

I Международный театральный фестиваль-лаборатория спектаклей малых форм «CHELoVEK театра» в г. Челябинске

Котович Т. В.

Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», Витебск



В статье анализируется программа международного театрального фестиваля-лаборатории спектаклей малых форм в Челябинске, проведенного под патронатом Главы Челябинска Станислава Мошарова и при поддержке Челябинской городской Думы, Управления культуры Администрации Челябинска (начальник Виктор Ереклинцев), челябинского областного отделения СТД РФ на базе Нового Художественного театра. Рассматривается ход фестиваля, и методом структурного и хронотопического анализа исследуется художественная система каждого представленного произведения. Выявляется, что основной составляющей программы стали спектакли по прозе Ф. М. Достоевского. Сама парадигма сценической лаборатории представляет собой движение от тотема к деконструкции. Ядром фестивальной программы автор статьи считает постановку театра-хозяина фестиваля – Нового Художественного театра – трилогию по роману Ф. М. Достоевского «Бесы». Подробное рассмотрение спектаклей не является рецензией, а представлено как анализ пространства и времени сценического зрелища с чертежами и схемами.

Ключевые слова: фестиваль, структурный анализ, театральное произведение, режиссер-постановщик, актерский ансамбль, система.

(Искусство и культура. — 2013. — № 2(10). — С. 38-62)

I International Theater Festival-Laboratory of Small Form Performances «CHELoVEK of the theater» in Chelyabinsk

Kotovich T. V.

Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

Program of the International theater festival-laboratory of small form performances in Chelyabinsk, which was conducted under the patronage of Chelyabinsk Mayor Stanislav Mosharov and with the support of Chelyabinsk City Duma as well as Culture department of Chelyabinsk Administration (Head – Victor Ereclintsev), Chelyabinsk Region Department of the Union of Theater Workers of Russian Federation on the basis of New Art Theater, is analyzed in the article. The festival process is considered and artistic system of each of the presented piece is studied by the method of structural and chronotope analysis. It is found out that the main component of the program is F. M. Dostoyevsky's prose performances. The paradigm of the stage laboratory itself is movement from totem to deconstruction. The core of the festival program is considered by the author to be the performance by the festival host New Art Theater, F. M. Dostoyevsky's novel «Besy» trilogy. The detailed consideration of the performances is not the review but is presented as analysis of the space and time of the stage performance with drawings and charts.

Key words: festival structural analysis, theatrical piece, stage director, actor ensemble, system.

(Art and Culture. — 2013. — № 2(10). — P. 38-62)

Челябинский театральный фестиваль, первый в проекте, задуманном Новым Художественным театром, свидетельствовал о высокой планке, взятой с началь-

ного же опыта организаторов. Серьезность постановок, главным содержанием которых был разговор о кризисе духовного мира современного человека, сопрягалась с серьез-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – Т. В. Котович

ным уровнем анализа спектаклей Экспертным советом фестиваля, в состав которого вошли Нина Шалимова, профессор ГИТИСа; Нина Мазур, член международной ассоциации театральных критиков ЮНЕСКО; Александра Лаврова, театральный критик, и автор данной статьи. Благодаря подобному соотношению сценической практики с театральной аналитикой фестиваль стал действительной лабораторией современного искусства с его профессиональными проблемами, с его современным мышлением и художественными приемами.

Цель статьи – структурный анализ постановок, представленных на I Международном театральном фестивале-лаборатории спектаклей малых форм «СНЕЛОБЕК театра» в г. Челябинске.

«Ночь вдалеке от Родины». Спектакль режиссера Нозима Меликова по стихам Бозора Собира в Государственном молодежном театре имени М. Вахидова (г. Душанбе, Таджикистан). Сюжет постановки недолог и прост. Эмигрант не может уснуть в эту ночь, и бессонница обостряет боль разлуки, отчаяние ненужности, трепетность памяти, зов прошлого и бесконечную молитву. Трещат цикады, светит высокая полная луна. На пустой сцене маленький хрупкий человек задушевно поет в полутьме.

Он только что притащил свою тяжелую ношу – кровать с нищими пожитками, похожую на корабль, сел возле нее, как потерпевший кораблекрушение, вздохнул и начал исповедь.

В первые несколько минут возникают бытовые подробности и психологическое правдоподобие, но всё это быстро переходит в иной уровень существования актера. И в иной уровень восприятия его смысла.

Для актера Абдумумши Шафири режиссер сочинил партитуру песни-молитвы. Его пластическая партия соотносится с ритмами этой молитвы. Появляется бело-голубая женщина. Она (артистка Момпайкар Ёрова) танцует и движется в такт этой молитве. То нежный и редкий звук колокольчика в абсолютной тишине, то резкий громовой разрыв. То мягкий речитатив, то протяжный вой, то крик. Он и Она движутся параллельно, сходятся на мгновение и вновь расходятся, как планеты. Между ними происходит бесконечный диалог, но не прямой, не раз-

говорный, а похожий на два монолога, рифмующиеся, созвучные и друг другу далекие, как отголоски. Спектакль поэтичен:

«Звезды!

Златокудрые дети мечты,

Ночами играют и играют

На улицах Млечного пути,

На улицах вечности

С ангелами».

Однако это – только внешний слой сценического произведения Н. Меликова. Вся его пластическая структура и его хронотоп (пространство–время) усложняют смыслы спектакля.

Пространство спектакля – это какое-то заброшенное жилье с колченогой панцирной кроватью. Но черное пространство во круг, но одинокая круглая луна в вышине, но странные и неожиданные звуки, но явление женщины-символа позволяют понять, что это не конкретная точка реального мира. Это происходит нигде, в ирреальном пространстве, в котором наглядность и чувственность совмещены. И время здесь конкретно-протяженное (одна ночь) – оборачивается вечным, не меняющимся, остановленным. Движения актеров образуют две основные геометрические фигуры: квадрат (у женщины) и круг (у мужчины). Актриса движется в танце по периметру сценической площадки. Квадрат – фигура устойчивая, прочная и во многих культурах является символом земли. Мужчина движется по кругу. Всегда по кругу, даже если «рисует» зигзаги и волны. Все его движения совершаются вокруг единой точки: его кровать-корабль предстает как точка притяжения, как начало и финал, как единственный дом, как мир, стянутый в крошечную точку, и, самое главное, – как капище, место жертвоприношения. Именно постоянно повторяющееся круговое вращение главного героя дает возможность подобного восприятия.

Итак, хронотоп и пластическая структура позволяют соединить поэтический внешний план с более общим смыслом – темой вечного путника, изгнанника, отверженного страдальца. И – глубже – со структурой ритуала: мысли и чувства героя являются своеобразным жертвоприношением. Он рвет свои связи с предками, разрывая книги и разбрасывая газеты, и вновь связывает себя с прошлым, обретая его в собственном

духе, делаясь терпеливее и сильнее для нового пути. Он жертвует на капище свое самое дорогое – тексты, язык, смыслы жизни и своей культуры – и вновь обретает их.

Авторы спектакля проникают в архетип, в коллективное бессознательное своего народа и – глубже – в общий архетип. И тогда возникает аналогия с царем Эдипом из фиванского цикла древнегреческих мифов, извечным изгнанником, неприкаянным и безнадёжным.

Подобную аналогию подтверждает и объектная структура постановки. Как в античной трагедии, здесь действие сосредоточено в главном персонаже, первом актере. Он не действует, он ничего не совершает. Он воплощает на сцене состояние своего героя, мелодекламируя и жестикулируя, как у Софокла. Второй актер античной трагедии в данной постановке – это Она, маска и символ, партнер и функция. И, наконец, музыкант, играющий на разных инструментах, задающий ритм и темп спектакля, вносящий особое настроение и отбивающий фрагменты спектакля – это тот элемент театрального произведения, каким в античности был хор.

Цветовое решение спектакля предельно сдержанное. «Черный кабинет», темные вещи на темной кровати, темные поношенные одежды мужчины, который едва выделяется из общего фона. И на этом почти сливающимся с героем графическом фоне – голубой в верхней правой части задника диск луны. И голубая же движущаяся фигура женщины, всегда вертикальная, цилиндрическая, в широком балахоне. Эти два голубые пятна тонально вписываются в общую монохромную композицию и гармонируют с общим решением. Голубая луна рифмуется с голубой женщиной, далекий холодный свет ночной планеты теплеет на складках женского одеяния, искрясь и переливаясь. Эта графическая визуальность спектакля не нарочита, т. к. главная роль во внешней образности всей картины в портале сцены принадлежит не цвету, а рисунку движения темной фигуры на темном и более светлой фигуры на темном, движения не жесткого и без острых углов. Вся структура произведения при всей драматичности содержания не сурова и не монументальна, а насквозь человечна, словно пронизана духом страдания и сопротивления страданию.

Предметная среда спектакля приобретает обрядовые черты. К кровати с одной стороны приделан шкафчик-библиотека, а на ее спинках словно прорастают длинные тонкие стволы, к которым герой привязывает белые ленточки. Кровать – металлическая, старая, с панцирной сеткой – никогда не статична. Герой постоянно раскручивает ее и переворачивает. В ней сосредоточен весь его скорбь, весь его мир и, оказывается, весь его смысл. Из некоего подобия дома-склада она трансформируется в символ целой вселенной и сакрального ее центра. Она, эта, казалось бы, предельно бытовая, профанная деталь, является центром композиции, ее нервом.

Газеты разлетаются из этого центра, как брызги от фонтана, и белыми прямоугольниками заполняют сценический планшет, из предмета превращаясь в цветное пятно. Фотографии, которые Он достает из-под старенького матраца, разглаживает с величайшей нежностью и лаской, представляют его талисманом. И акт прикосновения к ним, такой трогательный, и акт общения с ними перерастают в символ непрерывающейся связи с предками. Можно отказаться ото всего и всего лишиться, но только не этих фотографий, не этого культа предков.

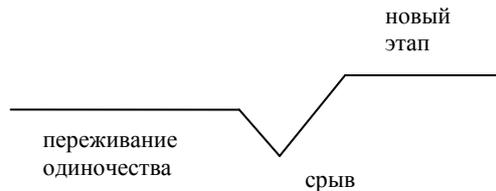
Спектакль играется на таджикском языке, и напевная восточная речь воспринимается как часть музыкальной партитуры постановки. А неясность для европейца точного смысла слов смещает восприятие в область чистого знака.

В «золотом сечении» спектакля (50-я минута из 80 минут общего времени постановки) происходит это самое отвержение-обретение. Главный герой выбрасывает все самое дорогое, Она берет одну из книг и долго рассматривает ее, а потом собирает все книги и идет с ними к герою.

Соединяя и смыкая разные смыслы, спектакль движется и подвигает зрителей от профанного к сакральному, от реальности конкретной судьбы к метафизике судьбы человека, от частной истории эмигранта к бесконечному повторению пути человека.

Актер влеком трагедией. В нем нет сентиментальности, в то время, как чувствительность и мягкость входят в его гамму чувств. В работе нет невротической дрожи, хотя такая краска была бы вполне допусти-

мой в моменты наивысшей его экспрессивности. Отсутствует и романтизм с излишней пафосностью. В то же время актер не использует полутона. Сила и вера – главный смысл его персонажа? Скорее – сила испытания героя. Актер открывает человеческую усталость от тяжелой жизненной ноши героя, его одиночество экзистенциально. И герой, находящийся на самом краю, преодолевает себя самого. Возникает модель роли:



Для насыщения подобной модели необходима предельная внутренняя сосредоточенность и возбудимость. Актер рассчитывает свои силы так, чтобы после кульминационного экспрессивного момента возникло ощущение нового импульса во всем существе героя, нового этапа, а не пошлого поденного терпения, будто всё вернулось на круги всегдашнего одиночества и уже пройденного ранее пути. Воплощаемый им персонаж нежен, но не лиричен, в нем много страдания, однако нет печали. В исполнении Абдумумши Шафири нет психологической подробности, нет и бытовизма, отсутствует и театрализация. И, вместе с тем, эти признаки все же наличествуют, но как вспомогательные для его ритуального поведения в роли. Мелодекламация и пластика-танец являются ядром актерского существования. Метр и ритм – мерные, взволнованные – дают возможность говорить о положении, близком к камланию: актер словно впадает в транс. Эти сложные психоделические технологии помогают ему создавать на сцене не действие, но – состояние.

Задача актрисы Момпайкар Ёровой не менее сложна, хотя ее партитура в спектакле выглядит чрезвычайно простой. Простота иллюзорна, потому что второй персонаж не только поддерживает партию первого. Хотя, конечно, поддерживает, ведь благодаря ее присутствию проясняются его чувства после срыва. Но самое главное – Она представляет собой не просто символ далекой Родины, но и является неким энергетическим сгустком, витающим вокруг Него, возникающим из его

сознания и в его сознании растворяющимся. Она – часть Его, его alter ego, его борьба с собой и его опора. Его пластика скупа, ее – еще скупее. Фигура ее монументальна и недвижна, хотя она и перемещается по сцене. Из выразительных средств у актрисы основное – голос. И насыщенное внутренне сосредоточение. В этом смысле Она является отражением и продолжением Его.

И, наконец, третий актер, музыкант. Он не покидает своего места у портала, играет на разных инструментах. Он создает ритмическое поле спектакля. Когда-то В. Мейерхольд утверждал, что музыка – это строгий расчет спектакля. Добавим: и математическая сетка спектакля. Значит, третий актер удерживает нити действия и состояния.

Зачин фестиваля оказался эпитафией и программой всего фестиваля. Человек театра в изначальном, антично-театральном смысле. Человек театра в ритуальном смысле. Человек театра в современном смысле (социальный сюжет). И первый же спектакль представляет собой безупречно отшлифованную в ритмическом, рифмическом аспектах и целостную, во всех своих точках однородную и завершенную в себе, как восточная вязь, структуру. И первый же спектакль предлагает надбытовую, непсихологическую манеру актерского существования, распевно-мелодическую, где сомнамбулические технологии транса перемежаются взрывной экспрессией, поддерживаемые сочетанием нежного колокольчика с глубоким барабанным звучанием дойры.

Человек театра, где вербальный язык отступает перед всей знаковой системой. Человек театра, где зритель имеет столько же прав, сколько и актер, в окончательном решении смысла спектакля.

«Допрос». Постановка Владимира Деля по повести Захара Прилепина в молодежном театре «Предел» (г. Скопин, Россия).

Спектакль приближает к документальному театру, т. к. в основе постановки находится документальная пьеса с актуальными социальными проблемами, острейшими противостояниями персонажей, ненормативной уличной лексикой, отсутствием катарсиса и предельно натуралистической актерской игрой. Однако художественная структура спектакля далека от театра.doc и его эстетики. Владимир Дель отвергает на-

турализм постановочный и создает структуру целиком поэтическую по рифмам, рефренам и обертонам. Его сценическое высказывание резко сталкивается с драматургическим текстом, в основе которого лежит нечто похожее на сюжеты из программы «Чрезвычайное происшествие» или сериала «Склифософский», и этому тексту противоречит и противостоит. Режиссер ничего не разукрашивает, волшебной театральной оптикой не обволакивает. Наоборот, его сценические метафоры усугубляют драматизм сюжета. Но именно метафорический ряд, обильный и даже преувеличенный, берет внимание на себя, благодаря чему социальный смысл переводится в художественный, а драматизм возрастает, из социального конфликт перемещается в личностный, а произведение воспринимается не как сюжет медиа-зоны, а как произведение искусства.

Владимир Дель свой гражданский вопль воплощает в художественном акте и предлагает актерам сложную темперированную структуру, требующую от них невероятной динамики, мгновенного перевоплощения, почти цирковой легкости, отчаянной биомеханики и клоунады. Прием предлагает скомороший.

Пространство спектакля представляет собой сколочную структуру, где фрагменты соединены наподобие разбитого зеркала, а в каждом фрагменте изображение искажается, умножается, дробится и меняет смысл. Реальность остается реальностью, в спектакле нет выходов в метафизическое пространство (как в спектакле «Ночь вдалеке от Родины») или во внутреннее пространство персонажей, т. е. нигде не прорывается во внутренний мир или в мир божественный. На сцене явлен только окружающий ежедневный и сиюминутный мир, однако данный фрагментами, преувеличенными и сталкивающимися.

Время спектакля хронологическое, но такое же сколочное, как пространство. В основе спектакля одно событие, которое развивается последовательно от начального происшествия к финальной трагедии. Двое молодых людей случайно, по ошибке попадают под задержание по подозрению. Из них выбивают признание унижениями и пытками. Потом выясняется, что они невиновны. Однако унижение из памяти и сознания вы-

травить уже нельзя. И в конце истории один из них пытается покончить с собой:

арест → трагедия

Внутри этого хронологически ограниченного отрезка происходят и накладываются друг на друга совершенно разные и в разных точках и в разное время происходящие события. В камере, в допросной, на улице, дома у Новикова (главный персонаж). Актер Михаил Сиворин рассказывает всю историю зрителям и тут же окунается в эту самую историю целиком, с места в карьер, без всякой паузы и без рефлексии. Время кусками как бы сворачивается вокруг него:



– каждый эпизод начинается с высокой ноты напряжения и на такой же ноте завершается.

Второй персонаж – Лёха (артист Роман Данилин) словно на заднем плане и дан как бы глазами Новикова. Но этот актер играет сразу несколько ролей: он и опер, и мама, и Ларка, и брат матери, и отец, и бабуля в клетчатом платке и в шляпе с полями, и сосед. Эти трансформации мгновенны, и они обволакивают главного героя, Новикова. Куски времени не последовательны, в их очередности нет причинно-следственной связи, они складываются в мозаику, сталкиваются и нагнетают внутренний динамизм.

Таким образом, на сцене предстает реальное отражение социальной ситуации в сколочной партитуре и мозаике эпизодов, где методом сшивки является монтаж эпизодов.

Пользуясь классификацией С. Эйзенштейна [1, с. 252], мы полагаем, что Владимир Дель применяет органический тип монтажа, в котором монтажный фрагмент рассматривается не как единица длины, а с точки зрения всей органической целостности произведения – это суммарное эмоциональное и смысловое звучание фрагмента в целом.

Каждый фрагмент спектакля до предела насыщен актерской экспрессией. Манера существования в нем – скоморошество. Актеры подобны куклам, причем в руках кукол же. Михаил Сиворин представляет персона-

жей из рассказа Новикова, и ситуация множится, словно в зеркале: являются иллюстрации, и действуют иллюстрации, однако они более чем реальны. В подобном зеркале меняются местами куклы и кукловоды, и возникает театр абсурда. Режиссер разрывает пространство–время и в его кульминационной точке вводит фрагмент абсурда. Новиков накупает на все свои деньги талоны на метро, расходует все и не понимает, почему после этого его туда не пускают: «Почему, когда я не хочу в метро, я должен проходить, а когда хочу, меня не пускают?». Этот эпизод расположен в точке «золотого сечения», на 45-й минуте 70-минутного спектакля, и в нем сосредоточен личностный неразрешимый конфликт. Здесь меняется манера исполнения. Михаил Сиворин переходит в экспрессию сродни картинам Э. Мунка. Красный резкий свет фонарей усиливает степень напряжения. Затем Новиков долго мучится вопросом, насколько реально добиться наказания для оперов и как это сделать. И смирится в результате. А Лёха молча дойдет до суицида. Но его вытащат из петли, а родные Новикова не захотят больше с Лёхой общаться. Этот финал происходит как бы между прочим, без прежних эмоций, без всяких социальных акцентов, смазанно и буднично. Режиссер здесь отказывается от прямых ответов, заключительных точек и финального пафоса, от выводов и от катарсиса. Режиссер завершает спектакль, погружая его в профанное пространство–время, полностью выводя его из сколочного и насыщенного игрой и метафорой.

Предел свободы и несвободы в условиях агрессивного социума, в условиях непредсказуемости – вот основная тема авторов спектакля, выявленная и акцентированная в постановке.

Каждый фрагмент спектакля – плотно насыщенная предметами среда. С самого начала возникает то ли костюмерная, то ли гардеробная с вешалками, штанкетами, манекенами и множеством костюмов. Все они будут использованы на глазах у зрителей, как и пластиковые бутылки, ленты ограждения, куски натурального мяса, помойные ведра, полиэтиленовые пакеты, пучки зеленого лука, женское нижнее белье, детские мягкие игрушки, пивные банки. Все эти предметы взаимопревращаются: бутылка в

одних моментах всего лишь бутылка, а в другом – дверной глазок; рубашка всего лишь рубашка в одних моментах, а потом превращается в отбивные. На сцене нет ни одного специально для спектакля созданного предмета, все они являются вещами обычными, взятыми из житейской среды за границами театра. Но, попадая на сцену, в художественное пространство–время, они приобретают функции художественного знака. При этом их количество и сильное уплотнение придает им значение символа, когда одно замещает другое. А количество символов возводит их и всю сценическую среду в ранг плотной плотской метафоры.

Итак, предметная среда и сложная метафорическая партитура позволяют говорить о том, что пространство–время, на первый взгляд, однородно. Однако этот хронотоп имеет разрывы. Первый, как мы видели, происходит в «золотом сечении» спектакля, когда появляется иной, нежели принятый как основной, способ актерской игры, и экспрессия возрастает до мунковской. Второй – в финале спектакля, когда актерское существование перемещается в дос-существование. Между разрывами пространство–время уплотнено и насыщено так, чтобы зрители не успевали перевести дыхание. А в моменты разрывов пространство–время преобразуется, открывая глубокий драматизм произведения, скрытое в подсознании ломающегося человека. Из-за разрывов ясна неоднородность пространства–времени. Разрывы – это качественно иные куски, их режиссер добавляет как бы невзначай, словно чуть-чуть контрастного цвета в палитру. Однако именно эти разрывы являются структуро- и смыслообразующими в спектакле.

Р. Данилин и М. Сиворин используют приемы площадного театра, часто крайние и повергающие в шок. В эти приемы вкраплена еще и площадная лексика. Такие характеристики, свойственные в основном для документального театра, приправлены скоморошеством. И эмоционально такая приправа воздействует сильнее, чем прямое отражение. Резкие голоса, вскрикивания, резкие и острые жесты, движения по прямой (фронтальные или параллельные рампе) или по диагонали, с острыми углами. Острые, как стрелы, быстрые взгляды в зал.

И взаимодействие с партнером через зал или через предмет, но не напрямую (например, когда опер бьет Новикова по голове, визуально происходит удар по своей же руке, а Новиков падает, как от удара. Или опер кричит: «Печенку отшибу!» и вынимает из пластикового пакета кусок свиной печени и «отшибает» ее об пол, а Новиков бешено крутится рядом на полу).

При этом у актеров в подобных моментах нет элементов неврастения, нет ни малейшей психологической интонации, переживания или оценки. Актеры применяют биомеханику, исполняют цирковые трюки и пользуются приемами кукольного театра. Неврастения возникает только в эпизоде с метро у Михаила Сиворина. Нервная боль в сочетании с мучительным наслаждением, психологическая пропасть во время сильного эмоционального напряжения спрессованы в нескольких минутах.

Партитура Романа Данилина еще сложнее. Он мгновенно переходит от образа к образу, как мастер комедии масок. Причем внешний острый и броский рисунок роли и его пластическая стремительность не прикрывают актерской иронии по отношению к каждому персонажу. Характерность, выпуклая, одним-двумя штрихами созданная, граничит с карикатурами. А в финале, когда появляется вынутый из петли Лёха, Роман Данилин оставляет ему минуты немоты, отсутствующий взгляд, поникшие плечи и руки, внутреннюю катастрофу и безнадежность. И этот этюд, завершающий всю череду предыдущих, нанизанных друг на друга, мгновенный и недолгий, на фоне остальных, ярких и объемных, графичный и полутоновый, – завершает спектакль, срывает его скомороший прием и открывает всю подспудную его трагедийность. «Смех сквозь слезы» – этого добивается режиссер, и это осуществляют актеры. И главный смысл произведения определяет как настоящее со-страдание, но не сентиментальное сочувствие маленькому человеку.

«Танец Дели». Спектакль Новосибирского городского драмтеатра п/р С. Афанасьева по пьесе И. Вырыпаева в постановке Сергея Афанасьева.

Сергей Афанасьев – мастер игры с пространством и временем сценического произведения. Пространство на глазах тает,

теряя любые очертания, выворачивается сквозь себя и пропадает, а потом вдруг превращается в банальный, почти эстрадный сценический планшет с тремя стульями в пустоте, и снова вспучивается видео-проекцией. Время возвращается к своему началу, отбрасывается к еще более раннему, т. е. в до начала, бесконечно повторяется, застревает подобно заезженной пластинке, захватывает и поглощает посторонние события и вспучивается вместе с пространством.

Режиссер создает из пространства–времени партитуру спектакля. Пространство–время – главный персонаж произведения. Сюжет и смыслы пьесы подчинены игре пространства–времени. Более того, художественный смысл постановки – это трансформация пространства–времени. Своеобразной аналогией здесь может послужить трансформация картин телескопа «Хаббл»: происходит что-то непонятное, красивое, колдовское, за чем можно следить часами не отрываясь и улавливая каждое движение.

Катя, Валерия, Андрей выходят и рассаживаются. Быстро-быстро и как бы холодно-отстраненно, словно заведенные куклы, говорят о каком-то танце. Входит медсестра и предлагает Кате подписать документы по поводу смерти ее матери. Все поднимаются с места, выходят на авансцену, ступнями попадают в нарисованные на полу следы, кланяются и уходят. В полутьме появляется танцовщица в сари и начинает индийский танец. На близко за ней расположенном заднике появляется укрупненное изображение термитника. Жирные быстрые муравьи кишат и кишат в пространстве сцены. Сквозь них мелькает мощное тело женщины, звенят украшения на ее руках, блестят ее глаза. Или сквозь ее удивительное пластичное тело мелькают отвратительные бесконечные термиты.

За коротким танцем следует второй эпизод, или вторая пьеса (так эти фрагменты названы в спектакле). Текст и действия повторяются, как будто все начинается снова. Но к прежнему, первому, добавляется еще один слой информации. Мы как будто смотрим на ту же ситуацию с нового ракурса. И снова персонажи спустились со сценического круга и стали в свои следы на авансцене, поклонились и ушли.

И снова появилась танцовщица, уже в другом сари, спиной к зрителям. А на видео

возникает изображение бесконечно бегущей по сосудам крови и бьющегося в открытой груди сердца. Танец длится всего две минуты, как и предыдущий.

В третьем эпизоде-пьесе Катя сидит на том же стуле, а к ней приходит ее мать (та самая, что в первом эпизоде умерла). Они разговаривают об отношениях Кати и Андрея, которые мать не поддерживает, потому что Андрей женат, и о танце Кати, который мать называет прославлением горя. В разговор вмешивается подруга, Валерия, объявляющая, что жена Андрея, Ольга, покончила с собой. И снова актрисы кланяются на авансцене. И снова начинается танец. Танцовщица в красном облегающем платье и белых шароварах, а за ней – кадры операции на сердце.

В четвертом эпизоде-пьесе персонажи разговаривают о Кате и о том, как она танцует танец «Дели». Андрей объясняет, почему танец так называется: «Она поехала на гастроли, попала на базар, окунулась в царящий там ужас... червей и слизь... сама стала этой болью и этим ужасом, словно сожгла себя кочергой или действительно сожгла, долго лечилась, и ей приснился танец». Появляется подруга, и они с Андреем выясняют степень его вины в смерти Ольги. Валерия объясняет смысл танца «Дели», в котором вина трансформируется в божественный узор. Опять возникает медсестра с документами и опять требует подписать их.

Персонажи попадают в свои следы, а на круге танцует женщина в золотом с пурпурным узором сари. За ее спиной видеоизображение: беременность, ребенок, пленение и человеческая смерть.

Пятый эпизод-пьеса. И снова все персонажи. И снова мать. И медсестра. И подруга. И снова тот же и немного другой разговор о смерти и о танце. И снова поклон и следы.

И танцовщица, и фьюжн. И на видео глаза и нервы.

Шестой эпизод-пьеса. Катя и Андрей разговаривают о танце. Появляется медсестра и говорит о том, что Ольга выжила. Входит мать, с Катей они вспоминают Валерию, подругу (ту самую, которая вместе с Катей подписывала документы о смерти ее матери в первом эпизоде). Оказывается, Валерия умерла два года назад. Была она балетным критиком и восхищалась танцем «Дели» в Катином исполнении.

Опять входит медсестра и опять требует подписать документы.

И снова следы, поклон и – танец. Танцовщица в блестящем пурпурном сари. Индийский танец. На видео солнце, деревья, вода, планета, сгорающая и возрождающаяся, и океан.

Седьмой эпизод-пьеса. Жена Андрея и медсестра сидят на стульях. Медсестра сообщает, что Андрей только что умер, а Катя умерла два года назад. Ольга просит рассказать о танце «Дели». И медсестра объясняет смысл Катиного танца: танцовщица впитывала в себя всю чужую боль и отпускала боль на свободу. И боль превращалась в красоту.

Поклон. Танец. Дети, скелеты, жизнь.

Каждая пьеса-эпизод имеет свое название: *Каждое движение, Внутри танца, Ощущается тобой, Спокойно и внимательно, И внутри и снаружи, И в начале и в конце, На дне и на поверхности сна.*

Время в спектакле движется петлей. Это – своеобразная лента Мёбиуса, в которой все возвращается и оборачивается своей противоположностью. А пространство подобно зеркальной комнате, где луч, отражаясь в противоположном конце, бросается вперед и оказывается перед объектом. И события развиваются не последовательно, а раньше ожидаемого и всегда в разных точках.

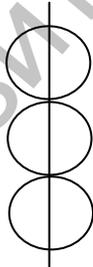
В соединениях петли-ленты происходит танец и анимация. Однако и танец, и анимация имеют не функциональное значение, как это может показаться на первый взгляд, они – самостоятельные структурные элементы. Танец – как концентрация чувства, тела и вселенского ритма. Кадры анимации – как визуализация материальной жизни, телесности, рождения и умирания материи, перерождения и обновления.

В петле времени совмещается конкретная история конкретных персонажей с абстракцией танцевальных движений и пульсацией всеобщей биологической жизни. Всё оборачивается всем, движется, повторяется, возвращается и вращается.

Актеры Снежана Мордвинова (Катя), Тамара Кочержинская (мать), Ирина Ефимова (Валерия), Андрей Яковлев (Андрей), Татьяна Жулянова (Ольга), Юлия Миллер (медсестра) существуют в театре абсурда, и манера их игры жесткая, отстраненная, чеканная, быстрая и легкая. Они предельно графичны

и предельно статичны, предельно скупы во внешней выразительности. Они действуют на грани шаржа, их не интересует психологическое переживание, в них нет никакой экспрессии или страстности. Гротеск высекается из соположения-столкновения эпизода-пьесы и эпизодом-танцем, и эпизодом-анимацией. Евгения Акимова (Танцовщица) исполняет восточные танцы как маленькие сценические композиции, завершенные и законченные. Они длятся 1–2 минуты, содержат сюжет, историю и ритмическую структуру. Танец не является иллюстрацией видеоряда, равно как и изображение не есть иллюстрация танца. Они существуют как множественность (по принципу фонтана): как разное в одном и одно в разном. Эта тройственная сцепка дает искру общего смысла спектакля, который вытекает из структурообразования: искусство, творчество преодолевает драмы частной жизни, поглощая их и трансформируя в художественную реальность. Материя, чувства, переживания и даже смерть превращаются в ритмы и рифмы. Энергия танца переплавляет материю, высокую и низменную – в божественную.

Холодная абсурдистская графика эпизодов-пьес пересекается танцем, а танец синтезируется с анимацией, и три разнородных элемента подобны разнородным химическим составам, вступающим в бурную реакцию. Эта тройственная сцепка дает искру художественного смысла: на пересечении обнаруживается принцип структурообразования этого произведения.



Пространство–время в каждом витке петли гомогенно, однородно, т. е. тройственная сцепка своей формы не меняет. В спектакле семь подобных витков. И ритм этого числа (семерка – один из культурных кодов) позволяет в этом повторении избежать вялости, придает упругость и гибкость всей режиссерской конструкции. Спектакль продолжается 2 часа, шесть из семи эпизодов-пьес длятся по 15 плюс-минус 2 минуты. Пятая находится в «золотом сечении» постановки – самая длинная, 23 плюс-минус 2 минуты. Здесь происходит разговор о танце «Дели», о преодолении смерти, о жизни, о принятии чужих решений и о смирении.

В рамках работы экспертного совета, в обсуждениях фестивальных спектаклей принимали участие не только театральные критики, но и сами авторы сценических произведений. Так, Евгений Гельфонд говорил о законе обратной перспективы в понимании спектакля. Действительно, каждый последующий спектакль позволяет по-новому увидеть и понять предыдущий. Так, смысл постановки Сергея Афанасьева раскрывает цели и технологии Владимира Деля: для выявления сути документальной драмы В. Дель использует не прямолинейное и не документальное сценическое высказывание, а эстетически сложную конструкцию, ибо энергетика спектакля (как танца) в состоянии снять и преобразовать драму.

«Преступление и наказание» в театре «Волхонка» (г. Екатеринбург, Россия). На постсоветском пространстве XX века не развился в полной мере опыт сценического освоения модернизма. Прерванные в 1930-е годы эксперимент В. Мейерхольда и театральный изыск А. Таирова, поиски Обэриутов, Леся Курбаса, Алексея Грановского, Игоря Терентьева, возродившиеся в начале 1990-х годов в творчестве В. Бильченко и др., не имели возможности проявиться во всех своих особенностях, т. к., с одной стороны, на театральных подмостках уже господствовал постмодернизм, а, с другой, росло и ширилось пространство массовой культуры. Опыты школы Льва Додина в этом смысле стоят особняком. Тем изысканней выглядят спектакли этого направления, и тем более неожиданными кажутся эти мерцающие звезды в рамках театральных фестивалей.

Постановка Юрия Кордонского, ученика Льва Додина, представляет собой отчетливо модернистское произведение со свойственными этому направлению особенностями и характеристиками.

Пространство спектакля:

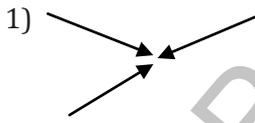
- Отсутствие места действия.
- Наличие некоей среды без конкретных примет.
- Среда абстрактна: даже объекты (стулья) не утилитарны, хотя на них садятся, но это неважно и необязательно: стулья – часть среды в эстетическом смысле.
- Среда не целостна. Передней стены нет (это естественно, ведь она открыта в зал). Есть две боковые, данные целиком. И за-

дня стенка «комнаты» представляет собой рваную зубчатую часть плоскости.

- Белый кабинет. Как белый холст, воздействует сам по себе в качестве эстетической самооценности. Бьющее в глаза чистое пространство как пространство чистого сознания. Пустое пространство. Надорванность одной стены можно расшифровать как разорванность сознания главного героя (тем более, что Раскольниковых в спектакле сразу и одновременно трое, т. е. он расколот). А можно рассматривать как эстетическую особенность модернистского пространства: создан определенный, изломанный ритм благодаря линии повреждения стены. Визуальным ритмом изгрызенной стены задается графическая нервозность всей постановочной структуры. Зияет черный провал с белой зубчатой окантовкой внизу.

- Попадающие в эту среду персонажи сразу же становятся объектами этой среды, т. к. она преобразовывает их по собственным законам. Они начинают подчиняться ее ритмам, заданному ею местоположению и линиям движения. Фрагменты пространства, свободно парящие, способны к любым соотношениям и соединениям – воля постановщика становится «клеящим» составом: от режиссера зависит способ соединения. Ритмы и закономерности кусков бытия, именно это П. Флоренский считал наиболее достойным предметом художества [2, с. 103].

Итак, тройственное движение Раскольникова в белом кубе представляет собой:

1)  в начале три человека в черных длинных плащах (идея костюмов – Лесли Вайнсберг) синхронно высказывают раскольниковскую идею: «За одну смерть – сто жизней!».

Легли, встали, синхронно кашляют, договариваются, словно составляют заговор. А на самом деле это диалог с собой, внутренний диалог разных мнений об одной идее: «Разве я способен убить?».

2) Появляется старуха в серой кацавейке, всегда из угловой двери, движется всегда под углом к рампе:

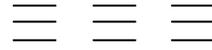


Раскольниковы движутся вокруг, втроем,

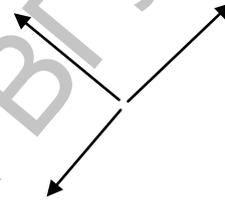
продолжая внутренний спор:



Когда старуха исчезает, на белый пол ложится решетчатая тень, отчего все пространство куба дробится и множится:



3) Из противоположного угла появляется Соня в черном платье с красным боа и в красной же шляпке. Боа падает и тянется, словно кровавый след. Раскольниковы быстро расходятся от центра:



4) Из угла и параллельно рампе движется Порфирий:



Говорит жестко, отчетливо, словно автоматически. Говорит с Раскольниковыми о статье, в которой высказаны вторая главная и самая страшная идея главного героя: «Смогу переступить или я тварь дрожащая». Все сидят на белых венских стульях в профиль. Раскольниковы резко встают, снимают и сбрасывают черные пальто. Один из троих Раскольниковых, отвечая Порфирию, говорит о Наполеоне, которому все было позволено, и он сам хотел бы стать таким же. Остальные вторят, только открывая рты.

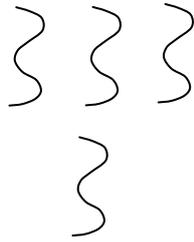
5. Раскольниковы остаются втроем. Вслух начинается рассказ об истории в кабачке. Этот эпизод припадает на «золотое сечение» спектакля (75-я минута). Из правого дальнего угла идет старуха:



Повторяется предыдущее движение троих вокруг нее:



Нарастает дикий ритм. Трое хватают стулья и с гиканьем окружают ее, закатывая рукава на белых рубашках. Выстраиваются за ее спиной:



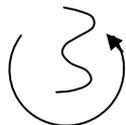
С кнутами, с песнями создают трагическую сцену убийства лошади Савраски.

Один из Раскольниковых изображает пьяного мужика, другой, перебивая бешеного партнера, рассказывает всю эту историю из детства героя. Эпизод долгий, напряженный, насыщенный. Все персонажи слиты в единую группу, сжаты в центре. Визуально всё это похоже на красное граффити.

Постановщик совмещает в этом эпизоде образ Савраски с образом старухи (актриса Полина Дьячок). Для него принципиально важным является здесь фрейдистский мотив: мальчик был очевидцем жестокого убийства беззащитного существа, испытал тягчайшее потрясение, раскалывающее несозревшее сознание. Детская травма возвращается в момент юношеских кризисов. Из свидетеля убийства Раскольников превращается в убийцу. Таким образом, одно трансформируется в другое, вытесняет и замещает его. Старуха-процентщица и лошаденка Савраска – две стороны одного раскола сознания.

После эпизода сильнейшего напряжения происходит пауза: все движется как во сне, слышатся стуки в разных углах...

6) Появляется Порфирий. Рифмой повторяется предыдущий эпизод с ним:



Порфирий (Александр Сергеев) ёрничает, клоунствует. Он провоцирует Раскольниковых, разбивая все теоретические построения героя.

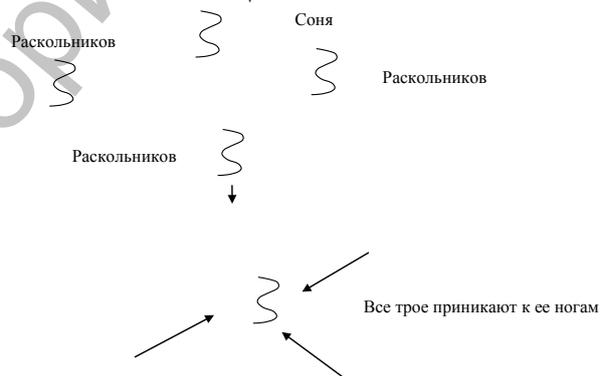
7) Входит Соня:



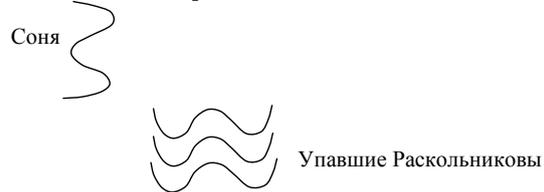
На ней пурпурная шаль (царственный цвет, цвет величия). Соня располагается в центре сценической композиции эпизода. Раскольниковы движутся вокруг нее:



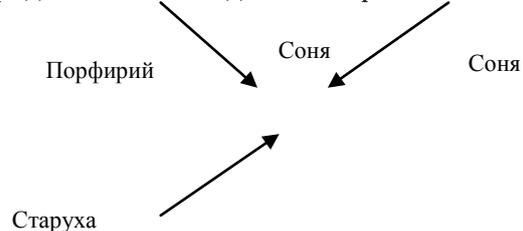
Соня срывает с шеи красные круглые бусы, и они кровавыми шариками разлетаются по сцене. Отчетливо выявляется серьезное различие трех Раскольниковых: страдалец, агрессор, идеолог. И снова происходит внутренний диалог-спор, только теперь судья – Соня. Она читает фрагмент из Евангелия о воскрешении Лазаря. Читает долго, пафосно, почти вскрикивая в конце чтения. Здесь нет переживания текста и нет рефлексии по поводу библейского рассказа. Актриса никак не окрашивает всё произносимое. Этот текст подобен черте во всем произошедшем с Раскольниковыми и программе дальнейшего существования их и возможности их целостности:



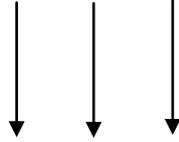
8) Признание Раскольниковых в убийстве старухи: «Я осмелился и убил! Я себя убил! Что теперь делать?»:



Соня исчезает. Раскол Раскольниковых продолжается. Входят все персонажи:



Трое Раскольниковых синхронно движутся от центра к рампе на зрительный зал, становятся на колени: «Это я убил...»:



Пространство спектакля представляет собой конгломерат реальности (персонажи) с внутренним миром главного героя (три ипостаси Раскольникова и постоянный внутренний диалог, не слышимый остальными персонажами). Принципиально важной является модернистская концепция пространства: движения из глубины к плоскости. Так многогранного Раскольникова режиссер «раскладывает» на плоскости, как, к примеру, П. Пикассо раскладывает на плоскости холста трехмерный предмет. В модернистском спектакле Юрия Кордонского это не психологическая операция, а манипуляция с пространством и временем объекта.

Кубизм – это переосмысление пластического мира, в основе которого находится отход от визуальной достоверности: создание произведения не в связи с подражанием природе и не в связи с ее организацией, а во имя создания самооценности произведения искусства, произведения, свободного от природы. Кубисты стремились воспроизвести внешний вид вещей не с одной-единственной позиции: они обходят свой предмет кругом, пытаясь осознать его внутреннее строение, и с нескольких точек зрения, из которых ни одна не имеет преимущественного значения. Разлагая таким образом предметы, кубист видит их одновременно со всех сторон – сверху и снизу, изнутри и снаружи. Кубизм вводит в искусство одновременность: многоплановость объекта передается через симультанность. Его метод основан на приведении натуры к знаку, модулю.

Одна сторона Раскольникова – одна краска. Поэтому у актеров Сергея Ювженко, Антона Рабецкого и Алексея Агапова свои четкие линии и очертания определенных характеров, не изменяемые и не углубляемые в течение спектакля. Так же общо, одним мазком даются все другие персонажи.

В спектакле используется лаконичная цветовая партитура (сценограф Луис Джонс, художники М. Ермолаева и Е. Винниченко): бело-черно-красное с небольшими вкрапле-

ниями серого и пурпурного. Три основных чистых цвета представляют собой не знаки или символы, это – только столкновение окрашенных форм: черные фигуры четкие и графичные на белом фоне, а красная лента боа является узкой яркой линией на белом, как и красные мелкие шарики бус. Цвет сталкивается с не менее интенсивным другим и вызывает абстрактный эстетический эффект. Это не связано с психологией героев, тем более, что никаких психологических и бытовых глубин в спектакле нет. В подобной концепции цвет существует сам по себе, как отдельная партитура в структуре постановки. Цветовая партитура является такой же абстракцией, как вся постановка в целом.

Спектакль рассчитан на зрителей, знающих роман Ф. М. Достоевского, и текст здесь не главный компонент сценического произведения. В спектакле полностью отсутствует интрига, и сюжет подается фрагментарно. Он также не содержит в себе нравоучения и не преследует воспитательные цели. Он представляет собой чистое абстрактное художественное высказывание. В его основе находится жесткая математическая конструкция, базирующаяся на логике движения, согласования цвета, на господстве ритма. Произведение тяготеет к пластической драме, т. к. обладает всеми свойствами драматического спектакля, однако структура его выстроена как динамичная визуальность пластического сценического зрелища.

«Раскол Родиона Раскольникова». Спектакль Драгана Йовичича-Йовича в театре «Добрица Милутинович» (г. Сремска Митровица, Сербия).

Зрительный зал, как и персонажи, расколот надвое холщовым занавесом, натянутым поперек сцены. Каждая половина зала видит только свою половину спектакля, но слышит ту, вторую, происходящую за занавесом, ощущает ее. Ровно в середине представления зрители меняются местами, и действие начинается сначала.

В одной части сцены находится Соня. Она лежит на нищенском матраце, брошенном на пол, укрытая нищенским же светленьким тонким одеяльцем. В другой части сцены на похожем матраце, но полосатом и с пятнами крови, скорчился сухонький, тонкой кости, совсем аскетичный в почти черном халате Раскольников. Их движения синхронны, и,

если бы спектакль смотрела третья, гипотетическая часть зрителей, они бы увидели сверху, как точно в такт попадает каждое их движение.

Но этой все-видящей зрительской аудитории нет, как нет общего единого спектакля, а есть поочередность представления: женская версия истории, а затем мужская или наоборот. И зритель волен выбирать собственную версию и выявлять собственный смысл увиденного. Зритель продвигается за смыслом от одной части к другой, словно складывает карты и получает от сложения ровно столько, сколько вкладывает сам. Более того, зрителю может хватить и одной только части. Но тогда мысль постановщика останется без своей противоположности.

Только обобщение частей и собственное зрительское ощущение являются полным и целостным представлением о сценическом произведении. И при условии, если оно зиждется на знании романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Без этого знания трудно осознать происходящее, т. к. спектакль не является иллюстрацией, как не является цитатой, или фрагментом, или парафразом. Постановка Драгана Йовичича-Йовича – чистый перформанс.

Перформанс представляет собой испытание возможностей человека в определенной программе, это – концептуальный хэппенинг, в котором жесты и поведение человека превращаются в систему знаков, некий коллаж событий. Искусство перформанса является замыслом, который возведен в ранг эстетической категории и в концептуальном значении соотносим с дзен-буддизмом: «Перформанс арт постоянно воссоздается артистами, функции которых многогранны: давая свободный ход своим идеям и ассоциациям, связанным с театром, с одной стороны, со скульптурой – с другой, они уделяют больше внимания жизнеспособности и силе воздействия спектакля, чем правильности теоретического определения того, что они в данный момент делают» [3, с. 233].

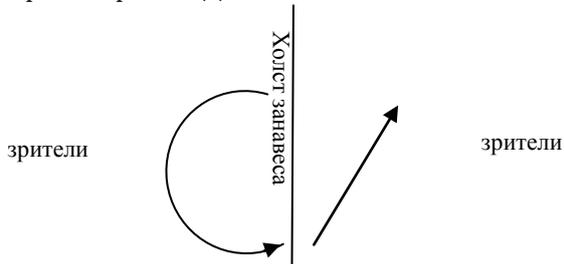
У Драгана Йовичича-Йовича перформанс зеркальный, но с разными оттенками смысла. Каждая часть самоценна и самостоятельна, но обе существуют по принципу взаимодополнительности. Они входят друг в друга, как пазлы, несмотря на то, что разделены занавесом.

Соня прекрасна и телесна, она светится в золотых отсветах, такая у нее кожа и волосы. В белой нижней широкой и длинной рубашке с рюшами-крылышками, она омывается из жуткого жестяного таза так, словно совершает ритуал. Каждое ее движение размеренно, плавно и округло. Маленькие зажженные свечи полукругом стоят на сцене вокруг ее убогой постели и вокруг нее самой, словно охраняя ее, словно удерживая в самом центре, словно настаивая на ее женственном мягком совершенстве.

Вдруг вспыхивают на полотне, прорезая все ее существо, огромные немигающие глаза, будто пригвождая ее к холсту.

В другой части сценического пространства все цвета серые, от совсем светлого грязноватого с зелено-болотистыми подтеками до темного, почти черного, с красными тянущимися длинными следами, на матрасе и на топоре. Острые углы, рубленые торчащие осколки разломанного табурета. Одна длинная и узкая свеча в длинном подсвечнике. Тонкий Раскольников с узким лицом, со свисающими длинными, чуть волнистыми мокрыми волосами. Человек на пределе внутреннего конфликта, на грани срыва, в острой духовной муке. Острые, исполненные боли большие горящие глаза. Короткий, как взрыв, выплеск эмоции. И вспыхивающие на холсте те же глаза, что прошивали насквозь Соню с другой стороны холста; те, что прошивают ее и в эту самую минуту, только теперь для других зрителей. И, наконец, в нарастающей тишине горячечный шепот бесконечно повторяющейся молитвы «Отче наш...». А затем Соня сдвигает холст, герои оказываются рядом, в новом для них пространстве, в общем круге посреди зрителей, видящих их двоих и друг друга. И ясно, что зрители были не просто наблюдателями перформанса, а на самом деле они являются его полноправным элементом, коль скоро в финале глядят друг другу в глаза, растерянные и потрясенные. Боль и раскаяние Раскольникова, вера Сони, преодоление внутреннего раскола – это психологические смыслы постановки. Эстетическая концепция состоит в отчетливом противостоянии двух форм (округлой и остро-угловой), двух цветовых партитур, двух ритмических систем (плавности и жесткой скачкообразности) и концентрированности двух противо-

стоящих образов, двух систем мира (Сони и Раскольников). Благодаря подобной концентрации конкретные персонажи превращаются в обобщенные фигуры, в формулы мировоззрения Достоевского:



«Бесы». Часть I. Сценические опыты. Спектакль Евгения Гельфонда на сцене Нового Художественного театра (г. Челябинск, Россия).

Зрители расположены на разрозненных стульях посередине зала. В Новом Художественном театре зал-трансформер, и для каждой из трех частей «Бесов» зрительские места оказываются в разных его секторах. В первой части сценическая площадка находится в двух противоположных концах прямоугольника, соединенных узким проходом между зрителями:



Спектакль начинается яростно, громко, страстно. Семен Яковлевич (артист П. Мохнаткин), экзерцист, почти святой, с двумя жрецами (А. Каримов и А. Пименов) в длинных квадратных балахонах «священнодействуют». Он ходит туда-сюда и по кругу машет ладонями, закатывает глаза, иногда охаживает себя березовым веником. В другой части сцены в полутьме толпится народ, оттуда доносятся вопли и выкрики. Все там стоящие готовы ринуться через узкий проход к своему кумиру и ползать там у него в ногах. Но только взмахом головы и невнятными возгласами он насылает на них своих жрецов-посыльных, ловко лавирующих между зрителями со стаканами темной жидкости. Особенно усердствует одна просительница, всех перекрикивая, перебивая, настаивая. Ей бегом подносят стакан с невероятным количеством кусков сахара. Кажется, кладут еще и еще, а стакан, словно рези-

новый, всё вмещает и вмещает этот сахар. А женщина не понимает символа и всё требует внимания и помощи. Наконец, Семен Яковлевич внятно вещает, чтобы усладила она душу и детей, а не кляла их, и уж только потом приходила к нему. И вновь завопили и завыли все остальные. А предсказатель вновь побежал по сцене и вновь замахал веником. Огромный, как медведь, рыжий, с рыжей же окладистой бородой, с огромными красными руками с толстыми пальцами, он, кажется, захватывает своим телом и квадратным балахоном всю сцену, движется округло и легко, как бы даже и танцуя.

Здесь же и младший Верховенский (К. Талан) стоит на коленях, ждет благословения.

Потом все они исчезают, остаются Петр Верховенский и Николай Ставрогин (Д. Ниленко). Этот эпизод обозначен как первый опыт. Верховенский опутывает Ставругина, увлекает, соблазняет его: «Вы солнце, а я ваш червяк!». Ставрогин недвижим, почти в течение всего этого фрагмента сидит или недвижно стоит. Смотрит и как бы ждет чего-то.

Кажется, что лидер эпизода – Верховенский. Он многогранен, то спокоен, то экспрессивен, он внушает и тут же ерничает, он убеждает и уничижительно ползает в ногах, он похож на дурачка, и он страшен. У Верховенского много динамики и жестикуляции, его интонации извиваются, как он сам. Ставрогин статичен. Прямая осанка, спина, шея. Он высокомерен и молчалив. Насмешлив и очень красив. Холоден, как и его ладони, когда он медленно и надменно аплодирует Верховенскому, которого слушает с любопытством, почти не прерывая. Это потом он схватит Верховенского за нос. А в течение эпизода одно только кружение Верховенского вокруг него, и слова-слова страшные: «Мы сделаем смуту! Всё поедет с основ. Вы не верите? Вас примеры пугают? На сорок лет в пустыню выгоним. Мы провозгласим разрушение! Начнется смута, которой мир еще не видал!». Внимательный Ставрогин слушает, усмехается. А Верховенский знает, что уже соблазнил его своими идеями и прогнозами.

Следующий эпизод – массовый. Это – собрание интеллектуалов, на котором старший Верховенский (А. Балицкий) читает фрагменты из своей книги по испанской истории. Его представляет обществу Став-

рогин. Все аплодируют. А младший Верховенский (в этом эпизоде его играет П. Оликер) подходит с сигаретой сзади и пускает дым в голову отца.

С первых эпизодов понятно, что разные актеры будут играть одних и тех же персонажей.

Во втором опыте-эпизоде старший Верховенский – А. Майер. Младший – все тот же П. Оликер. Их эпизод происходит на высоком помосте. Младший не экспрессивен, он циничен. Ухмыляется, говорит без напора. «Как ты можешь говорить таким языком?» – спрашивает отец лихорадочно. – «Я говорю просто и ясно», – отвечает сын. Младший Верховенский даже очарователен в своей наигранной наивности. Он судит своего отца, обвиняя того во всех смертных грехах.

Следующий опыт переносит нас в противоположную часть сцены. Ставрогина, мать Николая (Л. Корнилова), уговаривает Дарью (М. Оликер) выйти замуж за старшего Верховенского, Степана Трофимовича (здесь его играет К. Талан), который находится тут же, сидит спиной и как бы не присутствует вовсе, а только предполагается. Он обретет голос и статус в следующем опыте-эпизоде, материализуется, а пока он – только предмет разговора. Красавица с медными волосами, Ставрогина говорит долго, резко, настойчиво и упрямо: «Я всегда буду тут!». Она временами делается изощренной и иезуитски напористой, хитрой. Даша отвечает спокойно, мило и нежно. Даша не двигается, так и сидит все время, словно пригвожденная к стулу. А Ставрогина ходит и ходит дугой, машет шалью, кутается в нее и снова раскрывает концы шали, словно крылья.

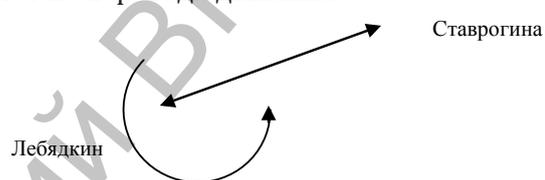
В четвертом опыте-эпизоде Ставрогина (теперь актриса К. Бойко) говорит о том же с Верховенским, только теперь – навязывая ему женитьбу на Даше. Степан Трофимович кажется запуганным и недоумевающим. Ставрогина надвигается, нависает, убеждает и пугает. Он пучит глаза, трогает лицо рукой, ощупывая, есть ли он в реальности и не случилось ли с ним что-то не замеченное им самим в пылу разговора.

Он остается после разговора один и никак не придет в себя и похож на рыбу, выброшенную на берег, никак не сомкнет губы и все тарачит глаза: «Почему я должен жениться? Я откажусь! Я человек серьезный!».

У стены на импровизационных лесах появляется Лебядкин (А. Каримов). Там, вверху, он словно оратор на трибуне или чтец на большой сцене. Его монолог – стихи в духе Державина. Он то ли мелодекламирует, то ли слегка подвывает. Здесь и фиглярство, и юродство, и унижение. Актер не допускает ни капли сентиментальности или жалости персонажа к себе, наоборот, Лебядкин ораторствует с чувством собственного достоинства. Актер делает весь монолог изощренно цирково.

Легко спрыгнув с верхотуры, он оказывается в сетях Ставрогиной (Т. Богдан).

Высокие венские стулья. Она сидит, как статуя. Он наступает на нее, говорит как бы и не быстро, но возникает ощущение, что мелет не переводя дыхания:



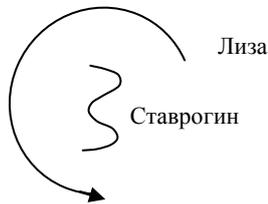
Он то шепчет, то кричит. Прыгает, приседает, размахивает руками: «Молчи, безнадежное сердце!» Она пытается защититься, опирается на спинку стула, сохраняя последние остатки хладнокровия, пытается вставить хоть слово в его бесконечный речевой поток. Остается холодной, как статуя, складывая руки на груди и как бы закрываясь от него: «Можете вы говорить определеннее?» – «Могу прочесть пьесу, я не помешанный, прочту басню Крылова «Таракан», но собственного сочинения». И читает! Весь красный сделался от драматизма, воспалился весь.

Она же, наконец, смогла вывернуться и убежать.

И вдруг на сцену выходит... оркестр. Странный. Как после конца света. Или привидевшийся в страшной фантазии. Полуобнаженные трубачи, барабанщики и саксофонистки. Холщовые туники. Блестящие инструменты. Папироска в зубах у аккордеонистки. Все дико фальшивят. Певица в этом балагане (Л. Корнилова) в красной шляпке с черной вуалеткой и красным же боа исполняет романс «Не говорите мне о нем», голосом грубоватым, потрясая в воздухе вытянутой рукой, с какими-то нэпманскими интонациями. Словом, цирк! Или ад!

Шестой опыт-эпизод происходит в противоположной части сцены. Ставрогин (Д. Ни-коленко) теперь говорлив, он провоцирует Дарью (М. Оликер): «В вас много ко мне презрения... Вижу привидения. Вчера бесенок предлагал мне освободиться от жены. Я отдал все мои деньги». Взгляд его жесткий, голос резкий. А Даша, решительная, гордая, внутренне напряженная, готовая, наконец, уйти от него, разорвать отношения, тягостные и за-висимые, но не в силах оторваться. Он обнима-ет ее одной рукой, она же хватает его за шею и заходится в этих объятьях. Он же просто на-кручивает ее волосы на палец: «Сиделка!».

В седьмом опыте-эпизоде другая женщи-на и другая часть сцены:



Лиза (Л. Казакова), нежная, нервная, страстная, с внутренним сильным срывом. У Ставрогина (Д. Ни-коленко) с ней совсем иной тон, чем с Дашей. Они противостоят друг другу, и он словно догоняет ее: «Зачем вы дарили мне столько счастья?» – «Моя фантазия, больше ничего», – отвечает она. Он смеется, холоден внешне, даже ироничен и даже брезглив. Она чувствует в его смехе его ужас: «Вы боитесь?! Вы знали, что сегодня я уйду от вас?» – «Знала ли ты сама?». Он сидит, сживает руки между колен. Она под-ходит сзади, гладит его. Он целует ей руку, она же резко и истерично бьет его по лицу. Он в ответ гладит ее по голове, пытается успокоить. Она в горячке кричит: «У вас ве-ликая мысль, а я вам поперек дороги, вот я и решила!».

Столько боли, и в ней, и в нем. Он кричит в ответ, хватается за голову. И она кричит, и хохочет тут же, и плачет тут же: «Всегда знала, что с вашей душой что-то страшное, кровавое». И вдруг она улыбает-ся... Она не хочет, как Даша, быть его сидел-кой. Она другая, нервная и эксцентричная, очень остро чувствующая, свободно и резко свои чувства выражающая.

Восьмой опыт-эпизод в той же части сце-ны, дуэт Юлии Михайловны (Т. Богдан) и Петра Верховенского (П. Оликер), в котором Верховенский верховодит, пролезает в душу мягко, словно лапкой гладит. И тоже соблаз-

няет, как Ставрогина, и тоже варьирует ин-тонации от ласковой до жесткой. А она тоже плачет и плачет.

Структурный анализ I части спекта-кля. Структура представляет собой стяжку пространства-времени в точку: нет даже намек на хронологическое время, все про-исходящее происходит сразу, в одно и то же время; точки опытов-эпизодов подобны элементам мозаики, и каждый завершен в себе, как корпускула, и ничем не связан с сюжетом других. Опыты-эпизоды возника-ют, как светящиеся топоры. Вся структура подобна мельканию точек-«пузырьков». В такой структуре зрителю необходимо зна-ние романа. Либо узнавание ситуации по от-дельным фрагментам, путем просто сложе-ния. Но такое сложение не является простой суммой эпизодов, а образует информаци-онное поле. Главный элемент этого поля – Ни-колай Ставрогин. И по касательной – Вер-ховенские. А вокруг них ил, лучше сказать, сквозь них – женщины и Лебядкин.

Таким образом, первая часть является квантовой структурой.

Фрагменты ее можно составить в любом расположении, но при ближайшем рассмо-трении предстает жесткая сценическая мо-дель. Восемь эпизодов в цепи выдвигают как центральный, ключевой – пятый опыт (Ставрогин-Лебядкин), расположенный в «золотом сечении» спектакля. Из опытов выпадают массовые сцены (у Семена Яков-левича, собрание по поводу выступления Степана Верховенского и выступление ор-кестра). Однако даже при учете и этих трех фрагментов «золотое сечение» все равно приходится на дуэт Ставрогина и Лебядки-на. Кроме того, спектакль длится 120 минут, и 75-я минута («золотое сечение») оказы-вается как раз в самом центре этого эпизо-да-опыта. Действительно, Лебядкин явля-ется квинтэссенцией, апогеем лукавства и прельщения-обольщения. В нем сходятся узлы многочисленных других персонажей Достоевского, из других произведений, а также из «Бесов»: одним из эпитафов к ро-ману Достоевский заимствовал строки Пуш-кина:

*... бесконечны, безобразны
В мутной месяца игре
закружились бесы разны,
словно листья в ноябре...*

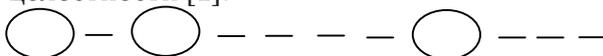
Лебядкин – один из этих мелких бесов, безобразных, назойливых и липких. Скользящий, неотвязный, мучительно нестряхиваемый. Страшный графоман. Окружающий и стягивающий, как паук.

Концерт-романс является обороткой Лебядкина. Этот эпизод возникает сразу же за дуэтом Ставрогин–Лебядкин и представляется снижением, пародией на предшествующий. Он карнавалено выворачивает наизнанку и без того шутовского Лебядкина и как бы снимает, отрицает, высмеивает всех персонажей, делая их всеобщий радикализм фарсом.

Каждый опыт-эпизод является диалогом. Два персонажа вступают в спор, в столкновение, в непримиримое противоречие. Один персонаж всегда наступает, активен и жесток. Другой всегда страдательный. От эпизода к эпизоду они меняются местами, как будто примеряют разные маски. В итоге ясно, что все они бесы, все – вариации бесовщины. В каждом диалоге предстают бес и его антипод, и тут же антипод сам становится бесом. И это тоже оборотки.

Все пространство воспринимается как бесовское. Режиссер сгущает его, концентрирует, сбивает. Ему это необходимо для исследования феномена бесовщины, русского радикализма, раскола в ментальности.

Способ сцепки опытов-эпизодов в первой части – это простая последовательность. Они располагаются один за другим без перерывов и разрывов, без какой-либо промежуточной вставки (затемнения и пр.), меняется лишь точка действия. Мы уже отмечали, что в расположении эпизодов нет хронологической связи: они одновременны. Их последовательность обусловлена только логикой ритмической организации, так же, как и их продолжительность. Монтаж, следуя системе С. Эйзенштейна, применяется вертикальный, в котором через серию фрагментов идет одновременное движение целого ряда линий с собственными композиционными ходами в композиции общей целостности [1]:

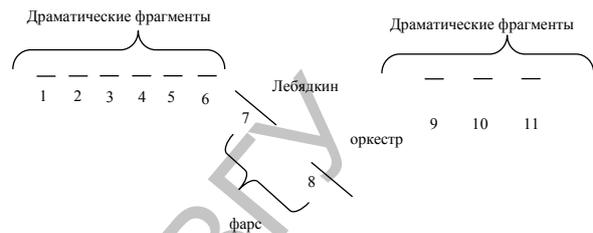


где  – массовые сцены;

 – дуэты.

Данная структура не является классической, в ней нет зачина, кульминации и развязки. Здесь используется постмодернистская сценическая лексика, где действие формально повторяется и тиражируется и при этом не развивается. Образы не раскрываются целиком, а в их создании применяется метонимия, когда по части, по отдельному свойству необходимо зрителям самим воссоздать целостность персонажа в своем воображении.

С точки зрения графика экспрессивности структура выглядит так:



В центре структуры, в ее «золотом сечении» режиссер применяет прием гротеска. Здесь мы понимаем гротеск не в смысле особого рода комедийности, а как слом интонации, слом общего настроения и логики структуры в пользу высечения чрезвычайной остроты восприятия. Нам импонирует дефиниция А. Юберсфельд, полагающей, что гротеск обладает качествами контрапункта: «Когда напряжение достигает вершины, когда смерть и комическое, насилие и насмешка, тоска и решимость сцеплены вместе, – будь то благодаря одновременности внутреннего противостояния или же благодаря тому, что они быстро сменяют друг друга, – мы имеем дело с совершенно специфическим наслаждением гротеска – наслаждением, которое столь успешно проанализировал Бахтин в своей книге о Рабле. Актер гротеска – это тот, кто умеет одновременно демонстрировать знаки опасности и знаки насмешки» [4].

Резкий перелом между первыми 2/3 и последней третью постановки возбуждает экспрессию, создает напряжение и динамику, содействует уплотнению всей структуры. Благодаря гротеску вся остальная часть приобретает сильный драматизм.

Перед нами картина, составленная из осколков реальности. Следует подчеркнуть, что эти фрагменты наслаиваются друг на друга как будто беспорядочно. Одна плоскость-фрагмент словно выглядывает из-под другой, а само наслаивание безмерно

дробит пространство. Отсюда квантовая структура.

Актеры не являются толкователями образов и твердую опору имеют исключительно в самом тексте романа. Каждый персонаж раскрывается в диалоге с другим, однако из череды эпизодов выявляется вся сложность и многомерность каждого. Все новые стороны открываются, когда одного героя играют разные актеры или когда один и тот же персонаж (например, Ставрогин) сталкивается в диалоге с разными. Важнейшим обстоятельством здесь оказывается то, что не психологическая глубина характера интересна для структуры произведения и для его смысла, а те грани образа, которые соответствуют определенной идее. И актерская задача эту идею артикулировать и прожить в полной мере. И даже в такой сценической модели актуальной является система Станиславского. Для каждого участника актерского ансамбля это и серьезное испытание, и серьезная опора. Все образы предполагают психологию, в каждом проявляется то острая боль, то тягостное недоумение, то крайняя клоунада, то экстремизм – и всегда чрезмерная Достоевская экспрессия, т. е. всегда крайняя точка характера. Во избежание литературщины или декларативности применяется метод двигателей психической жизни. И даже более того, используются технологии Михаила Чехова, т. к. актерское существование на грани соотносится с состояниями персонажей Достоевского. Это и лишает их всякой риторики или нотаций.

Несмотря на то, что основными в спектакле являются дуэтные сцены, очевидно значение ансамбля в нем. Это ощутимо в массовых эпизодах и отражено в диалогах. Актеры живут друг в друге постоянно, поддерживая и ощущая партнера. В первой части Николай Ставрогин еще не проявлен как главный персонаж. Еще равно важны все остальные, истории которых «мерцают», но воедино не страстаются. Однако это мерцание происходит вокруг Ставрогина, всё более сгущаясь. Он закрыт, загадочен, как «вещь-в-себе». Он только потенциален черной, глубокой и мощной энергетикой.

«Бесы». Часть II. Сценические опыты. Пространство этого спектакля (а каждая часть трилогии, оставаясь элементом общего целого, является вполне самостоятель-

ным произведением) представляет собой такие же точки-топосы, что и в первой части. Здесь действие-диалог, или опыт-дуэт, также возникает в разных местах сценического планшета, однако расположение этих мест (как и зрителей) несколько изменено:



Массовые сцены, очень короткие (1–2 минуты), происходящие в абсолютной темноте, которая едва прорвана вспышками ручных фонариков, – возникают на низком помосте в центре зала, в достаточно широком разрыве между зрителями. Кто-то из персонажей тоже оказывается среди зрителей и следит за событиями.

Все топосы первой части воссоздавали внутренние помещения, там события были сосредоточены в интерьерах, хотя ни стен, ни окон, ни дверей и ничего из домашней обстановки не было. События, происходящие внутри, были как бы открыты, распахнуты наружу, в мир, чем авторы спектакля подчеркивали их опасность для мира в целом. В первой части события были ограничены уровнем идей, настроений и отношений.

А во второй части они вырываются из этого круга. Пространство охватывает еще и улицу. Освещенные точки перемежаются с темными. Бесы словно разлетаются из своих закутков и оккупируют часть внешнего пространства, под покровом ночи подготавливая и творя убийства. Сосуществование этих разных по характеристикам пространств делает всё общее пространство произведения неоднородным, как бы разорванным. В отличие от пространства первой части (квантового и мерцающего, но единообразного), пространство второй части двойственно (интерьер–улица, освещенное–темное, статика–действие). В первой части логика появления персонажей квантовая, непредсказуемая. Во второй оно обусловлено последовательным перемещением из одного помещения в другое. Точки пространства возникают здесь не спонтанно, а в связи с развитием событий во времени.

Время во второй части хронологично, оно нигде не останавливается, не круглится и не возвращается в начальную точку. Эпизоды невозможно поменять местами без того, чтобы не нарушить цепь явлений. Однако цепь эта складывается из двух отдельных и, на первый взгляд, не связанных событийных рядов.

В одном из них главное действующее лицо – Петр Верховенский. И действие происходит на помосте между зрителями в темноте. Это – пять эпизодов длиной от 0,5 до 3,5 минут, где сначала происходят тайные собрания общества по поводу готовящегося убийства Шатова, а потом совершается само убийство.

В другом событийном ряду главный персонаж – Николай Ставрогин, который делает визиты к Кириллову, Шатову, Лебядкину, Марье Трофимовне. В этих эпизодах раскрывается идейный смысл противостояний героев произведения. И во всех Ставрогин предстает тем же бесом, каким был в первой части. Но здесь выявляется и принципиально другое – глубокий внутренний пласт цинизма, с которым Ставрогин вступает в идеологические споры, в разговоры о вере, о назначении человека. Явным оказывается его влияние на Шатова, Кириллова или Лебядкина и то, с какой самоотверженностью они защищают свои позиции от ставрогинского холодного цинизма. А ведь позиции-то были сформированы в них в свое время не без влияния самого Ставрогина. А сейчас он утверждает уже обратное, прямо противоположное. Но харизматичен по-прежнему, вот и кипятятся его товарищи в нынешних с ним разговорах. Хотя они и не товарищи уже, ведь с каждым из них Ставрогин видится в последний раз и как будто отрезает с каждым свиданием очередную свою бывшую идею.

В эпизодах второй части позиции ставрогинских визави излагаются длительно, подробно, глубоко и обоснованно. Шатов (П. Мохнаткин) горяч, экспрессивен, постоянно пытается сдерживать себя, и во все время монолога правым указательным пальцем то ли угрожает Ставрогину, то ли убеждает его, то ли защищается таким образом. Раскрасневшийся, постоянно подсаивающий рыжие усы, он то рвется к Ставрогину навстречу, то тут же пятится. На месте устоять не в состоянии и даже когда оказывается на месте, всё время переминается с ноги на ногу и постоянно оmyвает правую руку

и лицо водой из жестяного таза: «А вы знаете, какой народ – богоносец? Вот вы уже и смеесть... Атеист не может быть русский. Искание Бога – цель народа!». Ставрогин опровергает Шатова: «Вы пламенно переиначили мои идеи, вы сделали Бога атрибутом народности. Вы сами веруете?» – «Я верю в Россию и православиe. Второе пришествие состоится здесь».

Кириллов (А. Балицкий) предельно собран, строг, прям, сосредоточен на себе, на внутренней мысли. От Ставрогина он даже не требует понимания или согласия, он только высказывает вслух давно выстраданную и теперь такую ясную для него идею: «Смерти нет совсем. Есть минуты, когда время вдруг останавливается. Ведь человек достигнет счастья – и времени не будет». Ставрогин с иронией комментирует кирилловское открытие: «Старые философские места!». А Кириллов – все о своем: о зеленом листе зимой, о маленьком паучке под потолком, о вере.

Кириллову Ставрогин был не менее близок и важен для жизни, чем Шатову. Тот приблизиться боялся, коснуться не смел своего божества. Кириллов на колени перед Ставрогиным падает. С Шатовым они стояли в разных концах зала. Ставрогин всё время сидел, сквозь зубы бросая реплики:



В эпизоде с Кирилловым они рядом, на венских стульях. В диалоге постоянно меняется их пластическая позиция, несколько раз рифмующаяся:



Ставрогин ходит вокруг, но круговое движение не замыкает

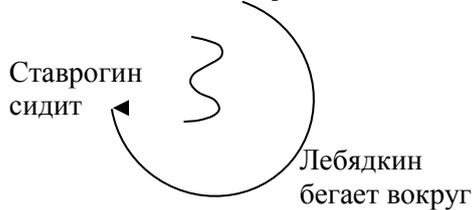
А затем:



А Кириллов ходит, не замыкая круг

И только в финале эпизода они сталкиваются, и Кириллов обнимает колени Ставрогина (А. Майер). Это – и обожание, и прощение, и отречение, и безумие.

В эпизоде с Лебядкиным (А. Каримов) мизансцена как бы повторяется:



Однако Ставрогин здесь (Д. Николенко) недвижим. Он сидит в ледяной застылости. А Лебядкин со своей обычной ёрнической шутовской интонацией кружит, размахивает распахнутыми руками подобно птице: «Я – ваш Фальстаф!». Совсем униженный, он вынужден оправдываться: «Я – червь, я – раб! И ясно, что этот тоже готов падать ниц перед Ставрогиным. И этого Ставрогин так же приручал, и этого бросил так же безжалостно, как прочих.

С «золотым сечением» всей структуры совпадает пятый опыт-эпизод (75-я минута спектакля), в которой Ставрогин (Д. Николенко) встречается с Марьей Трофимовной Лебядкиной (К. Бойко): «Завтра я объявляю наш брак. Я вас не брошу!» – «Не пойду я с вами. Вы что такое? Не таков мой князь!» – «За кого вы меня принимаете?» – «Откуда ты выскочил?» – «Идиотка, хватит!» – «Прочь!!!». В диалоге с сумасшедшей Марьей Трофимовной реальность всех предыдущих ставрогинских диалогов оборачивается наизнанку. Здесь он попадает в прямо противоположную ситуацию: над ним смеются, над ним издеваются, он вынужден оправдываться, он пытается найти контакт. И – самое главное – Марья Трофимовна полностью изобличает его.

В первой части спектакля и все другие женщины, соблазненные и униженные Ставрогиным, изобличали его как беса. Но те были в состоянии рассуждать логически. И Даша, готовая принести себя ему в жертву. И Лиза, яростная и на жертвы не готовая. И Мари, жена Шатова, рожаящая от Ставрогина ребенка и проклинаящая это дитя. Но Лебядкина невменяема, у нее реальность и бред мешаются, она то смеется, то вдруг рассуждает здраво, то пристально смотрит

в глаза, то искоса и осторожно бросает быстрый острый взгляд: «Все в заговоре!». А ведь это действительно так. Все ее безумные слова, отчаянные или с хохоткой, оказываются истинными. И от этого Ставрогин приходит в ужас. Прежде холодный, уверенный, недостижимый, здесь он безоружен. Сохраняя остатки обычной своей властности, он еще пробует воздействовать на нее и предлагает ей совместную законную жизнь, но не в столице, а в диком месте. Однако она быстро оборачивает ситуацию, как он это делал с другими. Ставрогинская бесовщина отражается в зеркале сумасшествия Лебядкиной, высвечивается как изнанка реальности. Или, еще точнее, выявляется истина его сущности.

Обе событийные цепочки – верховенская и ставрогинская – монтажно сшиты в пространстве-времени спектакля: они ритмично следуют друг за другом; структурная сцепка двух линий происходит в первом и последнем опыте-эпизоде, имеющем, казалось бы, косвенное отношение к обеим линиям, но на самом деле смыслово смыкающем обе событийные цепочки. Эпизод Матов-Мари (П. Мохнаткин – М. Оликер), в котором крайний радикализм сливается с родильной болью, а невозможность вернуть типографскую деятельность – с проклятьями в адрес будущего ребенка (абсолютная бесовщина настоящего и будущего!) в начале второй части. И в финале этой части следующая за убийством Шатова сцена встречи Петра Верховенского (К. Талан) и Кириллова (А. Балицкий), где Верховенский заставляет Кириллова взять на себя вину за убийство. Один, ёрничающий, угрожающий, впадающий в транс, циничный, провоцирующий, животно отвратительный и беспощадно изощренный в полемике. Другой – вдохновенно возбужденный, почти безумный, упивающийся своими идеями, возносящийся чувствами в немыслимые дали: «Тот человек на кресте – высшее! Без него одно сумасшествие. Но если и его не пощадили, то все кругом – ложь, всех заставили жить во лжи. Значит, я врата открою и всех спасу! Страшная моя свобода!». В финале обезумевают оба, спровоцированные друг другом. Бесовщина, исподволь выползающая в каждой событийной линии, торжествует. Финал второй части – изображение ада.

На чувственном уровне это почти невыносимо, это совсем физическое страдание, через которое авторы спектакля проводят зрителей.

Когда наступает перерыв, пауза после второй части «Бесов» перед третьей, возникают аналогии с дантовой «Божественной комедией», где автор-герой проходит все круги преисподней и становится свидетелем всего там происходящего. Так и в этом спектакле: зрители погружены в материализацию самых страшных идей XX века и принуждены пережить и выстрадать не придуманное, а художественно воплощенное злодейство внутри клочущей бесовщины.

«Бесы». Часть III. Сценические опыты. Неизданная глава. «У Тихона». Основная линия этой части – ставрогинская, она занимает все сценическое пространство и почти всё пространство спектакля:



В это ставрогинское пространство включено несколько эпизодов, к Ставрогину имеющих прямое и косвенное отношение. Николай Ставрогин и отец Тихон, тот самый, о котором говорил Шатов и советовал его посетить, стоят весь этот спектакль друг напротив друга и бесконечно говорят. Ставрогин (Д. Николенько) исповедуется. Отец Тихон (П. Мохнаткин) пытается понять и Ставрогина, и самого себя. И смысл этого долгого диалога связан с постижением не слов, а того, что в самой глубине души человека: «Вы таких, как я, видели?» – «Видывал, но редко». – «Это я сам в разных лицах и характерах, а не бес». – «Беси существуют несомненно!».

В этом пространстве возникают мерцанием топосы, как это было в первой части, не связанные между собой сюжетно. Зрителю нужно соединить их ассоциативно. Эти эпизоды можно поменять местами или от каких-то отказаться, а можно некоторые из них длить еще дольше. Все они происходят на помосте между местом, где стоит Ставрогин, и местом, где стоит Тихон.

Время спектакля обратимо, хотя кажется, что в нем есть некая хронологическая последовательность (от начала исповеди до

смерти Ставрогина). Однако, эта последовательность мнимая, ведь мы вполне можем допустить, что Ставрогин умер раньше, а происходящий диалог существует в памяти Тихона. Время обратимо и потому, что главный персонаж в третьей части – это хор певчих. Он начинает, он связывает эпизоды, и он же завершает действие.

Роль хора певчих не функциональна, т. е. он здесь не для «прошивки» фрагментов, хотя, на первый взгляд, это так и есть. Хор позволяет уразуметь смысл третьей части и всего произведения.

Итак, время обратимо, свободно. Главная его составляющая – ставрогинская исповедь и исповедь Тихона. Мерцающие точки – встреча Петра Верховенского с Лебядкиной, а потом с Лизой, встреча Степана Трофимовича Верховенского с Софьей, а потом со Ставрогиной, и, наконец, эпизод Ставрогиной и Даши, из которого выясняется, что Николай Ставрогин повесился. Эти эпизоды-квантовые скачки до предела насыщены экспрессией. Возникает ощущение набухания эмоции в каждом. Марья Лебядкина (Е. Зензина) из очаровательной даже женщины, какой она являлась нам во второй части, сделалась тощей, чудовищной, с измазанным белилами лицом, с одним полузакрытым глазом и невероятно высокой одной бровью, не могущей ни на секунду остановиться, суетящейся и неумолчной. Теперь она жуткая юродивая, куда более жуткая, чем сущность Петра Верховенского (К. Талан).

Ровно таким же предстает в третьей части и Степан Трофимович Верховенский (А. Майер), трясущийся, бегающий, дрожащий, говорящий безостановочно, словно в горячем бреде.

Ровно такой же оказывается и Лиза Тушина (Л. Казакова), только что бывшая неземной красавицей, а теперь сломленная, скрученная, с безумными глазами, выключенная, не могущая найти себе места, рвущаяся с помоста, предчувствующая свою страшную смерть.

Или величественно строгая и красивая Ставрогина (Л. Корнилова), вымучившаяся, бледная, вдруг сострадающая старому Верховенскому и жалеющая его, жаждущая вместе с Дашей отправиться в пещеры и остолбеневшая от смерти сына.

Актеры и актрисы достигают в этих фрагментах вершин пограничного состояния по

Достоевскому – некоей безумной терзающей страсти без единого другого, смягчающего чувства, без ноты сентиментальности или жалости, с нарастающим к финалу драматизмом. Каждый следующий фрагмент подобен новому витку объемлющего душу кризиса.

Эти фрагменты словно выявляют и делают объемным смысл диалогов Ставрогина с отцом Тихоном. Эти диалоги также подобны виткам спирали, по которой внутренняя драма устремляется всё выше. На 75-ю минуту третьей части («золотое сечение») припадает: «Сие есть покаяние. Но вы ненавидите тех, кто ваши листки прочтет. Ответьте только мне... Если б кто простил вас за это, вам легче было бы?» – «Чтобы вы меня также...» – «А вас за что?» – «За вольные и невольные... Я грешник... А перед вами бездна!». Глаза Ставрогина при этих последних словах отца Тихона готовы выскочить из орбит, все лицо искажается: «Психолог проклятый!».

Это – высшая точка той страшной исповеди, что является основной в сюжете о Ставрогине. Речь идет о тексте, который Николай Всеволодович решил опубликовать и в котором он признался в грехе педофилии.

Режиссер разбивает это признание на трех персонажей. О том, как Ставрогин искусил и довел до самоубийства маленькую дочь квартирной хозяйки, Матрёшу, как смотрел на нее повесившуюся сквозь щелку чуланчика, зная наперед, что там увидит, а потом пошел в закусочную, – обо всем этом рассказывают три актера – Д. Николенко, играющий Ставрогина, П. Мохнаткин, играющий отца Тихона, и К. Талан, играющий Петра Верховенского. И Ставрогин, и Тихон, и Верховенский оказываются, таким образом, одинаково грешными, одинаково виновными. Одна и та же история приобретает еще и три разные интонации: отчаяние – подлость – недоумение. Один судит холодно, бесстрастно. Другой мерзостно ёрничает и хохочет. Третий оправдывается. Все это вместе производит впечатление оглушительное. Не знаешь, куда деваться от набрасывающегося на тебя кошмара, который подступает к твоей душе с трех сторон, терзает и делает тебя самого не свидетелем, а участником драмы. В данном случае режиссер спектакля Е. Гельфонд опирается

на концепцию М. М. Бахтина: «Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. <...> Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое слов собеседника всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывая вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово. <...> У Достоевского этот скрытый диалог занимает очень важное место и чрезвычайно глубоко и тонко проработан» [5].

Тонкой, пронзительной, как сорвавшаяся со скрипичной струны, нотой завершает постановщик этот эпизод. «Вскоре после этого я уехал за границу!» – говорит Ставрогин. И было у него там ощущение счастья, и забыл он там об этом своем кошмаре. Но вот однажды во сне явилась Матрёша и погрозила безмолвно и беспомощно маленьким кулачком. И образ этот стал преследовать Ставрогина неотступно: «Мне стыдно! Мне невыносимо каждый день! Пусть меня ненавидят, чтоб я мог со смирением это перенести».

В третьей части бесовщина завершает свой страшный фейерверк.

В первой части мы видели всеобщее взаимное отражение, во второй бесы вырываются из пространства, в третьей – водоворот бесовщины.

В произведении Евгения Гельфонда предстает исследование проблемы хаоса в культуре, провалов и тупиков социального сознания. Режиссер страстно исследует вместе со своими актерами те идеи и личности, что провоцируют подобные проблемы и состояния. Погружение в хаос, проход через смерть, «совершающуюся» прямо у ног зрителей, выход самого генератора хаоса Ставрогина в безвоздушное пространство самоуничтожения. В течение спектакля исчезали одно за другим порождения ставрогинских идей, исчезали химеры хаоса: «Всё дано для вечного счастья, а делают вечное несчастье».

В третьей части торжествует хор певчих. Органный распев актеров, сидящих напротив зрителей (глаза в глаза), начинает эту часть спектакля:

– Глубоко, глубоко...

Колодезь вода...

Глубже того

Мое горе...

Хор певчих превозмогает мрак и хаос, проводит зрителей, как проводник Вергилий проводит поэта Данте по всем кругам ада, и поднимает дух из бездны:

– Широко, широко
Разлилась река.
Широко,
Широко разлились луга,
Широко разлились поля...
Шире того
Благодать!

– Высоко, высоко
Залетел сокол,
Выше того
Полная радость,
Выше того!
Выше того полная любовь,
Выше того!

Жанр театрального произведения можно определить как религиозный диалог и как философский диалог. И как триллер. Но это – целиком элитарный спектакль, адресованный тем, кто владеет всем контекстом Достоевского, и тем, кто способен сопоставлять позиции персонажей на основе знания источников любого высказывания (философского или теологического).

«Классика.Ru», спектакль Камерного драмтеатра (г. Вологда, Россия). Сценография спектакля – изящная полупрозрачная и графически-жесткая металлическая конструкция. Нечто подобное пушкинским перьевым наброскам на полях рукописей. На полях зрительского сознания – в очень узком сценическом пространстве между рядами зрителей, обступающими узкое железнодорожное полотно с двух сторон:

зрители

//////////////////// шпалы

зрители

Фонари, кованые и тонко изогнутые, черные. Полутьма с бликами света. Лица в полутьме. Серые одежды. Сумрак. Сумерки... Сумрачно. Петербуржно. Ветер предполагается, чувствуется... герои зябнут, кутаются, беспокоятся. И Мечтатель (А. Сергеенко), и Настенька (Е. Смирнова), и Домна Платоновна (И. Джапакова).

Их судьбы переплелись на этом странном полустанке, случайном и неожиданном. Это место происходящего в спектакле – очень выразительное и символичное: продуваемый петербургский полустанок на одно мгновение становится местом откровений, быстрых и влекущих взглядов, сердечных исповедей, которые завтрашняя дорога унесет и развеет, словно сон. А в нынешнем полумраке всё предстает в обманно-иллюзорно-призрачном облике, заманчивом и влекущем, обещающем острые ощущения и оборачивающемся глубокими драмами.

Романтический и неискушенный Мечтатель, готовый помогать и понимать, безответно влюбленный. Настенька, беззащитная и хрупкая, нуждающаяся в защите и опеке, но по-женски лукавая и остроглазая, кокетливая и непредсказуемая. Домна Платоновна, хваткая и сильная, хозяйка, мамка, циничная и рациональная, банальная и пошлая, однако ранимая и безнадежно доверчивая, до отчаяния.

Они переплелись в этой точке и в эту минуту, а с ними их судьбы – и открылись во всей своей глубине.

Режиссер Яков Рубин называет жанр своего произведения сеансом одновременной игры. Действительно, трио актеров создает музыку из трех разных инструментов и интонаций. В спектакле возникает контаминация из «Белых ночей» Ф. Достоевского, «Воительницы» Н. Лескова и «Евгения Онегина» А. Пушкина. И фрагменты из разных произведений, как пазлы, слагаются в общую логическую изящную композицию. Еще мечтательный, но предчувствующий будущие драмы Достоевский. Усугубленно материальный, словно замешивающий тесто жизни Лесков. И прозрачно ясный Пушкин, оказавшийся в этом контексте мистическим и грустным.

Каждый персонаж является и присутствует, как фантом, как призрак в наступающей и отступающей белой ночи. И каждый ждет от другого – нет, не помощи, каждый использует другого. Каждый делает на другом бизнес, или скрашивает одиночество, или наивно и преданно мечтает о другом, или проводит время.

Драма каждого персонажа скрыта, не выявлена. Она только предчувствуется, словно витает вокруг персонажей. Это происходит

благодаря музыкальной партитуре (оперные фрагменты и даже The Beatles), световой партитуре (блуждающий тревожный свет, делающий полутьму таинственной, загадочной). И главную ноту атмосферы и общего настроения создает сценография. Иногда даже возникает ощущение, что герои спектакля сами становятся частью сценографической партитуры, и она будто оживает их фигурами, делаясь кинетической. Они действуют, как пластические части сценографии. Настолько важна эта общая визуальность в режиссерском решении произведения.

Настенька, тоненькая, в плетеном длинном с капюшоном плаще, оказывается едва плотнее по цвету и фактуре, чем гнутый фонарь. А Мечтатель в шинели почти сливается с композицией шпал. Они двигаются аккуратно, нежно, подобно теням. И их пластическая партитура дополняется набухающей и выпуклой пластикой Домны Платоновны.

Великолепен звучащий текст, где объемна и полна смысла каждая фраза и каждая буква. Лирико-драматическая составляющая приходит в столкновение с характерной составляющей. Пошлость Домны Платоновны отрицает лиризм дуэта молодых и не дает зрителям погрузиться в сентиментальную драму Мечтателя. Но в следующем эпизоде пушкинский текст, произносимый молодыми, стирает всю пошлость Домны Платоновны. И снова торжествует поэтическая иллюзия белой ночи. Иногда обе отрицающие друг друга интонации смыкаются воедино в гротесковой ситуации (Мечтатель читает Пушкина, а Домна Платоновна в это время пролезает под шпалами) или – в финале – в драматической (Домна Платоновна раскрывает Мечтателю свою любовную историю).

Структура спектакля: соло – дуэты – соло – дуэты – соло – соло. Она выстроена по музыкальному принципу, отчего вся постановка приобретает звучания музыкально-поэтического произведения.

Время и пространство в постановке определены точно и предстают конкретными. И вместе с тем, благодаря поэтико-музыкальной структуре пространство приобретает качества легкой взвешенности, оно клубится и исчезает, а потом проступает из тумана снова. Это пространство нигде, оно ирреально, как сон. Время обладает теми же характеристиками: клубится, оборачивает-

ся-повторяется, возвращается в точку начала, сгущается вдруг и снова растекается-уплывает, как во сне.

В одних фрагментах пространство-время разрежено (Пушкин), в других пронизано изысканством и драматизмом (Достоевский), в третьих уплотнено до физического ощущения материальности (Лесков). Это напоминает картины Анри Тулуз-Лотрека, выпукло-огнутые прозрачно-призрачные плоскости, где пространство-время неоднородно.

«Человек-подушка» Театра одновременной игры «Зоопарк» (г. Нижний Новгород, Россия). Страшная сказка для взрослых режиссера Ирины Зубжицкой по пьесе М. МакДонаха.

Спектакль представляет собой последовательно развивающуюся структуру, в которой главным смыслом является сюжет о писателе, придумывающем страшные истории. Его жутковатые сказки, впрочем, основываются на известных легендах – на таких, как «Золушка», где злая мачеха измывает над маленькой девочкой и заставляет ее делать самую сложную и грязную работу по дому, или «Красная Шапочка», в которой мамаша посылает крошечного ребенка в глухой лес к бабушке, или «Дюймовочка», которую постоянно хотят выдать замуж за чудовищ, и т. д. и т. п. Эти сказки заканчиваются счастливо. А у главного героя «Человека-подушки» они завершаются черно.

Этот персонаж не сумасшедший, он находится в плену черной реальности, той, в которой существует повседневно весь сегодняшний мир. Поэтому авторы спектакля переносят все действие из подсознания главного героя (как это было у драматурга) в реальность. И пространство-время кошмарного сна, в котором плывет всё, переплетается и в котором совершаются самые дикие метаморфозы, трансформируются в реально происходящие события.

Действие заключено в пределы тюремной камеры, где двое полицейских допрашивают писателя, обвиняя его в совершенных убийствах, ранее описанных им, и пытаются его. Из фрагментов-осколков фантазий героя, которые в пьесе как бы прорезают друг друга, расслаиваются и бликуют в кровавом мареве, постановщица делает целую цепь событий, вытекающих друг из друга в причинно-следственной связи. Главный ге-

рой читает с листков рукописей очередную свою историю, а на сцене за его спиной иллюстрируется читаемое.

Ирина Зубжицкая выбирает для постановки материал, подобный выбору Владимира Деля. Но В. Дель использует другие сценические приемы и идет путем комедии дель арте. А И. Зубжицкая устремляется к разрушению художественности в пользу документальности.

На сцене создано реальное пространство, отражающее место действия с реально длящимся временем допроса. Авторы заставляют зрителей погрузиться в этот мир целиком, войти в эту камеру и осознать происходящее в ней. Послушать в этой темной коробке страшные истории и увидеть, как самые жуткие химеры подсознания могут осуществляться в действительности.

Каждый шаг актеров по сцене, каждый жест и взгляд наполнены отчаянием и болью. Это – некая проекция разрушения личности в современном мире. Оттого так страстны, экспрессивны и остры актеры А. Сучков, Л. Харламов, С. Блохин, В. Ометов и др.

Программа фестиваля была сосредоточена на исследованиях подсознания человека. И спектакль «Летиция», психоделическая история Питера Шеффера в постановке Любови Вишневецкой на сцене театра «Омнибус» (г. Златоуст), воспроизведенная как игра-действительность в двойной зеркальной перспективе. И «Пробка» по пьесе Ксении Драгунской в постановке Ивана Косичкина в Московском драмтеатре «АпАрте», где такая же игра-действительность представлена клипово. В театральной программе только один спектакль был адресован не элитарной, а широкой публике. «Нежданный повод для любви», мелодраматическая история по пьесе М. Себастиана «Безымянная звезда» Русского драмтеатра из г. Костанай в постановке Валерия Захарьева – произведение массовой культуры. В отличие от многочисленных спектаклей, антрепризных и ширпотребных, эта постановка представляет собой отличную работу. Глубокие актерские работы и великолепный ансамбль исполнителей. Интересная сценография Ивана Кузьмина (3D-проекция + реальное воссозданное место действия со сценическими предметами). А главное – хороший вкус и чувство меры постановщика. Сложную фестивальную ла-

бораторию, где анализировались проблемы структуро- и смыслообразования в искусстве, этот спектакль дополнил, разнообразил и оттенил и теоретический дискурс, и само фестивальное полотно.

Заключение. Каждый театральный фестиваль, как правило, складывается как своеобразный целостный объемный спектакль, состоящий из отдельных сценических произведений. Волею организаторов (в Челябинске это директор Нового Художественного театра и директор фестиваля Дмитрий Назаров, художественный руководитель театра и фестиваля Евгений Гельфонд, завлит театра Майя Давыдова и др.) и волею случайности (что в театральном деле не менее важно) программа праздника «СНЕЛОВЕК театра» оказалась трагической по содержанию, современно сложно структурированной по художественной форме и остро беспокойной по экспрессии режиссерского высказывания. Высокий градус напряженности, стилистической и сюжетной, предполагал особенную гармонию самой фестивальской программы. Во-первых, это структурная гармония (гармоничность соотношения частей в целом): спектакли фестиваля сосредотачивались на произведениях Ф. М. Достоевского и близких ему современных драматургов. Во-вторых, каузальная гармония (влияние одной части на другие): спектакли фестиваля сложились в целостность и словно поддерживали друг друга, и понимать их было возможно через друг друга. В-третьих, функциональная гармония (синхронность функционирования частей): в едином фестивальном контексте все спектакли существовали по принципу взаимодополнительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эйзенштейн, С. М. Монтаж аттракционов / С. М. Эйзенштейн // Избр. произв.: в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 269–273.
2. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М.: Гнозис, 1993.
3. Джеф Натл. Цит. по: П. Пави «Словарь театра». – М., 1991. – С. 233.
4. Юберсфельд, А. Наслаждение зрителя / А. Юберсфельд // Театральная жизнь – 1990. – № 3. – С. 15.
5. Цит. по: Руднев, В. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. – М., 2001. – С. 117–118.

Поступила в редакцию 22.04.2013 г.