

Российский государственный институт  
сценических искусств

# театрон

Научный альманах

**2018 № 2 (24)**

Выходит четыре раза в год

**Редакционная коллегия  
и Экспертный совет:**

Учитель К. А.

(председатель Экспертного совета)

Барсова Л. Г.

Богданов И. А.

Васильев Ю. А.

Галендеев В. Н.

Клитин С. С.

Красовский Ю. М.

Кулиш А. П. (главный редактор)

Максимов В. И.

Титова Г. В.

Цимбалова С. И.

(ответственный секретарь)

Чепуров А. А.

Шор Ю. М.

**Адрес редакции:**

191028, Санкт-Петербург,

Моховая ул., дом 34

E-mail: [publish@rgisi.ru](mailto:publish@rgisi.ru)

Редактор Е. В. Миненко

Эскиз обложки, макет

и компьютерная верстка

А. М. Исаев

При перепечатке ссылка  
на журнал обязательна.

ISSN 1998-7099

Свидетельство о регистрации  
средства массовой информации  
ПИ № ФС77-47147 от 03.11.2011  
выдано Федеральной службой  
по надзору в сфере связи,  
информационных технологий  
и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзор)

© Российский  
государственный институт  
сценических искусств, 2018

# Содержание

## **Историческая перспектива**

- Самсоненко А. Ю.* Человек «пульсирующий».  
Павел Орленев в роли Дмитрия Карамазова  
(«Братья Карамазовы» К. Дмитриева по роману  
Ф. М. Достоевского, Театр литературно-  
артистического кружка, 1901) ..... 3
- Песочинский Н. В.* Левый фронт критики 1920-х годов ..... 9

## **Теория и методология**

- Янович А. В.* Формальный метод Оскара Вальцеля ..... 25
- Некрасова-Скавронская А. В.* Теория природы театра  
Теодора Лессинга ..... 40
- Спаская М. А.* Влияние элементов перформативных  
форм на структуру спектакля ..... 54

## **Зеркало сцены**

- Осеева Ю. А.* Театр Дмитрия Волкострелова:  
проблемы поэтики ..... 63
- Ковлакова О. Е.* Творческий метод режиссера  
Максима Диденко ..... 80
- Ворончихина Л. А.* «Пушкинская школа»:  
спектакли последних сезонов ..... 96
- Горбунова А. С.* «Оптимистическая трагедия»  
Виктора Рыжакова: деконструкция мифа  
и взрыв жанра ..... 111

- Авторы номера** ..... 123

- Аннотации** ..... 125

А. Ю. Самсоненко

## Человек «пульсирующий».

### Павел Орленев в роли Дмитрия Карамазова

(«Братья Карамазовы» К. Дмитриева по роману  
Ф. М. Достоевского, Театр литературно-артистического  
кружка, 1901)

«Мы больше не верим в героев... Если и случается ей [жизни] создать что-либо похожее на героизм и отвагу, — то это, почти наверное, акт психопатической воли, надорванных нервов...»<sup>1</sup> — так в 1899 году в журнале «Театр и искусство» начиналась серия статей «О современной неврастении и старом героизме». По мнению автора, «современная литература переполнена ненормальными недужными героями... беспрестанно переносит нас в область патологии и психиатрии...»<sup>2</sup>. Однако не только литература — все сферы искусства на рубеже веков пристально всматривались в нового героя — ненормального и недужного. И театр здесь не был исключением: спектакль «Больные люди»<sup>3</sup>, появившийся на афише Суворинского театра в январе 1899 года, — показательный пример.

1899 год отмечен и взрывом театрального интереса к творчеству Ф. М. Достоевского. Один за другим на столичных сценах появлялись спектакли по его романам: 4 октября в Суворинском театре играли «Преступление и наказание», 11 октября в московском Малом театре шел «Идиот», а 4 ноября постановку с таким же названием смотрели зрители петербургской Александринки. Сценические версии отличались повышенной «неврастенией»: именно современный «надорванный нерв» и небывалую прежде «психопатическую волю» искали в героях Достоевского.

24 ноября 1900 года на сцене впервые появились «Братья Карамазовы». Не в столице — в провинции, в далекой от культур-

ных центров Костроме. Инициатором и, по сути, главным действующим лицом спектакля стал артист Павел Орленев.

Именно Орленев впервые вывел на сцену героя Достоевского, сыграв Раскольникова в спектакле Суворинского театра в октябре 1899 года. Однако по окончании столь успешного для него сезона он покинул труппу, избрав самостоятельный гастрольный путь. Началась, как писал сам артист в мемуарах, «скитальческая жизнь»<sup>4</sup>, и она оказалась бессрочной — Орленев с этого времени больше никогда уже не состоял в труппах московских или петербургских театров.

В первую свою поездку по России весной–летом 1900 года артист отправился всего с двумя ролями: царь Федор Иоаннович из одноименной трагедии А. Толстого и Раскольников. Роли, безусловно, «премьерные», принесшие артисту громкую славу, но этого было явно недостаточно. В некоторых городах Орленеву по просьбам антрепренеров приходилось «добавлять» в гастрольную афишу Тихона («Гроза» А. Н. Островского) или даже водевильного сапожника («С места в карьер» Д. Мансфельда). Репертуарный голод очевиден, но расширять ролевой набор за счет традиционных гастрольных названий Орленев явно не стремился. Гамлета он, конечно, сыграл. Впервые — 10 января 1901 года в той же Костроме, сразу после Дмитрия Карамазова. Но пока, в самом начале творческой самостоятельности, артист искал «своего» героя — современного,

резко отличного от «старого героизма». И искал прежде всего у Достоевского.

«Крылов и Сутугин<sup>5</sup> принесли... пьесу, только что переделанную из романа Федора Михайловича Достоевского „Идиот“»<sup>6</sup>. Как ни странно, но Орленев от роли князя Мышкина отказался. По его словам, боялся повторить царя Федора: «...так много общего у них»<sup>7</sup>. В то же время нельзя не отметить, что у «Идиота» уже были «свои» премьерные исполнители — С. Васильев в Москве и Р. Аполлонский в Петербурге. Орленеву же необходима была его и только его роль, причем такая, которая сможет встать в один ряд с царем Федором и Раскольниковым — фирменными «орленевскими».

«Кто-то из актеров старшего поколения посоветовал ему сыграть Смердякова... Лакей по всем статьям, по духу, по психологии, по профессии, по складу речи... заинтересовал Орленева... это ведь была не сатира с ее преувеличениями, к которым он относился с настороженностью, а реализм, идущий вслед за натурой, пусть в низменнейших ее проявлениях...»<sup>8</sup>. Такой Смердяков, безусловно, мог быть сценически трактован в духе «современной неврастении», однако ему трудно стать любимцем публики, и роль все-таки не «первая». Так или иначе, но еще до начала работы над сценической адаптацией романа Орленев утратил интерес к Смердякову — его всецело «захватила роль Дмитрия»<sup>9</sup>. Константину Набокову<sup>10</sup>, которому под псевдонимом К. Дмитриев предстояло стать автором инсценировки, артист в конце лета 1900 года подолгу читал уже заученную наизусть «Исповедь горячего сердца».

В середине октября Орленев с ролью Раскольникова был приглашен на несколько представлений в Москву, в театр Корша. Но работу над ролью Дмитрия артист не прерывал. В этот период «Петербургская газета» сообщала, что Орленев вступает «в коршевскую труппу... Будет, между прочим, поставлена переделка „Братьев Кара-

мазовых“, где талантливый артист будет играть Смердякова»<sup>11</sup>. По сведениям самого Орленева, режиссером вызвался стать Н. Синельников, который «сказал, что очень любит этот роман, и обещался... его поставить через месяц с дивным ансамблем и в прекрасной обстановке»<sup>12</sup>.

Однако ни с коршевским театром, ни с режиссером Синельниковым своими «Братьями Карамазовыми» Орленев не поделился. Вернулся в Кострому, где за короткий срок из наличных сил<sup>13</sup> и подручных средств буквально «собрал» спектакль вокруг главного — своего Дмитрия Карамазова.

Именно этот орленевский Дмитрий заставил А. Суворина лично просить артиста вернуться в оставленный им театр и дать несколько спектаклей.

«Актеры [Суворинского театра], увидав... гастрольную афишу, стали протестовать, говоря, что это их дискредитирует. Где-то бродяжил человек, пьянствовал — и вдруг его выпускают в красной строке»<sup>14</sup>. Для бывших коллег Орленев — очередная «провинциальная знаменитость». Однако «место» Орленева определялось теперь не только «красной» афишной строкой, но и принципиально иным качеством. Из Костромы актер возвращался «звездой» — и не с классическим Шекспиром или традиционно-гастрольным «Уриэлем Акостой» К. Гуцкова, а с новым Достоевским. Он привез в столицу своего Достоевского, своего героя и, по сути, свой особый театр — «звездный» театр одного актера, носящий его собственное имя.

На сцене Суворинского театра «Братья Карамазовы» были сыграны 26 января 1901 года в бенефис Н. Северского. Показательно, что не бенефициант, а лично Орленев занимался распределением ролей. Согласно афише, роли распределились так: Федор Павлович Карамазов — К. Бравич, Иван — И. Хворостов, Алексей — М. Мячин, Смердяков — Н. Северский. Пан Мусьялович — Осетров, Пан Врублевский —

Мещеряков, Аграфена Александровна (Грушенька) — З. Холмская, Судебный следователь — Б. Глаголин.

«Кто читал роман, четверть которого посвящена психологии и биографии Карамазова-отца (великого сластолюбца), родоначальника всей Карамазовской группы, всей „карамазовщины“, тот ничего подобного не найдет в пьесе... Роли Федора Карамазова (отца), Алексея и Ивана Карамазовых сведены Дмитриевым „на нет“; фигурирует один только Дмитрий... Так же обезличена Грушенька, а Катерине Ивановне г. Дмитриев дал всего несколько слов в эпилоге...»<sup>15</sup> — упреки рецензента вроде бы обращены прежде всего к инсценировке. Справедливости ради отметим, что это был все-таки «зрительский» взгляд — лишенный полифонии сюжет считывался прямо со сценического текста, разбору подлежал «литературный» слой самого спектакля.

Если обратиться непосредственно к инсценировке, то с цитированным мнением трудно согласиться. К. Дмитриев показательно — заголовками — выделил три картины: «У Катерины Ивановны» (карт. III), «У Грушеньки» (карт. IV) и «У Смердякова» (карт. VI). Эти сцены, несомненно, задумывались как «портретные», что было характерно для «актерского» театра XIX века. Более того, именно «портретный» принцип держал общую композицию: каждый отдельный эпизод, даже безымянный, имел своего героя; каждый из актеров в рамках своего эпизода получал право на «первый план».

Однако в сценической реальности спектакля акценты были резко смещены и жестко центрованы: Дмитрий Карамазов в исполнении П. Орленева стал единственным первым и главным.

Ни один из персонажей, за исключением Дмитрия–Орленева и, отчасти, Грушеньки–Холмской, не удостоился развернутого описания, все взяты рецензентами общо. Особенно в этом смысле показатель-

ны переименования, которым подверглись отдельные картины уже в первых печатных откликах: «Сладострастники», «Оргия»<sup>16</sup>. Рядом с Митей–Орленевым нет индивидуальных «портретов», как нет и человеческой многоликости — вокруг толпа; у него нет партнеров даже «по сюжету» — только «физиология» массы.

О Грушеньке–Холмской рецензент «Петербургской газеты» писал: «Вполне удался г-же Холмской тип Грушеньки — женщины, погубленной людским развратом и людской несправедливостью, но сохранившей среди своего внешнего позора глубокий огонь любви и правды, не знающий, куда себя направить... но все-таки насквозь освещающий ее душу теплым светом человечности... Играла Холмская горячо и искренно»<sup>17</sup>. Вполне хвалебный отзыв: «удался тип», «играла горячо и искренно», — но даже комплименты здесь самые общие.

Ю. Беляев утверждал, что первый сценический опыт «„Братьев Карамазовых“... следовало, собственно говоря, назвать „Дмитрием Карамазовым“»<sup>18</sup>.

Драматическое действие зачиналось сорокаминутным монологом Дмитрия. «Сла-ва выш-не-му на све-те, сла-ва выш-не-му во мне...» — «громовым раскатом»<sup>19</sup> звучала фраза, с которой Митя–Орленев врывался на сцену. Этот мгновенный взрыв, эта вспышка внезапно сменялись «самыми жалкими приниженными нотами... полным душевным оскудением»<sup>20</sup>. Вдруг начинала играть «Ода к Радости» Бетховена, а Орленев–Митя очевидно врозь с ней, против нее скандировал: «И Селен румянокожий / На споткнувшемся осле...»<sup>21</sup>. Но и ирония отрицания резко гасла: пауза — длинный спад — «нервное лицо... выражало усталость, разочарованность»<sup>22</sup>. Это было «мучительное трепетание»<sup>23</sup>: сознание еще сопротивлялось, противилось, прорывалось словом, но необратимо уходило — отступало перед «нервной вибрацией» все более длинных зон

молчания. Именно так, по мнению Ю. Беляева, артист в первой сцене рисовал «картину душевного разлада»: «...следить за этим мучительным трепетанием души было положительно немислимо. Только одна „карамазовщина“, большая, сомневающаяся, самобичующая и кривляющаяся „карамазовщина“, казалось, тяготела над сценой, кричала и мучилась в мучительном пароксизме человеческих страданий»<sup>24</sup>.

Моносцена на сорок минут — для своего времени явная провокация. Юрий Юрьев, современник и артист по профессии, правильно оценил такое начало как заявку на трагедию. Однако, по его мнению, трагедия — «борьба сильных страстей» и «требует мощного исполнения». Ни страсти, ни мощи коллега у Орленева не нашел: «...был слишком мягок и неврастеничен». Неврастеничность выделил особо — «специфическая черта таланта». И отметил, что «с героикой неврастеничность никак не роднится»<sup>25</sup>. Но то, что для Юрьева заведомый недостаток, недопустимые «ножницы» между целью и средствами, для Орленева, судя по всему, искомое современное драматическое (трагическое!) противоречие. Его герой помнил — и напоминал — о том героическом идеале, чьей музыкой была «Ода к Радости», а речью — «громовой раскат» гимна человеку, подобному Богу.

Для зрителей 1901 года спектакль начинался с конца этого человеческого максимума — с муки неизбежного и необратимого прощания с ним: вместе с речью уходило сознание, гимн оборачивался издевкой, а музыка поглощалась аритмией неконтролируемых нервных вибраций.

«Современная неврастения» сразу и радикально замещала «старый героизм». Человек теперь мерился по минимуму — на уровне физиологии.

Таким минимумом, и минимумом откровенно натуралистическим, здесь, конечно, оказывался Смердяков. Его предопределенность наследственностью

и средой бесспорна: «Потому что без отца от смердящей произошло»<sup>26</sup>. Последний, неотменяемый предел, противостояние и сопротивление которому невозможно: «Они меня считают, что я бунтовать могу; это они ошибаются-с!»<sup>27</sup> Напомним, что первоначально именно роль Смердякова предназначалась Орленеву. Автор инсценировки об этом не забыл, и в окончательном варианте Смердяков стал своеобразным alter ego Дмитрия, его драматическим контрапунктом. Обе роли выделены монологами, и для каждой К. Дмитриев, рискуя попасть в особую немилость у ревнителей Достоевского, самостоятельно дописал по особой «ударной» сцене. По мнению О. Дымова, эти «две сцены, которых нет в романе, — встреча Мити с отцом в ночь убийства и самоубийство Смердякова... являют собой некоторое кошунственное вторжение в святая святых, куда приходят только с благоговением и трепетом... Здесь такие страшные глубины духа, что даже Достоевский не решается их коснуться...»<sup>28</sup>.

Однако спектакль 1901 года литературным предложением пренебрег. Идея «двойничества» в сценической версии осуществления не получила. «Кошунственное вторжение», «трепет» и «страшные глубины» оказались здесь в исключительном ведении Мити–Орленева. Смердяков–Северский доступа к ним не имел и, соответственно, удостоился весьма рядовых, хотя и вполне хвалебных, отзывов. «Северский... изобразил Смердякова и внешне, и психологически весьма верными и меткими чертами» и даже «произвел сильное впечатление»<sup>29</sup>.

Самый сильный прежде героический акт — добровольный уход из жизни — был отдан Смердякову и происходил прямо на глазах у зрителей. Но и это в спектакле не сработало — никак особо замечено и отмечено не было, впечатления не усилило. Сильный драматический жест ничего уже не мог изменить и исправить: челове-

ский облик Смердякову не вернул и превращение в животное не отменил.

Однако и Митя Карамазов — тоже сын Карамазова и тоже несет предопределенность наследственности и среды «распада». Орленев это не убирал и не скрывал — задавал изначально, уже в первом монологе. Но Смердякова — чистую физиологию и окончательный распад — Орленев не выбрал. Ему необходим был такой герой, который сумеет сохранить на этом физиологическом пределе нечто отличительно-человеческое. И Митя оказывался не одним из братьев, как в романе и в пьесе, а тем, кто стоит один против всех, против всего мира и нового «физиологического» мироустройства — как и положено герою. Основой всего спектакля становился его нервно пульсирующий одинокий монолог: невербальный, принципиально не вербализуемый, логосу противоположный. Сюда не было доступа никому — ни Богу, несмотря на «Исповедь...», ни человеку. И самосознание здесь осознавало только свое бессилие. Митя–Орленев был трагически замкнут в своем «нутре» и безнадежно бился в его тисках. Непрерывная «нутряная» жизнь Митя–Орленева становилась главным содержанием спектакля и напрямую транслировалась зрителям. По всем приметам — психологизм, но какой-то совершенно новой природы. Внутри человека теперь бились не дух и материя, не сознание и чувство, не музыка и ирония — все это последовательно снималось. Противоречия в сфере духовного и душевного оказались вытеснены, замещены особого рода психофизикой. Рискнем сказать, что психика, состоящая теперь исключительно из нервов, вступила в непримиримый конфликт с человеческой «физикой», которая тоже определялась нервами. Именно эта нервная саморефлексия отличала Митю–Орленева. Именно этими «нервами» он противостоял миру и самому себе.

В. Ашкенази назвал талант Орленева «жестоким», «так как он воплощал челове-

ка, нервы которого издерганы до того, что вот-вот перенапряженная струна лопнет, и разорвется человеческое сердце под непосильным грузом отчаяния»<sup>30</sup>. По его мнению, «это субъект, прежде всего, психопатический». Рецензент отказался принимать то «толкование, которое дает г. Орленев изображаемому им лицу», но не скрыл, что актеру удавалось «сильно захватывать зал»<sup>31</sup>.

Кульминацией нервного «захвата», рефлексии и противостояния стала сцена судебного следствия. То, что в инсценировке — короткий эпизод седьмой картины, в спектакле превратилось в развернутое драматическое действие. Для Митя–Орленева это был пик нервного напряжения — его непрерывное нарастание и «психопатический» предел — последнее усилие само- и противостояния. «Он садится перед судьями, вскакивает, нервно ходит по сцене, проделывает все, что ему приказывают, изображает, как он перелезл через забор, как ударил Григория, брезгливо содрогается при виде пестика, борется с понятиями... в изнеможении падает на кровать, близкий к иступлению просит прекратить...»<sup>32</sup> — так сжато и порывисто записал эту сцену Ю. Беляев. В характеристике мало «описательного», зато глаголы движения мгновенно сменяют и сбивают друг друга. Все та же орленевская «пульсация», что и в начале спектакля, но здесь она пытается обрести действительную энергию, буквально — рвется в бой, толчками прорывается наружу и взрывается эмоциональным иступлением. «Нервы его все больше сдают... Ужасная минута! Теперь Митя задыхается от бессилия и ярости — он уткнулся в глухую стену и выхода у него нет!»<sup>33</sup> Точка невозврата пройдена: преодоление или угасание — выхода нет.

Тут не было и не могло быть правильного и завершенного драматического построения: после этой кульминации нет ни продолжения, ни развязки — обрыв. Спектакль

жил и дышал нервическими синкопами своего главного и единственного героя. Прекращалась «пульсация» человека — останавливался пульс самой жизни. Кульминационный, необратимый «взрыв» здесь, конечно, и есть тот последний рубеж, когда, как принято считать, проживается-переживается вся жизнь — одномоментно — во всей своей небывалой в жизненных пределах полноте и существенности. Даль-

ше, как сказано в «Гамлете», — тишина. Обрыв... Стена... И это очень по-орленевски.

По задумке автора инсценировки спектакль завершал специально написанный эпилог, где «снова появился г. Орленев в арестантском костюме и в тюремной обстановке»<sup>34</sup>. Но желанное примирение с миром и с самим собой не состоялось — от костюма, обстановки и литературного сюжета это уже не зависело.

## Примечания

<sup>1</sup> *Иванов Ив.* О современной неврастении и старом героизме // *Театр и искусство.* 1899. № 47. С. 827. (Здесь и далее орфография и пунктуация приведены к современным нормам.)

<sup>2</sup> Там же. С. 828.

<sup>3</sup> Под названием «Больные люди» шла драма Г. Гауптмана «Праздник примирения».

<sup>4</sup> *Орленев П.Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева. Л.; М., 1961. С. 96.

<sup>5</sup> В. Крылов и С. Сутугин — авторы инсценировки романа Ф.М. Достоевского «Идиот», шедшей в Малом и Александринском театрах.

<sup>6</sup> *Орленев П.Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева. С. 67.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> *Мацкин А.П.* Орленев. М., 1977. С. 148.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Константин Дмитриевич Набоков (1872–1927) — русский дипломат, юрист, дядя писателя В. В. Набокова.

<sup>11</sup> Театральное эхо // *Петербургская газета.* 1900. 18 сент.

<sup>12</sup> *Орленев П.Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева. С. 305.

<sup>13</sup> В Костроме Орленев познакомился с начинающей тогда актрисой Аллой Назимовой. «Увидев ее в роли Поппеи в „Камо грядеши“... решил, что только она будет играть роль Грушеньки. Труппа да и сам Бельский (антрепренер костромского театра. — А. С.) протестовали против этого», но Орленев «настоял на своем» (цит. по: *Орленев П.Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева. С. 84.).

<sup>14</sup> *Орленев П.Н.* Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева. С. 87.

<sup>15</sup> *Р-ский Н.* [Россовский Н. А.] Театральный курьер // *Петербургский листок.* 1901. 27 янв.

<sup>16</sup> Городской театр: [Рекламное объявление] // *Костромской листок.* 1900. 24 нояб.

<sup>17</sup> *М.* Театральное эхо // *Петербургская газета.* 1901. 27 янв.

<sup>18</sup> *Беляев Юр.* Театр и музыка // *Новое время.* 1901. 28 янв.

<sup>19</sup> *Мзбров А.А.* Жизнь в театре: В 2 т. Л., 1929. Т. 1. С. 70.

<sup>20</sup> *Беляев Юр.* Театр и музыка // *Новое время.* 1901. 28 янв.

<sup>21</sup> *Дмитриев К.* [Набоков К. Д.] Братья Карамазовы: Драматические сцены в 8-ми карт. с эпилогом К. Дмитриева: По роману Ф.М. Достоевского. СПб., 1900. С. 6.

<sup>22</sup> *Беляев Юр.* Театр и музыка // *Новое время.* 1901. 28 янв.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> *Юрьев Ю.М.* Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 2. С. 73.

<sup>26</sup> *Дмитриев К.* Братья Карамазовы: Драматические сцены в 8-ми карт. с эпилогом К. Дмитриева: По роману Ф.М. Достоевского. С. 21.

<sup>27</sup> Там же. С. 22.

<sup>28</sup> *Дымов О.* [Перельман И. И.] «Братья Карамазовы» // *Театр и искусство.* 1901. № 6. С. 130–131.

<sup>29</sup> *Беляев Юр.* Театр и музыка // *Новое время.* 1901. 28 янв.

<sup>30</sup> *В. А.* [Ашкенази В. А.] Гастроли Орленева // *Новости дня.* 1901. 31 июля.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> *Беляев Юр.* Театр и музыка // *Новое время.* 1901. 28 янв.

<sup>33</sup> *Мацкин А.П.* Орленев. С. 159–160.

<sup>34</sup> Там же.

Н. В. Песочинский

## Левый фронт критики 1920-х годов

Футуристическая театральная мысль продолжала развиваться в 1920-е годы. Теоретики, критики, занимавшие «левые» эстетические позиции, объединились первоначально вокруг журнала «Вестник театра», затем вокруг журналов «Леф», «Новый Леф»<sup>1</sup>, «Новый зритель», «Вестник работников искусств» и др. Эта группа вошла в историю под названием «социологическая» (по партийной классификации эпохи борьбы с «формализмом» и «буржуазным социологизмом»). Футуристам было отказано в верности марксистским принципам, и к концу 1920-х годов Левый фронт искусств был вытеснен из советской культуры. В сущности, это была группа сочетавшая левизну эстетическую и левизну политическую. Интеллектуальными лидерами здесь были В. Маяковский, С. Третьяков, О. Брик, И. Терентьев. На страницах журнала «Леф» (1923–1925), «Новый Леф» (1927–1928), редактировавшихся В. В. Маяковским (и после его ухода с августа 1928 года С. Третьяковым), можно найти теоретическое обоснование культуры Левого фронта.

Это направление театральной мысли, в отличие от всех других, ему современных (кроме так называемой «марксистской критики», которая фактически существовала только в высказываниях партийных идеологов, то есть профессионально не существовала) было политически ангажированным. Вернее, оно связывало себя с утверждением нового революционного искусства, но не с реализацией политики большевистской партии.

В первое послереволюционное время, когда «центр» и «подполье» культуры по-

менялись местами, футуристы могли занять место главной платформы искусства «победившего класса». Их публичное «наступление» началось «Заявлением», которое они опубликовали в ответ на статью А. Левинсона о первой постановке «Мистерии-Буфф». Критик, как известно, считал курьезную пьесу и спектакль по ней расчитанными, скорее, на «завсегдатаев столичных премьер», которым «сочная грубость нечаянных каламбуров, щелчки по вчерашним святыням, быть может, и щекотали бы утомленный ум»<sup>2</sup>. Левинсону отвечали коллективно (Баранов-Россине, Брик, Ваулин, Карин, Матвеев, Пунин, Школьник, Чехонкин, Штернберг и др.). Уличив критика в «затхлой, эстетической, интеллигентской идеологии», предупредив, чтобы он не вздумал навязывать своих «мертвых чувств „народу“», свободные художники приходили к выводу: «Нас не удивляет, что гражд. Левинсон обрушивается на „футуризм“ и советскую власть, принимая во внимание всю прошлую деятельность гражд. Левинсона, но в том, что редакция „Жизнь Искусства“ нашла возможным напечатать явно клеветнические обвинения, направленные по адресу целого ряда ответственных работников в советском же органе, мы вынуждены видеть лишь формы скрытого саботажа, ибо чем, кроме саботажа, можно объяснить стремление внести разлад в творческую работу Рабоче-Крестьянского Правительства»<sup>3</sup>. По существу, это была игра, футуристическая социальная игра. Маяковский в тот же день напечатал открытое письмо наркому с протестом против публикации статьи Левинсона. Однако А. В. Луначарский за

два дня до премьеры спектакля печатно отрекся от его художественного метода. «Если „Мистерию-буфф“ поставить, снабдив ее всякими экстравагантностями, то она, будучи ненавистна старому миру по своему содержанию, останется непонятной новому миру по своей форме», — указывал нарком в партийном столичном органе<sup>4</sup>.

К политике Луначарского, чем дальше, тем жестче ориентировавшей театр на постановку современных реалистических пьес и на эстетику Малого театра, Левый фронт при всем необходимом чиновничестве не мог относиться с энтузиазмом. В. И. Блюм постоянно повторял свою реплику о расхождении с Луначарским: «у него крен направо, а у меня налево»<sup>5</sup>. Во второй половине 20-х годов Левый фронт очевидно оказывался в оппозиции к культурной политике РКП. К этому времени относится, например, фельетон М. Б. Загорского, место действия которого — «Бюро театральной погоды» (образ руководящей искусством организации, саркастично упоминается пьеса Луначарского в ряду «непременно классиков», обыгран провозглашенный наркомом лозунг «Назад к Островскому»). Тенденции театральной политики Загорский рисует так: «Для аков лозунг „вперед“. Для революционных театров лозунг „назад“. Одних нужно подтолкнуть, других нужно осадить. Реализм нужно приблизить к символизму, а символизм надо приблизить к реализму, это и будет тот реалистический символический путь, по которому должен двигаться наш театр. <...> Это для того, чтобы никто не обиделся. <...> Ни одна блоха не плоха, все черненькие, все прыгают, все дотацию любят»<sup>6</sup>. Слова о символическом реализме — не пародия, а цитата. «Постепенно мы перейдем к искусству *условному*, но условному реалистически, к искусству символическому, но *реалистически-символическому*», — говорилось на диспуте о кризисе и перспективах современного театра, стенограмма которого издана Глав-

политпросветом «как основной материал по строительству нашей театральной политики»<sup>7</sup>. У футуристов другие идеи.

В системе театральной мысли 20-х годов группа, ориентировавшаяся на развитие «футуристической» программы, выделялась достаточно определенно. «Левтерезы» («левые театральные рецензенты», как назвал их Троцкий) полемизировали не только с «правыми» критиками, но и с «гвоздевской школой» (за ее «чисто эстетический взгляд», за уважение такого буржуазного феномена, как искусство), и с Луначарским и другими идеологами РКП (б) (за их ориентацию на литературность театра, на реализм, на традиции мелодрамы, Малого театра и так далее). Редакция «Нового зрителя» иронизировала по поводу рецензий А. А. Гвоздева: «Гвоздев влюблен в Олимп. Его хлебом не корми, а дай поговорить о „вечной красоте“, „симфонии“, „сюите“ и пр. Первый раз Гвоздев во имя такого эстетического богоборчества совершил восхождение на Олимп после „Бубуса“... Теперь, после „Ревизора“ вторично воздевает он очи горе и, сладчайше вещая, бьет новые „искусствоведческие“ поклоны...»<sup>8</sup>.

«Левтерезы» не могли претендовать на первенство в изобретении своей теории. Их взгляды были отчасти зависимы от программы «Пролеткульта» (в отношении массового зрелища), и прежде всего — от программы «Театрального Октября» Мейерхольда, который с 1918 года успел развернуто изложить свои идеи создания нового площадного театра, например, в лекциях на Инструкторских курсах по обучению мастерству сценических постановок в Петрограде, и в речах, и в интервью в качестве заведующего Театральным отделом Наркомпроса. Центральную для них идею беспредметности в театре они глубоко осмыслили как театральную систему и пытались развивать применительно к разным аспектам театра настоящего и будущего. Сущностный формализм в по-

нимании природы воздействия на зрителя у критиков этой школы продолжает символистские концепции и адекватен в этом отношении всем разветвлениям и влияниям «творческого театра»: от теории театральности Евреинова до концепции «студийности» и театра «эмоционально насыщенных форм» Таирова. Э. М. Бескин так высказывался о сущности задуманного им искусства: «Театр — это не синтез всех искусств... Театр — не литература, не живопись, не инсценированный адольтерный роман, не репортаж в лицах, не хроника происшествий. Театр — это театр, это трагическое, монументальное преобразование ритма жизненной борьбы социального человека в праздничном, радостном, победном ритме движения человеческого тела, в его тонических и пластических формах. Из этого ритма и должен создаваться новый театр с новой культурой позы, жеста, слова, костюма и грима. Из этого ритма рождаются экстазные эмоции гармонического чутья сущности окружающего. <...> Здесь нет келейной молитвы в уголку, вышитой литературным бисером оторванного от театра и чуждого ему писателя. Здесь музыка чувств раскрепощенной от цепей индивидуалистической культуры массы, написанная в самом театре, его поэтом, чернилами *его* собственного ритма, знаками *его* искусства и сведенная в партитуру его *форм*. <...> Там всё будет движение, всё живой ритм речи и жеста, звука и позы, всё в рельефных картинах гармонической пластики человеческого тела, и вся обстановка в условной обманчивости трех измерений. ... Там жест будет звучать и речь будет скульптурна»<sup>9</sup>.

Утверждался не просто условный, а — беспредметный театр. Ясно, что методология школы была готова принять на достаточно глубоком уровне идеи конструктивизма и биомеханическое понимание актерской игры. Но выхода к предметности, перехода от развоплощения к воплощению эта теория не предполагала.

Историческая концепция критиков Левого фронта во многом предвосхищает концепцию Гвоздева («Смена театральные систем», 1926 и др.). Этапы эволюции театра связываются с типами спектакля в театральном смысле: площадка, пространство, действие, зрители и т.п. (в отличие от историзма марксистской критики и традиционной периодизации, исходящей из общей истории идей и совпадающей с историей литературы). Театральная форма, по мнению «левтеревцев», непосредственно включает в себе классовые признаки. В этом смысле нет, скажем, принципиальной разницы между разными вариациями «рангового театра». «Конечно, между театром итальянского Ренессанса и хотя бы Большим — лежит еще целая история. Но в широком обобщении это уже во всяком случае история развития единой театральной системы, пришедшей на смену театру средневековому, площадному и переходному театру эпохи Шекспира и итальянцев»<sup>10</sup>. Ясно, что этот последний тип театра, как обращенный к широкой народной массе, и был, по мнению этой критической школы, источником современной левой режиссуры. Вообще, явление режиссуры как общей авторской организации зрелища в соответствии с этой концепцией присуще театру изначально и прослеживается непрерывно со времен Гете. Правда, режиссуре пришлось пройти сквозь кризис системы натуралистической изобразительности, когда театр потерял свое действенное, игровое начало. Революция же «раскрепостила театральную форму, оторвала ее от обреченности книге и плоской живописной декорации... вернула актеру всю полновесность его телесно-выразительных ритмов, его игровую радость, его действенность»<sup>11</sup>.

Утверждая социальность театральной формы, критика Лефа на рубеже 1910-х и 1920-х годов противопоставляла массовому театру — индивидуалистический в разных формах, в современном его виде театр «лично-интимной психологии».

Э. М. Бескин описывал в этом контексте тип спектакля двух типов театра, соединяя проблемы эстетики, социологии культуры и психологии коммуникации. Высшее проявление театра индивидуалистического созерцания находили (нет, не в МХТ) в Берлинском *Kammerspiele* Макса Рейнхардта, в котором идея индивидуального восприятия была осуществлена не только на сцене, но даже в архитектуре зрительного зала. Модель спектакля в таком театре оценивалась как, в общем, антитеатральная. Как противоположная идея театра выступает массовое действие, в историю реализации этой идеи входит и вагнеровский Байрейт, и символистские концепты (мистицизм Ф. Сологуба — слияние актеров и зрителей в дионисийском акте; религиозный эзотерический театр Г. Чулкова). Э. Бескин подчеркивал нереализованность всех этих начинаний, «„храм“ остается Мариинским театром» — афоризмом Андрея Белого подводил он итог исканий массового зрелища<sup>12</sup>. Противоположностью идеалу футуристической театральной мысли был театр прямых жизненных соответствий. В соответствии с философией футуристического искусства, сформулированной еще в 1910-е годы, искусство, желающее проникнуть за пределы обыденного сознания, проникает за пределы видимых реалий окружающего.

Левые критики были, в общем, урбанистами и западниками (путь России они видели в интернациональном технократическом синтезе). Э. Бескин из «Заката Европы» Шпенглера цитировал такой тезис: «За поразительно-ясные, высоко интеллектуальные формы быстроходного парохода, сталелитейного завода, за тонкость и изящество некоторых химических и оптических процессов я готов отдать все современное искусство»<sup>13</sup>. Леф не разделял себя с движением конструктивизма и практически совпадал с ним. Подводя промежуточные (как ему хотелось верить) итоги развития своей школы, Э. Бескин

статью «Театральный Леф» в 1925 году заканчивал формулировкой: «...искусство как *производство*, создающее классово целесообразные вещи-произведения, как *социальная функция*... как *художественный труд*, подчиненное научным законам биологии и социологии»<sup>14</sup>.

Политика консолидации фронта и распространения его влияния на все виды бывшего искусства, включая театр, очевидна. «Новый зритель» печатал воззвания С. Третьякова. В «Лефе» впервые появились работа С. М. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов», заметки Л. С. Поповой о принципах оформления спектакля «Земля дыбом», декларация художников-конструктивистов, пьеса Третьякова «Противогазы», цикл его стихов «Рычи, Китай» (близнец пьесы), заметки завлита Театра РСФСР Первого М. Загорского «Как реагирует зритель», основные обоснования футуризма 20-х годов, включая ответ на главу из книги Троцкого.

Леф полемизировал с формальной школой, но не терял с ней связей. Интересно сравнить оглавление опоязовского сборника 1919 года с теоретическим разделом одного из номеров журнала «Леф».

«Поэтика»:

В. Шкловский. Потебня.

Л. Якубинский. О поэтическом глоссемосочетании.

В. Шкловский. О поэзии и заумном языке.

Е. Поливанов. О звуковых жестах японского языка.

Л. Якубинский. О звуках стихотворного языка.

Л. Якубинский. Скопление одинаковых плавных.

Ос. Брик. Звуковые повторы.

В. Шкловский. Искусство как прием.

В. Шкловский. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля.

Б. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель»<sup>15</sup>.

«Леф»:

В. Шкловский. Ленин как деканонизатор.

Б. Эйхенбаум. Основные стилевые тенденции в речи Ленина.

Л. Якубинский. О снижении высокого стиля у Ленина.

Ю. Тынянов. Словарь Ленина-полемиста.

Б. Казанский. Речь Ленина.

Б. Томашевский. Конструкция текстов.

Все это после передовой статьи «Не торгуйте Лениным»<sup>16</sup>.

(Кстати, площадь этой публикации формалистов в «Лефе», почти сто книжных страниц, значительно превосходит объем всего сборника «Поэтика».)

Аналитические техники «левтерцов» совпадали с «формалистическими» при одном существенном отличии. «Левые» задумывались о том, как воздействует на нового зрителя новая художественная форма. Они верили в то, что сама организация артефакта имеет не только эстетическое (в каком-то смысле гедонистическое) воздействие, но и политическое. Спектакль революционной формы влияет на зрителя — раскрепощает его, дает свободу мысли, чувству, делает его новым человеком. Беспредметное искусство, не основанное на стандартных измерениях жизнеподобия, дидактики и рациональности, освобождает психологию от рабства и стандартов. По существу, Леф развивал идею, имевшую, как стало известно позднее, большое будущее: авангард не столько искусство, сколько способ существования. При этом искренно имелись в виду и политические цели: формирование нового общества через формирование нового человека. Можно кратко сформулировать эту идею так: авангардная форма как средство социальной революции.

Как известно, футуризм встречал резкое неприятие Ленина, Луначарского

и большинства партийных функционеров. Зато он был поддержан Л. Троцким. Троцкий утверждал позитивную роль авангардного («футуристического») искусства в развитии новой российской культуры, признавал принадлежность критиков Левого фронта к новым политическим кругам, он заметил: «...замечательно, что у театра, у этого, может быть, консервативнейшего из видов искусства, теории чрезвычайно радикальные»<sup>17</sup>. Этот партийный стратег, оппозиционер для руководителей страны, говорил как о заслуге футуризма о существовании в его пространстве двух школ философии искусства: формалистов (обсуждению их теории он даже посвятил целую главу своей книги) и Лефов. Критикуя краткосрочно-ультимативные требования последних к перерождению культуры, Троцкий все же соглашался с основными проблемами, ими поставленными. «Вопросы, поставленные теоретиками Лефа: о взаимоотношении между искусством и машинной индустрией; об искусстве, которое не украшает жизнь, а формирует ее; о сознательном воздействии на развитие языка и систематическом словотворчестве; о биомеханике, как воспитании движений человека в духе высшей целесообразности и тем самым — красоты, — все эти вопросы крайне значительны и интересны в перспективе строительства социалистической культуры», — говорится в книге Троцкого «Литература и революция»<sup>18</sup>.

Как известно, начиная с 1918–1919 годов Ленин и Луначарский пытались подчинить культуру государству средствами национализации, управления, внедрения в руководящие органы инструкторов, инспекторов, перераспределения финансирования, пайков и иными подобными административными мерами (механизм контроля за работой театров устанавливался Декретом об объединении театрального дела, в соответствии с которым все театральное имущество национализировалось,

финансировались только государственные театры, отбор в их число производился государством же по принципу «общественной полезности», управление этими театрами велось с участием представителей партии).

Троцкий с таким механизмом (или с руководством Ленина и Луначарского) полемизировал. «Пути свои искусство должно проделать на собственных ногах, — утверждал он. — <...> Есть области, где партия руководит непосредственно и повелительно. Есть области, где она контролирует и содействует. Есть, наконец, области, где она только ориентируется. Область искусства не такая, где партия призвана командовать»<sup>19</sup>. Такое заявление, сделанное в 1923 году, не могло не вызвать энтузиазма у деятелей культуры, тем более что расстановка сил в верхушке государства именно в это время была неясна и еще два года не было известно, что Троцкий будет вытеснен Сталиным. Особенно определенно намечался контакт этого руководителя с Левым фронтом.

Троцкий утверждал, что «активное развитие искусства, борьба за новые его формальные достижения не составляют предмета прямых задач и забот партии. На такую работу она никого не делегирует». И вот как раз вслед за этим тезисом лидер делал оговорку: «Проработка этих вопросов и их внутренней взаимозависимости необходима. Именно этой проработкой занимается группа Лефа»<sup>20</sup>.

Конечно, будучи одним из лидеров большевистской партии, Троцкий абсолютизировал примат политических целей художественной культуры. Но в то же время он все-таки признавал, что форма в искусстве «в известных пределах — развивается по своим собственным законам, как всякая техника»<sup>21</sup>. Вообще, не будучи назначен на какой-либо партийный пост, связанный с руководством культурой, Троцкий проявлял к ее проблемам явный теоретический интерес. Ему принадлежат многочислен-

ные заметки о европейском искусстве, написанные в эмиграции в 1900–1910-е годы. Они идеологичны, но не так уж вульгарны. В них можно обнаружить особенное пристрастие к Берлину, Вене, немецкой и австрийской культуре. Троцкому принадлежит, например, статья о Ведекинде, в которой вообще трудно обнаружить марксистские клише; он оценил творческий масштаб Стриндберга. Публикуя свою заметку в немецком журнале, он в предисловии назвал себя «русским писателем». Он интересовался теорией психоанализа и считал эту теорию вполне совместимой с марксистским материализмом.

Из всех большевистских идеологов Троцкий предлагал наименее узкое понимание реализма как метода революционного искусства: «реалистический монизм в смысле мироотношения, а не „реализм“ в смысле традиционного арсенала литературной школы»<sup>22</sup>. Троцкий полагал, что революции не по дороге с романтикой и мистикой, но реализм в его понимании совсем не имел смысла «Назад к Островскому»: «Некоторая и немаловажная черта мироощущения: тяга к жизни, как она есть, не уклонение от действительности, а художественное ее приятие, активный интерес к ней, в ее конкретной устойчивости или изменчивости, стремление эту жизнь — либо представить, как она есть, либо возвести в перл создания, либо оправдать, либо обвинить, либо сфотографировать, либо обобщить, либо символизировать, — но именно вот эту жизнь, трех наших измерений, как достаточную, полноценную и самоценную материю творчества. В таком широком философском, а не школьно-литературном смысле можно с уверенностью сказать, что новое искусство будет реалистично»<sup>23</sup>. Троцкий определенно утверждал возможность для футуризма войти в новое искусство «в качестве важного составного течения». Он противопоставлял футуризм реально существовавшей в русском искусстве традиции, принадле-

жащей той интеллигенции, которая «взросла на Пушкине, Фете, Тютчеве, Брюсове, Бальмонте и Блоке и которая не потому „пасеистична“, что заражена суеверным преклонением перед формами прошлого, а потому, что у нее нет за душой ничего такого, что требовало бы новых форм. Ей просто нечего сказать. Она перепевает старые чувства слегка подновленными словами. Футуристы отпихнулись от нее — и хорошо сделали»<sup>24</sup>.

Троцкий считал бесспорными достижения футуристических направлений искусства и саркастически замечал, что статьи о контрреволюционности футуризма печатаются под обложками, сделанными рукой конструктивиста и рядом с футуристскими поэмами. В самом мятеже художественной формы он обнаруживал неосмысленное, но прямое проявление глубокой социальности. Это позволяло ему утверждать, что ресурсы футуризма «больше ресурсов тех течений, за счет которых футуризм распространяется»<sup>25</sup>. Троцкий не высказывал изначального неприятия нереалистических художественных методов. Скажем, подводя под свое объяснение сути символизма политические мотивы, он все же признавал, что «грядущее искусство, по каким бы путям оно ни пошло, не захочет отказаться от формального наследия символизма»<sup>26</sup>.

Троцкий часто демонстрировал классическую конструктивистскую идеологию в подходе к культуре. «В настоящее время Эйфелева башня служит, как известно, радиостанцией. Это осмысливает ее, делает эстетически более целостной. Хотя, если бы башня с самого начала строилась для радиостанции, она достигла бы, вероятно, большей целесообразности формы и, следовательно, большей художественной законченности»<sup>27</sup>. Политическая радикальность Троцкого, его идеи перманентной революции глубже соответствовали философии футуристов, чем казавшаяся им все более меркантильной и прагматической —

особенно при НЭПе — политика Ленина во всех областях и чем ориентация Луначарского на традицию Малого театра, на просветительство и изображение быта в искусстве. Выбрав в качестве эпитафии к откликам на материалы прессы о левой культуре («полемсмель») слова Троцкого, коллектив журнала «Леф» назвал их «строки ясной головы»<sup>28</sup>. Так же как Мейерхольд, посвятивший Троцкому спектакль 1923 года «Земля дыбом» (и впоследствии ликвидированный не только как «шпион», но и как «троцкист»), весь левый фронт послереволюционной культуры надеялся обрести в его лице покровителя.

Отношения «левтерцев» и политических сил были драматическими (собственно, трагическими, поскольку именно этот фронт впоследствии был командой Сталина раньше других полностью разгромлен, многие его лидеры арестованы и расстреляны), но в 1920-е годы эти отношения могли быть по существу содержательными и новаторскими, опередили свое время, их можно определить формулой «художественная критика как социальная политика».

При всех явных генетических связях Левого фронта с практикой «Театрального Октября» были и принципиальные различия. Мейерхольд, Эйзенштейн, Бебутов, Фореггер и другие левые режиссеры не покидали пределов *театральной* системы, во всяком случае, не разрушали ее фундамента. Но так же как в свое время символисты, теперь Лефы ратовали за изначальный отказ от следования театральной традиции. В 1905 году В. Я. Брюсов отстаивал «необходимость не нововведений, а коренного преобразования. Театр должен отказаться ото всех своих вековых традиций, сложившихся за время от Шекспира до Ибсена»<sup>29</sup>. Теперь О. М. Брик утверждал схожие идеи отрицания театра — его неудачно пробовали взрывать «изнутри» и получили неожиданный результат: «вместо взрыва — блестящий фейерверк во

славу все той же театральной твердыни (см. „Лес“ Мейерхольда, „Гроза“ Таирова и пр.). Такие неудачи убедили ортодоксального футуриста, что театр взрывать и не надо, он может оставаться «архивным памятником искусства и старины», тогда как «новая *театральность* сформируется без него и вне его, — не в специальных театральных коробках, а в гуще зрителей, — *в клубе*»<sup>30</sup>. Ближайшими к такому пониманию театральности для Брика являются цирк и эстрада. (Существенно, что такой сепаратизм футуристического творчества провозглашается не в первые месяцы «свободы», а в 1924 году, с учетом достаточно развитой практики левого театра.)

Противопоставляя лефовскую программу реалиям современного искусства, намекая на приемы «Театрального Октября», на лозунг Луначарского «Назад к Островскому» и различные элементы существовавших режиссерских систем, О. М. Брик формулировал такие принципы театральности вне театра: «Здесь нет пьес, — одни сценарии. Не злободневные вставки, а насквозь злободневный текст. Не „общение“ актера с народом, а кровная связь. Не прищипливание агит-флажков, а единое агит-задание. Не казуистическая мотивировка, чем полезен народу Островский, а ясный утилитаризм. Не бутафория, а реальность»<sup>31</sup>. Критики Левого фронта, как и родоначальники формального метода, как и театроведы гвоздевской школы, были чрезвычайно внимательны к художественному строению произведения, но, в отличие от других групп критики, они напрямую связывали стиль с идеологией, объясняли форму политическими мотивами, их специфический методологический принцип — выявление социального содержания художественной формы. Собственно, это было продолжением мейерхольдовской концепции «Театрального Октября»: народность театра заключается не в политизированных сюжетах, а в площадной эстетике, в игровом языке

зрелища, в масочной яркости актерского искусства.

Принцип своего подхода к формальным проблемам Э. Бескин показал на таком примере: «Нельзя думать, что достаточно посадить того же дядю Ваню за тот же самый самоварчик и дать ему лишь другую тему беседы за чайком — чтобы пьеса стала современной»<sup>32</sup>. Характерно, что занимавший пост заведующего театрально-музыкальной секцией Главного репертуарного комитета В. И. Блюм сокрушался, что «классическое произведение всем своим внутренним ритмом „настраивает“ слушателя на лад и тон отжитых социально-экономических и культурных эпох. <...> С этой точки зрения, какой-нибудь мастерски сделанный фокстрот, несомненно, ценнее лучшего из пушкинских стихотворений», так как ритм фокстрота вызывает у слушателя ассоциации эпохи электричества, урбанизма, авиации, радио, а стихи Пушкина заряжают «ритмом дворянской усадьбы, проселочной дороги, дилижанса, национальной и вообще людской обособленности»<sup>33</sup>. Заметим, что Блюм говорит не о тематическом, сюжетном или логическом воздействии произведения на человека, но — о бессознательном влиянии ритма, то есть о семантике художественной формы, а конкретнее — о политической ее семантике. Левый фронт критики имел в целом четкие ценностные ориентации. Отношение к явлениям театра определялось в конечном счете не тематикой, а формой (ведь форма уже содержит, в соответствии с теорией этой школы, определенную социальную семантику).

Сама последовательность театров в афише «левого журнала» «Новый зритель» показательна: самые первые — Театр Революции, Театр имени Мейерхольда, Первый рабочий театр Пролеткульта, затем Большой, оперный Новый, Малый и после них — МХАТ со студиями, Камерный театр, Еврейский, опера Зиминая,

«Комедия» (бывший Корша), «Оперетта» и Театр имени В. Комиссаржевской.

Бытовой и психологический театр воспринимались как неуместная архаика, «мертвая» форма. В.И. Блюм выразил общий тезис в отношении к МХАТу: «...у художественников какая бы то ни было „идеология“ совершенно растворяется в наивном мейнингенстве»<sup>34</sup>. Эту мысль развивал в свое время М. Б. Загорский, саркастически описывая, как был сделан «Каин»: бездна пространства — мигающие бесчисленные лампочки, царство смерти — кладбищенские памятники. Определенности времени не было, кажется, только из-за невозможности организовать, чтобы Станиславский осмотрел лично место действия — «земля без рая». Критик формулировал в сущности роковой принцип реалистического театра (в противоположность условному или мистериальному): «...дать все это *увидеть и ощупать глазами...*»<sup>35</sup>.

М. Б. Загорский позже противопоставлял спектакль «Дни Турбиных» роману, который, по его мнению, был интересно сработан. Переделывая прозу в пьесу, М. Булгаков двигался в направлении конкретности персонажей и «сценической вязки моментов интриги и фабулы», выбросил весь «воздух эпохи», ткань «эпизодических фигур, встреч, разговоров, отступлений, превратив историческую эпопею в узенькую и маленькую семейную картинку из жизни неких милых Турбиных, со всеми полагающимися для такой пьески сценическими ситуациями — разрыв с мужем, оболъщение... приезд кузена из Житомира, влюбляющегося в героиню, и прочее. <...> И это всё, что осталось от романа!»<sup>36</sup> Критик обвиняет режиссуру в том, что даже эту булгаковскую инсценировку можно было иначе поставить, усилив комедийность, снизив героиню и не играя персонажей в обычной манере «живых людей со всей теплотой человеческого естества», противоречащей тексту Булга-

кова<sup>37</sup>. Оценка излишней традиционности спектакля даже для МХАТа совпала, кстати, с точкой зрения В. И. Немировича-Данченко.

Очевидно, что критики-футуристы были размежеваны с психологическим театром, даже если он покидал жизнеподобные формы, даже если обращался к метафизике. Характерны сетования М. Загорского по поводу шекспировского спектакля в МХАТ Втором. По сравнению с «изумительным» исполнением роли Хлестакова, в котором критик увидел громадное мастерство артиста и проникновенные в особенности гоголевского театральное стилия, «Гамлет» был риском и стал признаком тупика театра. «Очень печально, что постановка „Гамлета“ вообще может явиться событием в нашей театральной действительности. Еще печальнее, что мы возвращаемся к тому недавнему прошлому, когда исполнение центральной роли могло долго волновать общество и прессу»<sup>38</sup>. Критик исходит не столько из идеологических позиций (хотя обнажение мотива «мести» в исполнении Михаила Чехова в болезненном персонаже «вырождающейся культуры» ему тоже кажется неактуальным), сколько из организации «актерского» спектакля.

Наиболее глубокими, меняющимися, противоречивыми и непростыми были отношения лефов с творчеством Мейерхольда. Левая критика проанализировала язык «Зорь», именно в нем (а не в политической актуальности) увидев революционность спектакля («первая светлая улыбка нового эстетического пути»<sup>39</sup>), а затем все спектакли Мейерхольда до «Леса». Идеальная футуристическая концепция современного спектакля нашла подтверждение в «Великодушном рогоносце»: «...алгебраическая оголенность, почти „научный“ анализ любви — ревности... Да здравствует абстракция конструктивизма!» — провозглашал Блюм<sup>40</sup>. Оценив пьесу как «отличную», а спектакль как

«радостно-волнующий», он писал о театральности как таковой. Этот подход характерен для левой критики. Блюм увидел в спектакле возрождение эпохи расцвета площадного актерского ремесла, т.е. подлинный театральный академизм (в отличие от не по праву носящих титул академических Малого театра и МХАТа, которые, по мнению левой критики, задушены литературностью и бытовизмом).

Критики Левого фронта умели анализировать театральный текст, не подчиненный литературной и жизнеподобной логике. «Земля дыбом», «Д. Е.», «Лес» были представлены ими с глубоким пониманием режиссерского метода, с учетом новых принципов действенности и театральности. В качестве примера можно привести статью В. Блюма «Островский и Мейерхольд» о «Лесе», одну из лучших работ этого направления критики<sup>41</sup>. Автор обнаружил и обосновал такие важнейшие свойства спектакля: богатая, «четвертьгонная» гамма эмоций; эпизодная структура; кинематизирование (замена словесной игры физическим действием); использование текста пьесы как сценария самостоятельного зрелища; сотворение собственного быта спектакля, не повторяющего обыденность; принцип резко выраженного отношения к персонажам; жанр лубочного плаката; развертывание деталей пьесы в эпизоды действия (пример — эпизод «Бери-бери»); отказ от конструктивистского станка и использование принципа изобразительности в балаганном стиле; смешение примитивного натурализма с абстрактной театральностью; выдвижение народных персонажей Петра и Аксюши на первый план композиции спектакля; внутренняя музыкальность (пример — сцены Петра и Аксюши); социальная трактовка; формирующий основное впечатление от спектакля новаторский подход к действенности. В. Блюм находил содержательность спектакля во внесюжетной его структуре, собственно — в чистой театраль-

ной форме. Этот спектакль, таким образом, очень близко подходил к идеалу левого фронта: «Это не спектакль, а какое-то вулканическое извержение эмоций... Если говорить о *гамме импрессий*, не дающих здесь зрителю передышки, то это была не старая, темперированная гамма, а богатейшая — „четвертьгонная“! — последовательность...»<sup>42</sup>. Эту музыкальную аллгорию критик далее разворачивает утверждением о принципиально новой технологии спектакля. «...Если бы Бетховену „дать“ современный Бехштейн, „Apassionata“ прозвучала бы иначе. <...> Пусть другие „оскопляют“ себя, забавляются клавишном... в наше время перекрестных струн, трех педалей, мощных резонаторов и т.д. Мейерхольд устанавливает у себя концертный рояль последнего выпуска — и великолепно разыгрывает на нем *нового*, своего собственного Рамо, Глюка и кого там еще»<sup>43</sup>.

Анализируя «сознательное» построение мейерхольдовского зрелища, левая критика утверждала: «Мейерхольд — основоположник подлинной науки о театре, которой до сих пор не было, науки тем более ценной, что это наука о новом, современном театре», и постановка режиссера — это театральный университет<sup>44</sup>. Возвращаясь к книге «О театре», Бескин и в ней находил теоретические обоснования единого метода режиссера: в 1922 году бродил в нем «инженер театра», думающий о создании театральной «биоматерии», зачатке «конструктивности сценической постройки» — «зодчества на театре», «подлинного театра». Причем это писал критик через год после того, как не вполне принял «Лес», и явно не смущенный отсутствием пролетарской идеологии в мейерхольдовских статьях начала века<sup>45</sup>.

Сопrotивление футуристов вызывало усложнение модели мейерхольдовского спектакля. «Нора», «Рогоносец», «Смерть Тарелкина» не были непосредственно связаны с пролетарской идеологией и явно

получили одобрение не за нее. Однако в «Бубусе», «Мандате», «Ревизоре», раскритикованных футуристами, режиссер ушел от цельности внешнего выражения конструктивистско-гротескного типа спектакля и не дополнял его аллюзионным рядом, как в «Лесе». Происходило разрушение цельности конструктивистского метода, и критика не хотела увидеть основные законы условного театра внутри усложненных режиссерских композиций. Формулировалась эстетическая проблема. М. Загорский сочувственно цитировал заметку из «Правды»: «Не отступление, а движение вперед. Биомеханика и конструктивизм как самоцель — та же эстетика. Останавливаться на этом нельзя. Тезис был — психологический и бытовой театр. Антитезис — биомеханика и конструктивизм. Синтез напрашивается сам собой»<sup>46</sup>. Критики Левого фронта не могли принять того, что спектакли Мейерхольтда стали «тягучими», «медленными», с гофманианой и фантастикой, сложно составленными из разных вариантов классических произведений (как «Ревизор» и «Горе уму»), где не обнаружить «единую театральную композицию, учитывающую законы восприятия зрительного зала»<sup>47</sup>.

Эта театроведческая группа была первой из тех, кто рассматривал зрителя как непосредственного участника театрального явления и театрального процесса. М. Б. Загорский и некоторые его соратники постоянно публиковали опросы зрителей. Восприятие спектакля было для них достаточно конкретным феноменом. Обсуждая принципиальную разницу литературы для чтения и материала для театра, М. Левидов приходил к выводам, которые наше современное театроведение считает «своими». Во-первых, театр определенной эпохи надо связывать с реальным репертуаром, а не с вершинами драматургии (то есть театр эпохи Рышкова и Крылова, а не Толстого, Горького и Андреева). Во-вторых, есть разница в том, что литератор

рассчитывает на индивидуальное восприятие читателя, а драматург — на коллективное восприятие зрителя<sup>48</sup>.

Значительным шагом вперед в теории театра можно считать идею *взаимного* влияния сценического действия и состояния зрительного зала, разработанную левой критикой. М. Б. Загорский, например, делал такие выводы из анкет зрителей Театра РСФСР Первого: «Нет ни единого зрителя, и ни единого спектакля. Революционный ток со сцены раскалывает зрительную залу, организуя и дифференцируя ее положительные и отрицательные элементы. Обратный ток из зрительного зала раскалывает, в свою очередь, зрелище, и каждая группа видит на сцене то, что ей диктуется ее социальной природой»<sup>49</sup>.

В описании режиссерского замысла своей постановки пьесы Третьякова «Хочу ребенка», опубликованном в журнале «Новый Леф», Игорь Терентьев выдвигал открытую форму спектакля, предполагавшую свободную активность зрителя. «Были дискуссионные спектакли, но до сих пор еще не было „спектакля-дискуссии“, то есть особой формы театрального действия, которое ежеминутно может быть остановлено зрителем для получения ответа со сцены по вопросу, возникшему в связи с текущим моментом спектакля, — заявлял Терентьев. — Общий тон, степень напряжения и ритм спектакля — показательная хирургическая операция: учет малейшего шума на сцене и в зале, смех, как мгновенная разрядка, тут же погашаемая всей совокупностью лабораторной обстановки, включением новых ориентировочных раздражителей и темпом спектакля, проходящего не останавливаясь на комических полустанках темы»<sup>50</sup>. Этот план иммерсивного спектакля опередил историю театра почти на век, он был последовательно реализован лишь в постдраматическом театре в 2000-х годах, однако истоки можно искать в раннем русском футуризме,

в постановке трагедии «Владимир Маяковский» (1913), где автор/персонаж вступал в прямую полемику с публикой во время действия, и теория Лефа поддерживала ориентир на такой тип зрелища.

Критика Лефа анализировала *язык* театра, видя или не видя в нем революционный тип существования, объединяющий сцену и толпу зрителей. Э. Бескин определял цель театрального творчества так: создание спектакля «как некоей живой био-технической конструкции, оторванной от панорамно-живописного ящика сцены (только пользующей ее площадку) и отрицающей все моменты разрешения спектаклей в плане эмоций и зрелищных впечатлений от станковой (плоской) картины», спектакля, в котором молодая школа русского театра строит сценическую игру «в целом на основе композиции, законченной конструкции трехмерных объемов, от живых рабочих мускульных рефлексов человеческого тела до столь же живой технической связи и пропорций их с прочими предметами игры, вне всяких условий канонов мистической „красоты в себе“, красоты чисто отвлеченного созерцания»<sup>51</sup>.

Лефы, вслед за конструктивистами, последовательно придерживались принципа сознательности искусства — оно не «творится субъективной мистикой, а „строится“ научно, дисциплиной квалифицированного труда», утверждал Э. Бескин<sup>52</sup>. В. Блюм трактовал этот тезис мировоззренчески шире: если приходится выбирать «между евразийством и американизмом, то, конечно, да здравствует европоамериканство!»<sup>53</sup> Урбанистические цивилизованные идеи питали производственность, заставляя в театральной сфере делать выбор. «Она скучна — она добродетельная „Евразия“, квартирующая на Театральной площади; то ли дело упоительная, ветреная „Евро-Америка“!»<sup>54</sup> — провозглашал левый критик в статье-ответе на выпады Луначарского против

«американизирующей волны» в театре. С Театральной площади (где помещался Малый театр, всячески поощряемый наркомом в пику «футуризму») левый критик уверенно переселялся на Триумфальную, ближе к ГосТИМу, с большевистскими идеологами и в этом они не совпадали. До середины 20-х годов те были против «футуризма» и Мейерхольда, лефы — за. Во второй половине десятилетия те стали за реализм и Мейерхольда без футуризма, лефы — против.

Критик этой школы так представлял себе театр через десять лет: «В мастерских такого-то и такого-то режиссера строится некое скелетообразное сооружение, легко переносимое с места на место и обладающее десятком площадок... Все приходит в движение... По всей этой театральной машине снуют, шествуют, бегают, кувыркаются, перелетают точно, уверенно, без перебора десятки и сотни комедиантов, овладевших своим мастерством... Что „разыгрывают“ эти люди на этой машине, которая уже не машина, не бутафория, а некий живой организм? Не знаю. Сегодня, быть может, политическое обозрение, завтра, быть может, трагедию, а послезавтра, быть может, какой-нибудь фарс или пантомиму. Зрители продикуют, что играть, а может быть, сами примут участие в игре. Важнее другое: эта машина, живая, поющая и играющая, и будет единственным театром нашего будущего, тем театром, который впервые преодолет реальность реальностью же, но взятой в ее наиреальнейших и заново сконструированных элементах»<sup>55</sup>. Критика Лефа осознает важнейшую особенность пропагандируемого ею беспредметного театра: спектакль воспринимается помимо словесного текста и требует от критики умения «считывать» невербальный, чисто образный ряд.

Анализируя спектакль, критики Лефа вообще исключали критерий соответствия–несоответствия литературному

первоисточнику. Это отличало их и от формалистов, и от ленинградской театроведческой школы, которые все же предполагали, хотя и не прямые, не иллюстративные, способы выявления авторского стиля и мироощущения. Левые критики понимали феномен спектакля полностью независимым от исходных материалов, для них был важен неповторимый во времени момент игры с конкретным зрителем, как выразились бы авангардисты рубежа XX и XXI столетий — акция. В этом тоже проявлялось собственное понимание феномена театра, имевшее серьезные перспективы впоследствии, в театральных и паратеатральных формах следующих десятилетий.

И во второй половине 1920-х годов лидеры Лефа напрямую связывали свою художественную идеологию с футуризмом. На пятилетнем юбилее Театра имени Вс. Мейерхольда в выступлении 25 апреля 1926 года Маяковский формулировал это определенно: «...не случайно, что искусство футуристическое, искусство левого фронта, которое пять лет тому назад многими было освистано, встречается сегодня аплодисментами»<sup>56</sup>.

Разрушение Левого фронта началось с его повсеместного утверждения.

Авангард перестал быть авангардом.

В. Блюм признавал в 1925 году со смешанным чувством: «Левые формы, покрываемые общим термином „конструктивизм“ торжествуют везде», МХАТ продемонстрировал это «Лизистратой» и «Пугачевщиной», Большой театр — «Гугенотами» и балетом «Иосиф Прекрасный». «Буржуазная революция в театре завершила круг, — продолжал критик. — Мейерхольд, Таиров могут почить от дел своих. И Мейерхольд пошел назад в „Бубусе“ и „Мандате“. А Таиров сдал свои позиции, ищет социального репертуара и явно ломает свою форму — в „Грозе“ и „Святой Иоанне“ определенный отход от самодовлеющей „левизны“»<sup>57</sup>.

Драматичным казалось «левтерцам» отмирание определенности футуристического театрального метода, проникновение в него противоположных тенденций. Появление предметности в левом театре, хотя бы и в форме фантазмагорических реалий, встречало сопротивление теоретиков Лефа. Игорь Терентьев саркастично рецензировал «Ревизора» Мейерхольда, обнаруживая в нем (совершенно справедливо) символистские корни. «„Ревизор“ — выставка всех видов культурного атавизма», — провозгласил он<sup>58</sup>. Терентьев считал недостаточно последовательными такие режиссерские решения, как «кинофикация театра», конструктивная игра с пространством площадок, стены и дверей, ритмическое решение: всё «задавлено текстом, который мешает смотреть, будучи невыносимым для слуха»<sup>59</sup>. Спектакль вызывал недоумение невозможной в конструктивизме эстетизированностью, костюмами «во вкусе Делла-Вос-Кардовской», мебелью «под Судейкина», темпом «на эстетических протезах, пленительно медленный мхаттс-трот», внешностью Городничего и его жены: «первый изящен как гвардеец, а вторая красива как Наталья Гончарова». Терентьев угадал в тексте даже пассаж из романа Вертинского «Кокаинетка». Финал спектакля — немая сцена с деревянными двойниками персонажей — показался Терентьеву хрестоматийно нравоучительным по смыслу («верноподданническое религиозно-монархическое» разоблачение казнокрадов) и «халтурным» по форме: «витрина готового платья в сумерки». В собственном спектакле по этой пьесе, поставленном через пять месяцев после мейерхольдовского и полемически направленном против него, Терентьев полностью сохранил канонический текст, однако деконструировал его в актерском произнесении до состояния «заумного языка» и, выделяя отдельные слоги и звуки, визуализировал в сценическом действии дикие семантические единицы, вдруг

вырывавшиеся из текста; это сочеталось с коллажным «атомизмом» задников, предметного оформления сцены и костюмов, созданных учениками П. Филонова. Перестроен у Терентьева был и финал, в котором настоящим ревизором возвращался тотально неизбежный Хлестаков. Спектакль Терентьева, недооцененный современниками, выразил эстетику обэриутов, раннего советского абсурдизма, предвосхитил «антиструктурность» постмодернистского театра. Это была уникальная сценическая «реплика» футуриста и художественного идеолога Лефа по отношению к Мейерхольду, отдалявшемуся от Левого фронта. «Только нам, Лефам, известны аналитические приемы обработки звука, что единственно отличает театр от кинозрелища и дает ему право на существование», — утверждал Терентьев в неопубликованной статье о «Ревизоре» в ГостИМе<sup>60</sup>.

В свою очередь критики Левого фронта по-своему осмысливали спектакль Терентьева. Э. Бескин подчеркивал, что терентьевский «Ревизор» — «это только сценическое озорство, но такое увлекательное по выдумке, иронии, такое оправданное в своем сценическом трюкачестве и такое органическое в своей психолитературной связи с „Ревизором“»<sup>61</sup>. Интересно, что критика улавливала постмодернистский принцип игры с классическим текстом в целом, а не воспринимала его как сатиру на отдельные лица или ситуации. Бескин утверждал: «...где же шутка, смелый режиссерский гротеск, озорство могут быть ярче, выраженнее, чем над всем известным и „весьма уважаемым“ гоголевским „Ревизором“. <...> По отношению к самой комедии Гоголя это лишь то, что обычно квалифицируется как „дружеский шарж“»<sup>62</sup>. Интересно, что в отличие, скажем, от знаменитой рецензии А. А. Гвоздева (напечатанной в «Жизни искусства» вместе с отзывом Ник. Загорского под общим заголовком «„Ревизор“ на Удельной», то есть по соседству с психиатриче-

ской клинкой), в которой не находил оправдания сам принцип объединения трюков, критика Левого фронта видела ценность как раз в разрушении классической модели действия. «Я делаю упор на слове „текст“, потому что именно не трактовка отдельных ролей, эпизодов или положений, а вся комедия в целом вмещает в себя такое количество понятий, что каждый режиссер вправе строить спектакль по-своему, исходя из основного задания спектакля, — говорилось в рецензии „Комсомольской правды“, подписанной В. Б. [В. Блюм?].— <...> Каждая последующая реплика предвосхищена действием, делающим эту реплику нелепой»<sup>63</sup>. Так же (и в отличие от рецензентов других ориентаций) характеризовал логику спектакля Бескин: «Режиссер и актеры начинают положительно нырять в этот текст и, что называется, общучивать его, окрокодиливать иронией и веселым юмором. И все это с огромной культурой и органической оправданностью, как в смысле комедии, так и режиссерской закономерности каждого сценического трюка»<sup>64</sup>. (Ср.: «Только отсутствием какой бы то ни было ответственности можно объяснить весь тот кавардак, который преподнес Терентьев в „Ревизоре“»<sup>65</sup>.)

Футуристический спектакль начиная с середины 20-х годов был редкостью. Театральные модели усложнялись. В фельетонном стиле М. Загорский писал в 1926 году, как прошлый сезон «приставил нос уважаемого Всеволода Эмильевича Мейерхольда к физиономии драгоценного Константина Сергеевича Станиславского, а бороду милейшего Владимира Ивановича Немировича-Данченко к уважаемому подбородку незаменного и заслуженного Александра Яковлевича Таирова. С этого момента и исчезли в Москве всяческие фронты и все споры сразу же прекратились. В особенности был доволен уважаемый Анатолий Васильевич Луначарский, по сему случаю сказавший:

— Ах, как хорошо стало теперь у нас на театре, левые поправили, правые поправили, у Мейерхольда — натурализм, у академиков — конструктивизм, в Малом — марксизм, а в Большом — декабризм! И везде юбилеи, юбилеи, юбилеи! И везде ставят „Яд“! Ах, как приятно быть наркомом и драматургом!»<sup>66</sup> Блюм писал о теоретическом сборнике «Театральный Октябрь» с пафосом разоблачения: тут и «архидекадентские тенденции», и «сумбурная мистика», «японо-китайщина», «дух идеализма», «эстетский уклон»...<sup>67</sup> Складывалось парадоксальное положение: методология Мейерхольда одного этапа (1918–1924 годов), ставшая догмой «левтерцов», боролась против его же методологии другого этапа. Ища поддержки другой театроведческой школы, Мейерхольд в 1925 году «жаловался» А. А. Гвоздеву: в его театре «не могут принять всерьез ни единого замечания Бескина, Вл. Блюма, Загорского, Хр. Херсонского. Ведь эти критики не знают, что такое театр. А главное, не знают театра в целом, театра, в котором не могут отдельно жить два мира: мир сцены и мир зрительного зала. Эти критики пишут, болтаясь вне законов театроведения, говорят о личном вкусе, возникшем в условиях вчерашнего безразличия»<sup>68</sup>. Это, пожалуй, было сказано несправедливо, но четко характеризует тенденцию расхождения его метода с крайне левой критикой.

В условиях стремительно набирающего силу сталинского «Великого перелома» существование художественных групп с собственной оригинальной идеологией становилось проблематичным. Лефы сами это признали. Осенью 1928 го-

да Маяковский вышел из созданного и возглавленного им объединения. «Маяковский объявил, что все литературно-художественные группировки, в том числе ВАПП и ЛЕФ, утратили свое значение, так как „сражаться более не с кем“...» — с иронией и осуждением сообщает И. Терентьев в журнале, редактируемом уже С. Третьяковым, за три месяца до его окончательного закрытия<sup>69</sup>.

Ситуация становилась более и более определенной, футуристского театра к 1927 году практически не существовало, у «левой критики» это могло вызывать лишь все более горький сарказм. М. Б. Загорский описывал это в своем фельетоне: «Полнейшее умиротворение и всеобщее примирение. Левые обнимают правых, правые целуют левых. Это и есть эпоха театрального Ренессанса. Урожай талантов небывалый... У Мейерхольда возрожденный Гоголь; у Станиславского омоложенный Римский-Корсаков; у Таирова приближенный к массам Лекок. Это ли не Ренессанс?»<sup>70</sup>

Леф после середины 1920-х годов стал постепенно чувствовать себя в более и более явной оппозиции, во-первых, к культурной политике сталинской партии, ориентированной на идеологизированный реализм (постепенное формирование теории «живого человека» и «диалектического» метода РАППа, трансформированных затем в социалистический реализм); во-вторых — в оппозиции к авангардному искусству, по-своему неизбежно эволюционировавшему в реальных культурных обстоятельствах. Во всяком случае, время беспредметного искусства, ОБЭРИУ, чистого конструктивизма уходило.

## Примечания

<sup>1</sup> Используется такое написание аббревиатуры «Леф» (Левый фронт), как в журналах: первая заглавная буква, остальные строчные.

<sup>2</sup> Левинсон А. «Мистерия-буфф» Маяковского // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. М., 1997. С. 385.

<sup>3</sup> Жизнь искусства. 1918. 21 нояб. С. 4.

<sup>4</sup> Петроградская правда. 1918. 5 нояб. См. также: *Луначарский А.*

О полемике // Жизнь искусства. 1918. 27 нояб. С. 3.

<sup>5</sup> *Садко*. [Блюм В. И.] К критике критической критики Луначарского // Театральная Москва. 1922. № 41. С. 8.

<sup>6</sup> *Мотус*. [Загорский М. Б.] Бюро театральной погоды // Новый зритель. 1927. № 2. С. 5.

<sup>7</sup> *Луначарский А. В., Пельше Р. А., Плетнев В. Ф.* Пути современного театра. М.; Л., 1926. С. 19.

<sup>8</sup> По чужим гранкам // Новый зритель. 1926. № 51. С. 6.

<sup>9</sup> *Бескин Э.* Пути и формы нового театра // Вестник работников искусств. 1920. № 2–3. С. 14–15.

<sup>10</sup> *Бескин Э.* Развитие рангового театра // Новый зритель. 1927. № 17. С. 16.

<sup>11</sup> *Бескин Э.* О режиссере и режиссерском театре // Новый зритель. 1927. № 42. С. 3.

<sup>12</sup> См.: *Бескин Э.* Пути и формы нового театра // Вестник работников искусств. 1920. № 2–3. С. 12.

<sup>13</sup> *Бескин Э.* «Политика» искусства // Вестник работников искусств. 1923. № 9. С. 12.

<sup>14</sup> Советское искусство. 1925. № 6. С. 60.

<sup>15</sup> См.: Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1–2 / Брик О., Поливанов Е., Шкловский В., Эйхенбаум Б., Якубинский Л. и др. Пг., 1919.

<sup>16</sup> Леф. 1924. № 1. С. 53–148.

<sup>17</sup> *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 183. (Первое издание — 1923 г.)

<sup>18</sup> Там же. С. 109.

<sup>19</sup> Там же. С. 170.

<sup>20</sup> Там же. С. 113.

<sup>21</sup> Там же. С. 180.

<sup>22</sup> Там же. С. 183.

<sup>23</sup> Там же. С. 182.

<sup>24</sup> Там же. С. 106.

<sup>25</sup> Там же. С. 114.

<sup>26</sup> Там же. С. 181.

<sup>27</sup> Там же. С. 190–191.

<sup>28</sup> Леф. 1923. № 3. С. 34.

<sup>29</sup> *Аврелий*. [Брюсов В. Я.] Исчания новой сцены // Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918. С. 51.

<sup>30</sup> *Брик О.* Не в театре, а в клубе // Леф. 1924. № 1. С. 22.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> *Бескин Э.* За год // Жизнь искусства. 1927. № 2. С. 6.

<sup>33</sup> *Блюм В.* О радио-репертуаре // Новый зритель. 1925. № 14. С. 11.

<sup>34</sup> *Садко*. [Блюм В. И.] Театральная Москва // Жизнь искусства. 1924. № 40. С. 6.

<sup>35</sup> *Загорский М.* Дневник рецензента // Московский Художественный театр в русской театральной критике, 1919–1943. Ч. 1: 1919–1930. М., 2009. С. 21.

<sup>36</sup> *Загорский М.* Неудачная инсценировка // Там же. С. 199.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> *Загорский М.* «Гамлет» во Втором МХАТ // Жизнь искусства. 1924. № 49. С. 6–7.

<sup>39</sup> *Фамарин К.* [Бескин Э]. Драма в Москве // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М., 2000. С. 15.

<sup>40</sup> *Садко*. [Блюм В. И.] Мейерхольд — академик // Известия. 1922. 6 мая.

<sup>41</sup> См.: Новый зритель. 1924. № 4. С. 3–6; № 5. С. 4–5. То же: Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 118–124.

<sup>42</sup> *Блюм Влад.* Островский и Мейерхольд // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. С. 118.

<sup>43</sup> Там же. С. 120.

<sup>44</sup> *Авлов Гр.* Гениальный агитатор // Рабочий и театр. 1925. № 36. С. 6.

<sup>45</sup> Рабочий и театр. № 34. С. 7–8.

<sup>46</sup> *Загорский М.* Письмо из Москвы // Жизнь искусства. 1924. № 10. С. 6, 7.

<sup>47</sup> *Загорский М.* Против «Ревизора» Мейерхольда // Кино, М. 1926. 21 дек.

<sup>48</sup> См.: *Левидов М.* Театр. Его лицо и маски // Леф. 1924. № 4. С. 77–186.

<sup>49</sup> *Загорский М.* Как реагирует зритель // Леф. 1924. № 2. С. 151.

<sup>50</sup> *Терентьев Иг.* «Хочу ребенка». План постановки // Новый Леф. 1927. № 12. С. 32.

<sup>51</sup> Рабочий зритель. 1924. № 6. С. 8–9.

<sup>52</sup> *Бескин Э.* Под знаком «Рогоносца» // Театральная Москва. 1922. № 41. С. 5.

<sup>53</sup> *Садко*. [Блюм В. И.] К критике критической критики Луначарского // Там же. С. 8.

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> *Загорский М.* «Великодушный рогоносец» // Театральная Москва. 1922. № 38. С. 9.

<sup>56</sup> *Маяковский В. В.* Выступление на торжественном заседании общественного комитета по празднованию пятилетнего юбилея Театра имени Вс. Мейерхольда 25 апреля 1926 года // Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 300.

<sup>57</sup> *Блюм В.* Советский театр // Советское искусство. 1925. № 7. С. 13.

<sup>58</sup> *Терентьев И.* Один против всех: (О «Ревизоре» Мейерхольда) // РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 924.

<sup>59</sup> Все дальнейшие цитаты из статьи Терентьева — там же.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> *Бескин Э.* Озорной спектакль // Новый зритель. 1928. № 22. С. 9.

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> В. Б. [Блюм В. И.?] Театр Ленинградского Дома Печати // Комсомольская правда. 1928. 7 мая. С. 3.

<sup>64</sup> *Бескин Э.* Озорной спектакль // Новый зритель. 1928. № 22. С. 9.

<sup>65</sup> *Загорский Ник.* Ревизор на Удельной // Жизнь искусства. 1927. № 16. С. 4.

<sup>66</sup> *Момус.* К итогам сезона // Новый зритель. 1926. № 24. С. 8–9.

<sup>67</sup> См.: *Блюм В.* «Театральный Октябрь». Сборник I // Печать и революция. 1926. № 5. С. 228–230.

<sup>68</sup> *Мейерхольд В. Э.* Переписка, 1896–1939. М., 1976. С. 244.

<sup>69</sup> *Терентьев И.* Маяковский «Левее Лефа» // Новый Леф. 1928. № 9. С. 47.

<sup>70</sup> *Мотус*. [Загорский М. Б.] Бюро театральной погоды // Новый зритель. 1927. № 2. С. 4.

А. В. Янович

## Формальный метод Оскара Вальцеля

В начале XX века была предложена альтернатива позитивистским принципам анализа художественного произведения (явление искусства как результат исторического момента и среды). Этой альтернативой стал формальный метод, который на первое место выдвинул вопросы сугубо искусствоведческого толка: ученые предложили искать сущность произведения искусства непосредственно в самом произведении. Новая методология стала рассматривать элементы, из которых складывается художественное целое, и законы, которые это целое создают. Формальный метод — это принцип подхода к художественному произведению, постулирующий задачу: понять, как произведение организовано, какими приемами пользуется и на каком материале основывается.

Формальный метод не отрицает внехудожественных предпосылок создания произведения, как и содержательную, идейную сторону искусства. Но методология настаивает на том факте, что именно формальные законы создают и определяют явление. Контекст и идейные установки, не лежащие в существе самого произведения, второстепенны.

С позитивизмом формальный метод роднит попытка создания научной базы для исследования искусства. К систематизации формального метода ведет созданный русской школой литературоведческий терминологический аппарат, выявление характерных признаков разных стилей в визуальных искусствах (Генрих Вёльфлин) и разработанный немецким ученым Оскаром Вальцелем с использованием формального метода сравнительный анализ искусств.

Оскар Вальцель в Германии и русская формальная школа преследовали одни цели: установление единого терминологического словаря, развитие теоретических методов исследования и анализ истории литературы<sup>1</sup>. В работах Генриха Вёльфлина по теории и истории живописи определяется индивидуальный и общий стиль произведений искусства. К формализму ученого причисляют из-за его попытки создать историю искусства «без имен», ориентируясь только на художественную организацию произведения.

Выходят антологии<sup>2</sup>, статьи, анализирующие формальный метод в отдельных областях искусств. Обобщающих исследований на данный момент нет: каждый представитель формальной школы рассматривается отдельно, как и технические принципы. В данной работе не стоит задача сравнить русский вариант формального метода с немецким, цель ее можно определить так: выявление общих черт формализма и разбор предложенной Вальцелем методики сравнительного анализа.

Большую путаницу и подмену понятий подарил XX век: «Позиция официальной советской эстетики была однозначной — формальная школа рассматривалась как чуть ли не исключительно негативное ошибочное течение в движении искусствоведческой мысли»<sup>3</sup>.

Формальный метод не идет вразрез с категориями осмысления искусства. Он только перестает видеть художественную ценность в содержании, «которое излагается в понятиях жизненной реальности»<sup>4</sup>. Упрощенное понимание формального метода — простое разграничение «формы»

и «содержания». Формалисты провозгласили самоценность художественного творчества. Литературовед Герта Шмид увидела целую культурфилософскую традицию, прослеживая, на кого опирался Вальцель и кто предшествовал немецкому ученому: «Вальцель, как и Ян Мукаровски, относился к формальной эстетике Иоганна Фридриха Гербарта. Эта эстетика, идущая от Канта, ищет основы эстетических функций не в содержании и идее произведения искусства, а в формальных отношениях между его компонентами»<sup>5</sup>.

Формализм не был инструментом для изучения определенного вида искусства. Генрих Вёльфлин, работы которого стояли у истоков нового метода, разрабатывал теорию живописи. Оскар Вальцель занимался литературой, сравнивая ее с визуальными искусствами (в первую очередь с живописью). Русская формальная школа, отличавшаяся по методу и генезису от западных, сосредоточила свое внимание на литературе.

Ленинградская театроведческая школа, формировавшаяся в то же время, что и отдел словесных искусств в Институте истории искусств, ориентировалась на некоторые идеи и принципы формального метода. Истоком метода А. А. Гвоздева Н. В. Песочинский называет подход к литературе ОПОЯЗа и формалистов: «Формалисты называли себя „спецификаторами“, имея в виду, что изучение языков разных видов искусства подразумевает и разные подходы к ним. Так, исследование театра должно быть, по существу, исследованием специфического феномена театральности. Разрыв с сюжетностью, предметностью в живописи, поэзии и театре 1920-х гг. доказывал необходимость и перспективность формального анализа произведения, в котором открываются и филологские измерения искусства»<sup>6</sup>.

Оскар Вальцель (1864–1944) — немецкий литературовед, известен в России

благодаря германисту Виктору Максимо-вичу Жирмунскому, который писал о нем, способствовал переводу статей и выступал в качестве редактора переводов. Работы Вальцеля соотносятся с формальным методом, хотя Жирмунский относил исследования Вальцеля и к эстетическому направлению, и к сравнительному анализу, и к «культур-философскому» методу, и к художественно-историческому. Его можно назвать и «исследователем-поэтом», потому что его язык часто по метафоричности не уступает языку литераторов.

Оскар Вальцель получил ученую степень в 1887 году (в возрасте 23 лет). Работал в университетах Берна, Дрездена, Бонна. При содействии В. М. Жирмунского Вальцель в 1925 году был избран в почетные члены Государственного института истории искусств.

В центре исследовательских интересов Вальцеля долгое время находился немецкий романтизм. Книгу «Deutsche Romantik», которая выдержала по крайней мере пять изданий при жизни автора, не получается назвать литературоведческим трудом. Вальцель непосредственно к литературе подходит только в последней главе (пишет о Людвиге Тике и Вильгельме Ваккенродере), до этого он разбирается с философией эпохи романтизма и ее связью с новым миропониманием в начале XX века.

Немецкий романтизм в это время привлекает внимание крупных литературоведов и филологов. Выходит несколько работ, посвященных этому художественному направлению: Рикарда Хух «Расцвет романтизма» (1899), «Распространение и упадок романтизма» (1902), В. М. Жирмунский «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914), Георг Мэлис «Немецкий романтизм» (1922), Фридрих Гундольф «Романтики» (в двух частях: 1930, 1931). Каждая новая работа из приведенных выше переосмысляет, комментирует предыдущую, что свидетельствует

о прочных культурных связях между исследователями. Так, во многом не соглашаясь с установками Рикарды Хух (например, с тем, что романтизм имел свои четкие временные границы и стал для современности законсервированным явлением прошлого), Вальцель, кроме того, что цитирует работы Хух, в 1916 году пишет отдельную книгу «Рикарда Хух: слово об искусстве повествования».

Позицию Вальцеля можно определить как духовно-эстетическую. Его этапные работы — «О духовной жизни в XVIII и XIX веках» (*Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts*, 1911), «Жизнь, опыт и поэзия» (*Leben, Erleben und Dichten*, 1912), «Из духовной жизни старого и нового времени» (*Vom Geistesleben alter und neuer Zeite*, 1922).

Принципиальная установка во многих работах Вальцеля такова: перелом в искусстве, литературе и культуре в целом произошел в 1832 году, в год смерти Гете. Ученый дает своей книге 1919 года именно такое название: «Немецкая поэзия после смерти Гете» (*Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod*).

Вопросам литературной формы посвящены работы Вальцеля 1920-х годов: «Сравнительное изучение искусств» (*Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917), «Проблема формы в поэзии» (*Die Künstlerische Form des Dichtwerks*, 1919) и книга 1923 года «Материал и прием в искусстве поэзии» (*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*).

Работы Оскара Вальцеля лишь частично переведены на русский язык в 1920-е годы и изданы под редакцией В. М. Жирмунского в сборнике под общим названием «Проблемы литературной формы»<sup>7</sup>: «Сущность поэтического произведения» (1924), «Архитектоника драм Шекспира» (1916), «Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков» (1918). Кроме того, в 1923 году в Петрограде вышла книга Вальцеля «Проблема формы в поэзии» со вступительной (а по

существу, программной) статьей Жирмунского «К вопросу о формальном методе». И последняя переведенная работа — книга «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии» (1922) — перевод четырех глав из труда «Немецкая поэзия после смерти Гете» (1919)<sup>8</sup>.

Параллельно с научной деятельностью Оскара Вальцеля между 1910 и 1920-ми годами развивалась русская формальная школа, а в 1915 году вышла программная (существенная для литературоведческих работ Вальцеля) книга Генриха Вёльфлина «Основные понятия истории искусств».

### РУССКАЯ ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА

Формализм значительно тоньше грубых определений вроде: содержание — что, форма — как. Б. М. Эйхенбаум совсем отрицает дилемму «форма — содержание»: «Что касается „формы“, то формалистам было важно только повернуть значение этого запутанного термина так, чтобы он не мешал постоянной своей ассоциацией с понятием „содержания“, еще более запутанным и ненаучным»<sup>9</sup>. У В. М. Жирмунского читаем: «Вместо формы и содержания деление на материал и прием»<sup>10</sup>. Чтобы снять вопрос оппозиции двух понятий, можно привести и слова В. Б. Шкловского: произведение — это «не мысли, облеченные в художественную форму, — это художественная форма, построенная из мыслей как материала»<sup>11</sup>.

*Основные понятия русского формализма*

*Прием* — это структурный элемент, который выстраивает материал в художественную систему. Художественные приемы, работающие в одном произведении, складываются в стиль. «Стиль имеет совсем не „декоративную“, но конструктивную роль в художественной вещи, он семантически насыщен»<sup>12</sup>.

*Материал*. Слова, истории, сюжеты, чувства, эмоции, звуки — это материал для

создания произведения. Материал — жизненная реальность, которая под воздействием художественных приемов становится явлением искусства. В статье о В. М. Жирмунском современный французский ученый Мишель Эспань пишет: «Жирмунский рассматривает литературу как один из видов искусства; сущность же всех видов искусства едина, они различаются между собой лишь используемым материалом. Для литературы материалом служит слово, поэтому поэтике следует заниматься, главным образом, изучением слов. В то время как мысль о зависимости литературы, как и других видов искусства, от материала является центральным тезисом эстетики Лессинга в „Лаокооне“...»<sup>13</sup>.

*Остранение.* В. Б. Шкловский рассматривает образ в искусстве как закрепленное явление. Он пишет, что образы не меняются столетиями, из-за чего на этой почве развитие истории литературы не проследить. Ученый-формалист предлагает заниматься не раскрытием образов, а их расположением в произведении.

Образ — прием для создания художественного произведения. Шкловский выделяет два вида образов: образ практический (средство мышления, отвлечения от предмета) и образ поэтический (усиление впечатления). В конце статьи «Искусство как прием»<sup>14</sup> он говорит о наличии двух языков: практического и поэтического. Первый работает на экономию сил воспринимающего: он должен довести мысль человека до желаемого им понятия самым легким путем. При этом Шкловский приводит мысль А. Н. Веселовского: меньше слов для большего количества мыслей. Закон траты и экономии творческих сил заложен и в поэтический язык, но не по аналогии с практическим, а на основании закона построения поэтического произведения.

Искусство не должно использовать практический язык, потому что в нем экономия творческой силы приводит к автоматизму восприятия. Практическое мышление

определяется привычкой не вглядываться в суть явления, а узнавать его с первого взгляда. Пример практического мышления: когда у вас входит в привычку закрывать входную дверь на ключ, вы со временем ловите себя на мысли, что не помните, как сделали это последний раз. Искусство стремится вытащить человека из этой области бессознательного (терминология Шкловского). Произведение помогает воспринимающему узнать вещь, ощутить форму этой вещи. Для этого формалист выводит определения «приема остранения» и «приема затрудненной формы». Шкловский считает, что «выведением из автоматизма восприятия» занимался Л. Н. Толстой, который не называл привычную вещь прямо, а описывал ее так, будто видит в первый раз, давал ее необычный контекст. При этом целью образа становится не приближение значения этого образа к читательскому пониманию, а создание особого восприятия предмета: его сути, а не его узнавания.

В произведении могут использоваться разные языки. Но как эстетический феномен на воспринимающего будет действовать только поэтический язык.

В. Б. Шкловский писал о чувственном переживании: «Воспринимаемый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно»<sup>15</sup>. Русские формалисты подчеркивали один из постулатов своего метода: нужно понять строение произведения, понять, как создается восприятие предмета, а вот то, как предмет воспримут, — далеко не главное. Этот вопрос поднимается и в программной статье Эйхенбаума: «Ощутимость формы возникает в результате особых художественных приемов, заставляющих переживать форму»<sup>16</sup>. Теоретик может заниматься эстетической стороной восприятия, если это не замещает собой рассмотрение структуры самого произведения.

**ГЕНРИХ ВЁЛЬФЛИН**

Генрих Вёльфлин считается основателем формального метода в искусствоведении. Его работы посвящены истории и теории живописи, для изучения которой ученый выработал принципы формально-стилистического анализа.

Вёльфлин начинает свою основную теоретическую книгу «Основные понятия истории искусств» (1915) с рассказа о группе художников, которые решили написать пейзаж, не отклоняясь от предмета изображения. Из понятного итога их предприятия Вёльфлин выводит опорный для своей теории момент: картины получились разные, потому что у художников разные глаза, отличаются личности<sup>17</sup>. В дальнейшем именно идея разницы способов видения, способов мышления позволит Вёльфлину сравнивать классическое искусство Ренессанса и искусство барокко.

Для немецкого ученого форма и мировоззрение по сути одно и то же. К этой мысли крайне скептически относится автор труда «История западного искусствознания XX века» В. Г. Арсланов: «Легче всего, конечно, махнуть рукой на все эти хитросплетения Вёльфлиновской мысли и сказать, что наш уважаемый автор лукавит с самим собой и с читателем, что апелляция к неразрывному единству мировоззрения и формы у него только оговорка, и этому принципу он никогда не следует на практике»<sup>18</sup>. Арсланов дает следующее определение формуле «форма = мировоззрение»: «С одной стороны он [Вёльфлин] утверждает, что в каждой новой форме зрения кристаллизуется новое миропонимание. Это — содержательное толкование художественной формы. С другой стороны, он пишет, что мы остановились бы на полдороге, если бы удовлетворились этим объяснением, — и предлагает критерий, полностью отрицающий содержательное толкование искусства: есть, оказывается, абсолютно независимое от какого-либо

объективного содержания собственное развитие и движение художественной формы»<sup>19</sup>. Далее интерпретируя книгу Вёльфлина, Арсланов пытается примирить противоположные суждения.

«Подражание природе» — критерий, который Вёльфлин предлагает исключить из инструментария искусствоведа из-за его расплывчатости. Даже копирование природы не даст исследователю понять, чем один пейзаж отличается от другого.

Вёльфлин вводит понятие «ощущение формы». Он пишет, что форма зависит прежде всего от того впечатления, которое остается у смотрящего. Ученый предлагает сравнить «Венеру» Боттичелли и «Венеру» Лоренцо ди Креди. Подробно рассматривая обе картины, Вёльфлин обращает внимание читателя на то, какую форму художники придают той или иной детали, показывает, как нюансы складываются в живописное движение. Можно наблюдать за формой относительно всего произведения, а можно считать форму и из мельчайшей детали.

Вёльфлин не стремится определить индивидуальный стиль, он сосредоточен на общих чертах стиля целого направления. Художники Лоренцо ди Креди и Боттичелли имеют одно происхождение и жили в одно время. Определить индивидуальный стиль можно через ощущение формы и связи отдельных частей и целого. Ученому необходимо процессуально проследить развитие искусства, посмотреть, как по стилю художников можно определить в группы по школе, стране, эпохе (произведение искусства — это выражение эпохи). Сделать это можно только в том случае, если отдельные явления в этих школах поддаются обобщению. Можно сравнить две картины, которые кажутся несравнимыми, и обнаружить в них родственные явления — во многом это зависит от манеры видеть.

Вёльфлин формулирует различия искусства Ренессанса и барокко. Для исследователя в Ренессансе важна доведенная

до совершенства форма, произведение обязательно завершено, важен замкнутый характер этой формы, каждая деталь имеет самостоятельную ценность. Барокко — искусство движущееся, становящееся, безграничное, необъятное, чрезмерное и беспредельное. Этими же терминами Оскар Вальцель будет описывать драматургию Шекспира, которая асимметрична, нестрога по форме, построена на контрастах.

### ОСКАР ВАЛЬЦЕЛЬ

#### *Определения*

Оскар Вальцель использует термины «содержимое» и «облик» вместо более привычных «содержание» и «форма». Он подчеркивает невозможность разделения: «содержимое» всегда выражено посредством «облика». Ученый вырабатывает схему: содержимое — облик — тема. Можно вспомнить похожую цепочку у русских формалистов, где содержание делилось на сюжет и фабулу (сюжет — конструкция, фабула — материал<sup>20</sup>), а сюжет, в свою очередь, выступал с формальной стороны, тем самым связывая форму и содержание. У Вальцеля понятие «тема» наиболее схоже с понятием «фабула»: художник дает теме содержимое и, используя художественные приемы, облик<sup>21</sup>.

Жирмунский не принимал в формальном методе, как ему казалось, отсутствие интереса к тематике произведения: «Изучение поэзии с точки зрения искусства требует внимания к ее тематической стороне, к самому выбору темы в той же мере, как к ее построению, композиционной разработке и сочетанию с другими темами»<sup>22</sup>. В концепции Вальцеля «тема» — доминанта, исток художественного произведения. Содержимое (у русских формалистов — материал) — переработанная действительность: оно идет из жизни, из опыта, из сферы чувств, из области познания. Искусство дает материалу художественный облик, который «превращает его в нечто, воздействующее как на наши внешние, так

и на внутренние чувства»<sup>23</sup>. Воспринимающий чувствует форму, поэтому задача, которую ставит перед собой Вальцель, — влезть в сам механизм и ответить на вопрос: почему человек чувствует поэзию, что в поэзии на него влияет. Ответить на него не со стороны воспринимающего (это вопрос психологии), а через исследование произведения искусства.

#### *Сравнительный анализ искусств*

Ученые русской формальной школы для изучения литературы пользовались «инструментами» лингвистики, Вальцель предлагает использовать живопись. Русский формализм ориентировался на науку (говорить об искусстве словами науки), а немецкий литературовед — на искусство (говорить об искусстве словами искусства).

В книге В. М. Жирмунского «Сравнительное литературоведение» есть техническое объяснение этого приема: «Сравнение подобного рода представляет не особый метод в собственном смысле, поскольку различие методов (то, что мы называем методологией) есть различие принципов научного исследования, обусловленных мировоззрением данного научного направления»<sup>24</sup>. Сравнение — это инструмент, который может применяться в разных методах и с разными целями.

Для сопоставления русского и немецкого формализма исследователь С. Чугунников предложил пять аспектов, из которых ближе всего к теме следующий: «Живописный объект — словесный объект»<sup>25</sup>. Вальцель, если говорить словами Чугунникова, использовал «объяснение генезиса формализма посредством концептуальных заимствований из работ немецкоязычных историков искусства (в частности, Г. Вёльфлина и В. Воррингера)»<sup>26</sup>.

Принципы искусствоведческих исследований нужны Вальцелю из-за специфики живописного материала. Искусствоведы уже выработали словарь терминов, который, по мысли Вальцеля, облегчит

задачу литературоведа. Главное при таком подходе — не воспринимать поэзию как нечто второстепенное по отношению к другим искусствам. От этой опасности предостерегает и В. М. Жирмунский: у слова есть свои преимущества — описание длительности или повторности действия<sup>27</sup>.

В статье «Проблема формы в поэзии» Оскар Вальцель доказывает правомерность применения сравнительного анализа. Исследователь выделяет два уровня воздействия поэзии на воспринимающего. На первом уровне — ритм, размер, рифма, которые действуют на чувства человека. На втором уровне — слова и приемы (сравнение, метафора и др.), которые обращены к воображению и вызывают представления (порой — представления из нашего прошлого чувственного опыта). Ко второму уровню воздействия относятся те элементы, которые в поэзии «наглядны».

Например, фраза «уединенный дом» дает «не наглядным» искусствам преимущество перед «наглядными» (живопись), потому что образ, рожденный фантазией воспринимающего, богаче, чем зафиксированный на холсте, с которым зритель еще должен вступить в контакт.

К сравнительному анализу Вальцеля русские формалисты относились с недоверием: «Формалисты были убеждены в невозможности использовать элементы и приемы одного искусства в другом, повторять сюжет в другой технике. То есть все это возможно, но создается совершенно новый художественный феномен, поскольку никакой уровень произведения не существует вне той формы, частью которой он является»<sup>28</sup>. Приемы, которые создают поэзию, могут создать только ее. Вальцель сначала проводит тонкую грань между приемами искусства и искусствознания. Его тезис — «во всех искусствах господствует один и тот же формальный закон»<sup>29</sup>. Из этого получается, что «формальное исследование, пригодное для изобразительных искусств, может быть

применено и к поэзии»<sup>30</sup>. Ученый руководствуется следующим: чтобы сравнить приемы, производящие музыку, и приемы, создающие живопись, нужно или материализовать первое, или дематериализовать второе, чтобы средства воздействия на воспринимающего были одинаковыми.

Вальцель указывает и на слабые места сравнительного анализа. Он дает источник тезисов другой своей статьи, «Архитектоника драм Шекспира». Те термины, которые он употреблял при анализе драматургии Шекспира, заимствованы из исследований Карла Штейнвега, который, сопоставляя техники драмы Гете и драмы Корнелия, употреблял определения изобразительного искусства: «скрепление», «ритм нарастания», «перспектива», «группа». Проблема в том, что не все термины, потерявшие часть собственного значения при переносе из одного искусства на другое и приобретшие множество уточнений, объясняют нам что-то, часто количество оговорок уходит от сути.

Предмет живописи нагляден, его можно представить относительно пространственно-временной системы координат, а поэзия текуча, имеет развитие, постоянное движение. Вальцель рассматривает поэзию как «зрительное» искусство, это и позволяет ему сравнивать ее с живописью: «Поэзия, как и живопись и архитектура, должна заключить в определенные границы ряд чувственных воздействий. В этом смысле, не только архитектура, но и живопись и поэзия являются искусством пространства»<sup>31</sup>.

#### *Произведение в пространственно-временной системе координат*

Для демонстрации возможностей сравнительного метода Вальцель предлагает помыслить о произведениях искусства относительно пространственно-временной системы координат. «В результате каждого художественного произведения, развивающегося во временной последовательности,

нам рисуется некоторое целое, части которого находятся в определенном пространственном соотношении»<sup>32</sup>. У поэтического произведения, как и у живописи (несмотря на ее предметность), есть начало, есть конец, значит, можно осознать «пространственные соотношения».

Эта схема не работает для искусства в «чистом» виде, относительно произведения самого по себе. Чтобы распознать «наглядные» черты музыки, нужно построить систему координат вокруг слушающего. Искусство не может существовать без зрителя — читателя. Вальцель пишет об этом так: «Кто хочет выяснить, к какому типу принадлежит музыкант или поэт, должен заставить звучать его вещи. При этом исполнении чужого замысла он легко может напасть на ложный тип, т.к. на передаче музыки и поэзии отражается тип передающего и тем самым видоизменяет их»<sup>33</sup>.

Время, когда музыка или поэзия исполняется, можно отложить на оси времени; а момент их «воплощения», озвучивания, придания формы, материализации — на оси пространства. В отношении живописи ситуация другая: пространство ей присуще в принципе.

Если про пространственные отношения в музыке можно говорить только в связи с появлением того, кто эту музыку слушает, тогда (по аналогии) необходимо дать живописи воспринимающего (того, кто будет на эту картину смотреть), что обозначит ее на оси времени.

Формалисты полагали, что художественное произведение делится на две составляющие: иррациональную часть и устойчивые структуры, которые, как раз располагаясь в пространстве и во времени, могут быть доступны научному анализу. В этом формальный метод близок философии позитивизма — материальная сторона искусства познаваема.

Вальцель очень последователен: идеи одной статьи продолжают идеи другой. В «Сущности поэтического произведе-

ния» ученый пишет о том, как смотреть на литературу. В «Архитектонике драм Шекспира» он применяет уже найденные принципы. В статье «Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков» Вальцель раскрывает линию, начатую в статье «Сущность поэтического произведения»: немецкое формальное волеустремление.

#### *«Проблема формы в поэзии»*

Материал искусства для Вальцеля — нехудожественный вопрос. Во времена Гете его можно было спокойно заимствовать у других авторов. Ценность произведения зависела от формальных достижений.

Одним из факторов дальнейшего развития литературы Вальцель видит требование выдумывания нового сюжета или использования старого, забытого всеми. Во многом это привело к «снижению художественного чувства», потому что, грубо говоря, «бытовой» сюжет заменил Электру.

В статье Вальцеля есть два образца применения формального метода в разборе драматургии.

Во-первых, «Эмилия Галотти» Г.-Э. Лессинга.

В каждом действии, кроме третьего, есть руководящий персонаж. Первое и второе действия — подготовка развития событий. Третье — «неуверенность и мешательство»<sup>34</sup>. Четвертое и пятое — «действие достигает трагической ясности»<sup>35</sup>. Через расположение действующих лиц Вальцель дает структуру трагедии, с кульминацией в третьем действии.

Античному сюжету — античную строгость. Строение пьесы Лессинга Вальцель сравнивает с расположением колонн в дорическом храме. Так, в первом действии восемь явлений, все нечетные — монологи принца, все четные — сцены принца с другим героем.

Намного полнее и интереснее выглядит разбор Вальцелем пьесы Х. Ибсена «Росмерсхольм».

Исследователь начинает анализ строения трагедии (определение жанра Вальцелем). В пьесе Ибсена четыре действия, в каждом из которых на переднем плане Ребекка и Росмер. Можно проследить, как расположены другие герои:

первое действие: Ребекка — Росмер — Кролл — Брендель;

второе действие: Ребекка — Росмер — Кролл — Мортенсгор;

третье действие: Ребекка — Росмер — Кролл;

четвертое действие: Ребекка — Росмер — Брендель.

Из схематичного распределения героев Вальцель выводит движение от завязки к кульминации (Кролл до третьего действия, с «апогеем» в нем) и разрешение конфликта (Брендель в последнем действии возвращает нас к первому). Примерно то же Вальцель делает при анализе пьес Шекспира, когда пытается через расположение групп действующих лиц объяснить структуру пьесы.

Вальцель предлагает и второй вариант видения структуры, менее абстрактный, исходя из взаимодействия Росмера и Кролла:

первое действие: старые друзья расходятся;

второе действие: должно случиться примирение, но рознь только усиливается;

третье действие: разговор между Ребеккой и Кроллом (вместо понятия «кульминация» Вальцель использует понятие «крайняя степень напряженности»<sup>36</sup>); в конце действия Кролл и Росмер уходят вместе, у читателя рождается ощущение, что главный герой хочет вернуться в жизнь «до» Ребекки;

четвертое действие: сближение Росмера и Ребекки, но не для жизни, а для смерти.

Формальному анализу Вальцель подвергает и главных героев. Так, он пишет,

что Ибсен играет на контрасте между Кроллом и Росмером, сопоставляя звуковые картины: Кролл — жесткий, режущий звук; Росмер — созерцательная тишина.

Дальше Вальцель показывает, что второстепенные герои Мортенсгор и Брендель введены Ибсеном, во-первых, чтобы усилить контраст между Росмером и Кроллом (Мортенсгор еще беспощаднее Кролла в достижении собственных целей; Брендель еще больший мечтатель, чем Росмер), во-вторых, с помощью «кричащих тонов» этого контраста драматург достигает комического эффекта. Именно поэтому их нет в третьем действии — в кульминации трагедии не допустимо комическое.

(У Оскара Вальцеля есть отдельная статья, посвященная «тезисам Ибсена», в которой он разбирается не с художественной, а с морально-этической стороны пьес Ибсена<sup>37</sup>.)

Формальную установку Вальцеля можно подчеркнуть как раз в приведенном разборе исследователем пьес Ибсена. Ученый, не касаясь содержания произведения, рассматривает его структуру, ориентируясь на напряженность действия и расположение групп действующих лиц.

Литературовед Вальцель театром не занимался. Но в его работах, кроме разбора драматургии, есть сугубо театральные наблюдения. Так, в связи с Ф. Шиллером он пишет про актерское дарование Йозефа Кайца, а в связи с разбором трагедии и сравнительным анализом видов искусств ученый дает трактовку катарсиса. По его словам, когда зритель испытал возмущение из-за несправедливости, он хочет испытать наслаждение от наказания виновного. Это, с одной стороны, потребность в нравственном удовлетворении в развязке, а с другой — ощущение зрителем художественной формы: «Мы словно слышим два ряда контрастирующих звуков, а затем созвучное их замирание. В нас пробуждаются противоречивые чувства, сталкиваются

между собой и, наконец, сливаются воедино. Это музыкальное впечатление может иметь большее значение, нежели самое содержание слов. Его несомненно испытывают и те люди, которые даже не подозревают о нем и считают, что находятся исключительно во власти фабулы и ее идейного содержания. Многие уходят из театра неудовлетворенными, уверенные в том, что трагедия оказалась этически незавершенной, в то время как в действительности их лишили только того формального воздействия развязки, к которому они привыкли»<sup>38</sup>. Катарсис для Вальцеля зависит от формальной организации произведения. Чувство, с которым зритель приходит на спектакль, проходит разные стадии. Обыкновенна ситуация, когда зритель пребывает в уверенности, что увлечен был именно сюжетом, а не формальной организацией спектакля.

С представлениями Оскара Вальцеля о катарсисе можно сравнить две принципиальные идеи Л. С. Выготского из книги «Психология искусства». Первая — воздействие на зрителя череды задержек в трагедии. То, что драматурги время от времени растягивают действие, не ведут его линейно, добавляют побочные сюжетные линии, повышает ценность трагического героя и напряженность конфликта. У зрителя (в работу вступает «закон психической запруды») происходит «вчувствование» именно в тех местах, где есть задержка, помеха, перерыв, препятствие<sup>39</sup>. Вторая идея проведена Л. С. Выготским через весь разбор рассказа И. А. Бунина «Легкое дыхание». Ученый приходит к выводу: именно от композиционного строения произведения зависит воздействие на читателя<sup>40</sup>.

#### *«Архитектоника драм Шекспира»*

Немецкий ученый ориентируется на труды искусствоведа Генриха Вёльфлина. Особенно он выделяет идею тектонического и атектонического стиля. Вёльфлин

рассматривал «стиль» художника с двух позиций: первая — «темперамент художника, школа, страна, раса»; вторая — «имманентное развитие изобразительных оптических приемов или форм»<sup>41</sup>. Вёльфлин для изучения живописи использовал критерии: линейное или живописное искусство, плоскостное — глубинное, замкнутая — открытая форма, множественное — единственное, абсолютная ясность — относительная ясность<sup>42</sup>.

Позиция исследователей, с которыми Вальцель полемизирует в своей статье, излагается им следующим образом:

1. В Шекспире нет архитектурного равновесия, поэтому тексты пытаются сокращать при постановках.

2. Шекспиру не удается «нисходящее действие» между апогеем и катастрофой (кульминацией и развязкой). Густав Фрейтаг объяснял «слабость» шекспировского четвертого акта возвеличиванием в его пьесах ансамбля, который становится важнее, чем поступки героя, поэтому растет значение внешнего действия.

3. Шекспиру отказывают в законченности. Макс Вольф писал про балласт, который нужно убрать из «Антония и Клеопатры», чтобы действие не дробилось на лоскутные сцены, не возникало ощущения перегруженности событиями. Вольф, правда, сам признает, что драматургия Шекспира так спаяна, что ни одна попытка поправить «недостатки» в драматургии без ущерба для целого художественного произведения не увенчается успехом<sup>43</sup>.

Вальцель сразу пытается разделить претензии к Шекспиру на надуманные и правомерные. К надуманным он причисляет анализ Карла Штейнвега, который ищет в пьесах симметрию, сравнивает Шекспира и Гете. Еще одной проблемой Вальцель считает вопрос «центра» драматургии. Его не нужно искать в третьем действии, потому что каждое действие у Шекспира можно воспринимать отдельно, а не относительно целого.

Стоит сначала посмотреть на формалистский разбор Вальцелем пьесы «Антоний и Клеопатра» и только после резюмировать, к каким выводам относительно закрытой и открытой формы приходит исследователь.

В паре Антоний и Клеопатра нельзя искать главного героя, они неделимы — влюбленная пара неразрывна. Из этого Вальцель делает вывод, что тема пьесы — трагизм всепоглощающей любви, который подчинил и мужчину, и женщину. Даже когда на передний план выходит тема политики, рефреном продолжает звучать тема трагической любви.

Перенасыщенность действия в пьесах Шекспира Вальцель тоже объясняет с точки зрения композиции. Он пишет, что, например, ввод Шекспиром сцены, действие которой происходит в Сирии, не обусловлен требованиями сцены времен драматурга, а необходим для возвеличивания фигуры Антония.

Вдохновившись теорией Вёльфлина, Вальцель применяет понятия закрытой и открытой формы (тектонической и атектонической) к пьесам Шекспира. К живописности — открытому стилю — исследователь относит все, что не укладывается в вопросы логических связей между причинами и следствиями и тривиальные установки на моральные цели<sup>44</sup>. За открытым стилем также признается гармония, которая заключена не в симметричном расположении групп действующих лиц, не в построении сцен, а в закономерности выбранной драматургом формы.

Признаки открытой формы: «картина должна производить впечатление случайного отрезка», принцип неупорядоченности, отсутствие закономерности<sup>45</sup>.

Закрытую — тектоническую — форму Вальцель находит в пьесах Расина, который изначально задает рамку произведения, а потом лишь заполняет содержимым<sup>46</sup>. Признаки закрытой формы: «стержень» у произведения, симметрия,

логическое развитие от начала к концу произведения.

*«Сущность поэтического произведения»*

То, что Вальцеля занимали вопросы формы, констатируется уже в начале статьи о сущности поэзии: «Подлинное произведение искусства выражает свое содержание во всей его глубине лишь посредством облика»<sup>47</sup>. В этом первый закон формы: форма и содержание неотделимы друг от друга.

Второй закон: форма индивидуальна. Нельзя придумать «сверхиндивидуальную» форму, нельзя придумать и общие правила, по которым она будет строиться. Нет готовых форм-сосудов для содержания. Почти в каждой своей работе Вальцель настаивает на связи формы и времени, формы и культуры. Для каждого конкретного содержания есть своя конкретная форма. Главное: содержание — не статичная величина, а «волеустремление». Вальцель выступает против определения «стиля», выявления общих признаков формы, по крайней мере в отношении немецкого романтизма — одной из главных его тем. Внешний облик лирики Гете и произведений немецких романтиков может описываться только «внутренним законом художественного произведения»<sup>48</sup>. По этой логике выходит, что невозможно выработать канон — романтизм подчинен индивидуализму. Художники романтизма не могут выработать канон, формалисты же, как исследователи, могут найти романтический стиль и характерные для этого направления особенности.

Почему романтизм такой разнородный — потому что за внешним выражением нельзя следить отдельно от внутреннего закона. Под внутренним подразумевается эпоха, философия, признаки каждого вида искусства. Вальцель приводит в пример романтизм — когда мироощущение и философия изменились, «стиль» закончился,

потому что начал вырабатывать технику, стремиться к образцу.

Вальцель задает вопрос: что такое форма? Это золотой сосуд для золотого содержания или это очертание живого тела?<sup>49</sup> В конце статьи ученый приходит к решению: «Содержимое и облик должны быть теснее и крепче связаны. Ничто не должно стеснять живого тела. Облик должен быть лишь очертанием тела»<sup>50</sup>. Если принять во внимание его позицию — невозможность «сверхиндивидуального» содержания, то форма — живой организм.

И третий закон формы, который можно вычленил из статьи Вальцеля: произведение искусства можно рассматривать только в целостности. В статье «Проблема формы в поэзии» немецкий ученый пишет, что только в законченном произведении воплощаются законы формы<sup>51</sup>. Схожую мысль можно почерпнуть в работе М. М. Бахтина: «Автор присутствует только в целом произведении, и его нет ни в одном выделенном моменте этого целого, менее же всего в оторванном от целого содержании его»<sup>52</sup>.

В первую очередь ученый описывает особенности поэзии как искусства. Она действует на слух и вызывает чувственные представления, образы. Вальцель в статье о Гете цитирует Шиллера, который называет «музыкальным поэтом» того, кто «своими произведениями создает, как в музыке, некоторое душевное состояние, не нуждаясь для этого в каком-либо определенном предмете»<sup>53</sup>. Для Вальцеля воплощением музыкального поэта как раз был Шиллер. Про него немецкий ученый писал, что его поэзия проходит фазу невоплощенности, сосредоточения чувств, которые еще не стали словами<sup>54</sup>. В другой статье немецкий ученый еще раз повторяет идею о музыкальности Шиллера: «И когда Шиллер узнает в Клопштоке музыкального поэта и противопоставляет его поэтам „пластическим“, это для него самого решающее определение соб-

ственного внутреннего художественного опыта»<sup>55</sup>.

За довольно общими рассуждениями о природе таланта — зародыша в недрах земли — у Вальцеля есть интересная мысль о надличностном поле идей, ученый буквально описывает бессознательное, из которого творец получает представление о произведении. В статье «Шиллер и изобразительное искусство» Вальцель говорит об этом так: «Неправы те, кто пишут о художественной естественности Шиллера, который выжимал из рассудительности фантазию и выводил свои поэтические образы из идеального и умозрительного мира. Шиллером также не владело ясное понимание тех глубин, где двигаются и мечтают воплотиться в жизнь первые зародыши художественных концепций, которые творец вообще редко понимает. „Моя идея непонятна, пока я ее не запишу“, — признался он в письме к своему другу Кёрнеру 25 февраля 1789 года. Гете, с его „провидческим глазом“, наглядно представлял себе картины, формальную группу своего будущего произведения, так же как на первых ступенях создания произведения искусства свой предмет видел Отто Людвиг. У Шиллера работает другой механизм: он не представляет себе предмет, а смотрит „в глубь себя“ и ищет его в своем духовном мире. Его поэзия проходит фазу, еще до материализации в словах, в которой она есть только чувство. В любом случае, его поэзия не пластична, а музыкальна»<sup>56</sup>. С одной стороны, немецкий литературовед описывает таким образом творческое вдохновение, работу по наитию. С другой, в его рассуждениях о пластическом и музыкальном искусстве кроется вопрос художественной формы: Шиллер не доверял содержанию, которое приходило ему в голову в процессе рутинной работы, а доверял только музыке, которую слышал в сплетении слов.

Вальцель ставит поэзию в системе искусств между музыкой (действует на слух)

и живописью (оперирует образами). Его метод разбора поэтического произведения с точки зрения других искусств имеет целью «высшую математику художественной формы»<sup>57</sup>: как слово следует за словом, как слова образуют предложения, какого характера эти предложения, соединяются ли они в периоды. К «низшей» же относится разбор строф, фигур, тропов.

Вальцель в статье о Шиллере отрицает его самомнение — художника — «варвара во всем, что касается изобразительных искусств»<sup>58</sup>. Литературовед через критические и теоретические заметки Шиллера показывает, как тот пользовался сравнительным анализом литературы и скульптуры: Шиллер сравнивал образы из «Фауста» Гете со статуями из Античного зала Мангейма.

Обвиняя себя в ненасмотренности и отсутствии знаний в области изобразительных искусств, Шиллер пользуется сравнительным методом и в художественной практике: в пьесе «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллер выводит художника Романо, который наследует и оппонирует образу художника Конти из пьесы Лессинга «Эмилия Галлоти». За этот образ Шиллера укоряли в жеманности и манерности, противопоставляя тому, что естественно и правдиво получалось у Лессинга<sup>59</sup>.

*«Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков»*

По Вальцелю форма определяется имманентными законами произведения и подразделяется на внешнюю и внутреннюю. Исследователь формализма О. Ханзен-Лёве конкретизировал: внешняя — материальное проявление, внутренняя — идеальная ценность<sup>60</sup>.

Вальцеля интересует, как строится «внутренняя воля» художественного произведения. Ученый объединяет все три звена схемы: содержимое — тема — облик.

Связь внешней и внутренней формы Вальцель прослеживает в поэзии Гете, ко-

торый уничтожил промежуток между переживанием и знаком этого переживания: «У Гете слова не только обозначают некое состояние души, они — само это состояние»<sup>61</sup>. На примере лирики Гете исследователю удастся показать то, о чем он писал в связи с драматургией Шекспира. Только у английского драматурга Вальцель разбирался с вопросами: каким образом акт следует за актом и какое значение в строении целого имеют отдельные сцены<sup>62</sup>, а в связи с немецким поэтом перешел к более узкой области: подбору слов, создающему внутреннее движение в лирике.

Произведения Гете и немецких романтиков связывает «формальное волеустремление», или, другими словами, «путь эстетики внутренней закономерности художественного произведения»<sup>63</sup>. Вальцель, как и многие другие исследователи, считал Гете предтечей романтизма. Но только в тех произведениях, которые стремятся к передаче непосредственной и безыскусственной жизни. Когда романтики не стремятся «рядиться в одеяния дальних стран и седой старины»<sup>64</sup>, они могут приблизиться к тому величию, которое Вальцель приписывает роману Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера».

В статье «Проблема формы в поэзии» Вальцель отказался от позитивизма и от биографического метода, укорив их аппарат в типологизации и отказе от изучения индивидуальности произведения. «Наблюдения наши в этой области были бы неминуемо затруднены, если бы предварительно пришлось решать неразрешимый вопрос — были ли отдельные формальные особенности намеренно выбраны художником, или же они непосредственно и бессознательно вытекали из его природных способностей и индивидуального дарования. Если вдуматься, то такие соображения только затемняют взгляд, пытающийся проникнуть в своеобразное искусство данного произведения»<sup>65</sup>.

Сравнительный анализ искусств Оскара Вальцеля может считаться частью формального метода, если, во-первых, исследователь смотрит на произведение с позиции формалиста (рассматривает его в определениях: материал, прием, облик, структурные связи), а во-вторых, если для разбора структуры непространственного искусства можно найти ему структурный эквивалент в пространственном, визуальном искусстве.

Ориентируясь на идеи Вальцеля, можно сделать вывод о связи драматургии и театра. При том что в интрепретационном театре давно выяснено, что он отделен от пьесы, работает на собственные смыслы, сценическое воплощение должно рассма-

триваться как самодостаточное и точно не «бедное» по отношению к драматургии. Взгляд на спектакль со стороны пьесы возможен, когда он обогащает представление о сценическом действии.

Если проецировать на проблему театр–драматургия идею Вальцеля, описанную в части о пространственно-временной системе координат, получится следующее: драматическое произведение, чтобы раскрыть свои возможности и получить отрезок в системе, должно зазвучать, иначе — быть сыгранным. Так же как и в поэзии, исследователь должен учитывать особенности воздействующего (исполнителя). Чтобы понять драматургию, нужно ее поставить, без сценического решения пьесы — не пьесы.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: *Schmid H. Oskar Walzel und die Prager Schule // Felix Vodička 2004: Sborník příspěvků z kolokvia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR k třicátému výročí úmrtí badatele dne 29. ledna 2004. Praha, 2004. P. 18.*

<sup>2</sup> См., напр.: Формальный метод: Антология русского модернизма: В 3 т. М.; Екатеринбург, 2016.

<sup>3</sup> *Зись А.Я.* У истоков теоретического искусствознания: (Формальная школа в западном искусствоведении) // Современное искусствознание: Методологические проблемы. М., 1994. С. 205.

<sup>4</sup> *Песочинский Н.В.* Методы театроведения и театроведческие школы // Введение в театроведение: Учебное пособие. СПб., 2011. С. 82.

<sup>5</sup> *Schmid H. Oskar Walzel und die Prager Schule // Felix Vodička 2004. P. 20.*

<sup>6</sup> *Песочинский Н.В.* О ленинградской театроведческой школе // Петербургский театральный журнал. 2004. № 1 (35). С. 113.

<sup>7</sup> Проблемы литературной формы: Сборник статей. Л., 1928. В сборник вошли статьи О. Вальцеля, В. Дибелнуса, К. Фоссле-

ра, Л. Шпитцера, предисловие В.М. Жирмунского, среди переводчиков Г.А. Гуковский и Л.Я. Гинзбург. Статьи О. Вальцеля — из его книг: *Walzel O. Das Wortkunstwerk. Leipzig, 1926* (первые две); *Walzel O. Vom Geistesleben alter und neuer Zeit. Leipzig, 1922.*

<sup>8</sup> Нужно учитывать, что фрагментарный перевод книги сильно искажает авторскую идею, акцент с рождения современной литературы в 1832 году перемещается к вопросу взаимозависимости двух художественных направлений.

<sup>9</sup> *Эйхенбаум Б.М.* Теория «формального метода» // *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. М., 1987. С. 386.

<sup>10</sup> *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 128.

<sup>11</sup> *Шкловский В.* Кинематограф как искусство // Жизнь искусства. 1919. 17–18 мая. С. 2. Цит. по: *Песочинский Н.В.* Методы театроведения и театроведческие школы // Введение в театроведение. С. 80.

<sup>12</sup> *Песочинский Н.В.* Методы театроведения и театроведческие школы // Введение в театроведение. С. 81.

<sup>13</sup> *Эспань М.* Синтезирование и спасение немецких гуманитарных наук (случай Жирмунского) // Европейский контекст русского формализма: (К проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия): Коллективная монография по материалам русско-французского коллоквиума 1–2 ноября 2005 г. М., 2009. С. 84.

<sup>14</sup> См.: *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Формальный метод: Антология русского модернизма: В 3 т. Т. 1. Системы. С. 131–147.

<sup>15</sup> Там же. С. 136.

<sup>16</sup> *Эйхенбаум Б.М.* Теория «формального метода» // *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. С. 385.

<sup>17</sup> См.: *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2017. С. 1.

<sup>18</sup> *Арсланов В.Г.* История западного искусствознания XX века. М., 2003. С. 174.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> См.: *Эйхенбаум Б.М.* Теория «формального метода» // *Эйхенбаум Б.М.* О литературе. С. 393.

<sup>21</sup> См.: *Вальцель О.* Сущность поэтического произведения //

Проблемы литературной формы: Сборник. М., 2007. С. 2.

<sup>22</sup> *Жирмунский В. М.* К вопросу о формальном методе // *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. Пг., 1923. С. 19.

<sup>23</sup> *Вальцель О.* Сущность поэтического произведения // Проблемы литературной формы. С. 3.

<sup>24</sup> *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 67.

<sup>25</sup> *Чугуникова С.* Прологомены к сравнительному анализу русского и немецкоязычного формализмов // Эпоха «остранения»: Русский формализм и современное гуманитарное знание: Коллективная монография. М., 2017. С. 105.

<sup>26</sup> Там же. С. 106.

<sup>27</sup> См.: *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // Задачи и методы изучения искусств. С. 131.

<sup>28</sup> *Песочинский Н. В.* Методы театроведения и театроведческие школы // Введение в театроведение. С. 81.

<sup>29</sup> *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. С. 39.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же. С. 32.

<sup>32</sup> Там же. С. 47.

<sup>33</sup> Там же. С. 38.

<sup>34</sup> Там же. С. 44.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же. С. 45.

<sup>37</sup> См.: *Walzel O.* Vom Geistesleben Alter und neuer Zeit. Leipzig, 1922. S. 478–494.

<sup>38</sup> *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. С. 32.

<sup>39</sup> См.: *Выготский Л. С.* Психология искусства. СПб., 2016. С. 319.

<sup>40</sup> См.: Там же. С. 222–249.

<sup>41</sup> *Дмитриева М.* Формальный метод в искусствознании и междисциплинарные границы: (Генрих Вёльфлин — Йозеф Стржиговский — Федор Шмит) // Эпоха «остранения»: Русский формализм и современное гуманитарное знание. С. 399.

<sup>42</sup> См.: *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. С. 1–20.

<sup>43</sup> См.: *Вальцель О.* Архитектоника драм Шекспира // Проблемы литературной формы. С. 36–43.

<sup>44</sup> См.: Там же. С. 38.

<sup>45</sup> См.: Там же. С. 56, 58.

<sup>46</sup> См.: Там же. С. 43.

<sup>47</sup> *Вальцель О.* Сущность поэтического произведения // Проблемы литературной формы. С. 4.

<sup>48</sup> *Вальцель О.* Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков // Там же. С. 81.

<sup>49</sup> См.: *Вальцель О.* Сущность поэтического произведения // Там же. С. 23.

<sup>50</sup> Там же. С. 35.

<sup>51</sup> См.: *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. С. 37.

<sup>52</sup> *Бахтин М. М.* К методологии гуманитарных наук // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. М., 2008. С. 373.

<sup>53</sup> *Вальцель О.* Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков // Проблемы литературной формы. С. 95.

<sup>54</sup> См.: *Walzel O.* Vom Geistesleben alter und neuer Zeite. S. 37.

<sup>55</sup> *Walzel O.* Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1911. S. 36.

<sup>56</sup> См.: *Walzel O.* Vom Geistesleben alter und neuer Zeite. S. 37.

<sup>57</sup> *Вальцель О.* Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков // Проблемы литературной формы. С. 95.

<sup>58</sup> Цит. по: *Walzel O.* Vom Geistesleben alter und neuer Zeite. S. 39.

<sup>59</sup> См.: *Ibidem.* S. 40–41.

<sup>60</sup> См.: *Ханзен-Лёве Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 256.

<sup>61</sup> *Вальцель О.* Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков // Проблемы литературной формы. С. 88.

<sup>62</sup> *Вальцель О.* Сущность поэтического произведения // Там же. С. 9.

<sup>63</sup> *Вальцель О.* Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков // Там же. С. 78.

<sup>64</sup> Там же. С. 98–99.

<sup>65</sup> *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. С. 37.

А. В. Некрасова-Скавронская

## Теория природы театра Теодора Лессинга

1 сентября 1933 года на первой полосе немецкой «Правды» появилась следующая заголовочная фраза: «Кто они? Политическое убийство профессора Теодора Лессинга. Объявление о розыске предполагаемого преступника. Два ареста в Мариенбаде»<sup>1</sup>.

В статье говорилось: профессор Теодор Лессинг был ранен в четверть десятого на вилле «Эдельвейс» двумя выстрелами из двух револьверов. Одна из пуль попала в голову. Тело в луже крови обнаружила г-жа Лессинг. Не приходя в сознание, профессор умер в больнице в час ночи 31 августа. К утру полиция вышла на след одного из подозреваемых — браконьера Рудольфа Макса Эккерта, который бежал в Германию. Личность второго нападавшего неизвестна. Лессинг работал над своей биографией и новой книгой, отрывки из которой он иногда читал друзьям: яркая и умная характеристика человека и эпохи, интеллектуальных течений и битв, более глубокое изучение которых является «ключом» к пониманию эволюции, происходящей в последнее время<sup>2</sup>. Так и не увидевшая свет книга под названием «Моя голова» («Mein Kopf») должна была дать истинный портрет автора «Mein Kampf».

В июне 1933 года правительство Германии увеличило «награду» за «голову» Лессинга с 40 000 рейхсмарок до 80 000. Убийца — членов нацистской судето-немецкой партии — награждал Герман Геринг, а заказчиком считается Йозеф Геббельс. Убийство Лессинга было первым политическим убийством в Чехословакии.

Врагом зарождающегося Третьего рейха Лессинг стал еще в 1924 году: он

выпустил репортаж о серийном убийце Ф. Хаармане — полицейском осведомителе, долгие годы пользовавшемся своим положением. За репортажем последовала сатирическая книга «Хаарман: история оборотня» и изобличающая статья об имперском кандидате в президенты Пауле фон Гинденбурге. Параллельно Лессинг заканчивает и издает исследование, посвященное философии Ницше («Ницше», 1925).

Сфера образовательных интересов Лессинга обширна: он врач, философ, психолог, культуролог и публицист. В 1892 году он поступает на медицинский факультет во Фрайбурге, затем переводится в Бонн. С 1895 года обучается на курсе психологии у Теодора Липпса в Мюнхене, а в 1899 году получает докторскую степень по философии в Эрлангене. В 1901 году Лессинг начинает свою карьеру педагога в национальном учебном центре Хаубинда. С 1904 года преподает в сельской школе около Дрездена и совершает лекционные поездки по Германии. В 1906 году Лессинг издает первый большой философский труд «Шопенгауэр, Вагнер, Ницше: введение в современную немецкую философию». В 1908 году получает степень доцента в Техническом институте родного Ганновера. Здесь же в 1919 году выходит его книга «История как осмысление бессмыслицы», представляющая собой рефлексии о Первой мировой войне. В 1920 году Лессинг становится соучредителем «Свободного народного университета» (ныне муниципальный колледж имени Ады и Теодора Лессинг), где служит приглашенным лектором, и при этом до 1926

года, с небольшими перерывами, преподает в Ганновере, в Техническом институте. В 1926 году травля Лессинга усиливается, ему запрещена преподавательская деятельность. В 1930 году, после выхода в свет работы «Еврейская самоненависть» — истории антисемитизма среди евреев, травля Лессинга со стороны национал-социалистической партии становится все агрессивнее, и в 1933 году он бежит в Чехословакию.

1906–1907 годы Лессинг проводит в Геттингене, где обучается у Эдмунда Гуссерля с целью получения звания доцента и работает театральным критиком в местной газете. В 1907 году выходит книга «Театр = Душа (*Theater = Seele*)<sup>3</sup>. Исследование о сценической эстетике и театральном искусстве».

Книга перерабатывалась и издавалась трижды: отдельные главы работы Лессинга печатались в номерах бюллетеня культурной жизни Геттингена «Геттингенская драматургия» в 1906–1907 годах; в 1907 году вышло переработанное из статей первое издание, сразу же за ним последовало расширенное второе. Для исследования работы Лессинга важно именно это расширенное издание, содержащее в себе предисловие и дополнения, отсутствующие в первой книге. Размышления о театре, публиковавшиеся после 1907 года в разных периодических изданиях, в 1912 году были объединены в книгу «Веселый источник глупости: мысли о театре, актере, драме»<sup>4</sup>.

«Театр = Душа» состоит из предисловия, ателланы — короткой фарсовой басни в заключении — и восьми тематических глав (разделенных, в свою очередь, на небольшие подпункты): «Трагедия актера», «Психология театра», «О ролях», «Принцип первопроходца», «С юности», «От будущей сцены», «Стиль», «Образ». К каждой главе дан эпиграф, характеризующий ее содержание.

Возможно, следовало бы начать анализ работы Лессинга с первой главы, но для определения объекта — в данном случае природы театра — и понимания принципов его существования логичней сперва рассмотреть 4-й пункт третьей главы «О ролях».

*Temp.* Отмечая, что южные народы обладают большим театральным талантом и свободой жеста, чем народы Севера, Лессинг замечает: «Интересным доказательством зависимости сценического таланта от впечатлительности и чувствительности духовного организма является преобладание на сцене еврейского элемента»<sup>5</sup>. Он отсылает читателя к выводу, сделанному из его наблюдений за немецкой сценой в частности и размышлений о двигателе мирового культурного прогресса в целом. Здесь важен не конкретный вклад евреев в дело театра, а история еврейского народа и влияние этой истории на весь театр. Знание и понимание этой истории помогают Лессингу сформулировать принцип существования театра.

Вынужденные жить в изгнании, притворяться и приспосабливаться к любым условиям, постоянно ощущать себя в опасности и держать оборону, евреи стали олицетворением «всех социально-этических и, следовательно, всех прогрессивных и бесконечных преимуществ человеческой истории»<sup>6</sup>. Но при всем этом евреи никогда полностью не ассимилировались (жизнь в галуте — диаспоре), сохраняя в любой ситуации свой догматический строй жизни, свои традиции и устои. Так в своем существовании евреи объединили две несовместимые формы — эмпирический факт угнетения и сущностную форму духовности. Говоря о дихотомии еврейского существования и театральности обеих форм, можно сделать вывод, что Лессинг представляет театр «как объединение двух несовместимых миров эмпиризма (мир физической, социальной

и исторической детерминированности) и идеала (мир свободы, в котором люди могут развиваться в духовной форме бытия)»<sup>7</sup>. По Лессингу, театр осознает эту одновременность в каждый момент исполнения: «...сценическое искусство есть не что иное, как вид космического посредничества. Это связующее звено между тайнами жизни и далекой, волшебной мечтою художника»<sup>8</sup> — мост между физическим и моральным существованием. На уровне идеального еврейского существования театральное — это одухотворяющее превращение в свою противоположную форму, которая представляет собой «влезание в чужую шкуру»: игра, вызванная жизнью в изгнании.

Позже Лессинг описывает еврейский опыт поиска социального равенства и объясняет столь сильное увлечение театром среди евреев, говоря также о возможности самопотери. Обе сферы еврейского естества, эмпирическая и духовная, уже по своей сути являются театральными. Лессинг осознает стимул к театральности, существующий на обоих уровнях еврейского опыта: для эмпирического он видит ее в необходимости маскировки, а для духовного — в «психологической трансформации» в свою противоположность. Таким образом, театр — это область, в которой и эмпирическое и духовное встречаются естественным образом.

В «Еврейской самоненависти» (1930) Лессинг продолжает идею утверждения евреев в обществе — идею самоотречения и идею тотального влечения к театру. Он выводит свое понимание принципа театральной дихотомии на новый уровень, отправляя читателя к театральности истории Эстер (Есфири), не предавшей своего идеального существования в пользу эмпирического: «Кто вы? Сын хитрого еврейского торговца Натана и бесплодной Сары, которую он случайно оплодотворил потому, что она принесла ему большое приданое? Нет! Иуда Маккавей был вашим

отцом, королева Эстер — ваша мать»<sup>9</sup>, — и к празднику Пурим.

Персидский царь Ахашверош (Артахсеркс), после того как царица Вашти (Астинь) отказалась выполнить его просьбу, решает лишить ее царствования и велит искать ему новую жену. В числе многих девушек прибыла во дворец Эстер, которая становится женой Ахашвероша. Мордехай, дядя Эстер, узнает о том, что царя хотят убить, и сообщает тому об этом через Эстер. Царь вносит имя Мордехая в книгу памяти и возвеличивает его. В это же время царь возвеличил и амаликитянина Хамана (Амана), предки которого враждовали с предками Мордехая. Убедив Ахашвероша, что евреи не признают его власти, Хаман добивается от царя указа об уничтожении евреев. Узнав об этом, евреи объявляют траур и пост (Пост Эстер), а Мордехай просит Эстер заступиться за свой народ. Она устраивает два пира. На первом Ахашверош вспоминает, что Мордехай не был им награжден, и спрашивает у Хамана, какие почести можно оказать человеку, который особо отличился перед царем. Хаман думает, что речь идет о нем, и предлагает облачить такого человека в царские одежды, возложить на него царский венец и, усадив на царского коня, провезти по улицам города. Царь оказывает эти почести Мордехая. Тем временем Хаман начинает строить для Мордехая виселицу. На втором пиру Ахашверош обещает выполнить любое желание Эстер. Девушка просит защитить ее и ее народ от козней Хамана. Царь приказывает казнить виновника бед своей жены, и Хамана вешают на виселице, приготовленной для Мордехая. Но так как указ царя об уничтожении евреев по персидским законам отменить было невозможно, Ахашверош выпускает новый указ, в котором разрешает еврейскому народу встать на свою защиту, истребить всех сильных врагов. Так было убито 75 тысяч обидчиков. В память об этих событиях был установлен ежегодный праздник Пурим.

Пурим, несущий в себе структуру соединения, являющегося нам в Книге Эстер (потеря способности различать Хамана и Мордехая), празднуется 14 (в некоторых областях и 15) числа в месяце Адар, символом которого являются две рыбы, плывущие в разные стороны (1). В названии праздника слово — пур (жребий) стоит во множественном числе: Хаман, разыгрывая судьбу евреев, в это же время разыгрывал и свою судьбу (2). Пурим — переход от горя к счастью (3): Хаман хотел повесить Мордехая и построил виселицу, но оказался на ней сам (4). Этих четырех пунктов достаточно для понимания сути Пурима — это праздник «все наоборот»: веселясь и ликуя, еврейский народ не забывает о той опасности, которая угрожала ему. Пурим — карнавальная игра, в которой можно стать кем угодно, перевоплотиться до состояния невозможности отличить себя от другого: мужчинам разрешено переодеваться в женское платье, что запрещено законом в другие дни. Важной составляющей праздника является Пуримшпиль (пуримское представление) — представление, разыгрываемое несколькими актерами, базирующееся в своей драматургии на Книге Эстер.

Отсылкой к Книге Эстер Лессинг окончательно закрепляет принцип существования театра — его природу как неразрывное соединение эмпирического и духовного, осознающее себя в каждый момент исполнения.

*Глава первая. Трагедия актера.* Лессинг создает ироническую повесть о возможной трагедии «старой актерской души» — потере самости. Исходя из вышеуказанного принципа, возможная трагедия состоит в утрате духовного — попадании под полную власть эмпирического: «Состарившийся герой с ужасом замечает в один прекрасный день, что у него нет своего я. Он говорит чужими словами, смотрит чужими глазами и слышит чужи-

ми ушами»<sup>10</sup>. Но театр Лессинга — среда, которая благодаря своему соединению дает самости опыт физической и духовной целостности: она унифицирует «я» только в случае частого повторения, приводящего к появлению органичности повторяемого действия.

Лессинг иронизирует по поводу возможной потери самости актером, считая, что у того не должно быть «я»: «Он бросается в море. И при этом он вспоминает свои прежние роли, вспоминает их до самой минуты, когда его поглощает морская пучина. Он умирает не в качестве единичного пасынка судьбы, обреченного на зной и холод, на кручину и нужду, а в качестве „великого артиста“»<sup>11</sup>. Актер не человеческая единица, а рабочий инструмент — сосуд, который наполняется ролями.

Дихотомия духа или формы, с одной стороны, и непостижимые проявления жизни (в ее природе и естественности), с другой, лежат «за» или предшествуют искусственному структурированию через дух или форму. То есть чувственный опыт актера должен быть произведен до момента входа в роль, внутри которой уже должно быть отделение от этого чувства и воспроизведение его формы, а не его непосредственное переживание. Ассимиляция Лессинга появилась как признак самоотречения, его твердая приверженность сионизму была попыткой самосохранения.

*Глава вторая. Психология театра.* Лессинг утверждает: «...драматическое искусство есть изображение души. Но оно духовно лишь постольку, поскольку тело может „выразить“ душевные волнения. А последние выражаются посредством изменения формы, т.е. посредством всякого движения — начиная с темпа, ритма, модуляции, интенсивности и ударения на известных словах и кончая едва слышным шепотом, заламыванием рук и неуловимой выразительностью взгляда. Всякое тело есть язык. Всякая форма есть язык»<sup>12</sup>.

И язык, которым говорит актер со зрителем, должен быть «пережит», изучен и структурирован актером искусственно, становясь пригодным для дальнейшего применения, чувствоваться «в каждом проявлении „живого“ организма»<sup>13</sup>.

Лессинг выводит свой первый закон театра: тело как выражение духовной жизни. Первостепенная задача актера структурировать — «конкретизировать» и «ограничивать» — душевную жизнь: «...артист способен воспроизводить лишь то, что он чувствует не глубоко, что он может до некоторой степени отделить от себя, объективировать»<sup>14</sup>.

«Актер живет в воображении других. Он является ежеминутно тем, чем он вам кажется. <...> Ромео и Юлия могут внутренне выцарапать друг другу глаза от зависти и вражды, но их жесты должны выражать возвышенные чувства»<sup>15</sup>. То есть если актер играет на сцене реальное чувство, переживаемое им в данный момент, то он станет «предметом насмешек»: «...правда на сцене так же далека от „искусства“, как „актерство“ в жизни далеко от „естественности“ на сцене»<sup>16</sup>. Лессинг продолжает идею отсутствия у актера самости и возможности игры за пределами театра.

Далее Лессинг формулирует второй закон театра: «единодушие» — необходимое условие всякого художественного впечатления (невозможность переживать чувство, которое изображаешь, и необходимость вовлечь в это чувство зрителя и разделить его с ним). «Единогодушие», проявляемое человеком в реальной жизни, Лессинг переносит на театральную почву.

Для начала он отделяет массовую, низкую культуру от высокой культуры, приводя в пример погребальные ритуалы южных народов: «Они рвут на себе волосы, бьют себя в грудь, проливают показные слезы (особенно когда видят, что их кто-нибудь жалеет). Все это наполовину комедия. Изображая свое собственное горе, они тем самым освобождаются от него. Они

даже наслаждаются собственными страданиями, гордятся их величиим. <...> Они „устраивают сцену“»<sup>17</sup>. Лессинг утверждает, что подобный — громкий и вызывающий театр — «естественная потребность некультурных людей»<sup>18</sup>. Признаком высокой культуры он считает молчание.

«Единогодушие» здесь проявляется через зрителя и соучастника ритуала, который разделяет горе и уменьшает его.

Проявление «единогодушия» выражается в факте «необъяснимых приемов внушения» и передачи ощущения созерцающему: «...глядя на спину постороннего человека, я прихожу к заключению, что он чем-то гордится, а смотря ему в глаза, решаю, что его что-то удручает. И это объясняется тем, что при виде его позы и взгляда его гордость и печаль передаются мне самому»<sup>19</sup>.

Обозначив факты «единогодушия» в реальной жизни, Лессинг переходит к театру и задает себе вопросы: «Каким образом актер воздействует на нашу душу при помощи своего тела? Какими законами обусловливается это явление?»<sup>20</sup> Он говорит о том, что «всякое проявление внутренней жизни в театре (независимо от того, что это „иллюзия“) уподобляется до некоторой степени массовому внушению...»<sup>21</sup>. Для примера Лессинг приводит состояние паники, охватившее табун лошадей. Испугавшаяся какого-то предмета лошадь совершает движение «ужаса». Те, кто находится возле нее, замечают это движение и получают импульс к его воспроизведению. Лессинг объясняет это массовое воздействие тем фактом, что «созерцание и восприятие жизненных явлений заставляет нас связывать воспринятое с личным переживанием»<sup>22</sup>. Лошадь перенимает движение «ужаса», познает само ощущение, вызвавшее эту эмоцию, и пугается «действительно». На табун с разных сторон начинает оказывать воздействие реакция «внушения», которая разрастается: «Чем больше количество одинаковых „впечат-

лений<sup>4</sup>, тем интенсивнее проявление ужаса»<sup>23</sup>. Так эмоция распространяется на весь табун.

Лессинг отрицает эстетическую составляющую «единодушия», но считает его неотъемлемым условием театральности. Человек, как социальное животное, стремящееся к единомыслию, с радостью разделяет «единодушие» и «симпатию». Закон «симпатии» работает подобно закону «единодушия»: передается от артиста к зрителю и на весь зал. Так одно неосторожное движение, еле заметное в реальной жизни, может нарушить диалог актер–зритель.

Закон «единодушия» работает и внутри публики, «поэтому нам часто кажется, что у публики еще до поднятия занавеса сложилось известное предубеждение, которое должно решить судьбу целого акта»<sup>24</sup>. Так публику можно убедить почти во всем: певица, часто повторяя, что она не в голосе, — окажется не в голосе, а актеры, уверяющие всех в том, что они любимы публикой, — будут любимы в силу своих уверений. Поэтому, по утверждению Лессинга, величина аудитории — важный фактор в успехе или провале постановки. Также он выделяет два типа актеров: одни, отличающиеся резкостью, пригодны для больших театров, а другие, работающие через нюансы, больше подходят для небольших залов<sup>25</sup>.

Лессинг выводит взаимосвязь и взаимодействие актера и зрителя через вновь подтверждаемую дихотомию существования театра — душа и форма (тело) — и закон «единодушия».

Подобную, но уже структурированную и расширенную идею рефлекторной возбудимости сформулирует и В. Мейерхольд в своих лекциях по «биомеханике», основанной на первичности физических реакций: «Мы говорим: я должен изобразить на сцене человека, который от испуга бежит, бежит испуганный нападением собаки. Значит, что же мне нужно сделать.

Мне нужно выискать в себе все чувства испуганного лаем собаки человека и затем суметь хорошо побежать от собаки? Нет. Я должен вызвать в себе не до того момента, как я побегу, а когда я побегу, во мне вызовутся верные чувства испугавшегося человека»<sup>26</sup>. Теория Лессинга по работе закона «единодушия» с залом (рефлекторной возбудимости) у Мейерхольда становится основополагающим фактором актерской сути.

*Глава третья. Орлях.* «Распределять актеров по различным амплуа не имеет ровно никакого смысла»<sup>27</sup>, — утверждает Лессинг, считая подобное примитивное ограничение в разнообразии характеров артиста одним из главных недостатков современного театра. Актер, говорящий на одном и том же языке постоянно, не изменяя форму, органически срастается с этой формой и становится носителем «амплуа» — его легко узнать по набору привычного для него инструментария и внешним проявлениям, присущим его образу. Мнение Лессинга базируется на понимании того, что «психология не знает никаких различий между сентиментальным и наивным, героическим и комическим, салонным и характерным. Человеческую душу нельзя раздробить на прилагательные, потому что все вышеупомянутое... проявляется в человеке одновременно»<sup>28</sup>.

Говоря о возможности расширения образа, Лессинг в качестве примера приводит практику Генрика Лаубе, который «с одной стороны, знал душевные регистры своих актеров, а с другой — понимал психологию различных сценических образов, что и давало ему возможность сопоставить эти два фактора и определить их взаимное влияние»<sup>29</sup>. Лессинг вновь возвращается к идее несоответствия актера в жизни и на сцене и указывает на отклонение, замеченное среди многих актеров-современников, — отсутствие здоровья: многие из них

неврастеники. Также им вновь поднимается вопрос о том, должно ли искусственное структурирование через дух и форму предшествовать (или быть «за») моменту или должно происходить в любой необходимый момент.

«Актер может и не быть на самом деле тем, чем он должен нам казаться»<sup>30</sup>, — утверждает Лессинг. Его аргументация базируется на эластичности души и на исходных возможностях и способностях, которыми наделены люди в разной степени. «Актер определяется только растяжимостью своей души, т.е. количеством тех образов, в которые он способен перевоплощаться»<sup>31</sup>. Наименьшее влияние на определение актера имеют среда и воспитание. Лессинг возвращается к отсутствию самости актера и лишает его возможности в реальной жизни быть носителем «характера» как свода привычек, нравов и обычаев. Лессинг считает, что сложно определить тип выдающихся актеров: они напоминают отполированный пустой сосуд, который «наполняется до краев только во время игры»<sup>32</sup>.

Перевоплощаясь, актер должен оставаться верным себе. Он должен быть эластичным, изображать чувства, не подчиняясь им.

*Глава четвертая. Принцип первопреходца.* «Экспериментальная психология уже несколько лет проводит всевозможные интересные исследования, касающиеся природы памяти, восприятия, внимания, удержания и, кроме того, различий в этих функциях у разных людей (и полов) в разное время или под разным влиянием. В хаотических рядах чисел и букв ребенок запомнит те символы, которые были в самом начале и в конце, а середина сотрется»<sup>33</sup>, — говорит Лессинг. То есть если написать на доске ряд чисел, букв и символов, а затем удалить их и попросить ученика воспроизвести эти ряды через час (или день), то точно будут воспроизведены

первые и последние цифры в сериях. Так и актер по опыту знает: «...неловкий выход из-за кулис может испортить всю сцену, и наоборот, неразумный „уход“ часто может усиливать воздействие удачной сцены»<sup>34</sup>. Все отношения выстраиваются на первом и последнем впечатлении — с первого взгляда, вызывая любовь или ненависть (симпатию или антипатию). Эти ощущения «первой встречи» возможно заменить другими важными составляющими общения с чем-либо или изменить под воздействием привычки, но именно первое и последнее ощущение чаще всего всплывают в памяти. До конца неясно, насколько «сходство» способствует зарождению симпатии: «сходство» может объяснять возникновение «дружбы», но никак не объясняет появление «эротических» связей. Необходимо признать существование диапазона «типов» и момент некой «странности/необычности» — вражды или ненависти.

Также необходимо признать и то, что человек во всем ищет первоисточник и пытается выяснить, кто был первым в том или ином деле и начинании. Для памяти важны первая любовь, первый учитель, первый час дня, первая книга...

Закон Вебера–Фехнера<sup>35</sup>, в самом грубом его смысле, гласит: «Каждое ощущение соответствует ощущению. — Если я, таким образом, усилию стимул, то, вероятно, также возрастет ощущение? Несомненно!»<sup>36</sup> Но увеличение количества стимулов не будет усиливать ощущение. «Например: если десять свечей оказывают световое воздействие на сетчатку глаза, я должен добавить свечу, чтобы ощутить заметное увеличение яркости. Но если на сетчатку глаза „воздействуют“ сто свечей, недостаточно добавить одну, чтобы добиться заметного увеличения яркости»<sup>37</sup>. В серии заметных различий стимулов две интенсивности стимулов одного и того же типа всегда находятся в постоянном соотношении, т.е. между стимулом и ощу-

щением стимула существует «шаг»: на человека сильнее влияет частичное восприятие — все становится сильнее при уменьшении стимулов. «Например, если я „воспринимаю“ солдата в обществе гражданских лиц, то энергия сознания, с которой происходит „апперцепция“, т.е. внимание, которое требует это восприятие, очень важно. Внимание снижается, когда я замечаю десять, и еще снижается, когда замечаю двадцать солдат в гражданском обществе»<sup>38</sup>. То есть все призывы, раздражающие, заинтересовывающие, кажутся более интенсивными тогда, когда они более изолированы, а массовость растворяет этот призыв к вниманию. Лессинг считает этот закон одним из самых важных для эстетики, а также основным законом ценности и оценок: важна уникальность явления. Ценность всего уменьшается со временем: в юности она выше, в старости же многое становится взаимозаменяемым и однозначным, то есть теряет ценность и уникальность. Лессинг считает, что должна быть найдена арифметическая формула для интенсивности каждого переживания удовольствия, если известны только два фактора. Во-первых, количество удовольствия, которое мы уже ощущали по отношению к одному и тому же опыту. Во-вторых, абсолютное количество удовольствия, с которым новый опыт входит в контекст старого опыта<sup>39</sup>. В силу вступает закон силы привычки. Происходит утрата уникальности — «первичности» из-за множественных повторений.

Снижение интереса через привычку является высшим требованием поддержки жизни: все, что мы уже знаем, перестает нас развивать, и нам становится необходим новый опыт, энергия на который появляется в момент входа старого опыта в состояние привычки. Все новое привлекает человека с такой же силой энергии, потому что необычная природа стимула всегда является нарушением хода жизни: появляется реакция на «беспорядок»,

на то, что нужно захватить, воспринять и усвоить. Понимая это новое, мы из «незнакомое» вновь создаем «знакомое». И движемся дальше.

Лессинг подводит черту своим социопсихологическим размышлениям и выводит следующий тезис: «...все художественное наслаждение основано на предположении, что ожидание, однажды ставшее переживанием, в ходе дальнейших экспериментов оправдывается и не станет разочарованием. <...> Будущей критикой может быть только имманентная критика, будущей эстетикой — только имманентная эстетика, будущей драматургией — утверждение имманентных закономерностей различных жанров театра»<sup>40</sup>. Лессинг говорит о свойстве предмета, присущем его природе и не выходящем в сферу опыта: метод работы с предметом определен самим предметом и его предпосылками.

«Работа или спектакль не являются эстетически ценными потому, что в них есть „бессмертные мысли и возвышенные чувства“. Даже фарс эстетически ценен тем, что он фарс и ничего больше. Но почему комедия, драма, оперетта, народная песня обычно такое бесполезное барахло? Потому что они представляют собой смеси, а не соединения; смешение, но никакой не организм. Нет других законов искусства, кроме законов органической формы. Эстетические законы могут носить только „формальный“ характер. Но искусство не имеет ничего общего ни с чем, кроме формы и образования. Ибо богатство жизни и полнота ее ценностей сами по себе в природе не эстетичны. Их можно понять только в рамках определенных законов формы и, таким образом, войти в эстетический опыт. <...> „Эстетическое высказывание“ является внесоциальным и досоциальным (и, следовательно, не несоциальным или сверхсоциальным по своей природе). <...> Особые законы эстетики сцены (которые мы здесь имеем) также должны заканчиваться общими законами формы...»<sup>41</sup>.

Лессинг говорит о том, что на современной ему сцене ничто и никто не смеет быть собой: все лишь «ожидание кого-то другого. Все — просто кирпичики здания, но не „дом“. Палитра красивых цветов, но нет картины... Бессмысленная мозаика...»<sup>42</sup>. Важен стиль. «Если это искусство, тогда все есть правда, все есть красота. — К черту! должна быть драма, в которой мертвые могут кататься по воздуху, звезды петь, а деревья и камни — говорить. И в этом никто ничего не находит. Но все думают об этом. И должна быть драма, в которой сутенер становится героем трагедии, а улица извращает и портит трагического любовника. И никто не говорит об „уродливости“, но каждый о ней думает. <...> Вот немного естественности и немного патетики; затем небольшой импрессионизм, наконец, немного „хорошей дикции“. — Посмотрите на некоторых артистов, которых можно назвать „художниками“, как они затмевают других? Не силой легких, не красивыми телами и фигурами, даже не сильными аффектами, а „стилем“. <...> Сцена — это картина. И картина — это жизнь для себя! В этом смысл занавеса и обрамления — „настоящий“ мир отступает и исчезает, появляется новый мир со своими специфическими законами. И все понимание, все суждения о произведениях искусства зависят от того, что мы полностью входим в этот другой мир и начинаем отношения со знаками именно этого мира...»<sup>43</sup>.

Критику важно отвергнуть любую точку зрения, которая направлена на выработку доктрины, морали или назидания. Искусство не может победить, пока оно оценивается исходя из убеждений, истин и правил.

*Глава пятая. Сююности.* Актерское искусство уже имеет долгую историю, но впереди у него сложный путь: по мнению Лессинга, современный актер приближается к новому сценическому искусству,

о котором никто не мог бы и подумать еще несколько лет назад. «Да, искусство актерского мастерства сначала становится особым „искусством“, в котором высшее уважение личности совпадает с капитуляцией перед заданными задачами. Потом утверждается, что актер должен следовать своим „чувствам и инстинктам“ в новой роли. Все мысли, размышления, сознательные мысли и размышления являются вредоносными, и даже культура и образование могут быть фатальными на сцене. Не нужно даже „понимать“ всю пьесу, если полностью освоить динамику страстей, троп роли и требуемые позы определенных психических состояний... Да! это правильно! Все это по-прежнему актуально для современного театрального искусства. Но это театральное искусство — это что-то устаревшее... <...> После Хеббеля и Ибсена, после жизненных и общественных драм французов, после сценической лирики Метерлинка у нас впереди новые задачи, особенно после появления музыкальной драмы»<sup>44</sup>.

Новое искусство не должно слушать советов прошлого, оно должно совершать свои ошибки, сбивая с себя спесь и богоизбранность. И никакая критика не бывает объективной, как зрители не могут быть одинаковыми по своему восприятию: за каждым из них стоит жизненный опыт.

«В современных трудах невыносимо много пишут о связях между эстетикой, сексуальностью и чувственной страстью. Ничто не может быть более неправильным, чем это учение, которое уменьшает художественное удовольствие до эротического „желания“. Во всех таких соображениях нет ничего истинного, кроме того, что культура установила эмоциональные „ассоциации“ между желанием и опытом красоты. Культурный человек не может „желать“ ничего, что само по себе не „красиво“. Таким образом, все „красивое“ может воспламенить тоску и любовь. Но это не означает, что красота по своей природе за-

висит от начала похоти. Скорее, наоборот, только в те праздничные моменты, когда мы свободны от цели и желания, мы остро осознаем, что предпосылка эстетического понимания — это исчезновение нашего эмпирического целевого сознания и „незаинтересованной интеграции“. Мы больше не спрашиваем, является ли объект, в котором мы живем, выгодным или вредным для нас; даже если он реален или просто мираж»<sup>45</sup>. Пока человек субъективен, не может быть никакого эстетического отношения. В эстетике и «красивое» и «уродливое» равно и не имеет никакого отношения к желанию или отвращению чувственного человека.

Лессинг отрицает взгляды набирающего силу психоанализа, оставляя эстетику в сфере сверхчувственного и не допуская в нее физическое.

Эстетическое удовольствие может показаться «бесполезным», но это не значит, что эстетически ценный объект кажется бесполезным и бесцельным. Для всех эстетических объектов характерно, что они кажутся «значимыми». «Можно утверждать, что это разница между миром искусства и миром жизни, что в искусстве все самоочевидно, что в жизни все сомнительно, что все основано на искусстве, но все происходит случайно в жизни»<sup>46</sup>.

Лессинг рассказывает, что несколько лет назад он видел Сару Бернар. Почти семидесятилетняя женщина играла шестнадцатилетнего маленького короля Рима в стихотворной драме Ростана. И первое впечатление было отталкивающим, отвратительным: широкие бедра старой женщины в коротких бархатных мальчишеских штанишках, старое и сильно загримированное лицо и явные морщины. Но она начала говорить... Она читала стихи, и все вокруг преобразилось: огромное владение всеми регистрами, актерская сила голоса, акцентирование и нюансировка всего. По мнению Лессинга, именно тут рождалось искусство: Сара Бернар являла собой ис-

кусство. И ее секрет — непрекращающееся усердие, расчет и обучение в течение долгой жизни. Позже Лессинг увидел ее на мгновение вне сцены — это была усталая старуха, разрушенная временем<sup>47</sup>. «И я думал, что есть что-то другое, кроме молодости и красоты, и что, возможно, каждая искра нравственного духа, каждая капля пота истинного мастерства означает больше всего, что может иметь мир в жизни и святящемся великолепии...»<sup>48</sup>.

*Глава шестая. От будущей сцены.* Лессинг замечает, что в оформлении сцены сосуществуют два принципа: максимальное соответствие реальности и требования художественного стиля. Пионеры художественного стиля или слишком упрощают, или слишком перегружают сцену декоративными элементами. «Художественная природа и реальность искусства естественны и реальны сами по себе. Так, законы времени сцены отличаются от законов так называемого реального времени. Люди говорят и живут быстрее, они переходят от аффекта к аффекту; они постоянно действуют с помощью жеста и символа; они не характеризуются тем, что говорят, а характеризуются тем, что лежит между словами (хороший актер может играть ведущую роль, не произнося ни слова). В искусстве так мало природы, что оно должно постоянно исправлять природу. Вся фактологичность исключается в эстетике, и, хотя природа знает о совпадениях, импровизации и сюрпризах, искусство знает только содержательные связи. Можно было бы говорить о законе самоочевидности, в котором определяется естественность фантастики»<sup>49</sup>.

Лессинг считает необходимым обращать внимание на все детали сценографии, бутафории и костюма, ведь даже цвет платья влияет на восприятие роли и действия. Распределение ролей и чтение пьесы должны производиться за несколько месяцев до начала репетиций, а перед началом под-

готовительных работ к спектаклю нужно приступить к запоминанию роли.

Он предлагает восемь реформирующих параграфов театрального искусства:

§ 1. Необходимы ограничения стиля: актер не должен одновременно быть задействованным и в опере, и в драме, и в комедии. Вид театра должен быть четко определен: драма, комедия, опера.

§ 2. Режиссер не может и не должен участвовать в постановке. Так же и приглашенный актер (или режиссер) не может брать на себя организацию постановки.

§ 3. Приезжие режиссеры должны работать только со своей привезенной труппой.

§ 4. Театр — это общность: актеры должны ощущать себя единым и неразрывным целым и хранить твердые традиции своей общности.

§ 5. Театр не может быть организацией, которая сдается или берется в аренду, — это муниципальный вопрос. Актер обязан получать постоянную и высокую дотацию.

§ 6. Коммерческое и художественное руководство театром не может быть в одних и тех же руках.

§ 7. Директор театра не может быть постоянно задействованным в спектаклях актером. Эстетическим выбором репертуара и распределением ролей должен заниматься один человек — драматург или поэт.

§ 8. Критику, которая не несет в себе ни содержания постановки, ни репортажности, следует рассматривать как эстетическую помощь в постановочных вопросах.

Необходимо создать эстетический принцип, стремящийся к изменению двух важных моментов: выбор репертуара и сценографии. Человек сегодня видит мир не так, как видели его предыдущие поколения: художественные формы, транслируемые режиссерами, определены сегодняшним днем. Но режиссер не должен делать

случайный выбор, от него зависят чувства и воззрения зрителя: родство между сценой и декорацией объясняется не тем, что сцена создает эти композиционные законы, а тем, что согласуется с общими нормами.

Свои новые взгляды на эстетику сцены и ее реформирование Лессинг делит на восемь пунктов. Необходимы изменения перспективы сцены, боковых кулис, потолка, планшета сцены, реквизита, интерьера, звукового оснащения и освещения.

Лессинг считает, что впечатление зрителя будет сильнее, если в небольшом пространстве сцены будет, например, небольшой готический портал с дверьми перед зрителем, а не целый замок. Будущее он видит за кинопроекциями на сцене, эксперименты с которыми проводят американские режиссеры.

*Глава седьмая. Стилль.* Обозначая форму как «стилизованное единство символического характера»<sup>50</sup>, Лессинг акцентирует внимание на двух атрибутах произведения искусства: стиле с одной стороны и символизме и наглядности с другой. Он говорит о ненужности в сценическом искусстве «естественного соответствия» материалов, потому что это «смешанное и общее искусство всевозможных материй»<sup>51</sup>: «...рациональное подчинение случайностей называется „стилизованностью“»<sup>52</sup>. Относя понятия стиля и стилизации к теологическим понятиям, Лессинг считает, что этот «теологический момент» искусства поддерживается бесконечностью социально-физиологических и антропологических фактов. «Воля» человека, по мнению Лессинга, становится основой «ценностей», подобно идеям И. Канта, выведенным в «Критике чистого разума». То есть тот или иной элемент сценической реальности оживает и может быть «оценен» зрителем, лишь исходя из его субъективных норм.

Лессинг утверждает: каждый тип «сценического стиля» — это термин времени и места — сумма социально-экономических

и этнологических обстоятельств. Стиль — выражение «воли» «групповой души».

Исходя из этого, искусный критик, по Лессингу, «должен не только иметь дело с текущим содержанием театра, с конкретной басней, культурным и философским переплетением сцен. Он прежде всего должен исследовать изображение и значение символа и, следовательно, эстетическое единство рассматриваемой сферы. Он должен, в частности, уметь абстрагироваться от особенностей „среды“ и времени»<sup>53</sup>.

Считая, что театр всегда связан принципами «урбанизма», Лессинг утверждает, что вся драматургия базируется на социально-этических вопросах и отношениях. Он актуален для городов и отрицаем индивидуалистами, борющимися с театром как с неким обобщающим институтом. Поэтому развитие сцены связано с централизующими идеалами масс: «...театр отражает только „фации“ культурной социализации, как исторической, так и психологической»<sup>54</sup>.

Из выражения «воли» «групповой души» Лессинг выводит феномен гения. «„Гений“ — это тот, кто может годиться безмолвным, безмянным и быстро забытым поколениям как язык и оправдание, стимул и поощрение. Крест гениальности — объединять и нести в себе как коллективное, так и индивидуальное значение»<sup>55</sup>. То есть гений — «самый подходящий представитель» норм «воли» «групповой души».

На примере использования животных в театре Лессинг говорит о нарушении основополагающего закона стиля — «единства многообразия». Отвлекая внимание чрезмерной реальностью и отсутствием символической трактовки, даже красивый актер может лишить зрителя интереса к происходящему именно своей фактической красотой. Лессинг считает, что актер должен действовать красиво, красота должна «воображаться» зрителем. Это относится также к костюмам и реквизиту. «Пережитое» явление не так ценно, как «кажущееся», вызывающее к воображению.

Разбираясь в различиях стиля и формы, Лессинг говорит о невозможности определения сути формы. «Можно только утверждать, что „форма“ основана на взаимосвязи элементов. Таким образом, она не может быть найдена вне элементов, составляющих структуру, ни в этих элементах»<sup>56</sup>.

Лессинг говорит о дуальности эмпирического «я» и его «образа», то есть двойственности реальности и «идеала», способствующей нормализации и оценке, следовательно, пониманию жизни, что является конечным фактом существования души. В душевном переживании эта нормализация или «идеализация» позволяет соотносить всех людей со всем, то есть познание индивида из «идеи» целостности. Так жизнь и мир вокруг получают смысл. Это действие души называется «созерцанием». По мнению Лессинга, именно «в театре человеческая душа достигает кульминации»<sup>57</sup>: именно здесь все становится «опытом», приводящим к формированию понимающей души. «Драма — это богослужение, потому что в ней „Бог“ способен создать мир по своему образу и подобию. В театре душа мира придает смысл. И она дает миру свой смысл! Она превращает мир в хаос, постигает мир, понимая его под своим самым сущностным бытием. Таким образом, театр открывает „чувство“ мира в прямом восприятии; понять образ на сцене значит понимать „смысл“ человеческой души и понимать всю жизнь в ней»<sup>58</sup>.

*Глава восьмая. Образ.* «Прежде всего нужно еще раз подчеркнуть, что „переживание в образе“ — это всегда только опыт квазиреальности, который никогда не может разрушить эстетическую ценность, превратиться в реальность живого факта. Но это не означает, что содержание сцены отличается от содержания жизни или что есть содержание жизни, которое не может быть включено в картину жизни, предлагаемую сценой. В театре нет ничего, что

было бы „представимо“»<sup>59</sup>. Сцена дает зрителю мысли и абстрактные размышления, содержание которых получает «символический оттенок».

Комплексный анализ опыта театрального просмотра Лессинг делит на три сферы восприятия: восприятие реального пространства, в котором находится объект, и восприятие самого объекта, заключенного в «раму». Восприятие самого объекта он разводит на две составляющие — «символическую» и «сюжетную». «Различие этих двух взаимно переплетенных сфер дает возможность эстетическому анализу бесконечно много моментов „эстетического обмана“. <...> Таким образом, постоянно происходит перевод восприятий „символической сферы“ в „сюжеты“»<sup>60</sup>. Перевод языка символа на язык сюжета происходит на уровне интуитивно-дивинаторного понимания. Так зритель, которому даны лишь цветные линии на горизонте сцены, понимает, что перед ним — горная цепь, а холодные оттенки воды приводят к определенному восприятию ощущения этой воды. Лессинг обращает внимание на то, что есть искушение связать сюжетно-символическую природу эстетического восприятия с переживанием фантазии. Но это ошибочно. В фантазии нет пережитого «сейчас», она имеет свое время и пространство, чего не имеет «сюжет», и устанавливает «за» или «над» реальным миром второй мир сознания. При созерцании фантазии полностью отсутствуют проникновение и противоречивость двух реальностей, характерные для созерцания «образа». Как только человек отказывается от фантазии, он выходит из нее в обычный мир психологической реальности. «...Эстетический опыт, просмотр через образ и символ, осуществляется через дуализм — это действительно означает разделительную линию двух миров, вытекающих один из другого. Этот опыт связан с конечной способностью человека как „существа, определяющего ценность“»<sup>61</sup>.

Лессинг утверждает, что многие зрители остаются в «сфере символа», не переходя в «сюжетную сферу»: не пережив чего-то в реальности, ты не можешь пережить это в «образе».

Деление на «сюжетную» и «символическую» сферы помогают анализу искусства, но, замечает Лессинг, это упрощенная схема: понимание искусства проходит через многие промежуточные пути и цепочки осознаний. Театр, как площадка выражения социальных интересов, воплощает в себе врожденное «я» человека, «в это преходящее облачается вечное...»<sup>62</sup>.

Идеи Лессинга, сформулированные в книге «Театр = Душа», охватывают и осмысливают все новые течения и веяния своего времени.

Так, мысли Лессинга о театре символа и об актере-сосуде, который наполняется образами и подчинен жестам, появляются параллельно идеям Г. Крэга: труд Крэга «Актер и сверхмарионетка», как и книга Лессинга, выходит в 1907 году. Оба мыслителя отвергают слепое подражание природе, противопоставляя всему «символ». Лессинг критикует набирающий силу психоанализ и воззрения З. Фрейда, утверждая и оставляя свою эстетическую норму в сфере сверхчувственного, а не физического. Говоря об имманентности критики, эстетики и драматургии, Лессинг утверждает закон самоценности предмета: все необходимое есть в самом предмете исследования, и необходимо следовать законам и данностям этого предмета, осознание предмета происходит «здесь и сейчас», вне опыта и контекста.

В начале 1920-х годов К. С. Станиславский, размышляя об актерском ремесле, обращается к работам Лессинга, говоря об актерской эмоции как о совершенно самостоятельном физическом акте, не зависящем от внутреннего чувства, подтверждая идеи Лессинга о структурировании через дух и форму, которое предше-

ствуется (или лежит «за») моменту самой игры актера на сцене.

В лекциях по «биомеханике» В. Мейерхольд расширяет и структурирует идеи Лессинга о рефлексивной возбудимости. Подобное поведение актера в работе над ролью у Мейерхольда становится основополагающим фактором актерской сути.

Совершая обзор театров своего времени, Лессинг приходит к неутешительным выводам о делении театров на стилизованные, пытающиеся оживить классиче-

скую драму, и «интимные», работающие с социальной драмой. Он с грустью замечает, что на сцене ежегодно идут одни и те же авторы и пьесы. И обращает внимание на режиссеров, считающихся с традициями Востока, которые пытаются возродить греческий театр и воспеть искусство японцев.

Трагедия, по мнению Лессинга, заключается в том, что современный театр не актуален и тяготеет к опыту прошлого. Это путь к смерти театра...

## Примечания

<sup>1</sup> Wer sind die Hintermänner? Der Politische Mord an Professor Theodor Lessing // Prager Tagblatt. 1933. № 204. S. 1.

<sup>2</sup> См.: Ibidem. S. 1–2.

<sup>3</sup> Важно заметить, что в дальнейших переизданиях знак «=» был заменен на «→», что привело к вариативным переводам: например, работа Т. Лессинга, переведенная и напечатанная (с купюрами) в 1907 году в еженедельном иллюстрированном журнале «Театр и искусство», издававшемся в Санкт-Петербурге в 1897–1918 годах, была озаглавлена «Сущность театра», хотя перевод производился по второму, расширенному изданию, где пунктуация автора еще была соблюдена. Знак равенства необходим Лессингу для создания метафоры: понятия о душе и понятия о театре проникают друг в друга в равной степени настолько, что невозможно определить взаимосвязь между ними, ведь они зеркальны.

<sup>4</sup> См.: *Lessing T. Nachtkritiken: Kleine Schriften, 1906–1907* / Hrsg. und kommentiert von R. Marwedel. Göttingen, 2006. S. 526–527.

<sup>5</sup> *Lessing T. Сущность театра. Ороях // Театр и искусство. 1908. № 31. С. 536.*

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> *Malkin J. R., Rokem F. Theodor Lessing's Theater-Seele between Goethe and Kafka // German and Jewish «Theatromania»*. Iowa City, 2010. P. 102.

<sup>8</sup> *Lessing T. Сущность театра. Ороях // Театр и искусство. 1908. № 31. С. 537.*

<sup>9</sup> *Lessing T. Der jüdische Selbsthass. Berlin, 1930. S. 51.*

<sup>10</sup> *Lessing T. Сущность театра. Трагедия актера // Театр и искусство. 1908. № 28. С. 485.*

<sup>11</sup> Там же. С. 486.

<sup>12</sup> *Lessing T. Сущность театра. Психология театра // Театр и искусство. 1908. № 29. С. 501.*

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 502.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же. С. 503.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 52.

<sup>27</sup> *Lessing T. Сущность театра. Ороях // Театр и искусство. 1908. № 30. С. 520.*

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же. С. 521.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Там же. С. 522.

<sup>33</sup> *Lessing T. Theater = Seele: Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst. Berlin, 1907. S. 51.*

<sup>34</sup> Ibidem. S. 53.

<sup>35</sup> Закон Вебера–Фехнера (1860) — эмпирический психофизиологический закон, заключающийся в том, что интенсивность ощущения чего-либо прямо пропорциональна логарифму интенсивности раздражителя.

<sup>36</sup> *Lessing T. Theater = Seele: Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst. S. 57.*

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem. S. 58.

<sup>39</sup> См.: Ibidem. S. 59.

<sup>40</sup> Ibidem. S. 63.

<sup>41</sup> Ibidem. S. 64.

<sup>42</sup> Ibidem. S. 65.

<sup>43</sup> Ibidem. S. 66–67.

<sup>44</sup> Ibidem. S. 69.

<sup>45</sup> Ibidem. S. 73.

<sup>46</sup> Ibidem. S. 74–75.

<sup>47</sup> См.: Ibidem. S. 75–76.

<sup>48</sup> Ibidem. S. 76.

<sup>49</sup> Ibidem. S. 85.

<sup>50</sup> Ibidem. S. 110.

<sup>51</sup> Ibidem. S. 111.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem. S. 114.

<sup>54</sup> Ibidem. S. 116.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem. S. 125–126.

<sup>57</sup> Ibidem. S. 128.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Ibidem. S. 129.

<sup>60</sup> Ibidem. S. 135.

<sup>61</sup> Ibidem. S. 143.

<sup>62</sup> Ibidem. S. 157.

М. А. Спасская

## Влияние элементов перформативных форм на структуру спектакля

Диалог между театром и перформативными формами ведется с момента появления последних и с каждым десятилетием становится все активнее. В начале XX века стремление обнаружить альтернативные пути взаимодействия со зрителем заставило представителей художественного авангарда обратиться к инструментарию сценических искусств. Внимание «новых художников» к телу, движению и жесту при создании нового визуального языка, исследование возможностей «человека действующего» обусловили коренной перелом, произошедший в искусстве уже во второй половине XX века, привели к рождению новых вариантов выразительности — перформативных форм, среди прочего предложивших новый подход к артистической практике и позволивших по-новому взглянуть на взаимоотношения между исполнителем и наблюдающим. Перформативные акции, которые в искусствоведческой литературе часто обозначаются как «искусство действия», открыли художнику возможность напрямую обращаться к аудитории, сформировали новые подходы к существованию исполнителя. Одной из форм, способствовавших переходу к новым способам художественной выразительности, стала живопись действия — публичное создание изображения. В середине 1940-х годов этот метод одним из первых начал использовать Д. Поллок. В русском искусстве первые упоминания о живописи действия датированы концом 1950-х годов. Например, в 1957 году на московской экспозиции молодых художников в парке им. Горького А. Зверев на глазах у зрителей «проде-

монстрировал живопись краской из ведра при помощи щетки»<sup>1</sup>. Картина или любой другой результат действия при этом начали рассматриваться лишь как документ, артефакт, часто не имеющий самостоятельной художественной ценности. Главным оказывался процесс, которым управляли спонтанные импульсы автора. В основе любой подобной и многих других форм акции лежало обращение к реальности и некое действие, изменяющее ее, — создание события. Его композицию формировали физика, живая пластика действующего человека и окружающее его пространство: звуки, предметы и т.д. Перформативное действие художника оказывалось «включено в действительность и обладало качеством самореференциальности»<sup>2</sup>, но при этом его жесты и поведение были более выразительны, нежели в процессе работы в мастерской. Художники соединяли элементы артистического поведения с собственными подлинными переживаниями и спонтанными эмоциональными импульсами. Художественный жест, таким образом, становился частью реальности. Но в то же время реальность наделялась качествами концептуального проекта и художественная акция становилась чистым художественным жестом, утрачивавшим функциональность.

Начиная с последних десятилетий XX века инструментарий перформативных форм становился все более интересен для форм сценических. Театр начал все активнее пользоваться приемами «искусства действия», предоставлявшими возможность по-новому взглянуть на взаимоотношения между актером, ролью и зрителем. Появ-

ление нового типа исполнителя — перформера, возможность формирования новых связей между исполнителем и зрителем стали, с одной стороны, способом обогащения инструментария, с другой — проблемой, вынуждающей снова и снова пересматривать собственные границы. Однако в силу многих социально-культурных обстоятельств то, что для западного театра стало «перформативным поворотом», в русском искусстве приобрело характер переворота, и процесс этот во многом продолжается до сих пор.

Несмотря на многообразие экспериментов художественного авангарда, в которых рождались новые, акционные формы искусства, на то, что в России, да и в мире, теоретический подход к тому, чтобы распространить законы искусства на реальность, с «театральной» стороны одним из первых еще в начале XX века сформулировал Н. Евреинов, фактически предопределив перформативный поворот и определив его как театрализацию жизни; несмотря на то, что еще в раннюю советскую эпоху в театре предпринимались попытки изменить систему средств воздействия, сделав зрителя субъектом действия (спектакль «Зори» Вс. Мейерхольда, 1921 год; массовые действия «К мировой коммуне» и «Взятие Зимнего дворца», 1920 год и др.), — во второй половине XX века режиссерам-экспериментаторам приходилось заново изобретать «тот театральный „велосипед“, который за границей уже успели объездить»<sup>3</sup>. В то же время русский (советский) зритель чаще всего узнавал о перформативных формах в контексте «распада буржуазного искусства Запада». Например, в некоторых искусствоведческих трудах середины 1980-х годов перформанс определялся как «последняя стадия распада и умирания художественного процесса, когда художник уже не в силах творить изобразительные формы и прибегает к прямому заимствованию, в данном случае из искусства театра»<sup>4</sup>.

Даже спустя десятилетия неопределенность эстетического объекта обнаруживает трудности в классификации «искусства действия». Мало того, в русском искусствоведении до сих пор нет не только общепринятого определения перформативных форм, но и более-менее общего понимания явления. Однако неоднозначность подходов и размытость дефиниций не отменяют сам феномен, давно закрепившийся в творческой практике. Пока методологический аппарат только начал формироваться, активное взаимодействие сценических и перформативных форм и процесс межвидовой диффузии приобрели уже столь широкий характер, что поиск границ и каких-либо ориентиров для описания произведения как «спектакля», «перформанса», «хеппинга» и т.д. часто оказывается бессмысленным и судить об объекте искусства остается, только исходя из всего комплекса законов, им самим надо собой признанных. Но, как бы то ни было, в том, что называется «современным театром», все чаще проявляются элементы перформативных форм, а сами они в свою очередь также развиваются и во многом за счет того, что все больше вбирают в себя инструментарий форм сценических.

Одно из определений перформативного искусства (performance art) выглядит так: «Публичное создание артефакта, не претендующее на долговечность. <...> Его сердцевина — жест. Эпатаж, провокационность — органические свойства перформативного искусства. Его эстетической спецификой является акцент на первичности и самодостаточности творческого акта как такового (по аналогии с „искусством для искусства“ за перформативным искусством закрепились характеристика „акт ради искусства“)»<sup>5</sup>.

Большинство исследователей «искусства действия» (Р. Шехнер, В. Тернер, Э. Фишер-Лихте, М. Карлсон и др.)

сходятся в том, что определяющими характеристиками подобных форм являются динамичность во времени и пространстве, непостоянность и недолговечность, неповторимость, важность эмоционального взаимодействия между актором и зрителем, создание общего энергетического поля события. В основе перформативной художественной практики лежит действие, которое имеет доминирующее значение для смыслообразования. Однако данные характеристики, в общем-то, применимы и к театральным постановкам, и на основе выделенных характеристик границы между театром и перформативными формами действительно оказываются трудноразличимы. В связи с этим нелишним будет упомянуть, что перформативное искусство иногда обозначается как паратеатральное, что характеризует, с одной стороны, его связь с театром, а с другой — отклонение от него. К тому же нередко в работах западных исследователей (особенно периода 1960–1990 годов) перформативные формы рассматриваются как вид театрального представления. В частности, П. Пави в «Словаре театра» рассматривал хеппенинг как «форму театральной деятельности»<sup>6</sup>, а Р. Костелянец при описании хеппенинга, перформанса и кинетического энвайронмента характеризовал их как «театр смешанных средств»<sup>7</sup>.

Современное западное искусствоведение чаще всего уже разделяет театр и перформативные формы, но уделяет больше внимания не поиску границ, а исследованию взаимодействия и межвидовой диффузии. Однако при этом важнейшим аспектом оказывается то, что «искусство действия» предложило подход, при котором «упраздняялась и подвергалась критике многовековая работа на репрезентацию. Предлагалось коллективное действие, где собственно смысл... предоставлялся в распоряжение каждому из участников события»<sup>8</sup>. Ключевой характеристикой перформативных форм, таким

образом, оказывается новая, альтернативная классической театральной стратегии коммуникации со зрителем, принципиально другой уровень его присутствия. Во главе угла для акции, хеппенинга и перформанса и пр. оказывается вовлечение аудитории в происходящее, иная интенсивность соучастия действующего и наблюдающего.

К слову, довольно часто возникает путаница в определениях хеппенинга, акции и перформанса. Эти понятия из-за самой природы «искусства действия» не поддаются четкой классификации. Условно в основе хеппенинга лежит некоторое событие, происходящее здесь и сейчас, «случайное», меняющее окружающую действительность, чаще всего не используется текст и «заранее заданная программа (самое большое, что есть — сценарий или „метод“)»<sup>9</sup>. Действия актеров направлены на то, чтобы «с использованием случайности, непредвиденности, определенного риска»<sup>10</sup> создать образ, используя в качестве «полотна» окружающее пространство, и максимально вовлечь зрителя в эту квазиреальность. Акция также чаще всего обходится без заранее продуманного сценария, но в то же время, в отличие от хеппенинга, подразумевает наличие определенной «финальной точки» и явного, часто политически или социально окрашенного подтекста. Актор не может предвидеть ход акции, но определенно знает, какого результата планирует добиться в финале.

Перформанс по структуре оказывается наиболее приближен к сценическим формам и поэтому, вероятно, вызывает наибольший интерес как у практиков, так и у теоретиков театра. Однако определение перформанса от этого едва ли становится менее размытым. Р. Голдберг отмечает, что «природа перформанса не допускает точных и удобных дефиниций», ведь его создателями стали художники, которым «надоело втискиваться в рамки традиционных видов художественной практики»<sup>11</sup>. Р. Шехнер, пытаясь сформировать наибо-

более обобщенное определение перформанса, характеризует его как «широкое и неопределенное описание набора событий, происходящих между исполнителем и зрителем, начиная с того момента, когда первый зритель попадает на площадку перформанса, и до того момента, как последний зритель эту площадку покидает»<sup>12</sup>, или как «деятельность, производимую индивидуумом или группой в присутствии и для другого индивидуума или группы»<sup>13</sup>, которая разворачивается в определенном пространстве более продолжительное время, нежели в случае с хеппенингом или акцией. В его концепции ключевой характеристикой, объединяющей перформанс как форму художественной выразительности и вообще «искусство действия» с театром, становится событийность. При этом для исследователя перформанс оказывается более широким событийным полем, чем театральная постановка, и, как справедливо отмечает Ю. М. Барбой, в таком случае всякий спектакль есть в той или иной мере перформанс<sup>14</sup>.

Однако ключевые различия между театром и перформансом все же возможно выделить. Р. Шехнер, пытаясь проложить границы между ними, исследует связь между компонентами структуры: зрителем, актером и ролью (ролевой моделью поведения), — а также связь между действием и нарративной основой (текстом пьесы, сценарием, под которым понимается «некий план, заранее спланированный ход развития событий и т.д.»<sup>15</sup>). Исполнитель переживает в ходе перформанса ситуацию, глубоко погруженную в реальность, происходящую здесь и сейчас. При этом сценарий, план развития событий как концепция присутствует, но становится, по мнению Шехнера, лишь обозначением опорных точек. Процесс восприятия подобного зрелища связан не столько с фабулой — в самом широком смысле, — сколько с эмоциональным воздействием и реакцией (часто аффективной) перформера и зрителя на сиюминутные об-

стоятельства. Ключевой характеристикой для понимания механизмов перформанса является процесс взаимодействия исполнителя со зрителем. Лишая зрителя дистанции по отношению к искусству, перформансы «не просто интенсифицируют эстетическое переживание, но и ставят зрителя перед необходимостью заново определять и формулировать систему взаимоотношений с искусством»<sup>16</sup>. Перформанс предполагает тесное взаимодействие со зрителем, его соучастие в действии. В связи с этим важно отметить, что перформативные формы по сравнению с театральными в меньшей степени обладают характером отрететированности. Процесс подготовки сводится к проверке технических элементов и возможности осуществления тех или иных действий в выбранном времени и пространстве. Если исходить из изначальных установок перформативного искусства, главной целью является создание произведения в реальном времени и конкретном пространстве, и процесс, во многом зависящий от сиюминутных обстоятельств, развивается непредсказуемо.

Именно взаимодействие актора и зрителя, процессуальность этого взаимодействия формируют событие перформанса. В связи с этим важно отметить два фактора, которые особо выделяет Э. Фишер-Лихте: для события перформанса существенными оказываются материальность взаимодействия актора и зрителя<sup>17</sup> и наличие единого пространства, архитектура и свойства которого влияют на процесс взаимодействия<sup>18</sup>. Пассивное взаимодействие, которое обеспечивается разграниченностью зрительного зала и сцены в театре, для «классического» перформанса оказывается малопродуктивным.

Если традиционно спектакль предлагает модель, в которой зритель оказывается наблюдателем, «сохраняет пространственно-временную дистанцию», то перформанс предлагает другой уровень

присутствия зрителя: «максимальную неразделенность события на производство и восприятие»<sup>19</sup>. Таким образом, зритель из наблюдателя превращается в соучастника и соавтора, а случайность и спонтанность зрительских реакций, уникальность восприятия события каждым из участников «входят в правила затеянной перформером игры и задают их»<sup>20</sup>.

Существенное отличие перформативных форм от форм театральных коренится в понимании категорий персонажа и роли. И одновременно именно в особенностях поведения перформера наиболее заметно влияние театра. В традиционной театральной модели действие организуют отношения между тремя компонентами: актером, ролью и зрителем, актеры «изображают другого в присутствии зрителей, и не просто в их присутствии, а для них и с их участием»<sup>21</sup>. Как и в театральной постановке, исполнитель выступает «здесь, сегодня, сейчас» перед зрителем. Но в драматическом театре категория действия традиционно связана с персонажем. Даже в XX веке, радикально усилившем драматическую активность актера, персонаж сохранил и собственную объектность, и собственную действенность. В классическом перформансе «тело исполнителя предстает преимущественно в своей материальности... перестает быть знаком для представления драматического персонажа и воспринимается прежде всего в своем феноменальном значении»<sup>22</sup>. В случае с перформансом действия актера строятся преимущественно на «физическом исполнении тех или иных операций»<sup>23</sup> и являются скорее выбранной поведенческой моделью, созданной по определенным правилам игры. На первый план выходит телесность исполнителя, его собственное существование и его действия в определенном контексте. Иными словами, действия перформера не являются представлением состояния человека, они и есть сами эти состояния. Однако здесь необходимо учесть важную

особенность: существование перформера не исчерпывается этими состояниями. Перформанс становится неким выходящим за границы повседневной жизни событием прежде всего посредством того, что действия перформера являются не рациональными и не прагматическими, а метафорическими. Как поясняла Э. Фишер-Лихте, описывая акцию М. Абрамович «Губы Томаса», «когда у зрителей перехватывало дыхание, в то время как Марина Абрамович бритвой разрезала себя кожу и на ее теле начинала проступать кровь, здесь проявлялся отнюдь не физиологический рефлекс. <...> Зрители были захвачены тем, что кто-то нанес повреждение самому себе добровольно, захвачены, потому что это напоминало им о наказании, истязании и других изуверствах. Шок соседствовал здесь с определенным любопытством, вызванным ситуацией, в которой люди, в соответствии с действующими культурными нормами, должны были ощущать лишь неприязнь и отвращение»<sup>24</sup>.

Однако с развитием перформативных форм модель поведения перформера постепенно оказывалась все ближе к театральной. Во многом этими переменами мы обязаны все той же Марине Абрамович, одной из первых начавшей практиковать ре-перформансы (реконструкции), которые по сути своей противоречат классическим установкам перформативных форм на неповторимость и уникальность события. Недаром Крис Бурден однажды не разрешил Абрамович реконструировать его перформансы именно потому, что это будет означать, что «один художник играет роль другого, как в театре»<sup>25</sup>.

Однако и без реконструкции характер поведения перформера постепенно модифицировался. Р. Шехнер, исследуя связь перформанса и театра, отмечает на примере собственных работ, что со временем начал использовать в них заимствованный литературный сюжет. Да, он использовался как очень приблизительный сценарий,

по которому развивалось действие, и сильно видоизменялся в зависимости от зрительских реакций. Однако перформеры с помощью пластики, мимики и выделения характерных черт создавали образы персонажей. В связи с этим создавалась необходимость четкого продумывания каждого жеста и движения, возникал репетиционный процесс, а связь со зрителем становилась более опосредованной. И популяризация реконструкций и документаций перформансов (например, создание видеозаписи для демонстрации в музеях), и использование нарративной основы в качестве более или менее закрепленного сценария снижают, меняют саму суть перформативных форм. Спонтанность и непредсказуемость зрительской реакции при взаимодействии уступают место запланированности и отрепетированности. Как отмечает Х. Фостер, зритель в подобных случаях уже не существует «в пространстве-времени события»<sup>26</sup>, а оказывается случайным свидетелем такого события, которое может легко произойти и без него.

Если вернуться к категории роли, то, вероятнее всего, она в подобном случае все же не имеет драматической активности. С помощью возможностей своего тела перформер может обозначить персонаж, однако не перевоплощается, а использует роль как маску, скорее, даже как ролевую модель, определенную правилами игры, которая необходима для реализации собственных действительных задач.

Пример тому — одна из самых известных работ русских художников «Я кусаю Америку, Америка кусает меня» Олега Кулика (Нью-Йорк, 1996 год), парафраз перформанса Й. Бойса «Я люблю Америку, Америка любит меня». Голый художник, запертый в клетке, в течение трех недель изображал собаку, вынужденную существовать и днем, и ночью на виду у всех. Кулик в образе собаки по-разному выстраивал отношения со зрителями. «На кого-то истощно выл, на кого-то угрожающе

рычал... кому-то, напротив, разрешал почесать себе за ухом»<sup>27</sup>. При этом на зрителя воздействовала провокативность обнаженного тела и материальность действия перформера, здесь и сейчас взаимодействующего со зрителем. Физическую и эмоциональную зрительскую реакцию вызвало непосредственно действие перформера, а не значение того или иного действия.

В случае с перформансом Кулика поведение актора сближается с театральными категориями. Его действия можно охарактеризовать как изображение роли собаки на глазах у зрителей. Но это не являлось определяющим фактором акции. Роль в данном случае служила, скорее, для установления правил игры. Целью становилась не репрезентация персонажа, а формирование события, в ходе которого зритель должен был включиться в игру. Создавалась ситуация, когда зритель становился не сторонним наблюдателем, а участником события, принимал правила игры перформера (чесал Кулика за ухом, водил на поводке и т.д.). Проще говоря, зрители не наблюдали за тем, как кто-то изображает собаку, а попадали в ситуацию, когда обнаженный человек вел себя как собака и пытался в таком виде взаимодействовать с ними, а роль становилась носителем метафорического смысла акции. При этом визуальная образность оказывалась главным смыслообразующим компонентом, рождающим широкое поле ассоциаций.

Таким образом, в перформансе игра и ролевые модели организуют реальность в соответствии с собственными правилами и преображают ее. В связи с этим важно вспомнить определение игры, которое сформировал в своих работах Й. Хейзинга. Он характеризовал игру как «добровольное поведение или занятие, которое происходит внутри некоторых установленных границ места и времени согласно добровольно взятым на себя, но безусловно обязательным правилам, с целью, заключающейся в нем самом; сопровождаемое чувствами

напряжения и радости, а также ощущением „инобытия“ в сравнении с „обыденной жизнью“»<sup>28</sup>.

В то время, когда О. Кулик, А. Монастырский, Н. Зубович, В. Комар, А. Меламид, В. Мамышев-Монро, группы «Коллективные движения», «Мухомор», «Чемпионы мира», «Движение», «Гнездо», «ТОГАРТ» и многие другие представители отечественного поставангарда разрабатывали новые подходы к организации пространства, новые формы артистического поведения и актуализировали в русском искусстве такие понятия, как «событие», «телесность», «перформативность», «ситуативность», основополагающие при исследовании взаимодействия театральных и перформативных форм, в театральном пространстве стало появляться все больше коллективов, в которых отчетливо можно было заметить, как способы и инструменты воздействия и взаимодействия, привычные для перформативных форм, находят свое применение в пространстве сцены. Одними из первых приемы «искусства действия» стали усваивать представители направления визуального театра, «генетически» связанного с изобразительным и перформативным искусством, — это, например, «Тотальный театр» В. Колейчука, коллектив «ЧерноеНЕБОБелое» Д. Арюпина, «Шарманка» Э. Берсудского, Инженерный театр АХЕ, в середине 1990-х годов начавший переходить из художественной и акционнй в театральную систему координат. Спектакли АХЕ с момента создания по сегодняшний день в основе своей содержат унаследованное из акционного прошлого «„действие“, понимаемое как „делание“ и возведенное в принцип»<sup>29</sup>. Кроме того, развитие приемов перформативных форм можно заметить в работах Клима, активно искавшего альтернативные стратегии взаимодействия со зрителем в рамках «Творческих мастерских», в экспериментах театра «На подоконнике»

С. Добротворского. Еще одни первопроходцы — группа «Школарусского самозванства», возникшая в конце 1990-х годов и называвшая себя «первым концептуальным театром в России». Авторы спектаклей, А. Тихий и В. Жакевич, создавали на территории театра свои произведения, активно пользуясь акционным инструментарием. Примерами могут служить сцена ритуального омовения «лежащего на столе трупа застрелившегося Треплева, которого изображал совершенно обнаженный актер»<sup>30</sup>, или сцена разбивания пакета молока на авансцене, где в момент удара содержимое брызгало на сидящих в первом ряду зрителей («Шинель № 2737,5»). Подобные приемы, для современного театра кажущиеся привычными и, вероятно, мало кого впечатляющими, в последние десятилетия XX века, только начав появляться в отечественном театральном пространстве, остро воздействовали на эмоциональное восприятие: ведь они не просто выражали в соответствии с теорией двоемирия некие значения, но и в буквальном смысле «воплощали насилие по отношению к себе»<sup>31</sup>, формировали новое, событийное поле спектакля, позволяли выстроить новые формы отношений между актером и зрителем.

Как отмечает в одном из текстов Л. Бредихина, «сегодня в российском театре происходят трансформации, которые сравнимы с бумом перформанса/акционизма, что произошел у нас в 1990 годы. С тем существенным отличием, что радикальный перформанс 90-х был связан с тектоническими сдвигами в социуме, а театр сегодня переживает сдвиги сам по себе. <...> Если вернуться к вопросу о роли искусства (театра) в социуме, то сегодня оно занято производством нового зрителя»<sup>32</sup>. И в этом «производстве» использование инструментария перформативных форм в театре — важнейший элемент.

В последние десятилетия визуальный театр, иммерсивы, спектакли site-specific,

променады и другие «новые» сценические формы значительно расширили границы зрительской свободы и актуализировали вопрос о роли зрителя в спектакле. То, что этот «новый» театр, предлагающий зрителю все большую свободу действий, становится все более популярен, — обратная сторона того же процесса «производства». Ведь если XX век поставил перед искусством задачу изучения безгранично разнообразных способов взаимодействия и восприятия, то к началу XXI века отношения внутри системы «автор—зритель» изменились кардинально. Автор уже давно не хочет быть диктатором и организатором процесса смыслообразования. Его цель — предложить «правила игры», запустить механизм рефлексии, стать «точкой доступа» к смыслам, которые зритель находит и формирует самостоятельно. Как справедливо отметил Н. Бурио в работе «Эстетика взаимодействия», «соучастие» зрителя — понятие, введенное в художественную теорию хеппингами и перформансами „Флюксуса“, — стало постоянной составляющей художественной практики. В свою очередь понятие „пространство рефлексии“, открытое Марселем Дюшаном и предполагавшее четкое разграничение произведения и взаимодействующего с ним зрителя, рассосалось ныне в практике интерактивности, провозглашающей переходность любого факта культуры. Наконец, возникновение новых технологий, таких как Интернет или мультимедиа, свидетельствует о тенденции к порождению новых пространств взаимодействия и установлению новых

моделей взаимоотношения с явлениями культуры: „обществу спектакля“ (Ги Дебор) наследует общество, где каждый обретает в коммуникационных каналах иллюзию некоей интерактивной демократии»<sup>33</sup>.

Стремительное развитие информационных и мультимедиа-технологий безостановочно меняет мир и правила взаимодействия с ним. И эти перемены не могут не отображаться на искусстве. Новая конвенция между автором и зрителем, множась богатство технических средств, новые подходы и стратегии создания произведения, предусматривающие фактически полное уничтожение каких-либо межвидовых барьеров и канонов, — заставляют театр снова и снова пересматривать собственные границы ради ответа на вопрос: «В чем уникальность театра?» Зачем театр нужен зрителю, у которого давно есть 3D-кино, VR-технологии, очки дополненной реальности, возможность получить любой контент в один клик и которому уже давно привычнее взаимодействовать с инсталляцией, чем с картиной в раме? В поисках ответа театр все чаще переходит к игровой коммуникативной модели. И если, как пояснял Х.-Т. Леман, традиционный драматический театр — это театр-story, театр сюжета, в котором автор ведет зрителя по лабиринту, заранее составленным маршрутом, то современный театр — все больше театр-игра, в этой игре есть множество вариантов маршрута и разрозненные, разнофактурные фрагменты, с которыми зритель взаимодействует сам и собирает их, как ему вздумается.

## Примечания

<sup>1</sup> Флорковская А. К. Художники «другого искусства» и «живопись действия» Дж. Поллока // Вестник славянских культур. 2103. № 2. С. 81.

<sup>2</sup> Фишер-Лихте Э. Перформативность и событие // Театроведе-

ние Германии: Система координат. СПб., 2004. С. 97.

<sup>3</sup> Шмерлинг А. Пионеры и герои // Театр. 2017. № 29. С. 89.

<sup>4</sup> Крючкова В. А. Антиискусство: Теория и практика авангардист-

ских движений. М., 1985. С. 176.

<sup>5</sup> Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит. М., 2007. Т. 2. С. 27.

<sup>6</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 424.

<sup>7</sup> *Kostelanetz R.* The Mixed-Means Medium // *Kostelanetz R.* The theatre of mixed-means: An introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means presentations. London, 1970. P. 6.

<sup>8</sup> *Бредихина Л.* О театральности старого перформанса и о перформативности нового театра // *Театр*. 2017. № 29. С. 10.

<sup>9</sup> *Пави П.* Словарь театра. С. 424.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М., 2013. С. 10.

<sup>12</sup> *Schechner R.* Performance Theory. Routledge, 2015. P. 71. Здесь и далее перевод автора статьи.

<sup>13</sup> *Ibidem.* P. 135.

<sup>14</sup> См.: *Барбой Ю. М.* К теории театра. СПб., 2011. С. 7.

<sup>15</sup> *Schechner R.* Performance Theory. P. 73.

<sup>16</sup> *Бобринская Е.* Концептуализм. М., 1994. С. 53.

<sup>17</sup> См.: *Fischer-Lichte E.* Theatre and performance studies. Routledge, 2009. P. 19.

<sup>18</sup> См.: *Ibidem.* P. 23–25.

<sup>19</sup> *Бредихина Л.* О театральности старого перформанса и о перформативности нового театра // *Театр*. 2017. № 29. С. 11.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> *Барбой Ю. М.* К теории театра. С. 18.

<sup>22</sup> *Фишер-Лихте Э.* Перформативность и событие // *Театроведение Германии: Система координат*. С. 101.

<sup>23</sup> *Бобринская Е.* Концептуализм. С. 26.

<sup>24</sup> *Фишер-Лихте Э.* Перформативность и событие // *Театроведение Германии: Система координат*. С. 107.

<sup>25</sup> Цит. по: *Тарнопольский В.* Эрика Фишер-Лихте: что будет после «пост»? // *Театр*. 2017. № 29. С. 25.

<sup>26</sup> *Foster H.* Bad new days: Art, Criticism, Emergency. NY, 2015. P. 144.

<sup>27</sup> *Березкин В. И.* Театр художника: Россия. Германия. М., 2007. С. 328.

<sup>28</sup> *Хейзинга Й.* Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Пер. с нидерл. М., 1992. С. 41.

<sup>29</sup> *Джурова Т.* Практическая магия // *Петербургский театральный журнал*. 2003. № 33. С. 104.

<sup>30</sup> *Березкин В. И.* Театр художника: Россия. Германия. С. 307.

<sup>31</sup> *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М., 2015. С. 167.

<sup>32</sup> *Бредихина Л.* О театральности старого перформанса и перформативности нового театра // *Театр*. 2017. № 29. С. 10.

<sup>33</sup> *Буррио Н.* Эстетика взаимодействия // *Художественный журнал*. 1999. № 28–29. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2808.htm> (дата обращения 27.01.2018).

Ю. А. Осеева

## Театр Дмитрия Волкострелова: проблемы поэтики

Дмитрий Волкострелов — молодой, но уже известный режиссер-экспериментатор, чьи спектакли вызывают жаркие споры. В статье произведена попытка исследования одной из сторон поэтики театра Д. Волкострелова — а именно, результатов работы режиссера с системным театральным ядром, как рассматривает теория театра Ю. М. Барбоя взаимосвязанных актера, зрителя и роль, — инструментами структурного анализа.

Можно ли применять к работам театра *post* инструменты структурализма в эпоху постдраматического театра? Павел Руднев характеризует режиссерский метод Волкострелова так: «Современный театр — неутомная режиссура. Режиссерский волюнтаризм, колоссальная палитра средств выразительности, синтетические формы театра, расширяющие горизонт театральности, максимальные возможности трактовки, отсутствие зависимости режиссерского языка от языка литературы. Театр Дмитрия Волкострелова составляет антитезу ко всему этому пиршеству режиссерского своеволия»<sup>1</sup>. То есть «отсутствию зависимости режиссерского языка от языка литературы», согласно мысли Руднева, Волкострелов тоже противопоставляет свой театр. Это важное утверждение: если его развернуть, получается, что режиссер как раз движется к тому, чтобы режиссерский театр был не просто связан, но — зависим от языка той литературы, с которой он работает. Несмотря на единство стиля, которое присуще творчеству Волкострелова, легко обнаружить колоссальную разницу в работе, например, с текстами И. Вырыпаева, П. Пряжко, М. Равенхилла.

И эту разницу определяют именно драматургический язык и задачи, которые ставит перед режиссером текст. Сам Волкострелов в различных интервью неоднократно говорил о том, чем для него так привлекательны современные авторы и, в частности, Пряжко: тем, что они «каждым своим текстом меняют театральный язык, заставляют тебя переосмысливать какие-то законы, изобретать новые законы»<sup>2</sup>. Это заявление звучит вполне традиционно для драматического (не пост!) театра, а значит, как минимум ставит под сомнение распространенное мнение о принадлежности режиссера к парадигме постдраматического театра.

Театр *post* манифестирует свое творчество как реализуемое в нетеатральных пространствах, но в любом пространстве, где бы ни игрались спектакли Волкострелова, он воссоздает типично театральное расположение зрителей и актеров, отделяет место, где «играют», от места, где «воспринимают». Как будто указывает на именно театральную, а не перформативную или иную структуру, главенствующую в режиссерском методе. Традиционная расстановка сил вступает, разумеется, в конфликт с зачастую нетрадиционной формой спектаклей и провоцирует отнести творчество театра *post* к не-театру. Поэтому одной из задач работы стала проверка «посттеатра» Волкострелова на само наличие «традиционных» структурных отношений.

Минималистская эстетика, отказ от любой сценической экспрессии, как актерской, так и объектной, — первой и наиболее очевидной гипотезой о способе работы

режиссера является план «тотальной редукции»: свести театр к минимуму, к элементарности, возможно, к не-театру и посмотреть, останется ли что-то. Действительно, трудно не обнаружить едва ли не в каждом спектакле Волкострелова то или иное радикальное изъятие: в одном он отказывается от актеров («Лекция о Нечто», 2015), в другом — от любой выразительности, включая визуальную («Лекция о Ничто», 2013), в третьем пытается избавиться от композиции («Поле», 2016), в четвертом — от финала («Любовная история», 2013, «Приют комедианта»), иногда — от концептуального времени («Мы уже здесь», 2015); редуцирует текст в «Молчании на заданную тему» (2016, театр post совместно с Театром.doc). Пробует отменить физическое действие в «Я свободен» (2012) и ситуацию театра как таковую в «Невидимом театре» (2016). Но есть то, на что он не посягает ни при каких обстоятельствах и что становится для него то ли объектом исследования, то ли «местом» аккумуляции смыслов, — зритель. И если допустить, что это так, то возникает предположение, что драматические отношения в работах Дмитрия Волкострелова стоит искать либо во взаимодействии сцены и зрительного зала, либо внутри самого этого элемента системного ядра спектакля.

### ЗРИТЕЛЬ КАК СИСТЕМА

Убрав из художественного акта и режиссера-демиурга, и актера как центр сценического притяжения, лишив роль всех художественных средств, режиссер ставит зрителя в очень непростые условия. Сценическое взаимодействие у режиссера не является обменом информацией или чувствами, оно не направлено на зрительское понимание, лишь на совместное событие, на встречу разностей. Погруженные в себя, работающие на собственной рефлексии, актеры театра post словно не нуждаются в зрителях (что, конечно, не так).

Те же часто воспринимают спектакли как логическую загадку. Отсутствие эмоций у актеров усугубляет первое зрительское ощущение, что это концептуальный театр, который нужно взламывать когнитивно. Это, конечно, важнейшая черта времени, которую режиссер очень оригинально представляет. Человек стремится все познать и понять, активно используя свое рациональное, в том числе в той сфере, которая в первую очередь обращена к эмоциональному. Но возможно, эксперимент Волкострелова — в интересе к последней части триады. Этимология слова «интуиция» вполне театральная природы. «Intueor» (лат.) — «пристально смотрю», «intuitio» — «созерцание». Исходя из родового значения, более чем зрительская функция. Но что является объектом созерцания? В психологической концепции К. Юнга интуиция рассматривается как одна из четырех психологических функций, определяющая отношение человека к самому себе и окружающему миру.

Если предположить, что именно созерцание себя, встреча зрителя с имплицитным знанием о себе и является целью режиссуры Волкострелова, то все встает на свои места. «Молчание на заданную тему», «Лекции о Ничто и Нечто» — театральные ситуации, моделирующие возможный контакт зрителя с самим собой. Интуитивное понимание о себе расходится с когнитивным представлением. Атмосферная «воронка» сцены сработает только с теми, кто способен вынести спектакль, предлагающий встречу со скукой, непониманием, молчанием, тишиной и кажущимся бездействием. С отсутствием конфликта атмосфер сцены и зала (поскольку атмосфера театра post не агрессивна, она не «затаскивает» зрителя, она присутствует, но не навязывается). Встречу с А, который просто есть и показывает тебе, как он видит В, не приглашая к диалогу, а приглашая к созерцанию, со-присутствию, со-переживанию, но не со-единению.

В русском театре подобное направление начинали разрабатывать еще в начале XX века, в этом смысле корни театра post можно обнаружить и в Неподвижном театре Вс. Мейерхольда, в опытах В. Кандинского, но если искать более близкие по времени пересечения, в первую очередь на память приходят А. Васильев и его ученики. Именно из васьевской школы опытов с разомкнутыми структурами и последующей деконструкцией вырос Б. Юхананов с его «новой процессуальностью». Или Клим с его лабораторными опытами по изучению человека, где «артисты минут сорок пять в потрясающей тишине разворачивали парашют... Во время этого представления зрители начинали проявлять себя в большей степени, чем актеры. Вот я, человек вроде бы воспитанный, но так хотелось плюнуть, хрюкнуть, закричать... что угодно, лишь бы нарушить эту затянувшуюся пустоту» (Оксана Мысина)<sup>3</sup>. А. Васильев писал про отличительную особенность актеров — «переменчивость. <...> Что постоянно или что переменчиво — два свойства, из которых действие вырастет»<sup>4</sup>. Но эта переменчивость присутствует и в зрителе. Его состояние непостоянно, текуче, и Волкострелов включает это в композицию.

Спектакль «Shoot / Get Treasure / Repeat» (2012) по шестнадцати пьесам М. Равенхилла — первый на творческом пути режиссера, в котором зрители выведены из статичного сидячего воспринимающего положения, им впервые «официально» присвоена активная роль: «Спектакль играется в течение шести часов одновременно в четырех различных пространствах. Сам Равенхилл считал функцию хаотичного перемешивания музыкальных треков в плеере по принципу случайных чисел важнейшим свойством современного мышления. Так и в спектакле: каждые двадцать минут в каждом из четырех пространств начинается новая пьеса. И у зрителя есть возможность в любой момент

перейти из одной комнаты в другую»<sup>5</sup>. Фактически зритель во время спектакля может отказаться от функции строителя композиции, которую ему выделили авторы, и просидеть в одном пространстве все восемь часов, «подчинившись нормативам поведения»<sup>6</sup> роли зрителя. Но в тот момент, когда он решает перейти от просмотра одной пьесы к другой, происходит «обмен ролями между актерами и зрителями»<sup>7</sup> в терминологии Э. Фишер-Лихте. «Shoot / Get Treasure / Repeat» имеет подзаголовок «музей шестнадцати пьес», и экспрессия нетеатрального жанра вовлечена режиссурой в создание целостного образа. О. Зинцов пишет: «Здесь не только манифестация не-театра. Слово „музей“ перекодирует привычные оппозиции (архаика — современность, мертвое — живое, неподвижность — действие) и указывает на новую для театрального зрителя дистанцию: он не помещен в ситуацию пассивного наблюдения, как в традиционном театре, но и не вовлечен в игру, как в хеппенинге или перформансе. Он где-то рядом, но в стороне. Правильно, на экскурсии»<sup>8</sup>. Новая дистанция — известная сфера интересов театра post, зритель, который «и рядом, и в стороне», как на экскурсии, «собирающий» свой собственный театр, строитель композиции и место собирания смыслов. Кроме того, «музей» — это и отношение молодых режиссеров к тому типу театра, которого требуют пьесы Равенхилла: «Например, нам было ясно, что пьесы Равенхилла невозможно сыграть. То есть можно, но мы отказались от такого подхода. Хотя мы договаривались, что, когда станем работать, какой-то кусочек театра-как-театра тоже покажем. Но его тексты таковы, что это будет „прямо театр“. Для нас это невозможно»<sup>9</sup>. «Прямо театр» — формат, невозможный для театра post, для них это архаика. Дмитрий Волкострелов часто говорит о том, что театр не успевает за изменением реальности, за изменением

языка, его методы развиваются с меньшей скоростью. Поэтому режиссер берет на вооружение инструментарий современного искусства — и у жанрового определения «музей» появляется иной смысл, вырабатываемый именно во взаимоотношениях со зрителями.

Проблема зрителей — наблюдателей как будто не дает покоя Дмитрию Волкострелову. И оставлять все на своих местах не годится, и просто изъять их — значит выйти за пределы театра. И режиссер начинает активную работу, расшатывая статичную воспринимающую модель «изнутри». Все рецензии на спектакли Волкострелова обязательно включают в себя слово «зритель» и комментарий относительно того, каково было этому самому безликому зрителю. А в некоторых случаях, напротив, зритель более чем персонафицируется, обретая демонстративное «я» критика, который стремится к объективности, но его субъективное и личностное начало именно на спектаклях театра *post* вступает в драматические отношения с объективным профессиональным. Все это говорит о том, что зритель как элемент системы является для Волкострелова не просто раздражающим фактором, но активным субъектом режиссерского исследования.

В спектакле «Лекция о Нечто» (2015) ситуация обмена ролями положена режиссером в основу сценического действия. Входящие в пространство, где играет спектакль, зрители видят приготовленные для них стулья, перед которыми находится монитор. Традиционные символы для изображения «пассивно» воспринимающего. Но у каждой тройки зрителей есть два пульта, управляющие видеоизображением и звуком. Взяв в руки пульты, двое из трех зрителей «соглашаются» поменять свою роль на роль актера. Но интересно, что, и не взяв на себя право менять каналы, зрители, у которых на сиденьях лежали брелоки с кнопками, все равно

становятся для третьего наблюдателя «людьми с ролью».

Режиссер смоделировал такую ситуацию, в которой у группы зрителей есть необходимость выбрать из ограниченного набора действий: он может и отказаться от навязанной «активной» роли, игнорировать пульт, остаться зрителем наблюдающим и воспринимающим. Результатом такого выбора станет то, что двое других участников будут вынуждены реагировать на него. То есть два сидящих по соседству человека будут думать о том, кто отказался меняться ролями, что парадоксальным образом все равно делает их активными участниками сценической реальности.

«Спектакль воспринимается не только как ситуация, в которой актеры и зрители заново выстраивают собственные взаимоотношения... но и как ситуация, позволяющая исследовать специфические формы и условия подобного взаимодействия. Задача режиссера состоит в том, чтобы спланировать подобный эксперимент и создать благоприятные условия для его проведения. Режиссер определяет параметры, влияющие на развитие „цели ответной реакции“: при этом он, с одной стороны, стремится изолировать или выделить одни факторы и, с другой стороны, нейтрализовать действие других»<sup>10</sup>. Так Э. Фишер-Лихте описывает направление театральной рефлексии, зародившееся на европейских площадках еще в начале 1960-х годов, но актуальное до сих пор. Д. Волкострелов действует будто строго по приведенной «формуле»: изолирует факторы внешние, визуальные, делая таким образом процесс «обмена ролями» ключевым действием спектакля. В качестве подсказки одним из трех предложенных для просмотра видеорядов является карта мира с отметками приложения «4'33'», ведь это, наверное, самое известное в мире произведение, в котором исполнитель и зритель поменялись ролями.

После «Лекции о Нечто» Волкострелов продолжает исследовать зрителя как систему. В 2016 году театр post выпускает премьеру по тексту музыкального эксперимента Э. Люсье «Я сижу в комнате». Пространство спектакля обустроено как место для оркестра: в помещении установлены тридцать два подсвеченных попитра со стульями. Приготовлены «ноты» с порядковым номером и репликой. Заняв любое место, зритель совершает одновременно два действия: становится частью оркестра, то есть из наблюдателя переходит в разряд субъекта театра, и выбирает свою реплику — свою роль, свой инструмент, при помощи которого будет создано единое музыкальное произведение. Подобная двойственность существования и есть главный сюжет спектакля. Текст Э. Люсье одновременно является и описанием композиции, и процессом ее создания: «Я сижу в комнате, той же, где сейчас находитесь вы. Я записываю звук своего голоса и собираюсь проигрывать его снова и снова...». Зрителям предлагается стать участником записи, произнеся свою реплику в микрофон. Именно эту запись будут перезаписывать актеры театра post «на сцене», которая хоть и взята в кавычки, но существует буквально. В «родном» пространстве спектакля, помещении «Лендок», связанном самыми крепкими узами с кино, а не театром, был возведен помост, прямое указание на сценическую площадку, на котором располагаются либо А. Старостина, либо И. Николаев.

Записав свою реплику, каждый участник одновременно определяется и как зритель, и как артист. Но конструкция эксперимента такова, что «зритель-актер» тоже разлагается на элементы. Когда артист при помощи магнитофонов начинает проигрывать запись, выявляется глубокое и неуловимое ранее противоречие: сохранив голос во времени, эксперимент переносит его в другое пространство. «Мой голос словно вынули из меня, отделили,

между нами появилось расстояние, голос зажил отдельной жизнью — теперь он стал действующим лицом этого спектакля. Трансформируясь из записи в запись, стираясь, растворяясь в акустических особенностях помещения, он „на глазах“ становится частью пространства, а в более крупном масштабе — космоса»<sup>11</sup>. Эксперимент Люсье стал тем текстом, который позволил Волкострелову не только сделать процесс обмена ролями видимым и прозрачным для участников, но и дать зрителям возможность пережить уникальный художественный опыт, свойственный актуальной эстетике отсутствия.

В том же 2016 году театр post реализует идею В. Лисовского «Молчание на заданную тему». Такие акции Театр.doc проводит уже несколько лет: зрители покупают билеты, рассаживаются в зрительном зале, перед которым располагается актер. Режиссер пишет реплику или вопрос, который и становится темой совместного молчаливого переживания. Театр post сделал его сдвоенным: два артиста (А. Старостина и Д. Юдников) и два вопроса. Правила нахождения на спектакле режиссер тут же объявляет для всех: можно все, кроме физического контакта с артистами и любого вербального выражения. Границы роли заданы. Она включает в себя возможность остаться зрителем и наблюдать. Но невозможно отменить и то, что артисты в тот же самый момент тоже могут наблюдать, то есть — меняться со зрителями ролями. Уникальность этого процесса выражается в абсолютном несхождении одного Молчания с другим: на некоторых разыгрываются целые пантомимы, на листах с вопросами возникает активная переписка, инициированная зрителями. То есть они продуцируют новые реплики, влияют на траекторию спектакля. Бывают же и такие, на которых зрители раздражаются слезами и говорят о переживании, сходном с катарсическим. Режиссерская реплика, задающая тон, разумеется, имеет значение,

но невозможно не признать, что подобный эксперимент наиболее ярко выражает мысль о зрителе как авторе спектакля.

Фишер-Лихте, размышляя о телесности актеров, обращает внимание на драматические отношения между «феноменальным» и «семиотическим телом» актера, которые находят свое отражение в том, что модус восприятия зрителя может меняться непосредственно в ходе спектакля и это становится объектом исследования театра: «Уилсон, Касторф, Фабр и др. превращают этот феномен в один из центральных элементов своих постановок. В своих спектаклях они многократно создают условия, благоприятствующие смене модуса восприятия»<sup>12</sup>. Часовое совместное молчание — условия, в которых собственно действием становится именно эта перемена. Растерянность, возникающая при объявлении условий нахождения на «Молчании...», приводит к тому, что зритель вынужден определиться с собственной стратегией поведения. Кроме того, он постоянно сталкивается со сменой модуса, потому что, с одной стороны, ничего не происходит, просто сидят два человека, а напротив — еще пара десятков, и тогда работает модус присутствия. С другой — есть текст или вопросы, есть архетипические фигуры, и...

Процесс перехода от наблюдения феноменального тела актера к телу семиотическому Фишер-Лихте описывает как перемену модуса присутствия на модус репрезентации. Вот эта перемена и становится в «Молчании...» действием, воплощенным не на сцене, а во внутреннем мире зрителей: «Если по ходу спектакля модус восприятия постоянно меняется... то различие между модусом присутствия и репрезентации постепенно теряет свое значение. Вместо этого в центре внимания зрителя оказывается процесс перехода, факторы, вызывающие нестабильность, состояние нестабильности, а также стабилизация и возникновение некоего нового порядка»<sup>13</sup>.

## АКТЕР И РОЛЬ

В последние годы формируются новые актерские типы, и это подняло волну обсуждений в профессиональной среде. В 2014 году журнал «Театр» инициировал дискуссию, во время которой участники ставили вопросы и делали первые шаги в попытке новой классификации: «То есть у нас на глазах формируется и новый тип сценической естественности (в спектаклях того же Волкострелова), и одновременно новый тип театральности. Появляется артист-гаер, артист-насмешник, артист-импровизатор»<sup>14</sup>.

К. Богомолов на лекции в МХТ говорит о способах достижения этой естественности: «Отказаться от категории развития. Отказаться от категории опыта. Отказаться от задачи и мотивов. Смотреть в текст как в зеркало. Слушать себя. Слушать свою фальшь. <...> Отказаться от желания вызвать сопереживание и сострадание. Понять, что это зона ответственности зрителя. Не загружаться ни обстоятельствами, ни событиями»<sup>15</sup>. Понимая, что это трудно, режиссер называет тот результат, к которому ему хотелось бы стремиться: «Я наблюдал за тем, как люди делают первую читку, и она самая прекрасная. Люди в первый раз читают, когда они в первый раз видят текст, — это недостижимый идеал спектакля»<sup>16</sup>. То есть когда актер действительно не знает, что будет делать в следующую секунду, — именно тогда достигается правда и естественность сценического существования. Поиски Богомолова и Волкострелова в этой точке пересекаются, оба режиссера — каждый по-своему — ищут возможности обрести эту ноль-позицию, которая помогает приблизиться к новой естественности. В «Любовной истории» («Приют комедианта», 2013) четверо артистов перед выходом из-за кулис бросали жребий, кому произносить первую реплику, — это были обстоятельства, формирующие реальность актеров, но сокрытые от зрителей. Через

несколько лет прием будет вынесен на сцену.

В спектакле «Поле» Волкострелов продолжает свое исследование, но вводит как открытый прием нахождение актера в пограничном состоянии. В ожидании «вызова» генератором случайных чисел актеры одновременно существуют и как индивидуальности — артисты, и как персонажи. Предначертанность того, что все эпизоды с 1 по 14 точно будут сыграны, потому что только после этого может появиться Мальчик (а мы сразу видим вписанными номера с его участием), заставляет задуматься: насколько в этом эксперименте необходим эффект случайности? Можно поставить вопрос иначе: если разрушенная композиция при ближайшем рассмотрении оказывается более подвижной, но все же сохранившей остов, то, возможно, собственно деконструкция не является целью и задачей режиссера, а оказывается приемом, позволяющим достигать необходимого эффекта? Что же становится в «Поле» результатом алеаторической формы? Спектакль как коллаж, каждый раз собираемый по новой схеме. И — новое для театра состояние неизвестности, пограничное состояние артиста в ожидании. То есть форма дает новый элемент: ожидает не зритель, как он делает это в любом спектакле, — ожидает артист. Это ведь немало меняет: он в самом деле не знает, что будет сейчас играть и будет ли. Как минимум, роль делается не с помощью «сквозного действия» — именно об этом говорил К. Богомолов.

Какая-никакая, но сюжетная линия в пьесе Пряжко есть: в ней есть любовные отношения, родственные отношения, переживания, ревность, измена. История раскручивается в произвольном порядке, но рано или поздно становятся ясны отношения между героями: кто кого любит, кто кого ревнует и кому изменяет. Чувства, которые еще сильны в тексте пьесы, в спектакле практически убираются тра-

диционным для режиссуры Волкострелова безынтонационным произношением, а самая чувственная сцена — секс между «дойаркой» Алиной (Д. Янковская) и Водителем (Б. Чистяков) — становится не просто условной — режиссер лишает ее даже возможности быть узанной. Мужчина и женщина стоят друг напротив друга с каменными лицами, пристально глядя в глаза. И лишь размеренный ритм, который отбивает ногой Янковская (или Алина? Может ли это движение принадлежать персонажу?), напоминает ремарку Пряжко: «Водитель занимается сексом с Алиной возле грузовика. Алина ритмично бьется головой об кузов»<sup>17</sup>.

Одновременно с этим часть авторских ремарок выполняется на сцене буквально: Игорь (И. Николаев) надевает цепочку, чтобы пережить «момент очарованности»<sup>18</sup>, пьет кока-колу, рвет цепочку со своей шеи. То есть в спектакле существует прямая иллюстрация действий, в которой роль срастается с актером. Но есть и более сложные эпизоды. Например, в одном из них появляются настоящие сапоги, и герой совершает все необходимые действия, чтобы прибить набойку. В другом — разбирает телефон Nokia, чтобы узнать, почему он не работает. Но в таких эпизодах становится особенно видно, что эти действия не совершаются, а лишь обозначаются. Не пытается Николаев починить телефон, потому что знает, что с ним на самом деле. Это действие не приравнивается к реальному, оно сугубо сценическое. И в этот момент Николаев и его персонаж Игорь разделяются в зрительском сознании.

Являясь преимущественно приверженцем малой формы, для раскрытия пьесы «Поле» Волкострелов выбрал жанр «большого» спектакля. Но начав с полного освещения, с «распахнутых» горизонтально школьных досок и кажущейся открытости выстраиваемого мира, в финале режиссер сводит все к схлопывающемуся

(через те же доски) пространству и — вместе с ним — времени. Эта трансформация происходит у нас на глазах. Между бытовой и экзистенциальной частями спектакля отчетливо проявляется еще одна. Когда сыграны все жизнеподобные эпизоды, актеры неторопливо поднимают части школьных досок, разделяя таким образом не только планшет сцены, но и пространство над ним; свет уходит в нижние проекторы, его почти не остается, актеры продолжают просто сидеть.

Именно в этой, внесюжетной части Старостина стирает с доски все, что было сыграно к этому моменту, — все номера эпизодов. Звук, созданный этим действием, рифмуется с самым началом спектакля — методичным расчерчиванием доски А. Слепухиным. Но этот — более энергичный, живой, непредсказуемый, у него нет линейной направленности, и, когда возникает слегка вибрирующая тревожная шепчущая нота Д. Власика, на ее фоне звук мокрой тряпки по доске обретает динамику и сюжет. Слово вторая скрипка, эту «мелодию» подхватывает Чистяков, стирающий знаменитую ремарку Пряжко «Марина стоит и не знает глобально, что ей делать дальше». Но когда к нему обращается Павел (И. Стрюк) со словами «Эй, до поля не подбросишь?» — образ Чистякова, стирающего с доски, сливается с образом Водителя, протирающего бок своей машины, свесившись из окна, — возникает визуальная метафора, театральность восстанавливает свои границы.

Чуткий художник, Волкострелов заметил, что звук мела, оставляющего знаки на грифельной доске, созвучен звуку тряпки, стирающей с этой доски любые следы, и противоположные действия порождают одинаковый в своем выражении знак, сняв своей противонаправленностью с него значение.

Одним из главных элементов в творческом методе Волкострелова является способ произнесения текста актерами. Их

речь приближена к бытовой манере, причем бытовизм усилен «невниманием» к предмету. Но даже в обыденной речи люди интонационно, жестиком, акцентированием подчеркивают то, на что хотят обратить внимание. В театре post содержание текста максимально отчуждено от артиста и персонажа. Ничто не является важным, ничто не выделяется, не поддерживается ни речью, ни чувством, ни энергией. Интересный эффект приносит использование головных микрофонов — крайне чувствительные, они улавливают и делают слышимым дыхание, сглатывание, позволяя звучанию актера приблизиться к кинематографическому. То есть кажущийся бытовизм на самом деле от него так же далек, как и преувеличенная голосовая подача у плохого актера. От реального звучания человека традиционный театр идет в сторону увеличения, приближения, театр post же пошел в обратную сторону. Какой эффект это дает? Уменьшенный, разинтонированный, минимизированный звук, презентующий текст, актер произносит подчеркнуто «небрежно», но, усиленный микрофоном, он слышен в малейших проявлениях. Он становится одновременно важным и неважным, он, по закону обратной перспективы (находящийся на переднем плане, так как больше актеры практически ничего не делают), автоматически укрупняет все остальные планы, и главный план — это персона актера. Но в то же самое время «кинозвук» увеличивает и приближает текст. Его одновременная значимость и незначительность делают легитимным бесконфликтное существование оппозиций, причем нет не только «сшибки», но и сопоставления, при котором «как темы фуги, они способны бродить по разным голосам, не меняясь, и одно их упрямое несхождение может быть оформлено в материи могучего драматического действия»<sup>19</sup>. Удерживаемый голос актера и усиленное микрофонное звучание находятся в сим-

биоэ, они продолжают другу друга, лишь в соединении их «минуса» и «плюса» режиссер получает искомый «ноль» — текст как таковой. И того, кто его произносит, — не представляющего, не изображающего. Человека, который должен, продолжая оставаться собой, не выражать себя (не перформер!), но и не играть роль. Только когда текст становится частью реальности человека на сцене (то есть актер начинает его произносить), он начинает функционировать как персонаж. Такое смещение точки входа в роль вновь сопрягается с опытами А. Васильева, который искал возможности сменить «механизм активности»<sup>20</sup>, опираться в театральной действительности не на психику актера и не на физическое действие, а на слово. Волкострелов в своем театре ищет возможность для актера актером не быть, а быть человеком. Но когда актер, не играя, произносит текст персонажа, он, за счет фактуры слова, как и в театре Васильева, «попадает в область основного события, он переходит в психологический театр. Он попадает в ситуацию как персонаж, он *переживает* эту ситуацию. И является *человек*. Смысл и заключается именно в том, чтобы появился человек»<sup>21</sup>.

В «Поле» сюжетом и сценическим содержанием становится переход, движение внутри театральной ткани от персонажа к персоне артиста. Входящий в зал зритель не сомневается в том, что на сцене сидят актеры, — горит свет, еще ничего не происходит, но через несколько сыгранных эпизодов отчетливое понимание, в какой ипостаси находятся люди на сцене, исчезает. Артист, «включаемый» названным номером, начинает читать текст — и текст делает его персонажем. А вот в каком статусе он снова садится в ожидании своего следующего эпизода, абсолютно неясно. Впрочем, даже если исходить из наиболее простой предполагаемой схемы, актер постоянно переходит от состояния ожидания и бездействия к собственно действию —

становлению и проживанию обстоятельств своего персонажа. Персонаж — артист — персонаж — артист и т.д. Но и здесь не все так однозначно. Кроме очевидных переходов, подчеркнутых режиссером театральными средствами: светом, звуком и т.д., — есть и не такие очевидные триггеры состояний. Например, в «Поле» используется натуралистический прием: по всей сцене расставлены бутылки с кока-колой и чипсы для нескольких эпизодов. Момент, когда герой, следуя ремарке автора, берет в руки бутылку и пьет, вместе с колой перетекает в момент, когда пьет артист, утоляется именно его жажда. Этот открыто сделанный элемент спектакля непринужденно микширует драматические отношения между ролью и артистом. Действие так элементарно, так близко к статике, что переход состояния в действие и обратно должен выглядеть мало-значимым. Или — самим собой разумеющимся. Таково условие игры, к которому мы быстро привыкаем. Но это можно сказать только о первой части спектакля, где пьеса Пряжко играет как жизнеподобная.

В средней, переломной части в жизни персонажей поднимаются экзистенциальные вопросы, хоть и не через попытку познать мир, а через будничное: «Короче Серега слушай, а чье поле мы убираем?..»<sup>22</sup> За этим отчетливо слышится: «Где мы? Кто мы? Что вокруг нас?» Но это происходит после того, как все группы эпизодов сыграны, а на двух из шести досках уже написана мелом та самая ремарка Павла Пряжко: «Марина стоит и не знает глобально, что ей делать дальше»<sup>23</sup>, и мальчик, который все время был рядом и что-то знал, по пьесе убегает от Марины, которая, не зная, что ей делать дальше, и ничего внешне не меняя, становится, возможно, снова Аленой Старостиной.

Меняется свет, площадка затемняется, и только прожекторы снизу высвечивают фигуру Марины–Старостиной, стоящей

в задумчивости. Артисты по-прежнему на сцене, видны, произносят реплики, только зрители ушли во мрак, а композиция из рваной и непредсказуемой становится линейной, наконец совпадает в точке бифуркации с текстом драматурга.

Театр оказывается в привычных условиях, вот только один вопрос на некоторое время остается нерешенным: кто перед нами, артисты или герои? Абсурдная потеря персонажами Пряжко ориентации в пространстве решением режиссера обрывается зрительской неопределенностью. В наступившей темноте (а света становится все меньше и меньше, пока он не исчезает в финале совсем) разворачивается совсем другая история. В ней нет места Трофиму, в ней задает тон музыка Власика. Удивительно, что артисты театра post с равной естественностью выглядят во всех частях.

Анализируя драматические возможности структуры, Ю. М. Барбой писал о срединной части «Серсо» А. Васильева: «Все сидят за столом и в замедленном темпе передают друг другу листки бумаги. Сцена сознательно построена так, что непонятно: это люди той далекой эпохи или наши современники, которые затосковали по старой культуре? И кто именно тоскует — может быть, вообще не персонажи, а актеры? Мейерхольд драматическое несходство актера и роли подчеркивал — Васильев, кажется, настаивал на противоположном. Весь первый акт спектакля различия между актерами и ролями не были ни выделены, ни спрятаны, просто были, и зрителям надлежало читать в партитуре спектакля как минимум две параллельные строчки. Но вдруг в сцене с письмами эти привычные „ножницы“ беззвучно сомкнулись и драматическое напряжение сходства (не привычного контраста!) стало источником ритма»<sup>24</sup>. Дмитрий Волкострелов разделяет спектакль «Поле» на три части. В первой нам задаются правила игры: актер переходит от дей-

ствия к бездействию, от персонажа к персоне. Во второй — как и герои, мы теряем ориентацию, не можем определить, кто именно стирает ремарки с досок, «ножницы смыкаются», артисты сливаются со своими персонажами, их на некоторое время становится невозможно отличить друг от друга; и, наконец, третья часть, финальная, в которой привычные театральные обстоятельства (свет, текст, сценическая метафора) расставляют все по местам, перед нами оказываются герои пьесы Пряжко, и это, по Волкострелову, — архаика, каменный век, шкуры и пещеры. Все это позволяет сформулировать предмет спектакля как диалектику актера и роли: в терминах А. Васильева — Персоны и Персонажа, по словарю Фишер-Лихте — феноменального и семиотического тела.

«Лекция о Нечто» — единственный спектакль, в котором режиссер не вывел актера ни в каком виде, — наиболее явно сопрягается с характерными чертами эстетики отсутствия, основы которой внятно сформулировал Х. Гёббельс: «Театр „как вещь в себе“, не изображение чего-то или как способ делать высказывание о реальности — это как раз и есть то, что я пытаюсь создавать. В таком театре зритель становится частью происходящего, вместо того чтобы быть свидетелем драматических действий, изображаемых фигурами на сцене в форме внутренне обоснованных отношений»<sup>25</sup>. Работая с редукцией актера, режиссер более полно разрабатывает ситуацию не его физического отсутствия, а амплитуду его актерского и «не-актерского» присутствия и драматические отношения, возникающие в этой сфере. Волкострелов стремится к тому, чтобы актер оказался максимально далеко от привычной формулы «изображения на глазах у...», но не отказывается от достоверного сближения актера и роли. Поэтому в репертуаре театра есть и «Хозяин кофейни», в котором эта дистанция сведе-

на к минимуму, и «Мы уже здесь» (2015) — спектакль, в котором режиссер продолжает экспериментировать не только с хронопом, но и с актерским существованием.

Перед зрительным залом стоят пять стульев, на трех из них сидят артисты. Через некоторое время на стене за их головами включается проекция с камер наблюдения, установленных в соседнем помещении: в монохромном, черно-белом, искажающем реальность изображении, в прямом эфире (до определенного момента) идет трансляция происходящего там, за стеной. Все действие разворачивается именно там — «живые» артисты в одном пространстве со зрителями не произнесут ни слова. Они просто сидят, глядя поверх зрительного зала, иногда, словно по команде дирижера, опускаются на колени перед стулом и начинают разворачивать и сворачивать разноцветные футболки, лежащие на полу. Этот оркестр исполняет музыку, ни звука из которой мы не услышим, но их движения синхронизированы с ударными точками в музыкальных фразах звучащей отдельно от оркестра музыки Д. Власика. Собственно, «отдельно» — слово, наиболее точно отражающее структуру спектакля «Мы уже здесь». Каждый элемент здесь существует сам по себе: музыка и артисты, «играющие» на ритмическом повторении движений с тканью; пространство зрительного зала и пространство «сцены» — того места, где происходит действие пьесы П. Пряжко; время, движущееся вперед для зрителей и назад для персонажей.

В пьесе нет списка персонажей, но есть четыре человека, которые участвуют в диалогах: Марина (А. Старостина), Сергей (И. Николаев), Леша (Д. Волкострелов) и Павел (П. Чинарёв). Перед зрителями же, кроме перечисленных артистов, находится еще Алена Бондарчук, которая за весь спектакль не произнесет ни слова. В финале она покидает это пространство, скрывается за стеной, появляется на экране и ложится на диван. Это последний кадр

спектакля. И это начало марсианской истории. В тексте Пряжко есть разговор о доме на Марсе, который спроектировала Марина и который был реализован в точности так, как она задумывала; об уникальности ситуации, когда твое представление о чем-то переносится в реальность. Завершается этот разговор так:

*Сергей.* Мы тоже у Марины в голове.

*Марина (повернулась к Сергею, усмехнулась).* Угу-гу.

*Павел скептически оценивает высказывание Сергея.*

*Павел.* ...ну может быть<sup>26</sup>.

Заснувшая Бондарчук, конечно, отправляет к знаменитому парадоксу Чжуанцзы о мудреце и бабочке: возможно, это ее персонаж — Марина, которая, заснув, видит сон. В нем она, не имея профессионального образования, побеждает в конкурсе архитекторов; отправляется на Марс; рождает ребенка от любимого мужчины, готового ради нее прожить год в одиночестве на другой планете. Ну и чисто по-женски — в этом сне она чуть выше, чуть стройнее, чуть привлекательнее, не носит очки...

Волкострелов погружает зрителей в эту двойственность состояния с самого начала: слова «Мы уже здесь» выводит Бондарчук на листе, прикрепленном к стене под «глазом» видеокамеры. То есть в буквальном смысле — человек пишет ручкой по бумаге, это снимает камера, изображение этого процесса транслируется на монитор. Две равнозначные реальности как бы предоставляют зрителю возможность выбирать, на какую из них смотреть. Но когда ближе к концу спектакля онлайн изображение на стене вдруг подменяется записью, сделанной раньше, и один и тот же человек начинает существовать одновременно и в зрительском пространстве, и в пространстве видеоизображения, становится очевидным, что цифровая иллюзия таковой не является, она — реальность

прошедшего времени, встретившаяся с настоящей реальностью для того, чтобы эту иллюзию сделать видимой. Пространственные и временные реальности, множачиеся в спектакле театра post, не равнозначны и взаимозаменяемы, они различны и своим существованием входят в конфликт с нашим представлением о линейности времени, о единстве пространства, но действие их выявляет и легализует.

Артисты, сидящие на стульях с устремленным вперед взглядом, словно отражают зрительный зал: 50 человек сидят и смотрят на проекцию, где искаженные изображения персонажей чьего-то сна говорят о незначительных вещах в несуществующих обстоятельствах, о которых, как сказал автор, можно написать «все что угодно, понимаешь? Любую \*\*\*ню. Потому что реально ничего не известно»<sup>27</sup>. Время, а точнее, его отражение в виде таймера, размещенного в углу видео, постоянно напоминает о своем безостановочном движении. Мы сидим. Время идет. Но это движение нелинейно, оно дискретно: есть таймер с увеличивающимися цифрами, есть обратное время персонажей, плюс есть замершее прошедшее время, вклинивающееся в спектакль в виде готовой записи.

Несовпадением человека и его ощущения времени, человеческим экзистенциальным страхом перед ним насквозь пронизана пьеса Пряжко. Ситуация, в которой герои, находящиеся на Марсе, зачем-то продолжают оперировать земными понятиями о времени, конечно, абсурдна. Волкострелов доводит эту абсурдность до предела, явив нам на Земле неоднородность этого понятия. И все это время живые артисты, чье время совпадает с нашим, продолжают в молчании в выверенные промежутки сворачивать и разворачивать футболки, словно оркестр, словно хор. Их двойственное существование — конечно, с одной стороны, уже традиционное для post режиссуры перемещение от актера к персонажу, и в этом смысле Волкостре-

лов последователен. С другой стороны — в спектакле драматическое напряжение создается за счет возможностей, которые актерам дает камера «за стеной», и невозможностей действовать, играть, быть даже собой. Фактически зрители смотрят кино, причем это открывает «законную» возможность сливаться с ролью «по Станиславскому», ведь это именно то, что уже давно, еще самим основателем «системы» было отдано на откуп именно кинематографу.

Спектакль, с которого начинается история театра post, — «Июль» И. Вырыпаева (2010). «Текст для одного исполнителя», по авторскому определению жанра. Исполняет Алена Старостина. Основным сценическим решением режиссера стало появление большого экрана, перед которым находится место актрисы, работающей с текстом, как с живым партнером, — сначала она читает с печатного (рабочего, в пометках) экземпляра пьесы, затем отрывается от него, наращивая скорость. Темп все время меняется, словно исполнитель то покоряется ему, то сопротивляется, иногда даже берет верх. Останавливается, чтобы передохнуть от этой изнурительной борьбы. А текст «вырывается» на экран, где живет своей жизнью. Отделенный от исполнителя, он существует в спектакле как полноценный партнер, и смена реплик на экране, например, происходит в ритме, не совпадающем с вербальным. Его визуальное присутствие, поначалу периодическое и краткосрочное, выражается преимущественно через ремарки, но по мере развития спектакля все наращивается, появляются не только ремарки, но и отдельные реплики, и к финалу текст заполняет весь экран. Сделав из зрителей свидетелей борьбы между животным и человеческим началом, заложенной еще в пьесе, режиссер делает их же и «судьями», которые могут дать герою то, чего он жаждет: «Сознание зрителя ближе к финалу словно перестраивается, оно начинает понимать речь бессловесного злого

животного. Как если бы с вами разговаривал немой человек, и он мычал бы о любви, и из этого мычания, кроме сочувствия и отращения к нему, вдруг родилось бы понимание: он говорит нам — о любви. Так и здесь, в спектакле, перед нами раскрывается страшная — и вместе с тем христианская история: принятие безъязыкого, прощение и сочувствие ему»<sup>28</sup>.

Движение спектакля совершается за счет разъединения текста произносимого и текста зримого, дистанции между актером, для которого текст является точкой входа в роль, и автором, для которого текст — точка выхода. А смысл обретается в развитии сложных отношений текста и актрисы, только наблюдение за этой борьбой и может дать возможность обнаружить в себе высшее человеческое, если угодно, гуманистическое начало — пройти путь от отвращения к состраданию: «Любовь и успокоение — кажется, эти эмоции возникли неслучайно и были запрограммированы режиссером»<sup>29</sup>.

В этом спектакле Волкострелов усугубляет, разделяя роль на соотносящиеся между собой элементы, подчеркнутое еще драматургом несходство между актером и ролью (в тексте указано, что исполнителем должна быть женщина). А в следующем — «Хозяин кофейни» (2011) — работает как раз на создание «драматического напряжения сходства»<sup>30</sup>. Спектакль играет в нетеатральных пространствах — небольших клубах, кафе, куда люди идут выпить, поговорить. Появление перед ними негромкого молодого человека (И. Николаев), распечатанные скрин-шоты с запросами в Яндекс — все это очень далеко от привычных условий театра, в лучшем случае это может напоминать подготовку к stand-up выступлению, традиционно автобиографичному (или притворяющемуся таковым). Все это работает на сближение актера и роли, их не-различение: «В не-спектакле „Хозяин кофейни“ актер театра post Иван Николаев производит

(а не читает) текст Пряжко. Жанр этого текста — письмо его автора себе самому, озвученное перед публикой. Николаев, вживаясь в образ автора, наблюдающего за собой, доносит монолог с деликатной точностью и без всякого отстранения, как будто положенного концептуалистам post»<sup>31</sup>.

В том же году в Москве выходит «Солдат» (театр post и Театр.doc, 2011) по пьесе П. Пряжко из двух предложений, и их невозможно однозначно идентифицировать как ремарку или как реплику: «Солдат пришел в увольнительную. Когда надо было идти обратно в армию, он в армию не пошел». П. Чинарев идет в душ в соседнее помещение, моется несколько минут, что снимают на камеру и транслируют в зрительный зал, а затем, выйдя в дверной проем к зрителям, произносит полный текст пьесы. В какой роли он выступает? Автора? Солдата? Актера Чинарева? Режиссер делает все, чтобы различить это было невозможно.

Из этих примеров заметным становится то, что Волкострелову интересен весь диапазон взаимодействия актера и роли — от их подчеркнутого несходства и противоречия до полного слияния. Кроме того, режиссер экспериментирует и с ролью как таковой: в его спектаклях можно проследить исследование роли, от того, как она работает в качестве «характера», присвоенного актером, до ее отдельного существования на экране и возникновения за счет этого новых структурных отношений.

Через некоторое время появляется спектакль «Я свободен» (театр post, 2012), в котором сам режиссер демонстрирует зрителям 535 фотографий и произносит тринадцать реплик, из чего и состоит пьеса Пряжко. Антитекст белорусского драматурга все же содержит в себе диалектику отношений автора и героя: среди фотографий, предьявляемых зрителям, существует некая фигура девушки, то и дело частично появляющаяся на экране,

словно она является фотографом, иногда случайно попадающим в кадр. При этом повествование идет от первого лица, среди тринадцати реплик есть слова: «Это я», — и на экране появляется изображение Павла Пряжко. Таким образом, в тексте, окрещенном не-драматургическим и не-драматическим, уже существует и автор, и герой, и — в наличии актер-режиссер, сам Волкострелов, который стоит за экраном дорогого макбука, потягивает чай, листая изображение серых минских улиц. Он и произносит реплику: «Это я». В этом месте работает все: и несовпадение изображения, и наличие третьего авторского лица, но самое главное — именно здесь начинает работать маска режиссера-интеллектуала. Чаем, отсутствием какой-либо реакции Волкострелов подчеркивает свою отличность от роли, проступает ирония не только ситуации, но и отношения изображающего к изображаемому. Но ирония здесь не явлена, ироническое отстранение от роли спрятано в окружающих обстоятельствах, в мелких деталях.

Разъятие текста на части — ролевые и текстовые, на выделение фигур автора и персонажа и другие приемы — Волкострелов использует много и с любовью. Чаще всего повторяется прием выведения текста на экран. Наследие титров немого кино в спектаклях театра post давно уже перестало компенсировать немому человеку, а стало отдельным элементом. Голосом автора или выражением самого себя как герметичного объекта.

Такая плотная работа с текстом — одна из отличительных черт поэтики Волкострелова. Режиссер стремится к уходу от субъективности как таковой, от субъективного взгляда героев на обстоятельства; от субъективного взгляда режиссера и актеров на текст автора. А в постановке «Лекции о Нечто» (театр post, 2015) режиссер дает возможность зрителям отказаться и от субъективного авторского взгляда: текст Дж. Кейджа, записанный в исполне-

нии Д. Власика, звучит лишь на одном из звуковых каналов, и зритель, у которого в руках оказался пульт управления звуком, может не включить его ни разу. То есть сценическое решение Волкострелова приводит к возможности, театром традиционно игнорируемой как не соответствующей идее театра, — возможности не попадать в субъективный выбор режиссера. На какой бы спектакль зритель ни купил билет, он оказывается в режиссерском субъективном, определившем для постановки тот или иной текст. Волкострелов пробует такой путь, который позволит театру отказаться и от этого. На примере именно этой постановки мы можем наблюдать новый виток отношений режиссера и роли. Но, рассмотрев ситуацию «Лекции о Нечто» с точки зрения перформативной эстетики Э. Фишер-Лихте, мы обнаружили смоделированный механизм обмена ролями между зрителями и артистами. То есть театр post исследует не только роль художественную, но включает в свои эксперименты исследование роли зрителя, роли актеров, «играющих роль» и «роли не играющих», и, собственно, зрителей, принявших на себя роль актеров. Исчезновение роли с характером и обстоятельствами освобождает пространство для появления ролей, вовлеченных в создание данного конкретного спектакля. Их можно понимать как социальные, но именно в результате выявления этих ролей, реакции зрительного зала на них и появляется «Лекция о Нечто» как текст художественный, следовательно, это — элементы художественной реальности спектакля, созданной без традиционной иерархии, но при равноценном участии всех частей системы сцена–зал.

Вопрос авторства в театре Дмитрия Волкострелова — принципиальный и ключевой. Сам отказавшись от роли демиурга, режиссер во всех своих работах борется с представлением об иерархичности мира и театра. Внеинтерпретационный театр

стремится к тексту вне авторского видения, работая с ним напрямую, последовательно и настойчиво режиссер ищет способы обезличить высказывание, выбирая для этого авторов со сходной позицией или выстраивая композицию таким образом, чтобы голос автора сохранялся в качестве одного из равных элементов.

Например, в спектакле «Лекция о Ничто» (2015), тоже поставленной по лекции Кейджа, А. Старостина и И. Николаев читают лекцию, записанную композитором как музыкальное произведение, находясь внутри полотняного белого куба. Зрителю не предъявляют ни образ автора композиции, ни его «инструменты» — артистов, только белое полотно, текст и он сам. Текст, в котором ноты заменены на слова, а ритмическое устройство сохраняет музыкальную форму, через какое-то время теряет семантическое значение его элементов. Произносимые в традиционной для театра *post* неинтонированной манере, слова, с которых сняты разговорные интонации, складываются в музыку и, как и свойственно музыке, будят чувственные переживания в зрителе. Отказ от любой выразительности, к которому стремится Волкострелов, в этом спектакле был реализован максимально буквально: только свет за белым полотном и голоса, и в данном случае это стало адекватным решением текста, говорящего о Ничто и пустоте. «С закрытыми глазами, но не спящие, несмотря на возможность сном забыться, зрители подключаются к свободе пребывания по ту сторону привычного существования. Таким образом структурируется или инициируется освобождение пришедших — после огней большого города в темноту, в белизну — от пустоты или небытия, ускользающего из ощущений этих людей, а не только зрителей»<sup>32</sup>. В тексте З. Абдуллаевой слышны лирические переживания, которые возникли у многих после просмотра этого спектакля: ритмическое чтение голосами, приближенными

к механистическим, редкое мелькание теней за полотном куба — режиссура спектакля дала эффект, отсылающий к символистской традиции.

Режиссер воплотил в спектакле сценическую пустоту, заполненную лишь голосами, исполняющими музыкальный текст. Но в финале спектакля полотно падает на пол, из-за него выходят И. Николаев и А. Старостина, и на краткий миг мы наконец видим их. Все это время у зрителей не было уверенности в том, что текст Кейджа звучит вживую, а не в записи. Опустив стены куба, режиссер дает возможность увидеть пюпитры, на которых лежат планшеты с текстом, секундомер, и встретить живых людей. Фактически Старостина и Николаев, выходя из куба и создав ненадолго ситуацию прямой коммуникации, выступили в роли Актеров.

Подобный автореферентный ход, описанный Фишер-Лихте, делал Касторф в спектакле «Идиот» (Фольксбюне, 2002), но в немецком театре физическое присутствие актеров заменяла видеопроекция: «В „Идиоте“ медиальное изображение являлось одной из составных частей спектакля, несмотря на это, вопреки утверждению Ауслэндера, медиализация не поглотила „живой формат“ спектакля. Скорее наоборот, медиализация, принимавшая в ходе спектакля все более радикальный характер, разжигала у зрителей желание увидеть актеров вживую и способствовала тому, что „реальные тела“ актеров приобрели особую ауру»<sup>33</sup>. Волкострелов усугубляет эффект, отказавшись от любого изображения актеров, кроме единственного момента, когда они одновременно и появляются на сцене, и покидают ее. Разница между «ничем» белого куба снаружи и наполненностью внутри, между голосом без видимого и определенного источника и живым присутствием актера порождает ролевое значение его телесности. «Сущность персонажа больше не определяется его внутренним состоянием, которое актер

или перформер выражает с помощью своего тела. Персонаж в данном случае возникает в ходе перформативных актов, с помощью которых актер создает и демонстрирует свою телесность. Тот факт, что внимание зрителей привлекается к индивидуальным физическим данным перформеров, к их специфической материалности, означает, что оно привлекается к условиям, определяющим процесс создания персонажа в спектакле»<sup>34</sup>.

В этом неполном перечне работ Волкострелова мы лишь отчасти прикоснулись к основным приемам работы режиссера с ролью. Представляется, что, несмотря на внешнюю неотличимость актеров в том или другом спектакле, работа с ролью каждый раз ведется по-разному и отталкивается в первую очередь от текста и тех задач, которые он ставит перед театром. Волкострелов — именитый экспериментатор — использует не только перформативность актерской телесности, как может показаться на первый взгляд, нет, отношения актера с ролью у него гораздо насыщеннее, строятся не только на противоположности, но и на сходстве, на притягивании и отталкивании, порой на иронии и, самое главное, на изменении этих отношений.

Творчество Д. Волкострелова и театра post, как бы его ни оценивать, включено в контекст современного европейского театра. В спектаклях режиссера, например, можно обнаружить родство с культовыми постановками на немецкой сцене, как они описаны в книгах Э. Фишер-Лихте, Х.-Т. Лемана и Х. Гёббельса. Есть переключки и с российской сценой — размышлениями К. Богомолова об актере, опытами Клима и Б. Юхананова, спектаклями отделившегося от театра post С. Александровского. Это означает, что опыты Волкострелова — явление, характерное именно для театра «самого последнего времени».

Работы этой группы столь вызывающе современны, что провоцируют иссле-

дователя на поиск того направления в сегодняшнем искусстве, к которому этот феномен следует причислить. Такие попытки предпринимались, но в профессиональной среде на этот счет пока нет согласия. Кто-то уверенно считает режиссера концептуалистом<sup>35</sup>, кто-то определяет театр post как «театр ассоциаций, театр знаков»<sup>36</sup>; говорят о «не-театре», «посттеатре», постдраматическом театре, о постмодернистском интеллектуальном театре; ссылаясь не только на тексты Кейджа, а еще на алеаторические композиции и иные свойства техники, толкуют о театре минимализма. Видимо, здесь и не будет единства: критики используют не столько неустоявшиеся, сколько базирующиеся на разных основаниях критерии. Так что пока следует, наверное, прислушаться к самому Д. Волкострелову, когда он объясняет, как следует понимать имя его независимой группы: «Мы как раз всегда стараемся уходить от прямого ответа, что мы имели в виду. <...> Дело в том, что слово post очень много в себя вмещает, достаточно большое количество толкований. И выбирать какое-то одно из них нам кажется ненужным»<sup>37</sup>. Можно, конечно, увидеть в этом кокетство, постмодернистское «подмигивание». Но в нежелании причислить себя к какому-либо направлению, а значит, ограничиться в поисках метода есть не просто резон — есть, похоже, верное самоощущение: метод театра post продолжает складываться, а принципиальная релятивность — его органической свойство.

Несмотря на это, некоторые свойства поэтики Д. Волкострелова уже сегодня проявлены достаточно внятно. В частности, можно предполагать, что, при всей пестроте и видимой разбросанности предметов интереса и приемов, она по-своему целостна. Но при этом все-таки, кажется, есть сфера, в исследование которой Волкострелов включен всегда. Взаимодействие режиссера с актером, зрителями и ролью, его глубокое погружение в струк-

турные отношения внутри спектакля — вот главное «направление» театра post. Путь, который выбрал Дмитрий Волкострелов, основан на минус-приеме, но, вопреки очевидности, это не каноническая редукция, не простое изъятие или свертывание элементов системы спектакля; как выяснилось в ходе исследования, «вычитание» у Волкострелова весьма своеобразно: «освободившееся» место занимает что-то

другое — чаще всего это, говоря языком структурного анализа, подсистема одного из «больших» элементов спектакля. Но, пожалуй, еще важнее не сама по себе работа с частями и частями частей спектакля, а именно структурные связи — обмен функциями, механизм переходов, который оказывается смыслообразующим и существенным для творчества экспериментирующего режиссера.

## Примечания

<sup>1</sup> Руднев П. Необходимая анти-теза. Дмитрий Волкострелов // Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века. СПб., 2016. С. 332.

<sup>2</sup> Зарецкая Ж. Дмитрий Волкострелов: «Поле» как новый взгляд на реальность // Фонтанка.ру. 2016. 29 янв. URL: <http://calendar.fontanka.ru/articles/3304> (дата обращения 21.11.2016).

<sup>3</sup> Авраменко Е. Клим // Театр. Блог. 2012. 13 дек. URL: <http://oteatre.info/klim/> (дата обращения 05.12.2017).

<sup>4</sup> Уберите Пиранделло со сцены!: Диалог З. Абдуллаевой и А. Васильева // Васильев А., Абдуллаева З. Ragautoria. М., 2016. С. 310.

<sup>5</sup> Руднев П. Синхронизация // Театр. 2013. № 13–14. С. 53.

<sup>6</sup> Прозерский В.В. О коммуникативной функции искусства. Л., 1981. С. 41.

<sup>7</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015. С. 71.

<sup>8</sup> Зинцов О. Микроэпический театр // Театр. 2013. № 13–14. С. 58.

<sup>9</sup> Дмитрий Волкострелов: «Не думать о зрителе...»: Беседу ведет Зара Абдуллаева // Искусство кино. 2013. № 5. С. 59.

<sup>10</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 70.

<sup>11</sup> Осеева Ю. Где находимся мы // Петербургский театральный журнал. 2017. № 1–2 (87–88). С. 57.

<sup>12</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 270.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Приходящая натура: [В дискуссии приняли участие Давыдова М., Зинцов О., Золотухин В.,

Мамадназарбекова К., Шмерлинг А., Шендерова А.] // Театр. 2014. № 18. С. 12.

<sup>15</sup> Лекция Константина Богомолова «Современный актер в современном театре». Конспект // Cinemotion. 2015. 8 июня. URL: [http://www.cinemotionlab.com/novosti/lekcija\\_konstantina\\_bogomolova\\_sovremennyyu\\_akter\\_v\\_sovremennom\\_teatre\\_konspekt/](http://www.cinemotionlab.com/novosti/lekcija_konstantina_bogomolova_sovremennyyu_akter_v_sovremennom_teatre_konspekt/) (дата обращения 05.12.2017).

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Пряжко П. Поле // Лучшие пьесы 2009. М., 2010. С. 428.

<sup>18</sup> Там же. С. 416.

<sup>19</sup> Барбой Ю. М. Содержание спектакля // Введение в театроведение. СПб., 2011. С. 249.

<sup>20</sup> Песочинский Н.В. Театр Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика // Режиссура: взгляд из конца века. СПб., 2005. С. 187.

<sup>21</sup> Богданова П. Анатолий Васильев: к метафизическому театру // Режиссеры-семидесятники: культура и судьбы. М., 2014. С. 78.

<sup>22</sup> Пряжко П. Поле // Лучшие пьесы 2009. С. 428.

<sup>23</sup> Там же. С. 426.

<sup>24</sup> Барбой Ю. М. Спектакль как система. Структура спектакля // Введение в театроведение. С. 230.

<sup>25</sup> Тёббельс Х. Эстетика отсутствия: Тексты о музыке и театре. М., 2015. С. 17.

<sup>26</sup> Пряжко П. Мы уже здесь // Международный театральный фестиваль «Пять вечеров» им. А. М. Володина. URL: <http://volodin-fest.ru/2015/11-plays/>

pavel-pryzhko-my-uzhe-zdes/ (дата обращения 06.12.2017).

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Строгалева Е. Июньские заметки о драматургии Ивана Вырыпаева // Петербургский театральный журнал. 2010. № 3 (61). С. 31.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Барбой Ю. М. Спектакль как система. Структура спектакля // Введение в театроведение. С. 230.

<sup>31</sup> Абдуллаева З. Это не театр // Искусство кино. 2012. 10 мая. URL: <http://kinoart.ru/blogs/teatr-post> (дата обращения 25.11.2017).

<sup>32</sup> Абдуллаева З. Задача переводчика // Искусство кино. 2014. 20 нояб. URL: <http://kinoart.ru/blogs/zadacha-perevodchika> (дата обращения 25.11.2017).

<sup>33</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 135.

<sup>34</sup> Там же. С. 155.

<sup>35</sup> Абдуллаева З. Это не театр // Искусство кино. 2012. 10 мая. URL: <http://kinoart.ru/blogs/teatr-post> (дата обращения 25.11.2017); Мамадназарбекова К. Я здесь никогда не был и ничего не знаю об этих местах // Театр. 2013. № 13–14. С. 42–49.

<sup>36</sup> Ларина К. Театр, выйди вон! // The New Times. 2012. 14 мая. URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/51756> (дата обращения 06.12.2017).

<sup>37</sup> Зарецкая Ж. Дмитрий Волкострелов: «Поле» как новый взгляд на реальность // Фонтанка.ру. 2016. 29 янв. URL: <http://calendar.fontanka.ru/articles/3304> (дата обращения 21.11.2016).

О. Е. Ковлакова

## Творческий метод режиссера Максима Диденко

В творчестве Максима Диденко соединились два периода русского авангарда. Футуристические и конструктивистские формы в его спектаклях приобретают остросовременное звучание. Его объединенные механической волей люди — тот образ, который не только выявил связь между живым и мертвым, но и через пограничную эстетику открыл нашу непрерывавшуюся связь с историей столетней давности. Другим узлом, связывающим авангард начала XX и XXI века, для Диденко являются представители питерского авангарда конца прошлого столетия. В начале столетия нынешнего Диденко интуитивно выстроил этапы своего профессионального обучения, опираясь на театральные явления, которые находились тогда на обочине официального искусства и занимали практически маргинальное положение на родине. Но именно их не коснулся ни деструктивный цинизм, ни ложный пафос.

«Шинель. Балет» («Эрарта», Санкт-Петербург), «Флейта-позвоночник» (театр им. Ленсовета, Санкт-Петербург), «Ленька Пантелеев» (ТЮЗ им. А. А. Брянцева, Санкт-Петербург), «Конармия» (ЦИМ, Москва), «Хармс. Мыр» («Гоголь-центр», Москва), «Земля» (Александринский театр, Новая сцена, Санкт-Петербург), «Молодая гвардия» (Театр «Мастерская», Санкт-Петербург), «Идиот» (Театр Наций, Москва), «Пастернак. Сестра моя — жизнь» («Гоголь-центр»), «Черный русский» («Дом Спиридонова», Москва), «Чапаев и Пустота» (Театр «Практика», Москва), «Цирк» (Театр Наций), «10 дней, которые потрясли мир» (Музей Москвы),

«Я здесь» (Театр «Старый дом», Новосибирск), «Собачье сердце» («Приют комедианта», Санкт-Петербург) — во всех этих спектаклях присутствует визуальный ряд советского авангарда.

О спектаклях Диденко можно говорить как о «поэтическом театре». Один из признаков поэтического театра — это строение спектаклей, фундаментом которого является ассоциативный монтаж и метафоричность образов. О поэтическом театре Вс. Мейерхольда П. А. Марков писал как о театре условности, пластики, основанной на крупной форме актерского искусства и архитектурной визуальности<sup>1</sup>. Генетически и по принципу стилизации Максиму Диденко присущи эти черты режиссуры авангарда. Говоря о поэтическом театре, можно найти много общего с режиссерами первой половины XX века в подходе М. Диденко к выбору тем и театральным средствам, таких свойств поэтического языка, как метафоричность, музыкальное пространство постановки, образные ассоциации, воплощающие метафоры.

### МУЗЫКА СПЕКТАКЛЕЙ ДИДЕНКО

Определяя режиссерский стиль Максима Диденко, совокупность характерных черт и выразительных средств его режиссуры, нельзя не заметить музыкальности всех его постановок. Музыка проявляется в практически постоянном присутствии музыкального ряда и в способе монтажа действия. Фактура его спектаклей полифоническая, сохраняющая динамическое развитие стиля: интонационно-образное постоянство многократно варьируемых

эпизодов, приверженность определенным жанрам, выразительным средствам и художественно-техническая организация произведения. Спектакли Диденко могут иметь многосоставную музыкальную структуру, как, например, «Флейта-позвоночник», «Молодая гвардия», «Я здесь», «Чапаев и Пустота», а могут быть цельным музыкальным произведением: «Шинель. Балет», «Конармия», «Земля», «Пастернак. Сестра моя — жизнь», «Собачье сердце». Уместно говорить о музыке и звуке, который может быть непосредственно включен в сюжет, может быть аккомпанементом или иллюстрацией, создавать атмосферу, а может вступать в контрапунктные отношения с другими театральными элементами.

Темпоритм в постановках Диденко выстраивается энергично, с минимальными зонами тишины, примерно сопоставимыми с зонами форсирования звука. Зоны тишины создают резкое разрежение атмосферы действия. Работает не только переключение темпоритмов, но и погружение в сложные звуковые ландшафты за счет иллюзии монотонности. Пауза служит одним из выразительных ритмически-организующих средств. Часто используемый режиссером визуальный образ немого крика приковывает внимание зрителя. В изобразительном искусстве, например в «Крике» Мунка или «Гернике» Пикассо, были визуальные образы, которые наполняли древнюю маску скорби аллюзиями более близких и конкретных исторических событий, и в спектаклях «Конармия», «Земля», «Молодая гвардия» несколько раз повторяется эта сцена немого крика, как индивидуального, так и коллективного. Полная тишина в театре, конечно, невозможна. Но после ритмичной громкой музыки отсутствие инструментального сопровождения может показаться звенящей тишиной. В спектакле «Земля» в сцене баскетбольного поединка слышен скрип подошв и гулкие удары меча о площадку.

В «Молодой гвардии» музыка смолкает в момент, когда на телах девушек, отбивающих «дробушки», и на заднике дрожит проекция плывущих облаков. В яростном нарастающем стуке каблучков почти не слышно, как один за другим глухо падают на деревянную сцену парни, стоящие шеренгой справа. Зритель невольно начинает фиксировать и едва слышные звуки.

Акценты в действии создаются, интонированы или воспроизводятся с большой интенсивностью, независимо от того, выражается это в резком форте или внезапном пиано, резким свистком тренера в «Земле» или полной тишиной в спектакле «Я здесь». Диссонансные, дисгармоничные созвучия вызывают ощущение неравновесия или беспокойства. Отдаленное ими ожидание точки покоя создает нарастание напряжения. Потому-то так ожидаемы моменты лирической музыкальной гармонии, такие как сцена любви и счастья в спектакле «Земля», замедленный темп и невероятно красивые эпизоды «катания» девушек на наклонных досках и их взлет наверх по этим доскам.

Н. Скороход так пишет о значении ритма в спектакле «Конармия»: «В самом начале текст о подсолнухах, розах и трупах студенты пропели так, что зрителю понятны были лишь отдельные слова, но не фразы, проза Бабея работала не содержанием, а ритмом, агрессией, образы „Конармии“ были решены тут агрессивно-выпукло...»<sup>2</sup>.

Ритм непосредственно участвует в образовании смысла спектакля, становится фактом его содержания. Ритмические повторы и противопоставления монтируются в целое общим замыслом режиссера. Например, разноритмически выстроенная пластика Хомы и Василя в «Земле» «вела» тему персонажей. Они противопоставлялись друг другу и другим группам персонажей. Чередование ритмов может выражаться как музыкальными, так и пластическими средствами. Неровный, острый

ритм части может предвещать трагедию целого.

Называя спектакль «Конармия» ораторией и строя его именно по законам этого вокально-инструментального произведения, режиссер не только подчеркнул музыкальность постановки, но и вывел действие на уровень эпического повествования, включив и драматические моменты, и евангельские мифы. Первую часть «Молодой гвардии» Максим Диденко назвал «Миф». В рецензии на этот спектакль Е. Горфункель пишет: «Жанр первой части может быть определен как театральная оратория. Большие хоровые фрагменты, игровые интермедии, мимические эпизоды соединены в зрелище плакатно-музыкального характера»<sup>3</sup>.

Музыкальность спектаклей Диденко обнаруживается и в системе актерских интонаций. Именно интонация зачастую вносит новые выразительные оттенки, наполняет смыслом и одушевляет звучание голоса, соседствуя с механической артикуляцией: так создается бинарная оппозиция живого и мертвого. Эффекты, создаваемые собственно музыкальными средствами, поддерживаются и пластическим рисунком: так, в одном из эпизодов спектакля немой хор босых юношей и девушек во все убыстряющемся темпе поднимается и пытается «пробить стену» своими телами. Обессиленные тела выстраиваются в пирамиду. Таким образом, сочетая актерские интонации, сквозную музыкальную тему и пластическое изображение хора, Диденко исполнил увертюру к спектаклю «Молодая гвардия».

В спектакле «Земля» первое, что видит зритель, — это спортивная площадка, предполагающая замкнутое пространство стадиона. Увертюра Ивана Кушнера сразу предьявляет основную тему постановки. Напряженная, повторяющаяся, гулкая песня ветра, завывания дикого зверя, внедряющиеся в эту живую природную среду мертвые индустриальные пассажи. «Му-

зыка к „Земле“ не повторяет уже известное музыкальное оформление немого фильма. Кушнер комбинирует „электронные“ страсти и ритмические „вдохи“ и „выдохи“. Музыка не остается фоном, она выступает вперед, словно дирижирует зрелищем. Музыка и хореография обеспечивают современный „немой“ вариант „Земли“. Он выразителен и свеж»<sup>4</sup>.

Для обогащения музыкального языка Диденко использует интонации в шумах, ритмах природы, в проявлениях жизни, в которых люди фигурируют как один из элементов. Избегая вербального пафоса, Диденко часто усиливает состояние скорби, страдания, страсти патетическими музыкальными пассажами. В физически сложном трюке перемещения по доскам Василя (актер Иван Батарев) его состояние передает тревожное сочетание трех ритмов, постепенно растворяющихся в монотонном звуке воды. Плеск открытой воды в замкнутом пространстве Новой сцены Александринки рождает эффект эха крытого бассейна.

Спектакль «Шинель. Балет» содержит в названии определение жанра. Балет — танцевально-музыкальное произведение, основанное на танце и пантомиме. Живая энергия музыки, создаваемой на сцене, вовлекает зрителя в действие еще и возможностью наблюдать рождение звуков. Композитор Кушнер дирижирует оркестром, расположившимся в районе правой кулисы. Хрупкость образа Башмачкина (Гала Самойлова) приобретает осязаемость. Умея создать изобразительную инструментовку, четкий и гибкий ритм, Кушнер представляет музыку, которая провоцирует сжатое и пластичное действие.

В иммерсивных спектаклях Максим Диденко использует акустику помещений. Так, в «10 днях...» разносящийся эхом голос актера, произносящего текст от имени Николая II, умножает смысл действий в разных локациях. В «Черном русском»

акустика разных помещений используется в соответствии с событиями, в них происходящими. Например, камерные сцены идут в небольших пространствах или в комнатах, заставленных декорациями, мешающими свободному распространению звуков. Финальные песнопения на столе в большом зале максимально усиливаются резонансом.

Обращение к «бытовой музыке» как к одному из видов художественного общения и музыкального высказывания, не требующего профессиональных исполнителей, но насыщенного непосредственными переживаниями и живыми интонациями, — один из излюбленных приемов Максима Диденко. Песенно-романсовые номера есть практически во всех спектаклях режиссера. В перформансе «10 дней, которые потрясли мир» песни-гимны «Белая акация» и «Смело мы в бой пойдем», прозвучавшие в финале, стали самым страшным моментом. Как известно, романс «Белая акация» был и гимном Добровольческой армии генерала Деникина, и — с другим текстом — красноармейской песней. Слова менялись, мелодия была все той же. Если знать почти детективную судьбу песни, то включение ее в финал выстраивает ассоциативный ряд, устанавливая связь через столетие. Жертвенность и аскеза, звучавшие в «Смело мы в бой пойдем» сто лет назад, сегодня вселяют ужас от бессмысленного кровопролития.

Но чаще, как, например, в «Молодой гвардии», вставные стилизованные песенные номера создают атмосферу мирного времени с его знакомыми эмоционально насыщенными, сентиментальными мелодиями. Вокальная музыка присутствует в спектаклях Диденко с инструментальным сопровождением или без него. Границы между песенной музыкой (сольной или хоровой) и речитативом часто размыты. В песне слово подчинено мелодии, в речитативе отчетливо выделяются слова и слоги. Один из примеров того, как Диденко

вводит в свои спектакли песни, можно найти в рецензии А. Пронина на спектакль «Молодая гвардия»: «Девичий секстет в цветастых платьях печально вокализует что-то про „комсомольский напев“, а потом бросается поднимать неподвижно распластанные по сцене тела актеров-мужчин (видимо, убитых бойцов). Одна за другой перестраиваются актерские колонны. Надрывная песня „Ой, горе“ сменяется бойким рэпом со словами клятвы молодогвардейцев»<sup>5</sup>.

В построении сценического действия Диденко часто использует такой музыкальный прием, как вариации. На тему «нанизываются» украшения, сочиняется новый характер, меняются темп и тональность. Тема объединяет, помогает сопоставить разные по своему характеру вариации. Например, в спектакле «Земля» тема женщины, оплакивающей своего возлюбленного, ее немного крика повторяется дважды. Сначала это девушка в спортивной форме и туфлях на высоком каблуке, на коленях, затем перед трибунами проходит обнаженная, босая, с распущенными волосами актриса — лишенный каких-либо социальных признаков образ женщины, матери, Земли. Многократное повторение актерами в разных вариациях механических движений («Конармия», «Земля», например) нагнетает ощущение невыносимости ситуации, неизбежности взрыва.

Кроме того, спектакль может иметь циклическую форму сюиты. Так, витальная тема, звучащая в начале спектакля «Земля», поддерживается схожей по теме музыкой эпилога — перед тем как прозвучит финальный гимн. В спектакле «Молодая гвардия» многократно повторяется сцена казни молодогвардейцев, каждый раз в мизансцены вносятся пластические и ритмические изменения. Это повторение одновременно становится все мучительнее и притупляет боль, заикленность действия снова и снова возвращает призраков

мифу. Вариации играют огромную роль в смыслообразовании мизансцен, придавая эпическую безнадежность и вводя смыслы, связанные с цикличностью существования.

Еще один из излюбленных приемов — музыканты на сцене. Это могут быть профессиональные музыканты, как в «Шинель. Балет» и «Ленька Пантелеев», и актеры, собирающиеся в небольшой оркестрик прямо на сцене. Такие оркестрики-ансамбли появляются во «Втором видении», «Флейте-позвоночнике», «10 днях...», спектакле «Чапаев и Пустота». Живое музыкальное сопровождение, подчеркивая игровой момент происходящего, ритмизирует действие и сливается с ним, усиливая эмоциональный накал. Зыбкость перехода «персонаж—актер—музыкант» помогает включить зрителя в стихию игры. Музыканты-актеры становятся проводниками, вступающими в прямой визуальный контакт со зрителем и обнажающими скрытые чувства поэта, его предсмертный канкан. Музыканты могут не иметь отношения к фабуле, а могут стать «действующими лицами» в одном из эпизодов, одним из игровых номеров.

Музыкальные номера несут в себе чувственный, лирический заряд. Эти связи обеспечивают не фабульную, а театральную содержательность выстраиваемых эпизодов, их перетекание или контрастность. Смена языка: монологи, пантомимы, музыкальные номера, танцевальные — все это работает на смену смыслов. Если на большой сцене в крупном московском театре контрастности действия можно достичь еще и сценографией, световой партитурой, то на малых и технически слабо оснащенных площадках музыкальные контрасты становятся основным выразительным средством.

Ну и, конечно, хор. Хор, массовое пение, противопоставляется сольному исполнению. У Диденко хор может как транслировать текст или звук, так и быть

немым. Хоровая массовая лирика во все времена сопровождала народные движения и политические перевороты, перемещала искусство в сторону понятности и всеохватности: от хоровой лирики Древней Греции до гимнов революций. Контраст между многоголосьем хора и речью одного человека, движение одного и статичность группы — яркие мизансценические приемы. Нельзя не отметить, что в спектаклях Диденко большое место уделяется как голосовому, так и пластическому хору. Его роль отчасти схожа с ролью хора во «Взятии Зимнего дворца» Н. Евреинова. «Обращение Евреинова вслед за Ницше к античной трагедии как праобразу такого театра закономерно. Главное формальное сходство — роль хора, делающая условным и ситуативным разделение на актеров и зрителей. В подобном театре разыгрывается не какой-то банальный сценарий с моралистическим выводом, а ситуация реальной трагической неразрешимости, в которую попали или могут попасть участники постановки в своей реальной жизни. Однако в действительности никто не умирает (по крайней мере, здесь и теперь), герои переживают лишь „малую смерть“, осознают принципиальную трансцендентную конечность бытия, претерпевают становление другим и максимально возможное наслаждение в открывающемся таким образом новом экзистенциальном горизонте»<sup>6</sup>. Только Диденко, не проигрывая ситуации, уже сыгранные сто лет назад, выводит на сцену мертвецов — явление Танатоса через хор участников событий.

В статье «„Взятие Зимнего дворца“ как мистериальное действо» В. Максимов уточняет, что целью Евреинова был не катарсис, а мистериальное приобщение к культовому герою, и связывает этот тип представлений, возможность проиграть ситуацию снова с Элевсинскими мистериями. «Но теперь замыслом режиссера стало разыграть его по законам мифотвор-

чества. <...> Средневековые „Страсти Христовы“ куда важнее того, что реально происходило в первом веке. Миф 1920 года стремительно вытеснил реальные события 1917-го»<sup>7</sup>. Максим Диденко, используя театральные приемы 1920-х, рассказывает о событиях 1917-го, не создавая новый миф, а обыгрывая мифы, укрупняя вопросы, коррелирующие с сегодняшним днем и волнующие самого режиссера.

В интонациях хора — тоталитарная масса, противопоставленная персоне-личности. Такой хор есть практически во всех спектаклях Диденко. Это и хоровой крик — первый звук, взрывающий тишину в «Конармии». Это и лирические девичьи хоры в «Молодой гвардии», и пластические хоры в «Земле». Это медитативные хоры, поющие стихи Пастернака в «Пастернак. Сестра моя — жизнь». В этих хорах есть и самооценность, связанная с мастерством исполнителей. Хоры, переходящие в хороводы, как в «Конармии» и «Молодой гвардии», создают почти ритуальное действие хоровода над пропастью и одновременно подчеркивают коллективную агрессию.

Об использовании режиссером через хоровую форму такого политического инструмента, как гимн, пишет Т. Джурова в рецензии на спектакль «Молодая гвардия»: «Между выступлениями хора „вечно живых“ он то читает лекцию про устройство и использование „коктейля Молотова“, то, включая диктофон, из которого доносится мотив „С чего начинается Родина“, начитывает текст песни под бегущую по экрану строку. Это действенный прием. И действенная манера. В противоположность гимну официальному, „михалковскому“, эта песня в интимном исполнении Марка Бернеса стала для многих поколений неофициальным гимном страны. Такое же генетическое узнавание происходит, когда Рикардо Марин поет главный гимн сопротивления XX века — *El pueblo unido jamás será vencido*»<sup>8</sup>.

Диденко принадлежит к тем режиссерам, форма спектаклей и процесс организации элементов которых строится по законам формы музыкального произведения. Чаще всего используется простейшая форма организации действия, основанная на сопоставлении и чередовании песенных и танцевальных напевов. Песенные формы инструментальной и вокальной музыки, в которых обнаруживается музыкальное движение как повторение, чередование и перемещение интонационно-конструктивных элементов. Опорными точками могут быть основные мотивы-стержни и контрастирующие темы.

П. А. Марков писал: «Музыкальность... следует понимать, конечно, не как представление той или иной пьесы под аккомпанемент музыки — явление, широко и печально распространенное в наших театрах, — а как внутреннюю атмосферу и общий ритмический рисунок спектакля. Драматические спектакли Мейерхольтда по существу музыкальны. Эта музыка живет в ритме движения, в рисунке мизансцен, в речи актера. Мейерхольд создает сложную музыкальную партитуру спектакля»<sup>9</sup>. Диденко реализует не динамику сюжета и интриги, а динамику самой темы. При этом он «пользуется натуралистическими приемами не для того, чтобы подражать жизни, а для того, чтобы вскрыть социальный смысл событий, социальный смысл затронутой им в спектакле темы»<sup>10</sup>.

Все эти образы и музыкальные формы построения вписывают спектакли Максима Диденко «Ленька Пантелеев», «Конармия», «Земля», «10 дней, которые потрясли мир», «Я здесь» в авангардную театральную традицию начала XX века с ее поэтичностью и музыкальностью. В то же время монтажные образы, усиленные электронным звукорядом, переносят в ценностный ряд, далекий от революционной мифологии, сложившейся в 20–30-е годы. Так, например, написал критик о звуковом ряде спектакля: «Музыка играет огромную роль

и в создании сценических полотен Максима Диденко. Сочетание музыкального и визуального рядов нередко рождает парадоксы и, говоря словами Михаила Бахтина, „гротескную алогизацию“<sup>11</sup>.

Разумеется, многие режиссеры ставят музыкальные спектакли. Но не многие при этом приглашают композиторов для создания музыкального материала уже непосредственно во время репетиций. Когда композитор включается в живой процесс, музыка органично рождается из концепции режиссера и конкретных актерских исполнителей. Говоря о музыке в спектаклях Максима Диденко, нельзя не сказать о человеке, который написал музыку почти ко всем спектаклям режиссера. Стиль и почерк режиссера, который мы знаем, — это в огромной степени также стиль и почерк композитора Ивана Кушнера. Это настоящее соавторство, где нет четкой границы, определяющей вклад в конечный результат. «Музыка композитора Ивана Кушнера — вообще отдельный разговор. Благодаря ему мы, собственно, и получили новый непонятный жанр, над которым ломают головы критики, — то ли балет, то ли мюзикл, то ли physical theatre. Кушнер миксует треки так же хлестко и по тому же принципу, по которому Диденко монтирует сцены, — все работает на создание трюка. „Интеллектуальный хип-хоп“ чередуется с симфоническим роком, классика с техно, попса с панком или шансоном. Кажется, что Иван Кушнер бегло ориентируется во всем многообразии и классического и современного наследия, не стесняясь изобретать самые смелые сочетания музыкальных стилей»<sup>12</sup>.

Н. Таршис так описывает роль композитора Ильи Саца в создании спектаклей Мейерхольтца и Станиславского: «Недаром композитор постоянно сидел на репетициях (его присутствие живо описывают Станиславский и Сулержицкий, который называл Саца „музыкантом-актером“). Сац входил в постановку изнутри, он был

„актер“ и „режиссер“ одновременно, проживал сцену за сценой вместе с их участниками»<sup>13</sup>. Так же и в театре Диденко: благодаря слиянию музыкально-пластических образов мы можем говорить о музыкальности спектакля как основе поэтического театра.

#### ПРОСТРАНСТВО И СЦЕНОГРАФИЯ

Анализируя сценографию и организацию пространства в спектаклях Максима Диденко, необходимо иметь в виду несколько основных вещей: его очарованность спектаклями Роберта Уилсона, интерес к авангардному и концептуальному искусству, тесную связь с художниками Инженерного театра АХЕ. Все эти элементы в зависимости от темы и возможностей площадки присутствуют в разных пропорциях. «В каком-то смысле я продолжаю делать один и тот же спектакль. Он по-разному выглядит, но занимаюсь я в известном смысле одним и тем же»<sup>14</sup>. Несомненно, это относится и к визуальному ряду спектаклей Диденко.

При этом сценография, конечно, зависит от приглашенного художника. На первых спектаклях это был Павел Семченко — один из основателей театра АХЕ. Оформленные им спектакли имеют конструктивистскую доминанту. Кубы различной величины, контрастные цвета с преобладанием черного, красного и белого. Один из основных приемов этого типа сценографии — постоянная трансформация пространства.

Первый же спектакль «Шинель. Балет» имеет невероятно простое конструктивистское решение. Металлические параллелепипеды с перегородками — это весь предметный мир на голой сцене. Кажется, про это место действия и такую конструкцию можно было написать: «Она была „не простым станком“, превращающимся в результате „сюжетного обыгрывания“ в „очень конкретное место действия“, а просто станком, созданным специально

для игры на нем актера; „не схематичной и нейтральной“, но конструктивно осмысленной и содержательно готовой как к метаморфозам действия, предусмотренным пьесой... так и взаимодействию с актером, кинетическому контакту с ним»<sup>15</sup>. Конструкция появляется как отказ от обживания и обыгрывания предметов на сцене. Предмет обретает смысл при непосредственном использовании его актером. «Сама беспредметность конструктивизма парадоксальным образом соответствовала театру, единственным „предметом“ которого является действующий человек, — пишет о театре Мейерхольда Г. В. Титова. — Он один безусловен в условной сценической среде, условной всегда — независимо от типологии и стилистики сценического оформления. Конструктивизм обнажает феномен драматического театра»<sup>16</sup>. В спектакле «Шинель. Балет» конструкция требовала от актеров точных движений, они были не защищены в случае малейшей ошибки.

Неизменным в сценографии спектаклей Диденко остается «преодоление быта в быте»<sup>17</sup>, что является одним из основных свойств гротеска. Обращение к конструктивистскому и авангардному искусству сразу создает временной портал, усиливает, визуализирует, приращивает смыслы. 2017 год, год столетия революции, показал невероятную силу эмоционального и идеологического посыла революционных и послереволюционных лет. Практически для всех театральных сенсаций сегодняшнего дня можно найти аналогию в театральных поисках начала XX века. Тут можно вспомнить и спектакль С. Эйзенштейна «Противогазы» на газовом заводе, и циркизацию, и возвращение к французскому гиньолю, и очарованность театром Кабуки. Этот калейдоскоп дает последующим художникам целую палитру инструментов — бери любую краску, любой прием. Диденко использует знаки времени крупно, открыто. Литосферная плита, ви-

зуально объединяющая многие спектакли, может создаваться как одним знаком, так и их набором, код считывается моментально. Хотя использует режиссер в основном не сами эти символы, а визуальный ряд, созданный художниками-авангардистами и конструктивистами. Так, на сочетании цветов, графичности мизансцен, геометричности движений с организующим звуковым и световым началом собирается ассоциативный ряд.

Можно также говорить о приверженности режиссера к определенной цветовой гамме. Часто и щедро используется красный цвет. При всех вариантах первая ассоциация — кровь, катастрофа, гибель. В этой крови и мифическое единство народа, и разделяющая его межа. Ведь один проливает кровь другого на глазах третьего — эпический театр смерти.

Эта невозможность вычленив в мясорубке истории своих и чужих, палачей и жертв — одна из магистральных тем Максима Диденко. Груды сваленной одежды, которую актеры надевают будто бы по случайному принципу во «Флейте-позвоночнике» или «Я здесь», говорят о случайности дарованной судьбы, об общем начале и конце, о единичном и общем горе, о моменте удачи.

Но главный и наиболее часто используемый образ — *обматывание головы алой тканью*, которое впервые появилось во «Втором видении». Именно так изображаются убийства и во «Флейте», и в «Конармии», и в «Молодой гвардии». Но этот образ не всегда так однозначен. В самом начале спектакля «Флейта-позвоночник» появляется изящная женская фигура в черном, с красным копьем, голова ее замотана красной материей. Этот невероятно эффектный образ — одна из ипостасей роковой любви Маяковского — Лили Брик. Кажется, что поэт не видит ее лица, она для него сжигающий пожар страсти, смертельное копьё, кровавая пытка. Одна из пластических вариаций между ними заканчивается

разматыванием красного тюрбана на ее голове и перемещением полотна на голову поэта. Фатальная страсть, замешенная на крови.

В несколько другом ключе считает этот образ в «Конармии» Н. Скороход: «„Цветастый дискурс“ автора студенты отработали по полной: тут было в буквальном смысле пролито много краски, ею пачкали и разрисовывали обнаженные тела, потом она, смытая водой, перетекала на пол, тут были яркие — преимущественно червонные — куски ткани, в них заворачивались обнаженные, ими обертывали головы убитых, а иногда просто махали — как флагами»<sup>18</sup>. Явно не все принимая в спектакле, критик не может не зафиксировать насыщенность визуальных образов.

Но куда не ушел из этого спектакля конструктивистский подход к организации пространства. Четко выстроенная насыщенная, мощная цветовая партитура помогает заявить предмет-станок и выявить его назначение в конкретном эпизоде, она аккомпанирует игре актеров на площадке, созданной для игры. Одновременно может быть задействовано несколько разноуровневых позиций.

Несмотря на единичные отступления, на сегодняшний день сценография Максима Диденко тяготеет к конструктивистско-концептуальной, соединяя авангардные течения XX века. В его спектаклях это обращение к авангарду характеризует живопись как малярное раскрашивание, отказ от разнообразия и затейливости форм. Так, абстрактный фон, на который проецируется текст в спектакле «Я здесь», напоминает коридоры то ли тюрьмы, то ли коммунальной квартиры (художник П. Семченко). Пустое пространство, которое можно в нужный момент усилить предметным миром или заполнить хором. Трагическая пустота мироздания в «Конармии», сходение по кругам ада во «Флейте-позвоночнике» и, наконец, циклическое перемещение по лабиринту

локаций во «Втором видении», «Черном русском» и «10 днях...». Пространство сцены организуется как установка для игры, оно осмысливается в разных направлениях: мизансцены строятся как с использованием сцены в высоту («Пастернак. Сестра моя — жизнь»), так и линейно («Конармия»).

Все эти заматывания головы, надевание портфелей и звериных голов лишают человека-актера глаз и вводят тему «жмурок». В акции «10 дней, которые потрясли мир» Диденко выводит это в открытый прием, назвав одно из действий «Жмурки». Игра в жмурки известна со времен античности. Тот, кто ищет, обязательно ограничен в сфере своего зрения. Сегодня жмурки воспринимаются как детская игра. Но у этой игры есть «взрослая» традиция — практика образного поведения. «Образный смысл игры в жмурки тематизируется как акциональная амплификация сюжета: слепой ищет зрячего — мертвый ищет живого»<sup>19</sup>. Слово «жмурик», обозначающее в русском языке покойника, имеет тот же корень. Не видящий живых, он уже выпадает из социума. Вне детской игры жмурки часто переводят отношения в контекст насилия и жертвы.

#### **ПРОБЛЕМЫ АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА В СПЕКТАКЛЯХ МАКСИМА ДИДЕНКО**

На репетициях и мастер-классах у Диденко выстраиваются с актерами отношения со-создателей. Первое, что сказал М. Диденко студентам на мастер-классе в Воронеже: «Я занимаюсь тотальным физическим театром. Человек присутствует телом, остальное вторично. Тело — это все». После этого они пять дней занимались обнаружением присутствия тела, постепенно присоединяя звук. Главное для пластической партитуры Диденко — включить бытовые ритмы: или очень медленно или очень быстро — выход из зоны комфорта. «Актеру, нашему современнику,

легче выполнять движения в скорости, присущей современной жизни. Темпы излишне ускоренные или замедленные для него необычны и потому неудобны, — пишет И. Кох. — Но дело не только в актере. Темпы сценического действия должны отразить: а) темпы сценической действительности, б) свойства образа, в) своеобразный замысел режиссера, лежащий в основе нового решения спектакля»<sup>20</sup>. Этот необычный темп движения помогает актеру сосредоточиться и притягивает внимание зрителей.

Неслучайно обращение к пантомиме. В 1910 году А. Р. Кугель в «Театральных заметках» взывал к возрождению пантомимы: «...язык телеграфный, сценографический, а не тот язык растянутой эпистолы, которым переписывается театр с публикой через посредство литературных дел мастеров и который слушать довольно тягостно по нашему экспрессивному, быстрому, скажем, авиационному времени. <...> Театр скучен, потому что слишком словесен, актеры пришли в упадок, потому что превратились в чтецов-декламаторов...»<sup>21</sup>. Пантомима помогает выявить сценический гротеск, трагические и комические противоречия языком тела. Переосмысление и использование созданного в начале XX века театрального языка вписывает Максима Диденко в контекст театральных традиций последних ста лет. Современного зрителя и зрителя 1910-х сближает недоверие к слову: материалом искусства часто признается не слово, а звук. Можно возразить и сказать о расцвете в современной России документального и социального театров, вербальных по своей сути. Но если говорить о собственно театральной, о поисках сценического языка, то на этой территории театр все меньше хочет зависеть от драматургии.

Оправданность пантомимы сформулирована Таировым просто: «Ибо в момент максимального напряжения чувств наступает молчание»<sup>22</sup>. Конечно, те номера,

которые ставит сам Диденко, тяготеют к острому, резко прочерченному мейерхольдовскому характеру жеста, но приглашаемые им хореографы, такие, как, например, Владимир Варнава, вносят плавные, кольцеобразные пластические формы. Кроме того, часто жест определяет музыка, а характер выбираемой Диденко музыки провоцирует сильные, широкие, лаконичные жесты.

Можно рассмотреть и другие примеры создания ансамбля из актеров разных театральных традиций. Диденко не вмешивается во внутренний процесс подготовки роли, если его устраивает предложенный образ и способ существования. Данность в виде разнородности актерских техник он оборачивает в плюс спектаклю. Только отчасти этот прием можно соотносить с манифестом Маринетти о соединении на сцене актеров контрастно жанровых. Да, это дает какую-то энергию действию. Но для Диденко это несет не энергию взаиморазрушения, а создает дополнительное семантическое поле.

Так, Николай Чиндяйкин в роли профессора Преображенского, Илья Дель в роли Шарикова и Гала Самойлова в роли Швондера — совершенно не равнобедренный треугольник («Собачье сердце»). Другой способ существования Н. Чиндяйкина, ученика Анатолия Васильева, создает дополнительный смысл, усложняет тему. Идея соединения двух миров получает дополнительные коды восприятия. Диденко радуют высекаемые из таких сочетаний искры.

Атмосфера в спектаклях Диденко создается не драматическими или вербальными средствами, но и не только свободными ассоциациями, рождаемыми действием. Сами по себе сложные трюки, как, например, перемещение актера по вертикальным доскам в спектакле «Земля», создают поле индивидуальных переживаний.

Все средства работают на одну общую цель. Жестко выстроенная форма, однако,

допускает разные трактовки одной роли. В спектакле «Гоголь-центра» «Пастернак. Сестра моя — жизнь» Сталин Никиты Кукушкина жалкий, зловеще-смешной и привычный одновременно. Пластика его близка жизненной. Совсем другой Сталин Риналя Мухаметова. В его версии это романтический и грациозный друг зверей и птиц, совершенно, кажется, не способный на проявление силы и жестокости. И лишь иезуитская улыбка при цирковом вращении огромного шара-глобуса сопрягает его образ с праобразом. Получается, что замысел спектакля в целом допускает некоторую свободу для проявления индивидуальных особенностей актера. В этом же спектакле Светлана Брагарник, исполняющая роль матери Пастернака и его вдовы, существует по законам психологического театра. Стихотворение, которое читает Брагарник, ею же и предложено в процессе репетиций. И снова можно убедиться, что для Диденко такая эклектика совершенно допустима и даже желательна. В. Смехов смог органично существовать, играя самого взрослого из трех Пастернаков, а не демонстрируя «бренд Смехов». Но одно его присутствие на сцене, конечно, отражение мифа о Театре на Таганке. С точки зрения конечного результата соединение разных актерских школ и различной актерской органики не только создает дополнительный объем персонажам, но и вводит в действие личности самих актеров.

В 1920-х стала невероятно популярна «циркизация театра», использование эстетики и элементов циркового искусства. Вещественное оформление сцены было приближено к цирковым станкам и реквизиту. В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, С. Э. Радлова, Н. М. Фореггера, Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга, С. М. Эйзенштейна привлекали праздничность и отвага циркового представления. Диденко обращается к этому приему как к еще одному знаку времени. Цирковой код, такой

как полет Марии Селезневой на шаре в «Хармс. Мыр» или Ингеборге Дапкунайте на Луне в «Цирке», сразу помещает событие в определенный временной контекст. Сам этот прием приращивает смыслы и своей первой функцией, сформулированной Н. Песочинским в статье «Футуризм — театр — цирк»: «Изначально цирк и драма существовали в едином, синкретическом искусстве. В Азии так и осталось, например, в классическом китайском театре (сицуй, цзинцзуй), в корейском площадном театре понгсан, во вьетнамском тео и так далее. Трагедия включает аттракционы эквилибристики, боевых искусств и клоунады. Европейское зрелищное искусство к XIX столетию непримиримо разделилось на виды, изображение „высокой“ литературы и балаган оказались на разных уровнях культуры»<sup>23</sup>. Обращаясь к циркизации, Диденко включает в игру как традиционные, так и футуристические коды: «Опять: цирковое остранение, — продолжает в своей статье Н. Песочинский, — как прием увеличения степени драматизма»<sup>24</sup>.

Пластика как самостоятельный содержательный элемент, излюбленный и узнаваемый ритмично-механический вид движений актеров, геометрическая траектория движений — этот пластический хор создает сгущение смысла, растянутый во времени «взрыв». Шествия на сцене имеют отношение не только к конкретному спектаклю, это лейтмотив, связывающий многие постановки на тему революции и войны. Марионеточность движений в почти пустом пространстве подчеркивает катастрофичность происходящего. В таких спектаклях, как «Земля» или «Конармия», все траектории движений актеров определены и стеснены в пространстве, что создает ощущение неизбежности их личных катастроф. Свободное владение актерами своим телом помогает выявить несвободу их персонажа. Так, легко встав на пуанты, один из испол-

няющих роль Маяковского во «Флейте» сделал абсолютно явной потерю равновесия и твердой почвы под ногами своего персонажа, неизбежность его падения. Перетекание персонажа в разные тела артистов и в тряпичную куклу не просто усложняет образ, но и дает ему оттенок ускользающего оборотничества. Не победитель, не побежденный, не трагедия и не кабаре, не жив и не мертв. Все не то, чем кажется.

Механичность движений сформирована в индустриальную эру. Сила машины делает человека телесно бессмертным. Машина может сломаться, но не может умереть. Магический, монументальный реализм и имперсонализация, стандартизация опыта, серийность и заменимость субъекта. Для конструктивизма 20–30-х годов спорт был как мимесис индустриального труда, а тело — как мимесис машины. По известной теории Э. Юнгера, изложенной в книге «Рабочий» (1932), ценностью обладает только клонированный субъект — «гештальт Рабочего». Речь идет о формировании тоталитарного государства. Человек уподобляется машине, включая военную машину. Позже Энди Уорхол признавался в желании стать машиной, видя в этом путь к бессмертию. Уже Платон говорил о том, что наша душа приобщается к бессмертию, созерцая повторяемость квадратов и треугольников. Движения атлетов математически моделируются, тела и траектории движений можно рассматривать как субститут квадратов и треугольников на картинах русских авангардистов. Даже в «философии общего дела» Федорова речь идет не о воскрешении души, а о воскрешении тела. Особое отношение у этих теорий было к музеям, которые в будущем могли бы стать хранилищем живых человеческих тел. Тоталитарное уравнивание искусства и политики, преодоление индивидуальной смерти, серийное производство тел при коммунизме. Жесткий ритм военного марша пластикой

обнаруживает неестественность механических движений для человека. Изображая тоталитаризм угрожающим, Диденко обличает саму эту идею.

Бесознательный эротизм в советском искусстве на примере фильма С. Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“» исследует А. Эткинд в книге «Эрос невозможного»: «Эти люди лучше нас чувствовали эротику единого, открытого, бесполого и возрождающегося тела толпы, в которой, как в матке, успокаивается отдельный человек. Эротика толпы, это финальное развитие божественного платоновского Эроса, осуществляла на деле смутные мечтания Ницше и Иванова... В Эйзенштейне „Век толпы“ нашел своего самого выдающегося художника»<sup>25</sup>. Диденко интересуется не только профессионально подготовленное тело, не только здоровый дух в здоровом теле, но и эта невероятная, до времени сдерживаемая энергия толпы. Героем толпы становится тоталитарный властитель.

Есть еще и визуальный код — парад физкультурников. Режиссер использует этот образ как символ времени, включает его как элемент игры. Узнаваемость, театральность и неоднозначность ритмично организованных тел, совершающих геометрические перестроения, позволяет включать этот знак времени в разножанровые эпизоды. В финале «Леньки Пантелеева» — это официоз несокрушимого оптимизма, а в «Земле» — противостояние двух миров. В «Конармии» — яростное единение. В «10 днях, которые потрясли мир» соединилось все: музей как олицетворение вечной жизни тела «общего дела»; три двери, как на фасаде сцены древнегреческого театра, через которые происходит исход механически организованной процессии, и, наконец, возможность рассмотреть этот бессмертный физкультурный парад в деталях, осмыслить использование этого символа в театре XXI века. Важно сказать о том, что тема парада физкультурников имеет одно общее

качество — в постановках Диденко это всегда парад мертвецов, что усиливает как театральную образность, так и гражданское высказывание.

Спортивные праздники несут в себе мощный пропагандистский заряд. В 1919 году на Красной площади прошел первый парад физкультурников. Это была демонстрация зарождающегося пролетарского искусства, ориентированного на народность и гражданственность. Подготовка физкультурников имела и другую, первостепенную, задачу — подготовку защитников завоеваний революции и укрепление обороноспособности страны. Этим зрелищам был свойственен плакатный стиль выступлений, требовавший лаконичности и ясности высказывания, синхронности и ритма, трансформации предметов и костюмов. Это было заражение зрителя физическим движением, запуск цепной реакции.

Геометрические перестроения часто сопровождаются топаньем. Кроме создания темпоритма и звукового сопровождения действия, в этом процессе есть еще и метафизический смысл. Многие хореографы и режиссеры, такие как Ян Фабр, Роберт Уилсон, Тадаши Судзуки, убеждены, что понимание актером своего тела приходит через ступни. Через топанье происходит столкновение с землей, понимание того, что человек — часть земли и после смерти он возвращается в землю. В японской традиции, например, целью публичного ритуального топанья является изгнание злых духов и приветствие добрых, создание мира и покоя. Убирая обыденное расслабленное состояние тела, исполнитель концентрируется, заряжается внутренней силой, чтобы транслировать ее зрителям. Буквально на первой репетиции Диденко ставит задачу особого внимания к ногам как к основе техники актера.

В акциях и перформансах на тексты концептуалистов «Широка страна моя

родная», «Программа совместных переживаний» и «Я здесь» интересно не только транслируемое послание, но и то, что актеры совершают, как сказал Диденко в интервью новосибирскому телевидению, «внутреннее погружение из советского человека к праотцам». Именно это состояние актера создает поэтический и эпический пласты действия. Совершенно не вопреки этому приему, а параллельно стройные ряды тел при внимательном рассмотрении демонстрируют утопичность и иллюзорность уравнивания людей, создания из них неразличимой массы.

Театральность атлетических парадов, конечно, возникла не в XX веке. Вот как пишет о древнегреческом театре Д. П. Каллистов: «...актер должен был владеть искусством танца. Главное же, от него требовалась совершенно исключительная выносливость. <...> Нет ничего удивительного в том, что имена актеров в античных текстах сплошь да рядом ставились рядом с именами атлетов. Да, это были своего рода атлеты — атлеты театральной сцены»<sup>26</sup>.

Тема парада, групповых перестроений — одна из визитных карточек Максима Диденко. В жесткой пластике поэтичная скульптурность Александра Дейнеки сочетается с приверженностью монтажу русского конструктивиста Александра Родченко.

Американский скульптор и художник Джордж Сигал, создавший такое направление искусства, как энвайронмент (вовлечение пространства в художественную композицию), в 1959 году устроил в Нью-Йорке представление: выполненные в натуральную величину гипсовые фигуры располагались в пространстве так, что смешивались с реальными людьми. Апсихологичные персонажи, живые мумии, позволяли зрителям проецировать ситуацию на себя. Если человек встает или садится рядом, его охватывает противоречивое чувство: одновременно ощущается

присутствие родственной формы и ужас от соседства с зомби; соединение на территории музея зрителей и экспонатов, живого и неживого. Нечто подобное испытывает зритель, садясь на скамью у ног застывших артистов, проходя между их телами, выполняющими механические движения. Хор обреченных на Голгофу усиливает ощущение аттракциона ужасов. Создаваемое единое пространство демонстрирует гибкость границ между живым и мертвым, живым и искусством.

Для Диденко тема революции и войны звучит как «дело молодых» — тех, кто был молод сто лет назад, молодых родителей, наших современников, детей. Он остро чувствует несправедливость использования «маленького человека» в политических играх, уязвимость и незащищенность молодости, ее страдающую сущность. Мощь, напор, избыточность, с которыми он исследует национальные мифы и стереотипы, не становятся слабее от спектакля к спектаклю.

Важный прием — *двойственность*, а то и *тройственность персонажей*, конечно же, не новый театральный ход. Во «Взятии Зимнего дворца» Евреинова действуют несколько актеров-Лениных в кепках, что символизирует обобщение, представляет массового героя. Совсем другие задачи у Диденко. В «10 днях...» два Николая II — черный и белый. Образы Маяковского и Пастернака приобретают дополнительную многозначность благодаря исполнению тремя актерами. Если в «Пастернак. Сестра моя — жизнь» поэт представлен в трех возрастах: мальчик, молодой и пожилой мужчина, то Маяковский в спектакле «Флейта-позвоночник» — поэт, исполняемый поочередно тремя актерами в один момент жизни. Здесь этот прием говорит о сложности душевного состояния трибуна революции, о неразрешимости его внутренних противоречий. Невольно в этом «растроении» образа поэтов читается образ мученичества и «троицы». Оба

поэта оказываются распяты. Маяковский в финале взлетает на щите, а Пастернак поднимает над землей жену и сына, страшно, свое творчество и обреченно спускается вниз головой, как будто с креста сползает уже мертвое тело. Движение образа «троицы» в обоих случаях не связано фобульным временем, он развернут в пространстве всей истории, разлит в нем, как лейтмотив. Несколько автономных номеров сгущают образ, в распределении роли есть распределение преимущественных мотивов. Еще одна важная функция этой многоликости: «В главном персонаже можно предположить поэта, и даже определенно Маяковского (будем дальше именовать его Поэт), играет его в большей части действия Марк Овчинников (и Сергей Волков), но эта фигура множится в отражениях, в нескольких разных актерских воплощениях. Мы явно увидим на протяжении всего действия противопоставление этой фигуры всем остальным, персонифицируемым или образующим толпу»<sup>27</sup>. Воплощение Лили (Юстина Вонщик, Галина Журавлева, Антонина Сони́на) также переходит от одной актрисы к другой: прагматическая и лирическая линии. Даже свет подкрепляет мотив двойничества, выхватывая из темноты то одного, то другого. Композиция из разных масок усложняет образ, делает его объемнее. *Исполнение одним актером нескольких ролей* — прием, часто используемый Диденко при выстраивании образа театра в театре. Например, три девушки, бывшие сначала прекрасными временами года в «Пастернаке» и танцевавшие под птичий щебет, превращаются в перепуганных до смерти заключенных с чемоданчиками и уйдут куда-то вглубь, как на расстрел. «Полями наискось к закату уходят девушек следы...». Бесконечные переодевания и перевоплощения — прием, который режиссер использует и в «Шинель. Балете», и в «Земле», и в «Конармии». Наверное, нет спектакля, где этого не происходит совсем. Да и исполняя

одну роль, актер может выходить из игры: общаться со зрителями в «Леньке» или менять маски на глазах у зрителя, создавая явных, но ускользающих двойников в образах «Чапаева и Пустоты» или «Собачье-го сердца».

Возможна композиция разных масок в образе. Например, в «Конармии» одним только пластическим рисунком роли происходит трансформация образа: боец в шинели проходит за спиной богоматери — убитый сыном (замотан красной тканью) — уже только с замотанной головой без одежды на коленях богоматери («Пьета») — снова один из красноармейцев.

Время — важная категория для М. Диденко. Временная дистанция создает укрупнение, разбивает события на кадры с разной степенью детализации. В режиссуре Максима Диденко действие организуется через эти кадры определенными лексическими и концептуальными средствами. Восприятие события становится важнее самого события. Отсутствие у Диденко нарративности накладывает на кадры истории бинарный фокус, так режиссер дает зрителю бинокулярное зрение. Чтобы разобраться с тем, что окружает современного человека и каков он сам, Максим Диденко стремится это осмыслить через обратную перспективу, об-

ращаясь к важнейшим этапам в истории России.

Монтаж эпизодов сочетается в режиссуре Диденко с коллажностью. В спектакли включаются тексты исторических документов, предисловий, комментариев, дневниковых записей. При этом сохраняются приемы, заявленные режиссером в первых спектаклях: парадоксальность, телесность, игра с гендером, перформативность, тяготение к цирковым приемам (аттракционы, трюки, клоунада). Сопоставление этих мотивов выстраивается в заданном направлении и создает целое, подтверждая мысль Эйзенштейна, что при ассоциативном монтаже один плюс один — больше, чем два.

Максим Диденко не окружает свой творческий процесс таинственностью, как это происходит в DEREVO и у АХЕ, но и избегает однозначных вербальных формулировок. «Любая действительность выражает действительность бытующих в обществе мифов»<sup>28</sup>. Диденко своими спектаклями побуждает взглянуть в старые и новые мифы, и каждый зритель может сам соотнести их с действительностью. Наметившаяся в «Собачьем сердце» мрачная эстетизация вызывает напряженное ожидание следующего шага режиссера.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: Марков П. А. Статьи о театре XX века: Избранное: В 2 т. М., 2013. Т. 1. С. 196.

<sup>2</sup> Скорход Н. В тренде // Петербургский театральный журнал. 2015. № 3 (81). С. 114.

<sup>3</sup> Горфункель Е. Рев народа и архивная театральность // Вопросы театра. 2015. № 3–4. С. 40.

<sup>4</sup> Горфункель Е. Довженко — «Земля» — Диденко // Петербургский театральный журнал. 2015. № 4 (82). С. 78.

<sup>5</sup> Пронин А. Вчера и сегодня была война // Петербургский теа-

тральный журнал: блог. 2015. 9 нояб. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/vchera-isegodnya-byla-vojna> (дата обращения 09.12.2017).

<sup>6</sup> Чубаров И. «Театрализация жизни» как стратегия политизации искусства: Повторное взятие Зимнего дворца под руководством Н. Н. Евреинова // Советская власть и медиа: Сб. статей. СПб., 2006. С. 284.

<sup>7</sup> Максимов В. «Взятие Зимнего дворца» как мистериальное действие // Николай Евреинов: К 130-летию со дня рождения:

(По материалам научной конференции, состоявшейся 16 февраля 2009 года). СПб., 2012. С. 38.

<sup>8</sup> Джурова Т. «Подробности — главное. Подробности — бог» // Петербургский театральный журнал. 2015. № 4 (82). С. 82.

<sup>9</sup> Марков П. А. Статьи о театре XX века: Избранное: В 2 т. Т. 1. С. 199.

<sup>10</sup> Там же. С. 202.

<sup>11</sup> Дунаева А. Время Диденко. Штрихи к портрету режиссера // Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века. СПб., 2016. С. 355.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> *Таршис Н. А.* Музыка драматического спектакля. СПб., 2010. С. 29.

<sup>14</sup> *Забалуев Я.* «Пелевин уравнивает реальности»: Режиссер Максим Диденко рассказал о спектакле «Чапаев и Пустота» // Газета.ru. 2016. 14 нояб. URL: [https://www.gazeta.ru/culture/2016/11/14/a\\_10328903.shtml](https://www.gazeta.ru/culture/2016/11/14/a_10328903.shtml) (дата обращения 09.12.2017).

<sup>15</sup> *Титова Г. В.* Мейерхольд и художник // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 105.

<sup>16</sup> Там же. С. 104.

<sup>17</sup> *Мейерхольд В. Э.* Статьи, речи, письма, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 229.

<sup>18</sup> *Скороход Н.* В тренде // Петербургский театральный журнал. 2015. № 3 (81). С. 114.

<sup>19</sup> *Богданов К.* Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб., 2015. С. 106.

<sup>20</sup> *Кох И.* Основы сценического движения // PROFLIB: Электронная библиотека. URL: <https://profilib.net/chtenie/75191/i-kokh-osnovy-stsenicheskogo-dvizheniya-9.php> (дата обращения 09.12.2017).

<sup>21</sup> *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 35. С. 650.

<sup>22</sup> *Таиров А. Я.* О театре. М., 1970. С. 90.

<sup>23</sup> *Песочинский Н. В.* Футуризм — театр — цирк // Петербург-

ский театральный журнал. 2015. № 1 (79). С. 179.

<sup>24</sup> Там же. С. 181.

<sup>25</sup> *Эткинд А.* Эрос невозможно: История психоанализа в России. СПб., 1993. С. 32.

<sup>26</sup> *Каллистов Д. П.* Античный театр. Л., 1970. С. 79.

<sup>27</sup> *Песочинский Н.* От этюдов ушел, от тебя, «АХЕ», и подавно уйду // Петербургский театральный журнал: блог. 2014. 2 февр. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/otetyudov-ushel-ottebya-axe-ipodavno-ujdu/> (дата обращения 09.12.2017).

<sup>28</sup> *Богданов К.* Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. С. 106.

Л. А. Ворончихина

## «Пушкинская школа»: спектакли последних сезонов

В петербургском театральном контексте «Пушкинская школа» под руководством Владимира Рецептера — явление, несомненно, привлекающее внимание. Пожалуй, это единственный в городе театр, где ставят преимущественно классику. В основе репертуара — русская классическая литература: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Фонвизин. Играют и классиков мирового репертуара: Мольера, Шекспира. Среди главных задач театра — обнаружение театрального «гена» в текстах Пушкина и воспитание актеров пушкинским словом. Ядро труппы — ученики Владимира Рецептера, выпускники курса СПбГАТИ (ныне РГИСИ) «с углубленным изучением творчества Пушкина» (2001–2006). У театра нет сцены в привычном понимании этого слова, актеры играют в подлинных интерьерах особняка XIX века — Дома Кочневой на Фонтанке, 41. Дух иной эпохи, сохранившийся в этом пространстве, находится в гармоничном сочетании с репертуаром театра.

«Пушкинская школа» — это театр поэтического слова, которым дорожат и которое умеют произносить. В своих спектаклях исследователь-пушкинист, поэт и режиссер Владимир Рецептер пытается постичь и сценически воплотить законы художественного мира автора-классика, вступая с ним в содержательный диалог. Рецептер растит своих актеров на классических текстах, «выпрямляя» им спину. Жанр его спектаклей — прежде всего по произведениям Пушкина — можно обозначить, используя пушкинское же определение: «опыты драматических изучений». В аналитическом методе Рецепте-

ра присутствует увлеченность сюжетом исследования, сильное лирическое начало, все это придает спектаклям театра современный нерв. А соединение исследовательского и собственно театрального подхода дает возможность проникнуть в творческую лабораторию автора, изучить его художественную вселенную.

Последние несколько лет стали для «Пушкинской школы» временем творческого подъема. Актеры достигли профессиональной зрелости, а художественный руководитель театра создал один из лучших своих спектаклей — «Свадьбу Кречинского», увлекся пушкинскими поэмами и обратился к произведениям Гоголя. В 2016 году «Пушкинская школа» перешагнула десятилетний рубеж. Констатируя рост и развитие актерских индивидуальностей в труппе, критика писала: «...еще недавно совсем молодая труппа стала театром зрелых мастеров»<sup>1</sup>.

Остановимся на пяти наиболее значимых спектаклях, которые появились в репертуаре театра за последнее время. Анализируя сценическую композицию и способ игры ансамбля, попробуем проследить, как метод Рецептера развивался в спектаклях последних лет, как проявлял себя этот метод в работе режиссера с актерами.

«Сказка о Салтане и Гвидоне...» (2015) стала для учеников Рецептера возвращением в игровую стихию. Поначалу непривычно видеть, как режиссер позволяет своим артистам изучать сказку Пушкина средствами театральной игры и фантазии. Чуть позднее понимаешь: спектакль отражает изменения в мировосприятии Рецеп-

тера. Не было раньше в его режиссуре этой светлой праздничности и глубокой веры в чудеса, которые способна творить любовь! Чистосердечие и жизнерадостность — доминанты режиссерской интонации в спектакле — высветились именно на материале сказки. Вместе с тем в «Сказке...» сохраняются естественная для Рецептера детальная психологическая проработка образов и внимание к авторскому слову. Пушкинская речь с ее стремительной легкостью для артистов как родная: спектакли по произведениям Пушкина они играют со студенческой скамьи.

Вместе с актерами режиссер сочиняет несколько вариантов начала сказки. Первое — раешное, веселое, лихое плясовое. Внимание больше сосредоточено на действии, песнях, а не на тексте. Перед нами не лубок, а задорно сыгранная пародия на него. Звучит фраза «в те поры война была», и актеры начинают играть сказку заново — уже в другой тональности, серьезно, взвешенно. Здесь и горечь вынужденной разлуки, и невозможность встречи отца с сыном. Взаимоотношения Салтана и Гвидона для Рецептера очень важны (это видно и из названия спектакля: режиссер отказывается от полного пушкинского заглавия, но при этом не использует и привычный укороченный вариант).

Салтан (Иван Мозжевилов) кажется чудаковатым и вместе с тем искренним в своих порывах. Актер обладает изумительной фактурой сказочного героя, а умение чувствовать жанр и острота оценок сочетаются в нем с чувством юмора и доброй иронией по отношению к персонажу. Гвидона играет Владислав Пулин, недавно появившийся в труппе театра. Его внешние данные несколько иного рода, чем принято в «Пушкинской школе»: в Пулине есть выраженная типажность. Его Гвидон — угловатый богатырь с ясным детским взглядом. И все-таки отец и сын похожи. Одна из самых сильных сцен спектакля — момент их воссоединения,

когда вслед за летящей мелодией увертюры к «Детям капитана Гранта», наведя подзорные трубы, Салтан и Гвидон узнают друг друга.

Если главные герои ребячливы и непосредственны, то героини, напротив, кажутся рано повзрослевшими. Царевна Лебедь (Юлия Скороход) словно наперед знает, что случится с нею и ее суженым. Внеземной девушке-лебеди трепетность соединяется с мудростью и решительностью.

Наравне со старшими актерами Владимир Рецептер вводит в спектакль и своих студентов. В печально-поэтическом облике Екатерины Вишневской можно разглядеть будущую драматическую героиню — в ней уже сейчас есть какой-то надлом. Но вот ее задумчивая Царица улыбается и вместе со всеми пускается в пляс — сказка все-таки!

При всем пиетете перед Пушкиным режиссер сочиняет персонаж, которого нет в сказке, но который, кажется, подсказан самой природой пушкинского текста. Никандр Кирьянов играет злого гения, подобие Ротбарта из «Лебединого озера», — его герой может принять обличье коршуна, но это лишь одно из возможных воплощений. Следя за персонажами сказки, именно он чинит всевозможные препятствия: не пускает отца к сыну, колдовством пробуждает зависть в добрых сестрах царицы. Как победить зло? Режиссерское решение в своей сердечной простоте близко к Пушкину: нечистая сила сгинет, если ее осенить крестным знаменем.

Амплуа, характерное для театра Рецептера, — «лицо от театра». Это не только персонаж, который, будучи именно так обозначен в программке, становится одним из главных действующих лиц в спектакле, ведет сюжет. Это и составляющая ролей других актеров, которые выходят из «хора» и берут на себя роли тех или иных персонажей. Жанр сказки по-новому высвечивает любимый прием режиссера: на этот раз «лицами от театра» становятся

корабельщики (Денис Волков, Григорий Печкысев, Павел Сергиенко, Денис Французов, Павел Хазов). Шумная их ватага — движущая сила действия. Они и предстатели этого волшебного мира, и само его воплощение: когда надо, изобразят морскую стихию и бочку, в которую заточили царицу с младенцем, даже галдящих на берегу чаек. Мир сказки создается корабельщиками из подручных средств: на сцене лишь деревянные табуретки (сценография и костюмы Светланы Тужиковой), которые в зависимости от обстоятельств то превращаются в корабль или царский престол, то выстраиваются в ряд, рождая образ пути, на котором встречаются и расходятся герои.

В линии корабельщиков, во многом родившейся из актерских этюдов, отчетливо проглядывает скоморошеское начало. В их репертуаре народные песни хулигански перемешались с хитами (пушкинский текст поется на мотив «морских» мелодий: «Из-за острова на стрежень...», «Yellow Submarine» и «Чунга-Чанга»), однако вкус и чувство меры не изменяют актерам. В этом проникнутом жизнелюбием спектакле импровизационная свобода и слаженная работа актерского ансамбля выходят на первый план.

Финал «Сказки о Салтане и Гвидоне...» на удивление тихий. Игра заканчивается, и перед нами уже не персонажи, а сами актеры, глубоко задумавшиеся о скрытых смыслах пушкинской сказки.

Спектаклем «Анджело, или „...ничего лучше я не написал“» (2016) Владимир Рецептер продолжает серию «таинственно-темных» постановок, которая уже отчетливо обозначилась в его творчестве и к которой можно отнести, например, «Розу и крест» (2009) и «Гамлета» (2010). Мысль объединить эти спектакли может показаться поначалу довольно смелой, тем более что режиссер никогда не говорил о преемственности такого рода. Однако способ актерского существования, пластическое

и сценографическое решение в этих трех спектаклях имеют несомненное сходство. Их постоянные приметы — благородство и сдержанность актерской игры, выверенность каждого движения и жеста, графичность силуэтов и абсолютная монохромность. Это спектакли высокого стиля. Режиссер не стремится показать определенную историческую эпоху, однако загадочная полутьма, приглушенный свет и голоса, которые словно отзываются эхом, пробуждают в нашем воображении образы гулких коридоров средневекового замка. Потому и условное итальянское Возрождение пушкинского «Анджело» в спектакле Рецептера больше похоже на таинственное Средневековье.

Сложносочиненная композиция спектакля включает в себя несколько разных сюжетов: текст пушкинской поэмы режиссер монтирует со сценами на английском языке из шекспировской «Меры за меру» и фрагментами трактата «О милосердии» Сенеки, специально для театра впервые переведенного Михаилом Поздневым. Вновь обнаруживая исследовательский подход, Рецептер вводит в ткань спектакля Лицо от автора (Никандр Кирьянов), которому отдает все эпические строки, что позволяет нам увидеть актера сразу в двух ипостасях: это и Пушкин, который начал было переводить пьесу Шекспира, да так вдохновился ею, что создал оригинальное произведение, и современный художник, который постигает происходящее на сцене, глядя из дня сегодняшнего. Лицо от автора становится alter ego самого создателя спектакля: персонаж Кирьянова глядит на происходящее глазами одновременно исследователя и поэта. Силой своего поэтического вдохновения герой Кирьянова собирает все сюжеты воедино.

Вместе с тем в спектакле заметна и трансформация творческого метода Рецептера. Режиссер изменяет «геометрию» существования артистов: исчезают привычные фронтальная и круговая мизансцены.

В выразительных позах герои замирают на ступенях, которые ведут к находящемуся в центре сценической композиции трону (сценография Елены Жуковой). Актеры предельно сконцентрированы и почти не взаимодействуют друг с другом напрямую: игра идет по внятно заданным разнонаправленным векторам.

Многофигурные композиции «Анджело» отчасти напоминают «живые картины»; чувствуется, что Рецептер любит их эстетикой. На сцене словно разыгрывается шахматная партия. В пластике артистов (сценическое движение — Юрий Васильков) высокая патетика соединяется с афористичностью жеста. Актеры «Пушкинской школы» как всегда мастерски владеют поэтическим словом, безупречно держат стих и, существуя в крайней статике, не теряют при этом внутренней свободы. Особенно удаются Рецептеру постановка драматических диалогов, здесь есть все: и накал страстей, и глубина, и трагические обертоны. Разработку режиссером драматической партитуры пушкинских и шекспировских ролей можно без преувеличения назвать ювелирной.

Внутренний посыл режиссерского метода Рецептера остается прежним: *«Весь мир — театр. / В нем женщины, мужчины — все актеры. / У них свои есть выходы, уходы, / И каждый не одну играет роль»*, — но в то же время в спектакле появляется и своеобразный ракурс сверху — знак присутствия некой высшей силы, которая направляет героев. Не случайно в начале спектакля герой Кирьянова произносит строки из Евангелия от Матфея: *«Не судите, да не судимы будете, Ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такую и вам будут мерить»*. Рецептер чувствует в произведении Пушкина христианский подтекст. В этом поэтическом переосмыслении «Меры за меру» отчетливее, чем у Шекспира, звучит вопрос: что выше — закон или милосердие? И, конечно, ответ для Пуш-

кина очевиден. По сути, весь Новый Завет стал ответом на этот вопрос. Потому и желание осмыслить пушкинскую поэму с ее чудесным финалом в русле христианской традиции представляется точным режиссерским решением и говорит о глубоком понимании Рецептером природы пушкинского гения, ведь именно лирический герой Пушкина «милость к падшим призывал».

В спектакле отчетливо звучит тема покаяния и прощения. Режиссер дает нам возможность увидеть одну и ту же сцену два раза: в ее «английском» и «русском» варианте. И если шекспировская Изабелла (Мария Егорова), замерев на мгновение, все-таки не может совладать с собой и покидает брата, чье малодушие так сильно ранит и возмущает ее, то пушкинская героиня (Надежда Некрасова), словно повинувшись поэтическим открытиям Лица от автора, прощает и обнимает раскаивающегося Клавдио.

Если в пьесе Шекспира герцог Винченцио испытывает Изабеллу, то у Пушкина «добрый старый Дук», скорее, помогает свершиться Божьему Промыслу: да, он движет интригу, но его рукой словно водит Провидение. Поэтому и совет, которым Дук в образе монаха напутствует Изабеллу, будет содержать мысль, соприродную многим пушкинским произведениям: *«Все к лучшему придет / Послушна будь и верь»*.

Назначение Дениса Волкова сразу на две роли — Сенеки и Дука — имеет в спектакле отчетливо концептуальный характер. Черты милосердного правителя, о котором Сенека рассказывает юному Нерону (Михаил Кудрин), видны именно в Дуке.

В творческой биографии артиста есть обладающие возвышенным строем души одиночки и хулиганы-паяцы с неукротимым огнем в глазах. Одна из принципиальных ролей Волкова — Гамлет в спектакле Владимира Рецептера («Гамлет», 2010). Во многом именно она определила

путь актера, закрепив за ним место про-тагониста в ансамбле театра. Гамлет Волкова не мрачен и не разочарован, ему свойственны пылкость души и чистота сердца. Этот «юноша бледный со взором горящим» в первый раз открывает для себя жестокость и несправедливость окружающего мира. Герой Волкова познает окружающую действительность не интеллектуально, но интуитивно и эмоционально. И страдает от несовершенства мира и противоречивости собственных желаний.

Тему, объединяющую многие роли артиста, можно определить как «нетерпение сердца». В пушкинских спектаклях Рецептера Волков зачастую воплощает образ Поэта. Впервые актер «примеряет» этот образ в «Хронике времен Бориса Годунова» (2011), где повеса сегодняшнего дня становится по-пушкински «гулякой праздным». В дальнейшем за Волковым закрепляется амплу поэта, через сердце которого, по выражению Генриха Гейне, «проходит трещина мира».

Роль Сенеки стала для актера ролью «на сопротивление». Волков по природе своей не философ и не оратор, но страстная натура. Поэтому в монологах его героя на первом плане — вдохновенное чувство. В его Сенеке сильно желание дать слушателям сердцем прочувствовать слова о милосердии. Это, скорее, не проповедь, а исповедь. Актер большой лирической глубины, Волков пользуется и комически-ми красками: как заразителен рассказ Сенеки о том, что царь пчел лишен жала! Волков — эмоциональный артист, в его творческой манере чувствуется «стихийность»: каждый раз его герой врывается на сцену, словно загоревшись новой идеей, им движет стремление научить Нерона поступать правильно. Но ученику не дано услышать учителя: свои пылкие монологи Сенека произносит в пустоту. Луч проектора в последний раз высвечивает его профиль с поникшей головой, и мы слы-

шим, что по приказу Нерона Сенека был вынужден совершить самоубийство.

Дук Волкова молод и добросердечен, однако мысли о несовершенстве собственной власти мучат его. Пластический излом рук актера, сидящего на троне, словно иллюстрирует то, как установленный Дуком порядок выворачивает закону руки. Но растерянность героя вдруг сменяется решительностью: он покидает город, сделав наместником сурового Анджело. Вернувшись под видом монаха, Дук начинает помогать попавшим в беду героям. Волков — артист с живым воображением, поэтому легко понять, откуда у его героя такая страсть к перевоплощениям. И вот, наконец, эффектное «возвращение» Дука: молниеносным движением руки актер высоко над головой поднимает символ карающей власти, словно показывая нам, что нарушенная справедливость будет восстановлена. Это почти триумф римского императора. Однако лирик Волков играет и глубокое личное потрясение Дука: бесчестный поступок Анджело ранит его героя в самое сердце. И если у Шекспира Дук прощает Анджело после нравственной проверки Изабеллы и «за отсутствием состава преступления», то у Пушкина он делает это, поддавшись мольбам Марьяны и Изабелы. Милосердие оказывается важнее справедливого возмездия. И герой Волкова способен это почувствовать.

Роль пушкинского Анджело отдана Павлу Сергиенко. Это его вторая крупная работа в спектаклях Рецептера после Полония в «Гамлете» (2010). Актер обладает выразительной фактурой: сразу бросаются в глаза заостренные черты лица, а высокий рост и худощавое сложение подчеркивают некоторую нескладность фигуры. Получается, что характерность и комизм — две неотъемлемые части его облика. И все же актерское дарование Сергиенко не сводится лишь к этим двум свойствам. В роли пушкинского Анджело ему помогают природная сдержанность и интеллигентность.

Казалось бы, качества, скорее, мешающие тому, кто собирается сыграть злодея. Но сцена, как известно, любит противоречия.

Железный трон, стоящий на возвышении, — визуальный центр сценической композиции и законное место Анджело. Сергиенко играет властного правителя, мрачный облик героя подчеркивает темный, прямого кроя костюм, больше похожий на униформу. Оттеня аскетичность нрава персонажа, он служит еще одним средством защиты от внешнего мира. Застегнутый на все пуговицы Анджело выглядит куда более уверенно: так спина прямее, да и вершить правосудие легче. Суровость его не напускная: драматизм пушкинского характера в том, что Анджело, произнося «карая одного, спасаю многих я», верит в справедливость своих слов.

В исполнении Сергиенко чувствуется «нерв»: актер играет сдержанно, но под внешней суровостью его Анджело скрывается страстная натура. Для актерской природы Сергиенко, как уже говорилось, характерно столкновение глубокого внутреннего содержания и внешних данных. Резкие черты лица, казалось бы, как нельзя лучше подходят для исполнения ролей злодеев, но в то же время Сергиенко — актер, в чьей игре всегда ощутимо исповедальное начало. Эта противоречивость помогает созданию образа Анджело, усиливает его неоднозначность.

Причина неожиданного превращения Анджело в злодея — страсть, которой он воспылал к Изабеле. В исполнении Сергиенко поражают вспышки этой страсти, внезапно прорывающейся сквозь броню его убежденности. Во втором акте драматический сюжет, связанный с Анджело и Изабелой, раскрывается в полную силу. В сцене исповеди Сергиенко обнажает человеческую природу своего героя: мы слышим голос живой, мучающейся души. Это спор с самим собой, признание бессилия Анджело перед охватившим его чувством. В сцене с Изабелой Сергиенко

предстает демоном-искусителем. Силлогизмами и дьявольской изощренностью он постепенно подводит девушку к мысли, что спасти брата она может лишь ценой потери собственной невинности. Сергиенко блестяще передает всю казуистику речей героя, однако природе артиста присуще и сильное лирическое начало: во многих его ролях есть полные острой боли сцены душевного обнажения. Поэтому момент любовного признания Анджело, неблагородные намерения которого уже ясны, невольно трогает. В то же время пылкость Анджело кажется несколько экзальтированной и чрезмерной, как будто рядом с нами кто-то вдруг насмешливо запел пушкинские строки: «В крови горит огонь желанья, / Душа тобой уязвлена». Актер в этой сцене не боится показать Анджело уязвимым и даже смешным: это обратная сторона его мрачного и величественного героя.

В финале спектакля герой Сергиенко, перед тем как сложить голову на плахе, вдруг оборачивается лицом к зрительному залу, и мы видим в его глазах муку подлинного раскаяния. Слышится музыка, высокий голос тянет чистую нездешнюю мелодию. И происходит чудо: Дук прощает Анджело. Последнее, что мы видим, — растерянный и потрясенный взгляд героя.

В спектакле «Свадьба Кречинского» (2016) актеры предстают лишь в образе своих героев, здесь нет «лиц от театра». Можно было ожидать, что постановка пьесы Сухова-Кобылина окажется в одном эстетическом и смысловом ряду с такими спектаклями Рецеттера, как «Горе от ума» (2004) и «Маскарад» (2013). Метод и приемы, найденные в спектаклях по пушкинским произведениям, в этих постановках почти никак не отразились: все ставилось четко «по пьесе», что провоцировало несколько клишированные режиссерские трактовки. К тому же по творчеству Сухова-Кобылина Рецеттер никогда не писал исследовательских работ, а ведь

ему, по первому образованию филологу и по роду своих занятий пушкинисту, всегда важно было сначала постичь основные смыслы пьесы как исследователю, а уж потом переводить их на язык театра. В конце концов, такой автор, как Сухово-Кобылин, мог оказаться несоприроден театру «Пушкинская школа», где привыкли ставить произведения классиков первой половины XIX века. Однако вскоре стало ясно, что «Свадьба Кречинского» — несомненная удача Рецеттера!

Невольно задаешься вопросом, почему же это произведение оказалось столь близким «Пушкинской школе»?

Евгений Соколинский, отмечая в рецензии, что появление на афише театра пьесы Сухово-Кобылина закономерно, объясняет это так: «В последних работах „Школы“ прослеживается сквозной репертуарный сюжет. „Маскарад“, „А. С. Пушкин. Фауст и другие“, „Анджело...“, наконец, „Свадьба Кречинского“. При всем различии пьес и композиций в них можно обнаружить один мотив: игры и случая»<sup>2</sup>. Да, и в самих пьесах, и в перечисленных спектаклях, безусловно, присутствует мотив игры. Это и карточная игра, и мнимые перевоплощения, метаморфозы в жанре *qui pro quo*. Но позволим себе не вполне согласиться со второй частью высказывания критика: мотив случая не столь важен для Рецеттера-режиссера. В «Маскараде» (2013) все действия персонажей уже с самого начала подчинены некой мистической предопределенности: толпа смеющихся масок кружит героев в inferнальном карнавале, из которого только два выхода: в смерть или в безумие. В спектакле «Фауст и другие» (2014) сквозной сюжет, который складывается из незаконченных пушкинских произведений, — противостояние человека и высшей силы, искушающей или помогающей сделать верный выбор. Таким образом, места случайности там не остается, и главного героя — Поэта, в финале превращающегося в Фауста, ведет вовсе не случай.

Думается, дело здесь в другом: спектакль «Свадьба Кречинского» идеально встраивается в то «гоголевское» направление, в котором сейчас движется театр и которое задано спектаклями Рецеттера по драматургии и прозе Гоголя. Ведь пьеса Сухово-Кобылина во многом продолжает традицию Гоголя и, без сомнения, наследует «Ревизору» и в мастерстве интриги, и в афористичности языка.

Большую роль сыграло и точное назначение на главную роль Никандра Кирьянова — Кречинский, пожалуй, стал его лучшей актерской работой за последние несколько лет. Творческая биография артиста складывалась из ролей романтических героев: Чацкий, Дон Гуан, Печорин, Фердинанд, Дубровский... В природе актерской индивидуальности Кирьянова есть также что-то демоническое, поэтому за ним закрепилось и амплуа «искусителя». В роли Кречинского актер совмещает эти две составляющие. Зритель видит перед собой личность неординарную: героя, который сочетает в себе высокомерный ум, роковой магнетизм и душевное истощение. Здесь как будто напрашивается параллель с пушкинским Дон Гуаном. Кажется, что в своей абсолютной свободе и вседозволенности оба эти персонажа дошли до какой-то крайней точки, дальше которой только раскаяние или гибель. Никандр Кирьянов играет драму исключительной личности. Его герой привык жить по своей воле, ни с кем не считаясь. Однако в нем уже чувствуется некая пресыщенность прошлыми победами. Кречинского отличает склонность к эффектной самоподаче, отсутствие суеты в движениях, даже некоторая вялость. Это игрок, но играет он по крупному и главным образом — с судьбой. Деньги для героя Кирьянова — средство, благодаря которому он обретает власть над людьми. С самого начала все, кроме Муромского, подпадают под его роковое обаяние. В доме Муромских Кречинский — сама легкость и свобода, светский человек,

совершенный комильфо. Однако надменность и скупающий баритон выдают его. Актер работает на контрасте: дома, где ни перед кем не надо притворяться, его герой показывает свое истинное лицо — мрачное, с чертами темного гения. Второй акт проходит как будто в лихорадке: во что бы то ни стало надо достать денег. Нехватка денег мешает Кречинскому ощутить ту полноту бытия, которой всегда отличались персонажи Кирьянова. От этой невозможности — в сердце Кречинского тупая, ноющая боль. Но вот герой придумывает авантюру с солитером, и у него словно открывается второе дыхание, возникает ощущение, что только ради таких моментов он и живет. Это герой недюжинного ума, в нем чувствуется масштаб личности. Однако по убеждениям Кречинский Кирьянова — фаталист. Когда он говорит Расплюеву: «В свое время все, братец, будет... и полиция будет, и Владимирки не минешь», — он, в общем-то, раскрывает свою философию. Жертвенный поступок Лидочки не вписывается в его систему мира, но что-то меняет в герое.

Рецептер вводит в сценическую партитуру «музыкальные отточия» между актами и несколько музыкальных акцентов внутри действия. Это музыка из «Волшебного стрелка» Карла Марии фон Вебера. Очевидно, режиссер и композитор Сергей Патраманский вдохновились упоминанием оперы Вебера в тексте пьесы: у Сухово-Кобылина Кречинский поет несколько строк из арии Каспара. И лейтмотив этот рождает новую параллель: сюжет «Свадьбы Кречинского» обогащается содержанием «Волшебного стрелка». В исполнении Кирьянова судьба Кречинского удивительным образом резонирует не только с линией Каспара, но и с судьбой Макса. В финале оперы Вебера происходит чудо: дуло ружья Макса с пульей, которую направляет сам дьявол, отводит в сторону некая благая сила, благодаря чему остается в живых Агата. Герой спаса-

ется молитвами святого отшельника и своей возлюбленной. Кречинского же от тюрьмы, позора и самого себя спасают любовь и милосердие Лидочки — для режиссера это особенно важно. В последние годы милосердие в спектаклях Рецептера стало одной из ведущих тем. Персонаж Кирьянова произносит финальную реплику «А ведь это хорошо! Опять женщина!» так, что мы понимаем: он едва ли не потрясен душевной глубиной героини, которая ему внезапно открылась.

Денис Волков в «Свадьбе Кречинского» играет Муромского, отца Лидочки. Если раньше, в пушкинских спектаклях Рецептера он воплощал образ Поэта, то за последние несколько лет стал заметен переход артиста на роли «благородных отцов». Кроме того, он стал вторым педагогом на курсе Рецептера: это прибавило ответственности и заставило повзрослеть.

Дуэт Волкова и Кирьянова давно уже стал ведущим в спектаклях театра «Пушкинская школа». Подколесин и Кочкарев, Дон Карлос и Дон Гуан, Троекуров и Дубровский, Арбенин и Звездич, Фауст и Мефистофель... Благодаря этому партнерству рождается сквозной сюжет противоборства двух друзей-оппонентов. Похожий антагонизм возникает и в «Свадьбе Кречинского».

В Муромском Волкова чувствуется характер. Как только Атуева (Анна-Магда Обершт) заводит с ним разговор о сватовстве Кречинского — в ответ ей летит решительное, сказанное наотрез: «Вам он нравится и Лидочке нравится, да мне не нравится!» Этот Муромский совсем не старик, в нем кипит молодая энергия и чувствуется ум: такой может и с самим Кречинским потягаться. Однако он оказывается в совершенной растерянности, когда открывается, сколь сильны чувства Лидочки к Кречинскому. Отечественная любовь и желание сделать свою дочь счастливой пересиливают в Муромском Волкова недоверие к Кречинскому. «Она ведь у меня

одна», — с нежностью говорит он о дочери. В этой семье сердечность — качество определяющее. Видно, что добрым любящим сердцем Лидочка пошла в отца. Несмотря на ироничность и трезвое отношение к жизни, Муромский Волкова оказывается человеком чувствительным и ранимым. Один из запоминающихся моментов спектакля — когда Кречинский, расписывая идиллическую картину деревенского существования, вдруг спрашивает: «Вот тут что нужно, Петр Константиныч, а? скажите, что нужно?» — и сам же с уверенностью констатирует: «Жена нужна!» «Правда, совершенная правда!» — отвечает Муромский Волкова, но не с увлечением, как в пьесе Сухово-Кобылина, а с сокрушением сердечным. На глаза его невольно наворачиваются слезы: Муромский вспоминает о своей покойной жене. Актером это сыграно очень тонко. В то же время Муромский в его исполнении не лишен чувства юмора. Волков — артист большого комедийного обаяния. В этом спектакле он сдерживает в себе фарсовую стихию, кладя комические краски точными, уверенными движениями. Роль Муромского — пожалуй, лучшая работа актера за последние годы.

«Свадьба Кречинского» — спектакль, где становится ясно, какой сильный ансамбль сложился в театре. Текст Сухово-Кобылина звучит со сцены легко и естественно, ученики Рецеттера чувствуют афористичность и меткость языка драматурга. Актеры создают запоминающиеся образы и невероятно заразительно существуют на сцене — умению держать быстрый темп искрящегося действия они научились еще в «Бесплодных усилиях любви» (2007) и «Плутнях Скапена» (2009). Невозможно не отметить и слаженность этого ансамбля, партнерскую чуткость актеров друг к другу, которой, без сомнения, способствует и опыт «хорового» существования в пушкинских спектаклях Рецеттера, где каждый из них ведет автор-

скую интонацию спектакля в целом. Сказалась и товстоноговская школа самого Рецеттера, в которой выросли крупные актеры.

В «Свадьбе Кречинского» возникает целый ряд выразительных ролей: великолепная характерная актриса Анна-Магда Обершт играет Атуеву, для своей героини она находит «и колоритные комедийные краски, и сочувственные нотки»<sup>3</sup>, а Федор в исполнении Павла Хазова продолжает галерею преданных слуг, созданную актером: как и все слуги Хазова, он — слуга достойный своего господина.

Одна из наиболее интересных ролей в спектакле — Расплюев Ивана Мозжевилова. Это образ почти фантазмагорический. Критика очень точно отмечает, что актер «азартно, пластически виртуозно играет того, кто как-то выскочил уже из всякой определенности человеческого положения, и что теперь его ведет или им водит, неизвестно»<sup>4</sup>. Фальцет, судорожность движений, рваная птичья пластика... Мозжевилов словно выламывается из царящего на сцене условно жизнеподобного существования, он играет концентрированную маргинальность «мелкого беса» на посылах и потерю всякого человеческого достоинства. Однако даже такому герою в спектакле Рецеттера не отказано в сочувствии. «У меня ведь гнездо есть, я туда пищу таскаю», — произносит он с комическим надрывом, «со слезой» в голосе, но в персонаже настолько сильна обиженность жизнью, что в эту минуту его становится жаль.

С постановкой «Свадьбы Кречинского» у театра открылись новые творческие горизонты. И, что интересно, не только гоголевские. Ирина Бойкова вспоминает в своей статье слова Блока о Сухово-Кобылине, «неожиданно и чудно соединившем в себе Островского с Лермонтовым»<sup>5</sup>. Она пишет: «„Пушкинская школа“ никогда прежде не бралась за Островского, но теперь, кажется, готова играть: и объем

характеров, и — вспоминая Аполлона Григорьева — поэзию национального бытия»<sup>6</sup>. Это симптоматичное замечание. Три года назад в интервью Полине Воробей Никандр Кириянов говорил, что Островский в их театре никогда ставиться не будет<sup>7</sup>. И действительно, тогда театр не был готов к Островскому: ансамбль зрелых мастеров только начинал складываться, а проблематика, стиль, язык пьес Островского актерам, выросшим на пушкинской драматургии, были, по всей видимости, не сродни. Благодаря «Свадьбе Кречинского» ситуация изменилась, и в ближайшие годы мы, возможно, увидим пьесы Островского на афише театра.

И все же нужно сказать несколько слов о проблемах режиссерского метода, которые, несмотря на блистательную игру актеров, обозначились в этой постановке. Впервые после долгого перерыва Рецептер ставит спектакль, сценарий которого тождествен тексту пьесы. В «Свадьбе Кречинского» нет монтажа прозаических и драматических эпизодов: актеры, принцип существования которых можно определить как «я в роли», играют пьесу от начала до конца. И некоторым из них трудно сохранить сквозное действие. Думается, это обусловлено тем, что в постановках по Пушкину Рецептер часто использовал прием поэтически-ассоциативного монтажа, приучил актеров существовать на сцене пунктирно, отдельными эпизодами. В «Свадьбе Кречинского» многое искупается глубиной режиссерской трактовки и заразительностью актерской игры. Однако в следующем спектакле эта проблема встает острее.

Смысловый вектор «Ревизора» (2017) — это диалог двух гениев, Пушкина и Гоголя. Первостепенным для Рецептера стало то, что гоголевская пьеса написана «по мысли и сюжету Пушкина»: автор спектакля отчетливо слышит в пьесе пушкинскую интонацию. Как исследователь Рецептер глубоко чувствует гоголевский текст,

и основные трудности возникают у него именно при сценическом воплощении «Ревизора». Режиссер вроде бы помнит о желании Гоголя избегать карикатур при исполнении его пьесы, но тот способ существования, который он задает, не позволяет артистам уйти от карикатурности.

Очевидно, причина в том, что, вдохновившись ролью Пушкина во всей этой истории, Рецептер пытается в своем спектакле заменить «гоголевскую» оптику на «пушкинскую». Однако этот прием выдержать до конца вряд ли возможно, ведь текст «по мысли и сюжету Пушкина» самим Пушкиным не был написан, и режиссер, не имея возможности опереться на этот несуществующий текст, вольно или невольно возвращает жанр «Ревизора» к пражанру — анекдоту, что обедняет жанровый потенциал гоголевской пьесы.

В определенном смысле этот спектакль становится антиподом «Свадьбы Кречинского»: известно, что в основе сюжета пьесы Сухово-Кобылина лежит анекдот о светском шулере, заложившем фальшивый бриллиант, но ведь в своей постановке Рецептер, опираясь на текст Сухово-Кобылина, не свел весь объем драмы к смешному случаю!

Трудности, связанные с режиссерским видением пьесы, возникают в «Ревизоре» не сразу. Найденное этюдным способом начало спектакля увлекательно: сидящие за длинным столом чиновники поглощены игрой в шашки. Они не замечают ничего вокруг, и вдруг возникает почти физическое ощущение застывшего времени. В этой сцене появляются свои мини-сюжеты, за которыми наблюдаешь с наслаждением: вот Лука Лукич (Павел Хазов), уверенный, что сделал выгодный ход, с самодовольством поторапливает задумавшегося Христиана Ивановича Гибнера (Денис Французов) — мол, не томи, ходи уже. Сухопарый немец, иронично взглянув на присутствующих поверх очков, медленно встает, подходит к доске и за один ход

вдруг бьет пять шашек своего противника, да так ловко, что тот не успевает и охнуть. В этих небольших комических зарисовках появляется тема несбывшихся ожиданий, которая потом прозвучит в финале спектакля.

Праздное существование чиновников внезапно нарушает приход Городничего (Денис Волков). Этот Городничий молод, артистичен и остроумен — сразу становится интересно, что же должно случиться, чтобы такой герой принял Хлестакова за настоящего ревизора. Но жанровые границы спектакля сужаются, возникает внутренняя инерция, которая мешает действию выйти за рамки фарса, и Городничего уже не отличаешь в хоре чиновников. Однако в спектакле все же есть моменты, где видна сила лирического дарования артиста. Это сцены с женой и дочерью: Городничий Волкова — любящий муж и нежный отец. И в финальной сцене прозрения, где актер достигает той высоты звучания, которую взял в начале, вдруг становится видна вся душевная уязвимость этого Городничего и появляется сочувствие герою. За сдержанной горечью, с которой актер произносит свой монолог, чувствуется огромный внутренний накал. У Городничего Волкова «сердце болит»: неизвестно, чем кончится для него немая сцена.

Многие навыки в построении сценического действия Рецептер усвоил на репетициях Товстоногова. Режиссер, например, пользуется методом действенного анализа пьесы и роли, который в БДТ, где он прослужил четверть века, был одним из основополагающих. Для Рецептера всегда было важно найти «меру условности» и «природу чувств» автора, отобрать и обострить предлагаемые обстоятельства. Однако в последние годы стало ощущаться столкновение товстоноговской традиции и тех приемов, которые он нашел в сложносочиненных спектаклях по пушкинским произведениям. Репризность «Ревизора» во многом вызвана привычкой актеров

к «эпизодовому» существованию в постановках по Пушкину. Отдельные сцены в «Ревизоре» артистами сыграны мастерски, но сквозное действие «проседает».

К достоинствам спектакля можно отнести замечательную работу Ивана Мозжевилова. Его Хлестаков, без сомнения, разрушает внутреннюю инерцию целого. Наблюдательность, умение подмечать смешные стороны жизни, чувство юмора и литературный дар — все это есть в герое Мозжевилова. Роль, таким образом, обретает дополнительный объем, в ней действительно чувствуется пушкинское начало.

Мозжевилов по природе своей — лирический тенор. В его амплу присутствуют черты «вечного юноши», пажа при королеве (одной из первых ролей актера, сразу отмеченной критиками, стал Франц в спектакле 2009 года «Сцены из рыцарских времен»). Поэтому назначение актера на роль Хлестакова закономерно. Юный повеса, совсем еще мальчишка, он в то же время имеет отзывчивое сердце и способен на искреннее участие. «Легкость необыкновенная» у этого героя не только в мыслях, но и в движениях. Радость земного существования — сквозная тема актера во многих ролях — в Хлестакове звучит особенно сильно.

Поначалу в герое Мозжевилова сильны типические комедийные черты, но уже в хрестоматийной «сцене вранья» жанровый диапазон роли расширяется: этот Хлестаков говорит совершенно искренне, от чистого сердца. Не в последнюю очередь потому, что в самой актерской манере Мозжевилова есть благородство и прямота. Кроме того, как человек с воображением, Хлестаков Мозжевилова не видит ничего дурного в поэтическом преувеличении некоторых подробностей. Отхлебнув для вдохновения из графина, герой сам не замечает, как фантазия уводит его все дальше и дальше. Этот Хлестаков не вор, ибо убежден, что отдаст взятые у чиновников

взаймы деньги. Характер его раскрывается в сцене письма Тряпичкину. Рецепттер дает актеру возможность прочитать письмо от лица своего героя: мы чувствуем, с каким вдохновением и задором описывает Хлестаков свои приключения. Какой увлекательный сюжет! Да он и сам, судя по всему, сочинитель. Возможно, именно пушкинская «оптика» позволяет Рецепттеру разглядеть эти черты в герое.

Стилистическое решение «Полтавы» (2017) рифмуется со сценографией «Анжелло»: в центре сцены — ступенчатый деревянный помост, на разных уровнях которого находятся площадки для игры актеров. По бокам расположены две установки с растянутыми холстами, где изображена карта Российской империи, на возвышении — металлическая конструкция с подвешенным листом жести (сценография Светланы Тужиковой). Дерево, металл, холст — материалы, которые служат в спектаклях Рецепттера для передачи «рыцарской темы». В «Полтаве» они свидетельствуют, скорее, о том, что речь пойдет о «делах давно минувших дней».

Однако в актерах, которые появляются на сцене, с первых минут чувствуется современный нерв. Перед нами — молодые люди с сегодняшним самочувствием, пытающиеся постичь пушкинский текст. Такой подход позволяет взглянуть на поэму из дня сегодняшнего.

Как и многим постановкам Рецепттера по Пушкину, «Полтаве» присуще хоровое начало: участники «хора» несут общую интонацию авторского исследования. Однако режиссер, стремясь аналитически осмыслить пушкинскую поэму, вводит в спектакль двух героев, в которых авторская составляющая проявляется сильнее всего: Первое (Иван Мозжевилов) и Второе лицо от театра (Павел Сергиенко).

Первое лицо от театра произносит название поэмы и читает пушкинское предисловие к первому изданию «Полтавы». По мысли Рецепттера, артисты постигают

замысел поэта, внимательно вчитываясь в каждое слово, в любой его комментарий, важный для понимания текста. Но Лица от театра в «Полтаве» не то же самое, что герой Никандра Кирьянова в «Анжелло». Да, им отданы пушкинские размышления о природе человека и причинах исторических событий, слова их, несомненно, движут действие, но они отнюдь не alter ego автора — эти персонажи выступают, скорее, в роли комментаторов. А их обмен репликами больше похож на диалог юности и старости. Персонаж Мозжевилова открыто сочувствует безрассудности и пылкости молодости, на что умудренный опытом герой Сергиенко ласково пеняет ему: «Так, своеволием пылая, / Роптала юность удалая, / Опасных алча перемен... / <...> / Но старость ходит осторожно / И подозрительно глядит. / Чего нельзя и что возможно, / Еще не вдруг она решит». Он старше и опытнее: в герое Сергиенко чувствуются «души глубокая печаль» и прозорливый ум. Актер умеет передать на сцене рефлексию и интеллектуальный посыл, поэтому режиссер делает его героя как бы двойником Мазепы. Пушкинский персонаж «раздваивается»: Денис Волков играет характер страстный, его героем владеют сильные чувства, в то время как в роли Сергиенко сильно аналитическое начало. Рецепттеру важна тема безблагодатности начинаний Мазепы, и Сергиенко своей исследовательской интонацией составляет необходимые акценты.

Режиссером тонко разработана партитура драматического противостояния Кочубея (Никандр Кирьянов) и Мазепы (Денис Волков). Исполнителям этих ролей отданы не только пушкинские диалоги, но и авторские характеристики героев в тексте поэмы. На протяжении всего спектакля актеры «перебрасываются» пушкинским текстом, превращая авторские описания в полные драматизма диалоги.

Если следовать логике амплуа «благородного отца», Рецепттер мог бы отдать

Денису Волкову роль Кочубея. Тогда мотив отеческой любви прозвучал бы в спектакле сильнее. А Никандр Кирьянов, выступив в роли Мазепы, создал бы на сцене характер крупный и inferнальный. Однако режиссер назначил на эту роль Волкова, и вскоре стало заметно, что пушкинская роль сопротивляется такому решению. Да, интересно и необычно, что Мазепу играет актер с чертами неврастеника, но из-за этого возникают проблемы с масштабом личности героя. В режиссерском рисунке Волкову трудно сыграть внутренний объем и противоречивость характера. Рецепт ставит перед актером почти невыполнимую задачу — при малом количестве сценического текста создать объемный образ. Пунктирность существования на сцене не дает артисту расправить плечи. Но даже если бы такая возможность и была, все равно очевидно, что Волков — актер лирического склада. Его Мазепа глубоко чувствует, но он не искуситель и не злодей. Актер не играет злобу и коварство, это не его жанр. Волков находит в образе Мазепы черты, которые пробуждают наше участие: оказывается, и для гетмана было время, «когда он беден был и мал, / Когда молва его не знала». Актер убедительно проводит тему «бедного гетмана», но это лишь одна из составляющих пушкинского образа. У героя Волкова спокойное сердце: мы чувствуем душевное смятение Мазепы и готовы ему сочувствовать, однако в злодеяния героя верится с трудом.

Никандр Кирьянов играет Кочубея, однако в состав его роли входит и амплуа «лица от автора». Он то дает своего героя «крупным планом», то выступает как один из « хора ». В начале спектакля Кирьянов выходит на сцену, словно пробуя себя в новой роли: он еще не до конца перевоплотился в Кочубея. На наших глазах происходит рождение драматического характера: кроме исследовательского посыла, возникает масштаб и глубина про-

живания. В герое Кирьянова прежде всего чувствуется не любовь к дочери, а оскорбленное сердце. Поэтому и тема утраченной, преданной дружбы звучит с особой силой. В актере сильно амплуа романтического героя-изгоя. Кочубей Кирьянова мрачен, его обуревают жажда мщения. Свой приговор Мазепе он произносит горячо и убежденно: «В крови, при тщетных отрицаньях, / На дыбе, корчась в истязаньях, / Ты проклянешь и день и час, / Когда ты дочь крестил у нас». Одно из самых сильных мест роли — монолог Кочубея, отданного во власть Мазепы. Существуя в предельной статике, актер находит возможность передать весь драматический объем персонажа. Кирьянов вообще отличает умение создать полнокровный образ при малом количестве текста. Пунктирность существования в роли актеру не мешает: цельностью своей индивидуальности он собирает роль воедино. Перед самой казнью Кочубей, преодолевая свое заблуждение, отказывается от мщения. Актер очень точно расслышал пушкинскую мысль о примирении героя с миром и небом.

Стихи поэмы распределены между всеми участниками « хора », и перед исполнителями главных ролей поставлена сложнейшая задача: передать глубину характеров героев, произнося лишь небольшие отрывки текста. Поэтому персонажи даны в спектакле как бы отдельными эмоциональными вспышками. Складывается особая кардиограмма действия: эпические реплики « хора » — своеобразные зарисовки, создающие контур, — перемежаются с драматическими диалогами и эпическими репликами « от лица героя », которые артисты насыщают подробной эмоциональной жизнью. Этот способ существования Рецепт обнаружил еще в « Анджело », а в « Полтаве » усложнил и развил его. Энергия роли, которую актеры накапливают внутри, позволяет действию не распадаться на отдельные фрагменты. Во многом

им помогает «экран внутреннего видения» (термин школы Станиславского). Отточенность и экспрессия жеста в «Полтаве» доведены режиссером до предела. А как мастерски артисты произносят пушкинский текст! Чувствуя его музыкальность, играя интонацией, оттенками значений...

Строгость, почти аскетичность режиссерского решения смягчает своей лирикой песенная стихия: «Полтава» Рецпетера проникнута музыкальным звучанием украинских напевов. Батальные сцены в спектакле обретают масштаб и органично входят в разворачивающееся на сцене действие. Режиссером выстроена звуковая партитура Полтавского боя: актеры произносят слова отрывисто, в «рубящем» ритме. Торжествующими возгласами звучат пушкинские строки с описанием сражения, но сцену пира Петра после поражения шведского войска, когда «в шатре своем он угощает / Своих вождей, вождей чужих, / И славных пленников ласкает», актеры играют в тихой, вдумчивой манере, словно удивляясь столь неожиданно чудесному финалу кровопролитной битвы. Рецпетер, как и в «Анджело», вскрывает здесь христианский пласт пушкинской поэмы, которая озаряет триумф царя светом сочувствия побежденным.

Способ существования, заданный в «Полтаве» режиссером, хотя и позволяет артистам сохранить благородную статью, но временами стесняет их, не давая до конца выразить полноту пушкинских характеров. Однако, несмотря на это, можно смело утверждать, что актерский ансамбль играет вдохновенно и слаженно и что режиссеру во многом удается раскрыть театральный потенциал «Полтавы».

Артисты Рецпетера, безусловно, обращают на себя внимание «лица необщим выраженьем». Прямая осанка, легкость походки, умение непринужденно держать себя, какая-то особенная статья. Когда всма-

триваешься в эти одухотворенные, озаренные внутренним светом лица, понимаешь, что Рецпетеру удалось вырастить «на чистом сливочном масле русской и европейской классики»<sup>8</sup> удивительных актеров. Имея дело преимущественно с чистыми жанрами, комедией и трагедией, они научились брать «высокую ноту», сочетать «интеллигентность тона»<sup>9</sup> со страстностью, эмоциональную наполненность и внутреннюю подвижность с колоссальной самоотдачей.

Сегодня они с равным успехом могут играть и «первых героев», и роли второго плана: их везде отличает «классическая» выправка. Творческую энергию актеров преумножает движение навстречу классическому тексту, желание постичь его законы. Глубокое взаимодействие с лучшими образцами литературы XIX века не только формирует личность артистов, но и совершенствует их мастерство.

Творческому росту и развитию актеров во многом способствует и товстоноговская школа самого Рецпетера: в работах артистов «Пушкинской школы» можно увидеть укрупнение характеров и обострение предлагаемых обстоятельств, присущие товстоноговской традиции.

Последние два сезона стали значимым периодом в творческом становлении труппы «Пушкинской школы». В театре сложился сильный ансамбль, стало очевидно богатство и разнообразие индивидуальностей актеров. Выросшие на пушкинских произведениях артисты развернулись в полную силу и сыграли драматически объемные характеры в больших пьесах классического репертуара.

Последнее время в спектакли театра Рецпетер начинает вводить новое поколение актеров, своих студентов, они органично вливаются в сценический ансамбль. И это, без сомнения, свидетельствует о том, что у театра «Пушкинская школа» может быть интересное будущее.

### Примечания

<sup>1</sup> *Бойкова И.* «Не чудно ли? Но так» // Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 99.

<sup>2</sup> *Соколинский Е.* Игра по Рецептеру // Российская газета. 2016. 14 нояб. URL: <https://rg.ru/2016/11/14/reg-szfo/pushkinskaia-shkola-postavila-svadbu-krechinskogo.html> (дата обращения 09.12.2017).

<sup>3</sup> *Бойкова И.* «Не чудно ли? Но так» // Вопросы театра. 2016. № 3–4. С. 105.

<sup>4</sup> Там же. С. 104–105.

<sup>5</sup> Цит. по: Там же. С. 103.

<sup>6</sup> Там же. С. 105.

<sup>7</sup> См.: *Воробей П.* «Ну где ж тут герой-любовник?»: Беседа с Н. Кирьяновым // Петербургский теа-

тральный журнал: блог. 2014. 8 авг. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/nugdezhtut-geroj-lyubovnik/> (дата обращения 07.12.2017).

<sup>8</sup> *Каминская Н.* И сами чужие, и время чужое // Культура. 2011. 27 янв.— 2 февр. С. 9.

<sup>9</sup> *Агешева Н.* Между Моцартом и Сальери // Экран и сцена. 2008. № 4. С. 14.

А. С. Горбунова

## **«Оптимистическая трагедия» Виктора Рыжакова: деконструкция мифа и взрыв жанра**

Годовщина революции стала для русского театра сезоном серьезной рефлексии. В афише почти каждого петербургского театра появился свой «революционный» спектакль (и, конечно, не только в Северной столице, но речь пойдет именно о нашей сцене). С одной стороны, привязка к дате создает ситуацию искусственности и принужденности высказывания (как в случае, пожалуй, любого произведения, выпущенного «к дате», какой бы значимой она ни была). С другой, тема переворота, свержения власти, несогласия, борьбы, гражданской войны оказывается сегодня не просто актуальной, но злободневной. И новые спектакли о революции не просто разбираются с прошлым, но устанавливают прямые параллели с недавними событиями. Часто — пренебрегая законами собственного произведения, используя сцену как трибуну. Не для агитации только, а для недоуменного возгласа о неизбежной жестокости человека вообще (не только власти) и положении художника, который не может изменить мир, но может говорить. Так, Г. Тростянецкий в финале спектакля «Белый. Петербург» обрывает игру с жанром мюзикла — выходит из абсолютной театральности в реальность абсолютную. Запускает на заднике снимки катастроф последнего двадцатилетия: от войны в Афганистане до теракта в Париже. Можно ли еще более прямо (в лоб) обратиться к зрителю?

Интересны попытки вернуться к произведениям, укреплявшим советский миф, идею героического служения революции. Объектом деконструкции и развенчания становятся идеологи, те, кто сочинил аги-

тационную сказку для детей и использовал их молодость и силу («Как закалялась сталь» А. Праудина в «Балтийском доме»), воодушевлял на героическую смерть не один матросский полк («Оптимистическая трагедия» В. Рыжакова в Александринском театре). И Праудин, и Рыжаков строят спектакли на монтаже разных жанров. Но если первый «разряжает», лишает силы агитацию (от митинговой речи до плакатной карикатуры), то второй сочиняет «революционный» концерт — взрывает монументальную, гармоничную форму пьесы Вс. Вишневского через монтаж аттракционов.

Обратиться к «Оптимистической трагедии» Александринскому театру подсказывает его собственная история — в 1956 году пьесу Вишневского поставил Г. Товстоногов, спектакль стал важным театральным событием. Но говорить о новой постановке, о попытке деконструкции революционного мифа, ее удаче или неудаче кажется плодотворным в сопоставлении с другой сценической версией пьесы Вишневского — с первой ее значимой постановкой в Камерном театре А. Таирова в 1933 году. Этот спектакль вошел в сотню важнейших в истории XX века, аллюзии к нему исследователи обнаруживают и в товстоноговской «Оптимистической».

Важно и то, что в постановку был вовлечен сам драматург — Вишневский работал с прицелом на стилистику театра, вместе с режиссером. Актриса А. Коонен в мемуарах отмечает, как они вдвоем «выносили» замысел «Оптимистической», а после подолгу работали над ней, добивались

стройного ритма, который должен был держать будущий спектакль.

С одной стороны, Вишневецкий — драматург «от революции», с 14 лет сам — участник военных событий — хотел полностью уйти от традиций искусства прошлого, от «психологии». «Хватит! Вещь должна быть посвящена коллективу, а не отдельным философствующим и нудно переживающим резонерам»<sup>1</sup>, — писал он в связи с дебютной пьесой «Первая Конная». Но, чтобы показать рождение нового коллективного героя, идейное перерождение (а значит, и появление сплоченного народа-героя), как справедливо пишет Б. Костелянец, драматургу понадобился «острый сюжет», появление «исключительных» героев. «Вишневецкий пришел к мысли, что изобразить революционные сдвиги в сознании и поведении массы, показать крутые повороты в ее судьбе можно лишь при условии, если удастся разглядеть в ней человеческие лица, увидеть характеры, переживающие эти сдвиги с наибольшей силой»<sup>2</sup>. Так рождается идея трагедии — жанра, способного выразить тектонический сдвиг. И, что важно, способного укрепить революционный миф суровой каждодневной борьбы и революционного энтузиазма.

Кажется уместным процитировать здесь историка театра А. Смелянского, который пишет: «Мифологизация революции, а потом и советской современности не могла быть выполнена с холодным сердцем. Очень часто крупные художники в той или иной степени разделяли великую утопию, пытались облечь ее в библейские одежды. Высокие параллели давали возможность эстетического выживания, своего рода примирения с действительностью, в которой надо было открыть сокровенный план»<sup>3</sup>. Конечно, в случае Вишневецкого ни о каких библейских аллюзиях речи быть не может, но эта устремленность к «высоким параллелям», открытию «сокровенного», думаю, впол-

не соотносится с пьесой Вишневецкого и спектаклем Таирова.

Новаторство драматурга заключалось в том, что действительные социальные катаклизмы и разворот общественной жизни стали пространством совершающейся трагедии. И хотя на первый план выдвинуты сложные фигуры: Комиссар, Вожак и матрос первой статьи Алексей, — чтобы через них понять изменения, происходящие с массой во время революционных событий, именно коллективный герой создает «коллизии исторического масштаба»<sup>4</sup>. «Такое построение, когда развитие действия определяется и „движением“ массы и поведением нескольких лиц, поданных крупным планом, стало художественным открытием автора „Оптимистической трагедии“»<sup>5</sup>.

Алексей, как и весь полк, мучается вопросом: «Исправится ли человек? Переломит ли он себя?» — пожалуй, главным в развернувшейся ситуации. Матросский отряд оказывается в положении, когда, как писал Таиров, «прежняя мораль потеряна, а новая не найдена»<sup>6</sup>. Временно близкими становятся анархические идеи Вожака, в которых сконцентрированы ненависть к старому режиму и желание от него освободиться. Но Комиссар, партия в начале — новое и чужое. Действие разворачивается «схватками» между Вожаком и Комиссаром, своеволием и порядком. Параллельно происходят события трагические — моряки убивают невинного матроса и старушку, решение принимают под флагом анархизма. Любопытно, что Алексей и матросы напрямую с преступлением не связаны, выступают как наблюдатели.

Новую власть принимают сначала формально (Вожак понимает, что дальновиднее договориться и урезонить Комиссара, иначе пришлют нового). Но происходит перелом, после которого становится понятно, во имя чего необходим порядок и ради чего нужна новая дисциплина. Первая катастрофа, как доказывает Костеля-

нец, происходит не по расчету Вожака или Комиссара (хотя она последовательно разрабатывает план решающей схватки с Вожаком). Возникает перипетия, которая ведет к резкому слову событий, — сцена с офицерами, вернувшимися в Россию из плена в надежде на справедливость новой власти. Вожак приказывает казнить солдат, прикрываясь на этот раз революционными лозунгами. Перипетия перерастает в катастрофу, которая и ведет матросов к узнаванию и прозрению. Они не согласны с жестокостью Вожака, в них говорит человечность, звучат возгласы протеста. Впервые матросы выступают против, но все-таки не предотвращают убийство.

Вслед за этим разворачивается подготовленная действием битва между двумя силами на глазах у отряда — открытое столкновение Вожака и Комиссара. Он требует новой крови — казни Командира, бывшего белого офицера, который перешел на сторону большевиков. Но решение это должна принять Комиссар — подписать приговор военного суда. В момент, когда масса решает урезонить Вожака, и происходит перелом. Толпа консолидируется, становится деятельным героем. Изменник и предатель, действиями стимулирующий в людях неоправданную жестокость под прикрытием идей революции, свержен не Комиссаром, а главной движущей силой — моряками. Они требуют от нее ликвидировать Вожака. «Перипетийная сцена... показывает нам путь „коллективного героя“ к преодолению прошлого во имя „нового ряда поступков“, направленных к новой цели. Отряд, порывая с прошлым и прорываясь к будущему, начинает управлять собой, а потому — и ходом событий. Матросы требуют от Комиссара претворения своей воли»<sup>7</sup>. Вожак становится еще одной жертвой событий, но теперь по решению отряда.

Финальные сцены сражений — испытание перерожденного коллективного ге-

роя, частью которого становится и Комиссар. Алексей и матросы действием отвечают на заданный ранее вопрос: может ли преобразиться человек и построить новый мир? Но по законам трагедии главный герой должен расплатиться за совершенные сознательно и по незнанию поступки (анархические заблуждения, нападение на Комиссара, допущенные четыре смерти, казнь Вожака). Такой платой становится гибель Комиссара. Это обострение нужно Вишневскому, чтобы, с одной стороны, как пишет Костелянец, свершился акт искупления. С другой, момент гибели и становится поворотом трагедии к оптимизму. Партия теперь не один человек, а целый перерожденный полк. Как интерпретировал финал пьесы Таиров: «...гибель Комиссара является рождением новой жизни, [началом пути] новых, идущих на смену поколений»<sup>8</sup>. Парадоксально, но именно в момент боя, после смертей, в экстремальной ситуации звучит тема созидания и рождения новых человеческих отношений.

Спектакль Камерного театра 1933 года — возведение пьесы Вишневского до монументальной трагедии, сравнимой по уровню патетики и обобщения, масштаба происходящего с трагедией античной. В спектаклях Таирова вообще было больше «„вневременности, чем исторического времени, сколько-нибудь строго датированного“, больше всеземных просторов, нежели конкретных географических пространств». Он «не переплетал вечное с современным», а стремился открыть «вечное в современном»<sup>9</sup>, что было реализовано в трагедиях, поставленных до «Оптимистической»: «Федра» (1922) и трилогии по Ю. О'Нилу — «Косматая обезьяна» (1926), «Любовь под вязами» (1926) и «Негр» (1929). Как выразился режиссер, вещь Вишневского «корреспондировала с настоящими большими трагедиями классического плана»<sup>10</sup>. В этой форме монументальное свое воплощение обретал

советский миф. Снова процитируем Смялянского, который так характеризует спектакли по новой драматургии в Камерном театре: «Излюбленные приемы барельефного театра, примененные Таировым в постановке современных пьес, были призваны эстетически узаконить новую действительность»<sup>11</sup>.

Таирова «Оптимистическая» привлекала именно степень обобщения и поиском нового коллективного героя, сложностью его «конструирования» в пьесе. В режиссерском экземпляре достаточно подробно описан хор моряков, его функции. Он — и главный герой, от которого на время отделены Алексей, Вожак, Сиплый, Вайнонен. И «усилитель лирической канвы» в патетических репликах Ведущих-корифеев, выговаривавших «отношение (к событиям. — А. Г.) каждого из нас и каждого зрителя, который будет на спектакле»<sup>12</sup>. И таким образом, «выразитель реакции зрительного зала»<sup>13</sup>. Образ хора — безусловно, героический. Режиссер описывает моряков как закаленных борьбой со стихией, их навыки укреплялись «на протяжении веков, в данном случае навыки флотской службы, насчитывающие в России более двух столетий»<sup>14</sup>. Это сила, которая позволяет им пережить тектоническую перемену. Коллективность, воспитанная службой, — предпосылка, позволяющая стать новым героем-массой.

В прологе спектакля вдоль восходящих ступеней сцены полукругом выстраивался героический барельеф, «своего рода памятник героям»<sup>15</sup>: две шеренги сильных, мускулистых фигур моряков в белоснежных кителях<sup>16</sup>. От них отделялись двое ведущих — «старшины хора» (так называет их в ремарке первой сцены сам Вс. Вишневский), их голосами прошлое обращалось прямо в зрительный зал, к потомкам. Речь и жест не были бытовыми — выразительные, «приподнятые», они были напряжены ритмически, продолжа-

ли глубокие полукруглые линии сценографии, о которой скажем отдельно.

При этом хор состоял из «детей тех, кто сражался в боях гражданской войны»<sup>17</sup>. Дальше именно эти моряки становились действующими лицами спектакля: «„Сыновей“ и „отцов“ играли одни и те же актеры. Прошлое и настоящее объединились — приоткрывалась оптимистическая перспектива трагедии»<sup>18</sup>. А. Коонен выразительно описывает этот ключевой для спектакля символический образ: «сильные, простые, не приукрашенные и в то же время как бы высеченные резцом скульптора»<sup>19</sup>.

Подавляющей власти Вожака — силе хаоса, разрушения, деспотизма, который был присущ царизму, а в новой исторической ситуации анархисту-моряку, противопоставлена была сила гармоничного разума Комиссара. Для описания общей трактовки спектакля подошел бы один из первых вариантов названия пьесы — «Из хаоса». Образ Коонен был шире представления о революционной дисциплине, она олицетворяла человечность революции. С. Сбоева предполагает, что благодаря индивидуальности актрисы на первый план выступала поэтичная тема «вечной женственности»<sup>20</sup>: женское начало воспринималось как примиряющее. Т. е. тема приобретала в спектакле не только политическое, но гуманистическое звучание. Таиров говорил о «процессе одновременного формирования социального и нравственного сознания человека»<sup>21</sup>.

Этот уровень вселенского обобщения был заключен в формуле спектакля, данной художником В. Рындиным: «Земля. Небо. Человек». Ее он воплотил в экспрессионистской, тоже внеисторической, максимально обобщенной сценографии. Пространство сцены, выстроенное полукругом восходящих ступеней, напоминало античный амфитеатр. Но одновременно — палубу корабля: в центре возвышалась круглая платформа с «бара-

баном», который в отдельных эпизодах работал как люк/трюм. Как и подобает экспрессионистской сценографии — ни одной ровной линии, никакой симметрии, каждая линия чуть сдвинута, скошена, «барабан» отодвинут от центра влево.

Бронированный занавес, стальная «обшивка» сцены укрепляли военную тему спектакля. Как точно пишет А. Михайлова, это была «кожа войны», а не только корабля<sup>22</sup>. Художник по свету Г. Самойлов использовал проекцию неба, монохромное цветное освещение задника: «...с помощью освещения взметались столбы земли, возникали силуэты моряков, иногда увеличенные в масштабе (была использована кинопроекция). Серовато-синий цвет окраски корабля, опять же при мощи света, мог стать более теплым, близким к цвету земли, а в прологе... ослепительно вспыхнуть. Если же в неясном свете, сливаясь с оформлением, появлялись матросы, то невольно возникало состояние тревоги, и „самые матросские форменки, начиная с куртки Комиссара, казались жестковато красивыми“»<sup>23</sup>. Разъятый, тревожный мир, погруженный в войну, борьбу, создавался чистыми красками и широкими линиями.

На этом фоне возникали четкие геометрические рисунки движения шеренг моряков. «Геометрия матросского строя определяла все правила игры. Как только строй нарушался, возникало чувство тревоги, как только строй распадался, становилось страшно»<sup>24</sup>. Динамика сцен выстраивалась на центростремительном и центробежном движении. Так, в одной из кульминационных сцен спектакля — сцене бала — пары вальсирующих вихрем заполняли полукружия сцены. Среди них, рядом с ними была Комиссар — в этой сцене впервые моряки и героиня оказывались в единстве. Напротив, в предшествовавшей сцене нападения на Комиссара от выстрела моряки резко рассыпались в разные стороны.

Задача, которую ставил перед театром Таиров, была масштабной: «средствами искусства, в частности — средствами театра, воздействовать на формирование этого нового психического процесса, этого нового качества сознания нового человека»<sup>25</sup> и «заразить зрителя новым, особым, невероятно большим, невероятно прекрасным и освобождающим человека чувством коллектива, радостным ощущением его силы»<sup>26</sup>.

Заразить значило укрепить в зрителе веру в героическую идею, за которую гибнет Комиссар: «как на большое партийное дело» она идет на смерть и «зовет [к борьбе] новые матросские полки и новые поколения, новую смену, новую силу, которая будет длить дело революции, которая будет продолжать дело Октября и приведет нашу страну к сегодняшнему и к тем бесконечно прекрасным дням недалекого будущего, когда будет настоящее бесклассовое общество и по-настоящему найдет свое воплощение лучшая мечта лучших людей, каких давало человечество на всем протяжении мировой истории, — коммунизм»<sup>27</sup>.

В этом и оптимизм трагедии для Таирова. То, что сегодня является трагическим, станет завтрашней победой. При этом Комиссар не сказочное существо и не великомученик, а герой действительной истории, которая, согласно мифу, неуклонно движется к новому гармоничному счастливому будущему лучших людей.

Спектакль Камерного театра был подчинен принципу архитектурности, синхронизации ритмов сценографии, мизансцен, света и музыки. Цельность и концентрированность, взаимное усиление характера образа всеми средствами реализовались как «гомофонное наращивание, гармония, а не полифония, контрапункт»<sup>28</sup>.

Что остается от монументальности в спектакле по «Оптимистической трагедии» 2017 года? Как вообще В. Рыжков работает с жанром, категорией консолидирующей в спектакле Таирова? С одной

стороны, хочется характеризовать спектакль Рыжакова как полижанровый: чего здесь только не увидит зритель — от правительственного концерта до петрушечного театра. Их режиссер выстраивает в серию номеров. «Прощальный бал... концерт... бал-концерт», — путается один из героев.

Спектакль обладает вполне ясной структурой, где есть две обрамляющие сцены — пародия на правительственный концерт, одна из частей которого — «Оптимистическая трагедия». В свою очередь прощальный бал (одна из кульминационных сцен пьесы Вишневского, когда моряки прощаются с родными и любимыми) в спектакле Рыжакова «проглатывает» трагедию и разбивает ее на номера «прощального концерта». Каждое выступление — проверка эпизода новым жанром или «музыкальная подпорка», даже не комментирующая действие, а в чистоте работающая по эйзенштейновскому принципу монтажа аттракционов. Позволю себе напомнить определение: «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода»<sup>29</sup>.

Грация образов в прологе в том виде, в каком его играли на первых показах, доходила до абсурда. Здесь масштаб представлений Большого театра, где «нам делают красиво», смешивался с массовыми зрелищами вроде открытия Олимпийских игр. Действуют массы — кордебалет лебедей с солирующим приятно-плотным Сергеем Мардарем, шахтеры, ОМОН, наши и импортные супергерои. Рыжаков

не расширял, но спрессовывал в протяженной сцене образы советские и постсоветские. И в этом согласование с «прощальным концертом» — там тоже пестрота голосов и мелодий, пародий на разные устойчивые образы, «иероглифы» массовой культуры. Но по времени они приближаются к зрителю: вслед за советскими песнями, Pink Floyd, битлами появляются рэп-батл, современная эстрада.

Спустя несколько месяцев после премьеры пролог хорошенько просеяли, избавились от ощущения, когда образы сыплются без числа на зрителя так быстро, что не успеваешь даже предпринять попытку собрать знаки-образы в целое. Теперь отрисованные картинки (волны, Белка и Стрелка, Монро, картинки из Playboy, фейерверк и т.д.), которые спускают с колосников, и движение масс синхронизированы как череда коллажей. И тут уже зритель может пофантазировать о частностях. Как картинка памятника Ленину сочетается с прыжковым, «по классикам» выходом уморительных гимназисток (все тот же мужской кордебалет). Или как в первом же коллаже с главным сценическим произведением СССР — «Лебединым озером» — сшиблен образ моряков. Они отрисованы сбившейся кучкой, которую спустя несколько минут будут играть участники все того же кордебалета. Но здесь, вероятно, пространство для игры, которое зрителю оставляет режиссер. То, как идея о массе, патриотизме, красоте и мощи деградирует до парада больших форм и ярких костюмов, — абсолютная пародия и в то же время — зачин одной из значимых тем спектакля — рефлексии о театре.

Не случайно нам нужно было дословно вспомнить Эйзенштейна. Вся сопровождающая информация к спектаклю говорит о попытке деконструировать революционный миф. Но здесь его переосмысление приходит к новому, многократно и четко артикулированному «идео-

логическому выводу». «И ты лжешь, и ты лжешь!» — говорит Алексей в сцене после нападения на Комиссара. В спектакле фраза становится принципом для решения ключевых образов. Здесь что ни сторона — то ложь и зло, разрушение.

Форма спектакля сопротивляется «распрямлению», все же энергия смены образов, ритмов, музыки, постоянная игра и смена масок составляют ее язык. Если у Вишневского в пьесе и в спектакле Таирова — непрерывная последовательность, то здесь все «швы» наружу и в стыковках и переходах часто рождается напряжение. Здесь мелодия наслаивается на мелодию и разрешается в музыке оглушительным звуком боя (сами сцены сражения исключены). И в этом накоплении разных мелодий, которые смешиваются в сознании зрителя, превращаются в какофонию, — экспрессивное выражение катастрофы революции.

Похожее ощущение драматург Ася Волошина, автор сценической версии «Оптимистической трагедии», пробует создать исключительно через текст в пьесе «Гибнет хор». Документальный материал — рассказы участников Первой мировой войны — она превращает в реплики мертвого хора в голове военного врача. Голоса сводят его с ума. Убежать от шума в голове невозможно. Выход — пуля<sup>30</sup>. В новой «Оптимистической» моряки тоже — гибнущий хор. Точнее, погибший хор — что становится очевидным с первым появлением набеленных призраков, которые смерти отменить не могут. Тут ощущение, на самом деле, схожее с тем, которого добивался в начале своего спектакля Таиров: «...мы имеем здесь дело с группой людей, часть которых до этого времени (до присяги партии. — А. Г.) находилась во власти сомнений, во власти страха смерти (курсив мой. — А. Г.)»<sup>31</sup>.

И несправедливость смерти становится ключевым мотивом спектакля. Здесь что-то от размышлений Ф. М. Достоевско-

го (цитаты из которого вплетены в театральную ткань) о слезе ребенка. Есть ли оправдание такому количеству человеческих смертей? Рыжаков формулирует этот вопрос как риторический, т.е. ответ известен, поэтому постоянная его адресация залу в разных формах, от разных героев звучит настоятельным повтором, забыванием гвоздей. Публику по-брехтовски, игрой через зал, подключают к действию, пытаются разбудить. Песни, вероятно, и должны были звучать как зонги, но они не выводят спектакль на иную степень обобщения, не преодолевают историю, а звучат как повтор уже разыгранного через сюжет. Волошина и Рыжаков идут по тексту с момента появления Комиссара и до казни Вожака, сцены боя изымают, оставляют лишь финальную ремарку как реплику Ведущих. Все же попробуем сформулировать отдельные линии спектакля и принцип их решения, то, как они оспаривают старый миф и укрепляют новый — о разрушительных силах революции.

Начнем с центрального героя — коллективного. Очевидно, что матросы — герой трагический, жертва истории. Но артисты не сбиваются в массу, отряд персонифицирован. Режиссер в отдельных сценах выстраивает их в «барельефы» и задает единую пластику, но слишком важно значение каждого. Для идеи спектакля важно: уравнивать — значило бы поставить памятник, персонифицировать — возможность вызвать сочувствие. Достучаться до человечности через сочувствие — кажется, на это нацелено нажатие эмоциональных кнопок в монтаже аттракционов. При разработке каждого образа значима активная рефлексия всей творческой команды по поводу истории — спектакль сочинен актерскими «приносами». Ось каждого образа — сам актер, по большей части играющий собственную оценку, подчеркнута, гротескно, даже буффонно. Снижение, безостановочная игра должны бы стать лекарством от пафоса, но

сопротивляется пафос собственный, принесенный режиссером.

Хор — масса стихийная, дикая. Но целиком — лишь часть вовлеченных в революцию. Логика его движения неровная, реакционная: то врассыпную, то в месиво драки, то в линию «барельефа». Без видимой логики и единого ритма. Согласованно со сценографией<sup>32</sup> — видеопроекцией, напоминающей съемку движения снегов с космического спутника. Миллионы белых точек собираются в эпицентры и так же неожиданно разлетаются. Другое дело, что использование проекции достаточно топорно, выразительность изображения рушится, когда проекция заполняет белые лица матросов. Нарушается плоскость стены из жести, вытесняющей моряков на пятачок просцениума.

Здесь можно усмотреть цитату из Таирова. Стена во весь портал — брюхо корабля — напоминает «кожу войны» из жести. Но только отсекает объем, не насыщает, не организует пространство действия. Все держится одними актерами и голосами. Стена выразительно работает лишь дважды — через ее движение обрамляющие части (пролог и эпилог) монтируются с основным действием. В начале машина медленно со скрежетом швартуящегося корабля приближается к зрителю. После парада-пролога выжидаешь, кто же появится из узкого, в треть стены, проема. В сцене, предшествующей финалу, затемненная стена с подсвеченным окошком, в котором видны контуры фигур матросов, удаляется. Выразительный, плавный, наивный образ как мягкий трамплин-переход к эпилогу с патетическими словами прощания Ведущих.

В остальном задача массивной установки — выдавить моряков на узкий треугольник просцениума. Он — и палуба корабля, и дополнительно возведенная сцена, перед которой то и дело усаживаются сами актеры — перемахивают в первый ряд зрительного зла. Рыжаков сокращает

дистанцию между сценой и публикой, направляет каждую реплику в зал. Перед ней происходит борьба за власть, но ни за одной из сил гармонии и примирения нет.

Командир, бывший белый офицер, — фигура незначительная в разыгрываемой партии. Александр Лушин появляется с дурацким колом в голове и будто сам кол проглотил. Несгибаемый, не говорит, а будто из колодца ухает. Он не жилец в полку и не авторитет. Еще живого по сюжету пьесы, его выносят на вытянутых руках моряки. С ним и история кончена. Другое дело — Вожак. Образ героя Валентина Захарова расслаивается, сила жестокости, разрушения, давления реализуется в двух планах. Первый — «исторический анархист», злодей — сумма характеристик, справедливых для общей трактовки Вожака, которые уже названы. Здесь он выведен в карикатуру: физиономия с низким лбом и выдвинутым подбородком, охрипший бас. Кажется, гораздо интереснее Захарову играть досочиненную сторону. Вожак неожиданно выступает как герой-резонер, анархизм становится основанием для открытого выпада в сторону власти современной. В иллюзии ему подбирают подобающий эстрадный номер — «Яблочко» Шнура. Экстатически, распаяясь в манере шоумена, Захаров кричит о вечном уничтожении, о власти, которая будет «топить говно руками чистыми». Он же трижды нарочито в зал произносит в спектакле «сакраментальное»: «Мы ведь все знаем, что сейчас происходит в России». Перебрасывает публике мостик прямее некуда.

Образ, в связи с которым бесспорно можно говорить о деконструкции, — это, конечно, Комиссар, которую играет актриса Анна Блинова. У Коонен героиня была — вся партия, она была воплощением ее разума и силы. К чему добавлялось, как было отмечено, глубокое женское чувство как ощущение силы гармонизирующей, примиряющей. Комиссар Блиновой —

тоже образ расслоенный. В ней не олицетворена партия, хотя она существует в спектакле как невидимая сила над героиней. А девочка-гимназистка — марионетка над марионетками, как это Рыжаков наглядно показывает во вставном номере с песней Гребенщикова «Господу видней». Тут, как и в прочих номерах, — ассоциативная связь прямо по тексту песни, усиленная визуальным образом. Коломбина — Блинова кукольным голосом агитирует Пьеро — Жизневского, а затем разыгрывает пантомиму с придельванием новых нитей марионетке, уже с песней «Аквариума». И чтобы вы точно не запутались, о каком Господе идет речь, вручает подчиненному картонный знак — красную звезду со вписанным портретом Ленина.

Но это момент перелома, по смыслу заменяющий присягу. А вначале Комиссар возникает где-то позади матросской толпы, появление девочки с белым бантом и в соломенной шляпке — выворот, нелепица. И матросы сворачивают головы, чтобы рассмотреть, кто же появился на месте обещанного нового командира. Она чужая органически: голос с восходящей интонацией и слова о долге и партии действуют на матросов, как ультразвук, — толпа оседает, словно от пронзающей уши боли. Здесь статуарность Коонен превращена в вымуштрованную позу агитатора. Непытная героиня Блиновой неловко принимает ее всякий раз, когда нужно произнести речь во славу партии. Поднимает одну руку и чуть в сторону вытягивает другую. Похожим образом держит колос женская фигура в монументе «Рабочий и крестьянка».

В первом музыкальном номере концерта — Time от Pink Floyd — Комиссар позади толпы, будто сидит на чьих-то плечах и как-то непонимающе машет красным флажком. Не в ритм, растерянно, неясно. Так ребенок не в такт пританцовывает под музыку. Если она и героиня, то лишь «самоубийства», как в стихотворении Андрея

Вознесенского из вставного номера. Вместо собранного, гармоничного образа, надличностного наполнения (Комиссар — сама партия) здесь, напротив, слишком личное, психопатическое, аномальное желание разрушения.

Комиссар присваивает монолог Хохлаковой из «Братьев Карамазовых» о растерзанном ребенке и ананасном компоте. Героиня Блиновой живет этим желанием «поджечь», уничтожить. Она и идет по пути полного разрушения себя и толпы. В маниакальном желании путается, еще до выпитой кружки водки — братания с матросами под уморительно смешное «Был пацан и нет пацана». Она, кажется, в бреде. Волосы растрепаны, движения несобранные, будто вот-вот занесет, и в глазах всегда слезы. Доводит себя до взвинченного «Невыносимо» в монологе Мэрилин Монро. И здесь за образом героини, принявшей роль не по силам, мерцает сама актриса. Снова — размышление об актере, которое Рыжаков рифмует с другим текстом — В. Розанова о Руси, сгинувшей в два дня. «Хорошенькие девушки должны ездить на балы...» — начинает монолог Эра Зиганшина (Ведущая).

Спектакль Рыжакова сложно описать метрами завязки, кульминации и развязки. В осколочной, точечной структуре в каждый номер — высокое напряжение, каждый выпуклый, болезненный. Но есть эпизод пьесы, особенно важный и переломный для всего спектакля, — казнь офицеров. Их казнят трижды, и повтор сцены в разных преломлениях окончательно уравнивает жестокость и разрушительную силу обеих властей — и той, что за Вожаком, и той, что за Комиссаром. Рыжаков буквально разламывает эпизод, и из трех казней складывается единый образ произошедшей катастрофы. Снова через наслаивание: целиком картина складывается лишь в голове зрителя.

В первом случае важна предваряющая сцена трагического иллюзиона, который

разыгрывают Дмитрий Бутеев и Виктор Шуралев. Единственное, что остается после войны — «фокуса с исчезновением» — у искалеченных героев, — вера в партию. И не ясно еще, кто именно не пускает домой растерянного контуженого офицера — Шуралева. Потерявший семью, родных, товарищей, честь, гордость и слух, он пытается вырваться, бежать, но моряки пригвождены историей и решением партии к этому кораблю, к этому времени, потому что в нем для них история закончилась. С криком, сцепившись, матросы разгоняются. Волны волнуются раз — от края сцены волну потянуло назад. Шибче. Волны волнуются два, но не вырваться. Через затемнение и плеск волны — переход к следующему эпизоду. Выжившие тоже пригвождены. Аркадий Волгин разыгрывает лирический этюд о ветеране-моряке, который в чайках видит трагически погибших сослуживцев.

Следом — вторая казнь офицеров. На этот раз по сюжету пьесы — приговор выносит Вожак. Правда, разыгрывают сцену в петрушечном театре, где жестокость героя — его онтологическая черта. Вот вполне яркая иллюстрация того, как характеристика жанра переходит в содержание. Правда, постановщик решает снова вывернуть сцену — перейти от игры в куклы к серьезному, на шепоте построенному монологу. Теперь первого офицера играет Иван Ефремов и читает вкрадчивый пацифистский монолог о рухнувшей надежде построить страну, в которой не будет крови.

Третья казнь уже напрямую связана с принятием решения, переломом, но не в матросской массе, а сначала у Комиссара. «Пока это необходимость быть жестоким», — взвинченно говорит Вожак, перевязывая ей волосы. Вид Блиновой изменился: простоволосая, усталая, измотанная, она сопротивляется логике Вожака. Еще не деятельно — протест в слезах, с которыми произносит слова офицеров: «Последнее слово дайте». И последующая

казнь Вожака, построенная крайне наивно, — Жизневский–Алексей, отчего-то с присказкой вот-де сейчас покажу, что ты мне не указ, пропевает криво срифмованный текст о бесчинствах бывшего лидера. И копируя его манеру, нисходящими нотами вдальбивает решение военно-полевого суда Комиссар. Важно, что это не ею разыгранная партия, она находится под влиянием, сначала компартии, затем — матросского отряда.

И чтобы зритель уж точно понял, что катастрофа произошла, актеры надевают пародийную функциональную маску хора и поют ритмично дурацкий текст, суммирующий действие: «В этой трагедии не видно оптимизма, всех засосало в жерло катаклизма. Никому не удалось дожить до коммунизма, всем им досталась смертельная клизма».

Еще один перечитанный образ — Сиплый. Иуда, жалкий сифилитик, не имеющий собственной веры, только повторяющий за другими, в этой версии, пожалуй, единственный понимает расклад. Дмитрий Лысенков всегда отстоит от других. В «барельефах» он специально развернут спиной к морякам, закрыт от них поднятым воротником. Его Сиплый с самого начала не верит ни Вожаку, ни Комиссару. Рыжков играет с оборотничеством персонажа. У Лысенкова это свойство героя перерождается в ерническую, артистическую фразу: «А может, я трепался?» Он поочередно, присваивая чужой текст, разыгрывает два способа блестящей агитации — агрессивной, с возрастающим нажимом и обрезанной жестикуляцией мещанина за свободу. И примиряющей, слезной, партийной. С ударами в грудь и экзотическим нагнетанием до выкриков о величии идеи и человека. Очень точно описывает бенефисное соло Лысенкова критик Л. Шитенбург: он «вдруг присвоил себе текст про „трудящегося мещанина“, который „в прочих российских сограждан влюблен мало“, а от „страхни вшей, человек, вылезти из своей

щели“ неожиданно лихим пируэтом развернулся на „блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые“ и „жить стоит только так, чтобы предьявлять безмерные требования к жизни, все или ничего“, закончив блоковским „слушайте Революцию!“, — это было ничуть не слабее (был ли он в тот момент Сиплым — совсем не факт). Впрочем, очистив старый пафос до того, что тот заблестел как новенький, неузнаваемый актер тут же подмигнул публике: „А может, я трепался?“ А может, и нет, и когда заклекотал „под Утесова“ „У черного моря...“ — тоже не трепался, но едва затянул развеселый стихотворный монолог о природе сифилиса или еще более ненужный стих о Евпатории — трепался, однозначно»<sup>33</sup>.

У Лысенкова нагляднее выступает принцип существования актеров в спектакле: они утрируют психологично-мелодраматические эпизоды, выпячивают эстрадность, профанируют актерское искусство. Творят «бесчинство», потому что сбрасывают пафос, будто отказываются говорить внятно об отношении к..., как того требует дата. «Поколение не выбирает ни „уважение к своей истории“, ни „борьбу с проклятым прошлым“. И не выбирает вообще. Может быть, трагедия как раз в этом. Может быть, оптимистическая»<sup>34</sup>, — пишет о премьере критик Н. Песочинский.

Действительно ли не выбирает? Кажется, ощущение это сформировалось лишь от избыточности формы, которая была присуща первым показам спектакля. Теперь его устремленность очевидна: концертная структура укрепляет идею — осуждение смерти. Осуждение совершенного преступления против человека. Сам тон отличается от того, какой используют многие театры в связи с разговором о революции. Здесь слишком много ерничают, переворачивают, пародируют. Но между швами, в склейке, в конце концов в прямых репликах в зал, отыгрываемых оценках четко видна позиция постановщиков.

Другое дело, что в решении Рыжакова, в осколочности, как будто явлена полумера. В этом стоит согласиться с оценкой Н. Песочинского. Действию не хватает анархизма — от динамики первого показа к последующим изменился темп. Через убыстрение артисты пытаются искусственно форсировать, наращивать энергию действия. И пригвозждают ее финальным пафосом — пожеланиями ведущих правильно воспитывать своих детей. Задуманная энергия взрывающей монолит формы не разрешается, а разряжается. И новый монумент не воздвигли (потому что против монументов), и разбили не до конца.

## Примечания

<sup>1</sup> Вишневский Вс. Статьи. Дневники. Письма. М., 1961. С. 39.

<sup>2</sup> Костелянец Б. О. Все-таки трагедия: [О пьесе Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия»] // Мир поэзии драматической... Л., 1992. С. 402.

<sup>3</sup> Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М., 1999. С. 13.

<sup>4</sup> Здесь и далее опорой для понимания пьесы, ее конструкции служит разбор пьесы, предложен-

ный Б. Костелянцем, который кажется очень точным и верным.

<sup>5</sup> Костелянец Б. О. Все-таки трагедия: [О пьесе Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия»] // Мир поэзии драматической... С. 404.

<sup>6</sup> Таиров А. Я. «Оптимистическая трагедия»: (Доклад труппе Камерного театра) // Таиров А. Я. О театре. М., 1970. С. 336.

<sup>7</sup> Костелянец Б. О. Все-таки трагедия: [О пьесе Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия»] // Мир поэзии драматической... С. 417.

<sup>8</sup> Таиров А. Я. «Оптимистическая трагедия»: (Доклад труппе Камерного театра) // Таиров А. Я. О театре. С. 333.

<sup>9</sup> Сбоева С. Актер в театре А. Я. Таирова // Русское актерское искусство XX века. СПб., 1998. С. 181.

<sup>10</sup> Таиров А. Я. О театре. С. 554.

<sup>11</sup> Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. С. 13.

<sup>12</sup> Таиров А. Я. «Оптимистическая трагедия»: (Доклад труппе Камерного театра) // Таиров А. Я. О театре. С. 335.

- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> Там же. С. 337.
- <sup>15</sup> *Литвиненко Н.* «Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского [Камерный театр. Москва. 1933] // Спектакли двадцатого века. М., 2004. С. 144.
- <sup>16</sup> Это хорошо видео на сохранившихся кадрах хроники — видео из архива ГЦТМ им. Бахрушина «Оптимистическая трагедия», Камерный театр, 1933. URL: <https://vimeo.com/65031229> (дата обращения: 22.11.2017)
- <sup>17</sup> *Сбоева С.* Гармония: (Вс. Вишневский и А. Я. Таиров в работе над «Оптимистической трагедией») // Театр. 1983. № 1. С. 17.
- <sup>18</sup> Там же.
- <sup>19</sup> *Коопен А.* Страницы из жизни: [Воспоминания] // Театр. 1969. № 6. С. 116.
- <sup>20</sup> *Сбоева С.* Гармония: (Вс. Вишневский и А. Я. Таиров в работе над «Оптимистической трагедией») // Театр. 1983. № 1. С. 16.
- <sup>21</sup> Там же.
- <sup>22</sup> *Михайлова А.* Образ спектакля. М., 1978. С. 128.
- <sup>23</sup> *Литвиненко Н.* «Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского [Камерный театр. Москва. 1933] // Спектакли двадцатого века. С. 144–145.
- <sup>24</sup> *Рудницкий К. Л.* Творческий путь Таирова // Режиссерское искусство А. Я. Таирова: (К 100-летию со дня рождения). М., 1987. С. 34.
- <sup>25</sup> *Таиров А. Я.* «Оптимистическая трагедия»: (Доклад труппе Камерного театра) // *Таиров А. Я.* О театре. С. 334.
- <sup>26</sup> Там же. С. 334–335.
- <sup>27</sup> Там же. С. 342–343.
- <sup>28</sup> *Сбоева С.* Гармония: (Вс. Вишневский и А. Я. Таиров в работе над «Оптимистической трагедией») // Театр. 1983. № 1. С. 20.
- <sup>29</sup> *Эйзенштейн С. М.* Автобиография. Статьи. Воспоминания. М., 2016. С. 55.
- <sup>30</sup> Это разрушительная тяга к убийству/самоубийству в тех же мотивах — в песне-пародии на «Ленинград» Дмитрия Белова после убийства Вайнонена. После клоунской миниатюры и смерти от картонного ножа — хрипящий, нарастающий крик: «Злая пуля! / Дай мне волю, / Прямо в сердце, / Чтoб без боли».
- <sup>31</sup> *Таиров А. Я.* «Оптимистическая трагедия»: (Доклад труппе Камерного театра) // *Таиров А. Я.* О театре. С. 332.
- <sup>32</sup> Спектакль оформили художники Мария и Алексей Трегубовы, художник-видеограф — Владимир Гусев.
- <sup>33</sup> *Штутенбург Л.* Средний балл: [«Оптимистическая трагедия» Виктора Рыжакова в Александринке] // Colta.ru. 2017. 22 сент. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/16094> (дата обращения 22.11.2017)
- <sup>34</sup> *Песочинский Н.* Оптимальная трагедия // Петербургский театральный журнал: блог. 2017. 22 сент. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/optimalnaya-tragediya/> (дата обращения 22.11.2017)

## Авторы номера

**Ворончихина Людмила Александровна** — магистр театрального искусства, выпускница Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* mila1993\_93@mail.ru

**Горбунова Анна Сергеевна** — студентка магистерской программы «Мастерство сценических постановок» Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* gorbunovafj@gmail.com

**Ковлакова Ольга Евгеньевна** — магистр театрального искусства, выпускница Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* le\_grilon@mail.ru

**Некрасова-Скавронская Анастасия Викторовна** — студентка магистерской программы «Исследование экспериментального театра» Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* skavronska@gmail.com

**Осеева Юлия Андреевна** — магистр театрального искусства, выпускница Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* julsing@mail.ru

**Песочинский Николай Викторович** — кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* pesochinsky@yahoo.com

**Самсоненко Анна Юрьевна** — студентка театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* samsonenkoannayu@yandex.ru

**Спасская Маргарита Андреевна** — аспирантка театроведческого факультета Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* margarita.spaskaia@gmail.com

**Янович Александра Вячеславовна** — студентка магистерской программы «Исследование экспериментального театра» Российского государственного института сценических искусств.  
*Контакты:* alexandrajanovich@mail.ru

## Authors

**Anna Gorbunova** – MA student, Mastery of Stage Productions, Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* gorbunovafj@gmail.com

**Olga Kovlakova** – MA (Theatre Arts), Graduate of Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* le\_grilon@mail.ru

**Anastasiya Nekrasova-Skavronskaya** – MA student, Research of Experimental Theatre, Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* skavronska@gmail.com

**Yuliya Oseyeva** – MA (Theatre Arts), Graduate of Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* julsing@mail.ru

**Nikolai Pesochinsky** – PhD (Arts), professor, Dept. of Russian Theatre Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* pesochinsky@yahoo.com

**Anna Samsonenko** – 2<sup>th</sup> year student, Faculty of Theatre History and Criticism, Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* samsonenkoannayu@yandex.ru

**Margarita Spasskaya** – doctorant student, Faculty of Theatre History and Criticism, Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* margarita.spaskaia@gmail.com

**Ludmila Voronchikhina** – MA (Theatre Arts), Graduate of Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* mila1993\_93@mail.ru

**Alexandra Yanovich** – MA student, Research of Experimental Theatre, Russian State Institute of Performing Arts.

*Contacts:* alexandrajanovich@mail.ru

## Аннотации

**А. Ю. Самсоненко**

**Человек «пульсирующий».** Павел Орленев в роли Дмитрия Карамазова («Братья Карамазовы» К. Дмитриева по роману Ф. М. Достоевского, Театр литературно-художественного кружка, 1901)

К прозе Ф. М. Достоевского русский театр обратился в самом конце XIX века. Павел Орленев первым вывел на сцену героя романа «Преступление и наказание», сыграв роль Раскольникова (1899). Однако этой постановкой не исчерпывается история отношений Орленева с «романными» героями Достоевского. Продолжением — уже в XX веке — стал спектакль «Братья Карамазовы» (1901). Поиск современного героя с «надорванным нервом» и одновременно формирование нового актера-«неврастеника» на материале Достоевского — предмет исследовательского интереса автора статьи.

*Ключевые слова:* П. Орленев, «Братья Карамазовы», Достоевский, Суворинский театр, актерский театр, сценический текст, трагедия, ритм, актер-«неврастеник», натурализм.

**Н. В. Песочинский**

**Левый фронт критики 1920-х годов**

Одно из направлений театральной критики 1920-х годов, выросшее из идей футуризма, связанное с культурно-политическим движением «Левый фронт», обосновало новые направления искусства своего времени. Утверждался условный театр, порывающий с жизнеподобием и предметностью, революционность искусства виделась не в тематике или идеологии, а прежде всего в свободной, будоражащей сознание нового зрителя площадной форме, связанной с техницизмом цивилизации.

*Ключевые слова:* театральная критика, «Левый фронт», театр 1920-х, Л. Д. Троцкий, конструктивизм, футуризм, В. Э. Мейерхольд.

**А. В. Янович**

**Формальный метод Оскара Вальцеля**

В работе рассматриваются принципы немецкого и русского вариантов формального метода. В статье последовательно дается характеристика русской формальной школы, анализируется подход к выявлению стилистических признаков в визуальных искусствах Генриха Вёльфлина. В центре исследования — разбор предложенной Оскаром Вальцелем методики сравнительного анализа, которая может стать инструментом для анализа сценического произведения.

*Ключевые слова:* формальный метод, сравнительный анализ искусств, Оскар Вальцель.

### **А. В. Некрасова-Скавронская**

#### **Теория природы театра Теодора Лессинга**

В статье тезисно представлена книга «Театр = душа» немецкого философа начала XX века Теодора Лессинга, оказавшего влияние на русскую театральную традицию. Труды Лессинга практически не издавались в России, но, несмотря на это, нашли свое отражение в теоретических работах К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда. Особое внимание в статье уделено выявлению природы театра и тем принципам, по которым театр существует.

*Ключевые слова:* природа театра, театральная душа, трагедия актера, стиль и образ.

### **М. А. Спасская**

#### **Влияние элементов перформативных форм на структуру спектакля**

Статья посвящена исследованию структурных особенностей перформанса как разновидности «искусства действия», выявлению сходств и различий в структурных связях в перформансе и спектакле, описанию изменений, происходящих в результате использования элементов перформативных форм в театре.

*Ключевые слова:* перформативный поворот, перформанс, зритель, соучастие, событийность, поставангард, визуальный театр, иммерсивный театр, спектакль-променад, site-specific.

### **Ю. А. Осеева**

#### **Театр Дмитрия Волкострелова: проблемы поэтики**

Статья посвящена одному из аспектов сложной конструкции поэтики театра post — системному ядру. Методами структурного анализа исследованы все спектакли петербургской театральной группы с 2010 по 2017 год. Работы Волкострелова вписаны как в мировой современный контекст, так и в исторический отечественный — прослежены связи, преемственность, теоретическая база.

*Ключевые слова:* Дмитрий Волкострелов, театр post, Алена Старостина, Иван Николаев, системное ядро, модус восприятия.

### **О. Е. Ковлакова**

#### **Творческий метод режиссера Максима Диденко**

За последние шесть лет Максим Диденко стал не только известным режиссером, но и сформировал узнаваемый режиссерский язык. Многие его постановки в театрах Москвы и Санкт-Петербурга осмысливают мифологию XX века и используют театральные средства, имеющие исток в русском авангарде 1920-х годов. Творческий метод режиссера рассмотрен на примере спектаклей с 2012 по 2017 год.

*Ключевые слова:* Максим Диденко, «поэтический театр», темпоритм, жанр, музыкальные приемы, хор, сценография, миф, физический театр, циркизация театра, акция, перформанс, монтаж эпизодов.

### **Л. А. Ворончихина**

#### **«Пушкинская школа»: спектакли последних сезонов**

Статья посвящена анализу пяти наиболее значимых спектаклей, которые появились в репертуаре театра за последние несколько лет. Эти годы стали для «Пушкинской школы» временем творческого подъема: актеры достигли

профессиональной зрелости, а художественный руководитель театра Владимир Рецептер создал один из лучших своих спектаклей — «Свадьба Кречинского». Анализируя сценическую композицию и способ игры ансамбля, автор пробует проследить, как метод Рецептера развивался в спектаклях последних сезонов, как проявлял себя этот метод в работе режиссера с актерами.

*Ключевые слова:* Владимир Рецептер, театр «Пушкинская школа», А. С. Пушкин, русская классическая литература, А. В. Сухово-Кобылин, Г. А. Товстоногов.

### **А. С. Горбунова**

#### **«Оптимистическая трагедия» Виктора Рыжакова: деконструкция мифа и взрыв жанра**

В статье анализируются две постановки «Оптимистической трагедии» В. Вишневского — путем сравнения знаменитого спектакля А. Таирова в Камерном театре (1933) и совсем недавнего спектакля В. Рыжакова в Александринском театре автор рассматривает трансформацию мифа революции. Параллельно автор описывает рождение жанрового феномена «оптимистической трагедии», изменения в восприятии жанра от XX к XXI веку.

*Ключевые слова:* трагедия, миф, революция, Вишневский, Таиров, Рыжаков, «Оптимистическая трагедия».

## **Summary**

### **Anna Samsonenko**

#### **The human in pulsation. Pavel Orlenev in the part of Dmitry Karamazov**

First theatre productions of Dostoyevsky's writings took place in the late 19<sup>th</sup> century. Actor Pavel Orlenev was the first one to play Raskolnikov in *Crime and Punishment* (1899). This was not his last contribution in performing Dostoyevsky. Crossing to the 20<sup>th</sup> century (in 1901) he participated in *Karamazov Brothers*. It was presentation of contemporary character of broken nature and also the introducing of a new actor type — “neurasthenic” on the basis of the prose by Dostoyevsky.

*Keywords:* Pavel Orlenev, *Karamazov Brothers*, Dostoyevsky, Suvorin Theatre, acting, performance text, tragedy, rhythm, “neurasthenic” emplois in acting, naturalism.

### **Nikolai Pesochinsky**

#### **Left Front of Theatre Criticism of 1920s**

One of trends in theatre criticism that grew from the ideas of Futurism was associated with the “Left Front” political and cultural group. It promoted innovative tendencies of contemporary art, non-realistic non-mimetic non-figurative theatre that broke with life illusion. The revolutionary impact of the art was conceived not as ideology but merely as liberated carnival form and spirit of technical civilization that provokes consciousness of new audience.

**Keywords:** theatre criticism, “Left Front”, theatre of 1920s, Lev Trotsky, productivism, constructivism, futuristic art, Meyerhold.

**Alexandra Yanovich**  
**Oskar Walzel’s formalism**

In given work the principles of Russian and German formalism variations are examined. In this article Russian formal school is described, the way of stylistic features revealing in *Heinrich Wölfflin* visual arts is given and the comparison method suggested by Oskar Walzel is analyzed for further usage in the performance interpretation.

**Keywords:** formalism, comparative analysis of art, Oskar Walzel.

**Anastasiya Nekrasova-Skavronskaya**  
**Theory of theatre nature by Theodor Lessing**

The German philosopher of the XX century beginning Theodor Lessing had a great influence on the Russian theatre tradition, and in given article his book “Theater = Seele” is presented in common theses. Though the Lessing’s books were almost not published in Russia, they were reflected in the work of K. Stanislavski and V. Meyerhold. The main attention of this article was focused on revealing of theatre nature and principles of its existence.

**Keywords:** Theodor Lessing, theatre nature, theatre soul, actor tragedy, style and character.

**Margarita Spasskaya**  
**The influence of the elements of performative forms on the structure of theatre models**

The article is devoted to the study of structural features of performance as a variety of the “art of action”. Then similarities and differences in structural links in performance and theatre models are distinguished, changes occurring in the process of using the elements of performative forms in theatre are described.

**Keywords:** performance art, performative turn, audience participation, theatrical event, post avant-garde, visual theatre, immersive theater, promenade theater, site-specific theater.

**Yuliya Oseyeva**  
**Theatre of Dmitry Volkostrelov: the problems of poetics**

The article addresses one of the complicated constructs of poetics of *theatre post* – the system core. All of the performances of St. Petersburg’s theatre group from 2010 to 2017 were examined with the methods of structural analysis. The works of Volkostrelov are included in both the worldwide contemporary and the Russian historical contexts – the connections, continuity and theoretical basis are traced.

**Keywords:** Dmitry Volkostrelov, *theatre post*, Alena Starostina, Ivan Nikolaev, system core, mode of perception.

**Olga Kovlakova**  
**Maxim Didenko: method of directing**

During recent six years Maxim Didenko became well known director and he has formed his specific artistic language. Many of his productions in theatres in Moscow and in St. Petersburg are based on reflections of the mythology of the 20<sup>th</sup> century. The director uses some artistic devices that relate to Russian avant-

garde of 1920s. Analysis of Didenko's method of directing is based on productions created from 2012 till 2017.

*Keywords:* Maxim Didenko, "poetic theatre", tempo-rhythm, genre, devices of music, choir, set-design, myth, physical theatre, circization of theatre, action, performance art, montage of episodes.

### **Ludmila Voronchikhina**

#### **Theatre "Pushkin School": recent productions**

Analysis of five most significant productions that were staged at "Pushkin School" theatre during recent years. This period marked raise of creativity: actors entered phase of artistic maturity, artistic leader Vladimir Retseptser created one of his best productions *Krechinsky Wedding*. Through analyzing performance dramaturgy, acting method of the company we find development of artistic concepts of Retseptser during recent seasons as well as tendencies of joint creative work of the director with his company.

*Keywords:* Vladimir Retseptser, "Pushkin School" theatre, Russian classical literature, Pushkin, Sukhovo-Kobylin, Tovstonogov.

### **Anna Gorbunova**

#### ***Optimistic tragedy* by Viktor Ryzhakov: deconstruction of the myth and the explosion of the genre**

The article is devoted to the study of two theater versions of *Optimistic Tragedy* (by Vsevolod Vishnevsky). The author compares Alexander Tairov's famous performance in the Kamerny Theater (1933) and the work by Viktor Ryzhakov in the Alexandrinsky Theater (2017). The main goal of this work is to consider the transformation of the revolution myth. In parallel, the author describes the birth of the unique genre "optimistic tragedy" and a change in the perception of the genre from the 20th to the 21st century.

*Keywords:* tragedy, myth, revolution, Vishnevsky, Tairov, Ryzhakov, *Optimistic tragedy*.

## **Требования к оформлению статьи в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»**

В начале статьи помещаются инициалы и фамилия автора (авторов), название статьи, аннотация и ключевые слова (на русском и английском языках) объемом до 800 знаков с пробелами.

Объем статьи от 10 до 40 тыс. знаков (включая пробелы).

Текст должен быть представлен на страницах формата А 4, набранный в текстовом редакторе Microsoft Word в формате \*.rtf шрифтом Times New Roman, кеглем 14 pt. через один интервал. Отступ красной строки: в тексте — 12 мм, в затекстовых примечаниях (концевых сносках) отступы и выступы строк не даются. Точное количество знаков определяется через меню текстового редактора Microsoft Word (Сервис — Статистика — Учитывать все сноски).

Параметры документа: верхнее, нижнее и правое поля — 25 мм, левое поле 30 мм.

Затекстовые примечания оформляются в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления».

После затекстовых примечаний должна быть надпись: «Статья публикуется впервые», ставится дата и авторучкой подпись автора (подпись сканируется в черно-белом режиме).

Далее следуют сведения об авторе (авторах) — на русском и английском языках, включающие Ф. И. О. (полностью), ученую степень, должность, место работы, контактные телефоны, адрес электронной почты.

Статью необходимо отправить либо по электронной почте: [publish@rgisi.ru](mailto:publish@rgisi.ru), либо в виде компьютерной распечатки на бумаге и приложенного электронного носителя (диски CD-R, CD-RW) по адресу: 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., дом 34.

Все статьи, представленные к публикации, проходят обязательное рецензирование Экспертным советом научного альманаха.

Публикации статей в альманахе бесплатны.

## **Requirements to the articles to be accepted for publishing in Theatron – the academic quarterly journal of Russian State Institute of Performing Arts**

The main text of the article should be preceded with the full name of the author (authors); article title; short abstract and key words in Russian and in English up to 800 characters with spaces.

The amount of the article should be 10,000 to 40,000 characters with spaces.

The text should be submitted in print, on pages of A4 size, typed in MS Office, in \*.rtf file, font Times New Roman 14pt, with 1 space. Paragraph in text 12 mm. Endnotes without paragraph or indents.

Upper, lower and right page margins of 25 mm, left margin of 30 mm.

Endnotes should satisfy Russian state bibliographical standard ГОСТ Р 7.0.5–2008.

The endnotes should be followed with the note: “This article is published for the first time”, the date and handwritten signature of the author. (The signature is scanned in black and white).

This note is followed with the information about the author that should include full name, title, position, contact phone numbers, email.

The article should be submitted through email to [publish@rgisi.ru](mailto:publish@rgisi.ru) or in print and digital CD-R, CD-RW) to

Publishing Dept.  
Russian State Institute of Performing Arts  
Mokhovaya St., 34  
St. Petersburg  
191028 Russia

All articles submitted for publishing are reviewed by the Experts Board of the academic quarterly.

Articles by post graduate students and by doctorants are published free of charge.

ISSN 1998-7099



Подписано в печать 31.05.2018. Формат 70x100 1/16.  
Гарнитура Petersburg. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 10,73.  
Тираж 200 экз. Зак. тип. №

Отпечатано в ООО «ИПК „Береста“»  
196084, г. Санкт-Петербург, ул. Коли Томчака, 28.