

# Классика и классики в российском театре 2000-Х ГОДОВ

Ольга Рогинская



ОВРЕМЕННЫЙ театр — предельно широкое и разнородное понятие: с момента, когда в европейской культуре Позднего Средневековья разошлись традиции народного, придворного и школьного театра, неоднородность театральной среды стала ее непреходящим качеством. Описывая ситуацию в сегодняшнем российском театре, нельзя говорить о *театре вообще*: в нем одновременно сосуществуют ветви коммерческого буржуазного театра<sup>1</sup>, консервирующего ценности «интеллигентской» культуры «высокого» театра<sup>2</sup> и театра

1. Как отмечает Патрис Пави, эта разновидность современного театра берет свое начало от *театра бульваров*. Это театр, возникающий в ситуации максимальной рентабельности, а его тематика и ценности обращены к «мелкобуржуазной» публике, готовой дорого платить за потребление «своей» идеологии и эстетики. В сознании широкой публики он «отождествляется с театром в высшем смысле этого слова и представляет две трети общей театральной продукции на сценах больших городов мира...». См.: Пави П. Словарь театра/Пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991 (1980). С. 347–348. Эта разновидность театрального высказывания рассчитана на две базовые зрительские эмоции: смеховую либо мелодраматическую. Особая разновидность такого театра эксплуатирует дорогие зрелищные эффекты и, соответственно, зрительское восхищение перед тем, что красиво, броско и богато. Посещение театра при этом оказывается современным эквивалентом выходу в большой свет, что диктует определенную манеру поведения (непременный визит в дорогой буфет, например) и праздничный, выходной стиль в одежде (к примеру, сменные туфли и декольте у женщин).
2. В российском контексте ценности высокой культуры транслируют в первую очередь академические театры. Это музыкальные театры оперы и балета и драматические театры, отстаивающие «реалистические» и «гуманистические» постановочные принципы, настаивающие на непремен-

авангардного, фестивального как части современного актуального искусства<sup>3</sup>. В настоящей статье рассматриваются некоторые аспекты театральной жизни Москвы и Санкт-Петербурга<sup>4</sup> 2000-х гг., а материалом служат репертуарные, фестивальные и гастрольные спектакли российских и европейских театров.

Театральная география современной Москвы хорошо описывается через известную модель соотнесения физического и социального пространства посредством проникновения и присвоения, предложенную Пьером Бурдьё<sup>5</sup>. Коммерческие театральные проекты «физически» прикреплены к бывшим дворцам культуры и эстрадным площадкам. «Высокая культура» по-прежнему ассоциируется с театральными зданиями в духе классицистской и модернистской архитектуры, в большинстве своем расположенными в районе кольца бульваров и улицы Тверской. Зоны авангардного театра прячутся от глаз туристов и случайных прохожих и непредсказуемо разбросаны в подвалах, подъездах, старых квартирах и офисах в центре Москвы, а с некоторых пор прикреплены и к различным индустриальным территориям, используемым как арт-площадки, и разным «местам силы», как, например, Музей Владимира Высоцкого, Политехни-

ном обращении к классическому наследию и универсальным, «вечным» ценностям. Для российских режиссеров, относящих себя к этой ветви театрального процесса, ключевым оказывается обращение к традиции психологического, «содержательного», катарсического (дидактически-преображающего) театра, чаще всего — к школе К. С. Станиславского, и — в лучшем случае — ревизия этой традиции.

3. Имеется в виду театр, нацеленный на производство нового, на художественный эксперимент, политическую и культурную провокацию, театр, требующий от зрителя интеллектуального и душевного усилия. Такой театр является главным двигателем театрального процесса.
4. Такое ограничение географии при описании российской театральной ситуации представляется оправданным по причине ее ярко выраженного центростремительного характера, при котором все ведущие тенденции возникают и реализуются, в первую очередь, в столичном культурном пространстве.
5. См.: Бурдьё П. Физическое и социальное пространства: проникновение и присвоение // Бурдьё П. Социология политики/Сост., общ. ред. и предисл. Н. А. Шматко. М.: Socio-Logos, 1993. С. 33–52. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Sociolog/Burd/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Burd/index.php). Этот пример Бурдьё приводит и ранее, в своей знаменитой книге «Различение. Социальная критика суждения». Он показывает, как в географии Парижа «разделяют и разделяются сами» respectable, буржуазный театр Правого берега Сены и авангардный — Левого. Бурдьё подчеркивает одновременно эстетическую и политическую природу этого различия. См.: Бурдьё П. Различение: социальная критика суждения (фрагменты книги)/Пер. с фр. О. Кирчик // Западная экономическая социология. Хрестоматия современной классики. Антология/Сост. и науч. ред. В. В. Радаев. М.: РОССПЭН, 2004. С. 537–568.

ческий музей или Сахаровский центр<sup>6</sup>. Исключение составляет лишь основанный Анатолием Васильевым театр «Школа драматического искусства», для которого было построено собственное здание на Сретенке по проекту самого мастера и соавтора многих его спектаклей художника Игоря Попова.

Своеобразие сегодняшней московской и в целом российской театральной ситуации состоит, однако, в невозможности проведения жестких границ между разными театральными локусами<sup>7</sup>. Абсолютное большинство московских театров, причисляющих себя к носителям и распространителям высокой культуры, включает в свой репертуар спектакли, тематически, постановочно и экономически тяготеющие, скорее, к коммерческой антрепризе. Одна из причин подобной ситуации — особенности сложившейся к настоящему моменту театральной аудитории, изменившаяся конфигурация ее культурных запросов. Закономерным образом новый средний класс и новая буржуазия вытеснили из театральных кресел интеллигенцию, недолго доминировавшую в позднесоветском культурном поле.

С другой стороны, зыбкой оказывается и граница между традиционным и новаторским театром — в первую очередь, в их обращении с литературной классикой<sup>8</sup>. С точки зрения зрителя,

6. Здесь можно назвать такие площадки, как «Школа драматического искусства» и театр «А. Р. Т. О.», функционирующие по модели экспериментальной лаборатории, с одной стороны, и с другой — работающие на пространстве «новой драмы» ТЕАТР.ДОС, театр «Практика», «Центр драматургии и режиссуры», а также такие недавние проекты, как Театр им. Йозефа Бойса, театр Кирилла Серебренникова «Платформа» на Винзаводе и «Политеатр» в Политехническом музее. Во многом открыты для экспериментальных проектов такие площадки, как Центр им. Всеволода Мейерхольда и Театральный центр «На Страстном».
7. Об этом пишет, в частности, театральный критик Марина Давыдова в своей колонке на портале OpenSpace: *Давыдова М.* Особенности национального театрального бума // OpenSpace. 28.05.2008. Эта проблема достойна отдельного рассмотрения, здесь же пока отметим, что коренится она в заведомо архаичной и примитивной зрительской политике российских театров.
8. Большая часть классических постановок в мировом драматическом театре связана с именами Шекспира и Чехова. В российском театре, кроме названных авторов, представлены и свои национальные классики — Гоголь, Островский, и — с учетом современного увлечения постановками прозаических текстов — Достоевский и Толстой. Театральная афиша красноречиво отражает набор актуальных классических текстов. Время от времени, вне каких-либо закономерностей, можно зафиксировать увлечение театров теми или иными авторами и произведениями. Так, за прошедшее десятилетие в Москве имели место взрывы увлечения то драматургией Сухово-Кобылина (тогда сразу в нескольких театрах практически одновременно вышли спектакли по «Свадьбе Кречинского»), то гоголевскими «Мертвыми душами», то его же «Игроками» и «Женитьбой», то «Тар-

приобретающего театральные билеты, выбор классики всегда беспроегрышен. Это как бы гарантия качества, стабильности и благонадежности. Любопытно при этом, что степень радикальности самой постановки практически не влияет на массовый зрительский выбор. Определяющими при выборе билетов факторами является само название спектакля, отсылающее к тому или иному классическому произведению.

Еще одна отличительная особенность российской театральной ситуации 2000-х — феноменальное преобладание театральной классики над постановками современных текстов<sup>9</sup>. Данная статья посвящена проблематизации статуса литературной классики в современном российском театре и рассматривает постановочные алгоритмы, действующие сегодня применительно к классическим текстам, а также зрительские интенции и ожидания, связанные с отношением к классике.

\* \* \*

Исключительное значение, которым обладают литературные тексты, подвергающиеся сценической адаптации, — прямое следствие реализации в европейской традиции логоцентристской модели театра. Со времен «Поэтики» Аристотеля драматический текст рассматривается в качестве первостепенного элемента, глубинной структуры и главного содержания сценического искусства как искусства исполнительского и — с момента рождения режиссерского театра на рубеже XIX–XX вв. — еще и интерпретационного. Словесный текст — это «душа и сердце» спектакля.

Текст и сцена как два компонента театрального представления находятся в истории европейского театра в диалектических отношениях. Сцена может выполнять функцию пересказа и иллюстрации; сам литературный текст осмысливается в терминах скрытой потенциальности или сценической возможности<sup>10</sup>. Такой тип взаимоотношений текста и сцены характерен для эпохи актерского, дорежиссерского театра, когда театральная постановка представляет собой *исполнение* авторского текста перед публикой, то есть его *разыгрывание* по персонажам и репликам. Для этой эпохи в истории театра характерна близость драма-

тюфом», то «Крейцеровой сонатой», то «Чайкой». Такие явления часто бывают вызваны, среди прочего, юбилейными мероприятиями.

9. Удельный вес современной драматургии в театре (по сравнению с классикой) существенно выше в Германии, Британии, Скандинавии, Бельгии, Швейцарии. Ситуация, подобная российской, характерна для стран с мощной и старой театральной традицией (в первую очередь, для Франции, Италии и Испании).

10. Пави П. Указ. соч. С. 369.

турга к сценическим практикам, его буквальное местонахождение рядом с актерами, со сценой (см. хрестоматийные примеры Шекспира, Мольера, Островского, Чехова).

В то же время сцена может подчеркивать разрыв с текстом, критиковать его, вступать с ним в диалог, делая его открытым и относительным. В результате нарушается равновесие между визуальными и текстуальными компонентами спектакля. Такой тип отношений текста и сцены стал возможен только в эпоху зрелого режиссерского театра в качестве одного из ведущих его направлений. Режиссер принимает на себя основные творческие амбиции, и самым удобным автором для него оказывается мертвый автор (классик).

В обоих случаях сама связь текста и сцены в драматическом театре носит неотменяемый характер. Также не подвергается сомнению, что литературный текст предшествует его сценической интерпретации<sup>11</sup>. Существует *текст как таковой* и *текст в его сценическом воплощении*<sup>12</sup>; они соотносятся как универсальное и частное, абстрактное и конкретное.

Становясь составной частью театра, драма приобретает иную функцию и иной характер в сравнении с тем, чем она была, пока воспринималась как поэтическое произведение: одна и та же драма Шекспира представляет собой одно, когда мы ее читаем, и нечто совсем иное, когда ее ставят на сцене... Во всяком случае, между драматической поэмой и театром существует напряжение...<sup>13</sup>

Различные прочтения и их расходящиеся *конкретизации* (термин Р. Ингардена) высвечивают места неопределенности текста,

11. В данной статье проблема классики рассматривается в ее отношении к традиции театра драматического как литературоцентричного, в котором слово является одним из главных средств выражения режиссерской концепции. В современном театре ведутся поиски альтернативных путей развития, иначе реализующих диалог авторского текста и сцены. В частности, такие фигуры современного российского театра, как Евгений Гришковец или Андрей Могучий провоцируют рождение слова не на бумаге, а в пространстве сцены, когда драматический текст создается из заданной темы в процессе импровизации, а репетиционное взаимодействие режиссера, актеров и драматурга и приводит в итоге к созданию пьесы. Эти экспериментальные поиски направлены на разрушение (преодоление) традиционного режиссерского (интерпретационного) театра. Примечательно, что данный подход отменяет и особый пиетет театра перед классическими текстами.
12. Бентли Э. Жизнь драмы/Пер. с англ В. Воронина. М.: Айрис Пресс, 2004. С. 176.
13. Мукаржовский Я. К современному состоянию теории театра // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства/Пер. с чешск. В. А. Каменской. М.: Искусство, 1994. С. 372.

которые не являются универсальными и навсегда фиксированными, а меняются в зависимости от уровня прочтения. Режиссер, таким образом, замещает читателя. Опираясь на «скелет» произведения, он наполняет его образную систему предметным, «вещным» содержанием. По Ингардену, опредмечивание, конкретизация художественных образов воспринимающим сознанием состоит в заполнении «участков неопределенности», стимулирующих художественное воображение реципиента. В терминах рецептивной эстетики, можно рассмотреть и театральный спектакль как результат *актуализации*<sup>14</sup> (овеществления, оживления средствами собственной фантазии) литературного текста. Тогда можно увидеть, как в процессе читки и режиссерского разбора пьесы<sup>15</sup> разворачиваются механизмы субъективной *конкретизации текста*, его индивидуального «развертывания», открываются *новые горизонты смысла*.

Вследствие исполнительского характера театрального искусства механизмы конкретизации работают и в актерской деятельности: актер своей физической и психической фактурой и собственно игрой *конкретизирует* образ персонажа. Однако с наступлением эры режиссерского театра деятельность актера как интерпретатора становится вторичной по отношению к режиссерской концепции спектакля. Актер стремится проникнуть в характер своего персонажа, действуя при этом преимущественно как психолог-практик, а если и как читатель — то подчеркнута «наивный», толкующий реплики и поступки своего героя опять же профанно-психологически, «вживаясь» в образ<sup>16</sup>. Режиссер же (и часто рядом с ним художник-сценограф и композитор<sup>17</sup>) по отношению к литературному тексту выступает в первую очередь как читатель, вступающий в активный

14. Ингарден Р. Исследования по эстетике/Пер. с польск. А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962.

15. В данном случае не важно, предшествует ли читка и анализ пьесы репетициям («застольный» период, как это называется на театральном сленге) или выход актеров на сцену осуществляется с первых же репетиций, когда текст начинает распределяться между актерами сразу же в процессе их сценического взаимодействия.

16. По-разному и в разные эпохи актуализировавшие и проблематизировавшие дистанцию между актером и персонажем Дени Дидро («Парадокс об актере») и Бертольд Брехт приписали актеру, по сути, режиссерскую функцию взгляда на художественное целое не изнутри, а извне, отказа от интимизации в пользу осуждения.

17. Истории театра хорошо известны знаменитые творческие союзы режиссера, художника и композитора, такие, например, как Юрий Любимов — Давид Боровский — Эдисон Денисов/Владимир Мартынов/Альфред Шнитке; Анатолий Васильев — Игорь Попов; Кама Гинкас — Сергей Бархин — Леонид Десятников. Сегодня выдающихся творческих результатов достигают такие творческие группы, как Сергей Женовач — Александр Боров-

диалог с произведением. Режиссер в качестве не переводчика, но интерпретатора выполняет роль литературного критика, филолога, толкователя<sup>18</sup>, чья деятельность зависит от первотекста и в то же время превращает его в предтекст:

Режиссура — работа творческая, но не авторская. Режиссер работает с чужими текстами <...> Я не автор текста спектакля, я основываю свою работу на уже готовом тексте, чувствую себя интерпретатором, я творю свой текст поверх другого: текст, состоящий из звуков, образов, движений, но все они не имеют смысла без первоначального драматургического текста. Когда я ставлю «Венецианского купца» Шекспира, это именно «Венецианский купец», это мечты о пьесе, автор которой Шекспир. Парадокс состоит в том, что этот текст будет «предтекстом» по отношению к театральному жесту<sup>19</sup>.

Начинаясь на этапе читки и разбора пьесы как комментарий и толкование, деятельность режиссера в итоге приобретает характер поэтический, точнее, метафорический. Осуществляется поиск объединяющего метафорического образа как ключа к сценическому воплощению литературного произведения. История театральной режиссуры может быть написана как история метафор — сменяющих одна другую в творчестве одного режиссера или от режиссера-учителя к его ученикам-последователям, в череде разных постановок одного и того же произведения, в смене одной эпохи или традиции — другой.

Рассмотрим фрагмент из письма Вс. Мейерхольда, написанного 8 мая 1904 г. А. П. Чехову по свежим впечатлениям от постановки «Вишневого сада» в Художественном театре.

Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого «топотанья» — вот это «топотанье» нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас: «Вишневый сад продан». Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца. Когда читаешь пье-

ский — Григорий Гоберник или Андрей Могучий — Александр Шишкин — Александр Маноцков.

18. В истории театра и кино предметом особого внимания, публикации и изучения являются режиссерские тетради и дневники, записи репетиций. Для историков театра и кино это важный источник исследования творческого замысла режиссера. Это особый вид литературы, близкий к литературоведческой научно-популярной эссеистике. Метафоричность как основа режиссерского мышления сближает этот вид режиссерской прозы с эссеистикой поэтов и писателей.

19. Брауншвейг С. Режиссер — творец, но не автор // Режиссерский театр от Б до Я: Разговоры на рубеже веков. Вып. 2. М.: Московский художественный театр, 2001. С. 49.

су, третий акт производит такое же впечатление, как тот звон в ушах больного в Вашем рассказе «Тиф». Зуд какой-то. Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное <...> В Художественном театре от третьего акта не остается такого впечатления <...> замедлен слишком темп... Хотели изобразить скуку. Ошибка. Надо изобразить беспечность. Разница. Беспечность активнее. Тогда трагизм акта сконцентрируется<sup>20</sup>.

В приведенном высказывании налицо спор интерпретаций, разных метафорических прочтений чеховской пьесы. В основе каждой из них — своя интегрирующая идея (идея скуки — в версии Художественного театра, беспечности — у Мейерхольда), которая ложится в основу режиссерской концепции. У Мейерхольда она выражается через метафорический образ «топотанья». У Станиславского и Немировича-Данченко — через последовательность пауз и ситуаций молчания, которые также прочитываются символически. Следует обратить внимание на то, что Мейерхольд, излагая свою версию и оспаривая чужую в письме автору пьесы, не задает последнему вопрос о том, какая из интерпретаций верна и соответствует пресловутому авторскому замыслу. Очевидно, что в авторской иерархии, характерной для режиссерского театра, видение режиссера «весит» больше, чем точка зрения драматурга.

Характерно, что в беседах с журналистами и критиками театральные режиссеры, как правило, настаивают на непосредственном общении с авторским текстом, отсутствии интереса к чужим интерпретациям-спектаклям и даже знакомства с ними. Широко распространена (особенно в театрах-студиях, студенческих, полупрофессиональных театрах) практика запретов на просмотр актерами фильмов и спектаклей, созданных по произведению, в постановке которого они участвуют. Это проявление типичной режиссерской фобии — обвинения во вторичности, заимствованиях, сознательном или бессознательном копировании предшественников, а значит — отсутствии оригинальности, самобытности.

Есть, однако, и разновидность режиссеров, которым присуща историчность мышления и, следовательно, сознательное обращение к традиции.

Я внимательно читал все то, что писали об исполнителях роли Феде Протасова <...> — и получается все-таки, что в той или иной степени романтическая струя в созданных ими образах была главной. Федя Протасов в трактовке Берсенева полностью растворял-

20. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 86.



ся в любви к Маше <...> Симонов, как мне представляется, играл какого-то огромного, немножко абстрактного ребенка <...> Эфрос и Калягин в своей трактовке образа Федя Протасова, пожалуй, впервые стали уходить от романтизации конфликта в сторону погружения в самое существо раздирающего обыкновенного человека внутреннего противоречия. По ощущению этот подход в чем-то очень близок тому, как я чувствую эту пьесу. Хотя мне хотелось бы дать более радикальное и жесткое решение<sup>21</sup>.

Так характеризует свою работу над постановкой в Александринском театре толстовского «Живого труппа» режиссер Валерий Фокин. Выбор концепции определен здесь анализом уже существующих трактовок и неудовлетворенностью ими. Оригинальность в данном случае как бы прорастает из традиции, является результатом диалога с ней и одновременно — проверкой на собственную неповторимость.

В приведенном фрагменте беседы Фокина с актерами налицо еще одна особенность функционирования классического произведения в театре — стремление режиссера интерпретировать его в соответствии с запросами сегодняшнего дня, открыть в нем актуальное содержание, прочесть его на языке своего времени. Обращаясь к постановке современных текстов, режиссер вступает в своеобразное соревнование театров и режиссеров («Кто точнее поставит/передаст авторский замысел?») — именно таков первый этап функционирования литературного текста в театре, именно в таком режиме осуществлялись первые постановки произведений, которые сегодня воспринимаются как классические<sup>22</sup>. При обращении к классическому тексту режиссер тоже будет настаивать на внимании к тексту и автору, но с другой целью — обнаружить в нем доселе не увиденное, не понятное, открыть новое. Обратимся еще раз к Фокину, репетирующему на этот раз гоголевского «Ревизора».

Очень важны образы Бобчинского и Добчинского. Мне бы хотелось уйти от маленьких, пыльных людей, хотелось бы сбить этот стереотип и дать совершенно других типов, бывших каге-

21. Фокин В. В. Уход (Из беседы с актерами) // Л. Н. Толстой. Живой трупп. Спектакль Валерия Фокина / Авт.-сост. А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. С. 4–9.

22. В подобных случаях в качестве главного эксперта часто выступает сам автор. Можно привести примеры из истории театра XIX века — с постановками «Ревизора», пьес Островского, Чехова, Горького. В современном театре драматург обычно тоже находится рядом со сценой, а то и принимает на себя функции режиссера. Для театров, работающих в современной драматургией, вообще характерен союз драматурга, режиссера, а часто еще и актера.

бешников, опытных чекистов. Да, они прокололись, и прокололись серьезно. Столько лет работали, служили, и первый раз в жизни так взяты и промахнуться<sup>23</sup>.

То пространство интерпретации, в котором оказывается режиссер-постановщик классического текста, требует изощренной изобретательности, которая носит характер определенного соревнования с предшественниками.

Вот «Взятки» надо будет решать... Я вот думаю: как можно это сделать?.. В сцене «Взяток» у Мейерхоolda было много дверей, в каждой стоял человек с конвертом, а Хлестаков просто шел и собирал конверты... Но сегодня это уже вчерашний день. Тут надо сделать что-то ошеломительное! Я думаю, мы вообще взятки будем делать в темноте. Чиновники вырубили свет. Просто вырубили и все! Налетели на него, сунули купюры, а потом загорелся яркий свет, и Хлестаков весь в деньгах лежит<sup>24</sup>.

Парад интерпретаций, которым оборачивается в режиссерском театре литературное произведение, ставшее театральной классикой, во многом организует театральный процесс — каким его воспринимает заинтересованный, неслучайный зритель (критик или просто заядлый театрал). Французский писатель и театровед Жорж Баню, автор книги о театральных постановках «Вишневого сада», определяет ее жанр как «дневник искушенного зрителя», «так как она родилась от продолжительного существования с самим произведением и разного рода „эссе“, коими являются его постановки. „Искушенный зритель“ любит подобную игру в тему с вариациями. Впитав в себя оригинал, безразличный к границам текста и сцены, он легко перемещается по привычной ему территории, превращая спектакли в свою библиографию и набрасывая смутные очертания вообразимого представления»<sup>25</sup>. Дневник зрителя в случае Баню становится дневником путешественника в галактике «Вишневого сада» и его *сателлитов*. Это (при)страстное путешествие-погоня, погоня за «„Вишневыми садами“, виденными здесь и там на протяжении четверти века. „Вишневыми садами“ известными и неизвестными, но непременно несущими в себе особую метафору или нетривиальное высказывание о „комплексе сада“...»<sup>26</sup>.

23. Фокин В. В. Беседы о профессии. Репетиции/Сост. и лит. запись А. А. Чепурова. СПб.: «Балтийские сезоны», издатель Е. С. Алексеева, 2006. С. 143.

24. Там же. С. 145–146.

25. Баню Ж. Наш театр — «Вишневый сад». Тетрадь зрителя/Пер. с фр. Т. Прокурниковой. М.: Московский художественный театр, 2000. С. 11.

26. Там же. С. 11–12. Можно говорить о существовании особой околотеатральной практики — создания документальных книг, теле- и радиопередач, филь-

В истории театра литературное произведение обретает свою значимость в контексте предшествующих и последующих его интерпретаций (конкретизаций), предложенных другими режиссерами<sup>27</sup>. Таков один из механизмов формирования корпуса текстов, которые можно считать театральной классикой. Статус классики приобретают те тексты, которые неоднократно ставились и продолжают ставиться, причем каждая новая их интерпретация встраивается в ряд уже существующих.

Здесь мы выходим на более широкую проблему места и роли интерпретационных практик в европейской культуре зрелого Модерна (XIX–XX вв.). В это время неотъемлемой составляющей жизни литературного произведения становится появление его новых толкований и интерпретаций как следствие особой читательской активности, подразумевающей позицию соавторства и проявляющейся в формах литературной критики и эссеистики в жанре «Мой Пушкин/Гоголь/Достоевский/...», читательских дневников, режиссерской деятельности<sup>28</sup>.

На первый взгляд кажется, что проблема режиссерской интерпретации классики актуальна в отношении как театра, так и кинематографа. И действительно, нельзя не констатировать морфологическое сходство экранизаций и театральных интерпретаций классики: в обоих случаях мы имеем дело с «переводом» на язык другого, и при этом динамичного (ср. с книжной иллюстрацией) искусства. Однако значимость классических текстов в сфере театра и кино принципиально различна, так как различна прагматика их существования.

Для театра ситуация одновременного сосуществования во времени и пространстве сразу нескольких постановок одного и того же произведения является частой, а главное — нормативной; это один из конститутивных признаков театрального процесса как такового. Для зрителя, который следит за театраль-

мов, сюжетом которых является история образа, персонажа или пьесы. См., например, телевизионный документальный фильм Михаила Козакова «Играем Шекспира», серии которого называются «Воспоминание о Гамлете», «О двух комедиях», «Размышления о Лире». Воспоминания (размышления) о героях Шекспира или его комедиях выстраиваются как обзор созданных в разные годы в разных спектаклях их актерско-режиссерских версий.

27. Нередко случается, что один и тот же режиссер на протяжении своей творческой биографии возвращается к одному и тому же произведению — в другом театре, с другими актерами, в другое время.

28. Сюда же можно отнести и литературные пересказы классики, сиквелы, fan literature и подобные явления.

ным процессом, совершенно естественным является посещение за сезон нескольких спектаклей по одному и тому же произведению в поисках ответа на вопрос, чей «Гамлет» или «Вишневый сад» окажется самым интересным. В кинематографе ситуация, когда несколько (хотя бы два) режиссера одновременно снимают фильмы по одному и тому же сценарию или произведению, неизмеримо более редкая (за исключением так называемого раннего кино 1900–1910-х годов, деятели которого буквально соревновались за более успешную обработку «престижного» литературного источника<sup>29</sup>). Статус литературной классики, как и статус авторства (и в отношении сценариста, и в отношении режиссера) здесь принципиально выше, чему не «мешает» и характерный для кино интенсивный диалог с традицией в лице старых мастеров. Театральные же спектакли прошлых лет функционируют в настоящем лишь в статусе легенды, мифа: большая часть театральной публики их не видела. Зато слышала, читала. В случае с легендарными спектаклями прошлого возникает ситуация принципиальной невозможности проверки<sup>30</sup>, и диалог современного режиссера с традицией приобретает качественно иной, по сравнению с кино, во многом легендарно-мифологический характер.

Встраиваясь в интерпретационную парадигму современной культуры, киноэкранизации и театральные постановки классики выходят за рамки своей институциональной принадлежности и становятся частью истории культуры, оказываясь объектом внимания специалистов, занимающихся рецептивной проблематикой, а также вопросами формирования и трансляции культурных мифов. При этом экранизации редко играют решающую роль в истории кино. В театре же постановки классики и формируют его историю.

\* \* \*

Интересом к литературной классике характеризуются самый ранний (можно даже сказать, доисторический) и уже зрелый

29. См. об этом: *Цивьян Ю. Г.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896–1930. Рига, 1991. С. 239–273.

30. В ситуации характерного для сегодняшней Москвы (а отчасти и Петербурга) фестивального бума ситуация меняется, но лишь отчасти — шанс не увидеть тот или иной спектакль значительно выше, чем невозможность посмотреть старый фильм. Не меняет принципиально ситуацию и развитие театральных медиа, в первую очередь, видеовеерсий спектаклей, транслируемых по ТВ и в Интернете. Это скорее альтернативная, параллельная линия развития современного театра, отнюдь не заменяющая собой традиционный «живой» спектакль.

этапы становления режиссерского мышления в театре. Именно к ним восходят две главные традиции постановок классических произведений в современном театре.

Одно из начал театральной режиссуры коренится в традиции натуралистического архаического театра. Так называли течение в английском театре второй половины XIX в. «Это художественное направление интерпретировало драматургию Шекспира, а также любые другие пьесы, в которых действие происходило в старой Англии или малоизвестных странах. Живописное, помпезное изображение исторических событий, грандиозные декорации, создающие иллюзионистскую картину мира, скрупулезное следование документальным реалиям времени, воспроизведение архитектурных стилей и специфики нарядов, понимание истории как нескончаемой череды громких событий, в которых участвуют легендарные личности...»<sup>31</sup>. Собственно режиссура в данном случае произрастает из искусства сценографии, но в результате отказа от исторического миметизма и натурализма, как, например, в работах Гордона Крэга, превращается в поиск условно-метафорических образов, придающих спектаклю единство и целостность. Так архаический натурализм, сам являясь образцом дорежиссерского театра, дал толчок развитию режиссерского мышления.

В сегодняшнем театре, однако, такого рода театральной архаики очень много. Ее образцы воспроизводят распространенные в массовой культуре мифы — верность эпохе и верность авторскому замыслу. Эта традиция целиком и полностью зиждется на имплицитном допущении: для верной передачи прошлого необходимо последовательно маркировать происходящее на сцене как не-современное — через костюм, картинку, музыку, актерскую манеру<sup>32</sup>. Подобный позитивистский подход, с невольной иронией дискредитирующий саму идею прошлого, реализуется

31. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв./Отв. ред. М. Ю. Давыдова. М.: РГГУ, 2000. С. 363.

32. Именно такое видение прошлого традиционно транслируется театральными практиками, реализуемыми в общеобразовательной школе. Планируя коллективные походы в театр, учителя, как правило, выбирают спектакли «реалистические», которые, с их точки зрения, «верно» отражают авторский замысел, не извращают содержание произведения и не дискредитируют автора. Единственная модель восприятия театральных постановок классики, пропагандируемая в школе, — ее миметическое восприятие, как иллюстрации к главному, «высокому», освященному традицией. Любопытен и тот факт, что среднестатистический школьный (да и вообще любой самодеятельный) спектакль или «капустник» до сих пор представляют собой костюмированное и декорированное (в меру сил и возможностей) действие, разыгрываемое по всем законам подражания действительности.

в жанре костюмированного представления. Следование методу исторической реконструкции на практике оборачивается его профанацией. «Образ эпохи» создается в первую очередь с помощью соответствующих костюмов и декораций: если, к примеру, действие происходит в Испании, то в абсолютном большинстве постановок актеры будут играть под аккомпанемент оперы Бизе «Кармен», а в постановках про Британию вряд ли обойдутся без дождя, тумана и файф-о-клока. Долгая жизнь этой традиции поддерживается повсеместным представлением о миметической иллюзии как гарантии достоверности<sup>33</sup>.

Однако основу классического репертуара сегодняшних театров составляют образцы собственно режиссерского театра, в основе которых лежит идея интерпретации. При этом ведущей оказывается тенденция к универсализации. Опишем «идеальную модель» спектакля по литературной классике, созданного в этой традиции. Режиссер вступает в основательный, ответственный диалог с литературным произведением и более ранними постановками, при этом высказыванием первого уровня является высказывание режиссерское. Это направление — квинтэссенция режиссерского, модернистского театра, расцвет которого пришелся на XX век. К нему можно отнести всех ведущих современных режиссеров, имеющих отношение к российскому театру. От представителей старшего поколения, живых классиков режиссуры — Юрия Любимова, Льва Додина, Петра Фоменко, Камы Гинкаса, Валерия Фокина, Эймунтаса Някрошюса и Римаса Туминаса — до представителей более молодых поколений — Сергея Женовача, Евгения Каменьковича, Евгения Марчелли, Михаила Бычкова, Льва Эренбурга, Миндаугаса Карбаускиса, Дмитрия Чернякова. В основе прочтения

33. В современном театре можно выделить режиссеров, для которых тема памяти и идея подлинной реконструкции прошлого является ключевой. Ближайшие для российского контекста примеры — латышский режиссер Алвис Херманис (спектакли Нового Рижского театра «Долгая жизнь», «Соня», «Звуки тишины», поставленный в Швейцарии «Идиот») и Дмитрий Крымов (не случайно театральным художником по образованию). Оба режиссера восстанавливают образ прошлого, обращаясь к архивам — в первую очередь к старым, антикварным вещам и историческим документам. Этот трудоемкий путь, к тому же не гарантирующий широкого зрительского понимания и принятия, большинству режиссеров оказывается не по силам. А собственно результат выходит за рамки театрального процесса и превращается в культурный феномен. Востребованность этого вида театра кажется напрямую связанной и с уровнем исторического самосознания общества. Показательно, в частности, что в «Расказах Шукшина» — спектакле, который Херманис поставил с российскими актерами для российской публики, — режиссер пошел по пути не исторической реконструкции или универсализации, но отчуждения образов прошлого от актеров и зрителей.

авторского текста лежит, как правило, режиссерская метафора, которая и определяет решение сценического пространства, музыкальное сопровождение и собственно тип актерского взаимодействия. Этот тип театрального высказывания ориентирован на литературоцентричного зрителя, для которого главными являются фундированные отношения режиссера с текстом. Принципиальной оказывается и установка на выражение вневременных (антиисторичных), универсальных смыслов и на выработку катарсических эмоций, освобождающих зрителя от «шелухи» повседневности. Преодолеть историзм в данном случае помогает ведущая метафора — она и диктует систему основных визуальных и музыкальных образов спектакля.

Часто, однако, вневременное целое разрезается осовременивающими вставками (их качество и количество во многом отражает общий уровень спектакля). Основные приемы актуализации содержания — пародия (превращение персонажа в обладателя габитуса современного человека) и аудиовизуальные маркеры. Часто трансформируется и сама драматургическая основа: классический текст переписывается (частично или полностью) современным языком. При этом апелляция к современности в подобных случаях скорее свидетельствует о намерении режиссера приблизить классический текст к современному зрителю, сделать его более доступным и понятным.

Еще один способ актуализации классики — стилизация. Так, Алвис Херманис в девяностые годы разыграл «Ревизора» в декорациях советских 1970-х, а вслед за ним стиль застойной эпохи воссоздал в постановке «Леса» Кирилл Серебренников. Помещенный в гламурный контекст сюжет «Женитьбы Фигаро» превратился у того же Серебренникова в театральную версию телесериала «Моя прекрасная няня». Задача актуализации классики легко оборачивается популяризацией: стилизация пробуждает в зрителе ностальгический ресурс, усложняя и эмоционально обогащая его реакции.

Традиция постановки классики в режиссерском театре питалась также за счет актуализации интертекстуальных связей. Это повлекло за собой радикальные режиссерские трансформации собственно литературной основы. Стали появляться спектакли, в основе которых лежит причудливая смесь текстов, ассоциативно привязанных к главному произведению. Метафорическое мышление режиссера уступило место метонимическому. Так, например, построены спектакли Дмитрия Крымова «Торги» и «Тарарабумбия» (в них карнавалом перемешаны и сложены в лирический сюжет фрагменты разных чеховских произведений), «Иванов и другие» Генриетты Яновской (основной текст чеховской пьесы дополнен вкраплениями из других его

пьес), «Электра» Тадаси Судзуки (по Гофмансталу и Софоклу одновременно) или «Медея» Камы Гинкаса (контаминация текстов Еврипида, Сенеки, Ануя и Бродского).

\* \* \*

Понятие «классики» актуализируется в эпоху зрелого режиссерского театра, обретая статус непреходящей, вневременной культурной ценности — в противопоставлении политическому, современному, актуальному. Неисчерпаемость классики — одно из ключевых ее качеств. Выбор в пользу классики традиционен не только для зрителя, но и для собственно актерско-режиссерского сообщества. Классика становится универсальным языком, на котором российский театр по преимуществу говорит сегодня о современности. Классический текст превращается в гибкую, легко видоизменяющуюся структуру, которая поддается любым интерпретациям. Общим местом в размышлениях российских режиссеров о классике и современности оказывается противопоставление плоскостности, прямолинейности современных текстов и объемности классики, где за текстом тянется шлейф многочисленных интерпретаций.

О своей принципиальной приверженности классическим текстам заявляет большинство сегодняшних российских режиссеров. Характерна при этом используемая ими система аргументации. В качестве примера приведем фрагмент из беседы режиссера Камы Гинкаса с автором статьи<sup>34</sup>.

О. Р.: Каким языком в сегодняшнем театре можно говорить о современности? Почему для вас важно при этом обращаться к классическим текстам?

К. Г.: Знаете, 15–20 лет назад, когда не было еще и в помине того, что сегодня называют новой драмой, здесь были разрешены постановки театральных авангардистов, стали актуальны пьесы Беккета, Ионеско... Когда я был студентом и эти пьесы были запрещены, мне очень хотелось их ставить. Потом разрешили — и народ кинулся их ставить, а мне уже не захотелось. Я к тому времени уже ставил Достоевского и Чехова. И я просто ощутил, что великий Беккет — это мальчик-отличник на уроках у Достоевского и Чехова. А зачем мне ставить мальчика-отличника, если я могу учителя ставить? Причем мальчик-отличник берет узкую часть, которая ему близка и понятна... А ведь абсурд есть и у Достоевского, и у Чехова. Как еще раньше у Свифта, Тоголя. Вот когда в живой жизни обнаруживается театр абсурда, как

34. Разговор не был опубликован целиком по просьбе режиссера. Он дал разрешение на публикацию его фрагментов в исследовательских целях.



у Чехова, — это вкусно. А когда вынимается костяк, получается как бы обед всухомятку. Поэтому, например, театр абсурда мне неинтересен. Объемов нет. Не говоря уже о суперсовременной новой драматургии. После Чехова мне несколько смешно представление о том, что, якобы, чтобы быть современным, нужно обязательно наркотики жрать, быть педерастом или проституткой или от СПИДа умирать. И вот тогда это современно, остро, драматургично. Так приятно, когда Чехов пишет про здоровых людей, у которых ничего не происходит, а мы при этом понимаем, что жизнь их кончена, и происходит что-то более страшное, чем в случае смерти от СПИДа. Или псевдожизнь. Долгое, пустое ожидание смерти... Сейчас люди болеют СПИДом, тогда болели туберкулезом. Сейчас умирают, и тогда умирали. А если нет эксклюзивной ситуации — что, нет и драматургии? Мне это странно. Это же примитивно. Ну не болею я, слава Богу. В обычной жизни есть очень много трагического, драматического, глупого, нелепого, страшного, смешного, больного.

Похожая система аргументации, основанная на противопоставлении классики и современных текстов и констатации универсальности, весомости и объемности текстов классических обна-руживается и в высказываниях Сергея Женовача:

За многие века столько наработано великолепной литературы, еще не осмысленной театром. А то, что пишется сегодня, часто устареет, еще не успев написаться. Парадоксально, но дыхание сегодняшнего дня ты часто улавливаешь в Шекспире, Достоевском, Толстом, в Мольере, а не в современных текстах. А с другой стороны, многие люди бегут от сегодняшней реальности. Им хочется в высокий строй мысли попасть. И тут тоже классика помогает<sup>35</sup>.

Признания режиссеров вскрывают ограниченность представлений о современности, характерных для сегодняшнего режиссерского театра. Постановщики, отдающие предпочтение классике, лишают современность собственного лица и языка, нагружают ее так называемыми «универсальными» смыслами. Пародия была и остается главным и чуть ли не единственным регистром, в который переводится разговор о современности. Режиссер — приверженец классики делает однозначный выбор, предпочитая идти вслед за бегущим от сегодняшней реальности зрителем. В результате этот выбор невольно приобретает характер политического жеста: однозначное предпочтение, которое отдается классике, продуцирует образ неполноценной, смешной современности, в которой невозможно жить ответственно и всерьез.

35. Волков С. Поисковый театра Сергея Женовача // Литература. 2008. № 7.

Мы уже обращали внимание на отсутствие в российском контексте непроходимой границы между театром авангардным, классическим и буржуазным. Действительно, режиссерский театр, на протяжении прошлого века удерживавший позиции театра новаторского, поискового, нонконформистского, все в большей и большей степени превращается в свою противоположность.

С течением времени буржуазная публика вслед за продуктами бульварных театров с легкостью проглотила и переварила образцы режиссерского театра. Теперь она настойчиво требует добавки. В связи с этим язык современного режиссерского театра не позволяет серьезно и ответственно говорить о современности.

Сьюзен Зонтаг в своем знаменитом и уже очень давнем (1962) манифесте «Против интерпретации» утверждает идею прозрачности, чистоты, непосредственности произведений искусства. По ее мнению, одна из причин появления интерпретации — необходимость примирения классических текстов с современностью. Интерпретация, по Зонтаг, — это радикальная стратегия сохранения старого ценного текста, стремления надстроить над буквальным текстом почтительный аллегорический. В одних исторических контекстах интерпретация является освободительным актом, в других это деятельность реакционная, трусливая, удушающая. Именно последняя господствует сегодня, «интерпретаторские испарения вокруг искусства отравляют наше восприятие», интерпретация «укрошает» произведение, делает искусство «ручным, уютным», подлаживает его под вкусы обывателя. По мысли Зонтаг, в современной культуре, подорванной гипертрофией интеллекта, интерпретация — это месть интеллекта искусству, миру, потому что истолковывать — значит иссушать и обеднять мир, превращать его в «призрачный мир смыслов»<sup>36</sup>.

Режиссерский театр, рождавшийся в мучительных поисках нового языка для работы с новой драматургией и реализации напряжения между текстом и постановщиком, на исходе минувшего века потерял способность воспринимать современные тексты. Теперь весь арсенал средств режиссерского театра направлен на работу с классикой. В лучшем случае мы получаем образцы «высокого искусства», в случае рядовом — спектакль с привычным набором режиссерских фокусов, развлекающий мелкобуржуазного зрителя. Это могло бы показаться привыч-

36. Зонтаг С. Мысль как страсть. Избр. эссе 1960–1970-х годов/Сост., общ. ред., пер. с фр. Б. Дубина. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 86.

ным следствием вырождения конкретной традиции, с необходимостью подчиненной метафорическому строю модерна с его органическими моделями рождения, взросления и дряхления, если бы не одно обстоятельство. Табу, которое сами представители режиссерского театра, накладывая на работу с актуальным контекстом, настойчиво выискивая в нем спасительное «универсальное» содержание, обусловлено не только внутренними закономерностями театральной эволюции. Требование новизны, когда-то питавшее актуальный дискурс, превратилось в общее место массовой культуры. Буржуазный вкус взывает «нового», но воспринимает исключительно то, что ему и так «уже известно». Он удовлетворенно вверяет режиссеру право играть со своими несложными, технологически корректируемыми ожиданиями и балансировать между усыпляющими биологическими универсалиями (жизнь-смерть, любовь-ненависть и т. д.) и безопасной, то есть мнимой модернизацией постановочного языка, который меняется вместе со стандартами потребления. В этом процессе окончательно девальвируется интерпретация как основа режиссерского мышления, становясь чисто технологическим элементом.