

Санкт — Петербург

Театр, лаборатория
и/р В. Максимова

искусство

Театральные искания эрудита

Роман — 6-10-1995 — 27 сент. — С. 7.

КЛАССИЧЕСКИ образованные итальянцы эпохи Возрождения назывались эрудитами, а их опыты в театре — ученым театром. Для них, писание пьес и постановки были высоким интеллектуальным досугом. По аналогии современные эрудиты тоже не пренебрегают театральной практикой, и это — в отдельных случаях — тоже ученый театр. По крайней мере, четыре серьезных театроведа, то есть специалиста в области теории и истории театра, не потерялись среди профессионалов сцены: Борис Львов-Анохин, дослужившийся до главного режиссера и одновременно видный критик; Юрий Смирнов-Несвицкий, бесоманный вождем всегда новой студии, а ныне уже городского театра "Суббота"; Александр Демидов — ярый дискуссант и организатор первого в стране эротического театра, и, наконец, Вадим Максимов, педагог петербургской Театральной академии, кандидат искусствоведения, уже давно совмещающий лекции в студенческой аудитории и работу над спектаклями. Правда, его театр — не для всех.

ДЛЯ НЕГО, эрудита в области истории сцены, куда важнее чистота той или иной идеи, чем понимание зрителя, часто не дающего себя труда вдуматься в то, что он видит. В науке и в практике Максимова — извдумывающийся, и там, и там его волнуют связи между знаком и смыслом, для него подмости — лаборатория. Он претендует на новую специализацию — театровед-экспериментатор. Поэтому собираются на его спектакли небольшая публика — из числа соратников, посвященных или любителей редких впечатлений. По существу на сцене он продолжает делать то, к чему обязывает его первая профессия, он комментирует и исследует, только его примечания не приложены к печатному тексту, а поглощены вживой сценический опыт, небезынтересный с разных точек зрения: истории, авангарда, психологии творчества и истоков художественного образа. В той стране, с которой связывает научные интересы Максимова, во Франции, весь XX век при республиканских публичных театрах и рядом с "лагуиной" театров развлекал зрителей всегда существовал театр для знатоков, если хотите — для снобо, даже, если угодно, "театр для театра", для внутреннего потребления. Да и в России до революции непременно находилось место для этаккой "чистой формы", к

которой тяготевали избранные умы.

Репертуар Театральной лаборатории складывается не регулярно — от случая к случаю, ведь театр Максимова — это всего лишь спектакли, которые он показывает в разных укромных залах, куда пускают. Между тем этот репертуар оригинален, ни на какой другой не похож и состоит из произведений, разнородных, облюбованных и иногда заново открытых Максимовым. Так, например, он вернул — по правде сказать, поставил впервые — пьесу некогда известного петроградского авангардиста, режиссера Игоря Терентьева. Пьеса называется "Иордано Бруно". Если сюжетом считать канву биографии великого астронома, то спектакль Максимова — бессюжетен. Внем зато налицо содержание, ритмичеки и пластически организованное из света, цвета, звука, голоса и движения. Получился своего рода опыт беспримесной, бездиалогической театральности: было занятие наблюдать, куда, до каких пределов она может развиваться.

"Гамлета" Максимов сделал собраним читат — в прямом и переносном смысле. Он попытался здесь совместить логику научную и художественную, реконструкцию с фантазией. Во всяком случае, зрители не дождалась датского приключения,



как и психологического "освещения", "омоложения" Шекспира. Им довелось погробовать на скус совершенно неожиданной жанр: конференцию в мизансценах.

В последнем сочинении для театра Максимов обратился к корифею интеллектуальной прозы XX века, к Борхесу, "Роза Парацельса" впервые увидела свет весной. В основе "Розы Парацельса" — монтажный круг. Диалог, длящийся на сцене час с небольшим, влетеро длинного рассказа Борхеса. Сценический вариант напоминает систему, которую используют при дублировании кинофильмов — это бегущая по кругу лента. Что обозначает такой драматургический ход? Лаконичный и, как всегда, многоплановый тезис Борхеса в театре оказывается повторением: много раз в сходных, но разных обликах. Пять раз одни и те же вопросы и ответы возвращаются к главному, к центру, к теме, занимающей авторов и в самом общем плане, и во всех специфических поворотах, — к теме веры. Для юности, мечтающего стать

учеником Парацельса, итог и смысл ученичества — чудо. Пусть Парацельс возродит сгоревшую розу. Для Парацельса, прошедшего долгий путь исканий истины, чудо существует, если в него веришь, но осуществление чуда, как того желает молодой его последователь, — реальность, опровергающая чудо. Сгоревшая роза — все равно роза, думает Ученик. Парадокс этот становится заколдованным кругом для обоих. Они стоят на месте и в то же время неустанно движутся. Им не суждено договориться, поэтому их диалог так однообразен и бесплоден. Звения, падают на пол золотые монеты — плата за обучение, приходит и уходит Ученик, и раз за разом Парацельс отказывается учить Фому-неверующего.

В конце концов (ведь спектакль, в отличие от мысли, — вещь конечная) Парацельс разрывая ленту. Прогнав в пятый раз Ученика, он сжигает розу, а потом предьявляет ее залу. Правда, это другой цветок. Чудо обозначено. Кто верит в него (в театральное чудо),

тот уйдет сторонником Парацельса. А кто видит подмену (в театре иначе нельзя), тот останется с Учеником. Можно сказать, в финале тонкость режиссерского мышления натывается на визуальную грубость сценического искусства.

Как видим, фабула очень проста и замысловата, все зависит от точки зрения. И хотя решение ее основано на одном приеме — воспроизведении ситуации, театрально оделано все, чтобы зритель не было даже такому зрителю, который не захочет вникать, а потом выпутываться из загадок Борхеса-Максимова. Очередной виток отличается от предыдущего, в этом есть неожиданное веяние. По логике, не до конца понятной со стороны, всякий раз меняются тембр голосов и темп исполнения, костюмы, акценты в тексте, общая интонация эпизода, однако на все лады испробованная проблема держится крепко. С одной стороны, ясно, что за динамикой сценических обличий открыта динамика мысли; с другой стороны, на наших глазах актеры играют в этюды на заданную тему, и ими движут столько же диалектические интересы, сколько и привычка к лицедейству, да так, что демонстрация актерских возможностей даже не только отодвигает глубокомыслие.

Идея Борхеса для театра сложна, а Максимов как раз любит сложность. По сравнению с предшествующими своими постановками в "Розе Парацельса" он добивается прозрачности замысла и остроумия в воплощении. Хотя по условиям исполнения, по акустике спектакль относится к разряду "бедных". Режиссер может рассчитывать лишь на себя и тех, кто верит ему (стоит упомянуть продюсера театра Солмона Трессера). Так что Максимов сам немного Парацельс по отношению к своим верным товарищам, которых находит довольно много, как ни скуден бюджет интеллектуального театра. В "Розе Парацельса" таких адептов двое: Роман Макаренко и Александр Петров.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

Спектакль Театральной лаборатории под руководством Вадима Максимова "Роза Парацельса" (по рассказу Хорхе Луиса Борхеса) будет показан на "чердаке" Александринского театра 29 и 30 сентября. Начало в 19.30.

Фото Юрия ЖУРАВСКОГО