Monde
Театр-студия
„На доске"

24 СЕН 1988
СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

ТЕАТР-СТУДИЯ: НОВЫЕ ВРЕМЕНА

ЧТО ВЫСТРОЕНО НА ДОСКАХ?

Минувшим летом «Борис Годунов» московского театра-студии «На доске» открывал программу «Ю-Фиеста», международного фестиваля экспериментальных и авангардных театров, в течение месяца кочевавшего по восьми городам Югославии. Пресса, высоко оценив работу москвичей, не сговариваясь, отмечала их смысловую связь с идущей у нас и страны перестройкой и, главное, практически в каждой публикации подчеркивала: ничего такого — такой раскрепощенности и свободы режиссерской фантазии, такой символической насыщенности каждой мизансцены, каждой минуты действия — от советских актеров не ждали. Любопытная деталь: в Которе, городе, откуда «фестивальная лихорадка» началась по стране, организаторы попросили «Доску» сыграть дополнительно еще один спектакль из репертуара, в гастрольной программе на значимейшем.

О том, что же это за театр-студия «На доске», о его месте на нашем горизонте рассказывает критик Лев АННИНСКИЙ.

Уникальность этого театра в нашу многотемпово перестраивающуюся эпоху подтверждается, как ни странно, тем, что его... нет в печати. Кажется, только его: обо всех остальных студиях, щедро расплодившихся в восьмидесятые годы, принято писать в тоне умиления. О студии Кургиняна пишут в тоне недоумения: что за интеллектуальные головоломки? Что за черная сцена, лишенная намека на декорации? Что за игра на грани то ли замедленного декламирования, то ли гипнотического чтения «про себя»? Это пишется в наше время, когда расцветают все цветы и крапивы млеют от их разнообразия!

Театр-студия «На доске» действительно стоит особняком. Здесь резко отделяют себя и от рассыпи привычного, из прошлого идущего театрального академизма, и от пышного, нынче «молодежного» стиля, начавшегося с «Современника» 60-х годов. В противовес крепящейся в постановочной рассыпи Кургиняна выдвигает идею театра «бедного», с минимумом средств, позволяющих актеру воздействовать на зрителя. В противовес желанию «прикрыться», стоять характерному для молодежных студий последних десятилетий, Кургинян выдвигает идею молчаливого раздумья на сцене и в зале. В противовес психологическому прессингу, эмоциональному давлению на зрителя он выдвигает идею интеллектуальной солидарности с ним. А это уже иной тип и вовсе за пределами того праздничного, карнавального, выдающего «одно за другое» экстатического и ибудничного действа, которое мы привычно называем театром.

Тут что-то другое. Нечто напоминающее и психологическую лабораторию, и спортивный тренажер разом. Актеры в черных тренировочных костюмах. Два-три предмета, становящиеся не столько деталями театрального оснащения, сколько символами мыслительных операций. Суть не в обыгрывании предмета, а в расщеплении мысли о нем. Мыслительный поток расслаивается на «уровни», «сольные партии», «подсознательные слои». Последнее очень важно: мышление человека, разлитое в ходе монологов и диалогов, предстает не как взаимодействие разума и «непроницаемого» предметного мира, а как непрерывное взаимопроникновение сознательного и подсознательного, причем стороны словно бы постоянно меняются местами.

Технически Кургинян делает все это с помощью психоанализа и аутотренинга, чем у него, говорят, и заняты актеры на репетициях; и в эту технологию вглядывать не рискую: это дело мастеров, а я зритель, я смотрю спектакли.

И как зритель я воспринимаю парадоксальную среду, «черную бездну», «камеру обскуру», где голоса и маски побуждают меня к головоломному размышлению над вещами и словами, которые, как я полагал, затерты до доска.

Иногда я нахожу решения Кургиняна элементарными. Например, когда в спектакле «Я!» по Достоевскому, желая подтолкнуть мою мысль к Раскольникову, мне показывают топор.

Иногда эти приемы действуют как остроумные находки. Например, когда в спектакле «Экзерсисы» реплика Степана из гоголевской «Женитьбы» о том, что портной шьет фрак и «начал уже петли метать», сопровождается выбросом и полетом двух лассо на-за ширмы. «Метание петель» не просто «подтаскивает» мою ассоциацию к тому, что Подколесина хотят «заарканить», но сдвигает весь гоголевский текст из сферы простонародности в сферу неизвестности, где нужно все читать заново.

В этом отражении привычного — смысл режиссуры Кургиняна. Он берет мыслительное клише и дает почувствовать, что твое отношение к этому клише вовсе не мыслительное, мая тебе казалось, а привычно бессмысленное, бессознательное. И в тот момент, когда ты это чувствуешь, начинается твое мыслительное возрождение как зрителя спектакля.

Иногда все это остается в пределах лабораторного опыта. Иногда дает поразительный театральный эффект: там, где строгое и четкое мышление Кургиняна сталкивается с фактурой, далекой от его стиля. Например, в спектакле «Воспитание по доктору Споку» Василия Белова. Как ни странно, но именно народные, деревенские, фронтовые мотивы в спектаклях студии — по Белову, Шукшину, Бондареву — самые сильные, сильнее тех, где стилистика театра «На досках» открается на «близкий» материал.

Кстати, о названии. О его происхождении ходят легенды. Дескать, подсадили зрителя повыше, чтобы сразу разглядел на полу сцены коробку с акварельными красками и не думал, что обилие дальнейшего «произвольства» по ходу драмы — всамделишное. Доски на креслах, улыбки на устах, ирония за «профессорскими очками». Условность идет навстречу условностям. Когда-то верхом театрального эксперимента казалось освобождение от предметов быта: игра в «черных сукнах». Кургинян ставит спектакли не то что в сукнах, а именно на досках. Что-то рахметовское, аскетическое, не от мира сего. Медленное расщепление кажущейся «жизни» на «роли», медленное расщепление «ролей» на «слова», медленное расщепление «слов» на автоматические рефлексы смысла, из-под которых (из-под автоматики) в сознании (и в подсознании) зрителя привычный текст Пушкина или Гоголя, или Чехова, или неприбранный Сартре, положим, рождает ощущение странного мира, мира с прозрачной кожей, обнаженной структуры связей и причин, или так: организма, расплетанного лангетом для изучения или опыта, так что надо заново давать имена вещам, органам, вводимым в полям.

Я прослежу эту логику расщепления на примере одного из самых скандальных спектаклей Кургиняна — на «Борисе Годунове». Тут «абсурдом» дело не ограничивается: на пантомимой, оттеняющей чтение пушкинского текста, наиболее проникновенные критики увидели прямую крамолу:

— Это что там за «народ» у вас? Стадо! Было безответное, перебегающее по чему «вождю», у которого в данный момент оказывается в руке нож! Да не вождю — к мяснику. Разве у Пушкина так? Разве с Пушкиным так можно? Разве это не кощунство по отношению к нашей классике?

Я отвечу на эти вопросы. Сначала на последний из них, вопросом на вопрос:

— А почему вы не ищете кощунства у Пушкина по отношению к нашей истории? Можно ли, опираясь на спорную версию Карамзина об убийстве Дмитрия, вот так бесповоротно обвинять Бориса Годунова? И решать недоказанное убийство на одного из лучших администраторов в истории Российского государства? Это — можно?

Тут мой оппонент, справившись от изумления по поводу моей наглости, наверное, скажет:

— Пушкину — можно. Что же с тобой недоказанное? Пушкин доказывает — удостоверенно. У него — своя идея. Годунов — только материал.

Так. Отлично. Согласен. Но уж тогда, позвольте, закон для всех описан. Кургинян тоже свое доказывает. У него тоже — своя идея. А Пушкин — материал...

Согласимся ли мы с идеей Кургиняна или нет, но понять его необходимо.

Для наглядности сравню спектакль, поставленный «На досках», с другими спектаклями по той же пушкинской трагедии. Возьму два: кинеспектакль С. Бондарчука и спектакль Ю. Любимова на Таганке. Вариант, так сказать, привычный и вариант непривычный.

Привычный вариант. В истории были цари хорошие и плохие. Счастливые и несчастливые. Понятные народу и непонятные. Были случаи и более сложные. Был царь жестокий, грозный, но и сильный. И был царь слабый, хотя и вдравый. Тут драма реальная, она с помощью пушкинского текста разыгрывается в «костюмерии», выверенной по коллекциям Исторического музея. Разыгрывается именно как реальность, за текстом стоящая, в тексте описанная. Реальность вменяемая, поддающаяся эмоциональному и аналитическому суду. Таков фильм С. Бондарчука (и еще десяток спектаклей по «Борису Годунову» в истории театра).

Следующий вариант непривычный. В истории были цари... но какие они были, хорошие или плохие, злые или добрые, сильные или слабые, понятные или непонятные, это решительно не меняет того факта, что решали вовсе не цари и их слуги, царедворцы лукавые или честные, а решал народ и решал непредсказуемо. Яростная масса, лава, вулканическая магма, над которой перебегают лукавые и прочие царедворцы, пытаясь угадать в содрогающемся хаосе какую-то логику, не смысл власти, куда там! — а хоть использовать... Тут реальность маловменяема. Но она есть. Она предполагается за текстом. Таков спектакль Театра на Таганке.

Что же делает Кургинян?

Он возвращается от драматургического действия, предполагаемого за текстом пушкинской пьесы, к самой пьесе. То есть к тексту. К цепочке слов.

Пушкинские слова накладываются на пантомиму, которая ежемгновенно вымывает из-под них реальность. Можно, разумеется, сказать, что здесь стадо перебегает от ножа к ножу, но и при ноже на один «пастырь» не становится сильнее, реальнее; сильный и слабый равно влачатся за ходом событий или, лучше сказать, за ходом легенд о событиях. Ибо суть в том, что событий нет, а есть тени, иллюзии, мифы. Почва выскальзывает из-под слов в момент их произнесения.

Но поскольку текст Пушкина гениально крепок, внутренне логичен, обладает колоссальной магией и держит себя «сам», то возникает острейший и даже раздражающий, но очень сильный театральный эффект — антиконтраст. Слова соединяются в художественное целое, которое на наших глазах повисает в воздухе, потому что реальность... не то, что опровергает их, а... демонстративно отсутствует, вымывается абсурдной пантомимой. Иногда артисты меняются ролями по ходу диалога, иногда играют «вразрез» или «в сторону», иногда, напротив, как бы «пластаются» под монологи восковой, мягкой массой — но везде под вопрос становятся сами слова, их стройность, их реальность.

Бесовские слова — вот тема раздумий С. Кургиняна. Безопорность культуры. Разволшебность духа.

Его собственное бесовские одолеть магнетическую силу пушкинского текста иногда заставляет режиссерским приемом уклониться от ожидаемой игры. Знаменитая сцена у фонтана пробормотана так, что думаешь: только внутреннее обязательство не обронить у Пушкина ни строчки заставляет Кургиняна эту сцену все-таки пробормотать. Вообще сцена у фонтана — интереснейший феномен у Пушкина. Знаменита она именно тем, что заезжена в концертах: это единственная сцена трагедии, выпадающая в традиционный сценический стандарт, в «крепкую фабульную единицу»,— все остальное гениально колеблется над бездной. Тут Пушкин как бы подводит под историческую драму испытанный романтический базис (честолюбие, любовь-страсть). Возникает ощущение романтической личности — ответственности — вменяемости, и Кургинян мгновенно отступается. И правильно: тот базис, на который могла бы здесь опереться логика слов, для Кургиняна загодя абсурден. Романтическая реализация — двойной самообман.

Зато попытки исторической реализации разобраны со вкусом: здесь иллюзии сама себя не украшает и на романтические варианты не отвлекается. Здесь она — перед странной пустотой бытия. И здесь не спешат и не бормочут. Здесь текст читают громко, внятно, иной раз чуть ли не по складам, с имитацией «дьячкова талдычения» и с томительными паузами, позволяющими играть между словами... что играть? Отсутствие реальности. Ведьму. Антибытие.

Текст истекает мраковым соком, который в любой момент может обернуться кровью. Нет, лучше К. М. Леонтьева не определишь: драма разволшебления.

У О. Э. Мандельштама можно найти другое определение этой драмы и другое разрешение вопроса. Мандельштам писал о ядре слова, о крепости слова — этой последней русской твердыне посреди русского хаоса.

У Кургиняна хаос начинается в момент, когда культура пускает слова в ход: реальность смеется над самим фактом слова, над самой попыткой приложить к ней логику слов.

«Что же вы молчите? Кричите!..»

Народ безмолвствует. Но потому ли, что это единственная иллюзия сознания духа посреди элизиума слов?

«Обратное пересоздание» мира — вот странная тема и сверхзадача Сергея Кургиняна, и этим объясняется его уникальное место и странный стиль его театра в нашей студийной ситуации.

В нашей — уникальная. А если посмотреть шире?

Однажды я приглашен в этот театр одного знакомого американца. Тот интересовался нашей студийной жизнью, был в курсе всего и все знал. Хотя принимал не все. Я не без трепета ожидал его реакции: воспримет ли кургиняновские загадки, уловит ли игру символов и смыслов, не раскачает ли в черном вакууме лабораторного опыта?

Восторг, в который пришел американец, меня даже несколько опаразнил. Я спросил о причинах такого ликования. Он ответил:

— У нас в Штатах, как вы знаете, самые фешенебельные театры на Бродвее, Нью-Йорк. Есть подешевле: «офф-Бродвей». А есть и еще дальше от стандарта и эталона: эти называются «офф-офф-Бродвей» — самые дешевые. Что же там дают? Либо площадные зрелища для малоимущих «людей с улицы», либо глубоко интеллектуальные спектакли для «профессоров», «посвященных» и вообще ценителей эксперимента. Так вот, этот последний вариант — ваш. Я поражен, что здесь, в Москве, в Зоологическом переулке, работает интеллектуальный театр такого плана.

Так я узнал, что театр-студия Кургиняна, кажущийся таким одинако-уникальным даже на вымешенном нашем пестром и богатом студийно-театральном фоне, на самом деле далеко не одинок и имеет, стало быть, и свою традицию, и свой контекст, и свое место в мировом театральном развитии.

Надо знать, что с чем ставить на одну доску.

Л. АННИНСКИЙ.

● *Сцена из спектакля «Борис Годунов».*