленных нами архитекторов и театральных деятелей имели буржуазное, а отнюдь не народное происхождение. Потому они так и ополчились на буржуазию, что были знакомы с ней не понаслышке, а народ боготворили именно в силу полнейшего незнания.

Хотя их тягу к этой неясной, темной и талантливой силе понять можно. Век буржуазного рационализма и ханжеской морали не мог не вызвать стремления к яркой, жестокой, чувственной почвенности. «При современных условиях нам редко представляется возможность примкнуть к торжественным шествиям, ринуться в водоворот разнузданных празднеств или вооруженною рукою бороться против тирании неправой власти: с тем большею жадностью ищем мы новых, частью более буржуазных, частью более одухотворенных, утонченных форм, в которых мы снова могли бы упиться могучими древними чарами»[33], — писал все тот же Фукс. Еще Ницше, посвятивший в свое время Вагнеру одну из своих ранних книг, писал в ней про «молодую, свежую, проявляющую свое творчество в языке народную массу»[34]. Именно она ассоциировалась с дионисийской силой, интерес к которой столь явно сквозит в высказываниях Фукса и многих его коллег.

Темная, сильная, еще никому не ведомая «народная масса» не зря занимала столь существенное место в сознании своих элитарных современников. Она, сама того не ведая, уже начинала одерживать историческую победу над «индивидуальностью», представленной в современном мире прежде всего художниками. Сами они еще отказывались верить в это, но в заискивании перед этой силой, в попытке заключить с ней договор на взаимовыгодных условиях чувствовался вполне обоснованный интуитивный испуг.

Восторженно-болезненные отношения с народной темой были характерны для лагеря реформаторов-мечтателей, в то время как трезвые практики исповедовали совсем другой подход — просветительский. Они не «ходили в народ», а снисходили к народу. «Призрак бродил по Европе», вызывая чувство неловкости перед теми, кто был поставлен историей в невыгодные условия. Если материальные и политические решения этой проблемы откладывались на неопреде-

---

[32] *Фукс Г.* Революция театра... С. XI.

[33] Там же. С. 16.

[34] *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2000. С. 82.

ленное будущее, то культурная сфера уже сейчас являлась доступным полем для гуманистических экспериментов.

Шиллер-театр Литмана был одной из первых попыток почти благотворительного народного театра. Его создатели ставили себе задачу «обеспечить широким массам за сравнительно низкие цены возможность ознакомиться с драматическим искусством» [35]. Служа целям облагораживания и воспитания народных масс, театр с самого начала настаивал на исключении из репертуара «фривольности во всех ее видах» [36]. Руководители театра видели своей целью подавать зрителю «все, что было создано хорошего немецкими и зарубежными авторами в возможно более чистой и закругленной трактовке, избегая отдавать предпочтение какой-либо моде или направлению» [37].

Довольно-таки очевидно, что такой пресно-учительский подход к постановкам гарантировал их третьеразрядное качество. На него же указывал и тот факт, что современные нововведения касались только зала, т. е. реформация театра рассматривалась с точки зрения исключительно социальной, а не художественно-постановочной. Однако именно Шиллер-театр был в полном смысле этого слова народным, т. е. ориентированным на народ. Но он не был ни интересным, ни талантливым.

Еще позднее в 1913–1914 гг. по проекту Оскара Кауфмана был выстроен театр, гордо включивший в свое название все ключевые термины борцов за социальное равенство. Он назывался Свободный Народный театр. Нужно сказать, что к этому времени практически все немецкое искусство было охвачено реакцией. Все лозунги новаторов, с трудом пробивавшие себе дорогу в начале века, вдруг приобрели официальный статус, но именно в силу этого полностью утратили свое истинное значение.

Именно такую подмену и демонстрировал Народный театр Кауфмана. Идея «народности» была понята здесь с другого конца: не театр опрощался и демократизировался «навстречу» народу, а массам было позволено приобщиться к таинствам высших слоев, встать с ними на одну доску. В структуре этого театра не осталось и следа от нововведений реформаторов: и сцена выпрямилась, перестав «заигрывать с залом» своей выступающей частью, и углубилась почти до прежних размеров; и ярусы с ложами вновь вернулись на свое место, соответственно выровняв в одну плоскость пол партера; и рекреационных зон опять стало заметно больше.

---

[35] Begründung für den Bau des Schillertheaters, ausgearbeitet von Oberbürgermeister von Scharlottenburg Schustehrus, 1903 / J. Posener. Berlin auf dem Wege... S. 425.

[36] Ibid.

[37] Ibid.

Кауфман был типичным представителем того упоминавшегося выше направления архитекторов, которые считали, что залог праздничного театра — парадная, монументальная архитектура. Все его постройки так самодостаточны в своей торжественности, что, кажется, вполне могут обойтись без театральной труппы и представлений.

Режиссер и архитектура. Макс Рейнхардт

Итак, в театральном проектировании начала XX в. отчетливо наметились две основные линии. Одну из них представляли новаторы-радикалы, представители лагеря синтетических художников. Здесь один человек стремился взять на себя решение всех вопросов, от постановочных, до пространственных. Ко второму типу относились проектировщики и постановщики, работавшие в узких рамках своей профессии и не вдававшиеся в тонкости психологии, этики и эстетики. Их идеи были не столь самобытны, зато стиль работы предполагал конструктивное сотрудничество.

Существовал и некий промежуточный, более «добродушный» тип реформаторов. Зайдем с другого конца и посмотрим, как представлял себе пространственную реформацию театра не архитектор, а один из крупнейших практикующих режиссеров того периода.

Макс Рейнхардт относился к тому счастливому типу творческих личностей, которых, казалось, не пугала, а даже скорее приятно возбуждала деловая сторона жизни. Приноровив свой шаг к ходу времени и его требованиям, такие люди, как Рейнхардт, не только максимально реализуются, но и получают широкое прижизненное признание.

По отношению к косной традиции «литературного» театра Рейнхард был несомненным новатором, но к лагерю утонченных эстетов он не принадлежал. Отсутствие строгого вкуса и некоторая неразборчивость в выборе театральных средств, характерные для него, осуждались многими немецкими реформаторами. Их раздражало и то, что, в отличие от большинства своих взыскательных коллег, он не вынашивал какую-то одну большую идею, а пробовал все, что казалось ему интересно и свежо. Но именно в силу этой режиссерской разбросанности и даже «всеядности» Рейнхардт не только мог, но и стремился вести несколько разных по величине и задачам театров.

Сегодня мы можем констатировать, что в этом он оказался прозорливее большинства своих современников, предвидев ту сознательную художественную разноголосицу, которая стала одной из характерных примет искусства конца XX в.

Благодаря таланту и недюжинной практической хватке, Рейнхардт в конце концов обрел все те виды театральных помещений, о

которых говорил в своей знаменитой программной речи в сентябре 1901 г.: «Мне необходимо два театра: камерный — для интимно-психологических постановок и современных авторов и большой — для классики <...> И еще должен быть третий театр. Я совершенно серьезно говорю, что уже вижу его... фестивальный театр, оторванный от повседневности, дом света и величия в духе древних греков, но не только для античных пьес, а для великого искусства всех эпох, в форме амфитеатра без занавеса, кулис, может быть даже без декораций. В центре публики, полностью полагаясь на воздействие своей личности, находится актер, а вся аудитория превращается в соучастников действия» [38].

В сущности, все три предложенных Рейнхардтом театра являются наиболее реалистическими версиями тех новаторских схем, которые обсуждались в этот период и которые стали ключевыми для истории театральной архитектуры XX в. в целом: это маленький театр для избранных с изощренно-психологическим репертуаром, о котором мечтали Беренс и Фукс; и традиционно ориентированный театр, который должен послужить для переосмысления классики и тесно связан с демократическим поиском традиционного крыла архитекторов; и, наконец, народный театр, рассчитанный на большие массы зрителей, организованный по античному образцу и ведущий в конечном итоге к психологическому слиянию актера и зрителя, через промежуточную их ипостась — хор.

Для того чтобы ясно представить себе, каким мыслил Рейнхардт современное театральное здание и его антураж, приведем его распоряжения по поводу организации т. н. Маленького театра, с которого началась официальная карьера Рейнхардта в качестве режиссера и руководителя театрального коллектива: «Зрительный зал должен быть устроен так, чтобы сразу ощущались простота, свет, удобство и дружественность обстановки. Портал сцены необходимо выдержать в простых и ровных линиях, в греческих пропорциях. Кресла орехового дерева с широкими сиденьями, обитыми красной кожей. В фойе — красивые столики и кресла, как в салоне клуба, а в ресторане — маленькие золотые креслица. Все должно располагать к уютному, интимному времяпрепровождению» [39].

Читая этот текст сегодня, кажется, что вальяжный австрияк Рейнхардт просто глумился над возвышенными идеями немецких коллег. «Простые и ровные линии», т.е. геометрия Шинкеля и Беренса, «греческие пропорции», т.е. возвышенный, остраненный театр отступают

---

[38] Цит. по: *Бояджиева Л.* Рейнхардт. Л., 1987. С. 40.

[39] Ibid. С. 42.

под натиском совершенно гоголевских орехово-красных сидений и «маленьких золотых креслиц». Перефразируя Станиславского (который, кстати, при оформлении МХАТа брал за образец рейнхардтовские театры), можно сказать, что театральная эклектика Рейнхардта начинается с вешалки.

Из этого забавного описания явствует, что Рейнхардт если и стремился внешне соответствовать современным настроениям по «очищению» и упрощению театрального здания, то по большому счету ему было все равно. Он рассчитывал не на архитектуру, а на свой постановочный талант и на актеров. А опасность, что архитектура «забьет», заслонит собой спектакль, рейнхардтовским постановкам не угрожала — они были слишком праздничны, красочны, великолепны.

Впоследствии, получив в свое распоряжение сначала Немецкий, а потом камерный театр в Берлине, Рейнхардт провел в них кое-какие преобразования, но они касались мелочей и не изменили принципиально ни пространственной структуры обоих театров, ни их внешнего оформления. Как видно, не имея своей принципиальной пространственной идеи, Рейнхардт испытывал удовольствие от приспособления традиционных театральных помещений к новым постановочным принципам.

В этом он тоже в большой степени предвидел современный взгляд на архитектуру театра и искусство в целом. Т. И. Бачелис пишет о театре «Ле Буфф дю Нор», что для Брука «„обыграть", использовать это пространство — задача увлекательная»[40]. «Использовать», а не создать новое. Современные архитекторы идут навстречу желанию режиссера работать на разных сценах и в разных условиях. Во второй половине XX в. все чаще строятся театры многофункциональные, предполагающие не только разные по величине и функции залы, но и всевозможные их трансформации.

Рейнхардт честно пытался сотрудничать с крупными новаторами. Мы помним, что он посещал Вельде специально, чтобы познакомиться с его театрально-архитектурными идеями. В том же 1905 г. он пытался работать с великим сценографом Гордоном Крэгом, создающим своеобразную архитектуру на сцене. Но отрешенным монументальным эскизам Крэга «с точки зрения рейнхардтовской театральности недоставало броскости, их суровость не вписывалась в систему мимолетностей рейнхардтовской сцены»[41]. Рейнхардт не хотел ограничивать себя какими-либо рамками, в том числе и рам-

---

[40] *Бачелис Т. И.* Пространственное мышление в театре XX века // На грани тысячелетий. М., 1994. С. 125.

[41] Там же. С. 188.

ками больших идей, навязанных другими художниками. Это до поры до времени препятствовало его сотрудничеству с крупными архитекторами и сценографами.

От архитектуры театра к театру архитектуры

В 1907 г., вообще этапном для развития искусства[42], в Германии происходит событие, заметно влияющее на жизнь как лириков, так и прагматиков и на их взаимоотношения между собой. Образован Немецкий Веркбунд — не имеющее прецедентов в истории объединение промышленников, коммерсантов и художественных деятелей.

Деятели искусства и сочувствующие им представители деловых кругов видят своей целью создание нового художественного стиля, который, будучи внедрен в немецкую промышленность и в немецкую бытовую жизнь, поможет Германии вырваться вперед в вопросах культуры, обеспечит моральное и физическое благополучие всех граждан страны, а также поможет отечеству одержать победу в конкурентной борьбе на мировом рынке.

Эта смесь агрессивной прагматики с утопией рождает вполне жизнеспособную организацию, заметно влиявшую на все сферы не только культурной, но также экономической и политический жизни страны в период перед Первой мировой войной. С момента ее образования утопия приобретает государственный статус, а ее создатели — общественный вес в масштабе всей страны.

Ядро Веркбунда составляли те самые синтетические художники, которые к этому времени «доросли» до статуса архитекторов. Среди них были уже известные нам Беренс и Вельде. Мечты утопистов, получивших в руки реальные рычаги власти, понемногу начинают осуществляться. Поскольку основной упор в деятельности Веркбунда делался на прикладное искусство и архитектуру, то театральные деятели, слишком далекие от экономических чаяний страны, в него не входили. Архитекторы оказались в роли связующего звена между

---

[42] В замечательной книге Т. И. Бачелис «Шекспир и Крэг» кратко перечислены важнейшие художественные события, связанные с 1907 г.: Г. Крэг изобрел в этом году свои подвижные ширмы; Пабло Пикассо написал знаменитую картину «Авиньонские девицы», в которой проступили «первоосновы концепции кубизма»; А. Шенберг сочинил свой «Второй квартет», «где появляются атональные моменты и ощутима диффузия жанров»; «Символистские и натуралистические моменты начали сливаться воедино»: написана «Жизнь человека» Л. Андреева, поставленная Мейерхольдом и Станиславским; «в Стокгольме открылся Интимный театр, где была впервые исполнена „Соната призраков“ А. Стриндберга» (*Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 178–179).

официально-практическим и лирически-возвышенным пластами немецкого общества.

Когда речь заходит о практическом воплощении абстрактных идей, утраченный было профессионализм оказывается вновь востребованным. Однако очередное сужение специализации происходит уже в новых условиях — все те художественные сферы, на которые распыляли архитекторы свою энергию и внимание в предыдущие «теоретические» годы, находят отражение в теперешней сугубо архитектурной их практике. Безбрежная широта творческого приложения не проходит даром, и архитектор, теперь уже в подспудном виде, продолжает оставаться живописцем и театральным деятелем. На этой волне театр проникает и в те сферы строительства, которые с ним впрямую никак не связаны.

Вовлеченность в большую политику и экономику заметно влияла на мироощущение архитекторов. Если раньше их настроения звучали в унисон с чаяниями деятелей театра и других отвлеченных областей искусства, то теперь сквозь все их высказывания пробивался победно-жизнеутверждающий пафос и обострившаяся склонность к поучениям. Идея элитарных общин и особого вызревания в них индивидуума сменяется идеей созидательно-творческого воспитания масс в рамках крупных государственных учреждений. Петер Беренс, проектировавший когда-то камерный храм-театр для избранных, теперь возводит в Берлине гигантский комплекс промышленных зданий для электрического концерна АЭГ, рассчитанный на десятки тысяч безымянных рабочих.

Казалось бы, темы приземленнее и практичнее не найти и с прежними мечтами о возвышенном и отвлеченном «празднике жизни и искусства» навсегда покончено. Но одного взгляда на огромные монументальные фабрики Беренса, выстроенные из красного кирпича, бетона и стекла, достаточно, чтобы вспомнить о театре. Театральная тема и театральный образ мысли приобретают лишь более опосредованный характер, но входят в плоть и кровь архитектуры, выплескиваются в большую жизнь. Утопический подход приобретает новые масштабы, а там, где имеют место искусственные конструкции жизнестроения, всегда зримо или незримо присутствует театр.

Постройки того времени, созданные крупными мастерами, — это всегда спектакли. Причем не исторические, какие часто устраивали своим зрителям-пользователям эклектические здания, уподобляясь театру мейнингенцев, а образные, обобщенные спектакли, способные по силе и остроте воздействия конкурировать с реальными сценическими постановками того времени. Не зря в 1908 г. Фукс отмечал, что современному театру удалось достичь несоизмеримо меньшего,

чем архитектуре и прикладному искусству. А мы бы добавили — в театральном отношении.

Здания П. Беренса, А. ван де Вельде, Х. Пельцига, Р. Римершмида, А. Энделя и многих других ведущих архитекторов Веркбунда хоть и были предназначены для самых различных практических функций, но служили целям прежде всего образным, продумывались и «разыгрывались» как спектакли.

Театрально-режиссерский подход к проектированию был опробован немецкими архитекторами задолго до создания Веркбунда в рамках многократно упоминавшихся художественных колоний. Не зря именно там впервые выявился острый интерес к современному театру. И не зря именно там впервые зашла речь о слиянии жизни и искусства, превращении их в общий «праздник».

В особняках эпохи модерна, наиболее яркие и характерные из которых возводились именно в художественных колониях, архитектором продумывалась каждая деталь, вплоть до туалетов хозяев и цвета пищи, подаваемой на стол. Эстетика оформления, все эти закругления лестниц и перетекания пространств, в сочетании с особенностями одежды, предложенной новым стилем, формировали не только внешний облик, но также и специфическую пластику движения жильцов. И все эти аспекты «спектакля жизни» продумывались именно архитектором.

Впоследствии круг заказчиков расширялся, профессионализм рос, и перед проектировщиками встала задача выработки некоторых универсальных закономерностей в организации жилья. Но, как и в прежних элитных проектах, архитекторы мыслили крайне авторитарно, считая своим долгом навязывать заказчику, теперь уже часто анонимному, раз и навсегда продуманные алгоритмы жизни, поведения и вкуса.

Позже тот же метод «архитектурного режиссирования» был распространен и на другие сферы проектирования и достиг своего апогея, как ни странно, в промышленной архитектуре. Этому новому виду зданий, ставшему олицетворением технической эпохи, отводилась роль глашатая новых идей. В то время как архитектура театров стремилась к нейтральности, фабрики наделялись особой выразительностью. Они стали квинтэссенцией жизнеутверждающего духа времени, «лицом» утопии. Не случайно во второй половине XX в. фабричные здания, выстроенные в эти годы, очень часто использовались как музеи и сценические площадки.

Вот что говорил в своем выступлении, посвященном промышленному строительству, архитектор Вальтер Гропиус: «ТРУД заслуживает

дворцов, в которых фабричный рабочий, этот раб современной индустрии, не только обретет наконец свет, воздух и чистоту, но почувствует свою сопричастность к высокой общей идее, приводящей в движение весь механизм производства»[43].

Ритмическая и эстетическая организация функционирования огромных масс людей, занятых на фабрике, была тесно связана с массовыми театрализованными праздниками и шествиями, которые получили развитие позднее. А роль режиссера уже не отдельной жизни, а массового «фабричного спектакля» опять брал на себя архитектор. То, что в своих проектах он мыслил не столько как практик, сколько как художник и идеолог, доказывает ряд курьезных примеров.

В 1911–1912 гг. Петер Беренс, первым начавший в архитектуре линию «сакральных фабрик», построил Сборочный цех АЭГ на Хусситенштрассе в Берлине. Мы помним, какую важную, поистине мистическую роль придавал Беренс солнечному свету, когда проектировал свой идеальный театр. В фабричных зданиях Беренса свет не только не потерял своей роли, но, быть может, стал еще более важным не только мистическим, но и идеологическим параметром архитектуры. Не зря чуть позднее архитектор Бруно Таут и поэт Пауль Шербарт, социалисты-утописты по убеждению, призывали к созданию стеклянной, насквозь пронизанной и пропитанной светом архитектуры. «Без дворца из стекла жизнь обузой была», — писал Шербарт.

Сборочный цех Беренса был одним из первых сооружений, в котором была реализована идея почти тотального остекления. Реальная жизнь не замедлила отомстить возвышенным мечтателям — застекленная крыша «Дворца труда» стала в летнее время источником мучений для рабочих, изнемогавших от жары и слепящего света. Впоследствии крышу пришлось частично замуровать.

Другая постройка Беренса — Турбинная фабрика АЭГ в Берлине, по признанию современников, «стала первым убедительным примером фабричного здания нового времени»[44]. Но секрет успеха ее якобы целесообразной архитектуры состоял в том, что главный монументальный фасад фабрики, с наклонным стеклом посередине и мощными рустованными пилонами по бокам, был ширмой, декорацией! Он был «прислонен» к реальной конструкции, и никакой несущей функции у него не было. Вся его удивительная по силе воздействия тектоника была ложью, иллюзией, театром!

---

[43] *Gropius W.* Monumentale Kunst und Industrie. Vortrag gehalten in Hagen. 10 April 1911 // *Isaacs R. R.* Walter Gropius. Berlin, 1983. S. 107.

[44] *Kadatz H.J.* Peter Behrens. Leipzig, 1977. S. 42.

От архитектуры театра к архитектуре сцены

Итак, на волне утопического мышления театральный вирус проник в кровь архитектуры. Но и театр вдруг испытал особое тяготение к пространственным метаморфозам. Мы уже говорили о том, что наиболее радикальные реформаторы независимо от того, к какой профессии они реально принадлежали, пытались создавать новый театр как единое целое, архитектурная структура и облик которого тесно связаны с постановочной спецификой. Но в реальной театральной практике, как правило, архитектор и режиссер довольно четко делили сферы влияния. Архитектор отвечал за все, что не касалось сцены, которая всецело находилась в ведении режиссера и сценографа.

Сценограф, хоть на первый взгляд и говорил на языке архитектора, принадлежал к другой епархии: его деятельность не выходила за узкие пространственные и временные рамки спектакля, и то, что он мог создать, являлось лишь мимолетной иллюзией архитектуры.

В начале XX в. из живописцев и костюмеров театральные художники постепенно превращаются в таких «архитекторов-иллюзионистов». Наиболее радикальные декораторы — швейцарец Адольф Аппиа и англичанин Гордон Крэг — мыслили в своих работах почти исключительно архитектурными категориями. «Самый принцип живописи противопоставлен сцене» [45], — говорил Аппиа, а у Крэга, по словам Т. И. Бачелис, «зрительный образ словно бы сам собою держится на прочном каркасе архитектонических членений» [46]. Фукс в то же самое время писал: «Согласно тому, что логически вытекает из самого назначения сцены, она должна представлять собою лишь архитектурную раму для исполняемой пьесы» [47].

Вагнер вернул сцене хорошую живопись. Эту же линию сценографии культивировал позднее Рейнхардт. Но в большинстве своем новое поколение стремилось уйти от изобразительности и избыточной зрелищности к символической обобщенной форме, а ее могла дать только архитектура.

Стремление к обобщению, отличавшее все сферы передового искусства начала XX в., было следствием потребности художников в глобальном переосмыслении всего сущего. Подобный философский замах не терпел мелких бытовых подробностей и допускал взгляд на мир и искусство лишь с высоты птичьего полета. Полутона и детали

---

[45] *Appia A.* L'Oeuvre d'art vivant. Genev; Paris, 1921. P. 50; *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 127.

[46] *Бачелис Т. И.* Шекспир и Крэг... С. 81.

[47] *Фукс Г.* Революция театра... С. 295.

исчезли. Из голубой небесной дали дома представлялись геометризованными глыбами, а сценический антураж набором крупных плоскостей. Чем крупнее и всеобщнее была идея, тем обобщеннее, а значит «архитектурнее» ее художественное воплощение. По словам Т. И. Бачелис, «категория пространства в искусстве адекватна духовной потребности в глубине»[48].

Существовал и чисто прагматический аспект в обостренном интересе деятелей театра к «объему» и «пространству»: архитектурно решенная сцена давала актеру несоизмеримо больше пластических возможностей. Перемещаясь по сложной, ломаной траектории, поднимаясь по ступеням лестниц, которые приобрели в эти годы необыкновенную популярность, актер двигался, обживал сцену во всех измерениях, вступая с ее пространством в сложный динамический контакт. Архитектурно построенная сценография возвращала актеру его тело, а сцене — зрелищность.

Сценографы-реформаторы не слишком много внимания обращали на устройство театрального здания. Их интересовала в первую очередь сама сцена и то, что на ней происходило. Это, согласно введенной нами дифференциации, означало, что их в первую очередь волновала художественно-образная сторона театра, а уж должным образом рассадить публику «согласно купленным билетам» они предоставляли архитектору.

Но, разрабатывая архитектурно-образную стилистику спектакля, ограниченного небольшими пространственными и временными пределами, театральные художники часто невольно приходили к тем же идеям и образам, которые возникали у практикующих архитекторов за пределами театра. Крэг в своих постановочных предложениях пришел к абстрактной «трагической геометрии», очень напоминающей по своей эстетике классицистическую геометрию Беренса в архитектуре[49]. Так в рамках сценографии формировался новый архитектурный стиль, в то время как архитектура, как мы видели в предыдущем разделе, давала новую жизнь театру — выводила его на улицу, включала в его орбиту гигантские массы людей.

Любопытно, что Крэг достигал поразительного архитектурного радикализма именно в организации сцены, тогда как Беренс, кото-

---

[48] *Бачелис Т. И.* Пространственное мышление в театре XX века... С. 102.

[49] Правда, Беренс вкладывал в свою классику не трагедийный, а скорее жизнеутверждающий пафос. Образная разница заключалась в том, что мощная геометрия Крэга была, как правило, глухой, непроницаемой и потому производила столь гнетущее, в буквальном смысле слова «беспросветное» впечатление. Столь же грандиозные и монументальные объемы беренсовских зданий включали большие стеклянные плоскости, о которых мы уже упоминали, а свет нес жизнеутверждающее, оптимистическое начало.

рый тоже иногда оформлял спектакли, в этой чужой для себя отрасли как будто испытывал робость. Например, предложенные им неоклассические декорации к драме Хартлебена «Диоген» (1909) были вполне изящны и современны, но не несли в себе того смелого новаторства, который отличал его же архитектурное творчество.

Говоря о взаимопроникновении и взаимовлиянии архитектуры и театра, мы не можем не упомянуть здесь и еще об одном забавном факте. Идея движущихся ширм, введенная Крэгом в сценографию, впоследствии получила своеобразное применение и развитие в архитектуре. Ученик Беренса Людвиг мис ван дер Роэ использовал в двадцатые годы плоские передвижные ширмы в планировке жилых домов и выставочных залов. Спроектированные им здания представляли собой прямоугольные или квадратные стеклянные объемы, внутреннее пространство которых принимало любые конфигурации в зависимости от положения перегородок. Любой праздный зевака мог с интересом наблюдать действие, разворачивающееся на его глазах в стеклянном «аквариуме». Никакой натурализм в театре не мог сравниться с подобной степенью натурализма, выносящего на всеобщее обозрение (осмеяние) чью-то частную жизнь. Здесь реализовывалась та идея пространственной организации театра, о которой мечтали наиболее смелые реформаторы «сцена» представала взору со всех четырех сторон.

«Праздник жизни». Хеллерау

Утопия новой жизни и нового человека, сформированных новым искусством, растет в размерах и постепенно «солиднеет», приобретает государственный статус и размах. Теперь те, кто раньше мечтал о радикальных преобразованиях в рамках узких элитарных сект, стремится включить в сферу своего влияния самые широкие (и темные!) слои населения. Помимо распространения народных театров, о которых речь была выше и которые со временем тяготеют ко все большим номинальным размерам, существуют и другие попытки вовлечь массы в художественный процесс.

В 1912 г. С. Волконский, внимательно следивший из России за европейской театральной жизнью и особо покровительствовавший Г. Крэгу и А. Аппиа, сформулировал вопрос, который был принципиальным для всех художественных деятелей той эпохи и в большой степени остался таковым по сей день: «В чем истинная, в чем более достойная задача художника: выводить человека из жизни в сказку или сказку вводить в человеческую жизнь»? Театр традиционно был местом, куда специально ходили «за сказкой». Именно это стремился подчеркнуть в своих спектаклях Вагнер, а позднее и Рейнхардт.

Но существовала и другая линия, пытающаяся увязать театральную специфику с гуманными идеями Морриса и его последователей, гласившими, что всякое отвлеченное искусство аморально, а право на существование имеет только то художественное творчество, которое, вплетаясь в человеческую жизнь, возвышает и облагораживает ее. Архитектура и прикладное искусство давно пытались следовать по этому пути, но вот с театром дело обстояло сложнее.

На первом этапе стремление к гуманизации театрального действия выразилось в попытке слить театр с жизнью путем подробнейшего воспроизведения жизни на сцене. Так во второй половине XIX в. родились сценический реализм и натурализм.

Позднее, как раз в начале XX в., возникла попытка не бытовые реалии вывести на сцену, а возвышенный театр растворить в жизни. Подобная концепция была следующим шагом в развитии идей Петера Беренса. У него зритель творил «из души драгоценное произведение», а в более поздних теориях творчество распространялось уже не только на душу, но и на тело, т. к. основой «всеобщего театра» мыслилось музыкально-ритмическое движение. В многочисленных системах эстетического воспитания речь шла уже не о театре в традиционном значении этого слова, а о таких глобальных вещах, как всепроникновение художественного синтеза, воспитание и перековка личности, приобщение масс к художественным таинствам пластическо-музыкального действа.

Одним из очагов подобной «эстетической веры» была школа ритмической гимнастики Жака-Далькроза, открытая в 1909 г. в пригороде Дрездена Хеллерау. Вот, что писал Далькроз организатору и спонсору школы немецкому фабриканту Вольфу Дорну: «В Хеллерау предполагается создать естественный, органичный образ жизни, благодаря особому воспитанию подчинить гармонии целую страну и ее жителей, воздвигнуть с помощью ритма моральную и эстетическую архитектуру, соответствующую вашим домам, поднять ритм на высоту социального института и подготовить тем самым рождение нового стиля» [50]. И нового человека, добавим мы от себя, ибо речь здесь шла не столько о художественном стиле, сколько о стиле жизни. Под «страной» понималась осуществленная немцами утопия — город-сад Хеллерау, возникший как экспериментальное социализированное поселение вокруг передовой мебельной фабрики Карла Шмидта (одного из организаторов и ведущих деятелей Веркбунда).

---

[50] *Jaques-Dalcroze E.* L'homme, le compositeur, le createur de la rythmique. Neuchatel, 1965. P. 352; *Бобылева А.* Непрерывное мышление Жака-Далькроза. Московский наблюдатель. 1995. № 9. С. 91.

«Моральная и эстетическая высота», к которой следует стремиться ученикам будущей школы, не зря сопоставляется Далькрозом с архитектурой этого маленького городка. Здесь была воплощена творческая программа лучших проектировщиков Веркбунда, а особое место среди них занимали постройки Генриха Тессенова, которые Далькроз не мог не заметить. Они были не столько программными, сколько поэтическими в самом не салонном смысле этого слова.

Тессенов был «тихим» архитектором — бурную политику, эпицентром которой являлся Веркбунд, обходил стороной, рисовал трепетные архитектурные рисунки и размышлял о том, каким должен быть жилой дом, чтобы человеческая жизнь протекала в нем интенсивно и радостно. Стилистически Тессенов был классиком-минималистом, но его легкий, зачарованный классицизм кардинально отличался от могучего обобщенного классицизма Беренса. Рабочие мебельной фабрики, дома для которых он совместно с другими архитекторами проектировал в Хеллерау, хоть и были передовыми и просвещенными, но его постройки недолюбливали. На их вкус в них было слишком мало «красивого» — узоров, фронтонов, колонн. Даже на фоне передовых веркбундовцев, стремившихся к целесообразной и простой архитектуре, постройки Тессенова поражали чистотой и какой-то незамутненностью формы.

Вот этому-то мечтателю от архитектуры другой мечтатель, также до сих пор вынашивавший свои идеи в тиши кабинета, учитель музыки Эмиль Жак-Далькроз поручает спроектировать здание института ритмической гимнастики. Никакого опыта проектирования общественных, а тем более театральных зданий у Тессенова не было, никакой своей концепции соответственно тоже. До тех пор он узко специализировался на жилищном строительстве.

Постройка была закончена в 1913 г., и в ней тут же прошли знаменитые далькрозовские праздники, включавшие и спектакли. На постановочном этапе к двоим мечтателям присоединился третий — близкий друг Далькроза швейцарец Адольф Аппиа, о котором мы уже упоминали. Последний имел очень своеобразную сценографическую концепцию, во многом, как уже говорилось, пересекавшуюся с концепцией Крэга. Вплоть до приглашения в Хеллерау Аппиа пребывал в полной неизвестности. Только здесь ему удалось наконец воплотить свои художественные идеи в жизнь.

Волконский писал: «Архитектура, суровая, ясная, построенная на сочетаниях и скрещиваниях отвеса и горизонтали — лучший фон для человеческой фигуры»[51]. Хотя у эстетики Крэга и Аппиа были существенные отличия, но этот принцип был для них общим. Оба они созда-

---

[51] *Волконский С.* Художественные отклики. СПб., 1911. С. 110.

вали сценографию средствами архитектуры. При помощи ширм, к изобретению которых они пришли независимо друг от друга, на сцене выстраивались условные объемы, среди которых двигался человек. Несмотря на сходство принципиальных позиций, работы обоих сценографов заметно отличались друг от друга. «Крэг весь в вышину, он вертикален» и из его декораций «изгнана природа. Ни дерева, ни воды, ни неба — одна архитектура, все «в комнате». «Аппиа раздвигает крэговские ширмы и показывает горизонт». Он «весь в ширину, он горизонтален» [52] и использует в своих композициях обобщенные элементы ландшафта.

Нет сомнения, что в Тессенове Аппиа нашел родственную душу. Здесь опять мы встречаемся с особым сходством в творческом подходе архитектора (а Тессенов был им и по образованию) и сценографа-постановщика. Стиль обоих можно характеризовать как «лирическую геометрию». Они обобщают, но не заостряют, не приводят свою условную классику к монументальности, а вплетают ее в природу, растворяют в воздухе и свете. Помимо этого в их работах существуют и буквальные пересечения: попав на оперу Глюка «Орфей и Эвридика», являвшуюся апофеозом далькрозовского праздника 1913 г., зритель сначала поднимался по широким и плоским ступеням здания, а потом, попав в зал, видел почти такие же ступени на сцене. Причем по идее Аппиа, подхваченной постановкой Далькроза, лестницы играли роль не мертвой декорации, а пластического элемента и активно использовались на протяжении всего спектакля. Беренсовская идея плоских ступеней, делящих сцену на несколько уровней, как видим, была подхвачена, заострена и использована не только архитекторами и сценографами, но и постановщиками. Как писал позднее применительно к театру Мейерхольда Н. М. Тарабукин, «лестницы, переходы, площадки создают моменты для наиболее рельефной игры актера».

Особый лиризм, который характеризовал геометрические композиции Аппиа и Тессенова, имел вполне объяснимое происхождение: оба они очень активно использовали свет, причем свет естественный или имитирующий таковой. И декорации и архитектура были настолько пронизаны, прострелены и облиты им, что, казалось, сами светились изнутри.

Тут настала пора сказать несколько слов об устройстве зала, включившего в свой облик архитектурные элементы, созданные и Аппиа и Тессеновом. В этом нам поможет очевидец, все тот же князь Волконский. Он пишет: «Странно даже употреблять слово „зал“ в применении к этому „пространству“, окруженному белыми плоскостями: сверху и с боков белое полотно, больше ничего; оно пропита-

---

[52] *Волконский С.* Художественные отклики... С. 110.

но воском, и за ним невидимые электрические лампы. Когда эти лампы зажигаются — а зажигаются они с удивительным разнообразием в соблюдении степеней света, — вы точно погружаетесь в световую ванну <...> Две трети большой залы заняты вверх уходящим амфитеатром, а от первого ряда кресел вровень с полом идет „сцена". Передняя половина сцены плоская, а с половины начинаются архитектурные постройки — лестницы и площадки, которые складываются в самых разнообразных положениях и высотах» [53].

Внешний облик Института ритмической гимнастики представлял собой обобщенный вариант греческой культовой постройки: «...среди рощ, лугов и полей нескошенной ржи высится удивительное по „простоте" своей здание» [54], — писал Волконский. Социалистическая утопия — город-сад Хеллерау — пережил не только фашизм и войну, но и реальный социализм. В институте Тессенова долгие годы располагался клуб советских офицеров, скучавших «на постое» в уникальном городке. Сегодня вокруг не поля, а дома, и «храм» Тессенова не так-то легко найти, но когда он, ободранный и заброшенный, вдруг предстает перед глазами, перехватывает дыхание от его тихой красоты, взвешенности и благородства. Становится понятно, почему женевский писатель Вильям Мартин говорил, что в Хеллерау «институт, похожий на античную гимназию, заменял отсутствующую церковь» [55].

Идея театра как культового центра реализовалась в этой постройке как ни в какой другой. Вообще сотрудничество троих «лирических поэтов» — Жака-Далькроза, Тессенова и Аппиа — было окрашено редкой гармонией и, возможно, поэтому привело к редкой творческой удаче. То, что им вместе удалось создать как в сфере театральной, так и архитектурной, отвечало самым смелым мечтам реформаторов начала века. Здесь, как нигде, театральные и архитектурные средства были максимально переплетены, слиты воедино. Архитектура «звучала» и «вела», а спектакль был ритмически выстроен в пространстве. Все, к чему так стремились театралы и архитекторы, было налицо в Хеллерау: идеальное слияние постановочных и оформительских принципов, «святая простота» и, наконец, связь публики с актером.

Последнему достижению способствовало сразу несколько обстоятельств: во-первых, планировка зала была почти «зеркальной». Ступенчатому амфитеатру соответствовала лестница сцены. Зрители видели себя «отраженными» ею, а актеры — отраженными публикой. (Интересное развитие идеи Шинкеля, который в свое время предлагал

---

[53] *Волконский С.* Художественные отклики... С. 149–150.

[54] Там же.

[55] Там же. С 91.

изобразить на сценическом заднике сам театр. В XX в. подобный прием отражения сценой зала неоднократно использовался сценографами.) Никакого пространственного зазора или разрыва между публикой и сценой не было, впервые в театральной практике XX в. они находились на одном уровне, в одном, неделимом пространстве. Оркестровая яма хоть и существовала, но занимала не всю ширину зала, сохраняя широкие проходы-потоки, перетекавшие из зала в сценическую часть и обратно.

Помимо этого, ощущению единства между публикой и актерами способствовало то, что практически все участники далькрозовского спектакля были учениками его школы, т. е. непрофессионалами. Это не могло не вызывать у зрителей чувства сопричастности и потаенного сознания, что «и я бы мог»... «Для художественного стиля спектаклей в Хеллерау было характерно тяготение к возвращению личности в стихийную цельность коллектива. Масштабность лирического „я“ героя музыкально-драматического произведения складывалась из индивидуальностей множества исполнителей. Термин Жака-Далькроза „актер-толпа“ означал некое, обращенное к античности слияние личностей в одну» [56], — пишет современный исследователь А. Л. Бобылева. Слияние личностей в одну и расщепление одной на множество — характеристики не только античного мироощущения, но и зарождавшейся в тот период массовой культуры XX в.

Не будем сейчас обсуждать, насколько жизнеспособным и перспективным было начинание Далькроза, — деятельность института ритмической гимнастики оборвалась с началом Первой мировой войны. Зададимся другим вопросом: было ли то, что предлагал Далькроз, «театром»? Да, зрелище, созданное им, способно было вызвать живой отклик зрителя. Но все-таки выступление подопечных Далькроза было скорее «открытым уроком» некой эстетической секты, нежели настоящим театральным спектаклем.

То же относится и к архитектуре. Зал института был, собственно, не столько театральным или даже репетиционным залом, сколько пространством, специально предназначенным для своеобразных «пластических богослужений». Замечательная органичность тессеновской постройки и далькрозовской школы обеспечивалась именно религиозным подъемом, царившим в ней, с которым данная (тоже безусловно сакральная) архитектура звучала в унисон. Потому так и запомнился праздник Далькроза, что он не имел повторений. Одномоментное воспарение непрофессионалов невозможно тиражировать, повторять в соответствии с потребностями публики, и в этом

---

[56] *Бобылева А.* Непрерывное мышление... С. 92.

смысле постановки Далькроза нельзя считать театральными.

Архитектура Тессенова тоже не предполагала никакой стилистической мобильности. Несмотря на свою кажущуюся простоту и нейтральность, она годилась только для тех постановок, для которых была создана, — постановок Далькроза и Аппиа. Рейнхардта или других крупных театральных практиков такая архитектура сковала бы по рукам и ногам. Как ни странно, для XX в. подобная театральная архитектура была слишком цельной и стильной.

Опыт Хеллерау доказывал, что стиль, в том числе архитектурный, можно создать и в XX в., но лишь в одном локальном месте, причем он будет восприниматься публикой «серьезно» лишь краткое время, равное длительности эксперимента, проводимого в нем. Индивидуальная, эмоциональная архитектура, какой хотели видеть ее в этот период лучшие архитекторы, возможна лишь как декорация к короткому спектаклю утопического эксперимента.

Там, где грезы воплощались, начинались противоречия и боль. Публика, к которой простирала руки творческая интеллигенция, на которую она уповала в своих мечтах, воспринимала мероприятия, подобные далькрозовскому празднику, как увеселения, а вовсе не как религиозные откровения. Экспериментов художественного толка в то время было много, и их калейдоскоп напоминал веселое и пестрое буйство ярмарочных павильонов. Публика с удовольствием приходила поглазеть на них в свободное время, не особенно вникая в идеи и цели тех или иных красочных публичных мероприятий. «Культура слишком разрослась, чтобы индивид мог обозреть ее. В этой невозможности заключена большая социальная опасность... Будучи не способен проникнуть в глубину, особенность, содержание и образованность других сфер, современный человек удовлетворяется поверхностным дилетантизмом, снимая со всего пену и не касаясь содержания»[57]. На девяти представлениях в Хеллерау побывало 5500 человек. Интересно, сколько из них восприняло начинание Далькроза всерьез, а сколько вообще способно было понять, о чем идет речь?

От элитарного — к массовому. От единиц — к тысячам

Впрочем, на том этапе мало кто осознавал надвигавшуюся угрозу непонимания и вообще размышлял о настроениях и побуждениях, приведших тысячи зрителей в Хеллерау: сама цифра кружила голо-

---

[57] *Виндельбанд В.* Фридрих Гёльдерлин и его судьба // *Эпштейн М.* Постмодерн в России. С. 46.

ву. Еще не пошатнулась детская вера в то, что интуиция и «особый расовый темперамент» поможет «нашему народу» разобраться в преимуществах и недостатках той или иной художественной концепции. Более того, на этапе особой влюбленности в народ художники с мазохистской умиленностью склонны были предоставлять народу право решать, кто чего стоит. Поэтому-то особая борьба шла за «количество».

Вообще наряду с концептуальными и структурными аспектами театральных реформаторов, равно как и архитекторов, все больше волнует вопрос «числа». Помимо соображений «демократичности» и «народности», которые неизбежно связаны с количественными категориями, цифры приобретают для нового поколения художников самостоятельное значение. Ключевое понятие XX в. — «движение» — приобретает новую окраску, постепенно преобразуясь в «движение масс». Театрализованная толпа, тысячи зрителей, принимающих участие в общем праздничном действе-фестивале, — вот идеал реформаторов театра последнего предвоенного пятилетия. Идея праздничного театра плавно перетекает в идею театрализованного праздника. Замкнутое театральное здание при этом до неузнаваемости меняется, расширяется, разбухает и наконец лопается, превращаясь в открытую арену или огромную выставочную эспланаду — другой характерный фон массовых театрализованных действий.

Примером гигантского открытого зрелищного комплекса был нереализованный проект памятника Ницше, спроектированный ван де Вельде в 1911 г. Все виды зрелищных утопий нашли свое воплощение в этом удивительном гибриде. Здесь был и храмоподобный павильон, задуманный как «место священной одухотворенности и внутренней концентрации» [58], и огромный открытый стадион, предназначавшийся для «выразительных театральных постановок, а также для демонстрации возможностей атлетической силы» [59], и даже бассейн, игравший весьма своеобразную роль в общей композиционной структуре. Его узкий прямоугольник замыкал подкову стадиона, отделяя этот символ массовости от оплота камерности и индивидуальности — «храма Ницше». Этот павильон, предназначенный для небольших концертов и публичных чтений философских и теологических работ, был выполнен в некоем греко-египетском тяжелом монументальном стиле. Во славу новой культовой фигуры создатели комплекса предлагали возродить античную традицию и регулярно

[58] *Van de Velde H.* Geschichte meines Lebens... S. 85.

[59] Ibid.

проводить на стадионе Ницше Олимпийские игры. Тот же стадион предполагалось, как уже было сказано, использовать и для проведения концертов и спектаклей. Наверное, впервые в XX в. в этом проекте было предложено то, что получило столь широкое распространение в наши дни, в условиях массовой культуры, — спортивно-концертный комплекс.

Идея слияния культуры духовной и физической, также уходящая корнями в античность, носилась в тот момент в воздухе. Достаточно вспомнить далькрозовскую школу или школу Рудольфа Штайнера в Дорнахе. С одной стороны, она смыкалась с весьма неопределенными культовыми устремлениями, находящимися в стадии постоянного брожения. Никто не называл своих систем физического и духовного воспитания или новых философских доктрин религиями, но по всем признакам они претендовали именно на такую роль. Теперь на смену статичному и подчеркнуто целомудренному христианству предлагались более динамичные, архаизированные, близкие язычеству формы религиозного экстаза.

С другой стороны, та же идея массового, динамично организованного искусства тесно переплеталась с театральной спецификой. На границе спорта и художественного зрелища лежал танец, интерес к которому в эту эпоху был просто необычайный. Танец мыслился как сложносоставная, ритмическая система движения и проходил те же стадии развития, что и архитектура или театр. На первом этапе главным требованием было раскрепощение и освобождение индивидуального естества от любых навязанных извне канонов. Затем возникла попытка на базе индивидуальных разработок создать систему воспитания, пока что тоже направленного на высвобождение из-под гнета условностей индивидуальных способностей и духовных импульсов учеников. И наконец, в последние предвоенные годы появилась потребность в жесткой системе, ритмически организующей и подчиняющей себе большие массы людей. Именно к этому стремились спектакли Жака-Далькроза, на это рассчитывал в своем проекте памятника Ницше ван де Вельде, на это были направлены грандиозные постановки Рейнхардта, собиравшие многотысячную аудиторию.

Новая архитектура шла тем же путем — от локальных камерных экспериментов к сложной, иерархически организованной системе, базирующейся на принципах классицизма. От индивидуального особняка к огромным многофункциональным комплексам.

Театрализованное движение масс требовало ритмического и пространственного осмысления, что приводило к его отчетливой «архитектуризации». Театр опять смыкался здесь со своим неподвижным

собратом и обменивался с ним ролями: архитектура оживала в массовых сложносочиненных действах, организованных по ее законам, а театр достигал наиболее четкой монументализированной, почти статичной формы. Архитектура, наделенная неожиданно большими полномочиями, выплескивалась из разверзшихся недр спортивно-зрелищных колоссов, распространяя свое влияние на геометризированные потоки превращенных в статистов людей. Весь город становился огромной декорацией к театрализованным шествиям.

Пока что эти процессы были плодом утопических грез наиболее смелых и, как ни странно, гуманных мечтателей, но очень скоро они были подхвачены и использованы великими режиссерами и лицедеями самого страшного из существовавших театров жестокости — главами тоталитарных режимов Германии, России, Италии. Эстетика массового театрализованно-архитектурного действа завораживала и заряжала участников энергией, особо восприимчивой к вселенским и мистическим идеям.

Но вернемся в мирную предвоенную эпоху. Говоря о «театрализации архитектуры», о новых видах массового зрелища, нельзя не упомянуть и о выставках. Этот вид рекламных акций, получивший широкое распространение еще в XIX в. и поначалу носивший узкопрагматический характер, постепенно все в большей степени превращался в особый вид художественного праздника. Вспомним рубежную Дармштадтскую выставку, организованную как монументальный спектакль с хорошо отрежиссированной программой и архитектурными декорациями. К реальной жизни и строительству эти массовые, богато оформленные действа имели теперь весьма отдаленное отношение. Изначально существовало два вида крупных выставок — коммерческие и чисто эстетические. Позднее они слились в нечто общее, да еще получили настойчивого патрона в лице официальной власти, которая, оценив идеологическую действенность такого рода мероприятий, стала активно вмешиваться в их организацию. Апофеозом предвоенного альянса власти, коммерции и искусства стала знаменитая Кёльнская выставка Веркбунда 1914 г.

Слияние двух линий развития театральной архитектуры. Предвоенные итоги

Театральные деятели присутствовали на Кёльнской выставке скорее «виртуально», чем реально, поскольку все идеи по ее организации, с многочисленными программами и единственным зрелищным зданием, исходили от архитекторов. Автором театра Веркбунда после дол-

гих перипетий и закулисных интриг стал все тот же Анри ван де Вельде.

Передача столь значимого проекта в руки экспериментатора-одиночки, каким во все времена оставался «пламенный индивидуалист» [60] Вельде, весьма симптоматична. Несмотря на то что в искусстве, как мы уже говорили, к началу войны оживились консервативные течения, происходил и встречный процесс — прежние опальные реформаторы получали все большее признание, а значит и реальные заказы. В театральной архитектуре это вело к активному взаимопроникновению абстрактных новаторских идей и традиционной практики. В результате именно в последние предвоенные годы стало возможным говорить о слиянии официальной и неофициальной линий театрального проектирования и о выработке компромиссного типа нового театра.

Если структура плана тессеновского института ритмической гимнастики и план «Храма Ницше» отсылают нас к греческим культовым постройкам, то о театре Веркбунда сам ван де Вельде писал, что «он схож с готической церковью. Сцена, задняя часть которой вписана в три четверти круга, напоминает апсиду, прямоугольный зал — центральный неф, а проходы по его сторонам — боковые нефы» [61]. Мы видим, что и в этом театре, на первый взгляд сугубо профессиональном и далеком от просветительско-художественных утопий, идея слияния театрального и религиозного начал находит свое выражение. Однако в целом этот проект демонстрирует долгожданное обретение золотой середины, совмещающей реальное с идеальным. В сущности, театр Веркбунда являлся действительно идеальным воплощением «нормального» зрелищного здания — он был удобен, красив, современен. Сцена представляла собой почти полный круг с чуть выступающим в зал закругленным просцениумом. Она не имела ни кулис, ни рампы, и потому ее пространство сливалось с залом и было полностью открыто взглядам зрителей. Внеся свою лепту в технические усовершенствования сцены, Вельде изобрел возможность деления ее на три отсека, что позволяло вести несколько линий действия одновременно или переносить одних и тех же героев в разную среду без замены декораций.

Любопытно сравнить постройку Вельде и за год до этого построенный Институт ритмической гимнастики Тессенова. Стилистически разница между ними была разительной. Там, где Тессенов «спрям-

---

[60] *Van de Velde H.* Gegenleitsätze auf der Werkbund-Tagung. Köln, 1914; Zwischen Kunst und Industrie. München, 1975. S. 85.

[61] *Van de Velde H.* Illustrierte Zeitung. 1914. S. 19; Henry Van de Velde. Köln, 1994. S. 356.

лял», Вельде — «скруглял». Это отчасти заметно и в плане, но особенно бросается в глаза на фасадах. Тессеновский институт устремлен вверх, театр Вельде — максимально распластан по земле. В большой степени это было связано с условиями ландшафта. Институт ритмической гимнастики располагался, как мы помним, «среди полей нескошенной ржи», под театр Веркбунда был отдан самый невыгодный участок выставки, включавший насыпь бездействующей дамбы. Вельде прекрасно обыграл эту ситуацию, подведя к широкой и низкой «пасти» главного входа пологие пандусы и заглубив зальную часть театра, располагавшуюся сзади. Благодаря этому театр как бы растекается по земле, вырастая из рельефа и сливаясь с ним.

Как и геометрический объем Тессенова, пластичный театр Вельде почти не имел декора. Главную роль здесь играли пропорции и скульптурная лепка крупных объемов. Тессеновская архитектура дематериализована. Главными материалами для Тессенова являются плоскость, угол и свет. Совсем иначе обстоит дело с архитектурой Вельде. Здесь материал имеет первостепенное значение, его хочется пощупать, погладить. Многоуровневые низкие металлические крыши и шероховатые серые стены создают необычный для театра «пещерный» образ. Интерьер здания этого впечатления не оспаривает. Низкий потолок облицован прихотливо изрезанным темным деревом, а стены между деревянными плоскими стойками обиты темной тканью. Создается ощущение какого-то органического «лесного» таинства, совершенно не похожего на «световую ванну» Тессенова.

Но принципиальное сходство в облике этих построек все же есть: в обоих случаях речь идет о создании архитектуры «ощущений», а не деталей. А высокая степень образности тесно связана с неясным сакральным началом, незримо присутствующим в архитектуре. Именно такое театральное здание, как мы помним, пытался описать Петер Беренс в своей брошюре «Праздник жизни и искусства» в момент зарождения нового взгляда на театр.

К сожалению, с началом войны незадолго до того открывшаяся выставка Веркбунда перестала функционировать. Театр Вельде был закрыт, а позднее и вообще снесен с лица земли. Здесь было показано лишь несколько спектаклей Виктора Борновского, работавшего с труппой берлинского театра Лессинга. К постановке «Фауста» Вельде сам делал декорации, во многом напоминающие декорации Аппиа, но... заметно менее «архитектурные».

Вернемся к планировке. За исключением скругления сценического горизонта и некоторых мелких добавлений, план Вельде по схеме разительно напоминает тессеновский проект. Сознательно ли Вельде отталкивался от понравившейся ему структуры тессеновского плана

или случайно пришел к той же схеме, мы не знаем, но сам факт доказывает, что архитекторы театра обрели наконец типичную планировочную схему. Утопическая линия слилась с практической, «зрелищный» театр с «литературным», и стало возможным говорить об итогах.

Оба театра представляли собой некий промежуточный тип и в смысле размеров: это и не камерный экспериментальный театр на несколько десятков мест, и не массовый гигант, рассчитанный на тысячные толпы. Такой зал предполагал несколько сотен зрителей. Центральную часть плана образуют вытянутый прямоугольник зала, места которого расположены амфитеатром, а также сцена, глубина которой примерно в два раза меньше глубины зала. К сцене по бокам примыкают два служебных рукава, которые могут использоваться как хранилища, репетиционные залы и т. д. К этой букве «Т» снизу и с боков примыкают фойе, служебные и подсобные помещения. Под них отводится не слишком большая, но все же заметная часть общей площади.

Сцена лишена «коробчатости», максимально открыта и тесно связана с залом. Просцениум, который становится теперь необходимым ее элементом, при желании может увеличиваться в размерах, образуя «мост» в зрительный зал. (Здесь вспоминаются и орхестра греческого театра, и подмостки восточных театров, пронизывавшие весь зрительный зал).

Кроме того, сцена теперь не является непреложной и неизменной пространственной данностью, а предполагает различные трансформации, может уменьшаться и увеличиваться в размерах, делиться на отсеки и т. д. Зал при желании тоже увеличивается или сокращается, сливается со сценой или отделяется от нее.

«Праздник искусства». Театр-гигант Рейнхардта

В самом начале театрально-пространственной реформы Фуксом и другими новаторами была осуществлена идея маленького элитарного театра. Перед войной речь идет уже о среднем по величине театре. Но продолжает развиваться и идея огромного массового комплекса, которая вплоть до начала войны не находит себе реального архитектурного воплощения. А ведь именно театр-гигант должен стать точкой схода для собственно театральной архитектуры и идеи массового, пространственно организованного действа, столь популярной в эти годы. Чтобы отследить итог развития и этой линии, мы бросим короткий взгляд и на послевоенную эпоху.

Первая мировая война оборвала и изменила многое, но не все. Поиски нового театра и новой архитектуры в Германии продолжались.

Правда, велись они теперь по преимуществу на бумаге, т. к. средств у молодой Веймарской республики было в обрез. Ю. Позенер писал, что «конец войны в 1918 году означал не только падение кайзеровской власти, но и конец предвоенного периода, с его материальными потребностями, стремлением к повышению комфорта и верой в прогресс» [62].

Поняв, что их утопии не могут воплотиться в существующей реальности, философствующие художественные деятели не отказались от утопии, но возненавидели реальность. Раньше художник стремился найти компромисс с практической жизнью, внедриться в нее, поэтому самые отвлеченные идеи маскировались под рациональные. Теперь он агрессивно противопоставляет себя жизни, его мечты и манифесты приобретают подчеркнуто отвлеченный характер. Перспектива земного счастья либо вовсе отвергнута, либо связывается с далеким будущим.

Пожалуй, единственный оазис, где социальные грезы по-прежнему опираются на идеи технической рационализации, сохраняется в Веймаре, где на основе Школы прикладного искусства, созданной в 1906 г. ван де Вельде, в 1919 г. под руководством ученика Беренса архитектора Вальтера Гропиуса образуется Баухауз.

В предвоенный период передовых архитекторов объединяло стремление к «правдивости», т. е. адекватному использованию и демонстрации материальной стороны строительства — конструкции, тектоники, материала, функции, а послевоенный период стал эпохой подчеркнутой дематериализации. Все теперь определялось эмоцией и порывом, заключенными в максимально размытую, усложненную, «страстную» форму. Неземная органика пришла на смену абстрактной логике, и в архитектуре началась эпоха экспрессионизма.

Если раньше и архитекторы и театралы стремились вернуться к истокам формы, то теперь, разобравшись в элементарных основах, они как будто вновь стремятся к их замутнению, фантасмагорическому преображению. Но под этим формальным антагонизмом предвоенного и послевоенного периодов крылось и одно принципиальное сходство — художественным миром продолжала править иллюзия. А это означает, что в области театрально-пространственной поиски художников имели прежний вектор.

В 1919–1920 гг. когда, как уже говорилось, почти ничего не строилось, кроме наскоро сработанного жилья для тех, кого война оставила без крова, жизнелюбец Макс Рейнхардт ухитрился осуществить свою мечту и построить в Берлине Гросес Шаушпильхауз — гигантский театр, вмещавший 3500 человек. Парадоксальным обра-

---

[62] *Posener J.* Hans Pölzig. Sein Leben, sein Werk. Braunschweig; Wiesbaden, 1994. S 135

зом мечта, реализацию которой не могла себе позволить сытая предвоенная эпоха, была воплощена на развалинах. Может быть, дело было как раз в том, что предыдущий период был практичнее и потому столь буквальное воплощение абстрактной, утопической идеи было для него неприемлемо. Абсурдно-революционный послевоенный период развязал на художниках рукава смирительных рубашек, завязанные в прежние времена условностями здравого смысла.

Наконец счет пошел на тысячи, как того требовала новая организация общества — республика. На праздниках в Хеллерау побывали 5500 человек, но на это потребовалось девять дней. Рейнхардт хотел за один вечер охватывать своим искусством сопоставимую по размерам зрительскую аудиторию.

Гросес Шаушпильхауз не являлся новой постройкой в буквальном смысле этого слова, он был лишь перестроен из здания бывшего цирка Шумана. С ним в сценической биографии Рейнхардта уже был связан существенный эпизод — здесь в 1910 г. им была осуществлена нашумевшая постановка «Царя Эдипа» Софокла. Часть действия, с участием огромной массовки, была выведена на арену цирка — т. е. непосредственно в сердцевину зрительного зала. «Хор в „Эдипе" сопровождал все события. <...> Это было пластическое фортиссимо» [63]. Хор — ритмизованная толпа, выведенная на сцену, — являлся, по словам А. В. Шлегеля, «экстрактом толпы зрителей» [64]. Те массы людей, которых силились эстетически упорядочить на вольном воздухе стадионов и выставочных эспланад, расположились теперь под куполом цирка и эмоционально слились со своей «лучшей частью», участвующей в театральном представлении. Элементарные приемы — неясный звук, нарастающий и затихающий, ритмичный или аритмичный жест — были умножены толпой не только количественно, но и эмоционально и потому производили сильнейшее, магнетизирующее впечатление на зрителя, вовлекали его самого в игру. Достигнуто было то самое единство публики и актера, к которому стремился не только сам Рейнхардт, но и подавляющее большинство театральных реформаторов эпохи. Правда, достигнуто оно было скорее путем специфического ритмического гипноза, а не эстетического преображения, о каком мечтал Беренс, но опыт показывал, что именно такой путь является наиболее действенным по отношению к большим зрительским массам. Оставалось закрепить достигнутый успех и на месте временной сцены создать постоянную.

---

[63] *Бобылева А. Л.* Хозяин спектакля. М., 2000. С. 89

[64] *Ф. Ницше.* Рождение трагедии... С. 85.

В качестве архитектора, способного совершить преображение цирка в театр, известный искусствовед Карл Шеффлер рекомендовал Рейнхардту Ханса Пельцига. Наконец пересеклись пути Веркбунда и театра — Пельциг после войны был избран председателем этой, заметно утратившей свой былой вес, организации[65]. Пельциг принадлежал к тому поколению художников и архитекторов, которые стояли у истоков Веркбунда, однако послевоенный период его творчества, в отличие от большинства его ровесников, был не только не бледнее, но ярче предшествующего «победного». Вероятно, произошло это в силу того, что его натуре был чужд тот пафос «тотального жизнеутверждения», который захватил большинство архитекторов в последнее предвоенное десятилетие. В личности Пельцига — не авторитарного и не «идейного» человека — ощущалась некоторая излишняя для того времени мягкость, даже надлом, которые, помноженные на несчастья страны, способствовали рождению в нем экспрессиониста. Пельциг был самым старшим и первым в ряду немецких архитекторов этого направления. Гросес Шаушпильхауз был его единственным реализованным экспрессионистическим проектом и вообще одним из немногих зданий, выстроенных в этом стиле.

Структура зрительного зала, существовавшая в цирке, была оставлена Пельцигом практически без изменений. Это значит, что круто спускавшиеся ступени амфитеатра занимали уже не узкий сектор, а три четверти круга. Такого радикального приближения к «сцене древних» театральная практика в XX в. еще не знала. (Впрочем, с чисто геометрической точки зрения вполне закономерно, что по мере увеличения в размерах зрительный зал «загибался», превращаясь из прямоугольного в подковообразный, а затем и круглый.)

Основная сцена с круговым горизонтом была углублена и оснащена необходимым Рейнхардту вращающимся кругом. В центре амфитеатра располагалась сохранившаяся от цирка арена, которая при желании использовалась как греческая орхестра или служила парте-

---

[65] В прежние времена подобная кандидатура вряд ли могла обсуждаться — новый председатель не отличался ни особенной практической хваткой, ни дипломатичностью. В 1919 г. (в год создания Баухауза) Пельциг, как глава Веркбунда, вдруг объявляет, что организация видит своей целью в дальнейшем не развитие индустриального дизайна и архитектуры, а... возвращение к ремеслу, ручному труду, дарящему создателю радость творческого созидания. Как для эпохи в целом, так и для Веркбунда подобный курс, диаметрально противоположный прежним установкам организации, был по меньшей мере странен. Однако означал он только одно — поворот спиной к реальности и попытку официально вернуть искусство в лоно одухотворенной романтической мечтательности, т. е. вновь противопоставить его жизни.

ром с дополнительными зрительскими местами. Над амфитеатром сохранялся купол, а более низкий полукупол венчал углубленную часть сцены. К цирковой части, почти не имевшей рекреационных зон, Пельциг пристроил большие фойе, расположенные симметрично по отношению к оси, на которой лежал зал. План приобрел симметрию, логику и необходимый «воздух», которого был лишен бестолково и тесно спланированный цирк Шумана.

Но самым необычайным было стилистическое оформление здания. Народ окрестил театр «Сталактитовой пещерой», потому что все конструкции, сохранившиеся еще со времен цирка, Пельциг «обмазал» подвижным, рельефным бетоном, где-то свисавшим сосульками, где-то обволакивавшим расширяющиеся кверху колонны, наподобие бьющих струй воды. Весь интерьер театра, погруженный в полутьму и подсвеченный лишь в некоторых местах скрытыми источниками света, являл собой зрелище фантастическое. Архитектура была лишена своей извечной геометрической основы — вертикалей и горизонталей: она плыла, взбухала, стекала. Колонны, вопреки тектонике, расширялись не книзу, а кверху и плавно перетекали в потолок. Пещеры, своды которых поддерживали бетонные многоярусные цветы или окаменевшие фонтаны, соединялись низкими, лабиринтными проходами. Помимо света, испускаемого недрами сталактитового рая, архитектор ввел сюда и цвет, яркий и причудливый.

Внешний облик театра был еще более странен. Огромные, врезавшиеся друг в друга прямоугольные объемы были исполосованы плоскими вытянутыми арками, поднимавшимися на всю высоту здания. Лишь узкие бойницы ничем не украшенных окон, выстроившихся в ряды, нарушали монотонность. Намек на фронтон, намек на входной эркер, намек на цокольную часть — вот все, что осталось здесь от архитектурной традиции.

«Театр Трех Тысяч — это образный портрет революции, символ демократии. Он в большей степени ориентирован на народ, чем все существовавшие до него народные театры. Он производит впечатление социального института, когда он весь, вплоть до последнего места, заполнен людьми. Мысль втянуть сцену в зал и превратить до некоторой степени слушателей в актеров содержит в себе нечто очень актуальное, нечто политическое»[66], — писал К. Шеффлер. Исторический круг замкнулся, и то, к чему стремились архитекторы французской революции, то, с чего, собственно, началась пространственная реформа театра, было воплощено в республиканской Германии в 1920 г. Утопия

---

[66] *Scheffler K.* Das Große Schauspielhaus // Kunst und Künstler. 1920. Jg. 18. S. 231–241; *Posener J.* Hans Pölzig... S. 134.

идеального народного театра нового времени обрела зримое воплощение в совместной работе крупного режиссера и крупного архитектора. Индивидуальность растворилась в массе, актер слился со зрителем, образная архитектура сопутствовала образному театру.

Однако здесь-то и начинаются курьезы. Вознеся хвалу новому театру, Шеффлер сам же развенчивает все его кажущиеся достоинства. «Все здесь, — пишет он далее, — от начала и до конца одна сплошная видимость. Это строение, кажущееся колоссальным и массивным, представляет собой просто блестящую кулису. Сложную, художественно изощренную строительную маску из армированной штукатурки. Все, что якобы несет, растет и поддерживает, на самом деле несомо и поддерживаемо другими элементами. Архитектура сама играет здесь спектакль» [67].

Передовые архитекторы и раньше не гнушались декорацией — мы упоминали о турбинной фабрике Беренса, получившей тем не менее широчайшее признание и критики и публики. Казалось бы, в театре такой прием должен быть еще уместнее! Но опыт Пельцига демонстрирует обратное: спектакли Рейнхардта, несмотря на всю свою яркую монументальность, «не звучали» в специально для них созданном зале. Очень вскоре после строительства Гросес Шпильхауза Рейнхардт был вынужден отказаться от постановок в нем — театр оказался нерентабельным. Долгожданный союз великого режиссера и великого архитектора, помноженный на реализацию идеи массового театра, привел к самым неутешительным результатам.

В театре Пельцига и Рейнхардта наконец осуществилась одна из ветвей утопии, тут же высветив массу своих изъянов и тем самым преподав урок всем театрально-архитектурным мечтателям. «С самого начала этот театр был не тем, чем должен был быть, если он ставил своей целью обеспечение связи между народом и тем действием, которое разворачивалось в его центре. Очень вероятно, что Рейнхардт оказался ближе к этой цели, когда демонстрировал своего „Эдипа“ в еще не перестроенном здании цирка. И своим успехом он был обязан именно тому, что цирк еще не был преображен в сталактитовую пещеру: здесь требовалось именно сырое, импровизированное пространство, позволяющее вниманию публики полностью сконцентрироваться на стилизованном массовом воздействии толпы и сцены» [68], — писал Ю. Позенер о театре Пельцига.

Итак, первый урок, преподанный Пельцигом театральной архитектуре XX в., гласил: массовое искусство не стоит понимать как

---

[67] *Posener J.* Berlin auf dem Wege... S. 134.

[68] Ibid. S. 443.

элитарное искусство, увеличенное в размерах. Изящный прием превратился в примитивный шаблон, когда архитектор испещрил всю поверхность гигантского купола штампованными сталактитовыми гирляндами. Такому масштабу требовалось не буйство фантазии, а напротив – нейтральный, жесткий стиль.

Экспрессионизм наследовал индивидуалистическую линию романтизма и модерна и не годился для унификации и типизации – непременных атрибутов массового искусства. Манипуляции народным сознанием, к которым, пусть и с самыми абстрактно-художественными целями, стремился Рейнхардт, не требуют особой взыскательности в выборе средств. Более того, высокая эстетика здесь скорее противопоказана. Лапидарная простота и жесткое, иерархическое подчинение всех художественных средств единой иерархии и единым целям или полная стилистическая нейтральность – вот то, что возможно в массовом варианте.

Не зря тоталитарные государства вернулись к классицизму: каким бы примитивным, грубым, приближенным к китчу и бутафорским он ни был в XX в., он создавал идеальную декорацию к спектаклю массового внушения не хуже, а лучше любого индивидуального элитарного стиля. А в условиях современной демократии массовым стилем оказывается нейтральный дизайн, почти лишенный «родовых», индивидуальных черт.

Урок второй: яркая архитектура мешает яркому театру, они заслоняют, затемняют друг друга, приводя целое к хаосу. Очень трудно, в особенности когда речь идет о самобытных творческих личностях, соблюсти баланс между обеими художественными составляющими театра – спектаклем и антуражем.

Обобщая опыт немецких театральных архитекторов начала XX в., нужно сказать, что их упорные и разнонаправленные поиски привели к тому, что традиция одного медленно эволюционирующего типа театрального здания была разрушена. В последующие десятилетия XX в. архитекторы, вооруженные сознанием полного своего на то права, проектировали самые разные варианты зрелищных зданий. Но почти все новации, предлагаемые проектировщиками в течение всего столетия, базировались на опыте и идеях архитекторов предвоенного поколения.

Современным театрам, как и всему современному искусству, свойственна переменчивость, гибридность, комплексность. Часто один и тот же театр совмещает несколько функций и имеет несколько сцен. Но тем не менее из всего многообразия вариантов по-прежнему можно вычленить три основные линии, сформированные новаторами начала века:

Во-первых, это маленький экспериментальный театр, ориентированный на элитарную, просвещенную публику. Количество зрителей часто исчерпывается здесь несколькими десятками. Как правило, сцена в таком театре тесно связана с залом и формирует сообщество посвященных — актеров и зрителей. Оформление таких театров носит подчеркнуто аскетический, но и выраженно «стильный» характер. Здесь практически отсутствует что-либо, кроме сцены и зала, устройство которых максимально упрощено.

Второй тип театра — традиционно-парадный, отчасти выполняющий функцию просветительскую: знакомство широких масс с театральной классикой. Мест здесь, как правило, несколько сотен. С архитектурной, равно как и с театральной точки зрения, это наиболее усредненный тип (тот, с которым боролись наиболее пылкие реформаторы начала столетия и который им так и не удалось уничтожить). Амфитеатр партера, с начала века накрепко вошедший в структуру любого нового зрительного зала, как правило вписан в прямоугольник или узкий сектор круга и иногда опоясан сверху балконом. Именно такие театры предоставляют наибольшие возможности для самовыражения архитектора. Ему позволено здесь «порезвиться» и помимо всевозможных оформительских приемов ввести массу технических усовершенствований в устройство сцены — режиссер здесь как правило не столь авторитарен и потому не будет рассматривать излишнюю инициативность архитектора как угрозу своему творческому «Я». Здесь все так же разлита праздничность и приподнятость, можно сходить в буфет по широкой лестнице, а в некоторых особо удачных случаях и посидеть на воспетых Рейнхардтом золотых креслицах с красной бархатной обивкой.

И, наконец, третий вариант: многотысячный фестивальный комплекс, рассчитанный на массовые театрально организованные празднества. Конечно же, эти залы, открытые или закрытые, имеют круглую арену посередине и крутой амфитеатр зрительских мест, окружающий ее почти со всех сторон. Основной задачей такого театра по-прежнему остается стихийное единение толпы и тех, кто находится на арене, идет ли речь об актерах, спортсменах или эстрадных певцах. Этот тип зрелищного здания слишком массовый, чтобы обладать какой-то выраженной архитектурной или постановочной эстетикой. Это — схема в чистом виде, на современный манер воспроизводящая принципы того самого античного театра, который занимал столь важное место в рассуждениях теоретиков начала XX в.

Что касается взаимоотношений театра и архитектуры, то они и по сей день в большой степени остаются борьбой. Но, независимо от отношения к театральному зданию со стороны постановщиков и ис-

полнителей в тот или иной период истории, архитектурный вирус всегда бродит в крови театрального организма. Так же точно по-настоящему талантливая, индивидуально окрашенная архитектура всегда содержит элементы театральности. И потому, как бы ни менялись художественные стили, о чем бы ни говорили идеологические или творческие лозунги, неизменным остается острый и завистливый интерес театра и архитектуры друг к другу, их взаимное притяжение и оталкивание, провоцирующие весьма опосредованные и причудливые взаимные влияния.

В. И. Березкин

Театр художника

Театр художника — особый вид сценического творчества, ставший заметным явлением мировой культуры во второй половине XX в. Будучи закономерным порождением режиссерского театра и его специфическим ответвлением, он возник тогда, когда функцию режиссера — единоличного автора спектакля — взял на себя художник и когда он стал создавать сценическое действие по законам пластического искусства, как визуальные композиции, ожившие во времени и пространстве и воплощающие драматический или музыкальный сюжет [1].

Закономерность возникновения театра художника обусловлена двумя объективными обстоятельствами. С одной стороны — визуальной зрелищностью, заложенной в самой природе сценического творчества, в его генетическом коде, так или иначе дававшей о себе знать на разных исторических этапах развития театра и заключавшей в себе теоретическую возможность произрастания из этого корня явления подобного рода. С другой стороны — особенностью процессов эволюции искусства XX в., как театрального в его прежде всего сценографической сфере[2], так и пластического, которые, постоянно питая друг

---

[1] Именно здесь пролегает типологическая граница между мастерами театра художника и теми их коллегами, которые, будучи по своей первоначальной профессии сценографами, переходили к занятию режиссурой (сохраняя за собой функцию также и сценического дизайнера), но при этом оставались в рамках традиционного понимания драматического литературного или музыкального оперного театров и лишь привносили в них более высокий — по сравнению с другими постановщиками — уровень визуальной культуры (примеры: Г. Крэг, С. Лазарадис — в английском театре, И. Шлепянов, Н. Акимов — в русском, Ф. Дзеффирелли — в итальянском, Я. Коккос — во французском, А. Маевский, Е. Гржегожевский, К. Лупа — в польском, В. Минкс, Х. Вернике, К.-Э. Германн, М. Марелли, Э. Тоффолутти, А. Шлееф и др. — в немецком) Тем более далеки от театра художника, как особого вида сценического творчества, примеры, когда в спектаклях доминирующее значение обретало искусство сценографа (что нередко бывало на разных этапах истории XX в., не говоря уже о предшествующих столетиях, например об эпохах декорационного барокко или романтизма).

[2] Открытия и достижения искусства сценографии сыграли во многом определяющее значения для развития всех видов сценического творчества в XX в. — для выработки

друга и друг на друга воздействуя, двигались навстречу, результатом чего и стало возникновение театра художника. Именно эта общая тенденция движения от сценографии и от пластического авангарда к театру художника так или иначе характеризовала и сугубо индивидуальный творческий путь каждого из его мастеров. Вместе с тем она вовсе не обязательно приводила к театру художника, потому что, сколь бы высокой степени самостоятельной персонажной значимости ни достигала сценография и сколь бы, с другой стороны, театрализованными ни казались хеппенинги, акции, перформансы, большинство сценографов и тем более авторов хеппенингов, акций, перформансов вовсе не стремились выйти за пределы этой своей деятельности и ни о каком собственном театре художника не помышляли. Его реальными адептами становились те немногие, кто ощутил в себе потребность самовыражения и высказывания о мире, о жизни, о человеке именно таким необычным способом. Причем для сценографов переход к театру художника наступал только тогда, когда визуальными персонажами его спектаклей становились уже не только и даже не столько сценографические элементы, сколько актеры, то есть когда композиции сценического действия создавались прежде всего пластикой движений, жестов, поз актеров и рисунком расположения их в пространстве. Что же касается взаимного движения навстречу визуального творчества и искусства оформления спектакля, то оно более всего проявилось в обретении каждым из них качеств другого. Визуальное творчество обретало (особенно на стадии хеппенингов и перформансов) качества действенности и театральности, сценография — качества станковых и монументальных форм изобразительности или скульптурности, вещественных объектов и их комбинаций типа ассамбляжей или инсталляций, или разного рода энвайронментов, как способов организации сценической среды.

История возникновения и становления театра художника в XX в. прошла две основные стадии. Первая половина века, особенно 1910–1920-е гг., это начальная, поисковая стадия исканий в этом направлении, которые проводились ведущими представителями пластического авангарда того времени: К. Малевичем, В. Кандинским, итальянскими футуристами, немецким Баухаузом и другими[3]. Вторая

его нового языка, поэтики, средств выразительности. О коренных преобразованиях в данной сфере драматического и музыкального театра, без учета которых предлагаемая в книге картина будет не полной, см. в посвященных этой теме других моих работах: Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М., 1997; Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века. М., 2001; Искусство сценографии мирового театра. Мастера. М., 2002.

[3] См. об этом главу «Театр художника» в кн.: *В. И. Березкин.* Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М., 1997.

стадия — послевоенный период, когда начиная со второй половины 50-х гг. театр художника стал реальным фактом мировой сценической практики. Главные представители театра художника[4] этого пе-

[4] В театроведческой литературе тех стран, где этот вид сценического творчества проявился с наибольшей очевидностью (Польша, Германия, США), его терминологические определения основываются чаще всего на первой части предлагаемого словосочетания — «театр», прилагая к нему те или иные эпитеты. У поляков это «пластический театр» или «театр пластического повествования». В Германии и США — «визуальный театр» или «театр картин» («Bildteater», «The Visual stage», «The Theatre of Visions» или «The Theater of Images», последние два использованы как названия первых книг об Р. Уилсоне). Однако под такого рода определения, как показывает практика, могут подходить также спектакли, в которых на языке пластики и визуальных образов пытаются говорить и режиссеры, по своему творческому мышлению вовсе не являющиеся художниками и не выходящие за рамки обычного драматического или музыкального театра. Предлагаемое словосочетание «театр художника», на взгляд автора, обладает большей определенностью, потому что основывается на главной специфической особенности этого вида сценического творчества, к тому же оно указывает и на его родственную связь с визуальным творчеством. Прежде всего с теми его паратеатральными акционными формами (хеппенинги, перформансы), которые имеют самое непосредственное отношение к происхождению театра художника (не случайно применительно к ним также нередко применяется это словосочетание — для обозначения уже обратной связи данных форм визуального творчества с игровой, действенной, представленческой природой театра). Все эти паратеатральные формы визуального творчества искусствоведческая литература полностью относит к авангарду. Точно так же — как явление авангарда сценического — в театроведении квалифицируется и театр художника. Иначе говоря, и то и другое принято рассматривать в качестве творчества, так или иначе якобы опровергающего традиционные виды изобразительного или сценического искусства и предлагающего якобы взамен некие новые эстетические принципы. Исходя из этого постулата написано большинство исследований о мастерах театра художника. Авторы капитальных монографий о Канторе, Шайне, Шумане или Уилсоне, всесторонне анализируя поэтику их спектаклей, структуру их сценических композиций, их особые средства выразительности и в результате убедительно раскрывая их индивидуальный творческий метод, вместе с тем строят свои утверждения, как правило, на непременном подчеркивании именно авангардности всех этих качеств искусства героев своих книг — авангардности по отношению к традиционным драме или опере. А это значит, что мастера театра художника мыслятся их исследователями в эстетических рамках обычного актерско-режиссерского литературного и музыкального театра, в результате чего им отводится место его авангарда, деструктивного по отношению ко всем основным исторически сложившимся его основам. Автор данной работы предлагает посмотреть на проблему в совершенно ином аспекте. Поскольку здесь театр художника рассматривается как особый вид сценического творчества, находящийся за пределами эстетических рамок обычного актерско-режиссерского литературного и музыкального театра (и потому ему вовсе не противостоящий), постольку вопрос об авангардности этого явления тем самым снимается как бы априорно. Ибо если театр художника это есть просто другое искусство, существующее по своим собственным законам, следующее своим собственным эстетическим принципам, обладающее своим собственным языком, то и его оценка как авангардного по отношению к традиционным видам театра не вполне корректна, во всяком случае — гораздо менее плодотворна, нежели анализ его в качестве совер-

риода – Тадеуш Кантор, Йозеф Шайна, Питер Шуман, Ахим Фрайер, Роберт Уилсон и Лешек Мондзик.

Соответственно, география послевоенного театра художника – это прежде всего Польша, США и Германия. Речь идет, разумеется, об основных очагах данного направления сценического творчества, представленного главными его представителями, потому что отдельные опыты подобного рода можно найти и в других странах, даже в России, где театр художника до сих пор кажется совершенно чужеродным сложившемуся театральному менталитету, несмотря на то что именно здесь, как мы помним, он зародился.

Хронология возникновения основных очагов послевоенного театра художника, в одних случаях непосредственно обусловленная общими переломными моментами в общественной и культурной жизни, а в других – связанная с ними лишь опосредованно и относящаяся более к сугубо индивидуальным срокам становления личной творческой биографии, выглядит следующим образом. Середина 50-х: создание Т. Кантором театра «Крико-2» в ситуации открывшихся, благодаря польской оттепели, возможностей свободного художнического самовыражения. Начало 60-х: на различных сценах в той же Польше осуществляет первые авторские постановки Й. Шайна, который только спустя десятилетие обретет на несколько сезонов постоянный театр – варшавскую «Студио». Одновременно в Нью-Йорке начинает свою деятельность П. Шуман, и его театр художника становится одним из самых ярких выражений искусства протеста и критики современного мироустройства, тесно связанного с молодежным движением этих лет. Рубеж 70-х: нью-йоркские постановки Р. Уилсона и его студии, а в Католическом университете Люблина – дебют Л. Мондзика, представителя следующего поколения, тогдашних двадцатилетних, которые, каждый по-своему, выразили совсем иное понимание театра художника, во многом противостоящее эстетике социально обусловленного шестидесятничества. Наконец, только после переезда в 1972 г. из ГДР в Западную Германию смог заняться постановкой собственных авторских спектаклей А. Фрайер, в которых он отказался от политических эпатажей, отличавших его отдельные, оформленные им в качестве тогда еще сценографа, спектакли на сценах ГДР, но зато продолжил и развил начатые уже тогда эксперименты типа пластических акций.

шенно самостоятельного и самоценного явления. Аналогичное положение – **другого** (по отношению на сей раз к традиционному изобразительному искусству) и также совершенно самостоятельного и самоценного типа художественной деятельности – занимает, видимо, и тот вид визуального творчества, который характеризуется упомянутыми выше акционными формами и который столь же не вполне точно обозначается словосочетанием «пластический авангард».

Если Кантор, Шайна, Шуман и Мондзик, будучи каждый привержен исключительно личной монотеме, создавали свои сценические композиции только или по преимуществу в собственных, ими руководимых театрах, со своими актерами, учениками, помощниками, то Уилсон и Фрайер, творчество которых не отличалось столь определенно заявленной личной темой, сделали следующий, чрезвычайно существенный для развития театра художника шаг. Они стали осуществлять постановки в духе театра художника на самых разных сценах, драматических и оперных, с теми актерами, которые на этих сценах работали, играли и пели в спектаклях обычного интерпретационного — по отношению к пьесе или музыкальному произведению — характера, но теперь, при встрече с Уилсоном или Фрайером, оказывались способными реализовать сочиненные ими чисто художнические, авторские визуальные композиции. Иначе говоря, эстетика театра художника в практике этих двух мастеров переставала быть принадлежностью только специально созданных для такого вида сценического творчества студий (хотя и эти мастера не отказывались от работы в студийных условиях: Уилсон всегда с особым удовольствием работал со студентами и молодыми актерами, а Фрайер организовал в 1988 г. свой Ансамбль, с которым поставил целый ряд спектаклей и который участвовал в его постановках на больших оперных сценах).

Тадеуш Кантор

Историю театра художника во второй половине XX в. начинает краковский «Крико-2», основанный Тадеушем Кантором. Это произошло в 1955 г., когда сорокалетний сценограф и живописец получил возможность выйти из андеграунда (где он оказался в период культурной политики соцреализма) и в полной мере реализовать свой художественный потенциал. Уже самим названием «Крико-2» Кантор заявил о преемственности по отношению к довоенной генерации польского авангарда, представители которого, группа краковских живописцев, создали тогда, в 30-е гг., театр «Крико», существовавший вплоть до оккупации страны. Участница тех довоенных спектаклей Мария Ярема теперь стала сотрудницей Кантора. В его первой постановке, «Каракатица», она не только была автором костюмов, но во многом определила всю стилистику спектакля, выразив эстетические принципы и пристрастия того, довоенного «Крико». Однако сам Кантор, отдав дань исканиям своих предшественников, уже достаточно сильно продвинулся к несколько иному пониманию искусства, о чем и заявил в последующих работах театра: «В маленькой усадьбе» (1961),

«Сумасшедший и монахиня» (1963), «Водяная курочка» (1967), «Красотки и мартышки» (1973). В самом общем виде диалектика преемственности и различия между Кантором и его предшественниками заключалась в следующем. Авангардисты первой волны выступали против иллюзии как способа реалистического или натуралистического воплощения действительности и противопоставили ей сочинение новых эстетических миров, от действительности полностью абстрагированных (с этого начинал и Кантор — в своем первом, еще студенческом, театральном опыте 1938 г., постановке «Смерть Тентажиля», решенной в русле его тогдашнего юношеского увлечения, с одной стороны, символизмом, а с другой — конструктивизмом и баухаузскими «кунстфигурами» О. Шлеммера). Кантор послевоенных лет сочетал отрицание иллюзии с ощущением исчерпанности также и любого рода художественного вымысла. Он обратился к языку самой реальности, причем реальности, по его собственному определению, «наинизшего ранга».

Началом его сценических исканий в этом направлении были осуществленные еще в годы оккупации два спектакля созданного им подпольного Независимого театра: «Балладина» Ю. Словацкого (1942) и «Возвращение Одиссея» С. Выспянского (1944). Именно тогда Кантор впервые задумался над проблемой соотношения иллюзорной фиктивной реальности, воссозданной драматургом в пьесе, с подлинной реальностью окружающей действительности, в которой существовали художник, его артисты и зрители. В данном случае это была суровая реальность оккупированной и разоренной нацистами Польши. В такую реальность и возвращался герой этого спектакля. Возвращался из сферы драматургической фикции (которая, по Кантору, есть территория смерти, «тот свет») — в мир жизни. В данном случае — в пространство полуразрушенной комнаты реальной варшавской квартиры с отвалившейся штукатуркой. В этом типичном для польской действительности 1944 г. пространстве и разместил художник действие своего спектакля.

Таким образом, уже в самом начале своего творчества Кантор — под воздействием жестокой действительности войны и оккупации — избрал принцип максимальной и полной подлинности вещественной фактуры и предметной натуральности. Отсюда — место, в котором должен происходить спектакль, более не создается с помощью декораций или каким-либо иным способом, а является совершенно реальным, априорно существующим в повседневной жизни и относящимся к самым прозаическим, сниженным, бедным ее (жизни) уровням. Само собой разумеется, что такое реальное место даже не пыталось изображать указанное в драматургической ремарке место действия са-

мой пьесы. Оно было естественной «окружающей средой», которую художник избирал для представления и в которой отсутствовало разделение на сцену и зрительный зал, — реальное место, как любая «окружающая среда», едина и для актеров и для публики [5].

Решив с помощью обращения к реальному месту задачу освобождения театра от иллюзорности и фикции, Кантор сделал следующий шаг — к реальному предмету как основе игры-действия актеров. В его понимании реальный предмет — это самостоятельный действенный элемент структуры спектакля, не имеющий никакого отношения ни к его оформлению, ни к обычному театральному реквизиту. Главная особенность реального предмета — то, что он составляет единое целое с актером. Предмет без актера теряет какой-либо содержательный смысл. С другой стороны, и существование актера в спектакле не мыслилось Кантором вне предназначенного ему предмета. Такое соединение предмета и актера Кантор обозначил словом «био-объект».

Итак, соединяя исполнителей с вещами и образуя био-объекты, Кантор создавал из них в окружающей, единой для актеров и для зрителей среде пространства «наинизшей реальности» те или иные акции, которые и составляли содержание спектаклей его театра художника. Помимо того, что эти акции создавались как произведения прежде всего визуального, пластического творчества, они отличались от структуры обычного театра своей полной суверенностью («автономностью», как говорил сам Кантор) по отношению к драматургии. Роль автора пьесы (а у Кантора во всех без исключения его спектаклях первого периода работы «Крико-2» им был один только С. И. Виткевич, запрещенное имя которого Кантор первый вернул на польскую сцену) состояла в том, чтобы дать художнику повод для сочинения

---

[5] По мысли Кантора, такой «окружающей средой» мог стать, к примеру, железнодорожный вокзал, который хорошо подходит для разыгрывания сюжета возвращения Одиссея: зрители и актеры ожидают прихода поезда, встречают возвращающихся с войны. Почтовое отделение дает возможность создать еще одну естественную ситуацию ожидания, только на сей раз уже не самого персонажа, а известия от него или о нем. А прачечная для художника — это место, где совершается стирка белья как ежедневный обряд очищения, равнозначный античному катарсису, только многократно сниженный, опущенный до предельного бытового прозаизма, происходящий в клубах пара, среди горячей воды и мыльной пены, под ругань прачек, выкрикивавших заголовки газетных новостей: о катастрофах и военных сражениях, о бракосочетаниях и погребениях. Еще одно очень подходящее для театра Кантора реальное место — кафе, где официанты обслуживают сидящих за столиками зрителей. Наконец, реальным местом, где Кантор показывал свои спектакли 60-хгг., стало помещение краковской галереи Криштофора — низкое сводчатое подземелье каменной кладки. Когда же в 1972 г. он решил сыграть «Красотки и мартышки» в здании театра, то сделал это не на сцене, а в самой нереспектабельной, служебно-проходной части здания — в помещении гардероба.

некоей акции и включения в нее текстовых фрагментов — в качестве вербального компонента, озвучивавшего те или иные ситуации, коллизии и моменты представления. Более того, Кантор признавался, что, взяв за репертуарную основу своих акций «игры с Виткевичем», сами его пьесы он выбирал достаточно случайно, почти неосознанно, во всяком случае, главным их качеством для него была их открытость для опробования тех или иных художественных идей.

Реализация же интересующих Кантора художественных идей являлась главной целью первых четырех спектаклей «Крико-2». Их премьеры, показываемые с промежутками в два, четыре и шесть лет (1961, 1963, 1967, 1973), рассматривались им как вехи исканий в сфере пластического творчества. Все они сопровождались программными манифестами, теоретически обосновывавшими эстетическую позицию художника на каждом этапе его развития. Вот как выглядят эти этапы в ретроспективе:

1961 — «Театр Информель»: спектакль «В маленькой усадьбе» и формулирование концепции реальности «наинизшего ранга» и «био-объектов».

1963 — «Нулевой театр»: «Сумасшедший и монахиня», где реализовалась идея самоигрального объекта как главного, центрального — по отношению к актерам — персонажам спектакля.

1967 — «Хеппенинговый театр»: «Водяная курочка», которой предшествовала и которую окружала целая серия хеппинингов, осуществленных Кантором в Польше и в других странах, а также акций под названием ambalaz («упаковка»). Кроме того, в этом спектакле получила воплощение идея странствующего театра, которая отныне и уже до конца жизни художника станет основной формой бытования его творчества.

1973 — «Театр Невозможного»: постановка «Красавицы и мартышки», характеризующаяся, напротив, отказом от открытой, хеппенинговой структуры театральной композиции и приданием сценическому действию замкнутости, остраненности от зрителей, таинственности. Такой поворот был обусловлен тем, что Кантор, пройдя круг поисков новых средств выразительности и новых форм представления и в результате разработав особый язык своего театра художника, счел период экспериментов (как сценических, так и внетеатральных — хеппенингов, амблажей, акций, перформансов, энвайронментов) для себя завершенным. Тем более что многие его открытия начали быстро расходиться, тиражироваться и девальвироваться, терять свою первоначальную ценность новизны и индивидуальной неповторимости.

Второй этап «Крико-2» включает в себя пять постановок, которые объединены общей монотемой: драматическая судьба семьи художника, его поколения, его страны, наконец, его искусства в эпоху мировых войн и тоталитаризма. Именно эти постановки — «Умерший класс» (1975), «Велеполе, Велеполе» (1980), «Пусть сдохнут артисты» (1985), «Я сюда уже никогда не вернусь» (1988) и «Сегодня мой день рождения» (1990), поставленные в пространстве обычной театральной сцены-коробки, были показаны в десятках стран и принесли Кантору мировую известность.

Сам мастер определил этот этап своего творчества «Театр Смерти». Так назывался манифест, выпущенный в связи со спектаклем «Умерший класс» и, в отличие от всех предыдущих манифестов, рассматривавших вопросы художественной формы в первую очередь, уже самим своим названием говорил о концепции содержательного характера.

Действие «Умершего класса» происходило за партами и вокруг них. За партами сидели старые люди в черном. Они — бывшие соученики Кантора, представленные им теперь в том возрасте, в каком они находились бы в момент создания спектакля, если бы до него дожили. Сочиняя этот «драматический сеанс» на тему школьного урока, Кантор размышлял о судьбе своего поколения. Вел урок он сам, и он был единственным реально живым действующим лицом. Остальные персонажи — все эти школьники пожилого возраста, возвращенные им из небытия, — воспринимались как искусственно оживляемые им куклы. А в какие-то моменты и на самом деле подменялись манекенами. В одной из сцен они появлялись, вынося муляжные фигурки, изображавшие их самих, какими они были в те далекие ученические годы. Усаживали эти фигурки (то есть самих себя в детском облике) за парты, рядом с собой. Так и существовали в спектакле: одновременно и в своем прошлом, и в нафантазированном Кантором сценическом настоящем.

Действие строилось как сложнейшая композиция акций, выражавших многообразие визуальных и вербальных мотивов, которые были рождены как личной памятью художника, так и темами того же С. Виткевича, В. Гомбровского, прозы Б. Шульца, а также библейскими, мифопоэтическими и историческими реминисценциями. При этом каждый персонаж воплощал свой персональный мотив и свой индивидуальный пластический сюжет, выступая в качестве живой составляющей того или иного био-объекта.

Во втором «драматическом сеансе» «Театра Смерти» — «Велеполе, Велеполе» — Кантор переносил зрителей в комнату своего детства, куда он как бы вызывал давным-давно умерших родных и близ-

ких, людей времени Первой мировой войны, чтобы еще раз пережить и осмыслить драматические события семьи как события всечеловеческие в сценических образах житийного, евангельского значения.

Нескончаемый путь художника «через тщету» — еще одно его путешествие в прошлое, в бездну памяти — стал темой спектакля «Пусть сдохнут артисты». Кантор как главный герой спектакля присутствовал на сей раз не только в качестве «молчаливого свидетеля» (подобно «Умершему классу» и «Велеполе»), но и в еще двух своих возрастных состояниях: шестилетним мальчиком и умирающим стариком. Причем свой уже близкий исход Кантор показывал иронически остраненно и облекал в формы, близкие к цирковой клоунаде. Гораздо более драматично и даже трагедийно звучали возникавшие в сознании героя его сновиденческие и фантазийные образы, связанные с польской Историей и темой вечности великого Искусства. Однако и эти обобщенные образы, в свою очередь, также остранялись контекстом разыгрывавшегося Труппой Странствующих Комедиантов — актеров «Крико-2» — представления под названием «Пусть сдохнут артисты».

Два последних спектакля «Я сюда уже никогда не вернусь» и «Сегодня мой день рождения» создавались как части художественной исповеди Кантора. В первом — он представал в окружении своих сценических созданий, персонажей предыдущих спектаклей «Театра Смерти». Во втором — впервые свою личную творческую и жизненную судьбу показал в драматичном контексте с общей судьбой искусства в тоталитарном государстве. Эта последняя сценическая композиция Крико-2 разворачивалась в пространстве, которое обозначало мастерскую художника, и все персонажи появлялись через три огромные картинные рамы как образы воспоминаний и видений героя, самого Кантора. В какие-то моменты сюда врывались враждебные силы в облике агентов НКВД, совершали над художником насилие, сменявшееся издевательской буффонадной вакханалией. Они же несли его «гроб» — доску, которая опускалась на козлы и становилась общим столом празднования дня рождения героя. Горе и радость, слезы и смех, траурный марш и веселая мелодия, как всегда у Кантора, соединялись, существовали вместе и одновременно — до того момента, пока спектакль внезапно не обрывался, — подобно самой жизни его создателя, который скоропостижно скончался во время генеральной репетиции этого своего последнего произведения.

Вместе с уходом Кантора закончилось существование и его «Крико-2», потому что театр художника по своей эстетической природе — это всегда искусство одного автора и всегда плод его сугубо

личного самовыражения, как, впрочем, и любой иной вид пластического творчества.

Иозеф Шайна

Шайна до того, как сесть самому за режиссерский пульт и приступить к разработке языка своего театра художника, подобно Кантору, занимался оформлением спектаклей других режиссеров. И если считать началом его театра художника постановку «Акрополь» 1962 г., где он выступил в качестве сорежиссера Е. Гротовского, то к этому времени за его плечами было уже целое десятилетие сценографического творчества [6].

Содержательной основой процесса выработки Шайной особого сценического языка, особых средств выразительности и приемов его театра художника была главная и единственная монотема всего его искусства: человек в ситуации концлагеря, понимаемого как мир самых ужасных человеческих страданий, как предельное воплощение унижения и обреченности, как образ насилия и смерти. Эта тема у Шайны пропущена сквозь призму его собственного трагического опыта заключенного гитлеровского Освенцима с клеймом-номером 19729. Она проходила сквозь все его постановки, какой бы литературный сюжет ни лежал в их основе. Спектаклем же, в котором она впервые получила наиболее прямое и полное выражение, стала, наряду с «Акрополем», постановка Шайны «Пустое поле» Т. Голуя (1965), где он превратил пространство сцены театра Людовы в концлагерь: крематорные трубы, колючая проволока, сторожевые прожектора. Заключенные, стуча деревянными башмаками, катали скри-

---

[6] К этому времени Шайна оформил около 40 спектаклей. Причем весьма успешно — он не только заявил о себе как об одном из лидеров польской сценографии того времени, но энергично утверждал новые возможности искусства оформления спектакля. Прежде всего — его способность быть первостепенным компонентом сценического действия, непосредственно и активно в нем участвовать, пластически воплощать самую суть драматического конфликта. (Заметим, что именно эти качества затем, спустя десятилетие, восторжествовали и в тогдашнем советском театре, подняв нашу сценографию на наивысший уровень ее развития во второй половине XX в. Однако следующий шаг, аналогичный тому, который совершили Шайна, а затем немецкие сценографы А. Фрайер, Х. Загерт, А. Мантей и другие: от открытий действенной сценографии к театру художника, этот шаг никто из наших мастеров не сделал — такой вид театра у нас находился, как, впрочем, и поныне продолжает находиться далеко за границами бытующих эстетических представлений. Единственный «росток» этого особого вида сценического творчества можно было увидеть в спектакле 1998г. «театра русского самозванства» В. Жакевича «Шинель № 2737 с половиной», который в российской театральной ситуации был явлением, в сущности, андеграунда. См. об этом в статье: *Березкин В.* «Шинель № 2737 с половиной» // Сцена. М., 2000. № 15.)

пящие, скрежещущие тачки, в финале складывали из них своего рода лагерный поп-артовский «памятник», а сами становились кучей трупов. Подлинность происходившего удостоверялась проекцией на передний экран-занавес документальных кадров Освенцима и на заднюю кирпичную стену сцены — сотни фотографий лиц умерщвленных там людей — прототипов спектакля.

Затем был «День поминовения» по пьесе Э. Брыля (1969). Пространство силезского театра в Катовице, в котором были собраны лагерные реквизиты (разбросанные по полу шины, белый рояль с воткнутым в него деревом, обрубки человеческих тел, частокол выстроившихся на ступенях белых свечей), замкнули плоскости с «мишенями» все тех же поясных человеческих силуэтов. Когда в прологе (в пьесе отсутствовавшем и сочиненном Шайной как чисто визуальное действо) солдаты расстреливали заключенных, «мишени» опрокидывались вниз, открывая за собой пустые черные проемы в форме «антисилуэтов». Вся композиция обретала смысл сценического мемориала, в пространстве которого «оживали» погибшие и оказывались (не меняя своего лагерного облика: полосатые арестантские одеяния, рубища, костыли) перенесенными уже в настоящее время действия пьесы. Вместе с ними из «страны смерти» переходили на сцену, в современную Польшу начала 70-х, и принимали участие в действии страшные манекены — изуродованные, перебинтованные, полуистлевшие, словно эксгумированные останки тех, кто был когда-то людьми и по кому теперь зажигали свечи в день национального поминовения.

Одновременно с воплощением своей трагической монотемы на сцене Шайна раскрывал ее и в пространстве выставочных залов — в разных формах визуального творчества. Это были как живописно-рельефные коллажи, так и композиции типа инсталляций и энваиронментов. Впечатляющую инсталляцию по мотивам спектакля «День поминовения» он развернул на Пражской квадриеннале 1971 г. А годом ранее на венецианской биеннале современного искусства показал энваиронмент «Реминисценция», который был воспринят как новое слово в пластическом авангарде того времени и принес Шайне мировую известность. «Реминисценция» посвящена памяти погибших в Освенциме краковских художников: перед зрителями предстала композиция из вещей, принадлежавших, с одной стороны, к миру их творчества — мастерской, а с другой, к месту их гибели — концентрационному лагерю. Вещи из мастерских — тазы для разведения красок, палитры и кисти — образовывали мемориальные натюрморты. Разной высоты мольберты становились крестами, гильотинами, остовами, подпорками человеческих скелетов, наконец, каркасами жуткой «архитектуры» пространства «страны смерти». Живую па-

мять о погибших людях представляло множество обуви разного размера и формы — мужской, женской, детской, — она принадлежала убитым в газовых камерах и как бы хранила последнее тепло их ног. Эта обувь выстроилась в трагическую процессию, шедшую к зрителям от большого поясного человеческого силуэта, оклеенного сотнями фотографий заключенных. В пространстве энвайронмента был целый ряд таких и им подобных человеческих силуэтов — «мишеней», сплошь разлинованных вертикалями полос арестантской одежды, безликих и являвшихся увеличенной фотокарточкой заключенного, простреленных пулями или еще пока не тронутых. Здесь же находились и «антисилуэты» — пустотелые «отпечатки» человеческих фигур; они образовывали сквозные проходы через пространство, направляя взгляд и движение зрителя внутрь энвайронмента. Из «Реминисценции» родилась «Реплика», показанная в качестве инсталляционной композиции в музее искусств Гётеборга (1971) и открывшая цикл акций под таким названием. Эти акции исполнялись сначала в виде перформансов, а затем и спектакля. Как перформанс, «Реплика-2» и «Реплика-3» предстали в 1972 и 1973 гг. на фестивалях в Эдинбурге и Нанси. Сценическая же премьера «Реплика-4» состоялась в 1973-м в варшавском Театре Студио, который Шайна возглавил в 1972 г., и именно эта постановка стала в его репертуаре наиболее полным выражением монотемы художника.

Еще до входа в зал зрители, поднимаясь по лестнице фойе, проходили между рядами лагерной обуви, а у самого входа в зал их встречала «стена памяти» с процарапанными на ней последними предсмертными словами, именами убитых и датами их гибели. В сценическом пространстве на сером цементном полу посреди сцены возвышался холм «братской могилы» из мешков, веревок, смятых газет, кусков целлофановой пленки, проржавевших труб, колесных ободов, обуви, протезов, культей — вперемешку с землей и торфом. В какой-то момент все это начинало шевелиться и появлялись как бы самоэксгумирующиеся изуродованные останки, чтобы стать персонажами пластического бессловесного действа о трагедии, в которую вовлекли человечество фашизм и тоталитаризм. Завершалось оно тем, что по сценическому планшету раскатывался рулон с сотнями паспортных фотографий людей, уничтоженных в лагере смерти. Этот многоликий «саван» покрывал также и «братскую могилу» (куда возвращались в свое небытие персонажи), и на него из мешка высыпалось то последнее, что осталось от тех людей, — их обувь. Бесконечный ряд ботинок (как бы продолжая энвайронмент, развернутый в фойе) становился метафорой последнего скорбного пути миллионов. На сцене появлялся сам Шайна. Осторожно ступая

босыми ступнями по дороге из фотографий, шел к центру, где запускал детский волчок, который крутился в полной тишине на опустевшей сцене, среди фотографий погибших, фокусируя на себе все внимание зрителей. Его коловращение, сначала быстрое, затем все медленнее и медленнее, становилось зримым образом кратковременности и преходящести человеческой жизни. Остановка волчка была последней точкой этого сценического мемориала.

«Реплику» в репертуаре первых лет работы Шайны в «Студио» обрамляли, с одной стороны, «Виткаци», свободная композиция по мотивам произведений Виткевича (1972), и «Гульгутьера» (1973), а с другой — «Данте» по мотивам «Божественной комедии» (1974). Все они вошли в сценический цикл Шайны, названный им «Портреты» и продолженный в последующие годы спектаклями «Сервантес» и «Маяковский». Их общая тема — художник и противостоящий ему мир, воплощенный средствами экспрессивно сюрреалистической пластической композиции.

В пространстве «Виткаци», завершавшемся и здесь простреленными человеческими силуэтами и голыми куклами, разворачивалось представление гротесковых персонажей, манипулировавших с розовым манекеном гигантских размеров, с огромными тюками, подушками, матрасами, больничными каталками.

В «Гульгутьере» толпа монстрообразных существ, бритоголовых, с масочными ликами и в невидящих черных очках, вползала в мастерскую умершего художника, чтобы мстительно разрушить столь раздражавший ее мир его творчества. Они тащили сюда все те драматические, уродливые (реальные лагерные или сочиненные фантазией художника) реквизиты, которые так раздражали их в его произведениях и которые составляли зрительный ряд предшествовавших спектаклей самого Шайны. Все эти реквизиты — лестницы и ботинки, шины и велосипедные колеса, опутывавшие людей матерчатые «змеи» и веревки, куклы и головные маски — в финале сваливались в хаотическую кучу, которая, однако, все равно смотрелась прекрасной композицией, — несмотря ни на что, искусство одерживало верх над силами разрушения.

Говоря о тематическом содержании своего театра художника, Шайна решительно возражал тем критикам, которые «ставят знак равенства между каждой драмой и Освенцимом, так, как будто трагедия Эсхила и Ад Данте требовали концентрационного лагеря, чтобы быть написанными. Нет, я не отождествляю свой жизненный опыт с искусством. Мой взгляд на человеческую трагедию — вопреки впечатлениям лагерной жизни — это взгляд издалека, может быть, с незапамятных времен вплоть до сегодняшнего дня».

Взгляд на человеческую трагедию издалека, с позиций вселенских, в полной мере проявился в постановке «Данте». Это была единственная в своем роде столь масштабная версия «Божественной комедии», воплощенная средствами театра художника. И в «Сервантесе» (1976), назвав главного героя спектакля Рыцарем, Шайна сделал этот образ собирательным, вобравшим в себя тему и Дон Кихота, и самого Сервантеса. Рыцарь появлялся в грязном солдатском плаще, возвращался с некоей войны, — раненый (подобно самому Сервантесу), со сломанным копьем и на повозке, везущей жертвы бессмысленных сражений. Его судьба в спектакле Шайны — это трагическая судьба опять же Художника во враждебном ему мире.

В 1983 г. Шайна ушел из «Студио», чтобы полностью сосредоточиться на занятиях живописью. В течение последующих лет он не сочинял новых сценических постановок, а только изредка повторял за рубежом разные версии «Реплики» и «Данте». Только в середине 90-х гг., отметив свое семидесятилетие, еще раз вернулся к сценической работе и создал новое произведение своего театра художника — «Следы», представив его в трех несколько отличавшихся, но в главных чертах единых вариантах: в Польше (1994), в Турции (1994) и на международном фестивале в португальском городе Алманда (1995). Этот спектакль стал еще одной версией темы «Реплики» — Шайна снова говорил о продолжающейся трагической деградации современного мира, который по-прежнему виделся ему неким всеохватным концлагерем.

Питер Шуман

В те же 50-е гг., когда в Польше Кантор уже показывал первые спектакли своего «Крико-2», а Шайна был автором целого ряда содержательных сценографических решений, подводивших его к сочинению самостоятельных пластических действ, Питер Шуман только еще начинал в Мюнхене свои опыты, которые спустя десять лет привели к созданию — уже в Америке — его особого театра художника «Bread and Puppet». Суть этих опытов заключалась в соединении скульптурного творчества (имеющего дело исключительно с самым дешевым и недолговечным материалом: глиной, гипсом, папье-маше, — своего рода тип «бедного искусства») и движения-танца (также наипростейшего, принципиально далекого от балетного), которое призвано оживить и представить перед зрителями визуальные образы, вылепленные художником в духе, с одной стороны, экспрессионистических и дадаистских гротесковых деформаций, а с другой — примитивизма фольклорного искусства. На протяжении пяти лет Шуман, занимаясь дома леп-

кой фигур и масок, живописью, рисунком, затем надевал маску, брал скрипку и вместе с друзьями отправлялся в странствия по Балканам, Австрии, Баварии, где показывал свои представления прямо на обочинах дорог, на улицах, в других подобных местах, где люди могли остановиться и посмотреть, но могли и пройти мимо.

Результатом этой деятельности стала постановка «Танец Смерти» — действо, в котором участвовали и фигуры в масках (танцоры и музыканты), и гигантская маска Смерти, и огромный двуглавый Янус, и большой бесформенный черный «мешок», шевелившийся, пульсировавший, «рождавший» из себя первых людей. Именно с этого спектакля, а также с экспонирования одновременно выставки скульптур, гравюр и рисунков по дереву начал Шуман свою жизнь в Америке (куда он вовсе не стремился, более того, ненавидел все американское как воплощение общества потребления, но, приехав летом 1961 г., остался, потому что почувствовал гораздо большую интенсивность художественных исканий и соответственно гораздо большую свою собственную востребованность, нежели в Германии тех лет, казавшейся ему глубоко провинциальной). А в 1963-м основал театр, «Bread and Puppet» («Хлеб и кукла»), который стал уникальным по непрерывному долголетию своей деятельности театром художника.

Словом «хлеб» Шуман заявлял о своем особом понимании задач и целей искусства: оно не развлечение и не предназначено для узкого круга знатоков, а принципиально бедное, максимально дешевое, обращенное ко всем и каждому, отвечающее на самые животрепещущие вопросы современного бытия. Создавая свои спектакли как «черный хлеб» пищи духовной, Шуман завершает их тем, что исполнители раздают зрителям ломти ржаных караваев, выпеченных им самим собственноручно в печи специальной конструкции по рецепту, которому его в полуголодном послевоенном детстве научила мать, простая силезская крестьянка.

Второе же слово — «кукла» не вполне точно отвечало эстетической природе этого типа театра художника. Если определяющий родовой признак кукольного театра — игра человека с куклой, которая одновременно является и основным персонажем, то модулем спектаклей Шумана является человек. В этом смысле БЭП — театр не кукол, а живого актера. Только предстает здесь актер не в своем естественном облике, а как носитель или водитель маски — скульптурного произведения Шумана. Именно она главное действующее «лицо» рассказываемой истории[7]. Разумеется, используется и кукла, однако в каче-

[7] Размышляя об этом, Стефан Брехт в своей фундаментальной двухтомной монографии о П. Шумане указывает на главное различие куклы, как персонажа кукольно-

стве всего лишь одного из средств выразительности. Чаще всего — когда возникает необходимость показать уменьшенную ипостась человека-маски: в соотнесении с куклой он становится гигантом, точно так же, как обнаруживает, напротив, свою малость по сравнению в персонажами, намного его превышающими и предстающими в виде масок огромного размера, управляемых (с помощью шестов) изнутри или извне сразу несколькими операторами.

Что же касается масок (тех, что соразмерны с фигурами исполнителей), то они лепятся, рисуются, конструируются Шуманом соответственно той роли, которую они выполняют в спектакле. Головные и лицевые маски надеваются на голову и на лицо исполнителя и составляют единое целое с его фигурой и его костюмным обликом. Вместе с тем они являют собой как бы укрупненный и полностью довлеющий над всей остальной фигурой лик с застывшим выражением типа и характера данного персонажа, его состояния, наконец, переживаемой им главенствующей эмоции-страсти: от экспрессивного крика ужаса и страдания, глубокой печали и обреченной смиренности или, напротив, яростной злобности до невозмутимой бесстрастности, скажем, Мусорщиков или улыбчивого добродушия Прачек, Домашних Хозяек, Крестьянок, мужского и женского вариантов образов исповедуемого Шуманом идеала простой, естественной жизни.

Другой вид масок — несомые исполнителем перед собой (закрывавшие не только лицо, но часто всю фигуру) и над собой (когда они крепятся на спине, на плечах, на голове и поднимаются над ней). Такие маски выступали уже как совершенно отдельные пластические персонажи — лики, концентрировавшие в себе сильнейшую энергию выразительности, или же композиции из нескольких ликов вместе (например, трехголовая маска нелепых солдат времен Первой мировой войны, образов типа брехтовского Гели Гэя, или маска Трех Королей из евангельского сюжета и т. п.), или даже целая толпа, противостоящая герою, угрожающая ему, равнодушно наблюдающая за ним или, напротив, являющая собой несчастных, кричащих от ужаса людей с поднятыми вверх руками. Исполнители также могли нести

го театра, и маски, которая является основой спектакля БЭП: кукла — это то, чем человек управляет, что заставляет быть живым, с чем играет и что ему полностью подвластно; маска же в ее трансцендентальной застылости, напротив, всецело главенствует и полностью подчиняет себе исполнителя, хотя технически и управляется им. И соответственно, исследователь делает вывод о том, что искусство Шумана является продолжением традиции не столько кукол, сколько ритуально-обрядовых и фольклорных действ, восточного театра масок, особенно японских Но и Бургаки, а со стороны пластического искусства — деревянной и каменной скульптуры немецкого средневековья, экспрессионистической графики и дадаизма.

перед собой – в качестве еще одних безмолвных визуальных персонажей спектакля – и разного рода изображения: нарисованные на картоне животные, облака, цветы, горы и т.п. Еще один художнический прием Шумана (заимствованный им также из арсенала фольклорного и старинного театров) – серия сменяющихся картинок на темы рассказываемых ведущим (самим Шуманом) историй, которые представали перед зрителями словно увеличенные кадры некоего диафильма.

Как и маски, выполненные в масштабе человеческой фигуры, столь же разнообразны у Шумана маски гигантских размеров. Это не только образы мифические, фантастические, библейские, не только Всевышний и разные Божества, Мать Земли и Король Ада, всевозможные Драконы и Дьяволы, Мадонна и Иисус, но и гиперболизированные типы современной (или минувшей) социальной жизни: Дядя Фасто, он же Дядя Сэм с сигарой в зубах, Статуя Свободы и даже президент Никсон, Королева Испании и Великий Герцог, Диктатор с ликом Сталина (в «Мазаниелло»), а с другой стороны – вырастающие также до гигантских размеров те же Домашние Хозяйки-Прачки и Мусорщики.

И, наконец, персонажами представлений шумановского театра художника (особенно его фестивалей «Наш Домашний Цирк Воскрешения») становились ведомые перформерами-операторами театральные образы природы и животного мира: стада оленей, коров, козы, лошади, фантастические птицы, черные стервятники и белокрылые вестники, несущие спасение.

Итак, театр художника, каким его создает Питер Шуман, это воплощение его скульптурного творчества в форме сценического действия перформеров-операторов с разнообразными и разномасштабными масками. Основные принципы поэтики этого театра проявились уже в самых первых работах. После «Танца Смерти» последовали (уже как спектакли БЭП) представления под названиями «История мира», «Христианская история», «Королевские истории», осмысливавшие вечные сюжеты, ветхозаветные и новозаветные, мифологические и сказочные, как сюжеты актуальные и для современной действительности. Уже в этих самых начальных своих спектаклях Шуман заявил об активнейшей политической направленности искусства БЭП, которая заключалась в защите человека и всего живого от любых проявлений угрозы насилия, откуда бы она ни исходила: от царя Ирода или от современного Дяди Фасто, насылавшего самолет-акулу на вьетнамских женщин и детей. Такие вечные и одновременно злободневные сюжеты шумановские маски разыгрывали и на сцене, и на улицах Нью-Йорка, где они становились самой сильной и впечатляющей частью разных политических шествий, демонстраций, пикетов, других

форм американского антивоенного движения 60-хгг. И подобно тому, как пространство улиц, площадей и скверов имело для Шумана всеохватный и вместе с тем всегда случайный характер (БЭП выступал всюду, где придется), так и понятие сцены в ее адресной конкретности и определенности для него не существовало: спектакли могли показываться и показывались практически в любом пространстве, и его «архитектура» (порою очень далекая от специально театральной архитектуры) не имела никакого значения. Иначе говоря, в отличие от других мастеров театра художника, о которых шла речь выше и будет говориться далее, Шуман был единственным, кто не отдавал предпочтения какому-либо определенному типу театрального пространства — для его «движущихся скульптур» понятие «сцена» было, в сущности, равнозначно понятию «экспозиционное пространство», и в этом качестве сценой становилось любое место, где спектакль разыгрывался.

Заявив об антивоенной теме в «Королевских историях» (где разновеликие маски-образы повествовали об уничтожении людей некоей мифической страны гигантским Великим воином, призванным королем для защиты от злого Дракона), Шуман не оставлял эту тему практически на протяжении всего своего творчества. Сначала сделал спектакль, посвященный недавней реальности XX в. — Второй мировой войне: в нем действовали огромные маски милитаристских существ, убивавших свои жертвы, и это было, кажется, единственным откликом Шумана на трагические события истории его родины, Германии, оказавшие во многом решающее влияние на формирование его мировоззрения[8]. А затем пошла серия спектаклей, где тема насилия была связана с войной во Вьетнаме.

Постановка «Птицелов в Аду» (первая версия — 1964, вторая — 1971) по мотивам пьесы из репертуара японского театра Кьюген стала возмущенной репликой Шумана на решение Никсона освободить от ответственности лейтенанта Колли, спалившего дотла деревню Сонги: Яама. Король Ада, гигантская маска, возвышавшаяся над красным занавесом (свисавшим с его распростертых в стороны лепных рук и являвшимся его «телом»), пожирал-поглощал маленьких кукольных птиц, которых отстреливал для него Птицелов, изжаривал и бросал в его «чрево» (в отверстие, открывавшееся в середине занавеса), получая за это индульгенцию.

Тема сожжения вьетнамской деревни, воплощенная уже как история современной реальности, предстала в спектакле «Огонь»

[8] Это произошло в конце 50-х гг., когда, еще будучи в Мюнхене, Шуман увидел документальный фильм о фашистском концлагере и впервые открывшаяся ему правда ошеломила его и перевернула его сознание.

(1965), где Шуман повествовал о последних семи днях жизни вьетнамских крестьянок. Фигуры в мертвенных белых масках с закрытыми глазами и сжатыми губами совершали свои простейшие, естественные акции: в понедельник — вели безмолвную беседу, во вторник — совершали трапезу, поднося к сжатому рту хлеб и чашу, в среду — кружились в медленном танце, и так далее, а в последний день наступала их «Герника», финальным, после уничтожения самолетом-акулой этих женщин, аккордом которой было самосожжение буддийской монахини, медленно обматывавшей свое тело и свой масочный страдальческий лик темно-красными лентами всепоглощающего «огня».

В «Ранах Вьетнама» (1967) зрителям была предложена своего рода «лекция» некоего профессора-медика о различных степенях ожогов, обращенная к группе студентов (в экспрессивно искаженных масках). «Лекция» прерывалась голосом девочки, бесстрастно зачитывавшей газетный репортаж из вьетнамской больницы, и сопровождалась картиной мучений корчащейся на полу женской фигуры с вылепленным страдальческим незрячим ликом посмертной маски и обожженными руками, которые она пыталась забинтовать кусками все той же газеты.

Обобщенный образ обезумевшей от боли, горя и страданий женщины — Седой леди (в виде управляемой изнутри несколькими операторами четырехметровой фигуры-маски), которую повергал Черный монстр войны и обступала целая группа ручных масок таких же несчастных женщин, стал главным в спектакле «Кантата Баха № 140», а в 70-е гг. перешел в цикл представлений под названием «Кантата Седой леди», героиня которой отправлялась на поиски сына, ушедшего на войну убивать. Пройдя весь путь и своими глазами увидев ужасные картины уничтожения черным самолетом молящихся кукольных фигурок женщин и детей, она в ужасе ползла через выжженные поля и леса обратно домой, где умирала, кружась в объятьях все того же Ангела Смерти, который увел на войну ее сына.

Центральным, во многом итоговым для сценической деятельности БЭП в 60-е гг. стал спектакль «Крик людей о мясе» (1969). В нем сошлись все основные мотивы и сюжетные линии, разрабатывавшиеся Шуманом в этот период: и христианско-мифологические, и современные антивоенные.

Уже в 60-е гг., когда антивоенная тема, воплощавшаяся как вечная и одновременно звучавшая злободневным откликом на события современные, преобладала в творчестве Шумана, он создавал также спектакли несколько иного содержания. Например, о любви: «Лист, ощущающий лунный свет» (1965) и «Умерший человек поднимается»

(1967), в которых его «ожившие скульптуры» — вылепленные им маски мужчины и женщины — разыгрывали сюжеты лирического свойства. В последующие 70-е и 80-егг. репертуар БЭП еще более расширяется. Среди названий его спектаклей можно видеть «Тристана и Изольду», «Антигону», «Отелло», «Короля Лира», представление версии мифа о рождении Венеры и игравшуюся в один с ним вечер композицию «Гойя», своеобразный масочный перформанс на темы офортов «Бедствия войны», где разного вида демоны войны насиловали и убивали стариков, женщин, детей, животных.

Шуман создал и целый ряд постановок, в которых показал, что его театр художника способен рассказывать сюжеты даже из репертуара театра психологического реализма. Такой постановкой стал, к примеру, «Войцек» (1981), и в ней участвовал драматический актер Г. Бартеньев, специально приглашенный для исполнения заглавной роли. Шуману здесь было нужно именно его естественное живое лицо — совершенно неожиданно для зрителей (привыкших в спектаклях БЭП видеть персонажей только как произведения скульптурного творчества художника) оно открывалось, когда перформер, который держал за спиной сидевшего на стуле Войцека его лицевую маску, вдруг ее убирал. С этого момента функцию выразительнейшей «маски» героя пьесы выполняло лицо актера. Бледное, суровое, со сжатыми губами и настороженным взглядом, оно само было словно изваяно, только на сей раз природой и искусством актера, как и его руки, производившие хотя и, казалось бы, наипростейшие, но пластически точно выверенные, словно вылепленные, ритуально значимые движения и жесты: в этой сцене он зашивал свою солдатскую куртку, чистил сапоги, ел горох из бумажной тарелки. В какой-то момент за его спиной возникали большие (раза в три больше головы актера) маски, несомые невидимыми (скрытыми за ними) перформерами. Это — его двойники, его тени, визуальное воплощение его душевного состояния. Они окружали его, следовали за ним, медленно раскачивались, кружились, наблюдая, как он в изнеможении выполнял команды солдатского учения, а когда совершал убийство Марии, они утаскивали его за пределы сцены. И все остальные персонажи спектакля — это большие (в половину или даже в две трети человеческого роста) маски, несомые исполнителями, являвшиеся главной частью их скрытой в костюмной оболочке фигуры и воплощавшие средствами экспрессивной скульптурной пластики самую суть образа данного персонажа.

«Войцек» был не единственным спектаклем, строившимся на развертывании действия масок вокруг актера с открытым живым лицом. Опыт такого рода Шуман произвел также в «Отелло» и в

«Джозефине» (1984), где главную героиню, юную певицу, передвигавшуюся в инвалидной коляске, слушали и обступали фигуры в больших масках и куклы, а над ней парил Белый Ангел, исполняя вдохновенный танец Духа Музыки. Наконец, в «Диагональном человеке» (1982), спектакле о судьбе маленького человека в современном мире, где главную роль играл снова Г. Бартеньев.

Отдельная группа сюжетов, рассказываемых «ожившими скульптурами» Шумана, — о жизни и судьбе исторических личностей. «Мазаньелло» — четырнадцать дней жизни итальянского революционера XVII в., сопровождаемого четырехметровым Ангелом Хранителем в черном костюме современного делового человека и превращающегося в гигантскую фигуру с маской лика Сталина. «Волькенштейн» — о странствиях средневекового поэта и музыканта, великого грешника, представшего вылепленной Шуманом портретной маской, и о его женщине, чей образ простой труженицы, хранительницы домашнего очага впервые появился именно в этом спектакле и вошел — в качестве одного из основных типов шумановского театра масок — в целый ряд последующих постановок БЭП, как специально посвященных судьбе женщины в этом мире (различные варианты «Прачек», например рождественский, где воплощением этого образа становилась Мария), так и на другие темы. Одна из них — «Жанна д'Арк», показанная (наряду с другим спектаклем-притчей «Убийца Белой лошади») во время первого приезда БЭП в Россию осенью 1988 г.

Спектакли, которые предстали перед москвичами на таганской сцене, как и многие другие упомянутые выше, входили в программу ежегодных августовских фестивалей под названием «Наш Домашний Цирк Воскрешения», проводимых Шуманом среди вермонтского пейзажа на окраине его гловерской фермы, куда он в середине 70-х уехал из Нью-Йорка на постоянное жительство. Местом представления был сосновый лес и его поляны, главной ареной — просторный луг, окруженный естественным холмистым амфитеатром, где располагались зрители.

Наряду с главной и кульминационной частью представления, в программу фестиваля входили и другие действа. Так, «Убийцу Белой лошади» в «Цирке» 1975 г. предваряли два других столь же выразительных спектакля. Один — на тему 200-летия Америки, другой — карнавальное шоу «Животные и акробаты», где были трюки, клоунские антре, всевозможные ведомые перформерами маски-фигуры чисто цирковых персонажей: зеленый дракон, жираф, танцующие медведи и страусы, гигантский стервятник, высиживавший свое потомство, и т. п. А начинался этот «Цирк» исполнением «Аллилуйя» (сопровождаемым визуальным иллюстрированием сюжета сотворе-

ния мира — с помощью демонстрации рисунков и соответствующих действий масок) и целой серии интермедийных сценок, разыгрываемых в разных местах сосновой рощи. Кроме того, в иных случаях для раскрытия определенных аспектов темы Шуман использовал выразительные средства не только театра «ожившей скульптуры», но и современного пластического творчества в его чисто экспозиционных формах: инсталляции, энвайронменты, объекты и т. д. [9].

Объединенные общим местом действия, общей структурой построения зрелища (главному представлению трагедийного характера, как правило, предшествовали, с одной стороны, разыгрываемые в разных точках леса и около него интермедии, а с другой — комедийно-буффонадное цирковое шоу с масками клоунов и животных), наконец, общим финалом — Воскрешением, августовские фестивали имели тем не менее каждый свою тему и свой сюжет [10]. Эти действа наиболее полно отвечают самой сути искусства Шумана, его особого театра художника: первичная пратеатральная форма ритуально-обрядового и фольклорного действа, воплощенная экспрессивнейшим языком современной пластики. Но можно сказать и по-другому: созданные современным художником Шуманом его скульптурные образы воплощаются им в форме действ и представлений ритуально-обрядового, фольклорного предтеатра. Эти образы столь вырази-

---

[9] Подробное описание того, как выглядел в полном объеме «Цирк» 1984 г под названием «История борьбы и веры в Латинской Америке, или Убийство и воскрешение архиепископа Ромеро» см. в статье автора «Воскрешая Надежду, Веру, Любовь» // Эстрада и цирк. 1992. № 10–11.

[10] 1976 — «Убийца Белой лошади», 1977 — «Мазаньелло» и «Жанна д'Арк», 1978 — «Аве Мария Стелла» и «Волькенштейн», 1979 — «Прачка» и так далее. 1981 год — тема история жизни Человека: рождение, труд крестьянина, пашущего вокруг фигуры Матери Земли, нападение солдат, их насилие над людьми и животными, вселенский пожар, белые птицы надежды и корабль спасения с древом жизни на голубом парусе. 1982 — тема страданий Св. Франциска, идеального человека, а в 1983 — еще одно представление о латиноамериканской трагедии. 1986 — проблема голода, 1987 — двухсотлетие американской конституции, 1988 — «Страсти по юному дереву», своего рода парафраз фольклорного весеннего обряда, который у Шумана представал в драматической интерпретации: срубленное дерево становилось объектом совсем не праздничного действа, а грубого насилия — его лишали жизни и распинали на кресте. Тема защиты Природы, равнозначная для Шумана теме защиты Человека от всевозможных враждебных ему сил, стала главной в спектакле «Восстание зверя», центральной части «Цирка» 1990 г. (показанной во время вторых московских гастролей БЭП, на сей раз в помещении выставочного павильона парка «Сокольники»). А спустя три года — фестиваль по случаю национального праздника Америки — 500-летия открытия ее Христофором Колумбом: «ожившие скульптуры» Шумана представляли это событие как поистине трагическое: путь к «Новому порядку мира» (воплощенному кукольной группой «Америка») прокладывался через ряд убийств, сначала красавцев-оленей, затем крестьян, наконец, младенцев и самого Христа.

тельны и в своей выразительности столь самодостаточны, что для своего «оживления» в качестве персонажей спектакля не требуют какого-либо особого индивидуального актерского мастерства. Все исполнители (перформеры, операторы) у Шумана — в сущности, любители: и та небольшая группа (включая его самого и членов его семьи), которая работает с ним более или менее постоянно, и тем паче сотни волонтеров, не только взрослые, но и дети, которые каждое лето съезжаются со всего штата Вермонт (а на гастролях — набираются из студентов и других добровольцев), чтобы принять участие в акции, беспрецедентной по своей художественной значимости. Ибо каждый спектакль Шумана — о вечных основах человеческого бытия, о Жизни, Смерти и Воскрешении, осмысливаемых на уровне одновременно мифологическом и злободневно современном, фантастическом и бытовом, в их неразделимости, в конгломерате самых разнообразных визуальных, пластических, скульптурных, изобразительных, а также музыкальных, певческих, танцевальных и всевозможных прочих форм и средств выразительности.

Ахим Фрайер

Если Шуман в полной мере развернул деятельность своего театра художника «Хлеб и кукла» после приезда в Америку, то его ровесник Ахим Фрайер смог заняться этим видом творчества, только когда в 1972-м, воспользовавшись итальянскими гастролями спектакля «Добрый человек из Сезуана», остался на Западе. (В ГДР, после окончания в 1959 г. Берлинской Академии искусств, где учился у Б. Брехта, он работал как сценограф.) Этот поступок был вынужденным и закономерным: только что со скандалом был запрещен спектакль «Клавиго», причем именно из-за иронической остраненности оформления, которое расценили как издевательство над классикой. Впрочем, и в предыдущих своих как сценографических работах (решение оперы «Севильский цирюльник» вместе с режиссером Рут Бертхауз — игровое действо в духе комедии дель арте, тот же «Добрый человек» с Б. Бессоном), так и еще более в живописи, не говоря уже об акциях (например, устроенной в 1966-м в квартире, пространство которой — стены, окна, мебель, дверь — было полностью очерчено красной линией, что являлось метафорой замкнутого мира, метафорой насилия над людьми), он постоянно ощущал себя в состоянии конфронтации с официальной идеологией в искусстве и протестовал против нее.

В Западной же Германии Фрайер сразу же занял ведущее положение среди сценографов, аналогичное тому, которое в 60-е гг. зани-

мал В. Минкс, принесший тогда на сцену открытия поп-арта. Критик Г. Рюхле [11] охарактеризовал новое, внесенное уже Фрайером, качество сценографического творчества как «игровую фантазию», имея в виду главным образом его работы на драматической сцене, где он предлагал режиссерам исполнить «Лира» Э. Бонди в детской песочнице, «Разбойников» Шиллера — на площадке, засыпанной слоем увядшей листвы, а «Кэтхен из Хельброна» и «Фауста» — как ярмарочное представление. Вместе с тем наряду с игровой сценографией в оперных постановках он создавал оформление несколько иного рода — пространство метафорической значимости: залитое кроваво-красным колоритом — в «Кардильяке»; замкнутое полукругом тюремной стены, исчерченной белыми знаками человеческих судеб, — в «Фиделио»; наконец, в «Воццеке» «пространство ужаса», образованное уходящим в резкой, головокружительной перспективе коридором двух как бы падающих стен: одна — со множеством разнородных дверей, другая — белая чистая плоскость, на которой герой в трагической сцене убийства окровавленной рукой прочерчивал горизонтальную и вертикальную полосы креста.

Когда Фрайер начинает ставить первые спектакли как режиссер, он и в них еще какое-то время продолжает оставаться (по типу театрального мышления) сценографом: решение пространства сохраняет главенствующее значение и определяет визуальную концепцию постановки. Экспрессией цвета и форм оно создает «образ насилия» («Ифигения в Тавриде») или воплощает душевную драму героя («Орфей и Эвридика»). Для того чтобы реально выйти к своему театру художника, Фрайер должен был начать сочинение сценических композиций из фигур актеров, и как только он этим занялся, изменилось его отношение в том числе и к пространству. Оно все более становилось «чистым листом» (остраненным от какой-либо самостоятельной, самоцельной содержательности — в духе современного сценического дизайна), на который автор спектакля проецирует свои образы, вычерчивая горизонтальные, вертикальные, диагональные мизансценические пластические построения звучащих (в опере) или изображающих те или иные драматические ситуации (в драме) «живых картин».

Формирование своего особого театра художника было связано у Фрайера также и с проводимыми им (одновременно и параллельно с постановками спектаклей на оперной и драматической сценах) опытами, с одной стороны, инсталляций, а с другой — разного рода акций и перформансов. Некоторые инсталляции развертывались пря-

---

[11] *Gunter R.* Die Bilderwelt des Achim Freyer — Stationen einer Entwicklung // Theater 1977. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute.

мо в фойе театра как своего рода реплики по мотивам спектакля (например, опера «Фиделио» сопровождалась экспозицией «Внутреннего бетховенского пейзажа»: в замкнутом свинцовом кубе голова композитора с капающей из ушей кровью...). Другие — в пространствах выставок («Германия — жизненное пространство» на выставке «Документ-6» в Касселе 1977 г.). Что же касается акций и перформансов, то в них Фрайер исследовал основные элементы и принципы формообразования театрального пространства и театрального действия, следуя в этом баухаузским опытам О. Шлеммера полувековой давности и разрабатывая «азбуку» своего собственного сценического языка. В качестве исполнителей такого рода акций выступали молодые танцоры 12 или студенты Берлинской Академии искусств, в которой Фрайер с 1976 г. вел мастерскую сценического дизайна 13.

Особые черты создаваемого Фрайером театра художника наиболее ярко проявились в его трилогиях, осуществленных на сценах Государственного театра в Штутгарте («Сатьяграха», 1981, «Эхнатон», 1984, и «Эйнштейн на пляже», 1988 — на минималистскую музыку Филиппа Гласса [14]) и венского Бургтеатра («Метаморфозы Овидия», 1987, «Войцек» Г. Бюхнера, 1989, и «Фаэтон» Еврипида, 1991), а также в постановках с участием основанного им Фрайер-Ансамбля.

Особое значение имела постановка «Метаморфозы Овидия, или Движение по кругу к центру и обратно». Этот спектакль, имевший

---

[12] В «Камере обскура» (1977) они изображали фигуры с забинтованными телами и лицами, а в «Re-Aktion» (1977) их акция заключалась в том, что они длинными кистями проводили по светлой поверхности чуть наклонной площадки от левого края к правому и обратно одну за другой продольные черные полосы, а когда поверхность площадки оказывалась закрашена полностью, на нее падал исполнитель в белоснежном костюме и «плыл» по этому черному «морю».

[13] В стенах Академии состоялась премьера «Маульверкер» на музыку Дитера Шнебеля (1977), где исследования композитором артикуляционных возможностей человеческого голоса сопровождались визуальными экспериментами Фрайера с видео- и проекционными изображениями, и в результате родился авангардный музыкальный ансамбль под таким же названием, который вместе с его руководителем участвовал и в других театральных проектах Фрайера, как со студентами («Говорящее тело», 1980), так и с его Ансамблем («Йовегерли», 1991). А на выставке «Документ-8» (Кассель, 1988) Фрайер показал в исполнении студентов полуторачасовой перформанс «Вытянутый взгляд, или Искривление плоскости для создания пространства», который состоял из серии акций черных фигур с длинными черно-белыми светящимися брусками и полотнищем: из них складывались — в очень замедленном ритме, почти ритуально значимо — различные геометрические формы на плоскости планшета и композиции в объеме сценического пространства.

[14] Об этих работах А. Фрайера см. статью: *Березкин В.* Ахим Фрайер. От сценографии к театру художника // Искусствознание. М., 1999. № 2/99. С. 593–596.

во многом программное значение для эстетики театра художника, каким его создавал Ахим Фрайер (и вобравший в себя многое из того, что мастер искал и экспериментировал в предыдущих работах), воплощал тему бесконечной изменчивости бытия, его абсурдности и трагизма и являл собой, по определению самого автора, «медитацию архетипов в человеке», выраженную визуально через особый рисунок пластики и трансформации каждой фигуры. Все они — от реальных человеческих фигур до экспрессивно деформированных и даже совершенно фантастических — рождены творческой волей художника-демиурга в его мастерской, всевозможные материальные предметы которой разбросаны по авансцене в хаотическом беспорядке: ткани, слепки, бруски, подрамники. Их многоцветье — в виде элементов уже самого оформления — переходило на сцену. Белая плоскость, поставленная в глубине, становилась небом. Синяя горизонтальная полоска, окаймлявшая ее нижнюю кромку, — морем, а расстеленная на планшете желтая ткань — берегом, песком, площадью, на которую выезжали с боков, спускались с неба и «шествовали» по ней плоские декорационные сборки, изображавшие дома, древние стены, арки и т. д.

В этом мире Фрайер разворачивал свою сложную и многоплановую партитуру пластического действа, далеко не всегда объяснимую, бессюжетную, выстраиваемую по законам поэтического творчества. Каждый персонаж исполнял роль самостоятельного визуального лейтмотива, проходившего через спектакль как отдельно и параллельно с другими, так и в различных взаимосочетаниях, контрапунктом или в диссонансе. У каждого был свой жест, свои движения, свои моменты появлений-исчезновений, словом, своя особая партия.

Открывала спектакль (а в финале завершала) девочка в коротком белом платьице, с развевающимися волосами. Она проезжала через сцену на самокате в завораживающе растянутом ритме замедленного полета и воплощала многократно, снова и снова, повторявшийся мотив счастливого детства. А затем шли сменявшие друг друга или возникавшие одновременно (и тоже — неоднократно) видения разных ипостасей бытия человека и разных порождений его фантазии. Безликая женская фигура, сплошь, с головы до ног, окутанная красной тканью, совершала ритуальную акцию распахивания этой самой ткани: там, внутри, открывалось ее белоснежное обнаженное тело (с подчеркнутой натуральностью нарисованное по поверхности облегавшего исполнительницу трико), — эта акция составляла суть и личную тему данного персонажа. Также безлики (лица затянуты белой материей) и путешественники в черных костюмах и шляпах проходили, держа в руках чемоданы. Группа прекрасных женщин в

длинных платьях шествовала подобно античному хору, затем исполняла бурный вакхический танец с прыжками и кувырканиями, после чего лирически раскачивались на качелях, или оказывались вдруг в масках уродливых морщинистых, беззубых, кривоносых, с выпученными глазами фурий, или, обретя вновь свой прекрасный облик, нежно прижимались к черным фигурам возлюбленных и становились их жертвами, пронзенные коварными ударами ножей. Перед зрителями проходила серия вариаций на тему однотипно унифицированных мужских персонажей, облаченных в одинаковые серые шляпы и деформированные, мятые, нарочито мешковатые костюмы: разной ширины штанины и кособокие пиджаки с плечами одно выше и больше другого. Один из таких персонажей изображал заносчивого курильщика, а иногда вдруг пускался в нелепо гротесковый пляс, беспорядочно размахивая руками и поднимая коряво согнутые ноги. Группа подобных персонажей совершала коллективную акцию с приносимыми ими пляжными креслами: медленно, можно сказать ритуально, ставили их каждый по-своему и в своем ритме, перелезали через спинки и подлокотники, перекатывались, принимали на них разные позы, образуя хаотические, все время менявшиеся композиции, а в конце акции в таком же беспорядочном движении покидали сцену вместе с креслами, прилипшими к заду каждого.

И еще один персонаж в таком же мешковатом деформированном сером костюме, но на сей раз у него вместо человеческого лица — черепообразная маска, а в руке колокольчик: образ Смерти как результат еще одной метаморфозы спектакля.

Время от времени через сценическую площадку перекатывалась фигура с прижатыми к груди коленями и судорожно раскрытыми руками, полностью затянутая оболочкой защитной пелены, — некий корчащийся в мучениях комок живой плоти. Протанцовывал свой танец с тарелками в руках Официант, у которого вместо головы — картофелина с воткнутой в нее вилкой. Выползало крабообразное существо, многорукое, многоногое и с человечьей головой. Кружилась, выполняя механизированные пируэты, балерина-волчок, включенная в партитуру спектакля как откровенная цитата одной из кунстфигур из «Триадического балета» О. Шлеммера эпохи Баухауза.

Время от времени медленно проходила, совершая свой долгий, кажущийся нескончаемым, путь черная старуха, всегда в одной и той же позе (скрюченная буквой «Г»): опираясь на выдвинутую далеко перед собой клюку и протянув вторую руку в робко просящем милостыню жесте, — еще один постоянный, самостоятельно звучавший лейтмотив, как бы закольцовывавший тему метаморфоз человеческой жизни, начатую образом девочки на самокате.

Тема метаморфоз по-своему воплощалась и в варьировании мотива удвоенности. Появлялось существо с двумя головами на розовой, в красных прожилках фигуре. Сцену пересекал — всегда в профиль — обнаженный мужчина, сросшийся плечом с собственной тенью. Удваивались — с помощью зеркального отражения — лица персонажей, державших перед собой (каждый в разном положении, повороте и ракурсе) овальные зеркала. Кровавые нити, тянущиеся из глаз, неразрывно связывали два совершенно одинаковых мужских тела (экспрессивно показанные Фрайером уже не просто обнаженными, но даже без кожи — с проступившим, как в анатомическом атласе, кроваво-красным рисунком мышц и нервов), — они противоборствовали, корчились на земле в судорогах боли и тщетно пытались подняться.

А еще перед зрителями представали — в разных сочетаниях, ситуациях, композициях и акциях: вытянутая над сценой фигура черного скрипача и монументальный белый жонглер, державший на ладонях маленьких человечков; пробегающий (тоже замедленно — как и все другие персонажи) черный охотник с белым силуэтом «мчащейся» собаки у пояса; сидящая на стуле женщина в синем платье, из-под которого на расстоянии нескольких метров от нее торчали ее босые ноги; человек-колонна и человек с обручем; фантастические фигуры, у которых на месте головы — манекен или кубик для игры в кости, вытянутая рука или огромного размера голый зад, куда розовая кукла вставляла свой бутафорский градусник. Наконец, были здесь и всевозможного вида ангелы: черный — с белыми крыльями, которые он смыкал-размыкал, как, опять же, створы огромной раковины (перекликаясь тем самым с мотивом возникавшего-исчезавшего под оболочкой красной ткани обнаженного женского тела), рыжий — с мечом и красным крылом, синий — с синими крыльями.

Все это поэтически сюрреалистическое многоголосие пластических образов и метаморфоз сопровождалось живым человеческим голосом, время от времени звучавшим откуда-то с неба и произносившим в отрешенно мерном ритме строки Овидия, а в другие моменты — раздавались, бесконечно повторяясь и варьируясь, музыкальные фразы, сочиненные Д. Шнебелем.

По замыслу Фрайера, если «Метаморфозы» как первая часть трилогии воплощала тему «Человек и Бог», то следующие две постановки — «Войцек» [15] и «Фаэтон» — темы «Человек без Бога» и «Человек как Бог».

---

[15] Об этом спектакле см.: *Березкин В.* Ахим Фрайер... С. 598–599.

В труппу Фрайер-Ансамбля, исполнившую «Метаморфозы», входили актеры самых различных специальностей: драматические, танцоры, акробаты, певица. Они участвовали практически во всех последующих постановках мастера на традиционных оперных сценах Германии и других стран Европы, где воплощали пластические партии безмолвных фигур, которые формировали визуальный облик сценических композиций, выстраиваемых Фрайером вокруг главных героев оперы, кои являлись их звучащим центром. Так было в «Персефоне», где актеры Ансамбля изображали безликих, бесплотных существ Аида, которые, когда замолкал вокальный монолог героини, оживали и совершали сомнамбулические акции-движения со своими геометрическими и стереометрическими фигурами; или в «Турандот», где они играли разнообразные «китайские» маски, гротесковые и уродливые, на ходулях и карликовые, с немыслимо широкими плечами и разномерными штанинами; наконец, в «Волшебной флейте», где обеспечивали визуальный образ предложенной Фрайером откровенно балаганно-цирковой версии моцартовской оперы.

Вместе с тем театр художника Ахима Фрайера в его наиболее «чистом» виде представал в спектаклях, осуществленных целиком и полностью труппой его Ансамбля. Такими были, к примеру, и две постановки — «Dis Tanzen» и «Йовегерли», показанные Ансамблем во время фестиваля 1996 г. «Берлин в Москве».

Пятидесятиминутный гротеск «Dis Tanzen» решал, по замыслу Фрайера, задачу «найти новый вид повествования путем сочетания звуков, слогов и языка жестов». Фрайер специально подчеркивал, что «слова и слоги танцуют так же, как тела и жесты, но сохраняют дистанцию», в чем можно было увидеть еще одно проявление брехтовского принципа «разделения элементов», выражавшегося, кроме всего прочего, в данном случае и в несоответствии «различных схожих слов, звуков разной высоты, цепочек движений...» [16]. Этот новый вид сценического повествования, состоявший ровно из семи жестов и семи слогов, исполнялся соответственно семью фигурами, — своего рода «нотными знаками», с помощью которых Фрайер писал пластически-звуковую партитуру данного представления. Они стояли вдоль рампы шеренгой на нейтральном фоне — все в одинаковых серых шляпах и костюмах. Каждая фигура — по-своему деформирована и асимметрична: приземиста или безмерно вытянута вверх на кривых ногах-ходулях, сверхтолстая или кривобокая, что создавалось разными размерами, формами, шириной, кроем их штанин, рукавов, плеч.

---

[16] Цит. по Программе спектаклей «Dis Tanzen», «Йовегерли». М., 1996.

После томительно долгой паузы, когда они в полной тишине совершенно неподвижно смотрели из-под своих шляп в зрительный зал, их сложенные на животе и груди руки начинали очень медленно опускаться вниз и прятаться в карманы брюк. Это была их первая акция, воспринимавшаяся как событие. Столь же замедленно и столь же укрупненно (благодаря концентрации на ней внимания), а потому и столь же значимо происходила следующая акция: каждый персонаж — и «карлик», и «великан», и толстяк, и кособокий, и все остальные, одновременно и порознь, в своем ритме и своим жестом подносил руку к лицу, почесывал кто нос, кто ухо, кто шею, кто ногу, а кто-то, подняв было руку, передумывал и убирал ее обратно в карман. После следующей бездейственной паузы они начинали с напряженным вниманием и озабоченностью разглядывать свои ногти, чистить их, складывать ладони, потирать их, сплетать пальцы, разминать, пощелкивать, стряхивать и стирать с рук якобы прилипшую грязь, чтобы затем убрать их за спину.

Исполнив эту серию жестов рук, уродцы, наконец, издавали первые звуки, слоги и слова: сначала один — и все удивленно поворачивали головы в его сторону, потом другой, третий. Голоса (каждый, подобно жестам, отличен по тональности, интонации, тембру) сливались в общую какофонию, переходившую в смех, в хохот, от которого их нелепые фигуры начинали трястись, пошатываться, наклоняться. Следующей порции общего «говорения» аккомпанировали многократно повторявшиеся убирания рук за спину и складывание их на груди. Когда же все вдруг смолкали и, опустив руки по швам, замирали, на лицах появлялись гримасы белозубых улыбок, опять же чуть отличавшиеся друг от друга, словно семь различных нотных звуков исполнявшейся в данный момент визуальной «мелодии», которая сменялась следующими «мелодиями» или «танцами» жестов, мимики и звуков. Тревожным «танцем» рук, закрывавших лицо от внезапной угрозы, или поисками чего-то под ногами и вокруг себя. «Мелодией» разнородных хохотов, сливавшихся в единую ритмическую фразу. «Танцем» кружений и подергиваний в стиле буги-вуги — каждого на своем месте и в своем духе. Снова «мелодией» общего, но невпопад, говорения и снова «танцем» охватывавшего всех нервного тика, почесывания, поглаживания разных частей тела, приведения в порядокгалстука и костюма, после чего выплескивалась новая порция слогов и фраз — шепотом, ворчанием, крикливыми жалобами, сменявшаяся жестами удивления, подъемом и опусканием голов, новыми почесываниями и подергиваниями. И, наконец, заключительная статичная мизансцена: каждый в своей первоначальной позе, но с бессильно склоненными головами, лица закрыты руками, и в насту-

пившей тишине слышится стук упавшей на пол фигуры квадратного «карлика».

В «Йовегерли» актеры Фрайер-Ансамбля своей пластикой создавали на сцене визуальный ряд, сопровождаемый произносимыми чтецами (на алеманнском диалекте, малопонятном даже немцам, а потому звучавшим чисто музыкально) стихотворными и прозаическими текстами XVIII в. Й.П.Хебеля и современной авангардной музыкой Д. Шнебеля, исполняемой им же самим руководимым оркестром. При этом в Москве Фрайер показал совершенно новую версию спектакля (поставленного в 1993 г.), сочинив ее за два дня и, можно сказать, экспромтом: случайно увидев на декорационном складе театра Моссовета разновысокие стулья (придуманные в свое время С. Бархиным для «Царской охоты»), немецкий мастер решил на работе с ними своих актеров выстроить все сценические композиции «Йовегерли», полностью отказавшись от оформления, использовавшегося ранее и уже привезенного в Москву.

И здесь исполнителей было семеро, и они, подобно опять же «нотам», разыгрывали визуальные «мелодии» спектакля — каждая «нота» индивидуально особая, звучащая в разной очередности, сольно, в дуэтах, трио, квартетах или все вместе, но в различных ритмах, регистрах, тональностях. Одетые на сей раз в черные костюмы и зловеще белеющие своими масочно унифицированными лицами, они совершали всевозможные акции каждый со своим стулом разной высоты и таким образом безмолвно проживали все те состояния, которые так или иначе передавались читаемыми текстами и звучавшей музыкой. На окрашивавшемся с помощью света в разные тона заднике (темневшем до черноты, красневшем, розовевшем, синевшем, зеленевшем, снова темневшем) черные фигуры застывали в долгой мизансцене сидения в разных позах, затем медленно, друг за другом, меняли их, образуя новые асимметричные композиции. Вставали. Замирали, словно засыпая, и как бы во сне снова опускались на сиденья, переваливались с них на пол, опрокидывали на себя разновысокие стулья и через какое-то время с той же сомнамбулической замедленностью ставили стулья обратно в вертикальное положение, опять залезали на сиденья и застывали в скорбных позах, пока кто-то не начинал вдруг безумно хохотать, и все, будто пробуждаясь, один за другим поднимались во весь рост, вопросительно смотрели друг на друга и замирали уже в этой позиции. Из темноты сверху на проводе опускалась голая лампочка, загоралась, раскачивалась над головами. Каждое новое изменение позы, жеста, взгляда, каждый поворот, шаг, тем более движение — это новая композиция, обязательно фиксируемая паузой и только после этого перетекавшая в следую-

щую. Постепенно сдвигаясь в сторону с одного стула на другой, черные фигуры одна за одной исчезали за кулисами. Последний, кто оставался, начинал свой пластический монолог рук: разводил их в стороны, обхватывал голову, поднимал вверх. А когда и он исчезал за кулисами, какое-то время на темном фоне зрители видели силуэтную графическую композицию пустых бархинских стульев, после чего из-за кулис возвращались черные фигуры, брали их в руки, поднимали, кружились с ними в странно завораживавшем танце, ставили на место, снова вползали, забирались на них, ложились, садились, наконец вынимали из-под них и ставили себе на колени квадраты и прямоугольники разных цветов: красного, синего, желтого, зеленого, фиолетового, серого. Эти плоскости создавали единственную и потому неожиданную, ударно прозвучавшую в черно-белой графической структуре спектакля яркую цветовую композицию в духе супрематической живописи, которая и становилась мощным заключительным аккордом этого представления.

Какой бы литературный или музыкальный материал Фрайер ни использовал в качестве основы для спектаклей своего Ансамбля (а это были и Дж. Верди: «Фрайер и Тосканини репетируют Травиату», 1992, и П. Мариво: композиция по мотивам «Диспута», 1993, и снова Ф. Гласс: «Взмах крыльев», 1994, и Х. Цилле — А. Джиколетти: «С одной стороны и с другой стороны», 1995, наконец, «h-Moll-Messe» Баха, осуществленная вместе с солистами и хором в 1996 г.) и какие бы сценические композиции полностью собственного сочинения в них ни разрабатывал, актерская пластика, движение, жесты, как и включавшиеся в определенные моменты голоса, звуки и пение. оставались в эти годы неизменно главным выразительным средством его театра художника. Мастер демонстрировал многообразие их возможностей работать совсем по-иному, нежели в обычном драматическом или музыкальном театре, и воплощать достаточно широкий диапазон человеческих состояний, переживаний, эмоций, ситуаций, сюжетов.

Фрайер является наиболее последовательным и ярким немецким адептом театра художника, но далеко не единственным. Этот вид сценического творчества в Германии последней трети XX в. представлен целым рядом интереснейших, а порой и выдающихся мастеров: Х. Загерт, В. Минкс, А. Мантей, К. Э. Германн, Э. Венрике, Э. Вондер, А. Шлееф, М. Марелли и другие. Все они сценографы, во многом определившие, а некоторые и продолжающие определять высокий уровень искусства оформления спектакля на немецкой сцене. Их выход в режиссуру был отражением тенденции к повышению роли визуальной составляющей в поэтике современного драматического и оперного спектакля. Отсюда был один шаг к театру художни-

ка. И такой шаг в той или иной форме совершил каждый из названных мастеров, — если и не во всех своих постановках (как это было у Фрайера), то в наиболее характерных и по большей части наиболее удачных. В тех же случаях, когда спектакль оставался в пределах эстетики обычного драматического или оперного театра, сценографическая, художническая родословная его автора сказывалась на неординарно высоком, своеобычном уровне визуальной постановочной культуры зрелища.

И не случайно, что именно в Германии более всего получил возможность развернуть в полную меру свое особое понимание театра художника Роберт Уилсон, после того как в конце 70-х гг. уехал в Европу подальше от эстетически ненавистных ему театрального Бродвея и Метрополитен-оперы.

Роберт Уилсон

Особое положение Уилсона среди других мастеров театра художника, о которых шла речь выше, определяется, помимо всего прочего, универсальностью его творчества. Она проявляется в способности ставить спектакли — визуальные композиции в театрах практически любого жанра и направления, с любыми актерами и на материале любых литературных или музыкальных произведений (в том числе и относящихся к психологическому реализму — Ибсен, Чехов, Достоевский), которые в его исполнении оказываются выразимыми также и языком театра художника. Тем самым именно Уилсон демонстрирует наибольшую широту эстетических возможностей театра художника как особого вида сценического творчества, оставаясь при этом мастером столь же индивидуально своеобразным и столь же единичным, совершенно ни на кого не похожим, сколь и все другие мастера: Кантор и Шайна, Шуман и Фрайер. Каждый из них, как мы видели, работает очень по-разному. Вместе с тем, если попытаться искусственно вычленить некие общие методологические принципы, то их в известном смысле абстрагированную, универсальную и даже, можно сказать, классическую «формулу» дает искусство именно Уилсона — ясная и логичная структура самого процесса сочинения и создания им на сцене театральных композиций в ее четырехчастной последовательности. Вот как выглядит у Уилсона эта «формула».

Сначала он разрабатывает пространство, в котором композиция будет выстраиваться и существовать, так или иначе меняясь в различные моменты сценического действия. Затем создает партитуру света, которая по-разному фиксирует и окрашивает каждый отдельный «кадр» композиции и выражает ее состояния. Эти первые две

стадии работы происходят в мастерской, где Уилсон, один на один с листом бумаги, придумывает полностью решение спектакля: эпизод за эпизодом, сцену за сценой, акт за актом. Серия рисунков-раскадровок становится тем визуальным сценарием будущей постановки, с которым он приходит к актерам[17]. Третья — и главная, собственно уже репетиционная, — стадия процесса сочинения Уилсоном его театральных композиций — это разработка графики движений — жестов и скульптурной пластики поз и освоение актерами языка телесной выразительности — в соответствии с точно рассчитанным режиссером (буквально по секундам) хронометражем и вычерченными им траекториями расположения фигур в объеме пространства. И лишь когда эта графика и эта скульптурная пластика, составляющие самую сердцевину визуального сценического действия спектакля, освоены актерами полностью, Уилсон приступает к заключительной, четвертой стадии — к озвучиванию композиции, к соединению движений, поз, жестов со столь же сложно и детально разработанной им аудиопартитурой, включающей в себя и фрагменты текста, и обособленные реплики, слова, буквы, и неартикулированные голоса, и шумы разного иного происхождения, и музыкальные фразы, а в оперных спектаклях — соответствующие вокальные партии.

Эволюцию пространственных решений в целом можно определить как движение от оформления конкретных мест действия — в «богатых, барочных» постановках первого, нью-йоркского (конец 60-х — начало 70-х) пятилетия театральной работы Уилсона к чистым формам беспредметного пространства — в спектаклях 80–90-х гг. Иначе говоря, если в сфере графики движений и жестов актерских фигур и структуры построения театральных композиций в целом Уилсон, как увидим далее, заявил о своем особом художественном языке сразу же, с самого начала, то сценическая среда, где эта графика и эти композиции разворачивались, в первых спектаклях еще мало чем отличалась от хотя и обновленных пластическими открытиями поп-арта, коллажа, прочими приемами современной выразительности, но вполне традиционных декораций, какими они представали на других сценах того времени. В результате рождаемые фантазией Уилсона сюрреалистические персонажи спектаклей конца 60-х — начала 70-х должны были казаться еще более странными, еще более необъяснимыми и должны были еще более сильно воздействовать своей завораживающе гипнотической пластикой, будучи помещен-

[17] Если они просят от него привычного для них режиссерского анализа текста пьесы и характеров ее персонажей, то Уилсон предлагает им отправиться в библиотеку и самостоятельно прочитать все, что их в этом отношении интересует.

ными не в абстрагированное пространство (каковое появится в спектаклях последующих лет), а в среду реально узнаваемую. На песчаный морской берег. В викторианскую комнату. В пещеру. В лес. В египетский храм. В больничную палату с двенадцатью одинаковыми кроватями. Наконец, на неведомую планету с пустынным вулканическом ландшафтом.

Все это — места действия семи актов итогового для данного пятилетия двенадцатичасового представления под названием «Жизнь и время Иосифа Сталина», показанного Уилсоном в Бруклинской Академии музыки четыре раза в декабре 1974 г. и вобравшего в себя не только мотивы и персонажей, но и декорации всех предшествовавших спектаклей [18]. Такое свободное перемещение из спектакля в спектакль декораций, персонажей, их пластических действий и мизансцен объяснялось тем, что тогда Уилсон, по его собственному признанию, ставил, в сущности, один большой перформанс, показывая его сначала отдельными, так или иначе варьируемыми частями (придумывая для них упомянутые выше названия), а затем (в «Сталине») — в наиболее полном объеме.

Итак, и в каждой из частей, и в завершающем это пятилетие итоговом перформансе (все акты которого — это, соответственно, отдельные самостоятельные произведения, и смотреть их, по замыслу Уилсона, можно было в любом порядке и в любом количестве) — пространство заполнялось персонажами самого разнородного и невероятного характера, причем не только людьми, но и животными. Все они существовали и действовали в этом пространстве (в семи его зонах, параллельных линии рампы) симультанно и друг от друга, как правило, совершенно независимо.

Поворот к минималистскому сценическому дизайну как способу оформления беспредметного абстрактного пространства произошел у Уилсона в середине 70-х гг., когда он начал рисовать для композитора Ф. Гласса визуальный сценарий оперы «Эйнштейн на пляже». А затем, в 80-е и 90-е гг., его понимание пространства эволюционирует ко все большей и большей его очищенности, потому что именно очищенное пространство становится идеальной средой для сочиняемой Уилсоном пластики человеческой фигуры или группы фигур. Образуют такое пространство абстрактные геометрические плоскости — квадраты и прямоугольники разной высоты и ширины, по-разному диафрагмирующие сцену, расчленяющие ее по вертикали и го-

---

[18] «Песчаный морской берег» и «викторианская комната» — из «Короля Испании» (1969), «пещера» и «храм» — «Жизнь и время Зигмунда Фрейда» (1969), «лес» — «Взгляд глухого» (1970), «больничная палата» и «лунный ландшафт» — «Гора Ка» (1972).

ризонтали, сверху, снизу, в центре, растягивающие или сжимающие ее формат, создающие в разных местах светлые или темные зоны, уменьшающие или увеличивающие их проемы, полностью замыкающие их плоскостями того или иного тона. В других случаях пространство делится по диагонали и тогда его части вступают друг с другом в противоборство и выражают драматизм данного сценического состояния.

В этом очищенном пространстве всегда существует постоянный и однотипный вещественный элемент. Речь идет о специально конструируемых Уилсоном для каждого спектакля стульях, столах, других предметах мебели. Эта работа является для него как бы совершенно отдельной, самостоятельной и самоценной задачей, решая которую он реализует свою дотеатральную профессию (художник по дизайну интерьера), обретенную им в институте, и создает вещи, которые затем, после спектакля, становятся выставочными и музейными экспонатами. Проектируя каждый такой вещественный элемент минималистского (в основном одним этим элементом и ограниченного) оформления беспредметного пространства как самоценный художественный объект чистого дизайна, Уилсон всегда добивается предельной точности технического и технологического исполнения своего замысла. Для него чрезвычайное значение имеют детали, даже самые, казалось бы, микроскопические. Его искусство в каждом без исключения его компоненте рассчитано буквально по миллиметрам и по секундам. В современном театре нет (как, впрочем, не было никогда и ранее) второго такого режиссера, который работал бы на столь высоком уровне филигранности.

Стремление к филигранности особенно проявляется в сфере сценического света, потому что свет для Уилсона является той зримой музыкой, которая дает жизнь и пространству, и выстраиваемым в нем композициям человеческих фигур. Причем зримой музыкой — не в метафорическом смысле (каким стало старинное выражение П. Гонзага «музыка для глаз», используемое давно уже просто для возвышенной оценки того или иного произведения архитектуры, живописи или театральной декорации), а в самом что ни на есть прямом и даже, можно сказать, технологическом. Сценический свет сочиняется Уилсоном — сначала в мастерской, на стадии рисунков-раскадровок, когда намечаются основные состояния и визуальные темы, а затем уже во время световых и актерских репетиций, когда эти состояния и визуальные темы «оркеструются», — как сложнейшая партитура, развивающаяся в каждое мгновение спектакля буквально по «нотам». Таких «нот» может быть несколько сотен, и чем беспредметнее становится пространство, чем строже и чище его минима-

листский дизайн, тем выше и важнее роль света и тем многообразнее и нюансированнее «звучание» его зримой музыки.

Проблема света для Уилсона — это одновременно и проблема цвета. Именно светом он окрашивает пространство и графику актерской пластики в те цветовые тона, которые ему необходимы. Превращение музыки света в музыку цвета началось у него с середины 80-х гг., с постановки пьесы Х. Мюллера «Квадрат» (1987), которую он посвятил памяти Эндрю Уорхола и впервые насытил яркими цветовыми тонами (фиолетовый, красный, оранжевый, лазоревый — различной интенсивности и силы, в различных сочетаниях и последовательности). В спектаклях же конца 80-х и особенно 90-х гг. цветовая тональная палитра сочиняемых Уилсоном тембральных партитур света становится все более выражением того или иного драматического состояния сценического действия, оставаясь при этом главным средством моделирования изменяющейся структуры пространства как такового. Иначе говоря, чем беспредметнее пространство и чем более оно обретает значение «чистого листа», на котором Уилсон выстраивает четкую графику движений актерских фигур и скульптурную пластику их статуарных поз, тем сильнее происходит его превращение в ауру зримой свето-цветовой музыки и тем более впечатляюще звучит в ней уже слышимая аудиопартитура уилсоновских композиций.

Если пространство моделируется широкими потоками света, охватывающими плоскости заднего экрана целиком или относительно крупными частями, зонами, планами, то фигуры актеров моделируются локальными, а порою и точечными лучами. Для Уилсона важно выявление не только объема фигуры в целом или прорисовывание ее силуэта (один из постоянно встречающихся визуальных мотивов его спектаклей — силуэтная фигура в ярко освещенном проеме или на фоне чистой плоскости заднего фона), но также и каждой части тела отдельно. Ему нужно, чтобы зрители в какой-то момент видели только лицо, только поднятую или протянутую руку, наконец, только один палец в его особо выразительном положении, — и Уилсон обязательно добивается именно такого света, вырывающего из погруженного в абсолютную темноту пространства и подающего крупным планом эти отдельные «пятна» и «штрихи» создаваемой актерами графической композиции. Убирая свет с пола, добиваясь, чтобы на него не попадал даже малейший блик, и освещая фигуру актера боковыми лучами, причем верхнюю половину — теплыми, а нижнюю — холодными, Уилсон создает ощущение оторванности фигуры от земли, ее как бы свободного парения. При этом для каждого актера Уилсон разрабатывает индивидуальную программу его освещения и требует обязательного и пунктуального следования ей.

Пространство, вещь, свет — это чрезвычайно существенные, но тем не менее всего лишь сценографические составляющие уилсоновского театра художника. Сами по себе они его еще не определяют, потому что стремление подобным образом решать пространство, вещественное оформление и свет присуще сценографам и обычного интерпретационного театра — тем из них, кто работает в системе современного сценического дизайна и выражает общую тенденцию к проектированию беспредметной, абстрагированной от реальной действительности среды сценического действия. Театром же художника спектакли Уилсона делает то, что в этом пространстве и в этой световой ауре он говорит со зрителями на языке телесной выразительности актерских фигур — графики движений и скульптурной пластики поз.

Именно возможность с помощью этого языка строить визуальные композиции как особый вид сценического действия и побудила его перейти от живописи к театру, где он, однако, остается все тем же художником, только работающим не на плоскости, а в пространстве, и где его главными средствами выразительности становятся именно фигуры актеров. Эта сугубо художническая природа главенствующего и всеопределяющего преобладания в театральной палитре Уилсона графики актерских движений и скульптурной пластики поз совершенно очевидна. Вместе с тем процесс освоения Уилсоном языка телесной выразительности, разработки его словаря, лексики и грамматики, морфологии и синтаксиса протекал в условиях уже не уединенной мастерской художника, а непосредственно в репетиционных залах — сначала на чердаке, где располагалась нью-йоркская Студия Уилсона, а затем в театрах Европы, где развернулась его театральная деятельность в 80–90-е гг. И всегда для вовлеченных в этот процесс актеров (будь то непрофессиональные исполнители и товарищи Уилсона по Студии Бёрд Нофман конца 60-х — начала 70-х гг. или хорошо обученные европейские профессионалы, в том числе и выдающиеся драматические и оперные звезды) неизменно становился увлекательным, а для большинства из них — совершенно новым, неведомым способом постижения себя, своих возможностей (до того момента, как правило, скрытых) самовыражения посредством телесной пластики.

Так было, потому что актеры являлись для Уилсона тем материалом его пространственных графически-скульптурных композиций, который предполагал обязательность именно самовыражения как главное условие достижения истинно высокого художественного уровня. Поэтому Уилсон всегда исходил из индивидуальностей актеров и сочинял рисунок их действия на основе исключительно персо-

нальных данных каждого из них, причем не только внешних, пластических, визуальных, но и внутренних, психофизических. Иначе говоря, замысел общей структуры сценической композиции, зафиксированный в предварительных эскизах (которые и приносились на первую встречу с актерами), далее получал воплощение в материале, корректировался, индивидуализировался и обретал реальные очертания в ходе уже репетиционной работы, когда происходило разучивание и тренинг предложенного режиссером рисунка движений, жестов и пластики поз, — до тех пор, пока они не становились для актеров естественной и свободной формой их сценического существования. А это состояние обязательно наступало. И тогда спектакль, как произведение театра художника, обретал истинную высоту и полностью захватывал зрителей совершенством своей эстетической формы. (Речь идет, разумеется, о той части зрительного зала, которая способна настроиться на особый лад предлагаемого зрелища, погрузиться в близкую к медитации атмосферу и воспринять визуальный язык уилсоновских образов, — другая часть публики, привыкшая к обычному интерпретационному театру и такой язык не понимающая, обычно просто уходит.)

Для каждого актера Уилсон сочиняет его индивидуальную пластическую партию движений, жестов, поз. Даже когда создаются многофигурные композиции, они все равно состоят из таких индивидуальных партий, которые существуют в них отдельными соло, как бы суверенно и симультанно. В общую картину они соединяются на уровне ее конечного визуального восприятия зрителями и при непременном условии абсолютной точности и чистоты выполнения каждым актером рисунка каждого отдельного жеста, движения, позы — малейшее отклонение от заданного хронометража, траектории или ракурса для Уилсона, как фанатика детали, и здесь недопустимо.

Принцип симультанного построения, заявленный еще в самых первых работах, когда Уилсон ставил спектакли по своим собственным сценариям (от «Короля Испании» до «Сталина»), развивается на протяжении всего последующего творчества, когда режиссер переходит к сочинению сценических композиций, на материале уже существующих литературных, драматургических или оперных произведений, современных и классических. Суверенность каждой индивидуальной партии особенно подчеркивается в спектаклях, где имеется центральная фигура главного действующего персонажа [19].

---

[19] Например, в опере «Медея» (1984), где героиня на протяжении всех трех часов спектакля неподвижно стоит посредине сцены в статуарной скульптурной позе, а действие разворачивается вокруг нее. Или в опере «Альцеста» (1986), где героиня, напротив, проходит медленно и одиноко через пространство — справа налево, слева

К специфическим особенностям сочиняемых и выстраиваемых Уилсоном визуальных композиций относятся: максимальная замедленность, растянутость и длительность актерских движений и жестов, их многократные повторы и их долгие стоп-кадры. Эти особенности сценического действия являются у Уилсона еще одним подтверждением того, что он и в режиссуре по природе своего мышления остается прежде всего художником. Многократно повторяя движения актера и его жесты, максимально замедляя их, наконец, останавливая в стоп-кадре, Уилсон добивается такой степени сосредоточенности и концентрации внимания и такой меры погружения зрителей в состояние созерцания визуальной композиции, каковые театру были до него неведомы. Другими словами, он как бы приближает сценическую картину обратно к картине живописной, от которой он ушел в театр, чтобы дать своим образам возможность существовать во времени и в трехмерном пространственном объеме. На этом встречном движении двух видов творчества, изобразительного и сценического, на их стыке и родился его театра художника, причем не в результате постепенной эволюции поисков и экспериментов, а сразу, с самого первого сценического перформанса, где уже присутствовали все те принципы поэтики, о которых идет речь.

Разработанный Уилсоном язык жестов, движений, поз в системе его театра обладает практически универсальными, безграничными возможностями. Являясь главными выразительными средствами, с помощью которых Уилсон рисует в беспредметном пространстве и свето-цветовой ауре графику актерских фигур и лепит из них статуарно-скульптурную мизансценическую пластику, элементы этого языка — это одновременно и лейтмотивные для каждого персонажа знаки того или иного его состояния, эмоции, чувства. Более того, у Уилсона есть определенный набор таких лейтмотивных знаков, переходящих из спектакля в спектакль, от одного персонажа к другому. Например, перебирание пальцами по воздуху (будто игра на воображаемой клавиатуре), или раскрытая перед лицом ладонь, или целый ряд других позиций и положений пальцев, рук, ног, тела, головы, губ и т. д.

Все они для Уилсона — его «нотная» азбука. И подобно тому как композитор сочиняет из семи одних и тех же нот самую разную му-

---

направо, — мимо других персонажей, застывших, словно скульптурные изваяния, останавливается и замирает, чтобы исполнить вокальный монолог, а затем продолжает дальше свой трагический путь самопожертвования. Статуарность поз, неподвижное лицо, подобное маске японского Но, минимум простейших жестов и движений — таким был рисунок пластики Джесси Норман, определявший визуальное решение Уилсоном и «Великого дня утром» (по мотивам негритянских религиозных и фольклорных песнопений, 1982), и оперы «Ожидание» (1995).

зыку, так же он, варьируя и комбинируя в разных сочетаниях, ритмах, ситуациях, контекстах свой набор знаковых жестов, движений, поз, создает все новые и новые сценические композиции. При этом диапазон тем и сюжетов, воплощаемых его театром художника, кажется беспредельным. Ему доступна и трагедия, и фарс, и гротеск, и лирика, и фантастика, и эпос. Доступны все жанры драматической литературы, в том числе произведения решительно не принимаемого им психологического реализма, — и они оказываются подвластны воплощению его театром художника («Лебединая песня» А. Чехова, 1989, «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена, 1991, моноспектакль «Кроткая» по Ф. Достоевскому в его собственном исполнении, 1994). Также доступны все виды музыкального театра: классические оперы барочных композиторов, Р. Вагнер, оперный авангард начала века, минимализм нашего времени, мюзиклы, рок, джазовые и фольклорные представления.

Партитура графики движений и пластики скульптурных поз, составляющая основное содержание визуальных композиций Уилсона, неотделима от их аудиопартитуры. Разрабатываемая Уилсоном на заключительной стадии процесса создания произведения его театра художника, то есть после того, как визуальная композиция уже сочинена и освоена актерами, она является столь же существенным компонентом спектакля, сколь и все остальные. В нее входят разнообразные элементы звучащих средств выразительности: музыкальные, шумовые, вербальные. А между тем, когда искусство Уилсона оценивается как авангардное, такая оценка вызвана прежде всего его особым подходом именно к вербальному языку театра. Считается, что все его сценические искания с самого начала были направлены на отвержение именно вербальности, то есть того, что является главной чертой и достоянием западной европейской культуры от античности до наших дней [20].

На самом деле, если посмотреть и на эту проблему с точки зрения театра художника, то обнаружится, что происходило вовсе не отвер-

---

[20] Даже А. Холмберг, самый обстоятельный исследователь творчества Уилсона, пишет, что первый период — период «безмолвных опер» (от «Короля Испании» до «Сталина») характеризовался якобы изгнанием вербального языка, а второй (от «Письма королеве Виктории» до «Эйнштейна») — его деконструкцией, и свой анализ структуры уилсоновской поэтики начинает, соответственно, с рассмотрения различных способов этой деконструкции (таких способов, по Холмбергу, у Уилсона десять: отбрасывание языка, расчленение, прерывание, игра значений, коллапс диалога, деконтекстуализация, доведение до абсурда, сжатие, разложение на звуки, ритуализация — *Holmberg A.* The Theatre of Robert Wilson. Cambridge, 1996. P. 48) и лишь потом приступает к разговору о собственно визуальных составляющих этой поэтики.

жение и не деконструкция вербального языка, а, напротив, его привлечение и использование — в тех или иных формах, теми или иными способами, приемами и т.д. — для озвучивания создаваемых визуальных композиций, отдельных ее моментов, эпизодов, актов, наконец, для завершения всей конструкции «здания» поэтики данного варианта театра художника. Таким образом, отношение Уилсона к вербальному языку, кажущееся (со стороны обычного театра) негативным, было на самом деле совершенно позитивным. Например, типичное для Уилсона разделение драматургических диалогов на отдельные, да еще к тому же и отодвинутые друг от друга в пространстве и во времени, монологические партии — эта процедура, действительно разрушавшая саму основу обычного театра (его диалогическую природу), являлась для театра художника по-своему созидательной и даже органичной, как, впрочем, и все другие акции вроде бы «деконструктивного» характера.

Процесс разработки аудиосоставляющей визуальных композиций начался фактически уже в самых первых спектаклях Уилсона. В тех, которые назвали «безмолвными операми»[21]. Вместе с тем спектакли уже того первого пятилетия сценической работы Уилсона полностью «безмолвными» вовсе не являлись. Уже в них у режиссера возникала потребность озвучить те или иные моменты визуальной композиции, в том числе и вербально. А когда главные сцены и целые акты этих первых спектаклей собрались вместе в «Сталине», за двенадцать часов его представления зрители могли не только созерцать его пластическое действо, но и слушать уже достаточно разнообразную аудиопартитуру этого действа. Она включала в себя и инструментальные музыкальные фрагменты, и певческие, и шумы, и неартикулированные крики, и невнятные фразы, произносимые к тому же на непонятных большинству зрителей языках (фарси, итальянский), и куски вроде бы вполне обыкновенных текстов (от рассказа бабушки о пожаре в ее доме или белокурой секретарши о произошедшем в ее офисе случае до чтения Сталиным статьи о диалектическом и историческом материализме, — сначала в обычном порядке слов, затем в обратном), и, наконец, повторяемые на разные лады, в разных регистрах, тембрах, тональностях отдельные слова, словосо-

[21] Это словосочетание предложили французские критики, что было естественно, если иметь в виду их национальную традицию понимания театра как искусства прежде всего разговорного. Симптоматично, что преобладание в показанном в 1971 г. в Нанси и Париже спектакле «Взгляд глухого» зон именно «безмолвия» более всего поразило и таких искушенных зрителей, как Л. Арагон и Э. Ионеско, — они также увидели в искусстве Уилсона прежде всего авангардное опровержение устоев обычного театра в его традиционном понимании.

четания и выражения, скажем, «О'кей». Эти поиски максимально возможной вариабильности звучания фразы, слова, буквы, стремление использовать первоэлементы человеческой речи были совершенно адекватны аналогичным поискам в сфере движения и жестов, где в качестве образца Уилсон приводил пример танцоров Бали, способных производить 175 движений одним только глазом.

В результате сложились общие принципы озвучивания визуальных композиций Уилсона, которые во многом соответствуют обозначенным выше основным принципам их пластического построения. Это — всевозможного типа повторы и варьирования, симультанность и параллелизмы, замедления или, напротив, убыстрения, внезапные переходы от звучащего голоса к безмолвной артикуляции и обратно, от произносимого слова к крику, шепоту, хрипу, вою, хрюканью, лаю, от выговаривания отдельных слогов к нечленораздельной речи, от смеха к рыданиям и т. д. и т. п. Вербальные элементы соединяются с довербальными и вневербальными, с шумовыми (природными, индустриальными, бытовыми во всевозможных сочетаниях) и с музыкальными — по законам поп-артовского коллажа, коим и становится звуковая партитура не только в «Письме королеве» (где Уилсон работал по своему собственному сценарию и использовал тексты, написанные по его просьбе аутистическим мальчиком К. Кноулесом и другими исполнителями), но и в опере «Эйнштейн», где он впервые пригласил к сотрудничеству профессионального композитора Ф. Гласса. Уже то, как создавалось это во многом программное произведение музыкального минимализма, является типичным с точки зрения уилсоновского творческого метода. Сочиняя музыку, Гласс озвучивал режиссерские рисунки визуальных композиций, и его музыкальные фразы соединялись с вербальной составляющей спектакля (выпеваемые хором цифры, ноты сольфеджио, отдельные слова или проговариваемые персонажами реплики и фрагменты аутистического текста) только тогда, когда эти композиции уже воплощались в сценическом пространстве.

Так работал Гласс и над последующими постановками Уилсона: «Гражданские войны», «Т. С. Е.». Несколько иного рода, но все равно музыкально-вербальный коллаж, озвучивавший пластическое действие, создавали соавторы Уилсона по постановкам мюзиклов «Черный всадник» (Т. Уэтс и У. С. Берроу), «Алиса» (Т. Уэтс и П. Шмидт), «Время рокера» (Л. Рид и Д. Пинкни). Х. Мюллер, участвовавший в организации вербального компонента звукового коллажа «Гражданских войн», рассказывал, как Уилсон просил у него фрагменты текста (в данном случае — переработку сцены из «Федры» Расина), которые можно было исполнить точно по графически вычерченному

хронометражу: «здесь — 6 минут и 10 секунд, там — 7 минут и 30 секунд» и которые для режиссера были не чем иным, как «лишь акустическим материалом». «Акустическим материалом» становились для Уилсона и другие тексты Мюллера, вплоть до посланного им режиссеру письма, которое Уилсон включил в пролог спектакля «Смерть, разрушение и Детройт II». Когда же Уилсон обращался к постановке уже существующих пьес Мюллера, то и здесь текст превращался во все тот же «акустический материал» — хотя режиссер сохранял все слова, написанные драматургом. Эти слова соединялись с другими элементами аудиопартитуры и озвучивали индивидуальные пластические партии визуальной композиции, выстраиваемой, к примеру, в «Гамлете-машине» (1985) шестью исполнителями ролей Офелии и пятью — Гамлета. Аналогичная операция производится и с текстом Г. Стайн — в спектакле «Доктор Фауст включает свет» (1992), где вербальная составляющая также становится частью общего звукового ландшафта, который Уилсон на сей раз создавал вместе с композитором Г. П. Куном, своим постоянным соавтором по сочинению аудиопартитур целого ряда постановок.

При этом Уилсон очень глубоко чувствует и самостоятельную художественную ценность слова — и у Мюллера, и у Стайн, и тем более у Шекспира. Вот характерное в этом смысле его признание: «Я люблю Шекспира за его язык. Я люблю читать Шекспира и слушать его ритмы. Слова Шекспира нерушимы, тверды, как скала. Вы можете поместить их куда угодно — опустить на дно океана, вознести к Юпитеру или бросить в Ад. Ничто их не разрушит» [22]. Не разрушают их и производимые самим Уилсоном — в «Короле Лире» и в «Гамлете» — сокращения и разделение на самостоятельно, параллельно, в унисон или контрапунктно звучащие партии, новый их монтаж, аранжировка, оркестровка, превращение их в своего рода вербальную музыку, которая, становясь аудиопартитурой визуальных сценических композиций, тем не менее не только не противоречит сути пьесы, но работает на ее выявление средствами уилсоновского театра художника. И чем выше было мастерство актеров (например, М. Хоппе — в «Короле Лире», Ю. Лампе и И. Юппер — в «Орландо», Мартин Вуттке — в «Смерти Дантона» или, наконец, сам Уилсон в моноспектакле «Гамлет»), тем филигранее и сложнее оказывалась сочиняемая режиссером вербальная и звуковая музыка партий.

Когда же Уилсон приходит в оперу и ставит произведения классических композиторов (а за последнее десятилетие это уже целый ряд спектаклей: «Альцеста» Х. В. Глюка, 1986 и 1999; «Саломея»

---

[22] Цит. по: *Holmberg A.* The Theatre of Robert Wilson... P. 42.

Р. Штрауса, 1987; «Парсифаль» и «Лоэнгрин» Р. Вагнера, 1991; «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини, 1993; «Замок Герцога Синяя Борода» Б. Бартока и «Ожидание» А. Шенберга, 1995; «Царь Эдип» И. Стравинского, 1996; «Пеллеас и Мелисандра» К. Дебюсси, 1997; «Орфей и Эвридика» Х. В. Глюка, 1998), то и здесь он строит спектакль как визуальную композицию пластически вылепленных статуарных мизансцен поющих актерских фигур с их минималистской графикой движений и жестов, достигая тем самым максимально очищенной формы звучания вокальных партий. В результате, придя в оперу со стороны театра художника, Уилсон освободил ее от многовековых напластований, от обязательной изобразительной, декорационной и прочей зрелищности, от разного рода атрибутов жизнеподобия, реалистической характерности, психологизма и выразил самую главную ее суть: свободно льющийся вокал человеческого голоса и обеспечивающее эту свободу художественное совершенство минималистской пластики фигуры в беспредметном сценическом пространстве.

Лешек Мондзик

Если Уилсон наиболее универсален среди мастеров театра художника — и по многообразию средств выразительности, формирующих уникальный язык его сценических композиций, и по использованию в качестве их тематической основы самого различного литературного и музыкального материала, и, наконец, по готовности и умению работать с актерами из разных драматических и оперных трупп, никогда ранее подобного рода спектакли не игравшими, — то «Пластическая сцена» Лешека Мондзика, существующая под эгидой Католического университета Люблина, это наиболее камерный и наиболее чистый вариант современного театра художника. Здесь полностью отсутствует вербальная составляющая сценического творчества, потому что само содержание искусства Мондзика на словесном уровне невыразимо. Предстающие перед зрителями «пластические сюиты» (идущие от 20 до 40 минут) — это не что иное, как отдельные части сочиняемого Мондзиком (неспешно, максимум одна «сюита» в год, а чаще с промежутками в два, три и более лет — всего 16 за три десятилетия) единого большого спектакля на тему Первого сюжета о Жизни и Смерти, о противоборстве Света и Тьмы, о метафизических проблемах бытия и трагизме существования Человека, осмысливаемого на архетипическом, подсознательно-чувственном, трансцендентальном уровне.

Соответственно, Мондзик отказался и от актеров как сколь-либо самостоятельных и самоценных творческих личностей. Они для

него только «краски» и «элементы», равнозначные другим средствам выразительности (свет, пространство, музыка), из которых он создает свои живописно-пластические «картины». Для каждого спектакля он набирает исполнителей заново, исходя из их соответствия особым требованиям, необходимым для воплощения его замысла: фактура и пропорции фигуры, способность выразить средствами пластики и ритма ту или иную эмоцию и состояние, наконец, желание и готовность принять участие и получить удовлетворение от именно такого типа сценического творчества — в качестве живого материала композиции «пластических сюит». Возраст исполнителей во все годы существования театра одинаков — от 20 до 25 лет, это в основном студенты того же Католического университета, только относящиеся, естественно, к разным поколениям, благодаря которым он собирает каждый раз «новый урожай» [23].

Таким образом, театр Мондзика это, в сущности, только он сам — художник, мыслящий образами-картинами. Они рождаются в его душе, в его воображении и никогда не фиксируются в форме предварительного литературного сценария, а воплощаются сразу на «холсте», коим в данном случае является сценическое пространство, очерченное условной рамой портала. Условной — потому что на самом деле никакого портала нет и в помине. Спектакли сочиняются и исполняются в помещениях, которые архитектурно едины для зрителей и исполнителей (на стационаре — это одна из аудиторий Католического университета). Мысленно же разделительная граница портальной рамы между ними обязательно присутствует. Правда, в нескольких спектаклях Мондзик предпринял попытки отменить эту границу и физически вовлечь зрителей в ауру пространства сценического действия, но затем от этого отказался, предпочитая, чтобы зритель находился в положении отдаленного от исполнителей сто-

---

[23] По своему статусу «Пластическая сцена» — студенческий театр, и вся его деятельность, в том числе участие в многочисленных международных фестивалях, проходит по этой категории. Годом создания «Пластической сцены» является 1969-й (до этого с 1952 г. в Католическом университете работал так называемый Академический театр), когда Мондзик, студент, изучавший историю искусств, занимавшийся живописью и, после экспонированной в коридорах Университета выставки, приглашенный в 1967 г. к участию в качестве сценографа в постановках сначала «Ванда» С. Норвида, а затем «Amor divinus» и «Testament», понял, что может «сделать сценографию героем и драмой спектакля». Именно так и произошло в первых работах «Пластической сцены»: «Esse Homo» (1970) и «Рождение» (1971), где Мондзик сочинил общий сценарий и визуальное его воплощение, хотя в постановочной работе тогда одновременно с ним участвовали — в качестве режиссеров — и его товарищи по факультету истории искусств. Полностью единоличным автором спектакля он стал в «Ужине» (1972).

роннего созерцателя предлагаемых ему пластических видений. Он погружен в столь полную и глубокую темноту, что никого более рядом с собой не ощущает, — он как бы совершенно один. Иначе говоря, он оказывается в состоянии, подобном тому, в котором человек находится во время молитвы в католическом соборе: внешний мир будто исчезает и остается только то, что предстает внутреннему взору. У Мондзика — предстают образы спектакля как таинства сакральной медитации.

Вот лишь некоторые из пластических видений, появлявшихся в разные годы «Пластической сцены» и составляющих содержание наиболее запоминающихся фрагментов визуальных композиций этого большого спектакля Мондзика.

В пространстве, образованном самодвижущимися плоскостями (окрашиваемыми светом в интенсивные кроваво-красные и мертвенно-лунные, желто-золотые и светло-голубые, черные и белые тона), — противостоящие друг другу фигуры обнаженных по пояс, в джинсах и босиком, Христа и Прокуратора и замершая между ними в глубине Мария Магдалина с платком «Спаса нерукотворного» в опущенных руках; затем Христос в разных иных своих ипостасях: на коленях перед Марией, висящий вниз головой, недвижимо лежащий на белом катафалке и вокруг него склонившиеся тупорылые муляжные лики-маски (созданные не без влияния П. Шумана, под впечатлением польских гастролей которого Мондзик тогда находился) — «Ужин», 1972.

Протагонист в окровавленной маске, прикованный (после дерзновенного «полета к солнцу» и падения) к инвалидной коляске, окруженный уродливыми существами с рельефными, грубо вырубленными телами и безликими уродливыми головами и в финале уничтожаемый надвигающимися на него из глубины пространства рядами сидящих манекенов-«зрителей» (являющих собой как бы зеркальное отражение реального зрительного зала) — «Икар», 1974.

Тема испытания Смертью, выстраиваемая на противопоставлениях обнаженной фигуры героя и бритоголового существа в кожаном панцире, на прохождении героя сквозь красные врата очистительного огня горящих свечей, на акциях колесования и финального разверстывания в глубине пространства черного провала могилы, на край которой сине-серебристые Глашатаи смерти медленно втягивали платформу со зрителями («это есть наш общий конец») и в которой перед ними представала коленопреклоненная фигура рыцаря, — «Клеймо», 1975.

Появляющийся из «кокона» белой матерчатой вертикали прекрасный светящийся силуэт обнаженной женской фигурки с распущенными волосами, к которой тянется, ползет мужчина, пытаясь

вырваться из объятий своей манекенной масочной возлюбленной; жутковатое видение раскачивающихся над сценой уродливых экспрессивных человекоподобных останков; наконец, поднявшиеся во всю высоту сцены женские монументы с застывшей загадочной улыбкой (вдохновленные скульптурными произведениями Алины Шапошников), которые воплощали образ вечной, лишенной витальности, женственности и как бы пластически завершали тему «испытания эротизмом» героя, опускающегося перед ними ниц и в мольбе протягивающего каждой поочередно некий «плод любви», но они не отзывались, потому что одновременно являли собой образы Смерти, как неизбежного финала эротических взаимоотношений мужчины и женщины, — «Гербарий» (первоначальное название «Оргазм»), 1976.

Тема воды как главного элемента биологической среды существования человека от рождения до смерти осмысливалась через ощущения «влажности», «сырости», «дождливости», «болотистости»: в этой среде, визуальной (по-разному освещаемая блестящая фактура фольги) и звуковой (то усиливающаяся, то затихающая капель), возникали разнообразные видения: «окно» в иную действительность, в котором из-под коросты масочных покровов открывался идеально прекрасный женский лик[24]; поднимающиеся из саркофагов белые мумиеподобные фигуры; развевающиеся в пространстве мокрые плащи; вращающаяся по кругу скульптурная композиция изуродованных сплющенных тел с культями рук и ног; наконец, в финале — бессильно перекинутая через веревку, словно сушащаяся «простыня», фигурка висящей вниз головой женщины, с длинных, почти до пола, волос которой «стекает» вода, — «Влага», 1978.

«Скитания», 1980 — это противоборство Света и Тьмы, Жизни и Смерти в запредельном мире пространственного подземелья, где перед зрителями под звуки падающих комьев земли проходили пластические вариации образа Христа, похоронных акций и процессий вокруг его тела черных мужских фигур и белых женских, где возникали пейзаж смерти (кладбищенские кресты с распятиями) и пейзаж жизни (залитая солнцем колосящаяся рожь и фигурка девочки посредине), наконец, в финале земля трескалась, пространство погружалось в мглистую, клубящуюся пелену, превращавшуюся в гигантский «гриб», после чего наступала мертвенная пустота, которую заполняли движущиеся из глубины уродливые существа,

---

[24] В. Худа, исследователь творчества Л. Мондзика, сравнивает это «окно» с поздней средневековой иконой, открывавшей мир иного, надприродного и надсимволического пространства. (*Chudy W.* Teatr dramatu ludzkiej przygodności // Teatr bezsłownej prawdy. Lublin, 1990. S. 23.

напоминавшие то ли летучих мышей, то ли фантастических птиц, то ли карликов.

В неодолимых, всеохватных «путах» жизни между рождением и смертью оказывались и пытались из них выбраться и птица, бьющаяся в нитях «кружевного» занавеса, и маленькая девочка, бегущая за световым лучом в глубь сцены, и женщина, окруженная извивающимися ползущими телами, похожими на гусениц, и гипсовые муляжи вечных любовников, заключенные в черные узкие ниши, приближающиеся, удаляющиеся, тянущиеся друг к другу руки, сыплющие к ногам тонкие струйки песка, которые переходили в песчаный «дождь», проливающийся на головы фигур, лежавших в пеналах гробов, а когда гробы исчезали, то оставляли после себя волнистые следы-колеи в песчаной почве опустевшего пейзажа потустороннего мира, — «Путы», 1986.

Калейдоскопически перечисленные здесь все эти фрагменты в каждой из «пластических сюит» составляли органичное, эмоционально напряженное визуальное действо, сочиняемое Мондзиком, как уже говорилось, без какого-либо предварительно написанного сценария, а прямо на «холсте» сценического пространства, подобно живописной картине.

Вот что представляет собой визуальное действо, к примеру, одного из последних спектаклей «Щель» 1994 г. На сей раз предложенная зрителями душевная «самотерапия» (как определил Мондзик общий смысл всех своих спектаклей, и это определение относилось не только к его собственной позиции, но и к характеру зрительского восприятия его искусства) выглядела едва ли не наиболее пессимистичной и безысходной по сравнению с предыдущими работами, хотя и здесь в результате рождался эффект очищающего катарсиса. Первое видение, которое возникало из абсолютной темноты, — узкая полоска-щель света, стелющаяся по планшету сцены. Звучит кантилена нежным голосом поющей женщины, постепенно заглушаемая нарастающим шумом и грохотом некоей стихии. В полоске света появляются белеющие в окружающем мраке босые ступни, они очень медленно, как бы с трудом, передвигаются, ступая по щебню, сыплющемуся перед ними откуда-то сверху. Когда, дойдя до противоположного края сцены, они исчезают, появляется вторая пара ступней и проделывает тот же долгий, замедленный путь. Сцена погружается в темноту. Высвечивается следующее видение: хрупкий силуэт сидящей спиной к нам девушки. Она медленно поднимает руки и как бы раздвигает от себя в стороны черное пространство. Видение девушки исчезает, через мгновение она появляется вновь, уже вознесенная над невидимым планшетом, и плавно, почти не-

заметно приближается к зрителю. Женский мотив сменяется мужским: из темноты сначала справа, а затем слева выплывают вписанные в светящиеся пространства — в вертикальные щели узких и низких прямоугольных ниш — полностью обнаженные бритоголовые юноши. Они неподвижно стоят на коленях спиной к нам, подобно скульптурным изваяниям. Из окружающего мрака в светящуюся нишу проникает и осеняет голову юноши, словно обещая спасение, женская рука, а затем, перед вторым обнаженным, появляется вся ее фигура. Юноши бессильно опускаются к ее ногам, после чего светящиеся ниши медленно уезжают в самую глубину, где безжизненные тела скатываются в черную яму преисподней.

Эта центральная визуальная мелодия спектакля проигрывается несколько раз — пластически варьируясь, подаваясь художником в сложно меняющейся музыкально-звуковой и световой аранжировке и дополняясь еще одним (также повторяющимся) видением высвечивающихся из мрака тех же обнаженных фигур, висящих высоко над сценой вниз головой. На них надвигаются и окончательно поглощают черные массы космической бесконечности. А затем перед зрителем открывается замкнутое со всех сторон пространство уходящего в глубину прямоугольного туннеля. Стены, потолок и пол каждого из трех его планов (освещенных в чуть разных тональностях и с разной интенсивностью и к тому же разделенных черными рвами) начинают раскачиваться в противоположные стороны, словно под воздействием какого-то фантасмагорического, внеземного катаклизма. Полотнища, опускающиеся в пространство туннеля, покрывают планшет заднего и переднего планов, превращая их в фактурный складчатый рельеф дороги — дороги в никуда, в вечность, и в качестве образа самой последней надежды в глубине снова высвечивается хрупкий силуэт девушки.

К концу XX в. театр художника, как родившийся и сформировавшийся в этом веке особый вид сценического искусства, представляют мастера самого высочайшего класса, создавшие целый ряд выдающихся произведений. Однако, если сравнивать с практикой обычного драматического и музыкального театров, то таких мастеров считанные единицы. Более того, творчество каждого из них не имеет не только никаких аналогов, но и какого-либо продолжения за пределами их личной биографии. В этом — специфика театра художника вообще: он (подобно произведению любого мастера визуального искусства — от живописца и скульптора до создателей инсталляций и перформансов) есть результат деятельности одного-единственного

человека, его автора, и новый персональный театр художника может возникнуть только когда потребность в нем и способность к нему проявятся еще в ком-то. Поэтому, хотя этот вид сценического искусства и завоевал себе право на существование и его эстетические возможности представляются весьма многообещающими, тем не менее его реальные перспективы совершенно непредсказуемы. Что же касается распространения и воздействия принципов пластической выразительности и других элементов сценического языка театра художника на все другие виды театра, драматического и музыкального, то этот процесс проявляет себя, напротив, весьма широко и многообразно. А это значит, что он обещает обновление и повышение общего уровня визуальной культуры сценического творчества в целом.

Научное издание

Театр XX века. Закономерности развития

Корректор — *Т. И. Томашевская*
Оригинал-макет — *Л. Е. Коритысская*

Издательство «Индрик»

INDRIK Publishers have the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by

e-mail: **indrik@pochtamt.ru**
or by tel./fax: **+7 095 938 57 15**

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК-005-093, Ред.01.08.2001; 9533004 — Литература научная и производственная

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.

Подписано в печать 27.01.2003 Формат 60×90 1/16.
Гарнитура «Петербург». Печать офсетная. Бумага офс. № 1.
Печ. л. 39,0. Тираж 500 экз. Заказ 323.
117218, г. Москва, Новочерёмушкинская ул., д 34
Отпечатано с готового оригинал-макета
в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНИТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.
Тел. 554-21-86

"To be or not to be" Hamlet