

Российский государственный институт
сценических искусств

театрон

Научный альманах

2020 № 4 (34)

Выходит четыре раза в год

**Редакционная коллегия
и Экспертный совет:**

Учитель К. А.
(председатель Экспертного совета)
Богданов И. А.
Васильев Ю. А.
Галендеев В. Н.
Голдовский Б. П.
Красовский Ю. М.
Кулиш А. П. (главный редактор)
Максимов В. И.
Некрасова И. А.
Песочинский Н. 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

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)

Подписной индекс в каталоге
Роспечати 81788

© Российский
государственный институт
сценических искусств, 2020

Содержание

Из истории театра

<i>Некрасова-Скавронская А. В.</i> Творческий метод Альберта Бассермана	
<i>Научный руководитель Д. Д. Кумукова</i>	5
<i>Фурманов А. А.</i> Театральные проекты итальянских футуристов	
<i>Научный руководитель Н. В. Песочинский</i>	18
<i>Цзинь Чэньюань.</i> Ритуальное представление но-си и традиции театральной терапии	
<i>Научный руководитель П. М. Степанова</i>	30

Современное искусство представления

<i>Кожекина М. В.</i> «Махабхарата» Питера Брука (1985–1987) и ролевая игра «Махабхарата. Битва битв» (2016)	
<i>Научный руководитель В. И. Максимов</i>	40
<i>Янович А. В.</i> Творчество Алексея Паперного: от стилистических особенностей к определению художественного направления	
<i>Научный руководитель Е. Э. Тропп</i>	49
<i>Лоевец А. С.</i> Чехов в режиссуре Жолдака. Психоналитические мотивы	
<i>Научный руководитель В. И. Максимов</i>	60
<i>Колосова М. А.</i> Театр акустических воздействий Евгении Сафоновой. <i>Научный руководитель Т. С. Джурова</i>	70
<i>Китаева О. Ю.</i> Опера site-specific: музыкальный театр в новом пространстве. к истокам явления	
<i>Научный руководитель К. А. Учитель</i>	82
<i>Эфендиева Н. Ф.</i> Репрезентация травмы и памяти в современной российской драматургии (на примере драматургической лаборатории «Археология памяти: коллективизация, „раскулачивание“, голод» Сахаровского центра, Москва, 2016)	
<i>Научный руководитель М. И. Сизова</i>	94

Театральная школа

<i>Сорока М. С.</i> Театральная педагогика Б. М. Сушкевича 1930–1940-х годов	
<i>Научные руководители С. Д. Черкасский, М. И. Сизова</i>	104

Авторы	115
---------------------	-----

Аннотации	117
------------------------	-----

Уважаемые читатели!

Перед вами специальный номер журнала «Театрон», названный «Магистерские изучения», в котором представлены работы выпускников магистерского факультета мастерства сценических постановок РГИСИ. Факультет был создан в 2013 году. Его целью было освоение междисциплинарных связей театральных профессий, осмысление новых форм современного театрального и перформативного искусства. За прошедшие годы на факультете реализовано полтора десятка уникальных образовательных программ, ориентированных как на практику, так и на теорию театра.

Среди них — междисциплинарные программы: «Проектирование спектакля», «Исследование спектакля», «Театр как исследование», «Методы изучения театра», «Исследование экспериментального театра», «Театральная критика», «Исследование театра и игровых форм культуры», «Проектирование международных театральных программ», «Театрально-экспертная деятельность». Руководителями этих программ являлись крупнейшие практики и теоретики театра В. Фокин, А. Могучий, М. Исаев, Н. Рошин, Н. Скороход, Ю. Барбой, Н. Песочинский, В. Максимов, Е. Тропп, Т. Джурова.

Особую группу программ представляет собой педагогическое направление: «Методология режиссерско-педагогической работы», «Методология преподавания актерского мастерства», «Методы работы режиссера с актером». Эти программы возглавляли В. Фильштинский,

Л. Грачева, С. Черкасский. И, наконец, оригинальная творческо-продюсерская программа «Сценические искусства: управление проектами», которую ведет К. Учитель.

Одним из принципов обучения на факультете является тесное сопряжение практической деятельности магистрантов, их участия в различного рода проектах с теоретической разработкой актуальных проблем изучения театра. Режиссеры, актеры, драматурги, продюсеры, театральные педагоги (а что уж говорить о театроведах!) в своих исследовательских работах обращаются к актуальным процессам, протекающим в современном театре, к вопросам методики и методологии изучения сценического искусства.

Современный театр побуждает нас постоянно обновлять исследовательский инструментарий, использовать подходы и методики, связанные с различными философскими, эстетическими, психологическими и социологическими школами. Рассмотрение театральных текстов и театральных событий сегодня невозможно вне широкого контекстуального поля идей и явлений, порой далеко выходящих за рамки наших традиционных представлений о специфике театрального. Соответственно, многосложность современного театрального дискурса предполагает включенность деятелей театра и его исследователей в широкий круг самых различных идей и направлений. Все это, несомненно, отражается и на характере работ и подходов, которые демонстрируют нам сегодня магистерские изучения.

Условно мы разделили представленные в этом номере работы на несколько групп.

В первую — «Из истории театра» — включены статьи, посвященные различным историческим явлениям. А. Некрасова-Скавронская познакомит вас с творческим методом известного немецкого актера Альберта Бассермана, сотрудничавшего с такими выдающимися деятелями режиссерского искусства Германии, как Отто Брам и Макс Рейнхардт. Особое значение в этой работе имеет обращение молодой исследовательницы к изучению сценических разработок, где артист фиксировал мизансценический и пластический рисунок своих ролей. Работа А. Фурманова представляет нам систематизированное изложение истории утверждения и бытования взглядов и принципов итальянских футуристов в области театра. А в статье нашей китайской магистрантки Цзинь Чэньюань мы погрузимся в мир малоизвестной ритуальной практики но-си, которая обретает свою особую актуальность в связи с современными театральнотерапевтическими опытами.

Второй раздел мы не случайно назвали «Искусство современного представления», так как здесь речь идет не только о поисках современной режиссуры в рам-

ках привычных (хотя и обновленных) представлений о театральности, но и об экспериментах в области использования аудио-акустических стратегий, сайт-специфик пространства, о социальном театре, об эстетических возможностях ролевых игр.

И, наконец, третий раздел посвящен осмыслению опыта нашей театральной школы. Статья М. Сороки прослеживает этапы театрально-педагогической работы одного из крупнейших деятелей театра первой половины XX века Б. М. Сушкевича, много сделавшего для развития нашего института.

Все работы, представленные в этом номере, выполнены под научным руководством педагогов нашего факультета. Тексты специально отредактированы для данной публикации с целью наиболее ясно представить материал и направление исследовательской работы наших молодых ученых.

А. А. Чепуров,
*заслуженный деятель искусств
России, доктор искусствоведения,
профессор, руководитель научных
программ РГИСИ*

А. В. Некрасова-Скавронская

Творческий метод Альберта Бассермана

Научный руководитель Д. Д. Кумукова

Имя известного немецкого актера Альберта Бассермана впервые появилось на театральной афише 26 апреля 1887 года. В исторической драме Людвига Уланда «Эрнст, герцог швабский» он играл роль немого сына Адальберта фон Фалькенштайна¹. Автор даже не включил этого персонажа в перечень действующих лиц пьесы, однако, благодаря Мангеймскому театру, эта роль вошла в спектакль, и в черновой тетради Бассермана появилась первая (из семи тысяч сделанных за всю его творческую жизнь) запись. Именно в этот день актер начал вести отчет о своей сценической деятельности. С этих пор с невероятной дотошностью он записывал каждую свою роль, указывая пьесу, театр, где она исполнялась, жалование, которое он получал за работу, а во время гастролей к этим сведениям добавлялись еще и сведения о гонораре, названии отеля и даже номере комнаты, в которой размещался актер².

Тщательной разработкой ролей и составлением подробных записей о них Бассерман начинает заниматься во время работы с Отто Брамом, перенимая его дотошный режиссерский (а в чем-то даже «бухгалтерский») принцип записи сценического текста. Для описания и фиксации ролей актер использовал специальные распечатки пьес с пустыми листами для заметок, внося туда пометки о характере игры, которые он делал чаще всего цифрами (реже — особыми значками). Бассерман отмечал места в тексте пьесы, на которые нужно было обратить особое внимание. На свободном же листе он, под соответствующим номером, указывал по-

следовательность и направление перемещений по сцене, давал характеристики жестов и иные комментарии к диалогам. Свои переходы Бассерман отмечал стрелками, положение же других задействованных в мизансцене актеров — крестом и начальной буквой имени. Все перемещения были сориентированы относительно зрителей и обозначалось буквами R. (справа) и L. (слева). Репарки в тексте пьесы выделялись лишь в том случае, если Бассерман следовал им, и вычеркивались, если актер заменял их собственными примечаниями. В начале каждого акта Бассерман размещал эскиз сцены с декорациями, расстановкой бутафории и необходимым для действия реквизитом.

В дальнейшем копии экземпляров пьес с разработанными таким образом ролями посылались в театры, принимавшие Бассермана с гастролями, чтобы дать режиссерам и актерам точные указания по расстановкам, изготовлению дополнительного реквизита и декораций. Так как в этих экземплярах разборов были отражены не только особенности сценического поведения Бассермана, но и указания для других задействованных в постановке актеров, труппа и режиссер могли создать точное представление о будущем спектакле, внести изменения в привычную постановку и отрепетировать сцены. Бассерман считал соблюдение его видения ролей обязательной составляющей своих гастролей.

Театры охотно принимали подобные экземпляры: это сокращало время репетиций и позволяло заняться согласованием действий и подробной разработкой образов.

Позже Бассерман делал отдельные разборы для гастрольных ролей: так, из 24 ролей, сыгранных с 1909 по 1914 год у Макса Рейнхардта, 5 были дополнительно проработаны для поездок — Маринелли, Лир, Шейлок, Отелло³.

С 1887 по 1888 год он отыграл множество второстепенных ролей с парой фраз. В 1889 году работа для него находится в Берне. Он играет возрастные роли: короля Филиппа в «Доне Карлосе», старого Бен-Акибу в «Уриеле Акосте», Вурма в «Коварстве и любви», Маринелли в «Эмилии Галотти» и Шейлока в «Венецианском купце», а также Мефистофеля и Яго. В его актерском репертуаре имелся также король Клавдий в «Гамлете» и Нарцисс⁴, исполненный в бенефисе 24 февраля.

К лету актер попадает в Баден-Баден к Алоизу Пращу⁵, с которым судьба свяжет Бассермана на долгие годы. Затем был Ахен. Но задержаться нигде не удавалось — актерский талант Бассермана был столь неудобен директорам театров, что его нигде не оставляли на полный сезон. Его богатая мимика, естественность интонации, хриплый голос слишком резко контрастировали с игрой других актеров. Однако знакомство с Прашем не прошло даром: по его рекомендации актер попадает в театр Мейнингена, которым руководят герцог Георг II⁶ и Людвиг Кронег⁷.

16 ноября 1890 года шли «Столпы общества», где Бассерман играл Адъюнкта Рерлунда — воплощение совести местного собрания. В окончательной редакции пьесы этот герой отсутствует — сцена с его участием была вырезана Генриком Ибсеном⁸.

Историческую достоверность и роскошь постановок Мейнингенского театра Бассерман разбавлял своей невероятной актерской изобретательностью, которая была на грани фола. Однажды Бассерман играл незначительную роль прибывшего с пыток несчастного заговорщика в «Марино Фальеро»⁹. Он так передал ужасное состояние мужчины, так натуральны были

его синие от истязаний руки, что жена герцога получила нервный шок от такой природной правды и просила облегчить эту сцену¹⁰.

В марте 1894 года Бассерман едет с гастролями в Санкт-Петербург, где «По примеру последних лет, и в нынешнем сезоне давались в течение великого поста в Александринском театре немецкие спектакли под управлением г. Ф. Бока»¹¹. Гастроли проходили с 6 марта по 8 апреля. Первые два дня шел спектакль «Гибель Содома» Германа Зудермана (драма в 5 действиях), в которой Бассерман исполнял главную роль — художника Вилли Яникова.

8 и 9 марта была представлена пьеса Макса Нордау «Право на любовь» (драма в 4 действиях), где Бассерман вновь исполнял одну из главных ролей — Барденхольма (Берта Вармунд — Л. Дюмон¹², Вармунд — Е. Шади). Путешествие в Петербург, продлившееся всего четыре дня, быстро прерывается из-за внезапной простуды — одной из немногих в карьере творца.

Голосовые проблемы и ярко выраженная физиогномика не дают Бассерману надолго задержаться в каком-либо театре. Изначально делая упор на грим, он исследует влияние тела актера на зрителя. Расширяя и совершенствуя физические возможности, Бассерман изучает своих героев через жесты и мимику, усиливая их из-за того, что его голосовые данные не всегда контролируются им. Необходимость показать что-то при помощи тела становится главной движущей силой актера. Он начинает собирать феномены эмоций, которые без слов работали бы со зрителем.

С 1894 по 1895 год актер служит в театре родного города. 13 февраля 1894 года в театр прибывает Фридрих Хаазе — обладатель Кольца Иффланда. Ему уже почти семьдесят, он давно не связан к какому-то театру, а вскоре и совсем покинет сцену. Здесь Хаазе играет одного

из тех старых кавалеров, которые были его особенной специальностью. В отрывке из драмы «На игорном столе жизни»¹³ Бассерман был его партнером в основном эпизоде. К тому времени актер уже не мог существовать на сцене чисто механически, только подкидывая реплики старшему партнеру; он серьезно занялся проработкой образа своего героя — придумывал позы и проходы. Хаазе, имевший для этого отрывка уже наработанные привычки, хотел, чтобы коллега не выходил за рамки и действовал по схеме. Бассерман не уступал и доказывал, что подобное (новое) размещение на сцене будет выгодно не только для молодого актера, но и для самого Хаазе. Герой Бассермана играл с бутылкой и стаканом и на глазах пьянел — переходил на заикающуюся интонацию: молодой актер убеждал своего старшего партнера, что произносить подобный текст герой может только напившись¹⁴. Вечером сцена игралась так, как того хотел Бассерман. Молодая страсть победила привычки опыта. После представления Хаазе появился в служебных помещениях, чтобы позвать Бассерману руку. Он убедился в том, что предложенное наглечом расположение было много выгоднее того, к которому он привык.

Тем временем Прашу поступает предложение от Людвиг Барная¹⁵: основатель Берлинского театра собирается покинуть свое детище и предлагает Прашу кресло директора. Последние летние недели Бассерман и Праш проводят в Баден-Бадене и вместе набирают новую труппу.

29 мая 1896 года Праш решает отказаться Бассерману главную роль. И это становится сенсацией! Скандальной сенсацией.

В этот вечер дают «Вильгельма Телля» Шиллера, и Бассерман играет имперского наместника Германа Геслера. И играет он его «пьяным». Актер находит невероятный и, быть может, гениальный ход — нечеловеческую жестокость своего героя он

смягчает состоянием опьянения (помутненным рассудком и безотчетностью действий), которое делает все чуть более сносным и снимает с Геслера большую часть ответственности за свершенную мерзость. Публику качает от восхищения к возмущению.

В «Берлинском ежедневнике» появляется заметка Фрица Маутнера¹⁶: «Господин Бассерман, умный актер, давал наместника Геслера и вбил себе в голову очеловечить этого злодея. Он играл, как я понял, несколько подвыпившего Геслера. У Шиллера на подобные пристрастия героя намек нет, и исторически не доказано, были ли у Геслера подобные привычки. Все-таки это было сильной находкой — спасти знаменитого злодея, объяснив его поведение состоянием аффекта. Такие же смягчающие обстоятельства можно было бы предоставить другим плохим людям, не только Францу Моору, но и Альбе или Вурму в „Коварстве и любви“. Все же, если серьезно: только гениальный, уверенный в своих исполнительских средствах художник может позволить себе подобную смелость...»¹⁷.

А в «Фоссише цайтунг» выходит заметка Пауля Шлентера¹⁸ (ярого бойца за натурализм в театре): «Господин Бассерман взбудоражил внимание своим Геслером. Он подал его кутилой, мозг которого всегда затуманен вином, а вся его злость — лишь следствие такого поведения. Таким образом, вышла очень зрелая, своеобразная фигура, похожая на сказочных злодеев. Это не было обыкновенное холодное чудовище, которым привычно изображают Геслера, но это было фантастически; чем меньше тиран Шиллера исторически правдоподобен, тем больше у исполнителя прав звать на помощь причудливые сказочные образы. Я нашел Геслера господина Бассермана не ошибочным, а лишь слишком сильно прикладным»¹⁹.

Наконец театральная закономерность для Бассермана вступает в силу — как

только актер получает большую роль и достаточное количество времени на ее подготовку, его сразу замечает критика: такого Геслера, как в исполнении Бассермана, публика еще не видела. Спасая злодея от его же злодейства, найдя ему оправдание и показав человеком, который имеет право на прощение, актер начинает путь к сотням своих «спасений»: практически все злодеи, сыгранные им, — люди, вызывающие сочувствие.

К концу сезона в Берлине зазвучало имя Бассермана. Но настоящая слава пришла к нему 1 декабря 1896 года. В этот вечер состоялась премьера второй части натуралистической поэмы Вильденбруха «Генрих и род Генриха». Теперь он уже не старый еврей, как некогда в куске про короля Генриха: Праш вновь решается дать актеру главную роль, несмотря на спорный успех Геслера. Бассерман играет будущего Генриха V, сына Генриха IV. Его отец в изгнании и презираем всем миром: он слишком стар и слишком мягок, чтобы принимать решительные меры и иметь возможность сохранить свой авторитет. В этом молодом принце, который противостоит безвольному отцу, за циничным холодом скрывается невероятная любовь к своему родителю и огромная человечность. Но больше всего молодого Генриха волнует честь империи. Он захватывает власть и начинает уничтожать своих вчерашних союзников — священников и дворянство. По воспоминаниям очевидцев, в четвертом действии у Бассермана уже не хватало голоса на рев, но это было неважно — три предыдущих уже сделали свое дело и показали публике мастера.

Фриц Маутнер в этот вечер напишет: «Господин Бассерман стал этим вечером актером, о котором будут еще очень много говорить»²⁰.

В конце 1897 года Праш решает поставить «Два маленьких бродяги»²¹. Это была история двух ангелоподобных бродяжек, которых преследует некий злодей

(его-то и играл Бассерман). Апогей сценической истории был в том, что актер должен броситься в воду, преследуя жертву. В настоящую журчащую воду! На сцене был выстроен бассейн, актер получил резиновый костюм и обещание, что температура воды будет не меньше 16 градусов. Но, когда Бассерман прыгнул, обдав при этом брызгами первые ряды, температура была всего 8 градусов. Несмотря на то, что вынырнул он очень быстро, актер получил хронический ларингит, создавший еще больше проблем с его «неидеальным» хриплым голосом. С тех пор ему серьезно приходилось бороться с опасностью полной хрипоты: при себе он всегда имел хлебный шарик, помогающий прочистить горло, а много позже перед каждым выходом очищать горло от слизистых пленок.

В 1900 году Праш уходит из театра и его заменяет Пауль Линдау. Новый директор выводит Бассермана на ведущие роли.

24 марта 1900 года Бассерман выступает в роли пастора Братта в постановке первой части пьесы «Свыше наших сил» Б. Бьёрнсона. Это была завершающая роль берлинского периода.

После этого спектакля Фриц Маутнер напишет: «Господин Бассерман превосходил себя самого в роли пастора Братта. Это не очень приятно в жизни, если мужчины плачут, в большинстве случаев это выглядит фальшивым, кроме того, если громадный парень всхлипывает на сцене из-за абстрактных вещей, то это еще хуже. Плач Бассермана был просто трагическим, был трагически прост»²².

К 1900 году Бассерман — полностью сформировавшийся актер, со своим подходом к работе над ролью: актер уже начинает свою историю «спасений» в Геслере и Тартюфе, тонкую психологическую проработку в образах Генриха и пастора Братта. Полностью игнорируя систему амплуа, все еще царствующую в немецком театре,

Бассерман пошел дальше многих актеров своего времени: «Я не подыграл никому. Я также не сыграл никаких амплуа: для меня не имело значения, любовник, герой или характерная роль, молодой он или старый»²³. Действительно, уже на втором году своей карьеры он играет и юнцов, и стариков.

В июле 1900 года, спустя десять недель после успеха в роли пастора Братта, Бассермана призывают в Мейнинген на военные учения. Еще служа в Берлинском театре, актер в 1896 году получает второе приглашение от Отто Брама войти в труппу Немецкого театра (от первого предложения в 1895 году Бассерман не отказался). Режиссер потерял своего первого характерного актера Германа Мюллера²⁴ и надеялся возместить эту утрату Бассерманом. Но актер требует гарантий занятости в главных ролях. Брам не готов давать подобных обещаний, и Бассерман отклоняет приглашение: «Я не эпизодический актер, поэтому отказался: мне не сделать это так долго и хорошо, как Мюллеру»²⁵.

Третье заманчивое приглашение от Брама приходит в 1898 году, в тот момент, когда Немецкий театр покидает главный актер — Йозеф Кайнц. «Я соглашусь, если вы предоставите мне положение Кайнца»²⁶, — объяснял Бассерман Брам. До сих пор неизвестно, получил ли актер необходимые ему гарантии, но предложение было принято. За девять лет в ансамбле Брама Бассерман сыграл 62 роли.

3 ноября 1900 года состоялась премьера «Власти тьмы» Л. Н. Толстого с Бассерманом в главной роли, постановка имела ошеломляющий успех. У Брама появился личный интерес ставить актера на первые роли — Бассерман стал любимцем публики.

11 мая 1901 года Бассерман впервые играет Томаса Стокмана во «Враге народа» Ибсена. Он трактует его как буржуазного Дон Кихота. Почти лысый человек с двумя вихрами по бокам головы и маленькой за-

витушкой волос по центру, придающими его лицу нечто фантастическое, в небрежной одежде, нервный, передвигающийся рывками. Он — ребенок, глупый мальчишка, слегка помешанный, но очень чистый в своей доброте, очень сильный в своей воле. Позже Бассерман усилил игрово-причудливую форму и беспокойность движений героя, введя совершенно акробатические трюки, которые отвлекали от сути. Но актер оставил базовую характеристику своего персонажа: через детскую неуклюжесть просвечивала великая доброта. Большой успех у публики имел монолог Стокмана в Народном Собрании: полная риторики и пафоса, ворчливо-сердитая и ласково-гневная речь чудака благодаря точному художественному расчету перерастала в сильный выплеск эмоций.

В течение следующих лет в труппе Брама Бассерман играет еще восемь больших ролей в постановках пьес Ибсена. «В каком-то смысле мне нравится, что меня надолго закрепили в статусе „игрок Ибсена“. Но не из-за количества ролей, которые я сыграл в его пьесах („Враг народа“, „Столпы общества“, „Кукольный дом“, „Дикая утка“, „Росмерсхольм“), а из-за того, что я играл их в своей манере, которая не была манерой Брама. (Думаю, что не причину никакого вреда памяти и заслугам Брама, если скажу: то, что я видел в постановках Ибсена у Брама, прежде чем пришел в его труппу, мне казалось бесцветным и серым. Словно из-за слишком большого уважения к Ибсену, Брам не может подойти к нему близко. Как тяжело давит символ на реальность в спектакле „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“! Мне было сложно играть Ибсена у режиссера Брама.) Он хотел ставить совершенно аскетического Ибсена»²⁷.

Стремясь играть без декламаций и планомерных повышений звука и жеста, следуя только природному звучанию и движению, вытекающему из ощущения,

Бассерман находил множество интерпретационных возможностей в героях Ибсена. Брама же не всегда устраивала переделка источника, которую позволял себе Бассерман.

«Как по-разному мы видели героев Ибсена стало ясно, когда я предложил ему репризу „Норы“. „Хотите ли Вы играть Гюнтера?“ — спрашивал он. „Да нет“. — „Ранка?“ Он совсем удивился, когда я сказал, что я, естественно, буду играть Хельмера. Он всегда считался обделенной ролью»²⁸. Но Бассерман, который уже играл Ранка и Гюнтера, жаждет роста: Хельмер для него — это новый виток его «спасений». Акцентируя тщеславие и самодовольство своего героя, актер указывает на его безнадежность, которую делает правом на более глубокое психологическое понимание Хельмера: он — способный к страданию человек. Бассерман дает глубокую усталость при видимой внешней победе над ситуацией.

Лишь одна «ибсенроль» не удалась актеру — Неизвестный в «Женщине с моря». Критика и публика требовали мистического освещения героя, а Бассерман давал его реалистичным любителем риска. Это был второй большой провал после роли Жафье в «Спасенной Венеции» Гуго фон Гофман-шталя.

1 сентября 1903 года Бассерман сыграл главную роль в комедии «Наш товарищ Краптон», но не сразу и с неохотой: летом 1893 года в Баден-Бадене он видел постановку этой пьесы с Георгом Энгельсом в главной роли, и игра Энгельса поразила его. От нежности отца, встречающего со смехом и слезами любимую маленькую дочь, до начала развития мании преследования охватил Энгельс этот образ. В 1901 году актер отказывается играть Краптона, обосновывая это страхом копировать Энгельса. Бассерман долго не мог найти отправную точку для своего Краптона. Она явилась ему в словах дочки главного героя, которая говори-

ла о том, что должна всегда помогать отцу ходить, ведь иначе у него кружится голова и он очень неустойчив. «Гибель человека с вечным бронхитом курильщика»²⁹, — характеризует своего героя Бассерман. Актер находит выход для своего хриплого голоса, но его образ оставляет более горькое послевкусие, чем комедийный и свободный от патологии образ Энгельса.

31 августа 1907 года постановка была возобновлена в Лессинг-театре, и Краптон Бассермана получил свой окончательный облик. Зигфрид Якобсон, считавший эту роль Бассермана шедевром «эмоционально-бесстрастной актерской виртуозности», дал следующее определение новому образу: «Противоречивый Краптон, которого мы видели до этого, был заменен на последовательного, который выиграл в масштабе, но стал отвратительным»³⁰. Во второй вариант разбора роли Краптона, созданный в 1907 году, Бассерман вносит множество текстовых изменений и дополнений (27 поправок), касающихся диалогов героя с окружающими: актер нарочно дистанцирует Краптона от собеседников, делая его надменным и грубым.

В 1904 году Отто Брам уходит в Лессинг-театр, а в Немецкий театр переезжает его бывший ученик, теперь уже главный конкурент — Макс Рейнхардт. Брам не уходит от своего режиссерского пути даже после нескольких лет кризиса, связанного с переездом.

16 марта 1907 года на премьере «Столпов общества» Бассерман играет консула Берника. Конфликт между актером и режиссером обостряется. Брам, главным режиссерским принципом которого является сценическая естественность, недоволен Бассерманом, желающим давать индивидуальную характеристику своим персонажам, выявлять скрытые психологические конфликты и делать их заметными, прибегать к театральному комедийному и укрупняющему жесту. Уже в роли Краптона Бассерман вышел за рамки на-

туралистического, психологического рисунка, подчеркивая мимические акценты.

Роль консула Берника Бассерман играет в своих гастрольных поездках вплоть до 1935 года.

В 1905 году появляется статья Пауля Линдау, осветившая стилевые границы искусства Бассермана: «Пожалуй, его сила коренится в характерной, натуралистически-психологической форме поведения. Но в декоративном, цветовом оживлении оформления, в единой стилистической концепции, во всем контуре его жеста он превзошел направление театра Брама и стоит сегодня на той высоте, где реалистический и идеалистический стиль больше не спорят, где вершина актерского искусства достигнута»³¹.

Он точно знает, чего он хочет: «...из ролей делать людей, воскрешать великих деятелей классической драмы в их естественности»³². Актер Э. Винтерштейн, который позже много работал с Бассерманом, описывает его работу над ролью следующим образом: «Метод разучивания роли и ее исполнения у Бассермана был очень своеобразен. Роль прорабатывалась им до мельчайших подробностей. Дома во время ее изучения он переживал все чувства героев, и они прочно в нем закреплялись. Вечером на сцене он делился всем этим с публикой и делал это в поразительно совершенной форме. Зритель был твердо убежден, что любое чувство охватывает актера как раз в ту минуту, когда он говорит об этом со сцены. Но это было совсем не так. Играя, Бассерман внутренне оставался безучастен. Но этого никто не замечал»³³. Этот факт подтвердит в 1911 году венский критик Пол Зифферер: «Бассерман создает роль, которую он играет, не только на сцене, она уже сформирована окончательно, когда занавес поднимается. Все, что неторопливо развертывает поэт от акта к акту, он тут же приносит как багаж на весь вечер. Трагическая судьба его героев, их хорошие и плохие качества видны

ему с самого начала; иногда полностью не ориентируешься сначала в его действиях, но потом понимаешь, что все было именно так, как это действительно может случиться в жизни, что только после довольно долгого времени можно подойти к тому моменту, когда близкий нам человек наконец-то действительно открывает свою сущность»³⁴. Техника Бассермана была уже столь совершенна, что зрители принимали ее за подлинное чувство, рождающееся на сцене.

Пика карьеры, по его собственному признанию, Бассерман достигает в период сотрудничества с Максом Рейнхардтом (1909–1915), который дал ему возможность раскрыться в классическом репертуаре, о котором так мечтал актер. Освободившись от рамок натурализма периода Брама, в ансамбле Рейнхардта Бассерман мог проявить свой талант во всей полноте.

Эволюция метода А. Бассермана

В сборнике интервью с известными немецкими актерами опальный драматург и режиссер Арнольд Броннен (1895–1959) подметил важную закономерность: «Так как Отто Брам должен был отдать в 1904 году не только Немецкий театр выращенному им Максусу Рейнхарду и переселиться в театр Лессинга: он, властитель берлинских девяностых годов, должен был отдать также публику и своих авторов более красочному, наполненному, более современному Рейнхардту. Таким образом, это было неизбежным финалом, что, в конце концов, он отдал и своего актера, отдал Бассермана Рейнхардту»³⁵.

В 1909 году, уставший от скудности репертуара, давно мечтавший о больших классических ролях, Бассерман уходит из Лессинг-театра: «Во всяком случае, годы в театре Брама были плодотворным временем. Работа под руководством Брама ни для кого не была бесполезной, именно потому, что эта режиссура, соответственно внутреннему устройству Брама,

на самом деле была скорее критикой — своевременной критикой. Но тот, кто понимает отношения между художником и критиком, может себе представить, что я иногда ощущал режиссуру Брами как препятствие, которое должно быть преодолено своеволием. Наши отношения никогда не были испорчены из-за этого. И все же, когда те девять лет в театре Брами закончились, я как будто во всем разбогател: я нуждался в том, что было для меня самым желанным, — это были годы отказа от классических ролей, от величайших задач драматического искусства любого времени. Но теперь я должен быть щедро вознагражден. Мои самые прекрасные годы начались: я пришел к Рейнхардту»³⁶.

Первой большой работой Бассермана в 1909 году стала роль короля Филиппа в постановке «Дон Карлос» к 150-летию Шиллера. За неделю до премьеры «Дона Карлоса» в «Литературном эхе» появился опрос, приуроченный к юбилею писателя, проведенный Ю. Бабом, в котором участвовал и Бассерман: «Декламировать Шиллера и красиво читать его стихи может каждый ребенок. (Часто критики говорят, что актеры, ведущие горячую борьбу за новые театральные формы, не могут этого сделать! Странно, почему это так, ведь они тоже когда-то были детьми?) Играть Шиллера на сцене, то есть прочувствовать своих персонажей и последовательно вести их так, чтоб зритель забыл о том, что он в театре, подозреваю, самая великолепная задача для актера, но также самая трудная. И она до сих пор не была никем решена. Окончательное решение этой проблемы означает для меня вершину актерского мастерства»³⁷.

Восхищенный своими предшественниками — Йозефом Кайнцом и Адальбертом Матковски, — Бассерман все же противился пафосу шиллеровского стиха и возможности только психологического актерского прочтения. Он считал необходимым стать рупором поэта, не входить в образ

полностью, уйти от принятого шаблонного изображения тирана и вновь найти «оправдание», очеловечить своего героя.

Филипп Бассермана — человек, который замерзает от одиночества: его жесткий, пристально смотрящий, медленнодвигающийся и неуклюжий монарх постоянно греет холодные руки над пламенем жаровен, освещающих мрачные стены. Этот внутренний холод актер делает отправной точкой своего героя, тем самым снижая пафос шиллеровского стиха через жест и получая сострадание зрителя. История Филиппа для Бассермана — история ревнивого пожилого мужчины, боящегося потерять свою возлюбленную. Но совсем не трагедия монарха.

Зигфрид Якобсон тоже отмечает увеличение длительности пауз и усиленную немую жестикуляцию Бассермана к финалу постановки: он разбивает ритм стиха ради драматического напряжения, передаваемого в пластике всего тела»³⁸.

Бассерман часто повторял, что Рейнхардт был именно тем режиссером, с которым было невероятно удобно работать: он плодотворно действовал на актеров, извлекал все возможное из игры, а когда что-то не получалось, генерировал новые идеи, оттачивал нюансы, постоянно присутствовал на репетициях и помогал своей труппе. Рейнхардт же утверждал, что не знает роли, которую он бы не хотел дать Бассерману³⁹. Казалось бы, этот идеальный союз должен быть идеален во всем. Но первые рецензии на первую классическую роль Бассермана опровергали это: восхищение актерским дарованием Бассермана и его личностью объединилось с непониманием отказа от привычной трактовки драмы Шиллера. «Бассерман обладает узким кругом ролей, к которым Филипп из „Дона Карлоса“ не принадлежит. Не стоит недооценивать превосходное сооружение этой роли, но этот актер, особенно в некоторых, касающихся психопатии, ролях, не может вылезти из своей кожи»⁴⁰.

Эта характеристика довольно точно определяет проблему метода Бассермана в театре классического репертуара: все его образы перенасыщаются психологическими подробностями и из-за их интенсивности разрушаются — актер нарочитой театральностью и психологичностью уничтожал шиллеровский слог и не давал образам глубины. Можно предположить, что поверхностный психологизм, характеризующий внешние условия жизни Филиппа, и возникающие из этих условий реакции не соответствовали заложенному драматургом смыслу.

За пять лет Бассерман сыграл в театре Рейнхардта восемь шекспировских героев: Петруччо, Отелло, Бенедикт, Гамлет, Генри Перси, Шейлок, Лир, Мальволио.

10 декабря 1910 года на сцене Берлинского театра состоялась премьера спектакля Макса Рейнхардта «Отелло». Главную роль исполнял Бассерман, Яго — Пауль Вегенер, Дездемона — Эlsi Хеймс.

Бассерман делает попытку показать «типичную» для мавра манеру поведения. Одной из главных характеристик героя становится его речь. Бассерман постоянно дает понять, что его Отелло говорит не на том языке, на котором думает: тяжесть и нерешительность вербального выражения сопровождают мавра на протяжении всего спектакля. Но присущий Бассерману баденский певучий акцент создает диссонанс с привнесенным в роль мавританским акцентом героя. По словам критиков, речь Отелло звучала тяжело и неуверенно, как у человека, «говорящего на языке, который отличен от языка его мыслей»⁴¹.

Актер сосредотачивается на двух чертах: наивности, по-детски счастливой влюбленности и бешенстве отчаяния. Отелло Бассермана совершает рефлекторные поступки, полностью зависящие от внешнего воздействия. Таким образом, его Отелло остался «патологически натуралистическим исследованием добродушного характера, больше случайного, чем несущего

основополагающие качества негроидного человека»⁴². В речи своего героя Бассерман настойчиво пытался показать преобладание инородного звучания: «Голос показал странную смену окраски и выражения. Сначала еле срываясь с губ, в моменты страсти он переходит к реву и урагану. А в моменты счастья любви он превращается в ласковое пение и лепет, затем теряя себя в непонятном нытье и завываниях»⁴³.

Несмотря на всю жизнеспособность находок Бассермана, взятая за основу характеристика негроидной расы противоречила оформлению, используемому актером для достижения чего-то иного, более глубокого. Прimitивная дикость, ставшая основополагающей для Отелло, была чрезмерно театральной: используя подобную характеристику для игрового эффекта, Бассерман здесь во многом пожертвовал даже психологической составляющей роли — он соблазнился комедиантской сущностью Отелло. Чрезмерная театральность привела к тому, что человеческий масштаб Отелло — «искра величия и внутреннего благородства»⁴⁴ — страдал и что зритель «не испытывал дрожи»⁴⁵. Чрезмерно сильное комедиантское акцентирование «сохранило что-то замаскированное», как выразится Артур Элессер. Это впечатление «замаскированного» проходит по всем его шекспировским ролям. Мнение Бассермана о человеке классической трагедии было сформировано исключительно его актерским интеллектом, с помощью которого он создал себе человеческий образ, который хотя и предоставил его психологически выраженному комедиантству полную возможность развития, но не мог создать полноценное представление. Этим также объясняется представление Бассермана о «естественности» классических образов, которое охватывает все то, что актер мог познать в образах классической трагедии. Все, что они имели по общечеловеческой сути, их психологию и среду,

но не то, что они подняли над своим общечеловеческим. Так, Отелло Бассермана — негр-дикарь, говорящий на чуждом ему языке, страдающий от внешних условностей и совершенно первобытно влюбленный. Бассерман воплощает своего героя через усиление речевого акцента, телесный дискомфорт от чужого языка, выраженный в долгих паузах, и резкие смены настроения от чистой любви до смертельной ревности.

К сожалению, мотивации Отелло Бассермана не всегда ясны: например, в сцене убийства Дездемоны превалирует театральный эффект и гиперболизация образа варвара, которая не дает глубокого раскрытия Отелло из-за нарочитой театральности. Критики пишут о том, что Бассерману удаются сцены детской наивности героя, но движение к смертоносной ревности не оправдано и не проведено актером убедительно. Отелло Бассермана остается дикарем, ревнивым мавром, он не поднимается над самим собой в осознании содеянного.

В 1911 году умирает Фридрих Хаазе и Бассерман получает письмо, написанное Хаазе двумя годами ранее:

«Дорогой господин Бассерман!

Если вы читаете эти строки и держите в руках кольцо, значит, я там, „откуда нет возврата земным скитальцам“. Я пытался связаться с вами, но это было невозможно. „Правда то, что это жаль, и жаль, что это правда!“

По-моему, большой художник, человек искусства всегда обособлен от толпы. Я не настаиваю на том, что это истина. С гордостью я владел кольцом и носил его, и теперь приличествует его переслать. Это кольцо, на котором портрет Иффланда, вырезанный в железе, обрамлен бриллиантами. Иффланд отдал это кольцо в Бреслау, будучи там приглашенным актером, молодому Людвигу Девриенту, находящемуся на тот момент в своей лучшей форме. Людвиг же перед смертью подарил кольцо

своему племяннику Эмилю Девриенту, и оно было унаследовано его родственником Теодором Дерингом, от которого я, Фридрих Хаазе, это кольцо и получил с категорическим наказом передать его до моей кончины другому актеру, и это для меня большая честь. Итак, я осуществляю этот наказ моего любимого незабвенного друга и передаю ставшее уже историческим кольцо Альберту Бассерману, потому что он стал известным немецким сценическим деятелем, на мой взгляд, наиболее достойным принять это украшение.

Примите же это кольцо, дорогой господин Бассерман, носите его, оставайтесь всегда достойным этой редкой награды, передайте его своевременно тому актеру, которого Вы будете считать самым достойным, и вспоминайте по-дружески ваших старых товарищей»⁴⁶.

15 марта 1911 года Бассерман вышел на сцену в роли Мефистофеля. Актер говорил, что «играть Мефистофеля не тяжело. Нужно только выпустить из себя всю пошлость, что есть в человеке»⁴⁷. И он полностью перевел Мефистофеля на язык тела: «он преодолевает тысячи ограничений слова, переписывает все словесные линии в мимические линии и переводит все стремления в чувственный язык тела»⁴⁸. В первой сцене противостояние Мефистофеля и Фауста обозначено лишь словами: Мефистофель еще не обладает Фаустом, и в нем сквозит неуверенность. Он еще не чувствует себя хозяином, но уже ощущает потенциал и возможность власти. Бассерман обнюхивает и обследует углы, изучая пространство и впитывая в себя атмосферу дома Фауста. Свое предложение он произносит словно отвлеченно, разглядывая стены вокруг и лишь иногда скользя по фигуре Фауста, тем самым обозначая свое истинное намерение. Равнодушие здесь создает эффект клетки: вопросы, которые задает Фауст, — продолжения ответов Мефистофеля. Бассерман овладевает и пространством, полностью изучив

и поглотив его, и мыслями Фауста, вторящего ему. От невозможности войти и отсутствия власти до полного поглощения и появления демона Бассерман проводит своего героя уже в первой сцене. Чем ближе победа, тем огромнее становится изначально раболопски ссутуленный Мефистофель. Меняются его интонации: каркающий тихий звук вырастает в уверенный и громкий — хрипло выдохнув и улыбнувшись, получив власть над Фаустом, Бассерман распрямляется и резко меняет тон. «У него есть юмористические черты сатаны из народной книги и дьявола из мистерии»⁴⁹. Он укрощает огонь, подходя к нему так, словно намерен погладить собаку: в этом жесте отражен весь Мефистофель Бассермана — самоуверенный, высокомерный и дерзкий комедиант и фокусник. Во втором действии Бассерман делает из своего героя учителя вселенского масштаба: он обращается в зал со своими поучительными речами, словно ведет педагогический монолог с аудиторией.

Герберт Иеринг отмечает, что обилие комической жестикуляции для Мефистофеля–Бассермана проигранно лишь в одной сцене — сцене в царстве таинственных Матерей.

В финале, когда Мефистофель оказывается обманут и не получает душу Фауста, Бассерман бьет себя по лбу кулаком, как дурак-простак, сглупивший и одураченный.

Идеальное «я», найденное Бассерманом для Мефистофеля, дает ему комический потенциал роли и возможность укрупнения комедийной составляющей образа. Клоунада и пантомима, привнесенные Бассерманом, одновременно и наполняют его, и делают простым и понятным для зрителя.

2 февраля 1914 года состоялась премьера комедии «Сноб» К. Штернхейма (1878–1942). Бассерман исполняет главную роль — Кристиана Маске. Карикатурные образы Штернхейма — обезличенные

иронично-сатирические характеристики героев — стали для Бассермана удобной базой для разработки и наполнения своего образа. Четкое отсутствие индивидуальности Маске дало актеру возможность привнести в него свойственный ему психологический реализм и нарочитую комедиантскую театральность.

При всем успехе постановки критики были единодушны в одном — плохом звучании голоса Бассермана. Баб отмечал, что Бассерман не обращал внимания на стиль — краткие и емкие предложения автора. Он разрушал стиливые особенности речи героя «постепенно нарастающим межзвучьем с откашливающимися междометиями и игровыми паузами»⁵⁰. Иеринг объяснял ошибочное языковое оформление тем, что паузы в диалоге должны были быть ритмичным акцентом, а у Бассермана являлись необходимостью его реалистической манеры для психологического объединения роли: были мостиками, соединяющими состояния героя⁵¹.

В записях Бассермана к тексту комедии «Сноб» существуют либретто с пробными отметками актера и две книги ролей, причем во второй книге Бассерман наметил роль с необычной точностью. Там даны не только указания к декорациям и реквизиту, но и подробные описания костюмов партнеров. Также приложен эскиз декораций для первого акта и рисунок, на котором точно расположены находящиеся на письменном столе предметы: ящик, почтовые конверты, папка для бумаг, карандаши, точилки, ручки, чернила, два блока листов почтовой бумаги, стопка писем.

Текст стал для Бассермана только исходной точкой для создания своего образа и вновь не имел для актера особого значения. Актер не произносил подряд больше двух предложений: все диалоги и монологи прерывались мимическими нюансами. Можно предположить, что в изобилии оснащения роли важные жесты и нюансы

тонули и оставалось лишь общее послевкусие, без отдельных ярких моментов: «Довольно редко такие большие актерские усилия, как проявил вчера г-н Бассерман, прикладываются к полностью созданному образу. Его удивительно разнообразное искусство нюансов праздновало настоящий триумф виртуоза...»⁵².

Бассерман обращается с текстом самовольно: помимо неумения декламировать, актер видел в тексте только скелет образов и считал необходимым воссоздать их со всей психологической точностью и мотивировкой действия. Он отыскивал сущности своих ролей и наряжал их в реалистичные жесты, топил в нюансах и мелочах. И если подобный подход был успешен при работе с Новой драмой, то в классическом репертуаре этот метод не имел успеха. У Бассермана усилена символическая составляющая роли, но она не всегда, а в классическом репертуаре почти никогда не соответствует сюжетной. И если не знать исходного текста, то, вероятно, герои Бассермана всегда были оправданы для зрителя. Проблема заключается именно в том, что классический текст всегда был зрителю известен и трактовки актера не всегда соответствовали общепринятым канонам, не всегда его действия были не-

случайными и оправданными относительно текста.

Баб делает важное замечание о том, что большие драмы Бассерман играет на час дольше других актеров, и из-за обилия немых мимических вставок стих обрушается⁵³. Можно предположить, что паузы, помимо неуважительного отношения к тексту, были для Бассермана возможностью дать голосу передышку: обилие текста классических драм должно было очень нагружать больные связки актера. Также паузы использовались актером для создания ощущения реальности времени и происходящего.

Бассерман всегда производил очень сильное впечатление на зрителя своими образами, но в период работы в театре Рейнхардта его психологические трактовки классических героев вызывали чаще удивление и негодование, чем восторг. В сильных визуальных эффектах актер словно растворял содержание драм: в случае с Бассерманом символическое не переходило в сюжетное, наполнение роли не было оправдано текстом. Казалось, что изначальный замысел драматургов так и оставался нереализованным. Искусство Бассермана все же было иногда случайным и неоправданным.

Примечания

¹ «Эрнст, герцог Швабский» (1818) — историческая драма Людвиг Уланда (1787–1862), немецкого драматурга и поэта-романтика поздней школы.

² По завещанию Альберта Бассермана все его дневники были переданы театроведческому факультету Свободного университета Берлина: 8 записных книжек и 183 тетради переписанных и разработанных ролей.

³ См.: *Richter-Haaser I. Die Schauspielkunst Albert Bassermanns: dargestellt an seinen Rollenbüchern. Berlin-Dahlem: Colloquium Verlag Otto H. Hess, 1964. S. 48.*

⁴ «Нарцисс» (1856) — трагедия немецкого драматурга Альберта Эмиля Брахфогеля (1824–1878), принесшая автору невероятную славу.

⁵ Алоиз Праш (1854–1907) — немецкий актер, драматург и писатель. Работал в труппе Мейнингенского театра, был директором театров в Страсбурге, Мангейме, Берлине.

⁶ Герцог Георг II (1826–1914) — герцог Саксен-Мейнингенский. Генерал пехотной армии, страстный любитель театра.

⁷ Людвиг Кронег (1837–1891) — режиссер, актер, директор Мейнингенского театра с 1866 г.

⁸ См.: *Адмони В. Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. М.: Худ. литература, 1956. С. 193.*

⁹ «Марино Фальеро» — пьеса Д. Г. Байрона, написанная в 1820 г.

¹⁰ См.: *Bab J. Albert Bassermann: Weg und Werk eines deutschen Schauspielers um die Wende des 20. Jahrhunderts. Leipzig: Erich Weibezahl, 1929. S. 67.*

¹¹ Цит. по: Немецкие спектакли труппы г. Ф. Бока // Ежегодник императорских театров 1895. С. 377.

¹² Луиза Дюмон (1862–1932) — немецкая актриса, работала с О. Браммом, М. Рейнхардтом и Г. Лидема-

ном. Считается одной из лучших исполнительниц героинь ибсеновских пьес. Наиболее значительные роли — Гедда Габлер, Нора.

¹³ «На игорном столе жизни» — драма в четырех актах Клауса Арсена.

¹⁴ См.: *Richter-Haaser I.* Die Schauspielkunst Albert Bassermanns. S. 50–51.

¹⁵ Людвиг Барнай (1842–1924) — немецкий актер, режиссер и театральный деятель. В 1874 г. играл у мейнингенцев. В 1888 г. организовал театр, названный им Берлинским, которым управлял до 1894 г. После руководил Королевским театром в Берлине и Ганноверским театром. Организатор и президент Всегерманского товарищества работников сцены. Тяготел к внешней эффектности.

¹⁶ Фриц Маутнер (1849–1923) — австрийский и немецкий журналист, писатель и философ.

¹⁷ *Mauthner F.* Berliner Theater: Wilhelm Tell // Berliner Tageblatt. 1896. № 270. 30. Mai. S. 3.

¹⁸ Пауль Шленгер (1854–1916) — писатель, театральный критик, с 1898 г. — директор Бургтеатра.

¹⁹ Цит. по: *Bab J.* Albert Bassermann: Weg und Werk... S. 85.

²⁰ *Mauthner F.* Feuilleton // Berliner Tageblatt. 1896. № 613. 2. Dez. S. 3.

²¹ «Два маленьких бродяги» — авторы Симс и Ширли. Вероятно,

инсценировка одной из сюжетных линий романа Джорджа Р. Симса «Разбойники и бродяги».

²² *Mauthner F.* Berliner Theater. «Ueber unsere Kraft». Erster Theil. Schauspiel in zwei Auszügen von Björnsterne Björnson // Berliner Tageblatt. 1900. № 154. 25. März. S. 2.

²³ Albert Bassermann erzählt // Uhu. Das neue Ullstein Magazin. 1925. Heft 4. Januar. S. 42.

²⁴ Герман Мюллер (1860–1899) — мастер маски, единственный ученик Ф. Миттерwurцера.

²⁵ Albert Bassermann erzählt // Uhu. Das neue Ullstein Magazin. 1925. Heft 4. Januar. S. 44.

²⁶ Ibidem. S. 44.

²⁷ Ibidem. S. 46.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem. S. 48.

³⁰ Ouverture // Die Schaubühne. 1907. Heft 3/2. S. 207.

³¹ Цит. по: *Bab J.* Albert Bassermann: Weg und Werk... S. 146.

³² Ibidem. S. 42.

³³ *Винтерштейн Э.* Моя жизнь и мое время. Л.: Искусство, 1968. С. 344.

³⁴ *Zifferer P.* Albert Bassermann // Neue Freie Presse, Wien. 1911. № 16779. 10. Mai. S. 1.

³⁵ *Bronnen A.* Begegnungen mit Schauspielern. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1967. S. 29.

³⁶ Albert Bassermann erzählt // Uhu. Das neue Ullstein Magazin. 1925. Heft 4. Januar. S. 48.

³⁷ Цит. по: *Bab J.* Albert Bassermann: Weg und Werk... S. 157.

³⁸ Don Carlos // Die Schaubühne. 1909. Heft 5/1. S. 537–538.

³⁹ См.: *Richter-Haaser I.* Die Schauspielkunst Albert Bassermanns: dargestellt an seinen Rollenbüchern. S. 109.

⁴⁰ Der Schiller Tag // Norddeutsche Allgemeine Zeitung. 1909. № 266. 12. Nov. S. 9.

⁴¹ Berliner Börsen-Courier. 1910. № 579. 11. Jan.

⁴² Kleines Feuilleton // Vorwärts — Berliner Volksblatt. 1914. № 136. 20. Mai. S. 5.

⁴³ Süddeutsche Zeitung. 1916. № 102. 13. Apr.

⁴⁴ Berliner Börsen Courier. 1910. № 579. 11. Jan.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Цит. по: *Bab J.* Albert Bassermann: Weg und Werk... S. 177–178.

⁴⁷ Цит. по.: Ibidem. S. 168.

⁴⁸ *Ithering H.* Bassermanns Mephisto // Die Schaubühne. 1912. Heft 8/1. S. 213.

⁴⁹ Ibidem. S. 215.

⁵⁰ *Bab J.* Albert Bassermann: Weg und Werk... S. 172.

⁵¹ *Ithering H.* Albert Bassermann. Berlin: Erich Reiss, 1920. S. 37.

⁵² Berliner Börsen-Zeitung. 1914. № 55. 3. Feb. S. 7.

⁵³ См.: *Bab J.* Albert Bassermann: Weg und Werk... S. 164.

А. А. Фурманов

Театральные проекты итальянских футуристов

Научный руководитель Н. В. Песочинский

Американский исследователь М. Кёрби в книге «Формальный театр» различает в европейском театральном авангарде две модели: «герменевтическую» и «антагонистическую»¹. Первая начинается с театра символистов, «антагонистическая» же модель является логическим продолжением «герменевтической». В 1896 году О. Люнье-По в театре Эвр поставил эпатажный спектакль «Король Убю» по одноименной пьесе А. Жарри. Эта постановка считается началом авангарда, так как «ознаменовала переход символизма на новый уровень и открыла качественно иные возможности для театрального модернизма наступающего XX века»².

Именно это событие принято считать неким прологом футуризма, так как на одном из представлений «Короля Убю» присутствовал Ф. Т. Маринетти. В Париже он жил с 1893 по 1896 год и был завсегдатаем салонов, литературных банкетов и кафе, где продолжительное время проводили такие личности, как Л. Дешан, Р. де Гурмон, А. Жарри и другие. Именно здесь Маринетти писал свои первые верлибры и наброски будущих пьес. Наибольшее влияние на его творчество того времени оказали, как принято считать, двое: С. Малларме³ и Г. д'Аннунцио⁴. Вернувшись на родину, итальянец заканчивает в 1905 году пьесу «Король Кутеж» (другой перевод названия — «Король Пирушка»), которую тут же публикуют во Франции. В апреле 1909 года эта пьеса была поставлена в театре Люнье-По, и спектакль наделал не меньше шума, чем «Король Убю»⁵. Однако считается, что успех он имел лишь за счет режиссуры, так как сама по себе «пьеса

Маринетти выдержана в жанре фарсовой комедии, была вполне традиционна... [и] мало соответствовала футуристической программе»⁶.

За пару месяцев до этого, 20 февраля, во французской газете «Фигаро» был опубликован «Первый манифест футуризма» авторства Маринетти. «Необъятная гордость переполняла наши груди, так как мы чувствовали, что стоим совершенно одни, точно маяки или выдвинувшиеся вперед часовые, лицом к лицу с армией враждебных звезд. <...> Италия слишком долго была главным рынком старьевщиков. Мы желаем избавить ее от бесчисленных музеев, покрывающих ее бесчисленными кладбищами»⁷, — провозглашал Маринетти. Начиная утверждаться «антагонистический» авангард.

В 1910-е — начале 1920-х годов в Италии выделяются три основных центра футуристического движения: Милан, Рим и Флоренция. Флорентийские футуристы были в большинстве своем литераторами и художниками, сформировавшимися вокруг журналов «Леонардо» (1903–1907) и «Ла Воче» (1908–1912). Основным их представителем можно назвать А. Соффи-чи, который совмещал профессии художника и художественного критика. Именно он не соглашался с идеями Маринетти и в критической статье 1911 года критиковал миланских футуристов, после чего все же произошло перемирие между двумя враждующими группами. Во главе римских футуристов стоял Дж. Балла. Вокруг него складывались группы художников, которые также порой конфликтовали с миланскими футуристами. Однако есте-

ственно, что главными из них были миланцы, диктовавшие всем свои условия.

Большое влияние на футуристов оказали французские символисты. Об этом свидетельствуют и парижские увлечения Маринетти, и большое влияние на итальянских художников-футуристов французских коллег. Маринетти хоть и пишет вслед за «Первым манифестом футуризма» манифест «Убьем лунный свет», а затем мини-статью «Мы отрицаем наших учителей символистов, последних любовников луны», тем не менее футуризм наследует от них некоторые принципы в искусстве, в частности в театре. Во-первых, это идея синтеза искусства, только если у символистов этот процесс можно охарактеризовать как монтаж всех компонентов спектакля, то у футуристов тотальный синтез сделан по принципу коллажности, следовательно, алогичности. Во-вторых, символизм возникает в качестве протеста против позитивизма и его рациональности и выводит на первый план интуицию и иррациональность. Для футуризма очень важно иррациональное мышление, где психологизму противостоит «физическое безумие». В-третьих, и театр символистов, и театр футуристов являются феноменами театра художника-поэта. В итальянском футуризме этот акцент, безусловно, делается на персоне художника, который становится полноценным автором спектакля, а порой и самим режиссером, в русском — на синтетическую личность, которая помимо своей основной профессии выполняла и другие функции. Например, поэт Маяковский также был постановщиком, актером и художником.

Другими «учителями» футуризма являются философы: немец Ф. Ницше и француз А. Бергсон. Первый, заявив об иррациональности жизни, создал концепцию Сверхчеловека в работе «Так говорил Заратустра», но, как замечает Ж. Делёз, «Заратустра называет сверхчеловека своим детищем, но он ему уступает, по-

скольку настоящим отцом сверхчеловека является Дионис»⁸, из ранней работы «Рождение трагедии из духа музыки». Антропоцентричная модель близка футуристам, только вместо Сверхчеловека у них «Человек будущего» — механизированный и лишенный всяких сентиментальных чувств. «Футуризм — это гимн человеку, стремящемуся раздвинуть рамки своего бытия, рвущемуся из этих рамок навстречу совершенству (в том смысле, каким оно виделось футуристам), то есть „новому человеку“». В терминологии Ф. Ницше — это гимн сверхчеловеку»⁹. Бергсон связан с футуристами своим учением о непрерывном сознании, где объект и субъект сливаются в единое целое¹⁰. Тем не менее бергсоновское учение интерпретировалось футуристами фрагментарно и предвзято по отношению к практической деятельности. Интуиция — главный элемент его концепции — у итальянцев фигурировала как общее обозначение иррациональности, противостоящей разуму, как и у Ницше. В результате же бергсоновская «интуиция» теряла свое исконное значение, становясь лишь символом-ругательством интеллекта.

Теория и манифесты

К театру футуристы обратились спустя четыре года после первого манифеста, а именно в 1913 году, когда Маринетти опубликовал манифест «Театр Варьете». По первому абзацу становится ясна концепция футуризма в области театра: итальянцы не принимают театр своего времени, так как считают его либо исторической реконструкцией, либо скучным копированием повседневности. Идеал современного театра для футуристов — это кабаре, варьете, мюзик-холл. За идеал берутся французские кабаре, ставшие родоначальниками этого вида искусства. В 1881 году в Париже было открыто первое подобное заведение «Черный кот», и в скором времени «театр варьете, вначале посещавшийся лишь низшими классами, постепенно

поднимается вверх по социальной лестнице, становится „презентабельным“, а затем и вовсе превращается в любимое развлечение высших классов»¹¹. В самой столице немного времени спустя появилось свыше ста таких заведений, а самые активные из них успевали еще и организовывать гастролью по стране и за ее пределами. Программа подобного заведения разнообразна: канкан, фокусы, клоунада, акробатика, исполнение шансона и т.д. Маринетти, как уже говорилось ранее, продолжительное время провел в Париже, где был активным посетителем кабаре Монмартра, поэтому неудивительно, что театр варьете его и его соратников прельщает, так как именно он «берется развлекать и забавлять публику», не имея «ни традиций, ни мэтров, ни догм»¹².

Говоря в манифесте об исполнителях подобного театра и их способе игры, Маринетти делает акцент на отказе от драматического актера с его скудной и, в большинстве своем, статической техникой игры в пользу клоуна, жонглера, танцовщика, то есть циркизованного и пластического актера, исполняющего эффектные трюки. Драматический актер не уместен еще и потому, что его сознание подчинено логике, а программа выступления носит продолжительный характер, в то время как у исполнителя театра варьете короткие номера, входящие в программу вечера, что задает разный темпоритмический рисунок зрелища, демонстрируя широкий спектр возможностей, видов и жанров представления. Еще одной отличительной особенностью подобного театра, как отмечает Леман, является «принцип парабазиса, то есть особые пассажи, когда актер как бы выходит на время за рамки своего персонажа и напрямую обращается к публике»¹³. Также исполнитель спонтанен и непредсказуем, чем создает атмосферу опасности, столь почитаемую итальянскими футуристами. Однако эта атмосфера должна касаться не только самого исполнителя, но и передаваться зрителю, который также

включается в сценическое действие, тем самым становясь его полноправным участником. За эталон актерского искусства берется эксцентризм американских комиков, с «их прославленными гротесковыми эффектами, ошарашивающим динамизмом, неуклюжими выходками, безмерной грубостью, с их жилетками с сюрпризом, штанами, глубокими, как корабельные трюмы, из которых вынырнет с тысячным грузом всякой всячины грандиозная футуристическая веселость, которой суждено омолодить физиономию мира»¹⁴.

Манифест «Синтетического футуристического театра», вышедший в 1915 году, является естественным продолжением «Театра Варьете», дополняя и разъясняя более подробно концепцию театра. Стоит также отметить, что манифест является теоретической базой к синтезам футуристов, речь о которых пойдет чуть позже. В манифесте выявляются четыре основополагающие характеристики нового театра: синтетичность, нетехничность, динамичность/симультанность и автономность/алогичность/ирреальность. Синтетичность у футуристов означает соединение разных компонентов искусства в сценическом действии, причем длительность этих «соединений» должна составлять лишь пару секунд. В подобной структуре заметны зачатки «Монтажа аттракционов» С. Эйзенштейна с краткостью и разнообразием эффектов. Писатели «Новой драмы» итальянцами отвергаются, так как их произведения — это скучное и накладное зрелище, как для зрителей, так и для самой сцены, с бесконечной сменой декораций и реквизита. Под «нетехничностью» имеется в виду уничтожение драматургических законов и структур построения литературного произведения, то есть полное разрушение классической, академической драматургии. Симультанность действия заключается в том, что происходит взаимное «проникновение различных мест и времени», а сценическое действие тем

ценнее, когда оно симпровизировано. Иреальность действия — это разрушение драматургической логики и правдоподобия зрелища, что чуть позже блестяще воплотят обэриуты и драма абсурда. Актеру в данной работе уделено крайне мало места. Уточняется, что главным его достоинством является способность к импровизации, что свойственно как традиционному театру Италии (комедии дель арте), так и новому с его спонтанностью и жанровым разнообразием. Лишний раз футуристы подчеркивают мысль о том, что им необходима связь между ними и толпой для того, чтобы активно «втянуть» зрителя в динамическое и развивающееся действие.

В 1915 году выходят два манифеста от художников-футуристов: Дж. Балла и Ф. Деперо сочиняют «Футуристическую реконструкцию Вселенной», а Э. Прамполини пишет «Футуристическую сценографию». Рассматривать эти две работы необходимо вместе, так как концепция и смысл в них примерно схожи. Они предлагают устранить актера как материальное явление театра и заменить его сценографическо-пластическими комплексами, сделанными ими самими практически из подручных средств (провода, цветные стекла, бумага, металлические листы) и позволяющими осуществлять разнообразные игровые приемы на сцене (трансформация, вращение, разрушение, звукоподражание). В итоге Прамполини говорит об устранении живого актера и замене его так называемым «газом-актером», способным извиваться, мелькать и растворяться. Таким образом, сцена больше не является второстепенным элементом театра, она — главное действующее лицо. Сценограф же становится главным творцом проекта, которому не нужны второстепенные люди: режиссер, актер, бутафор, суфлер, гример и т.д. Подобные идеи одолевают многих европейских режиссеров того времени, однако Прамполини не принимает их практическую деятельность и объясняет

почему: «Сегодня у нас нет реформаторов сцены: опыты Дреза и Руше во Франции с наивными, инфантильными средствами выразительности; Мейерхольда и Станиславского в России с возвратом к надоевшим классикам... Адольф Аппиа, Фриц Эрлер, Литтман, Фукс и Макс Рейнхардт (организатор) уклонялись скорее в сторону пышной, внешне эффектной, застывшей, чем подлинно реформаторской интерпретации; Гренвилл-Баркер и Гордон Крэг в Англии сделали некоторые ограниченные изобретения, объективные синтезы. Много затруднений и материальных упрощений, нет сопротивления прошлому»¹⁵. К тому же ни один из вышеперечисленных не отрекается полностью от актера, они лишь работают с ним над его эффективностью и универсальностью. Помимо пластических комплексов актера способны заменить марионетки, чья пластика и возможности значительно превосходят человеческие. Балла и Деперо называют их «футуристическими игрушками». Эти два манифеста предвосхитили театральные эксперименты художников, речь о которых будет вестись далее.

В 1916 году Маринетти напечатал манифест «Динамическая и синоптическая декламация», который не является по своей сути театральным, но разъясняет исполнителю то, как нужно держаться перед зрителем и что нужно делать для фокусировки зрительского внимания. Маринетти дает десять заповедей ораторам, которым они должны следовать. Оратор должен: придерживаться нейтрального стиля в одежде, обесчеловечить голос и лицо, активно жестикулировать, причем не только руками, но и ногами, использовать дополнительно музыкальные инструменты, быстро передвигаться из одной стороны зала в другую и т.п.

Художник-футурист и летчик Ф. Азари в 1919 году сформулировал свою концепцию театра, которую он изложил в манифесте «Футуристический воздушный

театр. Полет как художественное выражение состояний души». В нем он так же, как и другие итальянские футуристы, предлагает отказаться от актера как такового, заменив его самолетом, а сценой стало бы безграничное небо. Каждая фигура пилотажа должна была ассоциироваться с определенной эмоцией. Например, «петля обозначает радость, бочка — нетерпение или раздражение»¹⁶. Каждый из самолетов должен иметь гендерные отличия (в зависимости от мощности мотора и особенностей полета), амплуа и набор зрелищных эффектов, по типу «запуска цветных и источающих аромат порошков, конфетти, ракет, парашютов, кукол, пестрых воздушных шаров и т.д.»¹⁷. Подобный театр должен был стать общественным явлением, однако зритель в нем так и оставался бы обычным наблюдателем зрелищного действия.

Манифест Маринетти и Канджулло «Театр неожиданности» являлся теоретическим обоснованием одноименного театрального проекта футуристов, осуществленного в 1921 году. Главная цель подобного театра — развлекать публику, «удивляя ее всеми средствами, фактами, мыслями, контрастами, до сих пор не выносившимися нами на подмостки, кучей развлекательных приемов, нами еще не использованных и способных радостно поразить человеческие чувства»¹⁸. Движущей силой к достижению цели, естественно, являются «сюрпризы», задача которых провоцировать и шокировать зрителей.

Последним крупным театральным проектом должен был стать «Футуристический тотальный театр», который Маринетти разрабатывал с конца 20-х годов, но который, к сожалению, так и не был реализован. Воистину это должен был быть апогей футуристического театра, где воплощались бы все основные компоненты манифестации итальянцев: симультанность, циркизация, техницизм, развлекательность и прочие. Зритель же волен делать в таком

театре все что угодно: например, передвигаясь на вращающихся креслах-столах, он может смотреть различные действия, происходящие в разных частях театра, может отдохнуть за барной стойкой, как только устанет от зрелища. Таким образом, зритель в «Футуристическом тотальном театре», по своей сути, является главным творцом, ведь каждый в отдельности составляет свою программу представления, следовательно, оно собирается в сознании у зрителя как уникальное явление, подобно тому, как в калейдоскопе собирается узор.

Что касается драматургии футуристов, то в манифесте «Синтетического футуристического театра» утверждалось, что уже написано одиннадцать синтезов авторства Маринетти, Сеттимелли, Карра, Кити, Прателлы. Чуть позже группа авторов расширилась, и за период 1915–1920 годов было написано более 60 синтезов, которые вошли в сборники «Синтетический футуристический театр» (1916) и «Сексуальная энергия» (1920). Русские исследователи считают, что сами по себе эти синтезы не отличаются большими литературными достоинствами¹⁹, однако это не так. Во-первых, в некоторых из них действие строится лишь за счет ремарок, чего не может быть в классической пьесе, так как, например, конфликт строится на диалогах и монологах персонажей. Подобный подход в драматургии на практике дает исполнителю свободу и способность импровизировать. Во-вторых, в некоторых синтезах отсутствовал актер и главными действующими «лицами» становились части тела, звуки или животные («Витрина рук», «Выстрел», «И ни одной собаки», «Едут»). В-третьих, синтезы явили драматургии уникальное жанровое разнообразие. Среди пьес были: «драма чисел», «синтез всех синтезов», «ночной синтез» и т.д. Также обыгрывались и интерпретировались комедийные ситуации в трагедийном виде и наоборот. В-четвертых, эти произведения полностью соответствовали

футуристическим манифестам и теории футуристов. В них наблюдались отказ от реализма, отказ от понятий «характер» и «персонаж», активное использование света, звука и декораций, игнорирование классических элементов драматургии, таких как «действие», «конфликт», «кульминация», «сквозное действие» и т.д. Этот отказ связан с тем, что зритель не должен был сопереживать героям действия, а как раз наоборот, должен был стать активным участником показываемого на сцене. Наиболее ярким примером этого является синтез Э. Сеттимелли и А. Джинны «Из окна», «в ремарках которого прямо указано, что действующими лицами являются все присутствующие зрители. Поняв эту драму, можно, по мысли автора, представить себя на месте парализованного человека, к тому же могущего говорить, наблюдающего из окна трагедию, которая происходит с его родственниками»²⁰. К тому же не нужно забывать, что синтезы имели номерную структуру и сменяли один другой тут же, без перерыва, за счет отсутствия громоздких декораций и минимума реквизита. Эта структура также берется из кинематографа, где «темп драматического действия должен соответствовать быстрому темпу современной жизни»²¹.

Театральная практика

Первыми представлениями итальянцев можно считать их вечера, организованные с целью декламации новых манифестов и стихов. Они не имеют прямого отношения к театру, однако их эпатажность и «игра» со зрителями с легкостью позволяют назвать подобные мероприятия театрализованными. Первый подобный вечер прошел в Триесте. 12 января 1910 года в городском театре «Политеама Россетти» состоялся футуристический вечер, в ходе которого Маринетти в довольно грубой форме критиковал традиционное искусство, воспевая в то же время национальный милитаризм и войну. А. Мацца

в тот вечер презентовал публике «Первый манифест футуризма». Естественно, что подобные дерзости быстро пресекла австрийская полиция, а «консульство направило итальянскому правительству официальную жалобу, и впоследствии футуристические вечера проходили под пристальным вниманием полицейских батальонов»²². Добившись большой шумихи в тот вечер, футуристы не остановились на достигнутом и отправились праздновать свой успех в кафе «Милан», где уже собрались журналисты и местная интеллигенция. На банкете футуристы изменили последовательность блюд, да и названия были слегка подправлены: «Кофе», «Сладкие воспоминания на льду», «Фрукты будущего», «Мармелад из славных покойников», «Жаркое из мумии с куриной печенью профессора», «Археологический салат», «Гуляш из прошлого со взрывчатým горохом в историческом соусе», «Рыба Мертвого моря», «Бульон со сгустками крови», «Закуска в развалинах», «Вермут»²³. Каждая смена блюд сопровождалась декламацией футуристических стихотворений и активной дискуссией на футуристические темы. 8 марта 1910 года произошло схожее событие, «когда примерно 400 соратников сопровождали футуристов в их грандиозном шествии к площади Порты-Нуова, после чего состоялось празднование этого события в кафе „Фьорина“»²⁴. Антиавстрийская акция имела свое продолжение. В 1914 году, когда полицейский надзор уже был снят, в миланском театре «Даль Верме» эта же компания разорвала в клочья и затем сожгла австрийский флаг, после чего по всему городу разгорелись массовые потасовки, в ходе которых было сожжено множество австрийских флагов. По первому же футуристическому вечеру можно сделать вывод, что с самого начала практической деятельности футуристы реализовали ключевые принципы своего направления: эпатажность, антиавторитетность, патриотичность,

антитрадиционализм и интерактивность действия, способного перерасти в крупное политическое событие²⁵. После этого вечера было множество других, как в Италии, так и за ее пределами (отследить передвижение можно за счет манифестов, писавшихся накануне вечера²⁶).

Следующее важное событие произошло в 1913 году. Вдохновившись манифестом «Театр Варьете», 20 октября в парижском «Театре комедии на Елисейских полях» французская футуристка В. де Сен-Пуан продемонстрировала свой театральный проект «Метахория», который рецензенты окрестили «комбинацией света, звука, танца и поэзии». Исполнительницей номера была сама Сен-Пуан, а ее танец сопровождался исполнением стихов (ее же авторства) на тему войны и любви. Танец исполнялся на фоне огромных полотнищ, на которые проецировались различные цветовые огни, на других же стенах были сложные математические уравнения и формулы, и все это под аккомпанемент Э. Сати и К. Дебюсси. Получается, что в «Метахории» Сен-Пуан первая из футуристов пытается экспериментировать с синтезом искусств, о котором так много говорят передовые режиссеры того времени.

В 1914 году на частном показе в Италии С. Дягилеву и Маринетти был продемонстрирован проект Баллы «Печатный станок». Суть его заключалась в том, что двенадцать человек, стоя у задника сцены, где большими красными буквами было написано название проекта, изображали детали некоего общего механизма. Стоя друг за другом, вытянув руки, шестеро из них представляли собой систему поршней, а остальные были «колесом», которое приводилось в действие за счет поршней. Каждый из исполнителей издавал особый звук, свидетельствующий о его работоспособности. Как вспоминает один из участников данного действия, Балла лично расставил исполнителей в геометрическом порядке и дал каждому индивидуальное

задание, чтобы он «представлял собой душу отдельного элемента ротационного печатного станка»²⁷. Таким образом, видна эволюция идеи футуристов-художников по технизации сценического пространства. Сначала они пытались из актера-человека сделать единый механизм, но в процессе создания столкнулись со сложностями и ограниченностью человеческой физиологии, что в дальнейшем приведет в их проектах к отказу от исполнителя-человека вообще.

В манифесте «Динамическая и синоптическая декламация. Футуристический манифест» Маринетти приводит в качестве идеала декламации свои выступления за 1914 год, на выставке в Риме и в лондонской галерее Дорэ. Мероприятия представляли собой театрализованные представления. Маринетти пишет, что «зал был освещен красными лампочками, которые удваивали динамизм написанных Балла декораций. Публика приветствовала неистовыми аплодисментами появления шествия вышеназванной труппы гномов в фантастических шляпах из веленовой бумаги, которые обходили меня кругом, пока я декламировал. На голове художника Баллы был изумительный пестрый корабль»²⁸. За несколько дней до римской выставки футуристы также организовали последователям философа-консерватора Б. Кроче «потешные похороны». Безусловно, после этих примеров можно констатировать, что любое появление футуристов на публике сопровождалось так называемым перформансом. Футуристы пишут синтезы, которые порой ставят сами или приглашают мелкие театральные коллективы. Играют их во многих местах: на вилле «Роза» Маринетти, на открытии различных мероприятий, в галереях и кабаре. В 20-е годы известные футуристы участвуют в открытии ночных развлекательных заведений. Пожалуй, самыми крупными были три: первый — заведение Баллы «Бал-Тик-Так», основанный в 1921

году; затем, 19 апреля 1922 года открывается римский ночной клуб футуристов «Кабаре дель Дьяволо», дизайнером которого выступил Деперо; в 1923 году Дж. Доттори в Перудже открывает клуб «Другой мир». Заведения функционировали больше как рестораны, однако были и развлекательные программы, где в том числе показывались и синтезы. Как отмечает исследователь театра итальянских футуристов Дж. Листа, представления эти «были чем-то средним между хэппенингом и микротеатром... и, соединяя провокацию с пропагандой, нередко заканчивались потасовками и приходом полиции»²⁹, что, безусловно, и нужно было футуристам. Также особое внимание уделялось меню, в которое входили экзотические названия, например коктейль «Коричневая грязь» или «Критика чистого разума». Из подач блюд устраивались театрализованные представления. Итогом таких гастрономических экспериментов стал манифест «Футуристическая кухня» 1932 года.

Самым крупным и известным проектом отца футуризма считается создание «Театра сюрпризов». Сколотив небольшой театральный коллектив, Ф. Т. Маринетти и Ф. Канджullo создали программу, репертуар которой представлял собой «смесь пьес с литературными персонажами, танцами, музыкальными номерами, юмористическими зарисовками в стиле кафешантан»³⁰ и многое другое. Премьера состоялась 30 сентября 1921 года в неаполитанском театре «Меркаданта», после чего прошел ошеломительный тур по городам Италии. В связи с успехом данного проекта компания решила организовать и второй тур, который прошел под названием «Новый футуристический театр», и опять на всех представлениях был аншлаг. Программа театра включала в себя номер Прампolini «Танец пропеллера», который исполнял Б. Максвелл в костюме летчика под аккомпанемент Ф. Казаволы, который пытался воссоздать в своей му-

зыке звуки двигателя и лопастей пропеллера. Самым запоминающимся номером представления считается механический балет «Машина 3000 года», который создал Ф. Деперо в содружестве с Казаволой. Балет представлял собой историю о двух локомотивах, влюбившихся в начальника станции. Балет начинался со сцены, когда «оба локомотива появлялись на воображаемой трассе с ритмичными скользящими движениями. Начальник станции координировал их с помощью флага, и, когда они достигали центра сцены, по пластическим движениям было понятно о влюбленности машин в человека. За этим следовали песни звукоподражательной тарабарщины»³¹. Костюмы локомотивов были сделаны из картонных труб. Головы скрывали маски в виде дымоходов. В локтях, в шее, в коленях и в плечах костюм был подвижен, однако в остальном он был крайне неудобен для исполнителей. Неудивительно, что актеры из первоначального состава отказались играть в таких костюмах, вследствие чего организаторам пришлось в срочном порядке искать новых исполнителей.

Из крупных театральных форм итальянского футуризма в первую очередь можно выделить нереализованный проект того же Деперо к балету «Песнь соловья» для Русских сезонов Сергея Дягилева в 1916 году. Музыка написал И. Стравинский, а Деперо разрабатывал костюмы, которые должны были кардинально изменить облик исполнителей на сцене, следовательно, и хореографию. Костюмы представляли собой стилизацию национальных китайских нарядов, при этом в футуристической стилистике. Гипертрофированные и асимметричные костюмы лишали участников действия сходства с человеком и дополнялись маской, закрывавшей лицо, тем самым ограничивая обзор исполнителю. Костюм был неудобен, и актеру приходилось подстраиваться под него. Футуристичной была и сценография

балета: «Композиция поднималась во всю высоту сцены, от планшета до самого верха, она должна была светиться, переливаться, жить своей сложной жизнью, звучать музыкой своих форм и цвета, острым ритмом и дисгармонией контрастов»³². Дягилев свернул проект, так как не был готов к такой революции в балетном искусстве, хотя ведущему танцовщику труппы Л. Мясину очень понравился готовый костюм.

Следующий проект — феноменальная постановка Баллы «Фейерверк» в 1917 году, который он разрабатывал уже несколько лет, судя по его эскизам. Балет был показан в рамках антрепризы Дягилева, предвоя балет «Жар-птица» в римском театре «Констанци». Музыку написал также Стравинский, а продолжительность балета составила около 4–5 минут. Уникальность проекта заключалась в том, что впервые в истории театра на сцене отсутствовал актер, однако человек все же был — это сам композитор, исполняющий функцию дирижера оркестра. Вместо актера зритель видел несколько геометрических фигур, представлявших собой единую абстрактную конструкцию. Фигуры были окрашены в главные цвета спектра: фиолетовый, зеленый, красный, синий. Начиналось цветосветовое представление, управляемое Баллой при помощи пульта в суфлерской будке. Как отмечает В. Березкин, в постановке наблюдались «два начала: и материальное, и духовное. Ощущение материальности давала жесткая, блестящая фактура плоскостей пластических объемов в большей — нижней — их части, благодаря чему эти объемы всеми своими сторонами отражали свет, менявший их тональную окраску, конфигурацию их силуэта, и, тем самым, как бы игравший их формами. На вершинах этих же объемов вырастали формы совершенно иной, противоположной фактуры и структуры: прозрачно-невесомые, освещаемые на про-свет внутренним светом, горевшие, будто огненные факелы. Они отдаленно напо-

минали фантастический фейерверк, образ выплеснувшейся, извергаемой изнутри этих объемов некой мощной духовной энергии»³³. Таким образом, в апогее действия перед зрителями представал образ фейерверка, созданный при помощи игры света в статичной конструкции. Стоит также добавить, что проекция была и в зрительный зал. Как говорил сам художник, декорация менялась на протяжении спектакля около 40–50 раз. Помимо упразднения фигуры актера, спектакль поражает и сюжетной составляющей, которая полностью лишена обыденной логики и подчинена лишь фантазии зрителя, то есть индивидуальна. Получается, что зритель становится главным участником действия, наблюдая за визуальным воплощением музыки на сцене, трактуя все это так, как ему позволяет его фантазия.

После неудачи «Песни соловья» Деперо создает несколько проектов-пьес, которые В. Березкин именует «визуальной драматургией». Главной их особенностью является то, что актер заменялся либо на марионетку, либо на некий сложный механизм. В результате весной 1918 года состоялась премьера постановки «Пластические танцы» в римском театре «Пикколо», где на суд зрителя были представлены несколько пластических действий самого Деперо, в которых под музыку разных итальянских композиторов действовали марионетки, изготовленные самим автором из дерева. Они были способны совершать различные резкие движения благодаря винтовым соединениям, за счет чего диапазон движений, жестов и поз увеличивался в разы по сравнению с обычной театральной куклой того времени. Помимо уникальности кукол, в спектакле были введены различные визуальные приемы: «например, сверкавшие в темноте огромные зеленые глаза или открывавшийся в животе великанши светящийся маленький театрик с танцующим в нем дикаренком, держащим в руке красное сердце»³⁴. Пред-

ставление имело огромный успех, однако показано было лишь двенадцать раз.

Вслед за Деперо к марионеткам обращается и Прампolini, в 1919 году все в том же театре он ставит спектакль «Матум и Тевилар» по произведению французского П. А. Бирота. В своей сценографии он пытается экспериментировать с планшетом сцены, также вместе с актерами на сцене выступали и марионетки с гипертрофированными частями тела. Через год он соглашается на совместный проект с А. Риччарди под названием «Театр Цвета» в римском театре «Арджентино». В проекте принимал участие и Маринетти. В марте 1920 года театр показал несколько представлений, однако успеха проект не имел из-за неготовности актеров меняться под стать замыслам режиссера, да и с технической точки зрения спектакли были плохо оборудованы. Тем не менее опыты продолжались, и самая знаменитая постановка состояла из трех частей. В первой за основу бралось стихотворение Малларме «Послеполуденный отдых фавна», подкрепленное пластическим действием. За сценой был чтец, представлявший своеобразный аккомпанемент к происходящему действию. В это время на сцене балерина Миоза исполняла на фоне экрана сменяющимися изображениями танец. Во второй части давалась пьеса М. Метерлинка «Непрошенная», где почти вся сцена была погружена во тьму, а актеры представляли собой механических кукол. Роль Непрошенной исполнял свет, то есть героиня была представлена безличной и нематериализованной фигурой в приемах футуризма. Третьей частью была «Китра» Р. Тагора, где храм представлял собой дверь с двумя ступенями, а лес предстал «множеством разноцветных вертикальных полос ткани, высотой во всю сцену. Голубые, красные и лиловые тучи падали на эти полосы, на героев, которые бродили между ними»³⁵.

Здесь также стоит упомянуть и о втором режиссере-футуристе — А. Д. Брагалья.

Дело в том, что он, пожалуй, единственная личность из всех деятелей футуристического театра, кто пытался воспитать собственного футуристического актера. Брагалья настаивал на том, что театру нужен живой исполнитель, но соглашался и с исканиями Деперо, Прампolini и Баллы. В итоге режиссер пришел к компромиссу, заявив об актере-марионетке, обладающем синтетическими способностями. Чтобы получить такого актера, его нужно было воспитать, и Брагалья начинает это, внедряя в репетиционный процесс тренировки на основе комедии дель арте, спорта и цирка. В своем «Театре Независимых» режиссер ставил разнообразный драматургический материал: Маринетти, М. Горький, А. Жарри, О. Уайльд, однако акцент в них был сделан на сценографию. Сценографами театра в разное время выступали Балла, Прампolini, Паннаджи.

В 1922 году Паннаджи демонстрирует свой проект «Футуристического механического балета», разрабатываемый им в течение нескольких лет. Главным действующим лицом является Человек-машина, костюм которого был сделан из бумаги, ткани и картона. Он в прямом смысле разрывается между двумя мирами: миром человеческим и миром механическим. Первый был представлен в виде обаятельной девушки в ночном клубе, другой — в виде робота на заводе. В результате после ряда пластических пантомим цех завода и зал клуба сливались в одно целое, и трое персонажей оказывались в третьем измерении, освещенном таинственным красным цветом.

Последним крупным проектом футуризма можно считать «Труппу итальянской пантомимы», организованную Э. Прампolini и М. Рикотти в Париже в 1926 году. Идея их проекта состояла в том, чтобы создать футуристический итальянский балет, который был бы аналогом «Русских сезонов» Дягилева. Наняв труппу, Прампolini приступил к репетициям. В его

планах была программа, состоявшая из десяти пьес. Одним из лучших номеров этой программы являлась постановка Э. Прамполини и Ф. Казаволы «Торговец сердцами». Хореографом данного номера был В. Велчек, исполнивший также и роль Купца сердец. Сюжет номера представлял собой балет из четырех сцен. В первой — из пещеры появлялся купец, преследовавший на протяжении всей сцены свою идеальную женщину; во второй он оказывался в саду, где встречал трех архетипических женщин: глупую деревенщину, извращенку и утонченную сентиментальную даму; в третьей сцене он встречал двойников этих самых женщин, но представленных в виде марионеток. Он предлагал каждой из них свое сердце, но от каждой получал отказ по разным причинам. В финальной сцене он прогонял всех женщин и возвращался в свою «пещеру вечных снов». Однако апогеем этого представления был мимический синтез Маринетти «Коктейль» на музыку С. Микса. Сцена представляла собой бар с двухэтажным строением: наверху стоял десяток людей-бутылок, внизу — стойка с трехметровым сифоном. Из зала выходил посетитель и просил бармена налить ему выпивки. Бутылки тут же оживлялись и, толкаясь, замешивали коктейль. Действие повторялось несколько раз. В финале двое разгневанных мужчин гонялись по сцене за бутылками, создавая тем самым неразбериху. Пантомима, как мы видим из содержания, была комической, а люди-бутылки представляли собой яркий пример искусства актеров-эксцентриков. Проект Прамполини имел успех, поэтому был запланирован и второй сезон, однако он не воплотился в жизнь из-за отсутствия спонсорской поддержки и нежелания фашистской Италии заниматься авангардным театром.

Футуристические синтезы имели свое продолжение у Маринетти. В 1933 году итальянец обращается к радио и пишет специально для него пять пьес, где акцент

делался на различные звуки, их диапазон и длительность.

Футуризм как явление искусства существовал не так уж долго, но и не так мало: начавшись примерно в 1910 году, в Италии он смог дожить примерно до 1940-го. Тем не менее идеи, элементы и черты футуризма можно проследить в искусстве других европейских направлений и в творчестве некоторых режиссеров.

В европейском авангардном искусстве наиболее ярко это видно в творчестве дадаистов и сюрреалистов. Так, сами дадаисты не скрывают этого факта и заявляют: «Мы хотя и были, как все „новорожденные“, убеждены, что мир начинается с нами заново, но на самом деле футуризм мы проглотили целиком, с черешками и косточками»³⁶. Подобная мысль легко подтверждается их поэтическими вечерами, каждый из которых был театрализованным представлением с обилием разных видов искусств: танцы, пение, выставки картин и т.п. А декламация звукового стихотворения «Караваны» Х. Баллем в 1916 году является ярким примером эпатажности и интерактивности. Сам Балль вспоминает: «На мне был специальный костюм, сделанный по моим эскизам и эскизам Янко. Мои ноги находились внутри узкой колонны из блестящего синего картона, которая доставала мне до пояса, так что я выглядел над нею как обелиск. На мне был вырезанный из картона огромный воротник, оклеенный внутри багряным, а снаружи золотым, на шее он был закреплен так, что, поднимая и опуская локти, я мог двигать им, словно крыльями. А на голове — цилиндрический, высокий, в белую и синюю полоску головной убор шамана»³⁷. В сюрреализме это влияние также легко обнаруживается. Например, декорации и костюмы к первому сюрреалистическому балету «Парад» в 1917 году делал Деперо, согласно замыслу П. Пикассо. В костюмах управляющих отчетливо просматриваются

элементы футуристической эстетики с дисгармонией анатомических пропорций исполнителя. Также это заметно и во множестве акций сюрреалистов, где эпатаж, антиавторитетность и интерактивность являются доминирующими компонентами.

Практическая деятельность итальянских футуристов является мощным толчком к театру XX и XXI веков с его тенденцией к развитию сложной формы зрелища, механизации, к синтезу жанров, разнообразию художественных техник, с эпатажем и развлекательностью.

Примечания

¹ См.: Kirby M. A Formalist Theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987. P. 99.

² Максимов В. И. Символизм // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века: Хрестоматия / Сост. Л. И. Гительман. СПб.: СПбГАТИ, 2015. С. 61.

³ См.: Тастевен Г. Футуризм. На пути к новому символизму // Футуризм и безумие / Ред. М. Сурков. М.: Издание книжного магазина «Цюлковский», 2019. С. 394–398.

⁴ В 1908 г. Маринетти издал работу «Lex Dieux s'en vont, D'Anunzio reste» («Боги уходят, д'Аннунцио остается»), где вторая часть является своеобразной биографией писателя, она проникнута чувством восхищения по отношению к нему и к его социальной и творческой деятельности.

⁵ См.: L'explosion du «Roi Bombance» a Paris // Poesia. 1909. № 6. P. 39–51.

⁶ Бушьева С. К. Полвека итальянского театра, 1880–1930. Л.: Искусство, 1978. С. 143.

⁷ Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма. Тамбов: Ex Nord Lux, 2017. С. 103, 107.

⁸ Делёз Ж. Ницше. СПб.: Аxioma, 1997. С. 58.

⁹ Компанеев В. В., Степаненко К. А. Философия Фридриха Ницше и русский футуризм // Вестник ВолГУ. Сер. 8. 2008. № 7. С. 24.

¹⁰ См.: Calvesi M. Il futurismo, 3 vols. Milan: Fratelli Fabbri, 1967. P. 13–15.

¹¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 99.

¹² Маринетти Ф. Т. Театр Варьете // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века. С. 122.

¹³ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 100.

¹⁴ Маринетти Ф. Т. Театр Варьете // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века. С. 126.

¹⁵ Прампolini Э. Футуристическая сценография // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века С. 136.

¹⁶ Азари Ф. Футуристический воздушный театр. Полет как художественное выражение состояний души // Второй футуризм: манифесты и программы итальянского футуризма, 1915–1933. М.: Гилея, 2013. С. 98.

¹⁷ Там же. С. 100.

¹⁸ Маринетти Ф. Т. Театр неожиданности (сюрприза) // Искусство режиссуры за рубежом: Первая половина XX века С. 139.

¹⁹ См.: Бушьева С. К. Полвека итальянского театра, 1880–1930. С. 143–146; Соболева О. Из истории футуристического театра // Из истории европейского авангарда в театре и кино XX века: Учебное пособие / Общ. ред. Д. Н. Катышева. СПб.: Нестор, 2002. С. 59–62.

²⁰ Соболева О. Из истории футуристического театра // Из истории европейского авангарда в театре и кино XX века. С. 59.

²¹ Шапошников Б. Футуризм и театр // Маски. 1912–1913. № 7–8. С. 30.

²² Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем, 2013. С. 16.

²³ См.: Marinetti F. T. Rapporto sulla vittoria del Futurismo a Trieste // Palazzeschi A. Incendiario: col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste. Milan: Edizioni Futuriste di «Poesia», 1910.

²⁴ Berghaus G. I banchetti futuristi come performance art // Trasparenze. Supplemento non periodico a Quaderni di poesia. 2007. № 31–32. P. 12.

²⁵ О других подобных случаях см.: Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Play&Play: Канон-плюс, 2015. С. 367.

²⁶ См.: «Футуристическая речь венецианцам», «Футуристическая прокламация испанцам», «Футуристическая речь англичанам, произнесенная в лицейском клубе в Лондоне» и т.д.

²⁷ Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. С. 28.

²⁸ Маринетти Ф. Т. Динамическая и синоптическая декламация. Футуристический манифест // Второй футуризм: манифесты и программы итальянского футуризма, 1915–1933. С. 68.

²⁹ Цит. по: Савосин Д. От футуризма до фашизма за несколько театральных вечеров // Театр. 2012. № 8. С. 163.

³⁰ Berghaus G. From Avant-garde to Mainstream: Futurism Theatre in the 1920s. // Historische avant-garde en het theater in het interbellum / P. Benoy, J. van Schnoor. Bruxelles: Academic & Scientific, 2011. P. 79.

³¹ Ibidem. P. 81.

³² Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 1. М.: Эдиториал УРСС, 1997. С. 218.

³³ Там же. С. 216.

³⁴ Там же. С. 223.

³⁵ Бушьева С. К. Полвека итальянского театра, 1890–1930. С. 153.

³⁶ Рухтер Х. Дада — искусство и антиискусство. М.: Гилея, 2018. С. 47.

³⁷ Там же. С. 60.

Цзинь Чэньюань

Ритуальное представление но-си и традиции театральной терапии

Научный руководитель П. М. Степанова

Становление китайской национальной драмы происходило в контексте исторического развития Китая. Зародившись в древнейших формах шаманских ритуалов, театральное представление эволюционировало в уникальный сценический жанр. Наряду с другими самыми ранними театральными формами, такими, как древнегреческий театр и древнеиндийская драма, китайская опера возникла еще за несколько веков до нашей эры, но в отличие от них сохранилась до сегодняшнего дня практически в неизменном виде. Сейчас китайская традиционная опера занимает важное место в списке нематериального наследия не только самого Китая, но и всего мира.

Многовековая история китайской оперы служит наглядной иллюстрацией того, насколько глубоко театр проник в ментальность китайского народа, с момента своего зарождения занимая важную часть в сердцах людей, служа удовлетворению не только эстетических потребностей, но и нравственных. Театр со времен шаманских ритуальных обрядов давал человеку ответы на беспокоящие его психологические вопросы и проблемы от переживаний о божественных настроениях до моральных устоев жизни общества. С ранних времен он в определенной степени играл терапевтическую роль в жизни людей.

Одной из важнейших вех на пути развития театрального искусства в Китае стала ритуальная драма «но-си», которую сегодня в Китае называют «живым ископаемым», поскольку она представляет собой древнейшую культурную форму, дошедшую до нас через века.

Архаичные религиозные ритуалы, нашедшие отражение в современных театрализованных действиях, свидетельствуют о смешении и синкретизации различных религиозных традиций, в том числе и но-ритуалов и драмы но-си. Нынешнее поколение успешно осовременивает традицию предков, сохраняя ее в многовековой культурной памяти своего народа.

Процесс исполнения спектакля сопровождается особыми танцами и монологами актеров, которые объединяют ритуальные движения, устную традицию, образы и характерную музыку. В драме но-си создается таинственное пространство сосуществования человека и божества. Действие в ритуальной драме но-си обладает гибкостью исполнения, инклюзивностью контента, широтой места исполнения и индивидуальности актеров — все эти черты ярко проявляются в реконструкции спектакля «Кайшань».

Для более глубокого понимания идеи и исследования этого драматического явления необходимо разделить анализ на две части: краткое изучение ритуала и непосредственная реконструкция театрального действия.

Ритуал начинается с чтения молитв. Наставники достают некое средство, гадают на гексаграммах, рисуют знаки, прыскают вокруг себя водой. Затем берут в руки острый нож, которым надсекают кожу на лбу под ритмичный звон колокольчика: в такт ему манипулируют рукояткой ножа и особым движением вонзают нож в голову. Одновременно с этим как бы невзначай дуют в бычий рог, покачивают ножом под

эти звуки, приплясывают и притопывают, вращаются вокруг себя и напевают. Все это — не вынимая ножа. Собравшиеся зрители, наблюдая за происходящим действием, испытывают волнение, напряжение вокруг возрастает. Капля за каплей кровь из-под ножа стекает в специальную чашу, а наставник при этом продолжает свой ритуальный танец. Выполнив положенный обряд, он вынимает нож, оставив кровь травяной заплатай и завершает действие. Зрители остаются с полным ощущением того, что стали свидетелями не театрального зрелища и не мастерства трюкового искусства, а настоящего магического ритуала, совершенного здесь и сейчас шаманом, который посвящен в тайные законы Вселенной.

Сюжет ритуальной драмы «Открывание горы», легший в основу представления «Кайшань», уже в древние времена прежде всего сосредоточился вокруг небожителя, который охранял вход в Пещеру Персикового источника, воображаемое место, однако, согласно религиозным представлениям китайцев, наполненное широким символическим смыслом. В современной версии ритуальной драмы но-си Кайшань является божеством или небожителем, которого люди призывают к себе на землю, чтобы он совершил обряд изгнания злых духов и болезней.

Представление любой ритуальной драмы но-си можно разделить на три части. В первой — божество приглашают к себе, во второй — небожитель демонстрирует свое появление и непосредственно взаимодействует со зрителями, чаще всего с хозяином дома, который его призвал, а в третьей — люди провожают бога обратно, что часто выражается в совершении религиозной процессии, демонстрирующей окончание действия. Эти этапы составляют полный цикл ритуальной драмы но-си, однако в данной работе для подробного и тщательного анализа автор сосредоточится на второй, основной, части, так

как она заключает в себе наибольшее терапевтическое значение.

Поскольку драма «Кайшань» является одной из самых типичных и характерных драм но-си, во время действия от актеров также требуется выполнить вход в дом хозяина. Таким образом, сцена для представления может быть устроена прямо на улице, где расположен дом хозяина, или в его внутреннем дворе.

Действие основной части начинается с того, что хозяин выходит из собственного дома, ударяя в барабан, тем самым он обозначает свое приветствие и встречает прибывшего Кайшаня. Хозяин спрашивает божество о том, кто он такой и зачем в его руке меч. Обычно божество просто отвечает на эти вопросы. После того как Кайшань вошел в дом, считается, что они с хозяином действительно официально познакомились.

Затем божество рассказывает хозяину о том, что он видел и слышал по пути из Пещеры Персикового источника к дому хозяина. Одновременно он танцует, отмечая дорогу, изгоняя демонов и злых духов и прося благословения у Неба. В конце этого действия он отдает меч хозяину, произносит счастливое поздравление или напутствие, а потом удаляется. Ритуальная драма но-си «Кайшань» завершается. Уже на этом этапе можно выделить довольно весомую для хозяина дома терапевтическую составляющую всей церемонии.

Согласно концепции времени и пространства, которой следует ритуальная драма но-си, в ином измерении и другая скорость передвижения. Так, во время действия божественный гость, буквально открывающий горы, устремляется к земле для участия в ритуале. «Его путь пролегает среди облаков, подгоняемых ветром»¹. Однако зрители наблюдают за тем, как вскоре после приглашения, успев лишь начать трудный путь, гость уже предстает перед хозяином дома.

Все действия в ритуальной драме но-си виртуализированы и несут определенный символический смысл. Каждое движение и жест служат для того, чтобы актеры смогли изобразить некоторых персонажей, которые на самом деле являются воображаемыми и не существуют здесь и сейчас для зрителей. Исполнители руководствуются собственным жизненным опытом и особыми знаниями и потому играют убедительно для зрителей.

Актеры в драме но-си «Кайшань» носят маски, вооружены длинными копьями и короткими палками, напоминающими дубинки.

Движения актеров простые, размашистые, дерзкие и при этом мягкие и элегантные, остроумные и ироничные. Их можно разделить на несколько групп.

Первая группа представляет собой танцевальные шаги. Это могут быть шаги с прыжком, большие прыжки из стороны в сторону, согласованные симметричные движения левой руки и ноги и правой руки и ноги. Одно и то же движение может повторяться много раз. Кайшань является символом божества, поэтому его шаги энергичные и яростные, чтобы отобразить всю его мощь и способствовать созданию величественной атмосферы.

Вторая группа объединяет все жесты, которыми пользуются актеры во время представления «Кайшань». Это может быть сгибание коленей, смещение центра тяжести вниз, подъем груди, движение плечами, втягивание живота. При этом туловище поддерживается в тонусе, в нерасхлябанном, но и не заостренном положении. Жесты обладают особенной классической простотой, резкостью и лаконичностью. Они также направлены на демонстрацию особенного могучего порыва и в то же время имитируют поведение божества Кайшань.

В третью группу можно выделить движения, представляющие собой размахивание топором. Они передают простой,

сильный и искренний дух сельской местности. Значение этих движений заключается в символической борьбе с болезнями и в отпугивании и изгнании злых сил, оборотней и бесов.

В четвертую группу объединяют движения мечом, обычно рубящего или разрубающего, а иногда и даже казнящего характера. Несмотря на кажущуюся жесткость подобных движений, скрытый смысл и посыл этих действий состоит в том, чтобы направить человека, получающего терапию и ждущего излечения, на ровный и гладкий путь без помех и препятствий.

Диалоги и монологи в ритуальной драме но-си обычно называют «хаоши» (воющие стихи). Из китайского перевода становится понятным характер реплик: отрывистый, грозный и громкий, что соответствует характеру божества Кайшань. Тексты драмы «Кайшань» также обладают несколькими весьма характерными чертами. Реплики актеров строятся на обстоятельствах старинного предания, известного зрителям, что увлекает их за собой в некое таинственное и загадочное пространство, где могут вместе находиться люди и божество.

Необходимо также обратить внимание на маску но-си в драме «Кайшань». Маска является символическим знаком но-культуры. Помимо художественной функции, она выполняет и другую важную роль. Маска полностью интерпретирует символическую игру в драме но-си. С ее помощью исполнитель может общаться с людьми, призраками и богами.

Надев маску божества Кайшань, актер на время становится сам этим божеством и получает такие же, как у него, способности и силы. Он может изгонять злые силы, оборотней и бесов.

Старинная маска героя божества Кайшань демонстрирует, как в его образе буквально сливаются воедино человек и дикий зверь. Брови подобны языкам

пламени, глаза огромные, круглые и выпученные, широкий нос, большой рот, изо рта свирепо торчат клыки, над лбом у него «бронзовое зеркало» и выгравирован иероглиф 王, букв. «князь». Звериный облик маски и самого божества Кайшань ни в коем случае не направлен против человека — он должен отпугнуть нечистые силы.

Маска играет большую роль и в процессе осуществления театральной терапии, она по-своему служит ей. После того как актер надел маску, он еще раз напоминает и себе, и хозяину, и собравшимся вокруг зрителям, что сейчас они вошли в другой мир, где Кайшань рядом с людьми общается с другими божествами.

Основной герой драмы, божество Кайшань, отвечает за светлое будущее людей и охраняет их безопасность. В процессе представления он может шутить и общаться со зрителями. Этот персонаж обладает такими качествами, как упорство, остроумие и ответственность.

Такой положительный образ героя может без труда привести к достижению действенного позитивного эффекта, что очень важно в процессе психотерапии. Если у человека возникают психические проблемы, ему требуется поблизости подобный герой, настроенный к нему крайне благожелательно, чтобы направлять и помогать ему или даже в некоторых случаях служить образцом для подражания и впоследствии привести к изменениям в сердце и душе этого человека.

Наглядно увидеть сценическую обстановку и реквизит, характерный для драмы «Кайшань», можно в документальном фильме «Традиционная китайская опера» (2017). По сюжету представители поселка Наньгань в провинции Шаньси пригласили известную в окрестностях театральную труппу драмы но-си, чтобы она исполнила ритуальную драму с молитвой о благополучии в домах Наньганя.

Наставник труппы, приняв приглашение, взял с собой помощников и приехал

на место, чтобы составить схему представления и продумать расположение сцены, основного места действия. Обычно сценическое пространство устраивается в гостиной дома хозяина или в его внутреннем дворе и обыгрывается соответствующим образом. Так обыденное место становится залом но. В зале не создается торжественная и благоговейная обстановка, которая впоследствии будет служить погружению зрителей в непостижимую область религиозных знаний.

Затем там же тщательно устраивается своего рода алтарь, место принесения жертв духам и божествам. Исполнители подходят к расстановке необходимых атрибутов для представления но-си чрезвычайно серьезно. Обычно весь процесс может занимать от трех до пяти дней.

Основной реквизит, используемый в представлении но-си «Кайшань», и обстановку зала но, служащую сценическими декорациями, можно условно разделить на четыре группы.

Во-первых, мемориальная декоративная арка, которая сооружается напротив сцены. Эти арки, как правило, делаются из бумаги. После окончания представления но-си их сжигают. Это символизирует, что дурные события из жизни устранены, несчастья и горести отведены.

Во-вторых, алтарь или жертвенник. Перед аркой ставят специальный стол, предназначенный для подношения жертвенных даров. На нем расположены резные деревянные статуи главного божества но и маленького даосского отшельника-небожителя и статуэтка, символизирующая его жену.

В-третьих, на алтарь выкладываются дощечки с текстами, гадальные символы «багуа», нож или меч для наставника, даосский нефритовый медальон, использующийся для изгнания зла, табличка и имена предков, лента для головы, рога крупного рогатого скота, кнут, а также другая ритуальная утварь. По низу алтаря прокладывают

железную цепь, а вокруг располагают ножи, мечи, копья, дубинки, топоры и другую бутафорию, используемую во время представления². Орудия, представляющие собой бутафорию, используются исполнителями в качестве средств изгнания злых духов. Это действие, разворачивающееся перед глазами зрителей, также имеет символическое значение. В различных представлениях драмы но-си может использоваться один и тот же реквизит, поскольку все предметы несут символический смысл. Основное значение всех этих вещей — заставить зрителей поверить, что на сцене перед ними подлинные боги.

И, в-четвертых, это стойка, на которую с обеих сторон арки подвешивают несколько разрисованных картин в свитках. Среди сюжетов обычно присутствуют «Три чистых высших мира, обиталища даосских божеств», «Три верховных божества», а также «Схема жертвенника для наставника». Роль мемориальной декоративной арки и стойки со свитками примерно одинаковая. Обе они служат для создания мистического пространства³.

Создание такого зала сродни строительству пространства, в котором, сойдя на землю, сможет существовать божество Кайшань. Подобная атмосфера обладает убедительной силой, которая помогает зрителем поверить в то, что они находятся в особом месте сосуществования человека и божества. Наставник совершает молитву богам, после окончания которой он может расставить статуэтки на алтаре, поскольку это место предназначено специально для них. После этого момента представление драмы но-си может начинаться.

В ритуальной драме но-си в целом и представлении «Кайшань» в частности важную роль играет музыкальное сопровождение. Так, но-церемония «Кайшань», которая включает в себя ритуал изгнания демонов, поветрий, эпидемий, сопровождается колокольчиками, барабанным боем и звуками рожков. По традиционным

воззрениям китайцев громкие звуки сами по себе тоже обладают способностью борьбы со злыми силами. Громкое звуковое сопровождение драмы но-си «предназначено для изгнания злых духов и передачи сигналов битвы»⁴, которые, согласно легенде, передаются звуком рожков с древних времен.

Китайский исследователь традиционной оперы Цзи И в статье «Эстетическая глубинная визуализация драматической музыки в пространстве и времени искусства» высказал следующую мысль: «Драматическая музыка может помочь зрителям переместиться из реального места в пространство и время, которые предлагает им представление на сцене. Глубокое, метафизическое восприятие художественного времени и пространства достигается созданием, воспроизведением, обработкой, окрашиванием и оформлением сложного сочетания звукового сопровождения и драматической музыки. Когда зритель погружается в воображаемое время и пространство, реальное время и пространство образуют соответствующие теоретические объективные время и пространство»⁵. В ритуальной драме «Кайшань» зрители оказываются погружены в особое пространство, созданное музыкантами, которое отличается от окружающего их реального мира.

Теоретические основы научной концепции психодрамы были разработаны в середине XX века американским психиатром, психологом и социологом румынского происхождения Джекобом (Якобом) Леви Морено (1889–1974). В рамках своей концепции психодраматического действия Дж. Морено предлагал проиграть ситуацию, которая в прошлом вызвала психологические затруднения. При повторных проигрышах психодраматических сессий уменьшается драматизм переживаний и к субъекту приходит «не только освобождение от психологической тяжести, но и смех»⁶. Морено основывал

свой метод на идее, что люди являются по сути актерами, которые играют различные социальные роли в течение жизни.

В настоящее время специалисты во главе с П. Ф. Келлерманом сходятся в нейтральном определении психодрамы, которое звучит «как специфический психотерапевтический метод, подход к решению психологических проблем»⁷, в рамках которого «клиенты продолжают и завершают свои действия посредством театрализации, ролевой игры, драматического самовыражения»⁸. При этом могут использоваться различные театральные элементы, такие, как ролевые игры, рассказывание историй, импровизация, маски, куклы и другие предметы, а также разыгрываться полноценные спектакли.

Драматическая терапия, которая подразумевается автором в данной статье, несколько отличается от современного понятия психодрамы, поскольку охватывает большие области человеческой психики. Более того, в качестве древнего метода лечения, используемого ритуальной драмой но-си, она существует намного дольше. Такие понятия психотерапии, как «болезнь» и «лечение», также рассматриваются в адаптированном варианте. Представители группы, которая принимает участие в церемониях религиозной драмы но-си, не всегда страдают от конкретных психологических проблем, часто это общие депрессивные настроения, для избавления от которых достаточно положительного эффекта, который дает ритуальная драма но-си.

Термин «болезнь» здесь — это состояние индивидуума, в котором он сам не хочет находиться или которое может повлечь за собой какую-либо угрозу существующей ситуации в его жизни. В рамках ритуальной драмы для зрителей «болезнью» может быть все: от волнений, от которых они хотят избавиться, до различного рода стихийных бедствий. Это связано прежде всего с тем, что для них подобного

рода явления представляют собой результат наказания богами или вторжения злых духов в жизнь общества. Физический и психический дискомфорт, вызванный этими факторами, и относится к категории психических заболеваний.

Термин «лечение» подразумевает религиозную целительную деятельность, которая воплощается в виде ритуалов, что представляет собой своего рода лечение имеющейся болезни. Ритуальная драма но-си может совершаться различными способами по разным образцам как для индивида, так и для коллектива. Группы людей, представляющих собой государство, этническую группу, город или селение, могут периодически проводить обряды, то есть в данном случае ритуальные драмы но-си. В то же время ритуальные церемонии могут проводиться и для отдельных лиц, например, с целью лечения болезней, избавления от сильных мучений или подготовки к уходу в другой мир.

Китайский исследователь Чжоу Хуабинь высказал следующую мысль: «Если вы задумаетесь о психологических истоках религиозных жертвенных драм, то они предстанут не чем иным, как некой церемонией почтения и приветствия богам, которая проводится с надеждой, что боги помогут людям достичь их идеальных устремлений. Конечно, это уже относится к категории „драматической психологии“»⁹. Чжоу Хуабинь одним из первых указал на психологическое воздействие ритуальной драмы но-си на людей.

В статье другого китайского исследователя Ван Бо «О психотерапевтической функции искусства в религиозных церемониях» раскрываются причины, по которым считается, что религиозные церемонии выполняют функцию психотерапии. Главным образом, они заключаются в том, что «религия имеет дело с проявлением прямых отношений между человеком и внешним миром»¹⁰. Люди, по сути, возлагают свои надежды на облегчение страданий

духа, стремясь достичь баланса между собой и природой. Подобные желания были распространены у людей в древнем обществе, когда представления человека об устройстве мира были примитивными. Однако подобные взгляды и верования сохранились в отдаленных горных и тропических районах Китая до сих пор.

Благодаря простым, немногословным и наивным рассказам зрителей ритуальной драмы но-си, являющихся одновременно субъектами терапии, становится очевидно значительное психологическое воздействие, которое они испытывают. Важно отметить, что эти люди не сомневаются в этом методе терапии и профилактики болезней и убеждены в его результативности.

Перед терапией зрители могут испытывать панику и беспокойство. Во время представления они погружаются в процесс терапии, благодаря своей вере в волшебную сказку вокруг и в приход божества в их дом. Они убеждены, что после окончания выступления существующие психологические проблемы, в виде, например, крайнего беспокойства за близких, были решены божеством и они сами могут наконец расслабиться.

Подобный терапевтический психологический курс аналогичен методам современной театральной терапии. В основном она строится на том, что субъекты лечения приходят в студию драматической терапии, где рассказывают о собственном опыте и переживаниях и в то же время под руководством специалиста проходят лечение посредством различных ролевых игр, в процессе которых они постоянно решают свои психологические проблемы.

Конечной целью обоих этих методов является решение внутренних душевных проблем субъекта. Различие только в том, что результат зависит от разного: от воображаемого божества или от собственной психики и разума.

Все элементы ритуальной драмы но-си: обустройство и декорирование зала,

движения, реплики, реквизит и костюмы — являются подготовкой к реализации ее психодраматической функции. Неспешное погружение субъекта в представление влечет за собой постепенную убежденность в силе его действия. В зале для представлений но-си создается таинственное пространство вокруг зрителя. Маски, костюмы и танцевальные движения помогают убедить субъекта, что исполнитель имеет способности экстрасенса и может исцелить его. Актер рассказывает историю про божество, чтобы чувство убежденности усилилось еще больше.

После того как субъект полностью погрузился в происходящее действие, внимание переносится на вопросы о причине болезни и о других беспокоящих субъекта факторах. Божество указывает хозяину дома светлый путь, изгоняет демонов и злые силы, просит Небо о счастье и благословении. Все сомнения, связанные со сложившейся в его жизни ситуацией, перестают его беспокоить, поскольку он верит в положительный исход.

Ритуальная драма но-си демонстрирует, каким образом древние люди использовали шаманские обряды для борьбы с суровой природной средой вокруг и испытаниями судьбы. Например, существует убеждение, что но-си может изгнать мор. Незнание или неверие в научные законы побуждает людей обращаться за помощью к божественным силам. Для таких людей общение со сверхъестественным имеет определенный психологический эффект.

С непрерывным прогрессом и развитием общества научные знания человечества об устройстве мира расширяются. Люди избавляются от веры во всемогущие божественные силы. Психологические же проблемы разного рода продолжают существовать в жизни человека. Сегодня они часто связаны с давлением общества на индивида и с поиском гармонии с собой. Это, естественно, влияет на нормальное развитие психики человека. Психологиче-

ская драма, междисциплинарная драматерапия, психодрама и другие ответвления этого метода лечения возникли, чтобы помочь человеку справиться с этим.

Может ли опыт ритуальной драмы но-си быть непосредственно применен к современной театральной терапии? Методы исцеления но-си основаны на религиозных верованиях, а их эффективность в свою очередь — на вере в таинственные силы. Может ли общество позволить этой таинственной силе вернуться к жизни? Или ее можно использовать только в качестве теории?

У исследователей существуют разные точки зрения на эти вопросы. Некоторые ученые активно ищут связи между драматерапией и ритуалами. Один из китайских последователей работ Дж. Морено Фэн Сюэте считает, что «ритуалы, связанные с колдовством и экзорцизмом в основе своей имеют сильную драматическую составляющую, поэтому между психологической драмой, как ветвью драматической терапии, и подобными ритуалами должна проследиваться тесная связь»¹¹. Сы Но, другой исследователь, изучавший шаманские традиции более тридцати лет, также считает, что «суть драматической терапии в существенной степени основана именно на структуре ритуалов шаманского исцеления»¹². Как отметил один из американских исследователей Л. Х. Чарльз в статье «Драма в шаманском экзорцизме»: «В отношении болезней основной функцией шамана является психотерапия, его метод, который он использует в своих обрядах, — драма»¹³.

Однако другие ученые, задававшиеся вопросом возможности применения опыта древних ритуалов исцеления в современной практике, говорят о том, что, как самостоятельная дисциплина, «драматерапия развивается настолько быстро, что не может включать в себя внедрение других, тем более древних культур»¹⁴. Кроме того, они отмечают, что «ее принципы как научного

метода слишком радикальны, чтобы найти баланс с древними ритуалами»¹⁵. Они делают акцент на важности понимания, что драматическая терапия — это не ритуал, а драматерапевт — это не колдун и не знахарь. Важно помнить, что современный терапевт находится в совершенно другой культурной и этнической среде.

Швейцарский психиатр Карл Густав Юнг предложил целую концепцию маски личности (persona)¹⁶, которая находит отголоски в ритуальной драме но-си. Когда актер надевает маску, он становится божеством, духом. Это является другой стороной его личности, которая обладает такой авторитетностью в религиозном обществе, что может изгонять болезни и злые силы.

Так, маска в процессе драматерапии является проекцией психологической личности человека. В процессе осуществления такой терапии можно начинать с примерки маски, что поможет людям понять, смягчить и решить некоторые их социальные и психологические проблемы и препятствия, созданные исключительно их психикой.

Подготовка к представлению ритуальной драмы но-си занимает несколько дней. Это время требуется, чтобы со всей тщательностью создать неповторимую атмосферу таинственного религиозного мира. Такое продуманное игровое пространство но-си возможно использовать и в современной драматерапии.

Сеансы лечения можно проводить и на открытом воздухе. В ритуальной драме но-си изначально существовали торжественные и священные места для проведения церемоний. Обычно они располагались на открытом воздухе вдалеке от жилых домов, что способствовало единению человека и природы. На основе такой практики возможно перенести сеансы современной драматерапии на открытые площадки, уехать на природу или уйти недалеко в ближайший парк. Это положительно

скажется на результатах терапии, поскольку для современного человека, который большую часть жизни проводит в реалиях мегаполиса, имеет успокоительный эффект.

Большую роль в ритуальной драме но-си играет музыкальное сопровождение. Звуки гонга, барабанов и бараньего рога, а также заклинания и молитвы создают атмосферу для того, чтобы зрители вошли в это особое состояние и почувствовали благоговение. Различные звуки также можно использовать в современной театральной терапии для создания уникального «звукового пространства», которое может погрузить субъекта в действие, происходящее на сцене перед ним или вокруг него. Особые психологические эффекты музыки возможно использовать для устранения психологических барьеров и восстановления психологического здоровья путем решения психосоматических проблем субъекта.

Помимо всего прочего при разговоре о развитии драматерапии на современном этапе нельзя забывать и об использовании высоких технологий. Программы виртуальной реальности в различных проявлениях встречаются в современном мире все чаще и чаще. Их можно использовать, чтобы воссоздавать различные театральные сцены в процессе лечения и погрузить субъектов в другие обстоятельства. Однако необходимо иметь в виду, что влияние технологий виртуальной или дополненной реальности на психику человека еще не до конца изучено. Важно не перегрузить и так беспокойное состояние субъекта, поэтому

можно применять такие технологии осторожно, в случае сохранения положительного эффекта постепенно увеличивать время сеансов.

Несмотря на наличие огромных различий между ритуальной драмой но-си и театральной терапией, исследователи тем не менее без труда могут обнаружить их сходства и возможность взаимовлияний.

Безусловно, у некоторых специалистов сохраняется скептическое отношение к подобной проблематике. Однако на современном этапе научному сообществу все-таки стоит проявить некоторую гибкость. На современной мировой сцене регулярно ставят различные интерпретации пьес многовековой давности. Ярким примером здесь служат пьесы Уильяма Шекспира «Гамлет», «Макбет» или «Ромео Джульетта». Главное, что характеризует все эти постановки, — это то, что они постоянно адаптируются разными режиссерами под нужды времени. Таким же образом ритуальные элементы драмы но-си и шаманский опыт можно использовать в современной драматерапии. Не стоит полностью игнорировать эту сложную область человеческой культуры, поскольку, независимо от функции или формы, драматическая терапия тесно связана с шаманским ритуалом исцеления. На сегодняшний день неоспорим факт наследственных отношений между этими сферами. Однако изменения в контексте времени не позволяют современной драматургической терапии полностью восстановить древние ритуалы исцеления.

Примечания

¹ Серова С. А. Религиозный ритуал и китайский театр. М.: Восточная литература, 2012. С. 199.

² Изображения предметов рекувизита, используемых в драме «Кайшань», см.: Официальный сайт China.com.cn // <http://www.china.com.cn/>

com.cn/aboutchina/zhuanti/ylz/2009-07/02/content_18057018_2.htm (дата обращения 20.03.2020).

³ См.: 松桃雄戏之“还愿”祈福道具展示 Официальный сайт провинции Гуйчжоу // <http://www.gzfjs.gov.cn/2014/0303/minsu>

2813.html (дата обращения 15.11.2020).

⁴ 王波. 论宗教仪式中艺术的心理治疗功能. Ван Бо. О психотерапевтической функции искусства в религиозных ритуалах. Оккультизм, 2018. С. 58.

⁵ 李毅. 戏剧音乐对艺术时空的美学深度渲染 // 四川戏剧. Цзи И. Эстетическая глубинная визуализация драматической музыки в пространстве и времени искусства // Сычуаньская опера. Чэндун. 2017. № 4. С. 114.

⁶ Гройсман А. Л., Горбатюк Г. О. Психодраматическая модель творчества по Морено // Прикладная психология и психоанализ. 2002. № 3. С. 35.

⁷ Келлерман П. Ф. Психодрама крупным планом: Анализ терапев-

тических механизмов. М.: Независимая фирма «Класс», 1998. С. 31.

⁸ Там же.

⁹ 周华斌. 祭祀、仪礼、戏剧的学理思考. Чжоу Хуабинь. Научный анализ культов, ритуалов и драмы. Гуйян: Вестник университета Гуйчжоу, 2018. № 2. С. 31.

¹⁰ 王波. 论宗教仪式中艺术的心理治疗功能. Ван Бо. О психотерапевтической функции искусства в религиозных ритуалах. Окультизм, 2018. С. 57.

¹¹ 郝薇莉. 从古老治疗仪式到当代戏剧治疗. Хао Вэйли. От древних ритуалов исцеления до современной драматургии // Форум провинции Фуцзянь. Социально-гуманитарные науки. Фучжоу. 2015. № 1. С. 108.

¹² Там же.

¹³ Там же. С. 109.

¹⁴ Там же. С. 109.

¹⁵ Там же. С. 110.

¹⁶ См.: Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991.

М. В. Кожекина

«Махабхарата» Питера Брука (1985–1987) и ролевая игра «Махабхарата. Битва битв» (2016)

Научный руководитель В. И. Максимов

Ролевые игры живого действия представляют собой современный вид перформативной практики, по ряду структурных особенностей близкий к театральному спектаклю. И спектакль, и ролевая игра создают «вторую реальность», погружение в которую становится возможным благодаря определенным условностям: позиции «невидимого» зрителя или принятия игроком правил игровой реальности. Кроме того, обе эти художественные формы на практике часто используют в качестве материала литературные источники. В результате один и тот же материал может быть переработан как структурой «актер–роль–зритель» (спектакль), так и структурой «игрок–персонаж–мастер» (ролевая игра).

В то же время, в отличие от театрально-перформативных форм, ролевая игра практически не рассматривается в искусствоведческой перспективе. При этом внутри ролевого сообщества ролевая игра живого действия осмысливается в том числе и как новый вид искусства, преследующий художественные цели. Этот факт ставит вопрос о поиске новых критериев определения «произведения искусства», который актуален и в отношении более конвенциональных художественных форм, таких как спектакль.

Чтобы выработать методологию искусствоведческого анализа ролевой игры живого действия, необходимо провести сравнительный анализ спектакля и ролевой игры, поставленных по одному и тому же литературному материалу. Примером подобного источника может быть индийская эпическая поэма «Махабхарата»,

ставшая материалом для спектакля Питера Брука и ряда ролевых игр, сыгранных в России в 2010-х годах.

Спектакль Питера Брука «Махабхарата» поставлен по пьесе Жан-Клода Каррьеера, создававшейся параллельно с репетициями. В 1985 году спектакль, длившийся девять часов, был показан на Авиньонском фестивале — к этому моменту интернациональная труппа Питера Брука и Жан-Клод Каррьер работали над «Махабхаратой» уже десять лет.

Адаптация текста древнеиндийского эпоса к европейской сцене была очень нетривиальной задачей: объем «Махабхараты», сложное устройство повествования, множество отступлений и рассказов в рассказе — все это требовало создания сложной драматургической структуры. Одной из ее специфических черт стало введение фигуры рассказчика, мудреца Вьясы, который является одновременно действующим героем эпоса, предком Пандавов и Кауравов, и сказителем, рассказывающим историю войны двух родов единственному оставшемуся в живых наследнику.

Таким образом, за счет введения фигуры рассказчика и ряда других «пограничных» персонажей, внутри драматургической структуры «Махабхараты» Брука происходит постоянная игра двух планов: нарративного (ситуация рассказа и записывания «великой поэмы») и эпического (события «великой поэмы», которую рассказывает Вьяса, история Пандавов и Кауравов).

Оба этих плана сложным образом существуют в спектакле, в рамках единого сценического действия. Практически сра-

зу их разделение оказывается условным: персонажи «поэмы» обсуждают с Вьясой ее финал, он сам входит в сцены как действующее лицо. Однако рамка нарратива дает Бруку возможность очень смелой игры с сюжетом спектакля и с восприятием зрителями действий актеров на сцене.

Чтобы осмыслить позицию тех персонажей спектакля, которые существуют на «нарративном плане действия», по отношению к героям «эпического», сравним спектакль Брука с моделью, которую предлагает ролевая игра живого действия. В современной форме этой культурной практики ключевой позицией является «мастер» игры.

Позиция мастера ролевой игры может подразумевать очень разный тип связи с игровой реальностью, тем «эпическим планом действия», на котором разворачиваются игровые события. Как пишет О. В. Воробьева: «Ролевая игра не может обойтись без ведущего в той или иной форме (он называется мастером). В зависимости от типа игры он может принимать участие в подготовке игры (разрабатывать правила взаимодействия, игровой мир, программное обеспечение, сюжеты для разных персонажей), управлять игрой непосредственно или опосредованно (моделировать других персонажей, внешние обстоятельства или весь игровой мир, разрешать спорные случаи в качестве рефери) или делать все это вместе»¹.

В любом из этих случаев «мастер» удерживает для игроков основные принципы созданной им «второй реальности», в том числе принципы «транскрибирования»: восприятия условных действий и сигналов как реальных и значимых в пространстве игры.

Именно эти принципы «транскрибирования» обыгрываются в «Махабхарате» Брука через фигуру Вьясы. Вьяса, как персонаж, действует в пространстве условных театральных знаков, которые другими актерами автоматически переводятся

в игровую реальность их персонажей. То, что эта «транскрипция» происходит в открытую, очевидным образом заставляет зрителя ее замечать и рефлексировать.

Пограничная позиция Вьясы как рассказчика ярче всего проявляется в первом акте спектакля, выстроенном как нарратив. В первых сценах Вьяса, пересказывая Мальчику историю рода, обладает возможностью влиять на реальность повествования и действия его героев. Самый яркий момент, проявляющий силу Вьясы, — это появление в действии Карны, брата Пандавов, не знающего о своем происхождении. В этот момент Вьяса «останавливает» действие: актеры замирают, пока играется сцена флешбэка — рассказ истории о рождении Карны. В этой же сцене мальчик просит Вьясу не допустить борьбы Карны с его братом Арджуной, тут же Дрона говорит, что безродный Карна не имеет права вызывать царевича на поединок.

Таким образом, в этот момент отношения рассказчика и персонажей очень прямое и проявленное: Вьяса рассказывает историю, которую персонажи иллюстрируют, у него есть возможность влиять на действие и в нарративном плане (останавливать время для части персонажей), и в эпическом (влиять на то, в какую сторону повернутся события).

Однако постепенно такой принцип отношения рассказчика и персонажей в спектакле меняется. Способы воздействия Вьясы становятся косвенными, подчеркивается его неспособность предсказать до конца ход событий или диктовать свою волю персонажам. Это приводит их к возможности идти против рассказчика. В конце битвы на поле Куру Юдхиштхира, старший из братьев Пандавов, уходит от Вьясы, который говорит, что он должен стать царем Хастинапура. Фактически Юдхиштхира отказывается от той интерпретации событий, которую ему предлагает Вьяса как рассказчик и создатель истории.

Подобные отношения рассказчика и персонажа во многом напоминают отношения мастера и игрока на ролевой игре. Мастер ролевой игры, как носитель замысла, обладает большей полнотой информации, чем участник. Он знает правила реальности, предыстории игроков, канву, по которой должен пойти сюжет. Однако в том или ином типе игры «законы реальности» и необходимость того или иного развития сюжета могут быть заданы более или менее жестко.

В случае «Махабхараты» Питера Брука степень свободы персонажей от нарратива, ведущего к катастрофе, оказывается постоянно под вопросом. С одной стороны, зритель изначально знает, что в финале будет великая битва, в которой выживет единственный наследник рода. Сам Вьяса регулярно пророчествует великую катастрофу, он же говорит Юдхиштхире, что ему суждено стать королем королей, «отпраздновав великое жертвоприношение». При этом он говорит, что не знает, какая из сторон победит и как именно будут действовать персонажи, — то, что происходит в их душах от него сокрыто. Таким образом, возникает впечатление, что Вьясе известен конец поэмы, но как именно он произойдет и что будут делать персонажи — нет.

Кроме знания хода действия и возможности раскрывать его героям, у Вьясы есть другие способы воздействия на пространство действия на эпическом плане. Перечислим основные из них.

1. Моделирование персонажей.

В некоторых случаях Вьяса предстает для героев «Махабхараты» как другой персонаж. Это происходит в открытую — из перспективы зрителя мы наблюдаем, как актер, играющий Вьясу, говорит за другого персонажа и что другие актеры реагируют на него как на того персонажа, которого он играет. Так происходит в сценах разговора с Юдхиштхирой его отца — Дхармы и Посланника у входа в рай. В мо-

менте разговора с Дхармой Вьяса сначала использует устройство, создающее эхо, но практически сразу от него отказывается и продолжает говорить своим голосом. Эффект смешения доходит до предела в тот момент, когда после последнего ответа Юдхиштхиры Вьяса выходит и уже как рассказчик говорит ему о том, что рассказал ему «голос», и открывает, что это был голос его отца, бога Дхармы. Юдхиштхира говорит с ним прямой речью, Вьяса отвечает из нарративного пласта действия, начиная со слов: «Дхарма ответил». Когда, отвечая на последний вопрос Юдхиштхиры, Вьяса не произносит этой преамбулы, зритель уже не способен различить, чей это голос, Вьясы или бога Дхармы, и понимает ли персонаж Юдхиштхиры, кто перед ним на самом деле. В этот конкретный момент нарративный пласт действия полностью сливается с эпическим.

2. Отображение событий реальности.

Вьяса как персонаж обладает возможностью действовать из перспективы зрителя, создавая и удерживая ту театральную условность, которая для персонажей является реальностью. Так, Вьяса открыто подбрасывает чучело птицы, когда Арджуна выстреливает в небо и «попадает» в нее. Вьяса и Мальчик натягивают ткань в сцене преобразования Кришны — за ней он по сюжету являет перед героями свой божественный облик. Они же накрывают Дурьодхану тканью, которая дальше в восприятии персонажей оказывается льдом озера, под которым он прячется.

Во всех этих случаях Вьяса оказывается гарантом «действенности» театральной условности, он действует на уровне означаемых, создавая пространство знаковой реальности для персонажей. Сам Дурьодхана не мог бы накрыть себя тканью, чтобы показать, что он прячется под лед, — такой переход персонажа эпического плана действия на сценический разрушил бы выстроенную структуру спектакля. Одна-

ко особая, пограничная позиция Вьясы — рассказчика — делает возможной эту двойственность: Вьяса обладает правом совершать «условные» действия, которые герои считают как действия на эпическом плане. Как «мастер» этой реальности он может определять принципы перехода знаков в «реальность» для остальных героев.

3. Удержание правил.

Роль арбитра характерна для позиции мастера ролевой игры: в случае спорных и конфликтных ситуаций игроки, выходя из ролей, обращаются к мастеру как основному «держателю правил». Однако если игроки сами действуют не в рамке игры — мастер может останавливать их из мастерской позиции, обращаясь к ним как к игрокам, а не как к персонажам.

Единственный раз, когда вход Вьясы в действие можно сопоставить с функцией мастера-арбитра, — это сцена, в которой Вьяса останавливает Кауравов, которые хотят убить скрывающихся в лесу Пандавов. Вьяса обращается к ним не как их предок или могущественный герой, обладающий силой, его первые слова: «Преступление не должно извратить эту поэму»² — явно отсылают к его позиции рассказчика, удерживающего пространство повествования. При этом происходит игра разных значений: с одной стороны, действия Кауравов можно расценить как «преступление» относительно законов «дхармы», которые разделяют все герои. С другой стороны, из нарративного плана, убийство Пандавов уничтожит саму «поэму», пойдя против намеченной фабулы. Учитывая, что в других этически спорных сценах, таких как игра в кости, Вьяса не вмешивается в действие, можно считать, что именно нарушение сюжетной линии провоцирует его резко оборвать действие.

В этом примере воздействие на эпический план отличается от «воздействия» на Дрону в сцене появления Карны во дворце

Дхритараштры. Диалог Вьясы с мальчиком подчеркивает, что он не «воздействовал» на Кауравов, а остановил их словом — подразумевается, что как персонажи они могли его не послушать и делали в этот момент выбор, как поступить.

Таким образом, позиция Вьясы в «Махабхарате» Питера Брука постепенно переходит от «рассказчика», управляющего ходом повествования, выраженного через действие на сцене, к «мастеру», который косвенно или прямо взаимодействует с героями. Такой постепенный переход создает впечатление, что под конец спектакля персонажи «Махабхараты» в свободной «игре» принимают на себя правила и проžívают созданную Вьясой историю. Воля героев находится в конфликтном напряжении с реальностью, правила которой удерживает «мастер», с судьбой, которую эта реальность определяет.

В итоге самая последняя сцена спектакля окончательно размывает границу между пространством действия персонажей и актеров «Махабхараты». С одной стороны, мы видим актеров, которые вышли из ролей, — это момент окончания спектакля, время для аплодисментов и реакции зрителей. С другой стороны, последняя сцена продолжает читаться в логике действия спектакля: это момент выхода царевича Юдхиштыры из мира иллюзий в пространство, в котором «слепые могут видеть, раненные исцелены, мертвые воскресли, всякая вражда забыта»³.

В рамке фабулы спектакля, захватывающей нарративный пласт действия, «актеры», действовавшие в «иллюзии», вышли из нее и теперь могут встретиться друг с другом вне своих ролей. Выход персонажей из «мира иллюзии» и завершение спектакля для актеров и зрителей — оба этих смысла оказываются равнозначными. Более того, выход актеров из ролей становится своеобразной метафорой преобразования героев спектакля.

В России были проведены две большие (более ста участников) ролевые игры по «Махабхарате»:

«Махабхарата. Битва битв» (Мастерская группа «Завоевание рая», главмастер — Лора Бочарова), проведенная под Екатеринбург 18–24 июля 2016 года;

«Костры Курукшетры» (Мастерская группа «Адхарма», главмастер — Елизавета Миловидова), проведенная под Москвой 21–24 июня 2018 года. Вторая игра учитывала опыт игры 2016 года.

Материалом, на который опирались создатели обеих игр, был популярный индийский телесериал «Махабхарата» 2013 года — спектакль Брука ни в том, ни в другом случае не был в контексте.

Анализируя материалы ролевых игр по «Махабхарате», мы можем выделить два типа составляющих структур. Описывая их, мы будем опираться на введенные Фердинандом де Соссюром в «Курсе общей лингвистики» термины «диахрония» и «синхрония» как два принципиально разных подхода к анализу языка. Если «синхрония» рассматривает язык как устойчивую систему с определенными законами, то «диахрония» описывает эволюцию этой системы, которая происходит в процессе речевой деятельности. С этой принципиальной разницей рассмотрения связано в том числе разделение «языка» как структуры и «речи» как процесса коммуникации, в котором эта структура применяется и порождается.

То же разделение можно применить к ролевой игре. В аспекте «синхронии» в ролевой игре есть заданная изначально структура, которая существует еще до игры и заранее осваивается игроками. Она включает в себя несколько типов информации: игровую и внеигровую.

Внеигровая информация обязательным образом включает правила, которые регламентируют взаимодействие игроков и способы моделировать в игре определенные социальные практики. Это тот «язык

игры», без которого игроки не смогут понимать игровых действий друг друга и отыгрывать персонажей, его нарушение считается как внеигровое действие.

Игровой информацией является система игровых целей и отношений между персонажами игры. Она описывает «эпический план» игры и является принципиально динамичной структурой, которая может меняться и перестраиваться в связи с действиями персонажей. Именно поэтому система игровых отношений и целей обычно не является открытой информацией: игроки знают вводную информацию своего персонажа и его отношения с другими, но не знают всей системы отношений целиком. Таким образом, эта структура закладывается на начало игры, но не как известная каждому игроку во всей полноте, а как распределенная между всеми игроками.

Между этими полюсами существуют разные другие элементы структуры, которые могут быть как игровой, так и внеигровой информацией:

1. Способ организации игрового пространства, разделение на регионы и локации.

2. Картина мира персонажей, их представления о мироустройстве, верования.

3. Сюжет игры, прописанный мастерами; ключевые события, которые заранее известны игрокам или задуманы мастерами.

В диахроническом аспекте, рассматривая игру как конкретное событие во времени, мы берем за материал последовательность всех игровых ситуаций и поступков игроков и их персонажей. Очевидно, что в нее включается реализация тех заложенных в игру принципов и игровых правил, которые существуют в синхроническом аспекте. При этом игровая импровизация может быть более или менее жестко задана в том числе с точки зрения сюжета. Так, в игре «Махабхарата. Битва битв» были заложены определенные «реперные точки» — задуманные мастерами события,

важные для сюжета игры. В «Кострах Курукшетры» такая сюжетная структура практически отсутствовала, а акцент был сделан на простые механики взаимодействия, которые бы позволяли игрокам легко создавать локальные ситуации противоречий и конфликтов между их персонажами, — в итоге сложившийся на игре сюжет в гораздо большей степени отличался от «канона», чем в игре 2016 года. При этом и в «Махабхарате. Битва битв» и в «Кострах Курукшетры» финальное кульминационное событие, великая битва, было заданным, но не прописанным: игроки знали и ожидали, что оно должно случиться, но во многом должны были сами его спровоцировать.

Анализируя сюжетную структуру «Махабхараты. Битвы битв», можно выделить следующие типы событий в ролевой игре:

1. Доигровые события. То, что случилось в прошлом и на что игроки не могут повлиять в игре. В качестве входа в игру эти события проигрывались игроками в разных локациях по сценарию до общего момента начала игры.

2. Прописанные события, которые игроки играют по заданному «сценарию», но уже внутри игры. О них мастера предварительно договариваются с конкретными игроками.

3. Заданные события, которые согласованы с игроками, но не прописаны, — то, как именно они должны случиться, отдается на откуп игрокам. Сюда же относятся общие функциональные события, например общий праздник.

4. События, существующие в замысле мастеров, но не согласованные с игроками. Реализация такого события может происходить через «мастерского игрока», который руководствуется указаниями мастеров, но действует изнутри игры.

Как видно из этого описания, события, определяющие сюжет на начало игры, жестко прописаны, но постепенно пере-

ходят в свободную игру — похожий эффект увеличения свободы актеров относительно заданной «фабулы» мы описывали, анализируя «Махабхарату» Питера Брука. Нарративный план, подразумевающий возможность прямого влияния на сюжет рассказчика, постепенно сменяется эпическим, на котором герои оказываются способны противопоставить себя тому нарративу, в котором они существуют. Похожим образом основной конфликт игры «Махабхарата. Битва битв» был связан с противоречием между мастерской волей, ведущей сюжет к определенной развязке, и действиями игроков.

Игра «Махабхарата. Битва битв» шла 6 дней, в ней участвовало около 120 человек. Важной особенностью игры была сложная и подробно прописанная система правил, сильно ориентированная на полноценное погружение в другую культуру. Основная система противоречий в игре была построена на конфликтных отношениях игровых царств, которым покровительствовали разные божественные силы. В правилах мастерами была подробно прописана система экзистенциальных и ценностных конфликтов между царствами. На другом уровне были заданы конфликты между персонажами, связанные с их личными целями и обстоятельствами.

Анализируя постигровые отчеты участников, можно отметить, что многие игроки, конструируя своих персонажей, опирались на прототипы сериала 2013 года, который служил основным источником «фабулы». Кроме того, игроки знали прописанные заранее мастерами в правилах «реперные точки» игры, включая финальную битву на Курукшетре. Таким образом, можно утверждать, что игрокам был известен основной сюжет игры, которая задавалась как свободное пере-проживание «канона». Однако при анализе материалов по «Махабхарате. Битва битв» становится очевидно, что свободная игра игроков находилась в противоречивых отношениях

с намеченной мастерами заранее фабулой. Это отношение можно сравнить со сложной структурой спектакля Брука, в котором «эпический план» действия противопоставлен, с одной стороны, «нарративному плану», а с другой — «мифологическому», на котором битва на Курукшестре существует как проявление мирового порядка, поддерживаемого богами. Похожим образом в игре 2016 года «метаигровой» пласт игры отчасти совпадал с «мифологическим»: мастера игры действовали через воплощенных в игре божеств, обладающих могуществом и представляющих высшую волю, но не определяющих непосредственно действия персонажей.

Осмысляя в диалоге с игроками этот опыт, мастера «Битвы битв» написали постигровое обращение к участникам, в котором анализировали основные моменты противоречия между действиями мастеров и игроков. Одним из самых ярких моментов был прямой «бунт» игроков против воли мастеров в сцене выбора мужа Драупади, по первоисточнику жены пятерых Пандавов. Замыслом мастеров было создать сложный этический конфликт, в котором выдать Драупади за всех братьев Пандавов было бы неприемлемым по обычаю, но необходимым действием. Необходимость была связана с пророчеством, которое в итоге доносил до персонажей игрок в роли «дэва» — одного из индийских божеств. В результате, по словам мастеров в постигровом обращении к участникам: «Полигон ополчился на дэвов и поставил под сомнение истинность их высказываний»⁴. В реальности игры Драупади стала женой Арджуны, прокляла остальных братьев, была проклята Юдхиштхирой — старшим братом Пандавов. Очевидно, что такое разрешение ситуации делало невозможным следование изначальному «канону»: дальше, по словам мастеров, они «перестали как бы то ни было влиять на ход игры и начали только реагировать на запросы игроков»⁵.

Похожая ситуация была связана с кульминационной последней битвой. По отчетам мастеров и игроков видно, что каким именно образом действие игры должно подойти к этой точке — было неочевидно, тот конфликт, который спровоцировал битву в тексте эпоса, в игре 2016 года не запустился как конфликт. Для ряда игроков это становилось поводом определенным образом вести линию своего персонажа, стараясь максимально вовлечь игроков в битву и из политического конфликта нескольких царств создать то эпическое событие, которое было прописано в фабуле игры. Для других — местом натяжки, провокацией со стороны «дэвов», которые намеренно обостряют конфликт между царствами, чтобы привести действие к заданному финалу.

Как мы отмечали выше, сложность взаимодействия игроков и мастеров на «Махабхарате. Битве битв» была связана со смешением «мифологического» и «метаигрового» пласта. Мастера, с одной стороны, удерживали сюжетную канву и правила мира, с другой стороны, они и другие игроки воплощались в пространстве игры как божества, обладающие могуществом. По ряду отзывов игроков, в ситуации с Драупади такая позиция создавала двойственность: как относиться к словам «дэва» — как к позиции персонажа или позиции мастера игры, было не очевидно.

В итоге реакция игроков была разной. Анализируя постигровые отчеты можно выделить принципиальное различие в рефлексии и описании своего опыта игроками из разных позиций: переживающих этот момент как императив мастеров или как ситуацию внутри игрового пространства.

С точки зрения игроков, воспринимающих ситуацию как императив мастеров, этот момент игры был спорным: от игроков ожидается, что они будут действовать не «по-живому», а по канону, учитывать внеигровую информацию, которую не

обязан знать их персонаж. Для другой части игроков, описывающих ситуацию как игровую, этот момент один из самых сильных и «трагических»: жители Бхараты бросают вызов богам, отстаивая свою «дхарму». Этот сюжетный поворот формирует другую завязку сюжета, в которой сильной линией оказывается богоборчество и борьба с высшими силами.

В этот момент действия игроков разрешают сюжетное и структурное противоречие. Приведем пересказ позиции одного из мастеров игры: «И здесь, как подмечает в комментариях Варр, как раз и проявлялся трагический выбор! Если игроки успели за почти три дня вжиться в набожных на всю голову индийцев, которые при этом истово живут по дхарме, то вот вам и проверка! Если дхарма велит тебе послушаться твоего господина? Но твоя вера в него предписывает нарушить закон...»⁶. Игроки оказывались не в ситуации, предзаданной логикой игры, а в точке напряжения, которую они могли разрешить только собственным авторским действием.

В итоге для ряда ключевых персонажей именно линия борьбы с «законами мира» и воплощающими их божествами стала самой сильной. Как пример, можно привести постигровой отчет Дроны⁷. Большую часть игрового времени игрок, игравший эту роль, занимался обучением воинскому искусству приходивших к нему игроков, в том числе Пандавов и Кауров, — по сути это роль «мастерского игрока», который удерживает пространство игры из определенной роли, но в первую очередь создает его для других. В своем отчете игрок, игравший эту роль, отмечает два ключевых сюжетных события, которые были связаны с его собственной сюжетной линией: свадьба Драупади и битва на поле Куру. В обоих этих событиях игрок совершал нетривиальное действие, разрешающее конфликт между игровой и метаигровой (мифологической) реальностью. Так, на свадьбе Драупади Дрона был одним из

героев, бросивших вызов небожителям и поставивших под сомнение их пророчества. В финальном эпизоде на поле Куру Дрона запускает «небесное оружие» в небо, против богов, не используя его в битве.

Другая сюжетная линия связана с игрой персонажа Ашваттамана. Игровой отчет от лица этого персонажа — пример, когда игрок активно действует из «метаигрового» плана, создавая игровое событие для других игроков. Так, Ашватхаман проигрывает Дурьодхане и дает обет выступить на его стороне — в отчете игрок описывает это действие как осознанный ход, который позволяет выбрать сторону в битве.

Итогом игры стала двухчасовая битва на Курукшетре между царствами Хастинапура и Двараки и присоединившихся царств. Персонажи Карны и Ашваттамана, сражавшиеся на одной стороне, закончили битву, выпустив две «брахмастры» — игровое оружие, которое должно было уничтожить мир. После ответного действия Кришны итогом игры стала «гибель людей, причастных к Курукшетре (все население игры, в том нет сомнений) — и сохранение жизни мира за индийскими пределами»⁸.

Сравнивая сюжетную структуру спектакля «Махабхарата» Питера Брука и ролевой игры «Махабхарата. Битва битв» 2016 года, мы можем выделить ряд схожих черт. Во многом они связаны с присутствием в спектакле Брука нарративного плана действия, введенного в структуру произведения. Сюжет спектакля Брука сложным образом обыгрывает собственную фабулу, которую зритель и ряд героев знают заранее.

Тот же самый эффект достигается в ролевой игре «Махабхарата. Битва битв» за счет определенных приемов управления сюжетом игры. Поскольку целью игры было импровизационно прожить историю оригинальной «Махабхараты», основные реперные точки сюжета, соответствующие фабуле источника, были заранее намечены

мастерами. В итоге действия игроков и их интерпретация событий входили в конфликт с той версией, которая была предзадана мастерами. В то же время, поскольку позиция мастеров была представлена внутри игры позицией божеств, игроки имели возможность воспринять их действия как поступки более могущественных, но равных им субъектов игры. Поэтому самые драматичные и художественные истории персонажей, описанные в постигровых отчетах игроков, были связаны с конфликтом, с противоречием высшему замыслу или стремлением его воплотить, несмотря на сопротивление игры.

Тот же смысловой конфликт показан в спектакле Брука. Юдхистхира, как ключевой герой эпического плана действия, входит в сложный конфликт с Вьясой, как рассказчиком, с одной стороны, и с Криш-

ной, как воплощением высшего замысла, провоцирующим определенную развязку, с другой стороны. Этот конфликт не разрешается напрямую через эпический план действия — битва случается, и Юдхистхира в ней побеждает, но реализуется через символический уход Юдхистхиры со сцены. В итоге последняя сцена, в которой все актеры предстают перед зрителями, совпадает с картиной рая, в которой персонажи «Махабхараты» оказываются в пространстве вне ролей и сюжетов. Завершение спектакля проявляет природу героев «Махабхараты» как игроков, импровизационно играющих свои роли в рамках заданной фабулы. Таким образом, структура, которую Питер Брук реализует на сцене, прямым образом совпадает со структурой ролевой игры живого действия.

Примечания

¹ Воробьева О. В. Переключения фреймов в ролевой игре живого действия: Дис. ... канд. антропол. наук: 032400. СПб., 2014. С. 7.

² Carriere J.-C. The Mahabharata. New York: HARPER & ROW, 1989. P. 92.

³ Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives / Edited by

David Williams. London: Routledge, 1991. P. 185.

⁴ Работа с сюжетом: [Электронный ресурс]. URL: <https://mahabharata777.livejournal.com/36460.html> (дата обращения 13.11.2020).

⁵ Там же.

⁶ «Махабхарата» 2016: беглый анализ: [Электронный ресурс].

URL: <https://den-king.livejournal.com/171878.html> (дата обращения 13.11.2020).

⁷ Там же.

⁸ Виткевич Л. Н. Махабхарата: битва битв — 7. Отчет и благодарности: [Электронный ресурс]. URL: <https://var-r-r.livejournal.com/833915.html> (дата обращения 06.06.2020).

А. В. Янович

Творчество Алексея Паперного: от стилистических особенностей к определению художественного направления

Научный руководитель Е. Э. Тропп

Художественное направление — «сумма» стилистических приемов. Можно сказать, что стиль отчасти тождествен направлению. Как известно, до XX века в ходу была практика описания не спектакля, а его литературной основы. В XX веке (в Западной Европе раньше — в конце XIX века) группа передовых ученых в Ленинграде, в частности в театральном секторе Института искусствознания, работала для изучения спектакля формальный метод. Формалисты долго шли к созданию своего инструментария. Привлекали работы западных коллег. Пробовали сравнительный анализ искусств, пробовали применять методологию изучения живописи, архитектуры, литературы, делили искусства на пластические и непластические. И все вокруг «формы» спектакля, в попытке нащупать, что делает театр театром, дать определение «театра» и «театрального стиля».

Формообразующие законы в произведении становятся важнейшими для определения стиля и направления. Ю. М. Барбой определял стиль через язык художественного произведения: «Стиль собирает для целей художника ту или другую совокупность языковых средств, он, в конечном счете, и есть определенная, для данного случая или данного ряда случаев взятая совокупность, комбинация средств языка»¹. При этом язык театра подразделяется на два слоя — слово и действие, соединить которые и «соприкоснуть с действительностью»² (чтобы язык театра стал знаком средства выразительности) вынужден зритель.

За содержательный компонент стиля выступает искусствовед Е. А. Мелешкина, описывая романтический стиль в музыке: «Стиль — явление содержательное, определяемое художественным миром автора и воссоздающее его, автора, образы и идеи. Постичь стиль — значит настроиться в резонанс с мыслями и эмоциями творца и его произведения, значит приблизиться к постижению духа его музыки»³. Для исследователя важно, что каждый исполнитель музыкального произведения, который сможет «войти» в стиль, понять мышление, закономерности выбора автором средств выразительности, передаст и существенность формы. Это станет не простой комбинацией средств, а говорящей, «ожившей» фактурой, несущей образно-эмоциональный смысл, духовное содержание.

Стиль, тем более если мы говорим об области театрального, всегда синтезирующее звено. Стиль влияет на все уровни организации материала. Стиль не может быть статичен и не может не иметь развития, это не устойчивая характеристика творчества, а «динамическая целостность содержательно-формальных элементов, постоянно меняющихся во времени»⁴.

Наша задача — определить стилистические особенности театральных, музыкальных и драматургических произведений Алексея Михайловича Паперного.

Выбранный способ изучения стиля — анализ отдельных его категорий и вскрытие их смысла как элементов единой художественной системы. Для разговора о творчестве Алексея Паперного выбрано

лишь несколько компонентов: «схематизированность» в творчестве, музыкальность, создание поэтического мира, клубность (домашность), утверждение «антипрофессионализма», уравнивание в правах живой и неживой материи, чувства меланхолии и ностальгии и категории новой искренности, духовности и чувственности. Подобный отбор может вызвать упреки в произвольности. Ведь упоминаемые категории относятся к разным сферам человеческого и художественного опыта, к неодинаковым уровням осознания и восприятия человеком действительности. Но, может, именно такой конгломерат представляет особый интерес: в этих понятиях можно проследить нечто общее, что объединит их в одну картину художественного мира Алексея Паперного.

Алексей Паперный известен как музыкант, лидер и основатель группы «Паперный Т. А. М.», создатель нескольких арт-пространств в Москве. В 2009 году в Москве открывается арт-клуб «Мастерская» с театральным залом, в котором Паперный ставит спектакли-миниатюры по своим пьесам, в 2011 году — спектакль «Река». Важно, что Паперный режиссирует свои пьесы сам и ставит обычно в местах, им же созданных.

В 2013 году Алексей Паперный поставил спектакль «Август» (также по своей пьесе) на площадке проекта «Платформа». В 2018 году представил в Санкт-Петербурге на офф-программе «Первой читки» новую пьесу «Байрон». Весной 2020 года был анонсирован готовящийся к выпуску сборник пьес, куда войдут: «Пустыня», «Река», «Август», «Четыре пьесы», «Байрон».

У группы «Паперный Т. А. М.» случаются концерты, выходят новые альбомы. Нужно заметить, что музыкальный стиль группы кардинальным образом изменился в последние годы. Для настоящей работы это примечательно тем, что последняя пьеса «Байрон» идет по тому же пути, что и музыка: подвижки в структуре, новое

звучание, философский аспект, насыщенность гиперссылками на другие художественные произведения. А в музыке — больше нет привычного для группы звучания баяна, лирических переливов, только электрогитара, бас и барабаны.

Что такое театр Паперного? Если нет площадки, труппы, постоянного репертуара. Театр Паперного — природа театра, драматургический и режиссерский почерк. Феномен Алексея Паперного в первую очередь в том, что он художник. Практика берет начало в поэтическом мире, который Паперный создает. У этого мира есть прямые связи с действительностью, он сконструирован, населен героями, которые два мира (бытовой и мир искусства) и «соприкасают». Бытовой мир Паперный «одухотворяет» поэтическим словом и поэтический мир воплощает во всей многогранной художественной деятельности. Паперный дает двухчастную картину: есть мир реальный/мир природный и мир искусства. Эти реальности приближаются друг к другу в процессе творческого акта (созидания и восприятия).

Мир «второй реальности» — гармоничный мир природы и искусства, мир творимой жизни, бесконечный относительно материального, конечного мира человека. Он пронизан мистическим чувством, которое вбирает в себя человек. В статье о связи философии и поэзии доктор философских наук А. И. Столетов зафиксировал, что время и пространство стихотворения имеют тенденцию к расширению до вечности (мифологическое, библейское, космическое время) и вселенной (пространство)⁵. Художник претворил поэтический мир в стихах, песнях, пьесах, спектаклях. Паперный создает конгломерат внутри искусства, соединяя поэзию, музыку и театр. Это не дробление искусства на виды и жанры, а попытка синтеза, переплетения, которая стремится не к рождению произведения искусства, а к созданию цельного мира. Поэтому творчество Паперного оставляет ощущение единства,

будто есть один созданный мир, который художник стремится описать с разных сторон. Художественный мир Паперного транслирует привычную зрителю обыденность (герои — обычные люди, делают обычные дела (влюбляются, пьют водку, играют на гармонии)), которая все время становится лицом к «экзистенциальному», и возникают вопросы: как жить дальше, что ответить говорящей кошке, можно ли улететь на космическую станцию.

Паперный как учредитель собственного художественного мира все время стремится мир «назвать». Все его герои носят имена, в пьесах достаточно подробно дается топонимика, песни населены персонажами, арт-кафе в Москве названо в честь китайского летчика Джао Да (летчику придумана биография, про него написаны сказки, все это место живет так, будто этот летчик действительно был/есть). Даже последней своей пьесе Паперный дает имя собственное — «Байрон».

Мир хоть и назван, но всегда невыразим словами. Герои пьес будут просить друг друга ничего не объяснять, потому что слова мешают. На языке слов нельзя говорить о музыке, театре, живописи, то есть о названной второй реальности — тема непереложимости одной знаковой системы в другую — надо научиться разговаривать нотами. И для Паперного это — оптимальная знаковая система для коммуникации. Конечно, говорить герои не перестают. В основном говорят о бытовых вещах. Но реакции на происходящее не соответствуют словам. В пьесе «Август» герои А. и В. переживают одни и те же диалоги о «несущественном»: о том, что кто-то воет или поет, о платках и платьях. И это один мир, отождествляемый с бытовой реальностью. Автор его расширяет с помощью деталей и подробностей, которые становятся проводниками атмосферы. За атмосферой «вход» в другой мир, во вторую реальность, возможную только в совокупности поэтизации Паперным действия и эмоциональ-

ного подключения к действию читателя и зрителя. В мире «Августа» говорят о пролетающих крышках гробов, человек в оранжевом собирает обломки и тряпки в мешок, по лужам прыгает старуха, а «безумная чайка пытается лететь против ветра, с трудом долетает до середины моста и кувырком уносится обратно». И эти подробности не включены в действие, они про многогранность художественного мира, разнообразность и органичность всего случающегося вокруг героев.

«Схематизированность», в продолжение разговора о стиле...

В разговоре о стиле произведения необходимо рассмотреть также и законы композиции. Можно разобрать усредненную модель пьесы Паперного: много действующих лиц, несколько сюжетных линий, темы, заявленные в одной истории, возникают в процессе другой. Причем автор ведет все линии действия, не бросает их, а сводит воедино: в пьесе возникает момент и место, где пересекутся все герои, перемешаются истории. И в этом работает формальный закон: воспринимающий получает наслаждение от развязки — не от сюжета, не потому, что некая учительница из города Василия пересеклась в Москве с Борисом из Парижа, а потому, что читатель ждал формального завершения истории, разгадывания загадки (не ответа на загадку, а состояния ее разрешения). Расстановка эпизодов, акцентов, работа с композицией — именно та область, через которую художник может управлять воспринимающим.

Можно разобрать композиционное строение на примере пьесы «Байрон». У текста кольцевая композиция: последняя сцена продолжает первую, и они образуют «рамку» сюжета. В пьесе три сюжетные линии. Первая — история учительницы Елены Олеговны и двух ее спутников — Олега Антоновича и Игоря Борисовича. Вторая история — молодая пара Виолетта и Борис в Париже. Третья — Месье Антуан,

Мадам Перу и Моцарт. Кроме основных персонажей есть герой, связующий истории, — создатель космической станции Геннадий Николаевич. Есть в пьесе условность пространственно-временная: герои разбросаны по всему миру и по разным векам, но согласно театральной условности и законам художественного мира Паперного это не мешает всем сюжетным линиям пересекаться в пространстве пьесы. В «Байроне» нет для Паперного законов логики и развития действия. Он работает по темам: тема возникает здесь, продолжается в разговорах других героев, третьи герои начинают к этому совершать какие-либо действия.

Пьесу «Август» Паперный также моделирует на точках пересечения персонажей. Но они неявны. Так, Н. и А. стоят под окном петербургского дома и слышат сонату Шуберта, которую играет Костя в Москве. Вторая точка пересечения: по описанию одежды понятно, что воры Коля и Петр сняли ее на вокзале с любовника В. — Х., чтобы отдать сбежавшему из больницы в одних трусах А.

В спектаклях и пьесах Паперного нет «межличностных» конфликтов (носителями, которых становятся люди). За оппозицию может отвечать голос (как в спектакле «Тундра»), неведомое зло, с которым надо бороться («Байрон») и сама гнетущая бытовая жизнь, которую все герои так стараются преодолеть («Река»).

Музыкальность

Паперный-музыкант поет, Паперный-драматург прописывает музыку в пьесах, актеры в спектаклях Паперного-режиссера поют. Его герои всегда обеспокоены вопросами искусства, духовной жизни и прикасаются к этой второй реальности, когда начинают петь или играть на музыкальных инструментах. Так, кульминацией в спектакле «Река» становится сцена, где сходятся четыре баяна, чтобы сыграть песню «Полетел желтый лист», после которой герои окончательно идут своими дорогами.

Спектакль «Тундра» вдохновлен песней «В лесу родилась елочка». Хотя лейтмотив все-таки другой — сочиненная самим Паперным песня о том, что «каюк», настигающий в заснеженной тундре, все-таки лучше, чем нары, вышки и зона. В спектакле «Приключения в Пиперно» главный герой, китайский летчик Джао Да, говорит единственный раз — и то не говорит, а поет песню на стихотворение М. Ю. Лермонтова «Белеет парус одинокий». А «Твербуль» невозможен без поэтического начала: «Мы не ры-бы. Ры-бы не-мы» и поэтического же конца — разрушения декораций под «Морда моя, на кого ты сегодня похожа».

Для нас важна не концертная, номерная структура, а высказывание в форме песни. Паперный не публицистичен, его поэтические миры сотканы из нитей художественного, но это художественное всегда — зеркало для времени/эпохи. Фильм «Твербуль» — экспрессионистское отражение страшной жизни в коммунальной квартире. Оно художественно по приему, но никак не публицистично. «Твербуль» противостоит документированию времени, он никак не схож с популярными квартирниками 80–90-х, не ориентирован на социальное. Он, в духе экспрессионизма начала XX века, рисует поглощение человека условиями быта, давящие взаимоотношения между людьми, где все рассказывается не в фактах, а в эмоциях, настроении.

Паперный не создает песенный театр/театр песни. Песня никак не выделяется в его спектаклях: герои говорят и поют — для них это органично, это способ высказывания. Музыка же в спектаклях Паперного имеет отметку и на временной (темпоритм спектакля, организация спектакля во времени), и на пространственной координате. Музыка не просто вступает в отношения с пространством, она действие. Содержательно — в «Байроне». Там носителем музыки становится герой Моцарт, который играет на фортепиано в Париже, а в Москве герои слышат эту музыку, по-

тому что музыка заполняет весь мир, не соотносясь с пространством и временем. Структурно — в «Твербуле». Где музыкальной темой из песни «Там» достаточно, чтобы сократить действие до минимума, потому что для передачи всего образно-эмоционального строя этой музыки достаточно.

Художественный мир Паперного не про факт, а про чувство, не про актуальность, а про метафизику мира. Музыка помогает в этом процессе достигать некоторых вершин абстрактности. Через музыку высказывание как будто имеет более короткую дорогу до «духовности» воспринимающего. Музыка переключает реципиента из области рассуждения в область переживания.

Алексей Паперный не стремится переформулировать устройство мира тезисно, не вербализует мировоззренческие концепции. Он создает некий другой, закрытый, локальный, очень «его» художественный мир и впускает туда музыку как синтетическое начало. С физическими законами, которые объясняют мир, Паперный будет работать в «Байроне». Но идея об изначальной деконструкции мира и перманентном процессе его воссоединения через музыку транслируется, так или иначе, во всех произведениях. Музыка — это лучшее, что может случиться с миром и живущим в нем человеком, по Паперному. Она соединяет где-нибудь на берегу Волги бытие и небытие, любовь и разлуку, бренное и вечное.

Клубность, домашность

Еще одна важная особенность творчества Алексея Паперного — клубный характер. Его искусство из 90-х годов «выбралось» не андеграундом, не осталось в подвалах и на чердаках. В начале 90-х был открыт клуб «Белый таракан», в 1999 году появился клуб «Китайский летчик Джао Да», существующий до сих пор. Это одно из тех мест, попадая в которые ты начинаешь лучше понимать художника. В качестве определения напрашивается слово «руко-

творность». Небольшой полуподвальный клуб в Китай-городе. Одухотворен придуманным персонажем — летчиком Джао Да. Стены расписаны, с потолка свисают модели самолетов. Маленькая сцена предназначена для выступлений музыкантов. Потом, в 2009 году, открылась «Мастерская».

Создав несколько арт-пространств, Паперный получил пространственную свободу в самовыражении. Клубность — характеристика в этом случае не только локальная, но и стилистическая. Алексей Паперный и Ирина Паперная (мама нашего героя) обладают удивительным качеством собирать вокруг себя людей, организовывать комьюнити с аурой семейности. Клубы Паперного коррелируют с понятием «дом». Содержательно его пьесы тоже об обретении дома: не зря герои его пьес все время в пути, в надежде на метафизическое возвращение (к себе, к дому, в мир духовности).

Арт-пространства Паперного функционально связаны с семейностью — культом и обрядовостью. Свойство создавать сообщества «здесь и сейчас» отражается на спектаклях, которые без чувства сопричастности кажутся в лучшем случае произведением наивного искусства, в худшем — радостью драматического кружка. Но остаться отрешенным, не включенным в действие сложно. Актеры втягивают зрителей в пространство со-бытия, стирается граница между профессионалами и любителями. Это территория «театра общения».

Паперный поставил целый ряд спектаклей-миниатюр в «Мастерской». Новгодний спектакль «Тундра», перед началом которого страшная суеда, потому что надо успеть, чтобы куранты в последней сцене совпали с настоящими курантами. Бой часов и общая встреча Нового года для героев, актеров и зрителей становится частью спектакля. И вот оно, театральное со-бытие: когда все три участника театрального процесса (актер, персонаж и зритель) переживают одно событие в мире реальном и в мире художественном.

Спектакль «Приключения в Пиперно», поставленный на пятилетие клуба «Китайский летчик Джао Да», о правилах контакта, которые задает театр Алексея Паперного. Его театр выполняет коммуникационную функцию: на одной сцене дети и взрослые, профессионалы и любители. Актеры включают зрителя в игру, бегают по зрительному залу. И во всем этом есть эстетика праздника, карнавала, семейного торжества и большой игры в театр.

«Приключения в Пиперно» посвящены летчику Джао Да, но не история о летчике спектакль, а день рождения клуба спектакль. Поэтому, когда Алексей Паперный поднимается на сцену и объявляет в середине действия, что необходимо сделать лирическое отступление, ведь есть мальчик, который на открытии клуба был маленький и прочитал со сцены стихотворение Лермонтова, а теперь мальчик уже вырос и прочитает это стихотворение еще раз, — это и есть спектакль. Спектакль про общность всех людей, которые и есть этот клуб, по существу — капустник, где радость от показа, концерт, где поют, и развернутое театрально-поэтическое поздравление.

«Антипрофессионализм»

В 90-е годы в театр пришли люди без академического театрального образования, из смежных профессий, из театров-студий. Алексей Паперный был как раз из этой плеяды. Называть этих театральных деятелей дилетантами — вопрос не определения, а термина, который в этом случае объяснит мало.

Все-таки театр Паперного — не драматический кружок. Сохраняется природа театра-студии (в течение десятилетий в спектаклях Паперного работает примерно один и тот же состав актеров, хотя ни труппы, ни театра нет). Все-таки есть чувство стиля, меры, зерно театральности. Нарочитая упрощенность средств театральной выразительности — маркер времени. Театру Паперного не нужны декора-

ции, зрительный зал на сотню мест. Тут театр о другом. Не о том, что есть сложные и интересные человеческие отношения, поиск себя и философского камня, театр о том, что есть душа и ей порой хочется музыки. Человеку хочется тепла, семейности, иногда ему грустно, а иногда наступают пора кубинских танцев. Это театр про «общность», про чувства, про совместное.

О профессионализме в интервью М. Ю. Дмитриевской высказался и сам Алексей Паперный: «Если профессионал — это тот, кто умеет быть свободным, создавать что-то невероятное и настоящее, то я, конечно, за профессионализм. Очень часто профессионалами называют людей, у которых вместо свободы и чувствительности есть 125 бетонных способов обмана окружающих и самих себя... С актерами работать — это вообще интереснее всего и сложнее всего, со всеми по-разному, это всегда человеческие отношения. Об этом совершенно невозможно рассказать, это практика и бесконечный поиск. Я думаю так — если у меня когда-нибудь появится ясный метод работы или там система, я перестану заниматься театром. Все должно строиться на живых ощущениях. Любой метод, любые приспособления и великие открытия рано или поздно перестают работать и превращаются в дохлятину. Я несколько лет вообще не сочинял никаких песен, после того как понял, что могу их сочинять по три штуки за день и хороших даже»⁶.

Способ актерского существования в спектакле «Река» — стилистика «драмкружка» с его наигранностью, актерской наивностью на сцене, утрированным жестом. Актеры играют странных и нелепых героев, максимально очеловеченных, при этом в ролевых отношениях актер — персонаж есть отстранение, оценка актером персонажа, дистанция между ними, которая осуществляет иронию на сцене.

Каждый образ на сцене собирателен. Анна Махова играет не конкретную продащицу Елену Олеговну, а разом всех

периферийных продавщиц. Ироничное отношение к персонажу антропоцентрично — через него появляется сочувствие и соучастие к героям. Герои чужаковаты, нелепо человеческие. Не дотягивают реализуемыми целями и потенциалом до романтических героев. Актеры играют характерных героев, масштабированных (собираательные образы), с которыми в пьесе ничего глобального не происходит, они пересекаются из-за цепи как бы случайных событий, чтобы спеть общую песню в кульминации, по-другому начать видеть мир и разойтись с новым мироощущением.

В спектакле «Тундра» актеры существуют в игровом типе театра, органично, на грани с утрированностью «праздничного» представления. Спектакль не обладает сложносочиненной формой, в нем есть рукотворность, трогательность и «душеспасительность». С формальной точки зрения со зрителем работают два приема: узнавания и сочувствия. Узнавание происходит на уровне включения исторической памяти (каждый понимает, что за заключенный 1937 года и кому везут подарки), на уровне компилирования Паперным знакомых всем кодов (узнаваемые мотивы, выражения типа «печаль отступит и тоска пройдет»).

В оформлении спектакля все предельно минималистично: декораций нет, несколько микрофонов, незамысловатые костюмы: маска волка, ушанки и телогрейки, летный шлем, из реквизита — одна лишь миниатюрная елочка, которую прижимает к себе актриса, играющая Кудашеву. Сценические эффекты — свет (холодный и теплый) и пенопластовый снег.

Поэтический мир

Художественный мир Паперного одухотворен: права живых людей, неживых людей, предметного мира, живой и неживой природы уравниваются. В пространстве поэтического мира одухотворяются неживые предметы, они для Абсолюта такие же пространственно-временные

точки, как и люди. Все в мире Паперного обретает голос и чувство.

Все в этом мире взаимосвязано, но эта связь не на уровне логоса, знания, а на уровне души. Это еще одно свойство поэтической природы искусства Паперного. Просветление у героев происходит не на уровне знания (познания), а на уровне души. Искусствовед А. Горбунова определила в своей статье поэзию как транслятор опытного знания: «Можно, например, сказать: „Он узнал зубную боль“. Если боль может быть знанием, то и поэзия может быть знанием. В дальнейшем я это „опытное знание“ не буду специально отличать от понятия „опыта“, которое будет противопоставлено знанию в „научном“, „исследовательском“ смысле»⁷. То, что происходит в поэзии, не знание, а опыт, при этом оба соотносятся с попытками постичь истину. Но понимание истины у опыта и знания различны.

В текстах Паперного важен «прием остраннения». Автор делает персонажа, ситуацию, произнесенную реплику «странными». Конструирует текст таким образом, что сказанное слово и произведенное действие отшелушиваются от контекста, делаются неожиданными, немотивированными, нелогичными, будто возникающими первый раз. У Паперного как транслятора потустороннего поэтического мира есть задача как бы увидеть все происходящее в мире по-новому: очистить захламленное восприятие, взять предметы, явления и называть их еще раз. «Надо что ли разучиться все объяснять. Да, вообще надо не научиться, а разучиться», — говорит Моцарт в «Байроне». Монологи героев в пьесах Паперного часто выглядят абсурдными из-за их «процессуальности»: автор создает эффект слова «здесь и сейчас», будто герой старательно что-то формулирует, переживает чувство и не может его выразить.

Мир в спектакле «Река» подчеркнута нереальный, за принцип взята условность театра. Паперный как поэт выступает

в двух ролях: транслятор второй реальности и поэт-художник, то есть создатель этой второй реальности. С одной стороны, Паперный вскрывает поэтическую ипостась реального мира, «сакрализует» бытовые ситуации, поэтизирует людей с именем-отчеством и обычной профессией: продавщицу, милиционера, баяниста, а с другой стороны — мир создан, переделан, сконструирован, в нем есть божественная иерархия (реку можно интерпретировать как пространство между миром живых и мертвых; Комарики в пьесе «Байрон» будут вести разговор от имени бога), есть толпа населяющих этот мир героев.

В пьесе «Река» есть пространство для метафоричности описания, есть прописанные подробности и детали, которые невозможно выразить сценическими средствами, но они необходимы для полноты картины. Ремарка дает ощущение, воздействует на воображение читателя: «Плот плывет мимо коровы, мимо церкви, мимо женщин, стирающих белье, мимо отдыхающих рядом с 9-й моделью „жигулей“ с темными стеклами, распахнутыми дверями и очень громкой песней про любовь».

Столь же поэтическими описаниями наполнен «Август». Одна из самых «поэтических» сцен — сцена в деревне. В. изменяет А. в день своего рождения. А. же приезжает со стремянкой, магнитолой, для того чтобы перед распахнутым в августовскую ночь окном, под шум падающих яблок, сыпать бумажный снег и после — молча уйти от В. навсегда. Эта сцена заканчивается долгим монологом Анны Николаевны (которая появляется в пьесе дважды — в августовскую ночь и через десять лет, когда два грузчика и сосед будут ее хоронить) о тоске одиночества, когда и собака подохла, и ноги уже не ходят, и нет никого уже много десятков лет рядом.

Пьесу и спектакль «Август» описывать средствами формального анализа сложно из-за обилия поэтических образов, действующих непосредственно на чувства

воспринимающего. Эта поэзия стремится задуть зритель, потому что ничего прекраснее послегрозового мира августа нет. Действие не происходит где-то: по топонимике это Москва, Петербург и маленькая областная деревушка. Но определение места действия при этом — бессмысленный процесс, как и поиск на карте мира загадочной Калаханской степи. Действие не где, а когда: август, ночь, последнее полнолуние лета, после полудневной грозы.

О поэтичности всего мира и «Река». Есть Река — природа, гармония. Прекрасная в своем потоке. И есть человек — захламленный разрядившимися телефонами и шляпами. Есть комарики, ветер и деревья — живая природа — и есть шляпа, которая обрела свободу, сбежав от человека. Есть Петя, который, чуть не умерев, обрел новое понимание и чувство мира, он теперь прямой транслятор второй реальности. Но он такой не один. Еще есть кошка, которую слышат все. И не зря в последней сцене она заговорит публично — она даст понять, что все люди могут приблизиться к духовному миру, к миру природы.

Для творчества Алексея Паперного важно понятие «атмосферы». Есть объективное знание, истина, Абсолют, но человек, по логике произведений художника, не может выбраться за границы своего субъективного. Истина — объективна, переживание истины человеком — всегда субъективно: «Коммуникация между Абсолютом и человеком, по нашему представлению, может осуществляться посредством „атмосфер“»⁸. У «атмосферы» есть в мире Паперного рецепты: надо пожарить собранные ночью грибы, чтобы слышать ветер («Байрон»); нужно приблизиться к черте жизни-смерти («Река»), чтобы слышать природу; нужно переночевать ночь в пустыне с африканцами, чтобы на утро переоценить свою жизнь и заговорить на чужом языке («Пустыня»). Атмосфера — неясное, это то переживание, которое не контролируется рациональным, такое

сочетание чувственного и трансцендентного. Атмосфера — художественный прием, это буквально то, чем художник ведет воспринимающего в своем произведении. Культуролог Валерий Горюнов переживание атмосферы сравнивает с переживанием стиля: «Что такое стиль? Он на картине, но он не является картиной. Это неявное, афанес, которое каким-то образом проявляется (не становясь видимым само по себе). Как же стиль „проявляется“, если он невидим? Ведь то, что видимо на картине — цвета, очертания, мазки краски, — это точно не стиль. Это слышит и видит не глаз (как физический орган) и не ухо, а Я — но само это Я невидимо, неслышимо, неприкосновенно»⁹.

Ностальгия и меланхолия

В эстетике «Твербуля» есть сквозное ностальгическое чувство. Такая тоска по страшному и неуютному времени, которое тем не менее воспринимается как утрата. Собственно, ностальгия так и работает: «важен сам процесс „вглядывания“ в прошлое с осознанием невозможности полностью его реконструировать; в результате основным инструментом становится ирония, сочетающая оптику прошлого и настоящего»¹⁰. Ностальгия мифологизирует прошлое, маркирует быт (и даже «бытие») прошлой эпохи. Слом эпох, в который начинал художественную практику Алексей Паперный, озаменовался (вместе со смелой политической режим) бездомностью. Бездомной буквально стала вся страна: открытие границ дало ощущение свободы, но вместе с этим еще и ощущение потери дома. «Твербуль» о любви к дому не за что-то, а вопреки чему-то. Дом — бульвар, и так — для всей страны.

Ностальгией пронизан не только «Твербуль». События «Тундры» разворачиваются в 1937 году, «Приключения в Пиперно» — в 1955-м. Прошлое для Паперного мифологично и актуально одновременно. Такая игра со временами дает

возможность создания «альтернативной памяти». Меланхолия, как ее понимал Вальтер Беньямин, связана как раз с осознанием истории как утраченного объекта. При этом ностальгия, рефлексия и меланхолия помогают человеку придать фантазии права памяти. Ностальгия дает человеку возможность вспомнить время, которого не было, но нам хотелось бы, чтобы было, вспомнить потенции так, будто они были реализованы, — «подойти к истории нетелеологично»¹¹.

Само слово «ностальгия» переводится с греческого как «возвращение домой», или иначе — «тоска по дому, которого больше нет или, может быть, никогда не было»¹² — чувство утраты дома. Если посмотреть с этого ракурса на творчества Паперного, все его герои пребывают в перманентном пути, все в процессе одиссеевского вечного возвращения.

Мы вышли из дома, светила луна.
На кладбище пел соловей.
Из нашего дома дорога видна,
И вот мы уходим по ней.

В «Байроне» автор не травестирует действительность, а создает собственную реальность, в которой работает особая метафизика, по-иному течет время.

С лирической интонацией актера в рассказе Бородатого в спектакле «Река» об упущенных возможностях в жизни в спектакле появляется мотив недовольства суетой повседневности, недовольство неповоротливостью времени (в пьесе Паперного «Байрон» этот мотив трансформируется в квантовый подход к пониманию времени — в каждый момент времени будут происходить одновременно прошлое, настоящее и будущее). Спектакль начинается со сцены в вагоне (автор указывает, что это «последняя электричка», из-за чего возникает ерофеевский мотив: электричка, случайное соседство, точка отсчета жизни). В тамбуре курят два мента

и ведут «случайный» разговор об убийстве паука, плохих приметах и заработанных деньгах, попутно проговаривая желание — оставить все и сбежать. У каждого героя в пьесе «Река» есть возможность лирического выхода, момента наивысшей «тоски» по другой жизни — в этих сценах герои поют, проговаривают чувства.

[Новая] искренность /

[новая] чувственность / духовность

Искренности и ориентированности на «человеческое» много в поэзии Паперного. Объектом изображения становится обычный человек с тем, что этого человека ежедневно, суетно занимает: «Видели все в переходе на Пушкинской парень купил сапоги...» или «Приходил к нам полярник Евгений Петров, он рассказывал нам о себе, как полжизни на нем было восемь штанов и сосулька на нижней губе».

Поэтический мир Паперного духовен. В искусстве после постмодернизма осталось понятие ризомы — горизонтального корневища, но вернулся и вертикальный взгляд на мир, где есть иерархические отношения рая—земли—ада. В «Байроне» духовность подается с огромной долей иронии, где от имени Бога говорят Комарики, Церковь провозглашается театром — и там поют и танцуют, а запутавшиеся герои пытаются по-своему объяснить детям на уроке категории любви, мечты и вечности. В «Реке» героям необходима свобода, чтобы услышать мир вокруг, в котором масса звуков и множество живого. А в «Обещании», одной из «Четырех пьес», мальчик приезжает к уснувшей бабушке, чтобы записать на видео обет, который он хочет дать у ее тела, пока его не похоронили.

«Тундра» — представление о праздновании Нового года в заснеженной тундре, на Таймыре. В основе спектакля вымышленная история о реальном человеке — Раисе Ивановне Кудашевой, детском литераторе, которая написала в 1903 году песню «В лесу родилась елочка». Но не

только о ней. Еще о сбежавшем с зоны заключенном, о сером волке, который хочет услышать песню о себе, троице из чума, которая хочет узнать, что такое Новый год, о летчике, сделавшем экзистенциальный выбор, и птице, вернувшейся домой. У каждого героя свое желание, реализуемое по ходу действия, — как желания под Новый год, которые должны обязательно сбываться. А не сбываются только у «чужих» в этом уютном мире снежной тундры — у тех, кто с матом требует, несмотря на метель, немедленно доставить до зоны водку, подарки (командирские часы в основном) и детского литератора.

Спектакль о мире чувств, которые рождаются в душах от тепла семьи, ощущения праздника. Когда герой переключается на вторую, чувственную, реальность, меняется и способ актерского существования: из бытового в лирический. Такое переключение случается с летчиком, который выбирает не следовать указу командира, а вспоминает, что он в этих краях родился, о доме и птицах, которые сюда прилетают. Для зрителя явствен контраст «домашнего» и «чужого».

В «Твербуле» гостем из ирреального становится новый жилец. Сам образ говорящий: Паперный строит коммунальную квартиру как прообраз мира, в котором появляется новый человек. За ним в повествование заходит мистическое и потустороннее. Прекращается бытописание, жизнеподобие — теперь действие происходит в темноте и пустоте. Из этой пустоты появляется танцующий человек, Мефисто с хлыстом, заставляющий героев плясать, злобно смеяться и предаваться танцу под звуки барабанов и кимвал.

За бесконечность в «Августе» отвечает Калаханская степь. Такой степи нет в мире реальном, но у Паперного она возникает, когда герою нужна перезагрузка, когда окружающий мир перестает давать герою возможность нахождения собственной самости. Калаханская степь — место силы, обновления, перерождения. Туда

уезжает бабушка В., туда уезжает Алексей, там доят коз, делают сыр и собирают грибы. А потом возвращаются из бесконечности степи в конечность городской жизни, чтобы договорить, допеть и дожить.

Духовностью пронизаны все произведения Паперного. В пьесе «Байрон» несколько пар персонажей ищут мечту, любовь и вечность. В «Четырех пьесах» — истории воссоединения Ан с погибшим возлюбленным Ле, проигрывания жизненной истории театральным художником в разрезе макета, который он только что изготовил, актрисы и погибшего моряка, которого она так и не проводила, и обещания умершей бабушке, что ее внук обязательно исполнит ее желание и попадет в Африку. «Кофейная кантата» — музыка Баха и сочиненная на нее история о любви молодой девушки к летчику. Но «венец творения» в романтическом сюжетосложении — «Твербуль», который весь — поэзия, завязанная на недосказанностях, метафорах, образах, с отсутствием сюжета как нарратива.

Соединяя и перемешивая сущности божественного и земного в «Байроне», одновременно отменяя божественное и утверждая его (Комарики: Бог может явиться в любом виде. В виде куста, например, ты же знаешь! Олег Антонович: Бог

везде и всегда), Паперный в созданном мире оставляет место для белого парохода (в песне «Баба») / угнанной ракеты (в «Байроне»). Герои стремятся в условный космос как в сферу сверхжизни, туда, где, без жизненной логики, они могут стать чем-то, что заведомо больше, чем они. Это из области постмодернизма: в конце дороги не будет ада и рая, будет «море» знаков и значений, попав в которое человек станет собой и всем сразу.

Алексея Паперного сквозь призму рассмотренных категорий, как создателя собственного художественного мира, можно классифицировать как художника-романтика в неромантическую эпоху (скорее всего, в эпоху метамодернизма). Кризисное мироощущение Паперного транслируется через нарочитый уход от эпатажной среды концептуального современного театра в художественный мир, вдохновленный поэтическим словом и редуцировавший законы бытовой реальности. В произведениях Паперного радость, покой и ощущение спасения. Пусть и самыми невозможными способами, когда летчик готов увезти из 1937 года, новая жизнь готова начаться на космической станции «Вечность», а Калаханская степь — принять всех запутавшихся и ищущих покоя.

Примечания

¹ Барбой Ю. М. Язык и стиль // Введение в театроведение. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. С. 299–300.

² Там же. С. 298.

³ Мелешкина Е. А. Романтический стиль как особая категория в искусстве // Система ценностей современного общества. 2012. № 22. С. 82.

⁴ Новиков А. М., Введенский В. Н. Методология исследования стиля в искусстве и в науке // Наука. Искусство. Культура. 2013. Вып. 2. С. 126.

⁵ См.: Столетов А. И. Философия и поэзия: точки пересечения //

Вестник ТГПУ. 2007. Вып. 11 (74). С. 19.

⁶ Дмитриевская М. Спелые яблоки землю с дерева падают на... Паперный Т. У. Т... // Петербургский театальный журнал. 2014. № 2 (76). С. 100.

⁷ Горбунова А. Поэзия, опыт и знание // Логос. 2017. Т. 27. № 6. С. 62.

⁸ Горюнов В. Заметки о культуре и новой чувственности // Metamodern: Журнал о метамодернизме. 2017. 29 авг. URL: <http://metamodernizm.ru/about-culture-and-new-sense/> (дата обращения 15.05.2020).

⁹ Горюнов В. Метамодернизм и синкретика: попытка систематизации // Metamodern: Журнал о метамодернизме. 2017. 16 янв. URL: <http://metamodernizm.ru/syncretism> (дата обращения 15.05.2020).

¹⁰ Молчанова О. В. Искусство забывания, или Ностальгия по советскому мифу // Вестник РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. М.: Изд-во РГГУ, 2011. № 17 (79). С. 58.

¹¹ Будрайтскис И., Галкина А. Революционная меланхолия // Художественный журнал. 2010. Янв. № 75/76. С. 35.

¹² Там же.

А. С. Лоевец

Чехов в режиссуре Жолдака. Психоаналитические мотивы

Научный руководитель В. И. Максимов

В пьесе Чехова «Три сестры», на основе которой Андрий Жолдак поставил в Александринском театре в 2016 году спектакль «По ту сторону занавеса», были заложены некоторые скрытые на первый взгляд мотивы психоаналитического толка.

Автор современного исследования «Психологизм русской классической литературы» утверждает, что чеховские произведения отличаются замаскированным психологическим изображением героев: когда о причинах их поведения не сообщается прямо, но происходит скрытое создание психологического портрета через подключение читательского сотворчества. «Кратко особенность чеховского психологизма можно выразить так: это психологизм скрытый, косвенный, психологизм подтекста»¹.

Связь творчества Чехова с психоанализом подтверждают и психологи. По словам В. М. Лейбина, «художественными средствами Чехов изящно и непринужденно продемонстрировал тонкую работу бессознательного». Лейбин убежден в том, что Чехов не только понимал принципы действия механизмов психики человека, открытых психоанализом, но и применял их в своих произведениях. «Рассказ Чехова иллюстрирует, пожалуй, наилучшим образом мысль Фрейда о том, что ошибочные действия представляют собой своего рода компромиссы, которые свидетельствуют о частичных успехах и неудачах противостоящих друг другу намерений»².

М. В. Буняева в статье «Психология чеховских художественных произведений» доказывает «диагностический характер» творчества писателя в некоторых расска-

зах, оно коррелирует с разработками того времени в области психологии и психиатрии. «Чехов гордился, что в своих произведениях он научно точно воспроизводит психозы, неврозы, неврастения»³. По признанию многих ученых и самого писателя, он разбирался в психологии и часто использовал эти знания для построения не только характера персонажа, но и самого сюжета. Во многих произведениях Чехова сила, создающая движение фабулы, скрыта от глаз читателя, она находится как бы в глубине, за фасадом внешнего действия. Здесь можно провести наглядную аналогию с психикой человека и бессознательным: скрытым от всех, включая самого человека, но, вне зависимости от этого, влияющим на его жизнь. В дискурсе психоанализа пьеса «Три сестры» была проанализирована в книге Маргарет и Майкла Растин «Зеркало природы: Драма, психоанализ и общество». Глава, в которой содержится анализ «Трех сестер», получила название «Боль близких отношений»⁴.

В спектакле Жолдака пьеса «Три сестры» подверглась значительному изменению. Режиссер перенес действие пьесы, во-первых, в глубокий космос, а во-вторых, в 4015 год. Изменению подверглось не только условное пространство, но и реальное — театральное. Зрители «По ту сторону занавеса» находятся на сцене, там, где в привычном представлении должен располагаться театральный занавес. Спектакль же разворачивается на фоне пустых зрительских кресел, накрытых белой тканью, создающей своеобразный экран, на который транслируется то изображение

леса, то океана. В начале спектакля зрителю сообщается о том, что в 1900 году сестры успешно скончались и что ему сейчас предстоит увидеть не что иное, как попытку реконструкции воспоминаний Ирины, Маши и Ольги. Механический женский голос сообщает нам о том, что происходит «восстановление стертых элементов памяти трех сестер» (что само по себе как бы отсылает нас к теме скрытого, возможно вытесненного и бессознательного). Этот текст сразу же дублируется на большом черном экране справа от игрового пространства. Создан этот текст очевидно режиссером, это одна из многих частей спектакля, не имеющая никакого отношения к тексту Чехова. Через несколько сцен этот голос пропадет из спектакля, и далее постановка будет лишь изредка сопровождаться надписями на черном экране в углу сцены.

На сцене одна за другой появляются Ирина, Маша и Ольга (Олеся Соколова, Елена Вожакина и Елена Калинина). Все тот же голос говорит нам, что здесь девочкам 10, 12 и 14 лет, они не знают о том, кто из них кто, их память стерта. Восстановление памяти происходит довольно быстро, в следующих сценах сестры начинают обрывочно проживать эпизоды из своей прошлой жизни. Небольшую часть спектакля занимают воспоминания из детства сестер, где через серию флешбэков нам дается первый важный ключ к пониманию одного из персонажей — Маши.

Дальнейшее действие «По ту сторону занавеса» будет рассмотрено через психоаналитическую модель исследования спектакля. Выделим для этого важнейшие оси отношений персонажей:

- 1) Маша — отец сестер — Кулыгин — Вершинин;
 - 2) Ирина — мать сестер — Тузенбах — Соленый;
 - 3) Ольга — Кулыгин — Наталья.
- Начнем с наиболее яркой линии.

Линия отношений

Маша — отец сестер — Кулыгин — Вершинин

В одной из первых сцен спектакля появляется персонаж, обозначенный механическим женским голосом как «старый маразматичный отец или оставленный всеми Вершинин». Но эта неопределенность практически сразу же устраняется, в дальнейшем действии данный персонаж определенно является отцом сестер. Зритель узнает, что в детстве Маши полковник Прозоров принуждал ее к интимным отношениям, о чем остальные сестры даже не догадывались.

«Будто в неприятном наваждении мы видим картины детства сестер в отцовском доме, где белым призраком бродит мать, а в дальней комнате живет развратник-отец, жертвой которого становится Маша»⁵.

В следующий раз мы увидим Игоря Волкова уже в роли подполковника Вершинина. Он появляется в футуристическом кубе-портале-космическом корабле и сразу же начинает активно искать среди сестер Машу.

У Маши также сразу же появляется влечение к Вершинину. И это первый психоаналитический мотив, который мы рассмотрим. Полковник Прозоров — первый мужской образ сексуального плана для Маши. Ее влечение к Вершинину — «очень похожему на их отца» (цитата Маши–Вожакиной), что иронично обыгрывается тем, что обоих играет один и тот же актер, — буквальное воплощение Эдипова комплекса. Этот момент отмечается всеми рецензентами, чьи тексты были использованы для этой работы. Приведем несколько из них.

«Генерал Прозоров прибывает сюда в облике Вершинина, и Маша просто не может его не полюбить»⁶.

«...Женщина ищет утешения во „влюбленном полковнике“ Вершинине лишь потому, что он напоминает ей об отце (Жолдак даже отдает роли Прозорова-

старшего и Вершинина одному актеру — Игорю Волкову)»⁷.

Таким образом, зритель считывает назначение Игоря Волкова на обе роли как объяснение Машиной тяги к Вершинину — отцу двух девочек, похожему на ее собственного отца, связь с которым так же запретна, как и ее отношения с полковником, ведь он женат, а жена его еще и нездорова.

Вскоре после появления Вершинина мы видим и Кулыгина. Это уже другое воспоминание сестер о том, как они учились в гимназии, а будущий муж Маши был преподавателем географии. Маша и Ирина сидят внутри прямоугольной конструкции из деревянных и металлических перекладин (сбоку напоминающей клетку), в которой есть лишь одна стена — задняя, на ней висит доска. Единственное яркое пятно в этой «комнате» — кислотно-желтый стол. Этот цветовой акцент будет еще не раз появляться на протяжении спектакля. За столом сидят младшие сестры Прозоровы и сначала слушают Ольгу, рассказывающую им о ландышах. Потом ее сменяет Кулыгин. Он эксцентричен, напряжен и как-то по-особенному опасен, от Виталия Коваленко в этой роли постоянно ждешь взрыва, даже еще до того, как он успел показать себя в своем истинном облике мужа-тирана. Кулыгин (как и Вершинин) сразу же обращает внимание на Машу, медленно, растягивая гласные, почти шепотом произнося ее имя — «Маааша». Он танцует в полной тишине перед девушками, достает из своего чемоданчика черную ткань и накидывает ее на голову Ирине, выводя ее так из сцены. Маша выходит к доске и начинает писать что-то об Африке, когда Кулыгин вырывает у нее из рук маркер и предлагает ей выйти за него замуж. Машино звонкое «За вас? За педагога? Никогда!» перекрывается Кулыгиным, шуточно повторяющим навязчивое «Да, да, да». Свет гаснет. На экране надпись: «Маша вышла замуж, время потекло».

Чеховская мотивация Машиного брака «раньше он мне казался умным» нивелируется прошлым героини Жолдака и тем, за кого она вышла замуж. На протяжении последующих трех часов спектакля Кулыгин с угрожающим «Где Маша?» будет искать свою жену, прячущуюся от него под кровать, таскать ее по сцене за руки и за ноги и насиловать на пороге дома, методично приговаривая «Маша меня любит». Кулыгину необходимо именно обладать Машей не только в моральном, но и в физическом плане. Так, он уносит ее на плече в сцене воспоминания об их свадьбе в начале второго акта, крича «Мое, мое!» Точно так же, став свидетелем измены своей жены с Вершининым, он пытается вернуть власть над ней, принуждая ее к сексу. Жолдак рисует Кулыгина психопатом, тираном и деспотом, самоутверждающимся за счет более слабой Маши. И нет в его портрете ни капли преподавательского интеллекта, в который могла если не влюбиться, то хотя бы увлечься хрестоматийная Маша Чехова. А вот страх есть.

Все, кто писал о спектакле, сходятся в том, что Машу во всех последующих отношениях ведет прошлый опыт отношений с отцом, который точно так же пользовался ею, владел, как вещью.

«Главной для Жолдака стала драма Маши (Е. Вожакина пока с трудом справляется с этой ролью). Она — жертва домашнего насилия, отец Прозоров насилует ее в детстве, теперь ее насилует и бьет муж Кулыгин. <...> Внешне он напоминает скорее не учителя гимназии, а сытого представителя среднего класса. Благополучен и невозмутим. Но в семье — форменный садист. Кулыгин Коваленко — эдакий блюститель мещанской благопристойности. Часто эту тему в чеховской пьесе отводят Наташе, но у Жолдака этой героини почти нет, Кулыгин убивает ее как раз за то, что она нарушает мораль (хочет прокатиться с Протопоповым), убивает жестоко»⁸.

«Самые страшные сцены насилия все же связаны с семьей Маши, выбравшей себе в мужья взрослого (и оттого похожего чем-то на отца) Кулыгина (Виталий Коваленко) — страшного и жалкого садиста. Этот блестящий образец садо-мазохизма непрестанно бьет Машу в их чудесном домике-коробочке, стоящем посреди распахнутой в космос сцены, насилует после ее прощальных объятий с Вершининым — страшно и коротко — прямо на пороге этого милого семейного гнезда»⁹.

«Ее муж, вечно причитающий о любви к жене, благопристойный чеховский учитель Кулыгин расшифрован Жолдаком и сыгран Виталием Коваленко как сексуальный извращенец и садист, измывающийся над Машей»¹⁰.

«Это тема многих чеховских рассказов — стреноженная стремящаяся на волю женская душа — и здесь она прописана так подробно, что когда Кулыгин в очередной раз спрашивает: „Где Маша?“ — а он практически не уходит со сцены, — становится физически страшно и хочется убежать»¹¹.

«Кулыгин Виталия Коваленко — как засбоившая система, из-за измены жены упорно повторяет фразу „Моя жена меня любит“, причем понимает ее вполне действительно: берет чуть ли не кричащую от ужаса Машу и раздвигает ноги, а Маша при виде мужа кидается прочь, как от трубы, зовущей на расстрел»¹².

Кулыгин представляет собой садистскую сторону полковника Prozорова. Из этого можно сделать вывод, что это одна из причин, почему Машу потянуло к нему: взрослому, жестокому человеку.

Другую сторону полковника Prozорова представляет собой второй мужчина Маши — Вершинин: нелепый, комичный герой в мятом черном костюме, широком галстуке и с узнаваемым акцентом. Вершинин — это шарж комедийного персонажа, нарисованный крупными штрихами. Ему нравится Маша, но как только в конце первого акта ему приходит письмо о том,

что жена его отравилась, Вершинин возвращается в реальность. В реальность, в которой у него две дочери и больная жена, которая, кстати, появится в спектакле для того, чтобы повеситься на глазах у мужа в домике Prozоровых. Именно эта реальность и заставляет его попрощаться с Машей и навсегда оставить ее с Кулыгиным. Вершинин Жолдака в целом довольно сомнительный объект для влюбленности, что и отмечено в рецензиях.

«Делом Вершинина было и остается появляться и исчезать»¹³.

«...А Вершинин суетливо топчется на краю бездны, не решаясь в нее ступить»¹⁴.

«В похожем на какого-то затурканного управдома, несвежем и болтливом Вершинине, которого блестяще играет Игорь Волков, Маша видит отца, поэтому чувство к нему сложное, мучительное»¹⁵.

«Стареющий, безвольный любовник Вершинин использует ее...»¹⁶.

«Она как лоза льнет к этому немолодому, несексуальному, в подтяжках Вершинину (Игорь Волков). Вершинин и отец — один, изначально данный ей, образ любви»¹⁷.

На первый взгляд, подполковник Вершинин совсем не похож на Кулыгина.

«Несчастливая Маша Елены Вожакиной оказывается распятой между двумя клоунами — жестоким Рыжим (Кулыгин Виталия Коваленко) и нелепым Белым (Вершинин Игоря Волкова), между энергичным Арлекином и тюфяком Бригеллой»¹⁸.

Они оба проявляют к ней общие поведенческие паттерны, основанные на потреблении, использовании. И к Кулыгину, и к Вершинину Машу толкает один и тот же фактор — насилие в детстве. Таким образом и складывается важнейшая в «По ту сторону занавеса» геометрическая фигура. Важно отметить, что это не треугольник, как кажется на первый взгляд, а квадрат. Ведь фигура отца для роли Маши является ключевой, несмотря на то, что в самом спектакле его персонаж показан лишь один раз. Такой психоаналитический мотив

тоже более чем явно прочитывается всеми критиками в спектакле:

«Инцестуальная травма заставляет ее сначала влюбиться/подчиниться садисту-учителю Кулыгину, а позже — изживать новую травму в любви к двойнику „отца“ — Вершинину»¹⁹.

«Вообще, треугольник Маша–Вершинин–Кулыгин в очень сложном по внутренней геометрии и к премьере не обретшем ритмического единства спектакле Андрия Жолдака становится самой интересной фигурой»²⁰.

Линия отношений

Ирина — мать сестер — Тузенбах — Солёный

Ирина, младшая сестра Прозорова в исполнении Олеси Соколовой, тоже существует в рамках любовного многоугольника. На краю сцены она играет в теннис с Тузенбахом (Иван Ефремов) и Солёным (Владимир Маликов). Вернее, игру ведут Ирина и Тузенбах, а инфернально-жутковатый Солёный лишь возвращает мячики. Тузенбах хрестоматийно предлагает Ирине выйти за него замуж, а та не может решиться. Солёный также претендует на ее внимание. Жолдак углубляет историю этих чеховских героев в двух направлениях. Во-первых, вводя в спектакль персонаж матери сестер в физическом воплощении актрисы (Оксаны Обухович) и давая намек на ее отношения с Чебутыкиным — очередным флешбэком из детства сестер. Так, если Машина история оказалась неразрывно связана с отцом Прозоровым, то на Ирину (по мнению рецензентов) повлияла именно мать.

«А бедная младшая — Ирина (Олеся Соколова) — так и не найдет ключ от своей души, запертой как дорогой рояль, и случится это именно потому, что ее детская память навсегда сохранит тревожный, расколотый образ семьи, в которой кроме папы-генерала будет являться чудесный доктор и играть с ней в тарелочки»²¹.

Отношения Ирины, Тузенбаха и Солёного вызывают неоднозначную реакцию. Часть рецензентов пишет о любви Ирины к мужчинам, ставя ее в положение невозможности выбора из-за симпатии к обоим. Другие, наоборот, говорят о том, что Ирина безразлична и к Солёному, и к Тузенбаху, попутно ставя тот же диагноз ее матери.

«Точно так же, как мать сестер когда-то не любила ни мужа, ни Чебутыкина, Ирина теперь не любит ни Тузенбаха, ни Солёного»²².

«Как стучит теннисный мяч о ракетку в игре Ирины и Тузенбаха, а Солёному остается лишь приносить укатившийся мячик, любовь двух мальчиков разбивается о безличное влечение девушки сразу к обоим»²³.

«Безличная, только-только проснувшаяся чувственность влечет Ирину сразу к двум мужчинам»²⁴.

«Ирина вообще никого не любит и от этого глубоко несчастна»²⁵.

«Вся конструкция, полная хаоса, держится на антиномиях; на полярностях крайностей; на симметрии. Владела Ирина двумя фигурками пажей, мечущихся для нее по черной сцене с теннисными ракетками, даря и посвящая ей упругие удары по мячу. Ходила между ними, будто примеря чужую роль и впиваясь губами на пробу то в одного, то в другого, — в первом акте»²⁶.

Второе направление Жолдак раскрывает ближе к финалу спектакля. Солёный не просто убивает Тузенбаха на дуэли, но и насилует его. Многие рецензенты объясняют присутствие Солёного в этом любовном треугольнике скрытым, латентным влечением к своему, казалось бы, противнику Тузенбаху, тем же они мотивируют и его убийство — невозможностью обладать.

«Латентное влечение Солёного к Тузенбаху выливается в соперничество за Ирину»²⁷.

«Их дуэль с Тузенбахом (Иван Ефремов) происходит в какой-то стеклянной

аэротрубе. Соленый насилует и мучает Тузенбаха, потом бросает его оскорбленное, беззащитное тело в доме Прозоровых»²⁸.

«Вряд ли понимание мужского соперничества как латентного желания обладать соперником дает такой уж сущностный взгляд на любовный треугольник Ирина (Олеся Соколова) — Тузенбах (Иван Ефремов) — Соленый (Владислав Шинкарев). В сцене предполагаемой дуэли (у Жолдака это происходит в прозрачной барокамере) кошачье-томный Соленый приспускает с „простого хорошего парня“ Тузенбаха штаны и... весьма своеобразно мстит. Бедный Тузенбах!»²⁹

Линия отношений

Ольга — Кулыгин — Наталья

Ольга (Елена Калинина) оказалась единственной из сестер, кого Жолдак не поставил в позицию носителя травматичного опыта, полученного от одного из родителей. Ее персонаж раскрывается с помощью иного приема. Ольга в «По ту сторону занавеса» имеет допцельгангера — порочного двойника. Им является Наташа — жена Андрея Прозорова. Обозначает это дублирование Жолдак максимально доходчиво, он снова прибегает к использованию одного актера, исполняющего разные, но связанные на уровне смыслов роли. Наташу также играет Елена Калинина. Так, «днем» (что, конечно, условно, т.к. во вселенной Жолдака время суток малоопределимо, да и существует ли оно вообще?) Калинина — усталая учительница гимназии, говорящая о том, что лучше бы вышла замуж за кого угодно и тайно желающая мужа-садиста своей сестры Маше.

«Ольга влюблена в Кулыгина, который из ничтожного преподавателя гимназии становится одним из главных героев спектакля»³⁰.

«Ночью» же Ольга, словно оборотень, превращается в Наталью, та, одетая в яркий костюм а-ля кабаре, собирается сбежать из мужнего дома на свидание к дру-

гому. Что важно отметить, некоторыми зрителями она воспринимается именно как другая версия Ольги, а не отдельный персонаж в исполнении той же актрисы.

«Наташа же, напротив, только ночная, лунная ипостась несчастливой неудовлетворенной Ольги... чей взгляд днем настойчиво следует за Кулыгиным. В ночи же она — богиня Лилит, вся в стразах, корсете и перьях бразильянского карнавала, с балетным изгибом стана — пугливо крадется на цыпочках, призывая своего несуществующего Протопопова»³¹.

«Ольга... неожиданно оборачивается Наташей (так загрузилась информация в ее оперативную память), и окажется, что Андрей выбрал себе невесту по образу и подобию старшей сестры»³².

«Елене Калининой отданы роли Ольги и Наташи, которая, как сообщают титры, поразительно на нее похожа. Понятно, почему Андрей Прозоров — Степан Балакин вдруг тянется к сестре с поцелуем: одна героиня на мгновение проступает в другой»³³.

Кроме того, некоторые рецензенты также прочитывают исполнение обеих ролей Еленой Калининой как намек на фрейдистские корни любви Андрея к Наташе.

Заканчивает сюжетную линию Наташи тайная страсть Ольги — Кулыгин. Поймав ее в попытке уйти к любовнику, Кулыгин безапелляционно ведет ее в тот самый домик, в котором разворачивается и его собственная история с Машей. В этом домике с розовыми стенами он и забьет Наташу до смерти с криками «проститутка». Будто бы вымещая на ней злость к другой неверной.

Финал

Вершинин покинул Машу, Тузенбах убит, сестры так и не уедут в несуществующую Москву. Так закончилась история трех сестер из 1900-го, но не их футуристичных клонов с восстановленной памятью, где-то в глубоком космосе.

В конце спектакля Жолдак дает все-таки чеховскому ружью выстрелить. Ружье это зритель видит в самом начале за плечами у матери сестер, прогуливающейся по краю сцены и зовущей их домой. В финале Жолдак замкнет эту арку матери-охотницы. На сцене появляются три фигуры: Ольга, Маша и Ирина в белых платьях. Им снова 10, 12 и 14 лет. Раздаются три выстрела, под каждый из них падает одна из фигур. Сестры вернулись в небытие. А. В. Бартошевич писал о роли матери в английской литературе начала XX века: «Мать — символ прошлого, природных и исторических корней, знак таинственной связи с истоками, космосом...»³⁴. Тема матери в спектакле Жолдака играет ту же роль. Она появляется как возможная первопричина бессознательных желаний Ирины, но на самом деле она что-то намного большее. Мать здесь — первопричина всего, она и есть то самое бессознательное, в котором пребывают еще не рожденные дети, и сила природы, управляющая героинями, а в конце заботливо забирающая их в свое лоно.

Завершающим штрихом к этому конструкту психоаналитических отсылок станут поклоны актеров. Каждый из них, выходя на сцену, отворачивается от зрителей и кланяется в зеркало, появляющееся у авансцены. Зеркало размещено таким образом, чтобы зритель мог в первую очередь видеть в нем себя. Таким образом, возникает новая волна образов, очевиднейший из которых заключается в том, что зрители аплодируют сами себе, своему восприятию, своей надстройке смыслов. Переводя фокус на актера, можно увидеть и попытку воссоздания другой реальности, где раскрываются все скрытые чувства и желания, а главное — их причины. Актеры «По ту сторону занавеса», возвращаясь в нашу реальность, кланяются тем, другим, живущим под покровом чеховской пьесы.

Композиция «По ту сторону занавеса» состоит из событий нескольких видов: со-

бытия пьесы Чехова, происходящие в хронологическом порядке, но при этом режиссер показывает их в нужном для себя оттенке, меняет детали, добавляет новый контекст (например, появление Вершинина и дальнейшие события, которые оно повлекло за собой, предложение Тузенбаха Ирине, ее сомнения и дуэль с Соленым и так далее). Второй вид — события, о которых лишь упоминалось в «Трех сестрах» или они подразумеваются сюжетом пьесы, но в самой пьесе они не были описаны, поэтому режиссер, впрочем, как и события предыдущего вида, интерпретирует их по своему (свадьба Маши и Кулыгина, попытка самоубийства жены Вершинина, намек на отношения Чебутыкина и матери сестер Прозоровых, знакомство и предложение Кулыгина, уроки Ольги в гимназии). Третий вид событий — полностью созданные Жолдаком: место и время действия, восстановление памяти сестер, убийство Наташи, смерть сестер в конце.

И, наконец, четвертый вид — события, читающиеся зрителями как события психоаналитического характера, которые могли быть выведены из пьесы Чехова, так называемые «пустые места», заполненные режиссером по своему желанию: насилие в семье Маши и Кулыгина, дуэль Соленого и Тузенбаха и т.д.

Н. Я. Берковский писал: «События у Чехова не отводятся на периферию, но уходят вглубь... часто творятся они не на сцене, а где-то в закулисном пространстве, откуда мы получаем намеренно скудную отрывочную информацию. В драмах Чехова события — фон, а быт выносится на передний план...»³⁵. Спектакль Жолдака представляет изнанку пьесы «Три сестры», фон, который вышел на первый план. В его обрывочном повествовании почти нет быта, она вся — события: измены, насилие, убийство. Режиссер вскрывает пьесу Чехова, бесконечно гиперболизируя и усугубляя, но все же показывая все возможные скрытые мотивы и смысловые пласты

именно психоаналитического плана. Каждый герой пьесы несет через все действие свою собственную драму, не вынося ее на первый план. Режиссер гиперболизирует мотивы, существующие в пьесе. Любовь Кулыгина к Маше, о которой тот постоянно говорит в тексте Чехова, у Жолдака превращается в одержимость и жажду полного обладания. Из характера Кулыгина, по сути, убрано все, кроме этой одной черты — многократно преувеличенной. Желание Ольги выйти замуж превращается в буквальное преследование Кулыгина. Здесь ей важен не сам Кулыгин, он просто оказывается единственным мужем в этой семье, пусть и чужим. Важно само желание, которое четко читается в пьесе. Режиссер преувеличивает желание Ольги, говоря о том, что и жизнь любвеобильной Наташи может казаться ей завидной, отсюда и превращение Калининой в другого персонажа. Зависимость детей Прозоровых (в данном случае именно Маши) от отца превращается в насилие со стороны полковника. А схожесть полковника Прозорова и Вершинина в глазах Маши превращает их в буквально одного и того же человека в исполнении одного артиста Игоря Волкова. Маша становится одержима Вершининым (как и Кулыгин ею), который совершенно не оправдывает такой привязанности: ни внешне (он значительно старше и вообще смешон), ни своим поведением и отношением к Маше. Но для нее он — шанс спастись от разочаровывающей жизни и своеобразное напоминание о прошлом, которое все равно лучше настоящего, поэтому в одной из сцен она крепко оплетает его руками, будто пытается вобрать в себя полностью. Недостаточная же заинтересованность Соленого в том, чтобы добиться Ирины, которая значительно превышалась его нежеланием их союза с Тузенбахом, становится в «По ту сторону занавеса» гомосексуальной линией Соленый–Тузенбах.

Отрицать влияние психоанализа на этот спектакль нельзя, что заметили прак-

тически все театральные критики. Психоанализ здесь читается во всем. Сценография: океан, раскинувшийся по рядам зрительных кресел, как что-то огромное, непознанное и таящее в своих глубинах много секретов. Лес, рифмующийся с чем-то диким, природным и неуправляемым и с толкованием снов Фрейдом, где он определял лес как символ гениталий. Большая проекция изображения мозга с воткнутыми в него трубками, символизирующая исследование психики героев, того, что происходит у них в голове. В конце концов, космос, в котором происходит все действие, как символ разума.

В 1926 году Л. С. Выготский в «Историческом смысле психологического кризиса», рассуждая о смещении фокуса внимания с психологии нормального человека на психопатологии из-за влияния работ Фрейда, писал: «Ключ к психологии — в патологии; не потому только, что последняя нащупала и изучила раньше других корень психики, но потому, что такова внутренняя природа вещей и обусловленная ею природа научного знания об этих вещах»³⁶. Можно решить, что именно этот «ключ» и стал режиссерским решением жолдаковских «Трех сестер». Если сопоставить пьесу Чехова, взятую за первоисточник, и спектакль, то становится ясно, что во многом режиссер просто бесконечно преувеличил существующие в пьесе мотивы. Жолдак масштабирует ярчайшие (но все же не единственные) характеристики героев пьесы, он полностью подчиняет их этим мотивам, отбрасывая все остальное.

Такой путь обусловлен спецификой драматургического материала. Пьесы Чехова, как драматурга эпохи режиссерского театра и представителя новой драмы, наполнены персонажами «без характера», нуждающимися в создании нового смысла режиссером. «Ко всему еще и „характер“ в пьесе Чехова или Метерлинка основательно выветрен, он не сумма и не система

свойств, как было еще в XIX веке. О Норе у Ибсена и о Катерине у Островского есть что сказать как о характерах в социально-психологическом смысле. О Маше из „Трех сестер“ такого почти ничего не скажешь. Вряд ли это „характер“ в понимании XVI–XIX столетий», — писал Ю. М. Барбой³⁷. Эта ненаполненность не только персонажей

Чехова, но и действия его пьес, в которых будто бы ничего не происходит на первом плане, но мы точно ощущаем какое-то непрерывное, скрытое движение где-то в глубине, — идеальный материал для психоаналитических изысканий и собственных трактовок. Это свойство драматургии Чехова и использовал Андрий Жолдак.

Примечания

¹ *Есин А. Б.* Психологизм русской классической литературы: Учебное пособие. М: Флинта, 2017. С. 283.

² *Лейбин В. М.* Психоанализ: Учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Питер, 2008. С. 244.

³ *Буяева М. В.* Психология чеховских художественных произведений // Северо-Кавказский психологический вестник: [Электронный ресурс]. 2011. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologiya-chehovskih-hudozhestvennyh-proizvedeniy> (дата обращения 20.04.2020).

⁴ *Rustin M., Rustin M.* Mirror to Nature: Drama, Psychoanalysis and Society. London: Routledge, 2018. P. 208.

⁵ *Должанский Р.* Сестры как предчувствие // Коммерсантъ: [Электронный ресурс]. 2016. 13 февр. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2915887> (дата обращения 12.05.2020).

⁶ *Карась А.* Летят, как птицы из неведомого мира // Российская газета: [Электронный ресурс]. 2016. 10 марта. URL: <https://rg.ru/2016/03/10/v-aleksandrinke-andrej-zholdak-postavil-chehovskih-treh-sester.html> (дата обращения 10.05.2020).

⁷ *Омецинская Е.* Это было у моря, где ажурная пена... // Аргументы недели Санкт-Петербург: [Электронный ресурс]. 2016. 11–17 февр. URL: <http://ptj.spb.ru/pressa/eto-bylo-u-morya-gde-azhurnaya-pena/> (дата обращения 13.05.2020).

⁸ *Кантор В.* «Три сестры». Перезагрузка // Невский Театраль: [Электронный ресурс]. 2016. № 3.

URL: <http://ptj.spb.ru/pressa/tri-sestry-perezagruzka/> (дата обращения 14.05.2020).

⁹ *Карась А.* Летят, как птицы из неведомого мира // Российская газета: [Электронный ресурс]. 2016. 10 марта. URL: <https://rg.ru/2016/03/10/v-aleksandrinke-andrej-zholdak-postavil-chehovskih-treh-sester.html> (дата обращения 10.05.2020).

¹⁰ *Омецинская Е.* Это было у моря, где ажурная пена... // Аргументы недели Санкт-Петербург: [Электронный ресурс]. 2016. 11–17 февр. URL: <http://ptj.spb.ru/pressa/eto-bylo-u-morya-gde-azhurnaya-pena/> (дата обращения 13.05.2020).

¹¹ *Агишева Н.* Сестры в зазеркалье // Сноб: [Электронный ресурс]. 2016. 7 февр. URL: <https://snob.ru/selected/entry/104202/> (дата обращения 06.05.2020).

¹² *Мамчур Е.* Необратимость // Блог ПТЖ: [Электронный ресурс]. 2016. 12 февр. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/neobratimost/> (дата обращения 05.05.2020).

¹³ Там же.

¹⁴ *Джурова Т.* Женщины из моря // ПТЖ: [Электронный ресурс]. 2016. № 1 (83). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/83/process-83/zhenshhiny-izmorya/> (дата обращения 05.05.2020).

¹⁵ *Должанский Р.* Сестры как предчувствие // Коммерсантъ: [Электронный ресурс]. 2016. 13 февр. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2915887> (дата обращения 12.05.2020).

¹⁶ *Кантор В.* «Три сестры». Перезагрузка // Невский Театраль: [Электронный ресурс]. 2016. № 3. URL: <http://ptj.spb.ru/pressa/tri-sestry-perezagruzka/> (дата обращения 14.05.2020).

¹⁷ *Кислова А.* «Заправлены в планшеты космические карты...» // ПТЖ: [Электронный ресурс]. 2016. № 1 (83). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/83/process-83/zapravleny-vplanshety-kosmicheskie-karty/> (дата обращения 03.05.2020).

¹⁸ *Джурова Т.* Женщины из моря // ПТЖ: [Электронный ресурс]. 2016. № 1 (83). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/83/process-83/zhenshhiny-izmorya/> (дата обращения 05.05.2020).

¹⁹ Там же.

²⁰ *Должанский Р.* Сестры как предчувствие // Коммерсантъ: [Электронный ресурс]. 2016. 13 февр. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2915887> (дата обращения 12.05.2020).

²¹ *Карась А.* Летят, как птицы из неведомого мира // Российская газета: [Электронный ресурс]. 2016. 10 марта. URL: <https://rg.ru/2016/03/10/v-aleksandrinke-andrej-zholdak-postavil-chehovskih-treh-sester.html> (дата обращения 10.05.2020).

²² *Мамчур Е.* Необратимость // Блог ПТЖ: [Электронный ресурс]. 2016. 12 февр. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/neobratimost/> (дата обращения 05.05.2020).

²³ *Джурова Т.* Женщины из моря // ПТЖ: [Электронный ресурс]. 2016. № 1 (83). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/83/process-83/zhenshhiny-izmorya/> (дата обращения 05.05.2020).

²⁴ Там же.

²⁵ *Агишева Н.* Сестры в зазеркалье // Сноб: [Электронный ре-

сурс]. 2016. 7 февр. URL: <https://snob.ru/selected/entry/104202/> (дата обращения 06.05.2020).

²⁶ Волошина А. Грядущему моллюску // Colta: [Электронный ресурс]. 2016. 11 февр. URL: <http://ptj.spb.ru/pressa/gryadushhemumollyusku/> (дата обращения 08.05.2020).

²⁷ Джурова Т. Женщины из моря // ПТЖ: [Электронный ресурс]. 2016. № 1 (83). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/83/process-83/zhenshhiny-izmorya/> (дата обращения 05.05.2020).

²⁸ Кислова А. «Заправлены в планшеты космические карты...» // ПТЖ: [Электронный ресурс]. 2016. № 1 (83). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/83/process-83/zapravleny-vplanshety-kosmicheskie-karty/> (дата обращения 03.05.2020).

²⁹ Авраменко Е. На задворках чеховской пьесы // Санкт-Петербургские ведомости: [Электронный ресурс]. 2016. 3 марта. URL: <http://ptj.spb.ru/pressa/na-zadvorkakh-chexovskoj-pesy/> (дата обращения 11.05.2020).

³⁰ Азишева Н. Сестры в зазеркалье // Сноб: [Электронный ресурс]. 2016. 7 февр. URL: <https://snob.ru/selected/entry/104202/> (дата обращения 06.05.2020).

³¹ Джурова Т. Женщины из моря // ПТЖ: [Электронный ресурс]. 2016. № 1 (83). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/83/process-83/zhenshhiny-izmorya/> (дата обращения 05.05.2020).

³² Карась А. Летят, как птицы из неведомого мира // Российская газета: [Электронный ресурс]. 2016. 10 марта. URL: <https://rg.ru/2016/03/10/v-aleksandrinke->

andrej-zholdak-postavil-chehovskih-treh-sester.html (дата обращения 10.05.2020).

³³ Авраменко Е. На задворках чеховской пьесы // Санкт-Петербургские ведомости: [Электронный ресурс]. 2016. 3 марта. URL: <http://ptj.spb.ru/pressa/na-zadvorkakh-chexovskoj-pesy/> (дата обращения 11.05.2020).

³⁴ Бартошевич А. «Политическое десятилетие» в Англии и Шекспир // Театр. 1978. № 8. С. 123.

³⁵ Берковский Н. Я. Литература и театр. М.: Искусство, 1969. С. 148.

³⁶ Выготский Л. С. Психология развития человека. М.: Смысл; Эксмо, 2005. С. 41.

³⁷ Барбой Ю. М. К теории театра: Учебное пособие. СПб.: СПбГАТИ, 2008. С. 64.

М. А. Колосова

Театр акустических воздействий Евгении Сафоновой

Научный руководитель Т. С. Джурова

Чаше всего, как само собой разумеющееся, мы приходим в театр «смотреть спектакль». Аудитория в большей степени вступает в коммуникацию с визуальными его компонентами. Композитор и британский исследователь звука Росс Браун «охарактеризовал режиссуру 1950–1990-х как стремящуюся к шумоподавлению. Борьба с шумом (и, как следствие, зрительское подчинение этому требованию) привела к „отуплению“ театра и потере навыков звуковой драматургии»¹. Хотя известно, что больше половины воспринимаемой информации приходится на долю звука. Звук, как выразительное средство, является одним из важнейших языков театра. Говоря о звуке в театре, мы часто имеем в виду речь, голос, звучащие в театральном пространстве. По мере того как в разные эпохи менялись театральные формы и методы, менялась и речь в театре, и отношение к театральному звуку, и иерархия отношений между голосом и речью, звуком и случайным шумом.

По выражению М. Долара, представителя Люблянской школы психоанализа, звук вторгается в наше интимное пространство без разрешения, обладает куда большим потенциалом травматического воздействия на психику, нежели то, что оказывается в поле нашего зрения. Голос проникает в пространство воспринимающего, звук вызывает дискомфортные ощущения. Но зачастую и наоборот: голос «раскрывает то, что скрыто, интимно; чересчур оголяет». «Можно было бы сказать, что здесь эффект — даже скорее аффект — стыда, сопровождающий голос: мы испытываем чувство стыда при использовании

своего голоса, поскольку он открывает перед Другим скрытую интимность»².

В сегодняшнем театре голос актера часто становится самостоятельным элементом. Он представляется материальным, обретает телесность, проявляются его паралингвистические особенности: хрип, крик, кашель, писк и т.д. Речь может превращаться в шум, то есть десемантизироваться и тем самым воздействовать на глубинные слои бессознательного. «Голос наделен глубиной: не обозначая ничего, он хочет сказать больше, чем простые слова, он становится носителем первоначального загадочного смысла, который предположительно потерян в языке»³. Голос наделяется энергией, которая на физическом уровне воздействует на зрителя. Э. Фишер-Лихте связывает появление «феноменального» (то есть интонационно не окрашенного) измерения голоса на современной сцене с перформативным поворотом 1960-х годов. Хотя известно, что задолго до него, например, режиссерские искания А. Арто были связаны с энергией голоса, использованием физиологических голосовых процессов, работой с феноменологией голоса. Чувственный атлетизм, основной принцип актерской системы Арто, заключается в прямом воздействии на чувства зрителей, в том числе через Слово.

Однако именно перформативный поворот послужил тому, что само перформативное пространство расширилось. Зритель стал его участником. Джон Кейдж — один из первых исполнителей, который проблематизировал воспринимающего. Также Кейдж ввел категорию спонтанности: «Звуковое пространство

спектакля возникало здесь как раз благодаря тому, что до тех пор рассматривалось как помеха: то есть благодаря звукам, проникавшим в зал с улицы или возникавшим в публике, когда слушатели кашляли, шаркали ногами, переговаривались друг с другом, покидали свои места или хлопали входными дверями. Звуковой пласт спектакля формировался спонтанно»⁴.

Важно отметить, что именно во второй половине XX века появление техники нового типа позволяло режиссерам создавать технические пространственные аудиальные формы. Использование микрофонов создавало возможность игры с дистанцией между артистом и зрителем. Современные компьютерные программы также способствуют расширению пространственных возможностей звука, позволяют заполнять звуком все пространство зрительного зала или же оставлять его в наушниках каждого зрителя.

В постановках Евгении Сафоновой голос актера зачастую становится ведущим выразительным средством и главным инструментом воздействия на психику зрителей, которым в системе спектакля осознанно отводится роль «резонатора», тех, в ком отразится звук, источником которого является как актер в частности, так и акустическое пространство. В приемах режиссуры прослеживается связь с различными традициями, течениями российского и зарубежного театра; влияние идей практик А. Арто, Е. Гротовского, Вс. Мейерхольда, А. Васильева, а также современного немецкого театра — работ Хайнера Гёббельса и Сьюзен Кеннеди.

С 2010 года работы Евгении Сафоновой появляются в «Этюд-театре», ТЮЗе им. А. А. Брянцева, Александринском театре, Театре им. Ленсовета, БДТ им. Г. А. Товстоногова. В спектакле «Двое бедных румын, говорящих по-польски» по тексту Дороты Масловской игра главных исполнителей строилась на контрасте произнесения текста. Евгения Тропп писала

о речи главного героя: «Энергия, с которой злой, отчаявшийся, полностью потерявший опору, слетевший с катушек Парха выкрикивал на сумасшедшей скорости свои монологи, пугала и привлекала одновременно»⁵. В то время как речь Джинны отличалась спокойствием и отрешенностью. Сафонова работала с актером как с перформером, проводником энергий, направленных в зрительный зал.

В спектакле «Братья» (2015) по роману Достоевского режиссер уделяла особое внимание тексту, его строению и мелодике. Звуковой ландшафт включал производные голоса — крики, вздохи, шумы, смех, — сопровождаемые давящей на барабанные перепонки музыкой. Ася Волошина говорила о «Братьях»: «Это действие, конечно, для знающих роман. Потому что на сюжете не расслаживаются. Фокусировка даже не на интерпретации. А на проживании. На эксгибиционистском открытии бездн и бесов в себе. Действие, конечно, для тех, кто искушен. И — главное — не в театре: в Достоевском. Здесь все надрыв — и громкое, и тихое. И приятного мало»⁶.

В 2018 году Сафонова выпускает «Медею» в Театре им. Ленсовета. В этом спектакле, где режиссер использовала тексты Еврипида, Сенеки и Хайнера Мюллера, прослеживается связь со спектаклем Анатолия Васильева «Медея. Материал» (2001). Хайнер Гёббельс писал о драматургии Хайнера Мюллера: «Тексты Мюллера не нуждаются в том, чтобы их умаляли, сводя к отношениям сценических персонажей. Они интерпретируют себя сами, и их инаковость проявляется, с одной стороны, в самостоятельности акустического или изобразительного мира, и, с другой, — в том, что сам Хайнер Мюллер называл нетуристическим обращением с ландшафтом текста»⁷. То есть такое обращение требует внимательного всматривания, созерцательности, чтобы сделать различимым ритмический рисунок текста. Актриса

София Никифорова, исполняющая роль Медеи в спектакле Сафоновой, говорила о работе над текстом: «Мы сначала занимались филологической работой, считали, сколько раз в тексте звучит местоимение „мое“ и „твое“, сколько раз и в какие моменты появляется, например, имя Ясон. Потом я приносила пробы на отдельные слова. И мы шли от слова к слову, к нескольким словам и к тексту. Были бесконечные пробы и ассоциации»⁸. Тексты Мюллера написаны не в разговорной манере, поэтому для них необходимо искать свой подход. Французский критик Зоэ Лэн в «Юманите» писал: «Дискурс Хайнера Мюллера в его пьесе „Медея. Материал“ задавался вопросом о самой природе трагедии, о ее преломлении в коммунистических идеях; он начинал с античного текста, чтобы расчленил синтаксис и заново изобрести язык»⁹. Евгения Сафонова делала в спектакле акустический монтаж трех текстов. «Мне показалось интересным работать не с каким-то конкретным текстом, выбирая ту или иную авторскую версию мифа, а подумать над всеми сразу, взаимодействуя... с метатекстом мифа о Медее»¹⁰. Монтаж текстов имел целью показать, как миф отражается в нас. В текстах Еврипида режиссер находила рефлексию героини, внутренний конфликт. Медея у Еврипида, по словам Сафоновой, «не одномерна, находится во внутренних личностных противоречиях»¹¹. Сенека ужесточил образ Медеи, сделал ее яростной фурией. В тексте Мюллера, написанном в 1982 году, миф о Медее рассмотрен через призму знаний о человеке, о тех катастрофах, которые случились в XX веке.

Режиссер выносила действие на авансцену, выстраивая барельефные мизансцены. Конструкция на сцене была устроена по принципу ширм. На ширмы проецировалось видео, которое задавало динамику действия, служило организации пространства и переходам от сцены к сцене. Включение в тело спектакля видеопроекции

режиссер впоследствии будет развивать в следующих своих спектаклях.

Персонаж в спектакле был представлен преимущественно голосом. За голос Ясона выступал Григорий Чабан, Роман Кочержевский представал в качестве Вестника и Хора, София Никифорова — Медеи. В постановке Сафоновой монолог довлел над диалогом. Даже если на площадке находились два актера, то располагались они фронтально, лицами в зал, их речь была обращена к зрителям. Ханс-Тис Леман говорит о том, что в театре общение можно разделить на внутрисценическую ось и ось общения с местом, где находится зритель. «Всевозможные вариации монологов, „апарта“ в сторону зрителей, а также выступления-соло имеют то общее свойство, что внутрисценическая ось здесь отступает на задний план по сравнению с осью театрона»¹². В «Медее» роли между актерами распределены, но персонажей они не играют. В спектакле актеры занимаются словопередачей, их мимика, жесты и движения ограничены. Сафонова создает суггестивное воздействие с помощью голоса.

Питер Брук в книге «Пустое пространство» приводил в пример ряд тренингов, в которых он, ограничивая возможности актеров, тем самым добивался большей выразительности. Мы приведем один пример упражнения: актер сидит лицом к стене, а в противоположной стороне комнаты находится другой актер и смотрит в спину первому. Второму актеру запрещено двигаться, он может воздействовать на первого только звуком. В процессе тренинга, как утверждает Брук, они добивались феноменальных результатов: «долгое молчание, максимальная сосредоточенность, второй актер пробует различные звуки — свистит, шипит, а потом внезапно первый актер встает и, не колеблясь, выполняет то движение, которое задумал второй»¹³.

Сафонова создает форму, в которой актеры достигают максимальной сосредото-

точности, здесь активно работают актерская воля и их душевные силы, интенсивность присутствия они выражают посредством голоса. Сосредоточенность достигается через неподвижность. В неподвижности зарождается энергия для действия. «Предыгра означает трамплин, момент напряжения, который разряжается в игре... <...> Предыгра — это способ аккумуляирования сил, их развития, ожидания и реализации в действии»¹⁴. В своем теле София Никифорова аккумулирует энергию, которая словно выталкивает слова наружу. Энергия возникает в момент неподвижности — паузы в тексте. Подобный опыт работы с телом и звуком можно найти в практиках Ежи Гротовского, который обнаружил подход к пробуждению актерского голоса с помощью телесных резонаторов, расположенных в позвоночнике, голове, животе, грудной клетке и т.д. Произведя множество опытов, режиссер пришел к выводу, что «актер, вовлеченный в действие полностью и целостно, становится, не думая об этом, одним огромным вибратором»¹⁵.

Импульсы, возникающие изнутри тела, будят и несут за собой реакцию голоса. В спектакле «Медее», благодаря использованию актерами различных резонаторов, рождались различные звучания. Роман Кочержевский в некоторые моменты использует головные резонаторы, создавая высокий звук, его голос изменчив. Григорий Чабан на протяжении всего спектакля работает в грудном регистре. Его голос низкий, монотонный, такой голос, тембр ассоциируется с уверенностью и властью. Педагог по сценической речи Юрий Васильев выводит последовательность для работы с актерами и актерской речью «ощущение — движение — звучание»¹⁶. Первый урок Васильева посвящен балансу. В балансе актер учится контролировать ритмическую смену напряжений в теле, в дальнейшем приобретенные ощущения в теле актер использует для орга-

низации работы дыхательных и артикуляторных мышц. При балансировании тело актера не расслабляется, оно всегда находится в моменте удержания равновесия, тело норовит устоять, оно не оседает, не становится неуправляемым.

В спектакле «Медее» актеры работают в одной позе: ноги в полусогнутом положении, руки опущены вниз, спина ровная, слегка наклоненная вперед. У Никифоровой, чья речь организована наиболее сложно, двигаются практически только плечи, ими она совершает круговые движения снизу вверх, от чего тело актрисы слегка покачивается, то есть в спектакле используется принцип баланса. Энергия аккумулируется в теле актера посредством дыхания, энергия дыхания может концентрироваться в различных его зонах. В «Медее» дыхание проникает через стопы. По замечанию критика Андрея Кириллова, «Звук идет из земли, через все ее тело, и исторгается из статуи героини»¹⁷. Ощущение или импульс зарождается в стопах, энергия поднимается вверх, приводит в движение плечи, движение плеч стимулирует определенное звучание. Существование Никифоровой как раз позволяет зрителю увидеть невидимое — работу тела, телоговорение.

Описывая ощущения от спектакля, А. Кириллов использует слово «хтонический»: «Хтонические существа — существа, изначально олицетворявшие собой дику природную мощь земли. Среди особенностей хтонических существ традиционно выделяют звероподобие, наличие сверхъестественных способностей...»¹⁸. Данный взгляд на природу спектакля дает нам возможность сказать о его сходстве с практиками перформанса. Если опираться на термины «присутствие» и «репрезентация», которые использует Э. Фишер-Лихте, то в «Медее» чаще всего зритель воспринимает «феноменальное бытие» актера. Актер — исполнитель звука, звук вступает в конфликт с телом, и этот

конфликт ощущает зритель. Тело актрисы сопротивляется производству звука, звук проходит через барьер в горле. Никифорова акцентирует глухие шипящие звуки «К», «Х», «С», «Т», ее речь рваная, слоги рубленые. Слово как будто рождается и формируется заново. Предательство, которое пережила Медея, трансформирует героиню, и отражением этой трансформации в спектакле является голос. Актриса широко распахивает рот, что делает звук открытым, придет ему вульгарный характер. Критик Владимир Кантор в рецензии отмечает: «Медея... произносит свои монологи и диалоги, лишая их гласных. Нет в ее языке этих протяжных, длящихся, свободно летящих звуков. Зато согласные мешают, ворочаются, клокочат. Героиня выкрикивает их, разжимая тонкие губы, получая удовольствие от выхода переполняющей ее ненависти. Почти без движения, всегда фронтально, она будет бросать в зал зараженные болью и злобой звуки, в которых едва будут узнаваться слова и уж тем более смыслы. Только эмоция»¹⁹. То, что происходит с речью в спектакле «Медея», отчасти можно описать термином «хорография»²⁰, которое ввел в обиход Х.-Т. Леман. Теоретик театра этим понятием определяет деконструкцию речи, состоящую из десемантизации.

По выражению М. Долара, голос вызывает влечение, когда изолирован от смысла. Ролан Барт в статье «Зерно голоса», сравнивая пение двух исполнителей, говорит, что исполнение одного из них идеально с точки зрения фенопении, но не вызывает наслаждения. В пении другого, по словам Барта, слышны его губы, зубы, глотка, слизистые оболочки или нос. «Зерно голоса», и, как следствие, влечение, вызываемое им, возникает в том случае, когда голос проходит «через горло — место, где звуковой металл твердеет и разбивается на части, — через маску, трескающуюся под натиском означивания, прорывается к нам не душа, а наслаждение»²¹. «Зритель

смотрит на актерское тело и слышит звук этого тела, это рождает физиологические и аффективные реакции. <...> Благодаря голосу коммуникация между субъектом высказывания и реципиентом проходит на уровне телесного существования. Распространяясь в пространстве, он выстраивает между ними определенные отношения. В результате можно сказать, что с помощью голоса субъект прикасается к тому, кто этот голос слышит»²². Зритель буквально ощущает, как сокращаются мышцы, происходит натяжение голосовых связок. Для посвященных зрителей анатомические характеристики, телесность голоса и его изменения могут быть свидетелями изменений в гормональном равновесии или же нарушений внутренних органов, вызывающих изменения в дыхании. Для обычного зрителя данные характеристики голоса определяют симпатию или антипатию, влечение или отталкивание. Так хриплый и скрипучий голос Медеи может ассоциироваться с подавленностью, разочарованностью, злобой и т.д. Высокий фальцет Кочержевского — с ужасом. Крик — со страхом. Возникает своего рода «маска голоса».

Ранее уже было отмечено, что в речи Медеи выделяются согласные звуки, а гласные сокращаются. Речь Медеи разделяется на фонемы, это дает нам право обратиться к семантике звука, традиции которой возродились в символизме и футуризме. В начале XX века изучали взаимоотношения звука и цвета. Художники и исследователи вслушивались в отдельные звуки, придавая каждому из них особое значение. Они пытались обнаружить «универсальные закономерности в воздействии звуков на человеческое ухо, на визуальные ощущения»²³. Универсальные закономерности позволяют воздействовать на зрителя и вызывать бессознательные аффективные реакции. Так, Николай Евреин в монодраме «добивался синкретического — максимально ударного воздействия на созна-

ние зрителя»²⁴, включая в монодраму иллюстрации кубофутуриста Николая Кульбина, изучавшего воздействие цвета на психику. Для примера можно привести сцену накануне убийства детей. Никифорова и Кочержевский производят гортанные хриплые звуки, при этом по очереди выкрикивают, хрипят текст, в котором практически невозможно расслышать слова. В это время сценическая площадка залита глубоким красным цветом. Здесь происходит воздействие именно на эмоциональную, чувственную сторону.

Спектакль «Медея» — словно сгусток энергии, выраженный в звуке и направленный в зрительный зал. Все составляющие спектакля работают на то, чтобы вывести аудиторию из комфортного, пассивного состояния. Не каждый зритель выдерживает такое «нападение» и нарушение собственных границ. Фишер-Лихте сравнивает звук с запахом, проникновение которого зритель не может контролировать. Звук может вызвать болевые ощущения в теле, защититься от звука практически невозможно. Границы тела становятся проницаемыми. «Когда звуки, шумы или музыка превращают тело слушателя в резонансное пространство, резонируя в его грудной клетке, причиняя ему физическую боль, вызывая у него мурашки по коже или внутреннее возбуждение, то слушатель воспринимает их не как нечто, снаружи достигающее его слуха, а переживает как процесс, происходящий внутри его тела»²⁵.

В следующей работе «Аустерлиц» (2019) в БДТ имени Г. А. Товстоногова режиссер снова работает с актерской энергией и музыкальностью текста. Но на этот раз Сафонова создает акустический ландшафт, погружает зрителя в звуковой колодец.

Роман «Аустерлиц» Винфрида Зебальда — об историке архитектуры Жаке Аустерлице, который в возрасте пяти лет был отправлен в Англию и до старших классов не догадывался, что жил с при-

емными родителями и носил не свое имя. Узнав правду о своем происхождении, он начинает поиск родственников. С помощью архивных фотографий, документальных фильмов, архитектуры, рассказов свидетелей герой приближается к истории своей семьи. История Аустерлица раскрывается благодаря беседам с безымянным рассказчиком, которого он случайно встречает на вокзале Антверпена. На протяжении всего романа Жак и его собеседник будут встречаться в различных местах. Аустерлиц каждый раз будет продолжать рассказывать и исследовать свою историю, историю своего прошлого, и ему нужен слушатель, которому он передаст свои находки. Функции героя переходят от людей к вещам, документам, носителям памяти о личной и цивилизационной катастрофе.

Текст романа в книге выглядит как сплошной массив, части не разделены на абзацы, в нем как будто нет пауз. Но в текст имплантированы картинки, фотографии, карты, схемы крепостей.

Пространство сцены разделено на две части. Первый план является кабинетом Аустерлица, который расположен на авансцене, — полоса, где в основном и работают актеры. С левой стороны стоят стол с лампой и два стула, на столе лежит множество карточек с различными изображениями, с правой — темно-зеленое кресло и диван. Эта часть сцены будет практически неизменна на протяжении всего спектакля. Второй план находится над первым. Это два симметрично расположенных экрана, за экранами — две идентичные комнаты: реально воссозданный архив концлагеря Терезиенштадт, сверху донизу заполненный ячейками, хранящими память о жертвах Холокоста. Аудиальная нагрузка ложится на первый план. Визуальную нагрузку берет на себя экран, туда транслируются изображения с карточек со стола, кадры документальных фильмов.

Видеопроекция — важный элемент спектакля. История Жака Аустерлица —

это история воспоминаний. Уже было сказано, что в спектакле присутствуют документальные фотографии и хроника. Видеохудожник Михаил Иванов играет с документальными изображениями. В разные моменты спектакля актер Алексей Фурманов садится за стол и раскладывает на нем фотокарточки. Видеопроекция — это еще один исполнитель в спектакле. Визуальный и аудиальный миры спектакля сосуществуют вместе, между ними создается напряжение, или они мирно дополняют друг друга. Фотографии, транслируемые на экран, демонстрируют реальность или псевдореальность. Видеопроекция компенсирует статичность актеров. Мы видим актеров на сцене, но их статичное, почти механическое существование делает их похожими на аппараты (магнитофон, радио) для воспроизведения речи.

В начале спектакля появляется молодой человек (Алексей Фурманов), напротив на диван усаживается мужчина (Василий Реутов), они пристально смотрят друг на друга, не произнося ни слова. Крупный план лица Реутова появляется на одном из экранов. Спектакль начинается с тишины, единственное, что звучит, это зрительный зал. Василий Реутов уходит со сцены, его сменяют три девушки (Алена Кучкова, Александра Магелатова, Мария Сандлер). Вчетвером (молодой человек все еще сидит за столом) они станут вести рассказ об Аустерлице. Актеры не взаимодействуют друг с другом, в моменты произнесения текста они смотрят перед собой, никаким образом не привлекая к себе внимания. Так же, как и в «Медее», актеры практически неподвижны. Изредка они встают, меняются местами, переставляют стул, есть ощущение, что эти физические перемещения задуманы режиссером, только чтобы напомнить о времени. В спектакле появляется ощущение остановки времени: оно замедляется, попадая в гравитационное поле воспоминаний, а перемены создают эффект смены кадра и за ним содержания.

Первое, что мы услышим в постановке, будут слова рассказчика, сказанные голосом Реутова: «С самого начала меня поразило то, как Аустерлиц оттачивает свои мысли в процессе говорения, как ловко у него получается из рассеянной дробности сложить предельно выверенные фразы и как, извлекая те или иные сведения из научного багажа, он, сообщая их собеседнику, шаг за шагом, постепенно приближался к своеобразной метафизике истории, в которой то, о чем он вспоминал, снова наполнялось жизнью»²⁶. Именно такой способ говорения будут воспроизводить исполнители спектакля. «Из рассеянной дробности сложить предельно выверенные фразы» — эту особенность Аустерлица Евгения Сафонова сделает приемом спектакля. Текст роман Зебальда ритмически организован сам по себе, он наполнен повторяющимися фразами «сказал Аустерлиц» или «добавил Аустерлиц» или «сказала Вера, сказал Аустерлиц». Из-за этих фраз в тексте романа голос рассказчика и голос самого Аустерлица не идентифицируются. Прием отстранения, а иногда двойного дистанцирования также включен в спектакль.

«Аустерлиц» можно назвать акустической картиной. Отличие вербального языка от музыкального заключается в том, что речь может объяснить какое-то явление или понятие, а музыкальный язык дает зрителю возможность прочувствовать его эмоциональное воздействие. Музыкальный язык можно определить как «систему художественно-выразительных средств (знаков) в единстве с их устойчивыми духовными значениями, закрепленными в общественном художественном сознании»²⁷. Из множества определений знака для определения музыкального знака можно обратиться к трактовке Соссюра, где знак — это «двухсторонняя психическая сущность», связывающая «понятие и акустический образ»²⁸. Для дальнейшего разбора под акустическим образом мы будем

понимать акустическую форму музыкального произведения, а под понятием — художественный образ.

В «Аустерлице» голос актера создает художественный образ. Если в «Медее» за актерами были закреплены персонажи, но способ исполнения не был психологичным, то в «Аустерлице» персонажи отсутствуют полностью, за актерами закреплена функция медиаторов текста, исключая Реутова, но большую часть спектакля и его «персонажность» будет скрыта. Нарушая привычный слуху способ чтения, актеры не соблюдают знаки препинания, не ориентируются на смысл произносимого текста, исполнители делают паузы в неожиданных местах фразы. Тем самым звучание становится не бытовым, а похожим на речитатив или наговор. Голоса актеров обволакивают пространство. Их задача — сделать текст прозрачным; они как бы сдерживают звук в себе, произнося слова практически шепотом, на низких полутонах, все звуки на одной ноте. Это похоже на гудение. Темп актерского чтения можно определить как умеренный: анданте, модерато. Средние темпы более нейтральны, они не столько способствуют выражению той или иной мысли, сколько не противостоят ей. Монотонная, повторяющаяся ритмическая конструкция и специальная акустическая форма — звучание на одной ноте — работают в спектакле на создание иллюзии остановки времени, о которой было сказано ранее. Остановка времени как художественный образ дает эмоциональную, чувственную поддержку идее спектакля — поиску идентичности. Аустерлиц вне времени, у него нет прошлого, а без прошлого нет будущего и настоящего. В спектакле голос выполняет две функции: голос — музыкальный инструмент, голос — транслятор текста. Причем обе эти функции выполняются параллельно, голос одновременно создает музыкальный и речевой знак. Такая двойственность сохранится практически до финала спектакля,

только в третьей (финальной) части голос вернется к одной функции.

В постановке «Пиковая дама. Игра» (2019) в Театре им. Ленсовета Сафонова также работает с музыкальностью текста. Голоса актеров не лишены красок, а напротив, интенсивно выразительны. Принципы организации спектакля можно соотносить с оперой. Хотя актеры в спектакле не поют, как в опере, но способ их говорения приближен к пению: протяжные гласные, смена высоты голоса при произнесении фраз, ритмическая организация голосоведения. Актеры исполняют текст повести А. С. Пушкина под музыку, их голоса складываются в партитуру. В партитуре оперы Чайковского «Пиковая дама» указаны голоса действующих лиц: Герман — тенор, Графиня — меццо-сопрано / контральто, Томский — баритон, Лиза — сопрано. Можно предположить, что Евгения Сафонова оттолкнулась от этой партитуры, но при этом она сделала высокие голоса еще выше, а низкие ниже. Германн (Григорий Чабан) — певец-дискант, обладающий высоким детским голосом. Такими голосами в опере пели певцы-кастраты. Во время пения голос выходит на первый план, затуманивая слова. Нельзя сказать, что слова в «Пиковой даме» Сафоновой становятся совсем непонятными зрителю, коммуникация на лингвистическом уровне сохраняется. Однако голос персонажей так же, как и слова, несет собственный код. Так, высокий голос, голос певца-кастрата асексуален и странен. Культуролог Оксана Булгакова пишет, что «высокие голоса были необходимы для партий ангелов. Голос ангела был голосом метафорической высоты — моральной, духовной и голосовой. Так могли петь дети, птицы и — кастраты, чистые, асексуальные, нечеловечные»²⁹. Германн в спектакле Сафоновой действительно производит некоторое впечатление ангельски наивного, постоянно страдающего персонажа. Хотя сложно назвать Германна ангелом, скорее,

его высокий голос говорит о нечеловечности, механистичности и отсылает нас к образу куклы. Важно заметить, что в момент встречи с графиней, когда Германн направляет на нее игрушечный пистолет, через его ангельский голос прорываются совсем иные, низкие ноты. Высокий голос Лизы (Лидия Шевченко) также сообщает ей нечто кукольное. Женский высокий голос ассоциируется со страданиями и смертью. Надежда Таршис отмечает, что «поразительное голосоведение, всегда существенное в постановках Сафоновой... помогает увидеть персонажей в их разорванном существовании, на острой грани мертвенно-кукольного и страдальчески-живого»³⁰.

Александр Новиков (Графиня) несколько раз подряд повторяет один и тот же текст, ускоряя темп и увеличивая громкость. Этот прием повторения отделяет текст от персонажа. Х.-Т. Леман называет такое явление «речь как действие»³¹, то есть текст не текст, а текст — это крик. Крик, сообщающий эмоцию, а не смысл. В сцене с Лизой Графиня буквально производит акт насилия над своей воспитанницей с помощью голоса. Для сцены этого дуэта Сафонова делает монтаж из разных приказных фраз Графини. Новиков проговаривает текст предельно четко, артикулируя его, превращая речь в сплошной поток, в скороговорку: «Прикажи, Лизанька, карету закладывать, и поедem прогуляться. Что ты, мать моя! глуха, что ли! Да куда ж ты бежишь? Успеешь, матушка. Сиди здесь. Раскрой-ка первый том; читай вслух... Громче! Громчегромчегромчегромчегромчегромче... Что с тобою, мать моя? С голосу спала, что ли?.. Погоди: подвинь мне скамеечку ближеближеближеближеближеближеближеближе... Что с тобою сделалось, мать моя! Столбняк на тебя нашел, что ли? Ты меня или не слышишь или не понимаешь?.. Слава Богу, я не картавлю и из ума еще не выжила! Что же ты не одета? Всегда надобно тебя ждать! Это, матушка, несносно!»³². Повторение текста

вновь и вновь так же агрессивно воздействует и на зрителя, громкое звучание голоса подкрепляется усилением громкости музыкального сопровождения. Критик Софья Дымшиц пишет, что «режиссер вгоняет зрителей в почти гипнотическое, трансовое состояние, состояние ночного кошмара. Это состояние кошмарного сна, измененной реальности достигается за счет речи: слова, складывающиеся в длинные, порой чересчур длинные монологи, сами по себе ничего не значат. Значат — сбитое интонирование, темп речи, неестественный тембр»³³. Таким образом, можно сказать, что в «Пиковой даме» Сафонова тоже работает с голосом как с музыкальным образом, хотя звучит голос совсем не так, как в «Аустерлице».

Пространство звука в «Аустерлице» не ограничено сценой, оно захватывает весь зал, порой сложно угадать, из какой части доносится тот или иной звук. Происходит погружение в звуковую капсулу. Звук голоса квартета усилен микрофонами, технически эти голоса статичны, каждый раз они звучат из одних и тех же динамиков. В спектакле складывается ощущение, что исполнители условно разделены на пары по тембру голоса. Алексей Фурманов работает в паре с Александрой Магелатовой, их голоса высокие, а Алена Кучкова и Мария Сандлер берут на себя низкие тона.

Помимо голосов актеров в спектакле присутствует множество других звуков, вплетающихся в общую аудиокартину. Если голоса актеров в основном статичны, имеют определенный темпоритм, то контрапунктом к этому звучанию можно назвать голос Жака Аустерлица. Голос Жака записан на аудио и звучит отдельно от персонажа. Не соединенный с телом, он становится галлюцинацией. Голос Аустерлица, как голос призрака, не находит покоя до момента обретения себя и своей истории. Громкий и быстрый, он пронизывает пространство, появляясь с разных сторон

зала, нарушая монотонный темп чтецов на сцене. Голос врывается в звуковую (голосовую) завесу. Происходит темповый скачок, контраст медленной части с быстрой. Каждое появление голоса главного героя сопровождается взрывным звуком стука колес поезда, этим же звуком рассказ обрывается.

В «Пиковой даме. Игра» Сафонова сталкивает голоса в разных режимах, тем самым добиваясь различных пространственных решений в работе со звуком. Например, в начале спектакля Федор Пшеничный, исполнитель роли Томского, рассказывает историю про свою бабушку и Чаплицкого. Его способ говорения носит энергичный характер. Актер прыгает, трясется, извивается, голос звучит ярко, динамично, он растягивает гласные звуки, срывается на крик, разделяет слова на слоги, выжимает текст из тела. В добавление к голосу актер использует терменвокс, электронный музыкальный инструмент. Широко размахивая руками и ногами, Пшеничный доводит монолог до крика, заканчивая ревом «Отыгрался! Отыгрался! Да еще и остался в выигрыше!» В пику такому энергичному прямонаправленному голосоведению в постановке существуют звучания перед закрытым занавесом, создающие атмосферу интимного характера. Так, Германн после монолога Томского, описанного выше, выходит на авансцену и произносит текст едва слышным писклявым голосом. Можно отметить и третье — мистическое звучание голоса в пространстве. В сцене похорон Графини обнаженная фигура Лизы появляется в глубине сцены, голос Лизы подзвучен микрофонами, благодаря этому создается эффект сферического эха. Звучание Лизы так же, как и звучание Аустерлица, становится похожим на галлюцинацию, этот звук заполняет весь зрительный зал.

В финале «Аустерлица» в спектакле происходит речевое событие. Жак Аустерлиц нарушает свое молчание и начинает

говорить. Актер создает абсолютно новое третье звучание, назовем его интонологичным. Голос Аустерлица не наделен двойным функционированием, о котором мы говорили в начале. Живая речь становится событием в спектакле. Е. Тропп определяет финальный монолог Аустерлица музыкальным термином кода: «Его семиминутный монолог, произнесенный сдавленным голосом, как бы не поддающимся своему владельцу, вновь обретенным голосом — скрипящим, как долго простоявший без работы станок, эти близкие, но упорно подавляемые слезы, это нарастающее волнение при приближении к той самой двери, фраза по-чешски, выговоренная старательно, с мнимым равнодушием... И кода: слово „родные“ о руках Веры и ее вопрос „Жако, это ты?“»³⁴. В финальной части разрушаются все предыдущие законы, созданные в спектакле. Василий Реутов играет персонажа, он начинает манипулировать нашим вниманием, его взгляд обращен к публике, актер включает в речь выразительные театральные интонации.

В «Пиковой даме. Игра» через изменение речи тоже показана трансформация персонажей. Как уже было сказано раньше, голос Германна ломался в момент давления на Графиню, и далее по мере того, как он приближался к сумасшествию, голос его также продолжал мутировать, превращаясь в животный рев или практически ультразвук. Голос Лизы возвращается к человеческому звучанию после смерти Графини и признания Германна в том, что он причина ее смерти. Трансформация Лизы происходит через парадоксальное явление голоса — смех. Смех, по словам М. Долара, «часто возникает неконтролируемым образом, вопреки желанию и намерению несчастного субъекта; он охватывает его с непреодолимой силой рядом судорог и конвульсий, безудержно содрогаящих тело и вызывающих рудиментарные крики, которые невозможно сознательно задержать»³⁵. Смех — это реакция,

близкая к животной, но, с другой стороны, это и высшее культурное проявление голоса, на которое способен только человек.

Анализ трех спектаклей Евгении Сафоновой показывает, какие разные подходы режиссер использует при работе со словом и актерским существованием. Своими поисками режиссер ставит вопрос репрезентации и присутствия актеров. Благодаря экспериментам с двумя этими понятиями рождаются формы коммуникации со зрителем. В постановке «Аустерлиц» актеры не присваивают текст, а представляют его зрителю, выступают его медиумами. Текст не встречает никаких препятствий, он свободно проходит через артиста. Зритель оказывается в активной позиции, аудитория вслушивается в текст, начинает самостоятельно оперировать полученной информацией. В «Пиковой

даме. Игра» голос используется в реализации режиссером музыкальной структуры спектакля. Голосовая партитура становится главным выразительным средством. В «Медее» на первый план выходит «зерно» голоса, его фонетическая, долингвистическая составляющая. Возникает физически выраженный конфликт между звуком и инструментом, который его производит, — телом актера. По словам Х.-Т. Лемана, такой театр провоцирует зрителя, голос выходит на первый план, автономизируется, в таком театре становится понятно, что слово не принадлежит говорящему. «Слово не пребывает в теле говорящего органически, оно всегда остается там неким „чужеродным словом“»³⁶. Голос вторгается, проникает в физическое пространство зрителя, вызывая состояние тревоги и травмы.

Примечания

¹ Осева Ю. «Театральный шум: звуки перформанса»: новые и старые теории звука и шума и их значение в современном театре // Театрон. 2020. № 1. С. 104.

² Долар М. Голос и ничего больше. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. С. 189–190.

³ Там же. С. 105.

⁴ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015. С. 228.

⁵ Тропп Е. Человек и бездна. Евгения Сафонова // Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века. СПб.: «Петербургский театральный журнал», 2016. С. 39.

⁶ Волошина А. Тело идей // ПТЖ. Блог. 2014. 29 окт. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/telo-idej/> (дата обращения 20.05.2020).

⁷ Гёббельс Х. Экспедиция в ландшафты текста // Гёббельс Х. Эстетика отсутствия: Тексты о музыке и театре. М.: Театр и его дневник, 2015. С. 185.

⁸ Кушляева О. Театр — это ритуал, черт возьми! // Петербургский

театральный журнал: [Электронный ресурс]. 2019. № 1. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/95/actor-class-95/teatr-eto-ritual-chert-vozmi/> (дата обращения: 16.05.2020).

⁹ Вокруг Медее. Из французской прессы // Театральная жизнь. 2003. № 7. С. 17.

¹⁰ Матвеева В. Евгения Сафонова: «Как сегодня миф о Медее отражается в нас» // Петербургский театрал: [Электронный ресурс]. 2018. № 2 (10). URL: <http://lensov-theatre.spb.ru/presa/evgeniya-safonova-kak-segodnya-mif-o-medee-otrazhaetsya-v-nas/> (дата обращения: 14.05.2020).

¹¹ Там же.

¹² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 208.

¹³ Брук П. Пустое пространство // Искусство режиссуры. XX век. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 658.

¹⁴ Барба Э. Бумажное каноэ: Трактат о театральной антропологии. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. С. 94.

¹⁵ Там же. С. 96.

¹⁶ Васильев Ю. А. Сценическая речь: восприятие — воображение — воздействие: Вариации для творчества. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2017. С. 8.

¹⁷ Кириллов А. «Я — кто это?..» // ПТЖ. Блог. 2018. 2 апр. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/ya-kto-eto/> (дата обращения 05.05.2020).

¹⁸ Там же.

¹⁹ Кантор В. Энергия насилия // Петербургский театрал. 2018. № 4 (12). URL: <http://lensov-theatre.spb.ru/presa/energia/> (дата обращения 14.05.2020).

²⁰ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 238.

²¹ Барт Р. Зерно голоса / Перевод с франц. Логутов А. // Новое литературное обозрение. 2017. № 148. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/148_nlo_6_2017/article/19342/ (дата обращения 27.04.2020).

²² Там же.

²³ Кустов В. Театрально-педагогическая практика В. Э. Мейерхольда и теория «музыкального чтения в драме» М. Ф. Гнесина // Сценическая речь. Теория. Исто-

рия. Практика: Коллективная монография. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. С. 68.

²⁴ Джурова Т. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. С. 93.

²⁵ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 219.

²⁶ Зебальд В. Г. Аустерлиц. М.: Новое издательство, 2019. С. 17.

²⁷ Малышев И. Диалектика эстетического. М.: Пробел-2000, 2006. С. 24.

²⁸ Психоллингвистика: Учебник для вуза / Под ред. Т. Н. Ушаковой.

М., 2006. URL: <https://ru.bookmate.com/books/fN8z8Bff> (дата обращения 14.05.2020) /

²⁹ Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=17198605 (дата обращения 14.05.2020)

³⁰ Таршис Н. Горизонт истории // Colta.ru. 2019. 27 сент. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/22503-pikovaya-dama-v-spb-teatre-lensovetateatr> (дата обращения 26.05.2020)

³¹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 242.

³² Расшифровка речи актера.

³³ Дымшиц С. Фараон — это очень простая игра // Петербургский театрал. 2019. № 8 (42). Октябрь. URL: <http://lensov-theatre.spb.ru/pressa/faraon-eto-ochen-prostaya-igra/> (дата обращения 26.05.2020).

³⁴ Тропп Е. Обряд поминовения // ПТЖ. 2019. № 2 (96). С. 58.

³⁵ Долар М. Голос и ничего больше. С. 102.

³⁶ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 242.

О. Ю. Китаева

Опера site-specific: музыкальный театр в новом пространстве. К истокам явления

Научный руководитель К. А. Учитель

Вопрос классификации

Количество оперных постановок в нетеатральных пространствах растет. С одной стороны, это отвечает общемировой тенденции выхода музыкального театра за пределы оперных домов, с другой, очевидно, музыкальный театр повторяет путь развития драматического театра. Однако далеко не все примеры оперы вне театра можно отнести к направлению site-specific.

Стоит сказать, что существует большое количество определений понятия site-specific, однако не существует единого. Это связано с тем, что особый принцип работы с местом используется во многих видах искусства. Первые примеры site-specific art возникли в 1960-х в скульптуре, тогда основным вопросом была проблема «изначального» и «зафиксированного» местоположения, а перемещение произведений искусства site-specific казалось невозможным. Но уже в исполнительских видах искусства, особенно в танце, site-specific получил широкую сеть разветвлений, например site-generic, site-adaptive и др., а прокат site-specific спектакля в различных местах стал обычной практикой.

Тем не менее для всех определений site-specificity существует общее — это отношение произведения искусства к его местоположению. Именно эту связь рассматривает крупнейший исследователь site-specificity Ник Кэй. Для понимания природы театра site-specificity он обращается к истокам явления и выделяет ключевое — момент возникновения перформативности. Для скульпторов-минималистов 1960-х годов в сайт-специфичности важны

не конкретные характеристики определенного местоположения произведения искусства, а смещение внимания зрителя к пространству, которое занимает и он, и объект. Таким образом, сам временной процесс просмотра произведения искусства посетителями галерей приближает минимализм к перформативным практикам¹.

Важность роли зрителя подтверждают и другие исследователи, в том числе редактор фундаментального труда по site-specific dance Виктория Хантер. В своей работе Хантер пишет о том, что в начале становления жанра сайт-специфик аудитория стала неотъемлемой частью творческого процесса, предполагающего переход от визуального к более феноменологическому восприятию искусства².

Феноменом оперы site-specific активно занимались два исследователя: Шинед О'Нил, которая рассматривает связь постановки оперы вне театра с развитием аудитории, и Роберт Бейкер, предлагающий авторскую классификацию направления. В России изучением оперы site-specific занимается музыкальный критик, завлит Самарского оперного театра Екатерина Бабурина.

В работе Роберта Бейкера «Пространства и места оперы» (*Spaces and Places of Opera*, 2007) автор сформулировал следующее определение жанра оперы site-specific: «Музыкально-драматические произведения, которые либо сочинены, либо поставлены (или и то и другое) в определенном пространстве вне оперного театра»³. На первый взгляд, определение довольно аскетично, здесь нет подробностей о важности атмосферы, которую

создает пространство, нет упоминания об особенном типе зрительского восприятия. Однако, будучи композитором, Бейкер делает акцент на музыкальной составляющей и дает два тезиса для размышления. Во-первых, он говорит, что оперы *site-specific* — это «музыкально-драматические произведения». Можно было бы написать музыкальные произведения или просто оперы, но он пишет именно о драматической составляющей, что, конечно, отсылает читателя к направлению, которое сейчас принято называть «новый музыкальный театр». Во-вторых, он один из немногих говорит о произведениях, которые изначально создавались не для театра, т.е. о роли композитора, а не режиссера в определении пространства постановки.

Кроме того, Бейкер предлагает авторскую классификацию опер *site-specific*. В основе классификации лежит связь места действия в либретто с местом исполнения оперы:

1. Постановка оперы, которая изначально была задумана и впервые показана в оперном театре, но впоследствии поставлена в альтернативном (нетеатральном) пространстве, являющемся репрезентацией места действия произведения.

2. Постановка оперы, которая изначально была задумана и впервые показана в оперном театре, но впоследствии поставлена в альтернативном пространстве, являющемся оригинальным историческим местом действия, указанным в либретто.

3. Опера, специально созданная для постановки в альтернативном пространстве, которое несет в себе метафорическую или символическую связь с либретто.

4. Опера, специально созданная для постановки в альтернативном пространстве, которое является оригинальным историческим местом действия, указанным в либретто.

5. Произведения, задуманные для конкретного пространства, с ненарративной структурой, состоящей из различных

независимых художественных актов, которые в совокупности происходят «здесь и сейчас». Хотя эти произведения могут быть менее всего похожи на жанр оперы, учитывая неповестовательную природу, они представляют полное объединение времени и пространства с самой работой⁴.

Предпосылки возникновения явления «оперы *site-specific*»

Затруднительно и, пожалуй, невозможно достоверно определить точное время возникновения явления оперы *site-specific*, оперные постановки вне театра возникали в разное время повсеместно. Так, в эпоху *fin de siècle* существовала традиция постановок под открытым небом — репертуар, состоящий из старых и новых оперных произведений, показывали в древних театрах и нововозведенных амфитеатрах на юге Франции. С начала XX века и по сей день существуют оперные сезоны в загородных резиденциях Англии, созданные для презентации статуса их меценатов и демонстрации власти, как, например, оперный фестиваль в Глайндборне.

Тем не менее эти примеры нельзя отнести к явлению оперы *site-specific*, для которой, как было указано ранее, необходимо взаимодействие места исполнения и художественного произведения. «Простой выход за пределы театра не делает спектакль сайт-специфичным. Сайт-специфичность должна создавать непрерывный трехсторонний диалог: между местом и текстом / перформансом, местом и зрителем, зрителем и перформансом. Все трое активно вовлечены все время, все трое формируют и информируют друг друга»⁵. Поэтому попытаемся рассмотреть различные предпосылки создания именно оперы *site-specific*, а не оперы вне театра, озвученные исследователями и практиками направления.

Так, интендант театра Ла-Монне (1981–1990), Зальцбургского фестиваля (1990–

2001), Рурской триеннале (2002–2004) и Парижской национальной оперы (2004–2009) Жерар Мортье, размышляя о значении места исполнения спектаклей, приводит в пример театр Фестшпильхаус в Байройте, который стал кульминацией концепции единения искусств (Gesamtkunstwerk) Вагнера. Мортье так описывает посещение Фестшпильхауса: «...находился на холме. Путь к нему можно сравнить с восхождением на холм афинского Акрополя. В зрительном зале публика сидит полукругом, как в древнегреческом амфитеатре. Все зрители без исключения, на равных, делят друг с другом и восхищение сценическим действием, и неудобство деревянных сидений». «Прямо с улицы зритель попадает в зрительный зал (маленькое фойе было пристроено к фасаду позднее). Во время антрактов, каждый из которых длится час, публика гуляет вокруг театра — словно процессия вокруг святыни, — и собирается к началу следующего акта по ритуальному зову фанфар»⁶. Таким образом, сам театр становится уже не местом показа спектакля, а частью самого спектакля, поведение зрителей в антрактах — частью действия. Ритуальность посещения Фестшпильхауса, заложенная Вагнером, связь архитектурного здания, его окружающей среды и произведений, исполняющихся в нем, позволяет говорить об этом опыте как о предпосылке сайт-специфик.

Другой точки зрения придерживается американский исследователь, продюсер и композитор Эрик Зальцман, который считает музыкальные драмы Вагнера и создание Фестшпильхауса «кульминацией традиционного крупномасштабного оперного представления»⁷. Хотя он и отмечает некоторые нововведения, которые Мортье связывает с античным театром, как, например, особое освещение и невозможность покинуть зал до окончания действия, Зальцман называет их «заимствованными из церкви и классной комнаты»⁸. Настоящий поворот к операм сайт-специфик Зальцман

связывает с движением камерных опер 1920-х годов — появлением новых музыкальных произведений, основанных на кабаре и фольклоре. Произведения этого периода, написанные для камерного оркестра, даже ансамбля, например «Лунный Пьеро» Шёнберга, «История солдата» Стравинского, «Трехгрошовая опера» Вайля, а также новое направление Zeitoper (тот же Вайль, Кшенек), использовали современную тематику и поднимали актуальные проблемы послевоенного времени.

Однако, помимо косвенного влияния драматического театра на музыкальный, существовало и его непосредственное влияние — это так называемая новая волна режиссерской оперы, возникшая в 1960-е, — приход драматических режиссеров в музыкальный театр. Жерар Мортье прямо связывает этот процесс с выходом музыкального театра за пределы оперных домов: «Они руководствовались несколькими задачами: с одной стороны, установить между публикой и актером новые взаимоотношения; с другой — обыграть особенности этих зданий, столь непохожих на традиционные, создать в них пространство театра и в конце концов сломать барьер, которые многие архитекторы воздвигли между сценой и публикой»⁹.

Обобщая приведенные примеры, можно выделить две основные, но, очевидно, не единственные предпосылки возникновения опер site-specific: изменение музыкального материала, требующее иного пространства для исполнения, и влияние других видов искусств, в особенности драматического театра.

Новая музыка в новых пространствах

Не только место, для которого создано произведение, имеет смысл, еще более важным является то место, которое создается посредством музыки. «В музыке время — это способ организации акустических событий в пространстве»¹⁰. Поэтому важ-

нейшей предпосылкой к возникновению опер *site-specific* можно назвать интерес композиторов к проблеме времени и пространства в новой музыке, возникший в 1960-х. Именно в этих композиторских опытах можно заметить сдвиг к перформативности и иному взаимодействию со зрителем.

Важно отметить, что этот сдвиг совпадает по времени с возникновением нового музыкально-сценического направления, которое носит название «новый музыкальный театр». Этот термин до сих пор не имеет четкого определения. Предполагается, что авторство названия принадлежит композитору Маурисио Кагелю, который понимал под ним любые новые «формы музыкального театра, которые отличаются от оперы, оперетты или мюзикла»¹¹. Иными словами, любое, хоть немного отличающееся произведение попадало в категорию нового музыкального театра, создавая огромное разнообразие внутри нее.

«Для композиторов важно создавать новые акустические ощущения, когда звук оркестра не обязательно идет спереди, отделяя сцену от зрительного зала. Чтобы добиться этого, многие композиторы прибегают к помощи электроники. Но мечты простираются гораздо дальше электронных средств», — говорит Жерар Мортье и дает развернутый список композиторов, занимающихся исследованием пространства, и их главные произведения: «Солдаты» Циммермана, «We come to the River» Хенце, «Завоевание Мексики» Рима, «Свет» Штокхаузена, «Прометей» Ноно, «Stephen Climax» Цендера, «Три сестры» Этвёша, «Девочка со спичками» Лакенмана¹². В этих опусах рождается новый способ моделирования пространства не режиссером или сценографом, а композитором, который вписывает свое видение в партитуру.

Одно из таких сочинений — опера «Солдаты» (*Die Soldaten*) немецкого композитора Бернда Алоиса Циммермана. Циммерман создал концепцию «тотально-

го музыкального театра» — оперы как тотального театра. «В отношении оперы речь должна идти о театре, под которым я понимаю сосредоточение с целью коммуникации всех театральных средств и ресурсов в одном специально для этой цели созданном месте»¹³. Специально созданное место — не просто слова, Циммерман был продолжателем идеи *Gesamtkunstwerk* и мечтал о театре будущего, в котором могли бы объединиться все жанры искусств.

Важнейшим аспектом для композитора было изменение способа коммуникации со зрителем через изменение взаимного расположения сцены и публики. Сценические площадки и зрительный зал должны были быть мобильными, так, чтобы в разные моменты времени находиться в различных конфигурациях, например выше или ниже друг друга. Вместо оркестровой ямы должна была быть установлена «инструментальная сцена», т.е. оркестр должен был стать полноценным участником театрального процесса.

Опера «Солдаты» представляет собой многомерный коллаж, в котором многие сцены должны были происходить одновременно, иногда с дополнительным воспроизведением киноплёнки и слайд-проекций. Для этой цели композитор хотел возвести в театре многоярусные сценические площадки, которые должны окружать зрителя со всех сторон, и специальные сидения, которые могли бы вращать зрителя на 360 градусов и принимать горизонтальное положение, предоставляя возможность следить за всем многообразием событий вокруг.

Эти идеи не были воплощены в жизнь, но Циммерман никогда не воспринимал их как утопию и считал, что то, что возможно только в будущем, необходимо уже сегодня. Соединяя в «Солдатах» речь, пение, крики, шепот, джаз, грегорианское пение, танец и кино вместе с техническим арсеналом театра, композитор планомерно шел к воплощению своей идеи тотальной оперы.

Одним из главных композиторов, исследовавших возможности взаимодействия времени и пространства в музыке, можно назвать Карлхайнца Штокхаузена. За время своего творчества он реализовал множество идей, связанных с пространством. Например, для концертного Зала Бетховена в Бонне Штокхаузен придумал жанр концерта-прогулки (*Wandelkonzert*).

Еще одна идея и твердое убеждение Штокхаузена — это необходимость проектирования концертных залов под музыкальное произведение и отказ от традиционных форм «коробок». Для возвращения пространственной функции недостаточно просто менять раскладку оркестра. Композиторы должны иметь возможность свободно перемещать звук в пространстве в любом направлении и с любой скоростью, для чего требуются залы иных форм.

Идеи пространства не ограничивались работой с архитектурными формами. Например, большое значение Штокхаузен придавал исполнению музыки под открытым, желательно ночным, небом. В этом он видел уход от привычного визуального восприятия к чувственному, приближение к ощущению «незримого» — законов природы и красоты вселенной.

Большинство пространственно-временных идей Штокхаузена воплотились в жанре оперы — его главным произведении — гепталогии «Свет», которое композитор создавал в течение 26 лет (1977–2003). Это оперный цикл с подзаголовком «Семь дней недели», в котором каждая часть представляет собой отдельную оперу, соответствующую конкретному дню. Премьеры четырех из семи опер состоялись в оперных театрах.

Музыка «Света» основана на том, что сам композитор назвал «суперформулой». Ядро композиции составляет узнаваемая мелодическая структура, которая получает дальнейшее развитие и различные видоизменения. От суперформулы идут дальнейшие производные — формы-схемы,

на основе которых строятся все составляющие оперы. Из этого следует, что в операх цикла «Свет» все сценическое действие было подчинено музыке.

Российский музыковед Константин Зенкин говорит о мистериальности театра Штокхаузена, понимая под этим размыкание границ музыкально-театрального пространства и выход из художественного мира в реальность. Для этого процесса использовались несколько приемов¹⁴.

Общим для всех опер приемом становятся «Приветствия» и «Прощания». Эти обрамления опер имеют четкие функции. Они помогают зрителю попадать в театральное пространство постепенно, т.к. эти части исполняются вне игровой зоны — в фойе, на улице и пр. Например, на премьере «Четверга» («Прощание с Михаэлем») 1981 года в La Scala пять трубачей играли на крышах и балконах зданий перед театром, а в «Субботе» («Прощание с Люцифером») 1982 года действие происходит не в театре, а в церкви, где исполняется «Гимн добродетели» Франциска Ассизского. Другая функция «Приветствий» и «Прощаний» — работа с временем. Так как музыка не ограничивается исполнением на сценической площадке, ее звучание постепенно приветствует и провожает зрителя, начинаясь и заканчиваясь для каждого пришедшего в разный момент времени. Отсутствие строго регулируемого начала и конца поддерживает композиторскую идею спирали как бесконечного продолжения времени.

Еще один пример работы с пространством — часто исполняемая отдельно сцена «Hoch-Zeiten», которая является последней частью оперы «Воскресение». Она написана для исполнения в двух залах одновременно. Это композиция для пяти хоровых групп, которые поют на пяти языках, и пяти оркестровых групп. Все оркестровые группы играли в одном зале, а хоровые пели в другом. Семь раз звук из одного зала выводится в другой и наоборот.

Синхронизация разнесенных в пространстве ансамблей происходила благодаря метроному.

Одним из самых невероятных эпизодов «Света» является «Вертолетный-Струнный квартет» (*Helikopter-Streichquartett*) — третья сцена оперы «Среда». Идея заключалась в использовании четырех реальных вертолетов, в каждом из которых находился музыкант струнного квартета и звукорежиссер. В режиме реального времени их игра совместно с шумами пропеллеров и двигателей передается в динамики в концертном зале, а изображение перемещений в небе транслируется на мониторы. При этом сами музыканты не видят друг друга. Все перемещения вертолетов соответствуют четкой партитуре, в которой каждый вертолет отмечен разным цветом. Таким образом, партитура становится «видимой» для зрителя через проекцию музыки в реальное пространство посредством визуального изображения.

В идеальном видении Штокхаузена все части «Света» должны были исполняться в различных залах одного здания, на расстоянии сотен метров друг от друга. Все части гепталогии должны были происходить одновременно, а зритель — свободно перемещаться из одного зала в другой, выбирая, что слушать.

Если в Германии основные новации в музыке были связаны с Дармштадтской школой, то в американском авангарде — с именами Джона Кейджа в музыке и Филипа Гласса в опере.

Его «1000 самолетов на крыше» — это одноактное 90-минутное произведение, жанр которого композитор определяет как «научно-фантастическую музыкальную драму» (*a science fiction music drama*).

Важно отметить, что, несмотря на написание оперы для конкретного места, позже она неоднократно исполнялась в традиционных театральных и концертных пространствах, поэтому стоит рассма-

тривать это произведение в рамке сайт-специфик искусства, только обращаясь к премьере спектакля, которая состоялась 15 июля 1988 года в Венском международном аэропорту Швехат, в ангаре № 3.

В основе оперы — монолог персонажа «М», который повествует о его похищении инопланетянами и возвращении на Землю. Выбор места исполнения обусловлен не акустическими особенностями пространства или местом действия в либретто, а, скорее, метафорической связью пространства и драмы. В либретто Дэвида Генри Хвана есть такие слова: «Теперь я понимаю, почему они путешествуют. Почему любой из нас чувствует необходимость пройти через комнату к другому существу, чье сердце бьется, а плоть пахнет жизнью. <...> Мы все посетители. Мы все путешествуем. Мы все задаем вопросы. Мы все надеемся однажды, глядя в глаза другому, найти часть ответа»¹⁵. Таким образом, аэропорт становится местом путешествия зрителя к самому себе, к поиску своей идентичности.

Канадский композитор Р. Мюррей Шафер известен своим новаторским подходом к акустической экологии и организацией масштабных представлений на открытом воздухе, в естественной окружающей среде. Одной из главных работ композитора стал оперный цикл «Патрия» (1966–1996), название которого переводится с латинского как «Родина». Оперный цикл состоит из двенадцати частей, включая пролог и эпилог. Каждая часть является самостоятельным произведением, но все они объединены общей идеей — это путешествие мужчины и женщины через лабиринт разных культур и социальных проблем к единению и родине, которую они всегда искали.

Место исполнения является ключевым составляющим элементом для каждой из частей. Если первые две части цикла написаны для театра, то остальные десять создавались специально для постановки

в различных нетрадиционных пространствах. Например, Патриия 6 «Ра» представляла собой 11-часовой перформанс, в течение которого аудитория проходила через 29 различных помещений Научного центра города Торонто и его окрестностей.

Для премьерных постановок Шафер сам выбирал локации и сам режиссировал спектакли, а для последующих — оставлял указания с типом места исполнения, например «озеро» или «дикая местность», и указания к постановке. Поэтому сайт-специфичность обуславливалась не привязкой к конкретному месту, а необходимостью исполнения произведения в определенном типе среды.

К примеру, пролог «Патрии» — опера «Принцесса звезд», написанная в 1981 году, — должен исполняться на небольшом озере, как можно дальше от цивилизации, куда зритель должен приезжать за час до рассвета.

Зритель находится на поляне на берегу озера, а дирижер, хор, оркестр и вокалисты расставлены так, чтобы публика их не видела. Спектакль начинается с семиминутной арии Принцессы (сопрано), которая начинает звучать с противоположной стороны озера, на расстоянии примерно в один километр от зрителя. После арии с дальней стороны озера появляются несколько каноэ с танцовщиками и главными героями. Все маршруты каноэ прописаны в специально созданной партитуре, для этого композитор использовал метод графической нотации, где помимо прочего содержатся подробные инструкции для исполнителей.

Главным фактором, который делает эту оперу сайт-специфической, является неразрывная связь с окружающей средой и природными процессами. Например, подчиненность сценического действия реальному времени: по сценарию появление бога Солнца должно согласовываться с восходом солнца. В музыке главным становится единение с естественной акустической средой — звуки леса, воды, пение

птиц должны органично сливаться с вокалом, например с Хором ранних птиц. Изучение звукового ландшафта было важнейшим направлением работы композитора на протяжении всей его жизни.

Еще одной составляющей сайт-специфического спектакля является особый метод вовлечения зрителя. В «Принцессе звезд» эту функцию выполняет предрасветный путь на машине до места исполнения спектакля и дальнейшая прогулка сквозь лес до озера. Сам композитор называл свое произведение «церемонией» и так говорил о ней: «...ее нельзя перевозить в другое место... вы должны отправиться к этому месту, как пилигрим в осознанное путешествие»¹⁶.

Еще больше вовлечение зрителя происходит в третьей части «Патрии» — опере «Величайшее шоу» (*The Greatest Show*).

Этот спектакль имеет сложную структуру, предоставляющую зрителям множество интерактивных возможностей. Место действия — ярмарка небольшого города, полная различных киосков и палаток. Зрители могут свободно бродить по площадкам по своему желанию, как на традиционной ярмарке, а большое количество исполнителей (для постановки спектакля были привлечены 120 артистов) смешиваются со зрителем так, что создается полное ощущение реальной жизни.

Среди множества мелких аттракционов и развлечений находятся три большие палатки, в которых происходят отдельные представления. Для того чтобы получить в них доступ, зритель должен выиграть билет в определенных играх или правильно ответить на вопросы, задаваемые артистами. Таким образом, зритель вынужден выбирать, что он хочет и может испытать, а что вынужден пропустить.

Переход от условно «улицы» к представлению в большой палатке является важнейшим механизмом работы со зрителем. Это своего рода переход из одного мира в другой, от одного пространства

к другому. Шафер создает два основных, по его мнению, типа пространства: традиционное театральное пространство — то, где аудитория может находиться, бездействуя, отдельно от исполнителей, и эластичное пространство — то, где зритель может вести себя активно, входя в контакт с исполнителями как устно, так и физически. Благодаря этому механизму — свободному переходу от одного пространства к другому — создается индивидуальный для каждого зрителя неповторимый маршрут. Соответственно, для каждого посетителя «Величайшего шоу» это будет разный спектакль, без возможности его повторения.

Сам Шафер называл свои работы «кооперами» и «театром слияния», подчеркивая сотрудничество между искусствами, необходимое для создания произведения, что снова отсылает к идее *Gesamtkunstwerk* Вагнера.

Подводя итог, можно говорить о том, что композиторская мысль об особом типе взаимодействия аудитории и звукового пространства, возникшая в 1960-х годах в разных странах, привела, с одной стороны, к строительству концертных залов и театров новой конфигурации, с другой стороны — к выходу новой музыки в нетеатральные пространства.

Опера site-specific как пример land art

Музыкальный театр в природной среде, начатый Р. Мюрреем Шафером, приводит оперу к сближению с направлением *land art*. В этой связи особенно интересен отечественный опыт: в 2019 году на фестивале «Архстояние» была впервые проведена перформативная программа совместно с Лабораторией «КоОПЕРАция». Оперная лаборатория — это проект режиссера музыкального театра Екатерины Василёвой для молодых драматургов и композиторов, созданный для развития жанра оперы и написания новых произведений в 2017 году.

Цель сотрудничества фестиваля и лаборатории — переосмысление существующих объектов парка с помощью исполнительского искусства и поиск взаимодействия оперного театра с природой. Всего на фестивале было показано пять опер, специально созданных для «Никола-Ленивца»: «Curiosity», «Блуждающие огни», «WWW World Wooden Web», «Отпечатки», «ТЕО/Тео/ТНЕО». Две из них более, чем другие, отвечали формату сайт-специфик, так как их постановщики не перекладывали готовую идею на местность, а создавали спектакли, принимая за основу ландшафт, объекты и экосистему парка.

Опера «Блуждающие огни» режиссера Аси Чащинской, композитора Адриана Мокану и либреттиста Даны Жанэ исполнялась последней и была самой масштабной.

С самого начала опера задумывалась для одного из самых известных объектов парка — монументального маяка. Он располагается на берегу реки Угры, и вода становится ключевым элементом художественного решения спектакля, так как действие оперы происходит на дне тайного озера. В соответствии с режиссерской идеей, «Маяк» — своего рода путеводная звезда для главных героев, Мужа и Жены, которые отдалились друг от друга, «потерялись» в этом мире. Помимо маяка эта идея также воплощена через физическое расстояние. Режиссер играет с первым и дальним планами, которые находятся друг от друга на расстоянии сорока метров.

Действия перформеров и музыка неразрывно связаны. Оркестр создает особую акустическую окружающую среду: инструменты имитируют всхлипы, дыхание, природные и инородные шумы, поэтому все время ощущается присутствие потусторонней силы и сохраняется напряжение. Все артисты работают с микрофонами. Они не только поют, но также шепчут, шипят, скрежещут зубами и пр.; часто

используется эффект эха и электронная обработка голоса, что в совокупности поддерживает мистическую атмосферу.

«Блуждающие огни» не просто название маленьких существ, сбивающих путников с верного пути. Постановщики действительно работают с настоящим огнем и солнечным светом. Подобно идее Р. М. Шафера, спектакль которого должен был начинаться точно перед рассветом, в данном случае опера должна была попасть во время перед закатом. Точная световая партитура, использование света маяка и использование живого огня в финальной части спектакля создают ощущение, что человек, зритель, является частью природы и бессилен перед ней.

Опера «Блуждающие огни» была показана всего один раз, несмотря на то, что в ее создании было задействовано более 50 человек. В настоящий момент на сайте проекта есть информация, что опера может быть показана как в формате open air, так и в закрытом пространстве, и все же сложно представить, что где-либо еще, кроме этого ландшафтного театра, кособога с видом на маяк и берег реки, она сможет прозвучать с такой же силой.

Совсем другой подход работы с окружающей средой наблюдается у создателей спектакля «WWW World Wooden Web» (Опера растений). Это междисциплинарный исследовательский проект, относящийся к категории science art. Над его созданием работала международная группа художников: режиссер Капитолина Цветкова-Плотникова, французский сценограф Арно Гранжан (Arnaud Grandjean), французский digital-художник Габриэль Жанжан (Gabriel Jeanjean) и франко-ливанский композитор Жан-Давид Мерхи (Jean-David Merhi). В своей работе команда опиралась на тексты научных исследований по биоэтике и нейробиологии.

Амбициозная цель создателей проекта — предоставить растениям «голос» и возможность высказаться. Для этого

была разработана специальная сложносочиненная система датчиков, позволяющая собирать различные данные растений и переводить полученную информацию в звуки, тексты и изображения в режиме реального времени. Спектакль «WWW World Wooden Web» создан специально для «Архстояния» и задействует уникальную флору Калужской области.

Для места исполнения была выбрана березовая роща в парке, называемая Версалем, а ее природная биосфера — грибы и деревья — стала полноценными участниками действия. Спектакль состоит из двух частей — инсталляции, во время которой происходит сбор данных, и непосредственно самого спектакля, в котором артисты пытаются посредством пения, слова и танца перевести язык растений, главных героев спектакля, на человеческий.

Создатели спектакля предлагают не наделять растения человеческими качествами и не навязывать человеческое мироощущение другим экосферам, а вместо этого обратиться к научным исследованиям для их понимания.

В спектакле нет привычного оркестра. Композитор, специализирующийся на музыкальном программировании и электронике, пробует извлечь звуковой сигнал самих растений. Музыкальная ткань оперы состоит из двух составляющих, соответствующих двум мирам. Виртуальный мир растений представлен через электронное звучание передаваемых сигналов, напоминающее традиционное представление человека об ультразвуке, в то время как мир человека представлен через необработанные, «чистые» голоса — вокальную партию и декламируемый текст, которые являются интерпретациями воспроизводимых данных.

За свою работу команда проекта была номинирована на XI Премию в области современного искусства им. Сергея Курёхина в категории «Science Art Project». Технология, которую они разработали, на

самом деле использует место и его экосистему как первооснову произведения. Благодаря этой технологии подобные эксперименты можно будет в будущем проводить в различных местностях, изучая, какие истории могут рассказать экзотические растения или природа дальнего севера, и, возможно, найти лучшие пути интеграции полученного материала в музыкальный театр.

Опера site-specific как инструмент джентрификации и public art

В creative industries studies (изучении креативных индустрий) джентрификацией принято называть процесс «оживления» городских пространств через изменение первоначальной функции архитектурных сооружений. Этот термин используется для описания преобразования индустриальных районов, изменения функции архитектурных построек и придания нового значения местности. Опера нередко используется как инструмент джентрификации. Достаточно вспомнить оперные постановки Рурской триеннале периода Мортье. Это фестиваль, который полностью изменил облик и значение Рурской области.

Одновременно спектакли site-specific, использующие в своей основе общественные пространства, часто можно причислить к жанру паблик-арт (общественное искусство; искусство в городской среде).

Для спектаклей паблик-арта необходимы два условия — особое взаимодействие с общественным пространством и зрителем. Пространство должно быть значимым. Необходимо, чтобы оно резонировало с темой спектакля, а сам спектакль должен быть создан с расчетом на широкий круг целевой, но неподготовленной аудитории, которая попала в это пространство не ради представления и которая естественным образом должна быть вовлечена в действие.

Таким спектаклем можно считать оперу Дэвида Лэнга «Опера длиною в милю» (*The Mile-Long Opera*), показы которой

прошли шесть раз в октябре 2018 года в районе Нью-Йорка, подвергшемся джентрификации.

Место показа спектакля — это общественный ландшафтный парк High Line, построенный на месте бывшей железной дороги, которая в результате застройки теперь проходит сквозь пять районов города, является одной из самых посещаемых достопримечательностей Нью-Йорка.

Спектакль «Опера длиною в милю» — это портрет города, рассказанный самими нью-йоркцами. За основу либретто взят документальный материал, собранный и переработанный поэтами Анной Карсон и Клаудией Ранкин. Второе название спектакля — «Биография семи часов» — говорит о ключевом вопросе, на который отвечали жители. Что для вас значит семь вечера? Для абсолютного большинства это время окончания рабочего дня, перехода от общественной жизни к частной, время пересечения двух миров. Поэтому данный вопрос поднимал большой пласт общественных и личных проблем. Ответы горожан рассказывают о прошлом и настоящем города, мечтах и рутине современного человека.

Помимо вокальных частей, за которые отвечала Карсон, каждая партия также включает в себя разговорный текст, написанный Ранкин. Приведем пример текста фрагмента ариозного типа:

Мне нравится,
как после дождя
запах мокрого цемента
будет оставаться
на улицах
весь день.

И речитатива:

...Или я сижу там, но никого нет.
Возможно, скамейка сделана из тика. Это
очень буржуазно. Это может говорить
об упорядоченной городской жизни.

Я буду сидеть

за одним концом стола, богатого внутренними драмами, потягивать вино и ждать моих друзей, которые приходят в 7 часов, они идут¹⁷.

Небольшое либретто из 26 частей было распределено между группами вокалистов, в соответствии с их расположением на площадке (режиссер Элизабет Диллер).

По музыкальной структуре опера больше напоминает ораторию, так как написана для хора и не предполагает действия. Однако в этом тысячном хоре каждый вокалист является солистом и поет независимо от остальных, а действие отдано зрителю.

В традиционном оперном доме, построенном по итальянской модели, зритель зачастую лишен возможности даже увидеть лицо солиста на сцене, устройство лож и ярусов не всегда обеспечивает идеальный обзор, поэтому для композитора было важно предоставить зрителю возможность как можно ближе познакомиться с каждым артистом индивидуально.

Посещение «The Mile-Long Opera», как спектакля паблик-арта, было свободным. Артисты располагались таким образом, что зритель проходил сквозь них как сквозь коридор, либо вынужден был обходить вокалистов, так как они располагались зигзагами.

Поскольку целью проекта являлось создание эмоциональной связи между незнакомыми людьми, вовлечение аудитории происходило через близкое физическое присутствие в одном пространстве, через визуальные контакты и возможность варьирования музыкального текста в зависимости от слушателя.

Примечания

¹ См.: *Kaye N. Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*. Routledge, 2000. P. 3.

² См.: *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance* /

Ed. by Victoria Hunter. Routledge, 2015. P. 6.

³ *Baker R. A. Spaces and Places of Opera* // *Circuit*. 2007. Vol. 17. № 3. P. 59.

⁴ См.: *Ibidem*. P. 60.

⁵ *Aronson A. The History and Theory of Environmental Scenography*. Bloomsbury Publishing, 2018. P. 194.

Резюмируя, можно говорить о том, что в настоящее время существует большое разнообразие практик постановок опер *site-specific*. Они могут быть различны по степени вовлечения аудитории — в паблик-арте спектакль рассчитан на каждого прохожего, а в иммерсивной опере для каждого зрителя создается индивидуальный сценарий; по интенсивности взаимодействия с местом исполнения — формальное соответствие места действия в либретто с местом постановки или использование культурного наследия как первоисточника для произведения; по степени использования современных технологий — от звучания чистого голоса до электронного воспроизведения звуков растений. Такое многообразие укладывается в классификацию Бейкера, но в то же время открывает потенциал к ее расширению или созданию новых классификаций с иным базисом.

Безусловно, современные постановки опер *site-specific* могут быть инициированы и режиссерами, в этом случае будут использованы оперы, изначально написанные для конвенционального оперного театра, и продюсерами, цели которых могут быть различными: привлечение новой аудитории, сокращение затрат на постановку спектакля и др.

Однако именно интерес композиторов к моделированию акустического пространства заставил музыкальный театр выйти за пределы оперных домов. И это подтверждает тезис о том, что музыкальный театр не копирует путь драматического, у него свой уникальный способ развития, в том числе в возникновении новых направлений, таких как *site-specific*.

⁶ *Мортье Ж.* Драматургия страсти / Ред.-сост. Павел Гершензон, Ольга Манулкина; пер. с фр. Бориса Игнатова. СПб.: Арка, 2016. С. 43.

⁷ *Salzman E.* The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body / Eric Salzman, Thomas Desi. Oxford University Press, 2008. P. 104.

⁸ Ibidem.

⁹ *Мортье Ж.* Драматургия страсти. С. 46.

¹⁰ *Гудачев О.* Жанр звуковой драмы в новой музыке. Трагедия

слухового восприятия «Прометей» Луиджи Ноно и моноопера Беата Фуррера «Фама» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 6. С. 165.

¹¹ *Тарнопольский В.* Феномен Нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 4. С. 26.

¹² *Мортье Ж.* Драматургия страсти. С. 50.

¹³ Цит. по: *Taruskin R.* Music in the Late Twentieth Century. Oxford University Press, 2009. P. 730.

¹⁴ См.: *Зенкин К.* От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер — Штокхаузен // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 208.

¹⁵ Цит. по: *Baker A.* Spaces and Places of Opera // Circuit. 2007. Vol. 17. № 3. P. 62.

¹⁶ Цит. по: *Aronson A.* The History and Theory of Environmental Scenography. P. 190.

¹⁷ Перевод автора.

Н. Ф. Эфендиева

**Репрезентация травмы и памяти
в современной российской драматургии**
*(на примере драматургической лаборатории
«Археология памяти: коллективизация,
„раскулачивание“, голод» Сахаровского центра,
Москва, 2016)*

Научный руководитель М. И. Сизова

Когда сегодня заходит речь о таких из ряда вон выходящих событиях, как Голодомор 1929–1933 годов, Большой террор, ленинградская Блокада, очевидно, что они должны были бы находиться в одном ряду с Холокостом. Эти рукотворные гуманитарные катастрофы с многомиллионными жертвами и ужасающими последствиями (культурными, социальными, когнитивными), как и массовое уничтожение еврейского населения во время Второй мировой войны, являются преступлениями против человечности. Однако в советском публичном нарративе указанные события интерпретировались идеологически тенденциозно, героизировались либо дезавуировались, предавались забвению, вымарывались из коллективной памяти. В итоге язык, на котором можно было бы говорить о трагическом прошлом, фактически не былработан. В период перестройки были преданы огласке многочисленные документы, воспоминания и т.п., связанные с указанными периодами, но полноценной возможности отразиться новую, ранее отсутствовавшую в публичном пространстве информацию, придав ей форму адекватного художественного высказывания, не представилось.

Новая попытка осмысления советской истории и ее последствий была предпринята уже в конце 2000-х. Одним из первых драматургов, исследовавших тему коллек-

тивной памяти и травмы, стала Нина Белицкая, написавшая пьесу «Павлик — мой Бог» (2009). Главным героем камерной драмы стал пионер-герой Павлик Морозов. Впрочем, история коллективизации и «раскулачивания» по-прежнему оставалась на периферии внимания авторов. Из появившихся во втором десятилетии пьес, посвященных этой теме, можно назвать лишь «Зернохранилище» Натальи Ворожбит и «План» Олжаса Жанайдарова.

Московский Сахаровский центр взялся исправить сложившуюся ситуацию. Театральная лаборатория «Археология памяти» — часть большого проекта центра, исследующего разные формы разговора об исторической памяти. В 2016 году ее кураторами были режиссер Анастасия Патлай и театровед, историк театра Дарья Аксёнова. Помимо основного названия у лаборатории имелся подзаголовок — «коллективизация, „раскулачивание“, голод». Заявленная цель формулировалась так: художественное осмысление трагических страниц советской истории, связанных с крестьянством. Писать пьесы были приглашены известные драматурги: Ксения Драгунская, Вячеслав Дурненков, Олжас Жанайдаров, Марина Крапивина. Ограничений по выбору сюжетов, героев и т.п. не было.

Очевидно, что последствия коллективизации, «раскулачивания» и голода образуют множественную травму. В этой

связи необходима актуализация понятия свидетельства и фигуры свидетеля. Культурологи Оксана Мороз и Екатерина Суверина в статье «Trauma studies: История, репрезентация, свидетель» так определяют его роль: «Свидетель, вольно или невольно примеряющий на себя стратегии письма, всегда становится автором, чья власть держится на власти языка как на важнейшей форме дисциплинирования...»¹. Однако, помимо решения языковой проблемы «как описать неописываемое», «как рассказать о нерассказываемом», встает еще одна. Исследовательницы ее артикулировали предельно ясно: «Шансы нащупать травматическое событие в пространстве культурной памяти в опоре на свидетельство жертв стремятся к минимуму: свидетельствуют всегда только выжившие, а не те, кто испытал максимум мучений. Свидетель — это чаще всего тот, кто оказался в какой-то степени более удачливым, чем тот, кто не выжил. „Расходный материал“ истории, доходяга ГУЛАГа или „мусульманин“ Освенцима не говорит. Однако в любом случае свидетельство ценно тем, что оно отличается от нарративов с убаюкивающими идеологическими интонациями»². В нашем случае, когда речь идет о конкретных исторических событиях, травматические последствия которых тщательно маскировались на протяжении всего существования советского государства, ценность документального свидетельства возрастает многократно. Поэтому ключевую позицию в этом случае занимает свидетель. «Свидетель, который... демонстрирует единственно возможный и одновременно невозможный способ историзации события, необходим как фигура *переводчика*, как *условие возникновения репрезентации*, позволяющей как минимум *указать на след*, *возможность возвращения вытесненного воспоминания*. Именно свидетель, при всей ничтожной результативности его повторяющегося письма и речи, возвращает обществу спо-

собность смотреть на произошедшее и задаваться вопросом: а как мы можем на все это смотреть?»³

Последний вопрос, возникающий в данном контексте, вопрос репрезентации прошлого и порожденных им травм. Под репрезентацией памяти и травмы мы предлагаем понимать концепцию, предложенную британским искусствоведам Стюартом Холлом. По его мысли, это система знаков, символов, позволяющих «прочесть» то или иное событие. С их помощью формируется язык, посредством которого обозначаются или репрезентируются концепции, идеи, чувства. «Эти элементы — звуки, слова, заметки, жесты, выражения, одежда — являются частью нашего природного и материального мира; но их значение для языка — не то, что они есть, а то, что они делают, их функция»⁴. Однако, с точки зрения Холла, репрезентация не является устойчивой конструкцией и не закрепляется раз и навсегда за объектом интерпретации. Она подвижна и способна трансформироваться при переходе от одного языка к другому, при смене одной культуры, исторического контекста, общества на другие⁵. Культура же и искусство как ее часть в этом случае создают и распространяют смыслы. В нашем случае эту функцию выполняет современная российская драматургия, которая конструирует определенную репрезентативную систему посредством текстов, которые впоследствии должны быть декодированы. Но у любой системы можно найти изъян. Культуролог Оксана Мороз говоря о соотношении репрезентации и травмы, делает следующее важное замечание: «Проблема заключается в том, что если мы посмотрим на репрезентации больших катастроф, которые привели к травматизации человека, то мы увидим, что они отличаются известной недостаточностью. <...> Говорить о чем-то страшном, о том, что случилось неожиданно для нас, о том, что сломало картину мира и полностью перевернуло

с ног на голову наше представление о том, что может вообще случаться, а чего случаться не может, — это чаще всего заканчивается коллапсом — эмоциональным, когнитивным или речевым. <...> Мы имеем много следов того, как травму пытаются поймать за хвост, как ее пытаются проговорить, показать... Но даже когда все эти этапы реализуются, когда мы видим конечный продукт, мы имеем перед собой мозаику с выпавшими пазлами, где невозможно понять, что же произошло на самом деле. <...> Именно поэтому в концепции многих исследователей возникают забавные оксюмороны. Например, „невспоминаемое воспоминание“ или „забытое незабываемое“, когда мы говорим о том, что есть лакуна в нашей жизни, которая связана с этим травмирующим событием, при описании которого мы испытываем некоторые сложности»⁶.

Американский культуролог Эрик Сантнер предлагает разделить стратегии работы с памятью и травмой следующим образом: «работа скорби» и нарративный фетишизм. В первом случае это «процесс переработки и привыкания к реальности утраты или травматического шока путем их воспоминаний и повторов в символически и диалогически опосредованных дозах; это процесс перевода, метафоризации и олицетворения утраты...»⁷. Под вторым автор определения понимает «конструирование и использование нарратива, сознательная или бессознательная цель которого состоит в том, чтобы стереть следы той травмы или утраты, которая, собственно, и дала жизнь этому нарративу»⁸. Сантнер опирается на концепцию американского историка Доминика ЛаКапры, предложившего рассматривать два типа посттравматической памяти — воспоминание-отыгрывание (acting-out) и воспоминание-проработка (working-through). Филолог Александр Эткинд интерпретирует эти определения следующим образом: «Отыгрывание переносит травму в дискурс,

создавая бесконечные воспроизведения и пережевывания. Проработка наделяет потерю новыми значениями, позволяющими признать вину и ответственность, нести память и воспринимать реальность. Только проработка имеет силу прорвать посткатастрофические круги и пузыри»⁹. По мнению Мороз и Суверино, отыгрывание позволяет привыкнуть к реальности травмы, если ее припоминают в дозах, которые возможно выдержать, но в любом случае это будет работа, уничтожающая последствия разрушительных событий и лишаящая потребности в скорби¹⁰. Проработка, напротив, представляется более совершенной стратегией, и, соответственно, реже встречающейся. В этом случае травма усваивается, что выражается в появлении не только материальных объектов (музеи, выставки, книги и др.). Этот тип воспоминания, полагают исследовательницы, превращается в нескончаемый процесс и реализуемый «в культуре, каждый носитель которой осознает ее континуальность и свою ответственность перед этой континуальностью»¹¹.

Травматические, болезненные события советской истории представляют собой серьезную сложность для конвенционального описания. В этом отношении драматургия, равно как художественная литература и кинематограф, обладает несомненным преимуществом — используя образную систему, она способна постигнуть и артикулировать смысл свершившегося. Авторы, чьи произведения представляют собой объект нашего исследования, не претендуют на научную объективность и точность, но используют память и травму как средство изучения катастрофического опыта, пережитого в прошлом.

Ксения Драгунская «Белка и свисток»

У пьесы есть подзаголовок — «концерт ко Дню народного единства». В обширной ремарке Ксения Драгунская задается бук-

вальными вопросами репрезентации памяти и травмы: «как писать сегодня про деревню двадцатых годов минувшего века? Как играть такую историю актерам среднестатистического драмтеатра? Очень пугают зипуны и приклеенные бороды, имитация речи, все эти „эвона“, „анамнясь“ и „ты, брат“...». В результате решает рассказать историю языком кукольного театра, через средневековые жанровые формы литургической драмы и моралите.

Концерт готовят коллективы местного дома культуры: народный кукольный театр «Светлячок», поэтическая студия «Родник», ансамбль «Рябинушка» и хор ветеранов «Оптимист». Структурно сценарий состоит из трех частей — спектакль, чтецкие номера, песня. Восприятие и отражение событий, о которых невозможно рассказать конвенциональным языком, через оптику простодушного, «низового» искусства — одна из тех возможностей, которая позволяет сломать стереотипы.

Сюжетом для кукольного спектакля служит местная история — про раскулаченного мельника, крепкого хозяина и владельца граммофона, полуграмотного бедняка Парамона, ставшего первым председателем местного колхоза, Пролетария, занявшего пост уполномоченного, но сочувствовавшего крестьянам. Простые, масочные персонажи кукольного спектакля делятся на однозначно хороших и однозначно плохих. В пространстве мистерии чудеса естественны: во время войны неизвестный помогал партизанам, окруженцам, оккупированным, кормил сирот. Так же ожидаемы мытарства: высылка единоличников, отправка арестованных в «Дмитлаг», смерть трехлетней девочки. Даже из граммофона звучит не что иное, как куплеты Мефистофеля. В итоге те официальные знания по истории, которые мы получаем из доступных источников, поддаются только пересказу. Ветхозаветные притчи не воспринимаются как реальные события. И точно так же

история первой половины XX века, канонизированная в советское время, слилась в единую легенду без начала и конца, став частью официальной коллективной памяти.

Разрушительная стратегия здесь скрыта в комментариях Рассказчика. Он рассказывает подлинную историю Мельника, которого «в двадцать девятом первого забрали с семьей. А в доме стал штаб колхоза „Свободный серп“»; иронично замечает, что благодаря книгам и советским фильмам все привыкли думать о положительности бедняков, в действительности же было по-разному. И заканчивает спектакль следующими репликами: «Красиво у нас... Жалко только, что людей не осталось... Работы нет... Строили колхозы, столько народу мучилось, а теперь что? Правильно говорят — на чужом несчастье счастье не построишь».

Опробовав указанную практику художественного осмысления заявленной темы, Ксения Драгунская развивает ее во второй части сценария концерта, где звучат сочинения местных поэтов. В трех стихотворениях («Вольнь», «Улица имени артиста Галкина», «Канал») образным, хоть и незамысловатым, языком продолжается рассказ об истории края и, как следствие, истории страны. Авторы обращаются к самым драматичным сюжетам: о крестьянском сыне Павле, которого свои посадили, немцы освободили, а потом он воевал как батарея с клеймом врага народа; о колхозе-миллионере, бывшем для всей области примером; о безымянном герое, сосланном рыть канал кривой лопатой и евшем сырую землю. Содержание стихов еще сильнее, чем содержание кукольного спектакля, нарушает конвенциональные представления о прошлом и напоминает о множественной травме, сформировавшейся за десятилетия советской истории. Носителем стереотипных и, соответственно, массовых представлений о прошлом выступает одна из зрительниц. Она открыто возмущается тем, что

участникам концерта позволили ворошить давно забытое: зачем расстраивать публику, которая пришла отдыхать и веселиться. Завершает героиня свой монолог гневной репликой: «Нет, не такая историческая память нам нужна!» Заканчивается концерт выступлением ветеранского хора с парадной песней «Цветы России», чье содержание полностью удовлетворяет коллективным ожиданиям. Внешняя гармония восстановлена.

Ксения Драгунская акцентирует зазор между современным зрителем и событиями почти 90-летней давности (на момент написания текста). Гражданская война, коллективизация, индустриализация и даже Великая Отечественная война давно располагаются в том же хронологическом ряду, что и Куликовская битва, правление Ивана Грозного, царствование Николая Второго. Они воспринимаются так же отстраненно, без глубокого эмоционального вовлечения, как условные библейские сюжеты. Однако вся информация вшита в память: на общем уровне зрителям понятны термины, жаргонизмы и даже обстоятельства того времени, что позволяет возникнуть новым формам репрезентации и указать на трещины и разрывы в уже существующих.

Марина Крапивина

«Дневник крестьянина»

Марина Крапивина избирает иную стратегию работы с предложенной темой. Она практически полностью отказывается от репрезентации трагических событий. Задача пьесы — передать свидетельства, поэтому перед нами прежде всего дневниковые записи и фиксация воспоминаний.

«Дневник крестьянина» (второе название — «Ничейная земля») основан на двух документах — письме бывшего комсомольского активиста Якова Друзя и дневнике крестьянина Нестора Белоуса, опубликованном на сайте prozhito.org. Историю обнаружения письма рассказала куратор

лаборатории Анастасия Патлай в интервью Русской службе ВВС: «В конце 80-х годов газета „Сельская жизнь“ на волне перестройки и как раз открытый всех ужасов сталинского времени просто бросила клич своим читателям: друзья, кто был свидетелем коллективизации, пожалуйста, присылайте истории, мы хотим публиковать. И они получили около полутора тысяч писем, и часть из них была опубликована в „Сельской жизни“. <...> В общем, это письмо Якова Друзя в эту редакцию газеты „Сельская жизнь“ Марина взяла в качестве основы»¹². В период коллективизации Друзь был сотрудником рабоче-крестьянской инспекции в Монастырищинском районе Винницкой области (Украина).

На историю драматург Крапивина смотрит через микро- и макрооптику. В обоих случаях используются медиаторы. Письмо о событиях 1930-х, но написанное спустя почти 60 лет — двойное отдаление от истории. Тот же прием используется и с крестьянским дневником. Его читает актер — также двойное отдаление по отношению к произошедшему.

Дневник Белоуса — пример органичной жизненной драматургии, в которой звучит прямая и простодушная речь. Автор фиксировал все важное, с его точки зрения: первая война, мобилизация, ранение, служба в госпитале, победа большевизма по всей стране, женитьба, рождение и смерть ребенка, вторая война, пришли белые — ушли красные, пришли красные — ушли белые, одни забрали скотину, имущество и убили односельчан, другие — провиант и тоже убили односельчан, идет дождь, померзла пшеница. Происходящее сливается в общий жизненный поток, крупные исторические события помещаются в один ряд с локальными и очень личными. Заметки про актуальные цены на лошадь, корову, пуд жита, сапоги — референ всего дневника. Сухая и скудная информация о росте цен, об изменении эко-

номических условий в итоге становится трагической отбивкой, цезурой, рассекающей повествование. Нестор Белоус не стремится потрясти сознание читателей размахом карательных мер и статистическими данными о пострадавших и погибших от рук добровольцев (офицеры и солдаты Добровольческой армии) и большевиков. Исторический и социальный апокалипсис показывается глазами рядового человека. Насилие, творимое всеми сторонами конфликта, не только физическое (избили, изнасиловали, отобрали, убили), но и психологическое (приказали, потребовали, осудили, изгнали из своих рядов).

Записи героя перемежаются авторскими ремарками. Причем здесь присутствует двойное авторство — драматурга Марины Крапивинной и актера Александра Усердина, читающего текст. Крапивина вкрапляет результаты поискового запроса по словам «дневник» и «крестьянин», цитаты из Ролана Барта. Усердин комментирует заметки Белоуса с позиции человека, росшего в послевоенной деревне: он вспоминает бабушку, которая вела такой же дневник, односельчан, погибших разными страшными смертями, историю своей семьи, по которой коллективизация прошла, разорвав родственные связи.

Пьеса становится свидетельством событий Голодомора, благодаря сложившейся дистанции — все события уже достояние прошлого. В определенном смысле Крапивина реализует высказывание, которое приписывается Теодору Адорно: «После Освенцима невозможно писать стихи». После Голодомора и Большого террора, казалось бы, это тоже должно быть невозможно. Однако советская поэзия и проза продолжали существовать даже в таких антигуманных обстоятельствах, конструируя определенные рамки памяти. Драматург понимает, что попытка художественной репрезентации может оказаться подменой, поэтому практически отказы-

вается от нее, запечатлевая последствия коллективных действий. Документальные следы свершившегося присутствуют в заметках обоих свидетелей. А для аудитории в обоих случаях чрезвычайно важной оказывается возможность вообразить описываемое, что в дальнейшем превращает ее в носителей памяти об этой трагедии.

Олжас Жанайдаров «План»

«План» — вторая пьеса драматурга Жанайдарова на тему коллективизации. Предыдущая — «Джут» — была написана в 2013 году.

В пьесе соединены несколько сюжетов. Открывает ее пролог, в котором первый секретарь Казахского крайкома ВКП(б) Филипп Голощекин произносит речь о советизации аула. И речь, и оратор абсолютно реальны: в 1925 году Голощекина отравили руководить Казахской ССР, чем он и занимался до 1933 года. Все повествование этот герой будет присутствовать в форме протокольных идеологических выступлений.

Второй сюжет — современный. Дед, сын бывшего «бая», пытается найти подход к внуку, чтобы рассказать историю семьи. 16-летний внук Леша постоянно находит уловки, чтобы не вникать и не слушать дедовы рассказы. По ходу диалога вскрывается тайна рождения мальчика — мать хотела сделать аборт, отец убедил не делать этого, но вскоре утонул, будучи пьяным. Поэтому выяснить степень достоверности рассказа возможности нет. Как нет возможности узнать наверняка — сочиняет он про каннибализм, репрессии, лагеря, массовые смерти или нет.

Третий сюжет — периода Голодомора. В красавицу Алму влюблен председатель местного аулсовета. Мужа Алмы тем временем приговаривают к расстрелу как кулака и бая, которым тот, разумеется, не является. Единственная возможность спасти ему жизнь — ответить на настойчивые ухаживания Мамбетова. Если она уступит,

тогда высшую меру заменят лагерем, надеется героиня.

Олжас Жанайдаров проблематизирует в «Плане» не только темы памяти и травмы (диалоги деда и внука), но и тему исторической правды. Драматург использует конвенциональные сюжет и язык, отсылающие к нарративу о Большом терроре, который в отличие от нарратива о коллективизации начал складываться после перестройки. Отпечаток травмы здесь отчетливо проступает в большей степени не в авторском тексте, а в документальных свидетельствах: официальных речах, телеграммах Сталину и письмах Молотову, докладных записках, шифрограммах, протоколах совещаний и допросов, воспоминаниях уроженки Семипалатинска. «План» нацелен прежде всего на конструирование определенного типа меморизации. Автор предпринимает попытку создать художественное описание исторической катастрофы и ищет ответы на множество вопросов: может быть, история — это только устный рассказ, который передается от одного другому; или, возможно, это сохранившиеся списки (растрельные в том числе) и телеграммы вождям; или это статистика и фактология; или свидетельства очевидцев?

Фокусируясь на конкретной истории о жизни во время Голодомора, драматург создает сюжет об одной из миллионов судеб, формирующих множественную травму и являющихся частью исторической и коллективной памяти. Память и травма репрезентуются не как раз и навсегда застывшие конструкции, а как подвижные, изменчивые системы, подвергаемые сомнениям и проверкам. Любой факт может иметь множество отражений и не будет равен самому себе. Душераздирающая история женщины, у которой забирают ребенка и сажают в амбар, жуткая история супругов-детоубийц, торгующих на базаре мясом жертв, и так далее при определенных манипуляциях сожмутся до строчек

в статистическом отчете. Но и тот, и другой форматы имеют право на существование, как доказывает автор, уравнивая их перед своеобразным судом молодого поколения.

Вячеслав Дурненков «Крестьяне»

Пьеса Вячеслава Дурненкова устроена прихотливее пьес других участников лаборатории. Она состоит из четырех частей, соединенных не фабульно, а смысловыми переключками. Фактически это четыре мини-пьесы, смонтированные в одну большую. Коллажный принцип построения позволяет акцентировать внимание на каждой. Разрозненные, казалось бы, фрагменты отражаются один в другом, задавая определенную оптику авторского взгляда.

Дурненков создает текст о памяти, прорабатывая травму сразу на нескольких уровнях. В первой части двое специалистов по истории крестьянства и коллективизации в ожидании выхода в радиоэфир общаются с ведущей и дискутируют друг с другом. История 1920–1930-х годов рассматривается сквозь научно-исследовательский взгляд. Ученые приводят количественные данные, статистику изменений социального состава деревенского населения, цифры сосланных и погибших. Отвечая на вопрос ведущей, как обычно проходило «раскулачивание», один из героев говорит: «По словам самих крестьян, в деревне разразилась настоящая Варфоломеевская ночь». Что, разумеется, звучит абсурдно — вряд ли среди русских крестьян были настолько образованные люди, знающие европейскую историю. Такая мера условности необходима драматургу, чтобы показать одну из возможностей восприятия событий этого периода. Здесь позволим себе небольшое отступление и ненадолго вернемся к пьесе «Дневник крестьянина» Марины Крапивинной. В записях Нестора Белоуса, датируемых 1929 годом, обнаруживается такое определение большевистских деяний: «Настроение у крестьян очень скверное, говорят,

что **хуже татарского ига** (выделено мной. — Н. Э.)». Оно понятнее и ближе обычному человеку, не интеллектуалу, так как знания о Золотой Орде вшиты в нашу коллективную и культурную память.

Эксперты оперируют словом «конечно», будучи уверенными в том, что описывают настоящую историю. В то время как в их версии она больше похожа на математические формулы, части конструктора, притчи и мифы. Обсуждая апокалиптическое сознание крестьян того времени, сами проявляют постапокалиптическое сознание людей, смотрящих на историю через пост- и метамодернистскую оптику. Один из героев говорит: «Сейчас забавно было бы показать это как кино».

Во второй и третьей частях драматург применяет стратегии магического историзма и «работы скорби». Александр Эткинд, автор первого определения, объясняет его так: «Магический историзм представляет прошлое не просто как „другую страну“, но как страну экзотическую и неразведанную, так и оставшуюся беременной нерожденными альтернативами и непременными чудесами. Магический историзм существенно отличается от магического реализма постколониальных культур. Отличий много, но главное в том, что постсоветские бестселлеры попросту не имеют отношения к реализму: они не отражают и не имитируют социальную реальность магическими средствами, но проводят свои навязчивые эксперименты над историей. Магический историзм ближе к жанру альтернативной истории»¹³.

События прошлого в «Крестьянах» репрезентуются через тексты агитлистовок и фрагмент пьесы, якобы написанной селькором Нефедовым в самый разгар коллективизации — в 1932 году. Листовки имеют целью убедить крестьян в приходе Антихриста на землю, призывают к вооруженному сопротивлению большевикам и содержат просьбы о помощи восставшим. Герои «Мироедов» — деревенские активисты,

под предводительством революционного матроса Никитина планирующие «раскулачивание» сограждан. Поначалу вполне реалистичная история обретает фантазмагорические черты. Деятельного Степана отправляют предупредить «кулаков» Матюшиных (две коровы, десять душ), чтоб подготовили «излишки» для сбора. В ответ глава семейства старик Матюшин спокойно показывает дулю и удаляется.

Будучи историком по образованию, Вячеслав Дурненков нередко позволял себе исторические мистификации, представляя «известные события в свете невероятного абсурда, при этом остроумного и часто основанного на эффекте „чужда наизнанку“»¹⁴. Так и здесь. Даже в такой страшной теме, как Голодомор, драматург находит возможности акцентировать абсурд происходящего с помощью комических приемов (например, Никитин предлагает переименовать деревню — из Кобыльей Лужи в Советскую Лужу) и фантастических. Степан, став случайным свидетелем ночной сходки местных мужиков, слышит такой диалог:

- Тогда отвечайте скоро. Будете под нами ходить?
- Так понять бы еще, кто вы? Так-то мы слышали, нам бы саму суть ухватить.
- Мы — Мироеды. Мы свет дневной едим. Вот как ты краюху. Свет это мир, а темнота это могила холодная. Мы через себя свет спасаем, чтобы большевикам не достался. Днем едим, по ночам отдыхаем. Никто нам не указ...
- Мы всегда были. В хорошие годы на стороне паслись. А в плохие назад повернулись.
- Да не крестись ты. Мы вас научим, как дальше жить. Только вы должны во всем с нами соглашаться. Мы артельно держаться должны.
- А свет как же? Ежели вы его жрете?
- А мы его в себя как сено запасаем.

Заметил, дни короткие пошли? Это мы свое дело делаем. Потом все короче и короче будут. А когда совсем темнота настанет, то в ней только мы, мироеды, светиться будем. А остальные все, кто за новую власть, помрут как мухи осенью. А ваши семьи от света вашего возле спасутся.

На следующее утро Степан, горящий ровным и ярким пламенем, приходит на собрание. На недоуменные вопросы отвечает, что его подожгли мироеды, но он оказался сильнее, и теперь даже ночью их можно будет «из щелей доставать и давить до последнего».

Завершается пьеса «документальным» свидетельством посттравматического существования: горожане купили дом в умирающей деревне, тем самым вызвав раздражение местных. Современная жизнь прозаичнее, проблемы стали более бытовыми, а в борьбе с «кулаками» вновь настигает поражение. Однако теперь ситуация приобретает фарсовые черты. И несмотря на то, что человеческие отношения сохранились без изменений, трагедия ушла.

Выстроенная драматургом общая картина доказывает присутствие большой проблемы в обществе, лишенном идентичности и не пытающемся ни восстановить утраченную, ни найти новую. Все части пьесы работают как защитные слои, не давая соприкоснуться непосредственно с травмой, в отличие, например, от «Дневника крестьянина», где мы оказываемся максимально приближены к ней.

Выводя в публичное поле тему коллективизации, «раскулачивания» и голода посредством драматургии, авторы фактически пересобирают историческую, коллективную и культурную память и воспоминания о прошлом, проводя их сложносоставную проработку. И как доказывают исследователи темы памяти и травмы в других видах искусства (литература, кинематограф), процесс этот никогда не станет окончательным.

Подводя итог сказанному, следует резюмировать следующее:

— в большей степени авторы тяготеют либо реализуют художественную стратегию воспоминания-отыгрывания;

— в меньшей, соответственно, принимают небезуспешные попытки провести стратегию «работы скорби» / воспоминания-прорабатывания, предлагая нетипичные художественные решения для исторических сюжетов;

— освоение отечественной драматургией темы памяти и травмы связано, разумеется, не только с обретениями и открытиями. Сегодня по-прежнему сложно представить появление произведений, эстетически и этически тождественных «Камню» Мариуса фон Майенбурга или «Марте» Майкла Ардитти. Хотя формирование драматургического нарратива о коллективизации лишь начинается, поэтому многие аспекты изменения человеческой психологии при такой катастрофе еще только подлежат осмыслению и рефлексии. В нарративе Большого террора также достаточно лагун и «серых» зон, которые еще только предстоит открыть и заполнить. Фактически же неотчужденная или слабо отчужденная память о Голодоморе и сталинских репрессиях предстает перед современными драматургами как задача, требующая новых решений и в новых условиях. Тем не менее можно с уверенностью утверждать, что участники трех лабораторий внесли свой вклад в формирование драматургических и, шире, культурных нарративов, посвященных коллективизации, «раскулачиванию» и голоду, а также Большому террору и Великой Отечественной войне.

В заключение можно сделать следующие выводы. Дисциплины *memory studies* и *trauma studies* активно развиваются с момента их возникновения — с начала 1980-х годов. *Trauma studies* с недавних пор выделилась в отдельное научное направление. В России эти перспективные методы анализа визуальных и вербальных текстов

используются в исследованиях, посвященных отечественной литературе, преимущественно советского периода и начала XXI века, и кинематографу, преимущественно современному. В поле отечественного театроведения применение указанных стратегий немногочисленно и распространяется исключительно на анализ сценических работ.

В целом очевидно, что методы теории памяти и теории травмы могут и должны применяться в тех исследованиях, в которых это уместно. Наиболее многообещающие результаты применения описанных аналитических практик находятся в области драматических произведений, которые еще только ожидают подобного осмысления.

Примечания

¹ Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // Новое литературное обозрение. 2014. № 1. С. 54–70. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/1/trauma-studies-istoriya-reprezentacziya-svidetel.html> (дата обращения 18.11.2020).

² Там же.

³ Там же.

⁴ Representation. Cultural Representations and Signifying Practices / Ed. by S. Hall. London: SAGE Publications, 1997. P. 5. *Перевод автора статьи.*

⁵ См.: Ibidem. P. 6–7.

⁶ Мороз О. Репрезентация коллективной травмы // POSTNAUKA.RU. URL: <https://postnauka.ru/video/72670> (дата обращения 12.11.2020).

⁷ Сантнер Э. История по ту сторону принципа наслаждения: размышление о репрезентации травмы / Пер. с англ. С. Ушакина, Е. Трубиной // Травма: пункты. Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 389.

⁸ Там же.

⁹ Марк Липовецкий — Александр Эткинд. Возвращение тритона: советская катастрофа и постсоветский роман // Новое литературное обозрение. 2008. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/mark-lipoveckij-8212-aleksandr-etkind-vozvrashhenie-tritona-sovetskaya-katastrofa-i-postsovetskij-roman.html> (дата обращения 13.11.2020).

¹⁰ См.: Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // Новое литературное обозрение. 2014. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2014/1/trauma-studies-istoriya-reprezentacziya-svidetel.html> (дата обращения 18.11.2020).

¹¹ Там же.

¹² Фанайлова Е. Голод, холод, дом: Интервью с участниками лаборатории К. Перетрухиной, А. Патлай, В. Самохиным, С. Лукашевским, О. Жанаидаровым // Радио Свобода. 2016. 5 июня. URL: [https://www.svoboda.org/a/](https://www.svoboda.org/a/27772949.html)

27772949.html (дата обращения 02.11.2020).

¹³ Марк Липовецкий — Александр Эткинд. Возвращение тритона: советская катастрофа и постсоветский роман // Новое литературное обозрение. 2008. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/mark-lipoveckij-8212-aleksandr-etkind-vozvrashhenie-tritona-sovetskaya-katastrofa-i-postsovetskij-roman.html> (дата обращения 13.11.2020).

¹⁴ Мамаладзе М. Театр катастрофического сознания: о пьесах философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы» // Новое литературное обозрение. 2005. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/3/teatr-katastroficheskogo-soznaniya-o-pesah-filosofskih-skazkah-vyacheslava-durnenкова-na-fone-teatralnyh-mifov-vokrug-novoj-dramy.html> (дата обращения 14.11.2020).

М. С. Сорока

Театральная педагогика Б. М. Сушкевича 1930–1940-х годов

Научные руководители С. Д. Черкасский, М. И. Сизова

1

Сегодня «гвоздь» и «круг», а завтра — «сквозное действие» и «творческое внимание»... В 1908 году на репетициях пьесы «Ревизор» Борис Сушкевич впервые услышал из уст Станиславского странные слова: «гвоздь», «круг». «Эти два слова — родоначальники „системы Станиславского“. <...> „Гвоздь“ — это то, что мы теперь называем „сквозным действием“, „круг“ — это то главное, чему учит система Станиславского — *внимание, творческое внимание*»¹. Термины срабатываются, находятся новые определения, новые подходы, но неизменным остается то, что истинный педагог, человек, помогающий раскрывать таланты других, создает нужную и правильную атмосферу — атмосферу свободы творчества, эксперимента, принятия, любви и веры в ученика. Именно таким настоящим педагогом и был Борис Сушкевич.

Борис Михайлович Сушкевич (1887–1946) — выдающийся театральный деятель, актер, режиссер, педагог, ученик К. С. Станиславского, друг и соратник Е. Б. Вахтангова, один из создателей Первой студии МХТ, один из членов правления МХАТ 2-го, реформатор высшего театрального образования. В его постановках раскрывались актерские гении Михаила Чехова, Евгения Вахтангова, Серафимы Бирман, Владимира Готовцева... Почти за сорок лет своего служения театру он сделал так много, что кажется, будто бы прожил несколько жизней: успевал ставить спектакли, которые становились событиями, играл ведущие роли, преподавал актерское мастерство. Это тот человек, кто привез систему Станиславского² в Ленинград, кто

создал здесь театральный институт (Центральное театральное училище за три года, благодаря предпринятым им действиям по преобразованию, стало Ленинградским театральным институтом, а сегодня нашим Российским государственным институтом сценических искусств), кто поставил множество спектаклей, что вошли в историю русского и советского театра.

Подробности биографии Сушкевича с самого начала свидетельствуют о нем как о строителе театра. Например, Михаил Чехов, вспоминая о Первой студии, пишет о том, что «Истинными создателями студии как молодого театра, как *учреждения* были главным образом Б. М. Сушкевич и В. В. Готовцев»³. Организаторские способности Бориса Сушкевича проявлялись в умении взвешивать ситуацию и намечать перспективу.

Путь Сушкевича-педагога начался с опыта режиссера Первой студии Художественного театра. Его творческие воззрения и подходы к работе формировались во взаимодействии со Станиславским и Вахтанговым.

С К. С. Станиславским Б. М. Сушкевич работал как над постановками первых студийных спектаклей, которым был присущ психологический натурализм, иначе «душевный натурализм Сулержицкого» (сюда можно отнести учебную режиссерскую работу Сушкевича — «Сверчок на печи», 1914), так и над постановкой «Двенадцатой ночи» У. Шекспира (1917), которая отражала уже новые искания Станиславского, поиски выражения внешней театральности. Во время работы над «Двенадцатой ночью» стали проявляться свой-

ства творческой природы Сушкевича: выступая в качестве режиссера постановки, он не боялся отстаивать свои решения, спорить с художественным руководителем спектакля, то есть со Станиславским⁴. В то же время Сушкевич умел и воспринимать, и воплощать возникающие рядом идеи⁵.

С Е. Б. Вахтанговым Б. М. Сушкевич ставил еще до первой своей режиссерской работы — он помогал ему в постановке «Праздника примирения» Г. Гауптмана (1913) — спектакля, основанного на психологическом натурализме. А в тот период, когда Вахтангов совершает коренной перелом в развитии Системы в 1921 году — «в первую голову в театр нужно вернуть театр», Сушкевич находится в самой гуще событий. Он в отсутствие Вахтангова три месяца ведет репетиции спектакля «Эрик XIV», в работе над которым и формируются новые принципы. Во время постановки «Эрика XIV», как пишет Сушкевич, впервые «осмелились говорить о том, что такое ритм, о котором прежде никогда не говорили. Начали говорить о законах звучания, законе постановки рта, артикуляции, смене тембров, пластике»⁶. Продолжением совместных поисков внешней формы стала работа над «Архангелом Михаилом» Н. Бромлей (1922).

Органическое соединение Сушкевичем и системы Станиславского, и исканий Вахтангова на основе Системы создало фундамент его творческого метода.

В 1932 году после переезда в Ленинград Борис Сушкевич возглавил театр Госдрамы — бывший Александринский театр. Интересно, что в конце 1932 года он был назначен Комитетом по делам искусств не просто главным режиссером в театр Госдрамы, а комиссаром системы Станиславского. Однако придя в труппу самого «нестаниславского» театра, Сушкевич тонко почувствовал иную природу творческих подходов Госдрамы и начал налаживать связь с труппой через открытую театральность Е. Б. Вахтангова.

Оглядываясь назад из сегодняшнего дня, можно сказать, что заложенная Б. М. Сушкевичем база соединения разных техник, развитая впоследствии Л. С. Вильеном, при котором Александринский театр стал «Вавилоном методов»⁷, позволила труппе уже в 1990-х годах принять авангардную режиссуру, а впоследствии режиссуру В. В. Фокина и многих западных режиссеров⁸.

Перед Б. М. Сушкевичем стояла задача донести законы системы Станиславского актерам, воспитанным в совсем иных школах. И он начал с того, что в феврале 1933 года прочитал труппе театра Госдрамы доклад «Семь моментов работы над ролью», впоследствии изданный в виде брошюры. Этот доклад — не программа по воспитанию актеров, не методическая разработка для студентов, но краткое перечисление основных элементов процесса работы над ролью, который каждый раз должен проходить актер.

В «Семи моментах» Б. М. Сушкевич вырабатывает «птичий язык», с помощью которого он знакомит труппу с основами Системы. Важно, что сам Сушкевич на протяжении всего времени ученичества и совместной работы со Станиславским неоднократно наблюдал, как менялась терминология Системы. Он и в докладе говорит об этом — о постоянном развитии и поисках К. С. Станиславского⁹. По этой причине он старается донести максимально доступным по тому времени языком ключевые, на его взгляд, вопросы.

В докладе Сушкевич называет себя «вахтанговцем»¹⁰, рассказывает о своем видении становления системы Станиславского. Первое выступление перед труппой старейшего русского театра отражает то, с каким багажом, с какими установками приехал Сушкевич в Северную столицу. Он привез «раннего» Станиславского, студийные принципы, понимание важности внешней формы по Вахтангову, собственное осмысление Системы.

После трех лет руководства театром, где Б. М. Сушкевич прививал некоторые законы Системы, создавал из актеров совершенно разных школ ансамбль, он становится первым директором и художественным руководителем Центрального театрального училища.

Еще в начале 1930-х годов наметилась общая тенденция к унификации творческих методов в искусстве в целом и в театре в частности. В театральной педагогике в это время начинаются поиски единого универсального метода. Процесс формирования методологической базы идет параллельно и в Москве — в ГИТИСе, и в Ленинграде — в Центральном театральном училище, а затем Ленинградском театральном институте. Благодаря Сушкевичу, в Ленинграде тенденция к унификации пошла по пути органического соединения разных направлений.

В 1936 году все средние театральные учебные заведения Ленинграда были объединены на базе Техникума сценических искусств (ТСИ) в одно среднее учебное заведение, названное Центральным театральным училищем (ЦТУ): «...было объединено пять театральных училищ: Ленинградское Театральное Училище, училища двух ТЮЗов, училище Госдрамы, через год присоединилось училище Большого Драматического Театра»¹¹. Во главе этого училища и встал Б. М. Сушкевич.

Перед Сушкевичем стояла задача объединить в одном учебном заведении разные театральные мастерские, подчиняющиеся разным методическим законам, установленным разными мастерами, не имеющими «даже минимального обмена опытом»¹².

Помимо этого была еще одна важная особенность «Ленинградского театрального фронта» — здесь никогда не было единой театральной школы, например, такой, какой в Москве являлась школа Художественного театра, но был ряд крупных мастеров разных направлений. От этого

возникла «разнобойность», как принято было говорить в то время. «Если иные группы готовили актеров в методе реалистического театра, то были группы и условного театра, а в отдельных мастерских можно было найти резко выраженные формалистические тенденции»¹³.

Предстояла большая работа по поиску единого пути развития училища, созданию единых принципов воспитания актеров.

Мудрое и грамотное руководство Б. М. Сушкевича позволило вновь организованному театральному учебному заведению за достаточно короткий срок пройти путь от Центрального театрального училища с двадцатью двумя разрозненными мастерскими к Ленинградскому театральному институту, организованному в 1939 году, с системой классов, несколькими факультетами и с налаженной научно-методической работой.

2

На основании ранее никогда не публиковавшихся архивных материалов — отчета¹⁴ и шести докладов¹⁵ по театральной педагогике и устройству театрального образования, прочитанных в период с 1936 по 1940 год, а также статьи «Основные моменты воспитания актера (предпосылки к созданию единой программы по актерскому мастерству)» из сборника Ленинградского театрального института¹⁶ можно выделить основные направления работы по преобразованию училища, которые делятся на две группы: **организация учебного процесса и выстраивание методики, направленной на воспитание актера**. Однако важно понимать, что одно плавно вытекает из другого и организационные меры неразрывно связаны с методическими вопросами.

ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

С самого первого педагогического совещания — 15 октября 1936 года — Суш-

кевич обозначил важность трех организационных задач, без которых, по его мнению, невозможна полноценная деятельность театрального учебного заведения¹⁷. Речь идет о получении дополнительного помещения для занятий, собственной производственной площадке — учебном театре и о финансировании.

ПОЛУЧЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПОМЕЩЕНИЯ

Дополнительное учебное пространство было необходимо для тех мастерских, которые были при театрах, в частности для школы ТЮЗа и школы Госдрамы.

Сушкевич считал принципиально важным в условиях выстраивания новой системы театрального образования не подготовку кадров для какого-либо конкретного театрального коллектива, а подготовку артистов, владеющих методом самостоятельной и коллективной работы в профессии. Также получение дополнительного помещения затрагивало и вопрос дисциплины. Необходимо было создать нормальный рабочий режим, чтобы избежать «расхлябанности», которая возникает в случае частых отмен или переноса занятий и недостаточно серьезного отношения к занятиям¹⁸.

НАЛИЧИЕ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ПЛОЩАДКИ (УЧЕБНОГО ТЕАТРА)

В 1936 году Б. М. Сушкевич говорит о том, что без производственной площадки «вообще невозможно правильное построение учебного процесса драмы»¹⁹. Развивая свою мысль, он приходит к заключению, что «без производственной площадки, находящейся в распоряжении училища, конечно, полноценных выпусков работников, пригодных к немедленной работе на театре, профессиональной работе, мы выпустить не можем»²⁰. Помимо этого, наличие площадки позволило бы выдвинуть и вопрос о производственной практике, ранее «нигде и никогда» не поставленный²¹.

Несмотря на энергичные усилия Сушкевича, к 1937/38 учебному году вопрос с производственной площадкой по-прежнему оставался открытым. «Вторая беда училища — конца ее не вижу, — пишет Б. М. Сушкевич, — это отсутствие площадки, какой-либо площадки для работы старшего курса. <...> Вопрос производственной площадки — это коренной вопрос для создания театрального училища»²².

Как известно из истории, вопрос своей площадки в тот период времени так и не удалось разрешить. Учебный театр на Моховой появился только в 1962 году, когда ТЮЗ переехал на Пионерскую площадь. До тех пор студенческие спектакли показывались в репетиционных классах, на Малой сцене учебного корпуса, в здании бывшего Польского театра на улице Некрасова — в Большом театре кукол (там проходили показы спектаклей выпуска 1939 года).

ФИНАНСИРОВАНИЕ

В 1936 году остро стоял вопрос и с финансированием. На момент создания ЦТУ обеспечение являлось «очень плохим стимулом для привлечения очень квалифицированных мастеров, и большое количество квалифицированных мастеров для школ было потеряно»²³. Другие же мастера, кто продолжал работать в таких условиях, вынуждены были себя перегружать. В связи с объединением разных учебных заведений необходимо было решить и проблему выравнивания оплаты педагогов и ассистентов по единому плану.

Тогда же в смету были заложены расходы на спектакли, на обустройство читального зала для студентов. Закладывался бюджет на оснащение аудиторий. На связь с выпускниками — подготовку и организацию конференции после второй пятилетки. На покупку музыкальных инструментов и на капитальный ремонт здания. На освещение и сценическое оборудование.

Помимо этих трех вопросов к моментам организационного характера следует добавить еще один немаловажный пункт.

**ОСВЕЩЕНИЕ ЖИЗНИ
УЧИЛИЩА-ИНСТИТУТА В ПРЕССЕ,
СПЕЦИАЛЬНОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ**

Сушкевич обращал внимание на недостаточный интерес со стороны театральной общественности и специальных изданий к жизни одного из главных в Союзе театральных учебных заведений²⁴.

**ВЫСТРАИВАНИЕ МЕТОДИКИ,
НАПРАВЛЕННОЙ НА ВОСПИТАНИЕ
АКТЕРА (ПРЕДПОСЫЛКИ
К СОЗДАНИЮ ЕДИНОЙ
ПРОГРАММЫ ПО МАСТЕРСТВУ
АКТЕРА)**

Сюда относится следующее: разработка системы классов, налаживание научно-методической работы, воспитание личности актера — развитие общекультурного уровня учащихся, выработка единых принципов обучения, разработка основ к созданию единой программы по мастерству актера, предложение о будущих взаимодействиях с выпускниками, внедрение стажерской системы в театральную практику.

**СИСТЕМА УСТРОЙСТВА УЧЕБНОЙ ЖИЗНИ
УЧИЛИЩА-ИНСТИТУТА — РАЗРАБОТКА
СИСТЕМЫ КЛАССОВ**

В 1936 году важнейшим аспектом деятельности Сушкевича стал вопрос преобразования системы двадцати двух мастерских в систему нескольких классов определенных мастеров, что позволило бы максимально плодотворно решать учебно-методические задачи.

Необходимость создания классов была намечена на методическом совещании еще до прихода Б. М. Сушкевича, но реализовывать в жизнь эту идею предстояло именно ему. Рабочее решение по распределению классов было следующее:

«Чтобы сохранить наш контингент, нужно пять мастеров, то есть в ведении каждого мастера будет по четыре группы, по четыре курса. Так же все двадцать мастерских, которые имеются сейчас, останутся в качестве пяти классов пяти мастеров, которые и будут выявлять художественную работу, художественное устремление данной школы, то есть школа будет выражаться этими мастерами, которые будут вести основной предмет в этой школе»²⁵. По словам Сушкевича, крупный мастер должен вести класс так, как будто он создает свое собственное училище, а училище должно создать все условия этому мастеру для учебно-воспитательного процесса.

Мастер, ведущий драматический класс, — это «лицо и высокой квалификации и большого учебного стажа, раньше всего»²⁶. И впоследствии люди, окончившие учебное заведение (с системой классов), имеют уже «марку этого мастера».

Важным элементом в создании классов, помимо улучшения учебного дела, являлась цель воспитания педагогов. «Всю жизнь нельзя быть только ассистентом, только заместителем. Предполагается, что из этих классов будут вырастать самостоятельные мастера не только для стен этого училища. По наметкам Комитета в этом уже году открываются семь крупных театральных училищ. Нужно думать и об этом, что туда потребуются и мастера, и их заместители, и ассистенты и задача воспитывать этих руководителей, конечно, в какой-то степени ляжет и на этих мастеров»²⁷.

Сушкевич подчеркивал, что предлагаемые перемены в построении учебной жизни училища станут хорошей возможностью, чтобы договориться «если не до единой методики преподавания, то до каких-то единых отправных требований, без которых вести большое учебное заведение вообще нельзя»²⁸.

По прошествии одного учебного года — в 1937 году — в училище уже дей-

ствовали пять мастерских, четырем из них руководили Б. М. Сушкевич, Л. С. Вивьен, Л. Ф. Макарьев и Б. В. Зон.

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА

Ведущим направлением в ходе работы училища на протяжении всей деятельности Б. М. Сушкевича и после него был вопрос методического обеспечения, создания единой программы, учебных планов. С самого начала руководства училищем Сушкевич объяснил коллегам значимость проблемы. Он первый, кто поднял этот вопрос на серьезный уровень. А уже в реализации — разработке научной основы системы преподавания в театральном вузе — сыграл большую роль С. С. Мокульский, заместитель директора по научной работе и заведующий кафедрой истории театра.

В 1936 году ситуация обстояла следующим образом: «На всех курсах были различные требования, не согласованные в училищном масштабе учебные и рабочие планы»²⁹. Соответственно, в первую очередь методические разработки были необходимы для того, чтобы познакомиться с постановкой учебного дела в училище. «У меня нет никаких отправных точек. Когда я прихожу в класс — вижу только момент урока, но в какой степени этот урок является воспитанием, я не понимаю. Нет ни одной программы кроме Б. М. Дмоховского по специальности, нет ни одного рабочего годового плана. Я просто не могу понять, выполняется план или не выполняется, потому что его нет»³⁰.

Важным организационным шагом стало введение рабочего плана на год. Б. М. Сушкевич: «Нужно, чтобы было ясно, если я прихожу в ноябре, в какой момент учебного года я попал в класс. Отсюда я могу говорить о тех или иных требованиях...»³¹.

Примечательно, что на тот момент не было никакой науки о преподавании мастерства актера. Однако усилиями

Б. М. Сушкевича были созданы предпосылки для ее появления. «Науки нет, но есть тот или иной опыт. И этот творческий опыт — это творческий метод того или другого сложившегося мастера, который свой личный опыт раскладывает на элементы для того, чтобы их постепенно передать своим ученикам и этим создать в них свой творческий метод... И я не могу никого заставить работать так, как я работаю, потому что мой творческий метод другой, чем Владимира Владимировича»³². Сушкевич не стремился «к директивной унификации метода внутри кафедры. Мастерские-классы практически и обладали правами методических автономий. Это позволяло сохранять и развивать внутри единой структуры института разные традиции»³³.

В годы, предшествовавшие объединению, в ТСИ почти не велась методическая работа, не было ни одного учебника, все передавалось в устной форме — «ни одного учебника по мастерству актера не знаю»³⁴. Сушкевич поставил вопрос создания учебников, начиная с основных дисциплин, как необходимый элемент научно-методической работы ЦТУ.

Л. Ф. Макарьев дает следующую характеристику Сушкевича-организатора: «Не будучи теоретиком в области искусства, Б. М. Сушкевич, вместе с тем, был строгим организатором и систематизатором, главное, прекрасным программистом. Он не стремился к аналитическому построению программного содержания „актерской науки“, но общий ее план был им разработан весьма содержательно и объективно научно»³⁵. Макарьев говорит о том, что Сушкевич положил в основу обучения первого курса принципы и методику системы Станиславского, продолжив дело своего учителя³⁶.

Сам же Сушкевич в статье 1941 года пишет, что нельзя быть преподавателем актерского мастерства в театральном вузе, не зная трудов К. С. Станиславского. «Этот

труд создал нам те законы поведения на сцене, на базе которых мы можем говорить о твердых основах методики преподавания актерского мастерства»³⁷.

На момент реорганизации Центрального театрального училища в Ленинградский театральный институт в 1939 году в нем уже активно велась научно-методическая работа. Наступило время поисков основ театральной педагогики как специальной науки.

Появляется театроведческий факультет, новые кафедры. Таким образом, в 1939 году в учебном заведении образованы два основных факультета: факультет драматического искусства и театроведческий факультет.

**ВОСПИТАНИЕ ЛИЧНОСТИ АКТЕРА.
НЕРАЗРЫВНАЯ СВЯЗ РАЗВИТИЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ
С РАЗВИТИЕМ ОБЩЕКУЛЬТУРНОГО
УРОВНЯ УЧАЩИХСЯ**

Б. М. Сушкевич во всех своих докладах и выступлениях проводит важную мысль воспитания личности, выводит этот вопрос в разряд главнейших, акцентирует внимание на развитии общекультурного уровня.

В 1936 году, когда Сушкевич стал директором и художественным руководителем ЦТУ, ему было важно подтянуть учеников до необходимого уровня, предоставив для этого все возможности. Так, обсуждая учебный план, присланный на 1936/37 учебный год, Сушкевич отмечает, что этот план «составлен с расчетом на несколько более повышенную культуру учащихся, и в практике этот план придется пересмотреть»³⁸, исходя из индивидуальных особенностей каждой группы.

В 1939–1941 годы Б. М. Сушкевич продолжает развивать мысль о том, что «высокая культурность это — основная задача воспитания будущего актера, и если эта жажда к знаниям не будет достаточно внедрена в сознание студента, то я боюсь,

что, как бы ни были блестящи показатели по ведущей дисциплине, выпускник не сможет быть полноценным работником советского театра того профиля, который мы намечаем. <...> Актер советского театра не может быть узким специалистом»³⁹.

**СОСТАВЛЕНИЕ ЕДИНЫХ ПРИНЦИПОВ
ОБУЧЕНИЯ («ЧЕМУ УЧИТЬ»)**

С самого начала — с 1936 года — Сушкевич уделяет особое внимание методологическому вопросу «чему учить?». Он рассуждает о том, что режиссеров необходимо учить актерскому мастерству (в чем с ним не соглашались и в чем его обвиняли), что недостаточно учить актера просто разбору роли, что есть очень серьезная опасность — такое явление, как «боязнь штампа». «Это страшнейшая вещь — боязнь штампа, и отсюда боязнь какой-то выразительности. В конце концов, учат простоте, то есть чему нельзя и чему научить нельзя»⁴⁰.

Борис Сушкевич предлагает учить актеров трем вещам.

Первое (комплексно поставить психофизический аппарат) — «с помощью комплекса всех знаний, которые есть, узнать себя и свой аппарат так, чтобы иметь возможность им распоряжаться, об этом не думая»⁴¹.

Второе (процесс создания роли) — «мы должны научить не результату, не ряду хорошо сделанных ролей, а процессу создания роли, чтобы учащийся вынес из учебного заведения процесс создания роли. <...> Поэтому очень плохи те зачеты, в которых я вижу великолепный режиссерский результат, подсказанный мастером, а не вижу процесса, который привел к этому результату»⁴².

Третье (технология — умение создавать образ, приемы ремесла) — «Актер должен уметь работать своим аппаратом. Он должен унести отсюда приемы выразительности, которые и сделают то, что созданный им образ будет наиболее доходчив

до зрителя. <...> Нужно научить способу находить новые приемы, обогащать наше мастерство и непременно знакомить с приемами нашего мастерства, с технологией нашего мастерства»⁴³.

В 1941 году с опорой на систему Станиславского в статье «Основные моменты воспитания актера» Сушкевич еще раз выводит те элементы, на которые нужно ориентироваться в преподавании. Гораздо более отчетливо проступают черты времени — на первое место выводится идеологическая, «мировоззренческая» составляющая, что еще не так явно было в докладах 1939 года.

«Первая задача преподавания актерского мастерства — **воспитание ученика в том направлении, которое нужно советскому театру.**

Второе — внимание. Все упражнения, вся работа должны бить в одну цель: развить творческое внимание.

Третье — действие: невозможно пребывание на сцене, не подчиненное цели и потому недейственное; все время пребывания на сцене — это необходимость воздействовать на партнера, быть с ним в действенном общении»⁴⁴.

И **четвертое**, то, что выделяет Сушкевич и «чего нет в письменных трудах Станиславского, но что вытекает из всей его деятельности... закон творческой жизни Станиславского: **уметь содержание делать ярким, выразительным, праздничным и радостным**, потому что сила театра, сила его доходчивости — в праздничности, яркости. <...> Необходимость обучения приемам выразительности вытекает из законов, которые дал нам Константин Сергеевич Станиславский»⁴⁵.

Чтобы не посчитать подобные высказывания, переходящие из лекции в лекцию, отрывом «формы от содержания» и, таким образом, отходом от основных принципов Системы, необходимо учитывать контекст времени и весь опыт Сушкевича. «Акцент на форме, на технологии, на профессионализме сделало время, и этот самый акцент

сделал позицию Сушкевича полемической по отношению к канонизированной „системе“, обнаружив его глубокую внутреннюю верность тому варианту „системы“, который развивал поздний Вахтангов с его подчеркнутым вниманием к форме»⁴⁶.

ПРЕДПОСЫЛКИ К СОЗДАНИЮ

ПРОГРАММЫ ПО МАСТЕРСТВУ АКТЕРА

К 1941 году из всех предыдущих пунктов, как элементов мозаики, постепенно складывается общая картина, что позволяет уже говорить о подходах к созданию единой программы по мастерству актера.

Своего рода подводящей пятилетний период работы в ЦТУ, а затем в ЛТИ является статья Б. М. Сушкевича «Основные моменты воспитания актера», где он еще раз повторяет многое из ранее сказанного, но главное, в этом документе он оставляет некоторые наброски по программе воспитания актеров.

«Воспитание актера — будущего деятеля коллектива советского театра, развитие внимания до высшей степени — способности к импровизации, умение построить каркас роли, подчиненный действию, органическое нахождение приемов выразительности — это главы программы дисциплины мастерства актера»⁴⁷.

Сушкевич не стал излагать в статье свою программу преподавания мастерства актера, но обрисовал «вехи» — зачетные требования по всем курсам:

«Первый курс (зимний зачет) — коллективное действие, подчиненное цели (материал — ансамблевые этюды по 8–9 человек, сочиненные самими студентами, — по плану работы над содержанием: мысль, сквозное действие, куски, задачи).

Второй семестр — общение, то есть зависимость моего поведения от поведения партнера. (Разумеется, все требования предыдущего зачета включаются.) Материал — диалоги из драматических произведений.

Второй курс — сознательное отноше-

ние к движению. Первые предложения на подбор выразительных средств для выявления характера. Материал (для упражнений на движение) — диалоги первого курса. К концу года ансамблевые отрывки — акты.

Третий курс — выразительность как средство выявления содержания — рисунка пьесы, речи. Движение, то есть постепенное раскрытие характера образа в пьесе. Материал — диалоги первого курса и две-три пьесы, подготовленные к концу года.

Четвертый курс — производственная практика: исполнение пьес, подготовленных на третьем курсе. Профессиональное отношение к каждому спектаклю. Умение передать жанр произведения, стиль автора, эпохи. Материал — спектакли третьего курса и две-три пьесы различных жанров»⁴⁸.

СВЯЗЬ С ВЫПУСКНИКАМИ ПОСЛЕ ИНСТИТУТА. СИСТЕМА СТАЖЕРОВ

Б. М. Сушкевич призывает, начиная с самого основания Центрального театрального училища, держать связь с выпускниками. Он считает, что это необходимый элемент школы. Потому что «за четыре года нельзя сделать актера. Мы делаем только первый эскиз, который будет расти в том или ином направлении. Чтобы довести его до конца, надо знать, что делает актер, как он работает и в чем ему надо помочь»⁴⁹. Для этого необходимо организовывать консультации для окончивших в течение ряда лет.

В 1937 году во время поездок по разным городам Б. М. Сушкевич увидел благополучие актерских трупп и эксплуатацию природных данных молодых актеров, которые еще не доросли до определенных ролей, но вынуждены играть. После этого он предложил ввести систему стажеров, которая бы дала возможность недавним ученикам театральных учебных заведений постепенно влиться в работу театра.

Во Всесоюзном комитете он говорил

о том, что по окончании школы, хотя бы в течение сезона, студенты должны быть поставлены на положение стажеров в труппе. Такая практика должна была в какой-то степени помочь мастеру «еще хотя бы в течение года проконтролировать и прокорректировать работу своих питомцев»⁵⁰.

Таким образом, Б. М. Сушкевич не просто стал проводником системы К. С. Станиславского в Ленинграде. Он совершил коренной переворот в самой организации театрального образования — высшего театрального образования. Благодаря своим организаторским способностям, он сплотил вокруг себя коллектив сильнейших педагогов и мастеров своего дела, будь то мастера искусства или же преподаватели теоретических дисциплин. Сушкевич поставил на серьезный научный лад изучение трудов К. С. Станиславского, много усилий приложил для разработки единой программы по актерскому мастерству. Работал за всестороннее воспитание будущих актеров — которые должны быть не просто артистами, а носителями высокой культуры, что необходимо дальше транслировать с подмостков.

Б. М. Сушкевич считал принципиально важными те перемены в отношении театрального образования, к которым удалось прийти на посту директора и художественного руководителя. Факт построения системы театрального образования был для него значителен потому, что на протяжении долгого времени вопрос о высшем театральном образовании для актера у очень многих вызывал недоумение⁵¹. И именно во многом благодаря усилиям Сушкевича эту ситуацию удалось переломить и вывести будущее театра на новый уровень.

Что же касается практического применения и внедрения системы К. С. Станиславского, то Б. М. Сушкевич, находясь на посту директора и художественного руководителя главного учебного театрального заведения Ленинграда, смог разрабо-

тать принцип сохранения системы своего гениального учителя от опасных веяний времени — «канонизации системы Станиславского», а вахтанговская версия Системы с упором на форму, на выразительность

стала спасительным кругом, что помогал ему.

Изучение наследия Б. М. Сушкевича требует особого внимания, так как предложенные и введенные им в практику театрального образования доминанты актуальны и сегодня.

Примечания

¹ *Сушкевич Б. М.* Семь моментов работы над ролью. Л.: Ленинградский театр Госдрамы, 1933. С. 8.

² Термин «система» впервые появился в работе Станиславского «Программа статьи: моя система», написанной в июне 1909 г. (см.: Архив Музея МХАТ. Ф. К. С. Станиславского. № 628. Л. 46–48). Однако и сам Станиславский, и другие авторы в разные годы писали слово «система» по-разному: «система», Система или просто система. Следуя обоснованию С. Д. Черкаского (*Черкаский С. Д.* Мастерство актера: Станиславский — Болеславский — Страсбург: История. Теория. Практика. СПб: РГИСИ, 2016. С. 11), в настоящей статье этот термин пишется так: система Станиславского или Система, при этом в цитатах сохраняется форма написания цитируемого автора.

³ *Чехов М. А.* Путь актера: Жизнь и встречи. М.: АСТ: Астрель; Владимир: ВКТ, 2011. С. 33–34.

⁴ Репетиции спектакля записаны не были, но И. Н. Соловьева приводит рассказ, как на одной из репетиций Станиславский требовал снять с роли Гиацинтову. «Она не может играть Марию — у нее грустные глаза». Но Сушкевич не согласился и оставил роль за исполнительницей (см.: *Соловьева И. Н.* Первая студия. Второй МХАТ: Из практики театральных идей XX века. М.: НЛО, 2016. С. 221). Впоследствии же спектакль славился победоносным смехом озорницы Марии-Гиацинтовой. «В работе над ролью Гиацинтова находила себя — смело женственную актрису с волей к мастерству, со сдвоенным даром заразительности и скрытности» (Там же. С. 223). Уже во второй своей режиссерской работе Б. М. Суш-

кевич проявил способность видеть потенциал человека, его суть. Ценнейшее качество настоящего педагога — «вытаскивать» наружу скрытое даже от самого актера — было характерно для Сушкевича еще с тех пор.

⁵ См.: *Васильева С. А.* Борис Михайлович Сушкевич // МХАТ Второй: Опыт восстановления биографии. М.: Московский Художественный театр, 2010. С. 502.

⁶ *Сушкевич Б. М.* Основы актерского мастерства: Стенограмма лекции 22 окт. 1939 года // СП6ГМТиМИ. Ф. 245. ГИК 12588/462. ОРУ 12239. Л. 28.

⁷ См.: *Иванова В. В.* Вступительная статья // Леонид Сергеевич Вивьен: актер, режиссер, педагог: [Сборник]. Л.: Искусство, 1988. С. 26.

⁸ В частности, Теодороса Терзопулоса, Андрея Щербана...

⁹ См.: *Сушкевич Б. М.* Семь моментов работы над ролью. С. 13–14.

¹⁰ См.: Там же. С. 14.

¹¹ *Сушкевич Б. М.* Доклад о театральном образовании: Школа // СП6ГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 806/172. ОРУ НВМ 581. Л. 4.

¹² Там же.

¹³ Там же. Л. 5.

¹⁴ Стенографический отчет педагогического совещания Центрального Театрального Училища 15 окт. 1936 г.: Доклад директора училища Б. М. Сушкевича «О перспективах работы Центрального Театрального Училища на 1937 год» // СП6ГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/11. ОРУ НВМ 385. 12 л. Маш.

¹⁵ *Сушкевич Б. М.* Доклад о театральной педагогике // СП6ГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/20 а, б. ОРУ НВМ 394 а, б. 12 л. Маш. с правками Б. М. Сушкевича.

Сушкевич Б. М. Доклад о театральном образовании: Школа // СП6ГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 806/172. ОРУ НВМ 581. 12 л. Маш. с правками Б. М. Сушкевича.

Сушкевич Б. М. Доклад о реорганизации театрального училища // СП6ГМТиМИ. Ф. 245. ГИК 12588/445. ОРУ 12222. 12 л. Маш. с правками Н. Н. Бромлей.

Сушкевич Б. М. Доклад о воспитании актера // СП6ГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/12. ОРУ НВМ 386. 27 л. Маш. с правками Б. М. Сушкевича.

Сушкевич Б. М. Доклад о театральном образовании // СП6ГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 806/170. ОРУ НВМ 579. 27 л. Маш. с правками Б. М. Сушкевича. С. 14, 19 рук. Б. М. Сушкевича.

¹⁶ *Сушкевич Б. М.* Основные моменты воспитания актера // Записки Ленинградского Театрального института. Л.; М.: Искусство, 1941. С. 8–21.

¹⁷ См.: Стенографический отчет педагогического совещания Центрального Театрального Училища 15 окт. 1936 г.: Доклад директора училища Б. М. Сушкевича «О перспективах работы Центрального Театрального Училища на 1937 год» // СП6ГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/11. ОРУ НВМ 385. Л. 2.

¹⁸ См.: Там же. Л. 3.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. Л. 4.

²² *Сушкевич Б. М.* Доклад о театральной педагогике // СП6ГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/20 а, б. ОРУ НВМ 394 а, б. Л. 11–12.

²³ Стенографический отчет педагогического совещания Центрального Театрального Училища 15 окт. 1936 г.: Доклад директора

училища Б. М. Сушкевича «О перспективах работы Центрального Театрального Училища на 1937 год» // СПбГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/11. ОРУ НВМ 385. Л. 5.

²⁴ Например, говоря о выпуске 1939 г. (который стал итогом трехлетней работы по преобразованию училища — одновременно театральное училище окончили 179 человек, в течение 2,5 месяцев было сыграно 135 спектаклей, из них 31 премьеры), он сожалел о том, что проделанный объем работы не нашел должного отражения на страницах специальной прессы, литературы. «Мне очень жалко, что на страницах нашего журнала появилась только одна статья, посвященная этому крупному выпуску Театрального Училища, очень неполно осветившая работу молодых окончивших актеров. Очень жаль, что автор статьи из тридцати одного видел только полтора спектакля, и, следовательно, полноценных выводов о работе Училища, полной картины работы молодых актеров он показать не мог. Очень жалко, потому что количество спектаклей показало молодежь в разных жанрах, показало умение молодых актеров глубоко вскрыть образы Горького... и прекрасное овладение образами русской и иностранной классики» (Сушкевич Б. М. Доклад о реорганизации театрального училища // СПбГМТиМИ. Ф. 245. ГИК 12588/445. ОРУ 12222. Л. 10–11).

²⁵ Стенографический отчет педагогического совещания Центрального Театрального Училища 15 окт. 1936 г.: Доклад директора училища Б. М. Сушкевича «О перспективах работы Центрального Театрального Училища на 1937 год» // СПбГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/11. ОРУ НВМ 385. Л. 7.

²⁶ Там же.

²⁷ Стенографический отчет педагогического совещания Центрального Театрального Училища 15 окт. 1936 г.: Доклад директора училища Б. М. Сушкевича «О перспективах работы Центрального Театрального Училища на 1937 год» // СПбГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/11. ОРУ НВМ 385. Л. 22.

²⁸ Там же. Л. 8.

²⁹ Сушкевич Б. М. Доклад о театральном образовании: Школа // СПбГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 806/172. ОРУ НВМ 581. Л. 5.

³⁰ Стенографический отчет педагогического совещания Центрального Театрального Училища 15 окт. 1936 г.: Доклад директора училища Б. М. Сушкевича «О перспективах работы Центрального Театрального Училища на 1937 год» // СПбГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/11. ОРУ НВМ 385. Л. 10.

³¹ Там же.

³² Там же. Л. 11.

³³ Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. Страницы истории, 1779–2009. СПб.: Береста, 2009. С. 47.

³⁴ Стенографический отчет педагогического совещания Центрального Театрального Училища 15 окт. 1936 г.: Доклад директора училища Б. М. Сушкевича «О перспективах работы Центрального Театрального Училища на 1937 год» // СПбГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/11. ОРУ НВМ 385. Л. 12.

³⁵ Макарьев Л. Ф. Б. М. Сушкевич — педагог // Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии: Сб. статей. Л., 1971. С. 278.

³⁶ См.: Там же.

³⁷ Сушкевич Б. М. Основные моменты воспитания актера // Записки Ленинградского Театрального института. С. 13.

³⁸ Стенографический отчет педагогического совещания Центрального Театрального Училища 15 окт. 1936 г.: Доклад директора училища Б. М. Сушкевича «О перспективах работы Центрального Театрального Училища на 1937 год» // СПбГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/11. ОРУ НВМ 385. Л. 9.

³⁹ Сушкевич Б. М. Основные моменты воспитания актера // Записки Ленинградского Театрального института. С. 11.

⁴⁰ Стенографический отчет педагогического совещания Центрального Театрального Училища 15 окт. 1936 г.: Доклад директора училища Б. М. Сушкевича «О перспективах работы Центрального Театрального Училища на 1937 год» // СПбГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/11. ОРУ НВМ 385. Л. 11.

⁴¹ Там же. Л. 12.

⁴² Там же.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Сушкевич Б. М. Основные моменты воспитания актера // Записки Ленинградского Театрального института. С. 15–16.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Бушуева С. К. Еще одна студия. Б. М. Сушкевич в Новом театре // Студийные течения в советской режиссуре 1920–1930-х годов: Сб. науч. тр. Л.: ЛПИТМиК, 1983. С. 57.

⁴⁷ Сушкевич Б. М. Основные моменты воспитания актера // Записки Ленинградского Театрального института. С. 16.

⁴⁸ Там же. С. 16–17.

⁴⁹ Там же. С. 20–21.

⁵⁰ Сушкевич Б. М. Доклад о театральной педагогике // СПбГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 770/20 а, б. ОРУ НВМ 394 а, б. Л. 10.

⁵¹ См.: Сушкевич Б. М. Доклад о театральном образовании: Школа // СПбГМТиМИ. Ф. 245. НВМ 806/172. ОРУ НВМ 581. Л. 2.

Авторы

Китаева Ольга Юрьевна — окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Проектирование международных театральных программ»); имеет степень магистра искусств (Манчестерский университет, Великобритания), менеджер отдела образовательных программ Московского академического Музыкального театра К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Контакты: olga.y.kitaeva@gmail.com

Кожекина Маргарита Владимировна — аспирантка кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: margoturu@gmail.com

Колосова Мария Андреевна — окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Исследования театра и игровых форм культуры»), театральный педагог, тренер по методике форум-театр, педагог партиципаторных проектов.

Контакты: kolosmary@gmail.com

Лоевца Анна Сергеевна — окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Исследования театра и игровых форм культуры»).

Контакты: annaloe05@gmail.com

Некрасова-Скавронская Анастасия Викторовна — окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Исследование экспериментального театра»).

Контакты: scavronska@gmail.com

Сорока Мария Станиславовна — окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Методология режиссерско-педагогической работы»).

Контакты: soroکا-ms94@yandex.ru

Фурманов Артур Андреевич — аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

Контакты: artofur@yandex.com

Цзинь Чэньюань — окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Исследования театра и игровых форм культуры»).

Контакты: chenyuanyuan0328@126.com

Эфендиева Наталия Фикратовна — окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Проектирование международных театральных программ»), театровед, кинокритик.

Контакты: projects.culture@gmail.com

Янович Александра Вячеславовна — окончила магистратуру Российского государственного института сценических искусств по направлению «Театральное искусство» (образовательная программа «Исследования театра и игровых форм культуры»).

Контакты: alexandranyanovich@mail.ru

Authors

Natalia Efendieva — graduated from the MA program in Theatre Arts (Russian State Institute of Performing Arts), specialist in theatre studies, film critic.

Contacts: projects.culture@gmail.com

Arthur Furmanov — graduate student (Vaganova Ballet Academy).

Contacts: artofur@yandex.com

Jin Chenyuan — graduated from the MA program in Theatre Arts (Russian State Institute of Performing Arts).

Contacts: chenyuanyuan0328@126.com

Olga Kitaeva — graduated from the MA program in Theatre Arts (Russian State Institute of Performing Arts), Master of Arts (The University of Manchester), manager of Educational programs at Stanislavsky & Nemirivich-Danchenko Musical theatre.

Contacts: olga.y.kitaeva@gmail.com

Maria Kolosova — graduated from the MA program in Theatre Arts (Russian State Institute of Performing Arts), teacher in theatre arts, coach on the forum-theater method.

Contacts: kolosmary@gmail.com

Margarita Kozhekina — graduate student of the Department of Foreign Art of the Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: margoruru@gmail.com

Anna Loyevets — graduated from the MA program in Theatre Arts (Russian State Institute of Performing Arts).

Contacts: annaloe05@gmail.com

Anastasiya Nekrasova-Skavronskaya — graduated from the MA program in Theatre Arts (Russian State Institute of Performing Arts).

Contacts: scavronska@gmail.com

Maria Soroka — graduated from the MA program in Theatre Arts (Russian State Institute of Performing Arts), acting teacher.

Contacts: soroka-ms94@yandex.ru

Alexandra Yanovich — graduated from the MA program in Theatre Arts (Russian State Institute of Performing Arts).

Contacts: alexandrayanovich@mail.ru

Аннотации

А. В. Некрасова-Скавронская

Творческий метод Альберта Бассермана

Научный руководитель Д. Д. Кумукова

Статья посвящена эволюции творческого метода известного немецкого актера Альберта Бассермана (1867–1952). Сделана попытка проследить путь актера от маленьких театров через Мейнинген на берлинскую сцену и через анализ основных ролей сформулировать творческий метод Бассермана. Он начинает свою карьеру в дорежиссерский период, в 1887 году. В 1900 году он снискал славу в Берлине, где играл на разных сценах (до эмиграции в 1934 году) у таких режиссеров, как О. Брам и М. Рейнхардт.

Ключевые слова: Немецкий театр, Отто Брам, Макс Рейнхардт, Мейнингенский театр, Фридрих Хаазе, Отелло, Генрик Ибсен.

А. А. Фурманов

Театральные проекты итальянских футуристов

Научный руководитель Н. В. Песочинский

Статья посвящена театральной деятельности итальянских футуристов. С момента своего рождения футуристы обратились к вопросам театра, предложили собственную его концепцию в многочисленных манифестах. Отчасти интерес к театральности кроется в стиле творческой жизни футуристов. Также очевидно, что футуризм стремился к реформированию театральной формы. В работе рассмотрены теоретические и практические проекты Ф. Т. Маринетти, Дж. Баллы, Э. Прамполини и пр. Достижения и приемы итальянцев можно наблюдать в искусстве других европейских направлений и в деятельности авангардных режиссеров.

Ключевые слова: футуризм, итальянский театр, манифесты, синтезы, Ф. Т. Маринетти, Дж. Балла, Э. Прамполини, Ф. Деперо, У. Боччони.

Цзинь Чэньюань

Ритуальное представление но-си и традиции театральной терапии

Научный руководитель П. М. Степанова

Статья посвящена изучению китайской ритуальной драмы но-си и реконструкции традиционного спектакля «Кайшань». Некоторые ритуальные элементы драмы но-си возможно использовать в современной драматерапии. Автор предлагает расширить современное понятие «психодрама», на примере ритуальной практики но-си показывает сложные процессы взаимовлияния драматической терапии и шаманских ритуалов исцеления.

Ключевые слова: традиционная китайская опера, театральная терапия но-си, ритуал, психодрама.

М. В. Кожекина

«Махабхарата» Питера Брука (1985–1987) и ролевая игра «Махабхарата. Битва битв» (2016)

Научный руководитель В. И. Максимов

В статье спектакль Питера Брука «Махабхарата» описывается через призму сравнения с российской ролевой игрой 2016 года «Махабхарата. Битва битв». Сравнение позволяет выявить в «Махабхарате» Брука ряд черт, близких к ролевой игре. В первую очередь это позиция рассказчика, который обладает возможностью влиять на ход действия и определять принципы создания игровой реальности для других персонажей. В то же время, как и в ролевой игре 2016 года, постепенно расширяется возможность персонажей напрямую взаимодействовать с рассказчиком и провоцировать расхождение с нарративом, описывающим их существование.

Ключевые слова: Питер Брук, «Махабхарата», ролевые игры.

А. В. Янович

Творчество Алексея Паперного: от стилистических особенностей к определению художественного направления

Научный руководитель Е. Э. Тропп

Алексей Паперный — поэт, музыкант, лидер группы «Паперный Т. А. М.», актер, режиссер, драматург, создатель нескольких арт-пространств в Москве. В статье определяются стилистические особенности работ Паперного в театре, драматургии и музыке, через фиксацию которых с помощью инструментов формального искусствоведческого анализа определяется принадлежность героя к художественному направлению (художественному стилю).

Ключевые слова: поэтический театр, синтез искусств, Алексей Паперный, романтизм в театре, романтическое двоемирие, стиль, музыкальность, клубность, новая чувственность.

А. С. Лоевец

Чехов в режиссуре Жолдака. Психоналитические мотивы

Научный руководитель В. И. Максимов

А. П. Чехов, по его собственному признанию, использовал в творчестве и свои медицинские знания, в частности в области неврологии. Это обнаруживают исследователи его прозы и драматургии. Спектакль «По ту сторону занавеса», поставленный в 2016 году режиссером Андрием Жолдаком на основе пьесы «Три сестры» (Александринский театр, Санкт-Петербург), рассмотрен в статье в дискурсе психоанализа. Выявлены бессознательные модели отношений персонажей, скрытые мотивы драматической структуры и особенности театральной формы.

Ключевые слова: А. П. Чехов, психоанализ, Александринский театр, пьеса «Три сестры», режиссура, Андрий Жолдак.

М. А. Колосова

Театр акустических воздействий Евгении Сафоновой

Научный руководитель Т. С. Джурова

В статье представлено исследование аудиальных составляющих, производимых актером, и их восприятие зрителем в спектаклях Евгении Сафоновой. Постановки Евгении Сафоновой являются авторскими высказываниями. Речь, голос и звук в ее работах служат средствами интенсивного воздействия на зрителя. В творчестве Сафоновой заметны влияния А. Арто,

Е. Гротовского, Вс. Мейерхольда, А. Васильева, а также современного немецкого театра, в частности Хайнера Гёббельса и Сьюзен Кеннеди. В статье проанализированы работы «Медея» (2018), «Аустерлиц» (2019), «Пиковая дама. Игра» (2019), что позволяет познакомить читателя с различными приемами использования звука, который производит актер посредством своего голосового, телесного аппарата в спектаклях Евгении Сафоновой.

Ключевые слова: звук, речь, голос, аудиальные составляющие, воздействие на зрителя, телесный аппарат, аудиальный ландшафт, коммуникация.

О. Ю. Китаева

Опера site-specific: музыкальный театр в новом пространстве.

К истокам явления

Научный руководитель К. А. Учитель

Статья посвящена истокам возникновения явления оперы site-specific, а именно роли композиторов в становлении этого направления. В статье рассмотрено существующее определение и классификация оперы site-specific, определено отличие оперы site-specific от опер, исполняемых за пределами стен театров. Статья знакомит читателей с произведениями нового музыкального театра, в которых композиторы моделируют пространство посредством работы с акустикой. Также в статье проанализированы первые примеры оперы site-specific в истории театра и новые оперы, написанные композиторами для конкретных локаций.

Ключевые слова: опера site-specific, искусство site-specific, новый музыкальный театр, Циммерман, Штокхаузен, Гласс, Р. Мюррей Шафер, Лэнг, акустическая экология.

Н. Ф. Эфендиева

Репрезентация травмы и памяти в современной российской драматургии

(на примере драматургической лаборатории «Археология памяти:

коллективизация, раскулачивание, голод» Сахаровского центра,

Москва, 2016)

Научный руководитель М. И. Сизова

Дисциплины memory studies и trauma studies активно развиваются с момента их возникновения — с начала 1980-х годов. В настоящей статье посредством данных стратегий анализируются пьесы, созданные в рамках драматургической лаборатории Сахаровского центра (2016). На их примере последовательно доказывается возможность применения нового для театроведческой науки инструментария — методы теории памяти и теории травмы, которые могут и должны применяться в тех исследованиях, где это уместно. Наиболее многообещающие результаты применения указанных аналитических практик находятся в области драматических произведений, которые еще только ожидают подобного осмысления. Предлагаемое изучение драматических произведений в контексте исследований памяти и травмы демонстрирует серьезный научный потенциал, позволяющий говорить о расширении стратегий и инструментария театроведческой науки.

Ключевые слова: память, история, травма, Дурненков, Крапивина, Жанайдаров, Драгунская, современная российская драматургия, коллективизация, раскулачивание, голод.

М. С. Сорока

Театральная педагогика Б. М. Сушкевича 1930–1940-х годов

Научные руководители С. Д. Черкасский, М. И. Сизова

Статья посвящена педагогической деятельности Б. М. Сушкевича в Ленинграде в 1930–1940-х годах. Особое внимание уделено периоду руководства Центральным театральным училищем, которое за три года, благодаря принятым им серьезным преобразованиям, стало Ленинградским театральным институтом. На основании ранее не опубликованных архивных документов выделены основные направления его работы.

Ключевые слова: Б. М. Сушкевич, система Станиславского, театральная педагогика, Центральное театральное училище, Ленинградский театральный институт, архивы.

Summary

A. Nekrasova-Skavronskaya

Creative method of Albert Bassermann

The article is about evolution of creative method of famous German actor Albert Bassermann (1867–1952). Author attempts to follow the way of this actor from small theatres through Meiningen to Berlin's stage and to formulate creative method of Albert Bassermann by analyzing his main roles.

He starts his career at pre-director period in 1887. In 1890 he becomes popular figure in Berlin, where he plays on different stages with such directors as O. Brahm and M. Reinhardt before his emigration in 1934.

Keywords: Deutsches Theater, Otto Brahm, Max Reinhardt, Meiningen Court Theatre, Friedrich Haase, Othello, Henrik Ibsen.

Arthur Furmanov

Theatrical projects of the italian futurists

The article is devoted to the theatrical activity of Italian futurists. From the moment of its birth, futurism solved the issues of theater, developing a theatrical concept. Part of the reason for this lies in the theatrical manner of artistic life of futurists. It is also clear that futurism sought to reform the theatrical form. The article considers theoretical and practical projects of F. T. Marinetti, G. Balla, E. Prampolini, et al. The achievements and techniques of Italian creators may be observed in the art of other European trends and in the activities of avant-garde directors.

Keywords: Futurism, Italian theatre, art manifestoes, syntheses, F. T. Marinetti, G. Balla, E. Prampolini, F. Depero, U. Boccioni.

Jin Chenyuan

Nuo opera ritual performance and theater therapy traditions

The article is devoted to the research of the Chinese ritual drama Nuo opera and the reconstruction of the traditional performance *Kaishan*. Some of the ritual elements of Nuo opera drama can be used in modern drama therapy. Author sug-

gests to expand the modern idea of «psychodrama» and shows the complex processes of the mutual influence of dramatic therapy and shamanic rituals of healing by using of an example of the ritual practice Nuo opera.

Keywords: traditional Chinese opera, Nuo opera theater therapy, ritual, psychodrama.

Margarita Kozhekina

Peter Brook's *Mahabharata* and role-playing game *Mahabharata*.

Battle of battles

The autor analyzes the performance of Peter Brook *Mahabharata* in comparison with the Russian role-playing game of 2016 *Mahabharata. Battle of battles*. This comparison reveals a number of features in Brook's *Mahabharata* that are typical for live action role-playing games. First of all, this is the position of the narrator, who determines the course of actions and the principles of game reality for other characters. At the same time, as in the game of 2016, the characters' ability to interact directly with the narrator and provoke conflict with the narrative that determine them gradually increases.

Keywords: Peter Brook, *Mahabharata*, role-playing games.

Alexandra Yanovich

Poetic theater of Alexey Paperny

The object of the reseach is the theater of Alexey Paperny. Alexey Paperny is a poet, musician, leader of the «Паперный Т. А. М.» group, actor, director, playwright, creator of several art spaces in Moscow. The article defines the stylistic features of Paperny's works in theater, drama, and music, through the fixation of which, using the tools of formal art history analysis, the hero's belonging to an artistic direction (artistic style) is determined.

Keywords: poetic theater, synthesis of arts, Alexey Paperny, romanticism in theater, romantic duality, style, musicality, clubbing, new sensuality.

Anna Loyevets

Chekhov in directing of Andriy Zholdak. Motives of psychoanalysis

A. P. Chekhov, by his own admission, used his medical knowledge in his work, in particular, in the field of neurology. This is revealed by researchers of his prose and his drama. The production *Beyond the Curtain*, staged in 2016 at the Alexandrinsky Theatre in St. Petersburg by director Andriy Zholdak, based on the play *Three Sisters*, is considered in this article in the discourse of psychoanalysis. The subconscious models of the characters' relationships, the hidden motives of the dramatic structure and the peculiarities of the theatrical form are revealed.

Keywords: Anton Chekhov, psychoanalysis, Alexandrinsky theatre, play *Three Sisters*, directing art, Andriy Zholdak.

Maria Kolosova

Theater of acoustic impact by Evgeniya Safonova

The article presents a study of the auditory components produced by the actor and their perception by the viewer in the performances of Evgenia Safonova. The performances of Evgenia Safonova are the author's statements. Speech, voice and sound in the works of this director serve as means of intense impact on the audience. The influences of A. Artaud, E. Grotovsky, Vs. Meyerhold, A. Vasiliev and contemporary German theater, in particular the works of Heiner Goebbels and the works of Susanne Kennedy may be seen in the work of Safonova. The

article analyzes the works *Medea* (2018), *Austerlitz* (2019), *The Queen of Spades. Game* (2019), which allows the readers to acquaint themselves with various methods of using the sound, that is produced by an actor through his voice, the sensory apparatus, in the performances of Evgenia Safonova.

Keywords: sound, speech, voice, auditory components, impact on the viewer, the sensory apparatus, soundscape, communication.

Olga Kitaeva

Opera site-specific: music theatre in new space. to origins of the phenomenon

The article is devoted to origins of the phenomenon opera site-specific, especially the essential role of composers in becoming of this art direction. The article considers an existent definition and classification of opera site-specific, it observes the key difference between opera site-specific and opera outside of the theatre. The article acquaints readers with new music theatre pieces, where composers design spaces through work with acoustic. Examples of opera site-specific pieces in theatre history and new operas which is created for specific locations are analyzed in the article.

Keywords: opera site-specific, site-specific art, new music theatre, Zimmermann, Stockhausen, Glass, R. Murray Schafer, Lang, acoustic ecology.

Natalia Efendieva

**Representation of trauma and memory at the modern Russian drama
(by the example of drama laboratory «Archaeology of memory:
collectivization, dispossession, starvation» of Sakharov's Centre,
Moscow, 2016)**

The disciplines of memory studies and trauma studies have been actively developing since their emergence in the early 1980s. This article makes use of these strategies to analyze the plays created within the framework of the drama laboratory of the Moscow Sakharov Center (2016). Their example is used to consistently prove the possibility of the application of new tools for theater science — methods of memory theory and trauma theories that can and should be applied in research where appropriate.

The most promising results of the application of these analytical practices can be found in the realm of dramatic works that are still waiting for appropriate comprehension. The proposed study of dramatic works in the context of research memory and trauma demonstrates a serious scientific potential making it possible to speak of expanding the strategies and tools of theater science.

Keywords: memory, history, trauma, Durnenkov, Krapivina, Zhanaidarov, Dragunskaya, modern Russian drama, collectivization, dispossession of kulaks, starvation.

Maria Soroka

Theater pedagogy of B. Sushkevich in the 1930s–1940s

The article is devoted to the pedagogical activity of B. Sushkevich in Leningrad in the 1930s–1940s. Particular attention is paid to the period when he was a head of the Central Theater School, which became the Leningrad Theater Institute in three years, as a result of the major reforms introduced by B. Sushkevich. The main aspects of his work are highlighted with reference to the previously unpublished archival documents.

Keywords: B. Sushkevich, Stanislavski's System, theatrical pedagogy, Central Theater School, Leningrad Theater Institute, archives.

Порядок рецензирования рукописей, поступивших для публикации в научном альманахе Российского государственного института сценических искусств «Театрон»

Для рецензирования поступивших рукописей при редакции «Театрона» создан Экспертный совет, включающий 5 докторов наук, ведущих специалистов в различных сферах науки о театре.

1. Председатель Экспертного совета распределяет поступившие рукописи, исходя из того, чтобы специализация рецензента соответствовала или была близка теме статьи.

2. В том случае, если автором выступает член Экспертного совета, председатель Экспертного совета по согласованию с главным редактором привлекает сторонних рецензентов иных профильных учреждений.

3. Рецензент оценивает научную новизну, актуальность, методологические принципы рукописи, ее соответствие современному уровню научного знания, указывает на ее достоинства и недостатки и дает заключение о целесообразности ее публикации. При этом рецензенты предупреждаются о конфиденциальности их деятельности, о том, что поступившая рукопись является интеллектуальной собственностью автора, а сведения, содержащиеся в ней, либо мнение о ней рецензента не подлежат разглашению.

4. Если рецензия содержит рекомендации по доработке рукописи, автору направляется текст рецензии с предложением внести изменения в рукопись или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если рукопись в связи с замечаниями рецензента подверглась значительной авторской переработке, то она направляется на повторное рецензирование (либо тому же, либо иному рецензенту).

5. Для авторов рукописей рецензирование проводится анонимно. В случае необходимости рецензии направляются им без подписи, указания фамилии, должности и места работы рецензента.

6. Решение о публикации принимается Редакционным советом научного альманаха «Театрон» на основании рецензии.

7. Оригиналы рецензий хранятся в архиве научного альманаха «Театрон».

Code of peer reviewing the papers for publishing in research almanac *Theatron* issued at Russian State Institute of Performing Arts

1. For purposes of peer reviewing of papers that are submitted for publishing in *Theatron* almanac the Board of experts is founded, it consists of five leading experts in various fields of theatre studies, all bearing the degree of Doctor of Science.

2. The Head of the Board of experts will distribute the papers among the reviewers so that specific field of expertise of the reviewer will fit the subject of a paper.

3. In case a paper is created by the member of the Board of experts the Head of the Board by agreement with the Editor-in-Chief of the almanac will engage the reviewer from another institution with the appropriate expertise.

4. The peer reviewer will evaluate the innovation in research, importance of the subject, methodology of research, the adequacy of the paper with contemporary knowledge; the values and deficiencies will be mentioned; finally a peer reviewer makes a conclusion on recommendation to publish a paper. Peer reviewers are notified on keeping the confidentiality of their work, on the principle of protecting the reviewed paper as the intellectual property of the author; the content of the paper as well as the opinion of the reviewer shall not be disclosed.

5. In case the review contains suggestions of improving the paper the author will be notified on these suggestions so that the author may make changes in the text or disagree with the peer reviewer and prove own point of view. If the paper undergoes significant changes after peer reviewing it is forwarded for a new review to the same or another peer reviewer.

6. Names of peer reviewers are not disclosed to the authors of the papers. In case of forwarding the review to the author of the paper it will not contain a name or a position of a peer reviewer.

7. The decision on publishing of each paper is taken by the Editorial Board of *Theatron* almanac based on the peer review.

8. Original texts of peer review are secured in the files of *Theatron* almanac.

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, 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 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 18.12.2020. Формат 70х100 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 10,4. Тираж 100 экз.

Зак. тип. № 3094.

Отпечатано в типографии «Контраст»,
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 38, лит. А.