
Алексей ПАНОГРАФ

ТЕАТР СЛЕЗАМ НЕ ВЕРИТ

«Быть или не быть театру?» Герои фильма «Москва слезам не верит» дважды отвечают на этот вопрос, который поднимает радикальный телевизионщик и в первой серии, где действие разворачивается в конце 50-х годов, и во второй — двадцать лет спустя, в конце 70-х. Он оба раза предрекает тотальное вытеснение телевидением других видов визуально-сюжетного искусства, таких, как кино, книги, театр.

В конце 50-х его молодые легкомысленные оппоненты легко соглашались, что театр умрет под натиском телевидения. А вот в конце 70-х дочь главной героини оказывается более прозорливой и не соглашается с предсказанием театру смерти, хотя и допускает, что телевидение со временем вытеснит кино.

Герои фильма меряют жизнь отрезками в 20 лет и предлагают каждый раз именно через этот промежуток времени проверять свои предсказания. Прошло 40 лет с момента выхода фильма, но ни театр, ни книги, ни кино до сих пор не умерли. Больше того, как раз сейчас мог бы встать вопрос: а выживет ли само телевидение под напором Интернета, о котором во времена слезам не верящей Москвы еще и не слыхали? Многие, я думаю, сегодня такой ответ и дадут: «Да, телевидение умрет, а вот книги, театр, кино — нет». А почему?

А почему вообще ставился так вопрос? Почему телевидение шло через запятую в одном ряду с кино, театром и книгами? Потому что герои фильма смотрели на телевидение, кино, театр и книги с точки зрения потребителя этих искусств, и тогда все это становилось разными видами проведения досуга, к которым можно с таким же успехом добавить прогулку в парке, катание на коньках и поход в музей на выставку.

Но если взглянуть на эти виды времяпрепровождения обывателей с другой стороны, со стороны их создателей, то телевидение, как и вытесняющий его Интернет, — это не искусство, а лишь вид или технология передачи информации одновременно большому количеству людей, более продвинутый, но, по сути, такой же, как и еще более ранние технологии: радио, газеты, журналы, глашатаи на площадях.

Герои фильма, видимо, имели в виду, что люди перестанут ходить в кинотеатры и театры, а будут смотреть постановки и фильмы, сидя дома, по телевизору. А радио заменит аудиOVERсиями чтение книг.

Интернет как канал массовой информации заменяет и радио, и телевидение. Потому что он побеждает и по охвату, и по времени донесения до пользователя информации, и по удобству ее получения: захотел — поставил на паузу, отмотал назад, пересмотрел еще три раза. Кроме того, это двунаправленный канал уже не только распространения информации, но и коммуникации. Телевидению и радио, чтобы наладить

Алексей Панограф родился в 1964 году в Ленинграде. Окончил ЛПИ им. Калинина, по специальности «механик». Учился в Литературном институте им. А. М. Горького. Публиковался в журналах «Аврора» и «ЛитТеллтура» и в сборниках рассказов. Живет в Санкт-Петербурге.

обратную связь с аудиторией, нужен еще телефон, а Интернету ничего не нужно. Захотел — и оставил комментарий.

Наряду с аналитическими, новостными, научными и спортивными передачами театральные постановки, кинофильмы и книги занимают весьма существенную долю в информационном потоке любого канала, будь то радио и телевидение или Его Всемогущество Интернет. И горячие головы, такие же категоричные, как герои Москвы, не верящей слезам, уже пророчат, что через двадцать лет не останется ничего, кроме Интернета. Но на самом деле, наверное, на смену ему придет еще более совершенная технология.

А книги, фильмы и театральные постановки создаются и будут создаваться так же, как и раньше, независимо от наличия таких каналов распространения, как телевидение, Интернет или что-то следующее. Конечно, средства коммуникации оказывают свое влияние, как и любые другие научные достижения, на создателей: режиссеров, драматургов, сценаристов. Но это воздействие не больше, чем, например, появившиеся столетия назад механизмы управления сценой, которые позволили перемещать декорации более простым способом, чем двигать их вручную. Да, технический прогресс оказывает определенное влияние на искусство. Как и искусство, в своем ничем не ограниченном полете фантазии и мечты, провоцирует развитие техники и технологий.

То, что поминки по театру справлять явно преждевременно, даже не обсуждается. Более того, в последние десять-пятнадцать лет театр явно находится в фазе подъема.

Театр на протяжении веков, безусловно, переживал взлеты и падения, периоды расцвета и годы упадка. И влияли на это разные причины. Как внутренние — развитие самого театрального искусства, так и внешние — технологии и появление новых видов визуального искусства, таких, в частности, как кино и видео.

Театр, наверное, все-таки самый древний вид искусства. Пробраз театра появился, пожалуй, даже раньше наскальной живописи и письменных посланий. Танцы шаманов с бубнами у жертвенного костра — это первые древние театрализованные представления. Уже и тогда вся атрибутика театра присутствовала: костюмы — шаманские маски, декорации — костер, зрительный зал — поляна вокруг костра, в буфете — колдовской напиток, порой просто неразбавленная кровь, и бутерброды — мясо жертвы. И хорошо, если это были не человеческие жертвоприношения.

Потом — прообразы современного театра в Древней Греции и Риме. Остатки этих каменных амфитеатров — обязательная часть экскурсионной программы в любой средиземноморской стране.

Театры начинают делиться по социальным группам зрителей. С одной стороны — красивые величественные здания театров для элиты. А с другой — простой народ наслаждался театральными постановками уличных и ярмарочных театров или шатровыми балаганами.

В советское время театр полностью перешел под крыло государства, соответственно, став и частью идеологической машины. Даже не профессиональные, а самодеятельные театры, существовавшие в то время, не могли быть свободны от идеологической и политической цензуры, хотя и не финансировались государством.

В начале XX века, когда ни Россия, ни мир еще не могли себе представить, что «Утопия» Томаса Мора, скрещенная с экономическими теориями Фридриха Энгельса, начнет воплощаться в жизнь на одной шестой части суши земного шара, Станиславский с Немировичем-Данченко объединились для создания театра МХТ в Москве, который стал законодателем мод на этом пространстве на целое столетие.

Театр — это искусство режиссера. Советский театр развился и вырос, воплощая и развивая на подмостках систему Станиславского. Так снискали славу и успех вели-

кие ленинградские режиссеры Николай Акимов, а позднее — Георгий Товстоногов, уже давшие свои имена петербургским театрам, которые они возглавляли долгие годы.

Не сомневаюсь, что когда-нибудь Малый драматический театр, или Театр Европы, а для ленинградских театралов просто театр на Рубинштейна, обретет имя своего нынешнего художественного руководителя Льва Додина, который стоит у руля этого театра уже тридцать шесть лет. Лев Додин сделал театр на Рубинштейна любимым, посещаемым и аншлаговым еще в советские времена, поставив спектакли «Скамейка» по пьесе Гельмана, «Трамвай „Желание“» Теннесси Уильямса и сценическими постановками по романам Федора Абрамова «Дом» и «Братья и сестры». Уже тогда, еще в рамках школы Станиславского, Додин становится режиссером-авангардистом, смело ломая устоявшиеся формы. В спектакле «Братья и сестры» он посягнет на временные каноны. Его спектакль идет два вечера подряд — двухсерийный спектакль.

Если на спектакли Додина в 80-е годы ходили, чтобы удивиться новым смелым экспериментам, то в театр Товстоногова чтобы насладиться достигшими вершин совершенства классическими постановками того времени, сыгранными в системе координат Станиславского. Но система Станиславского — это прежде всего методология актерской игры. Когда на актерской игре, на способности актера перевоплотиться полностью и без остатка в своего персонажа строится успех или провал спектакля. А с той труппой, которую собрал и взрастил Георгий Товстоногов, провала просто быть не могло. Вплоть до эпизодических ролей в спектаклях Товстоногова были заняты блистательные актеры, которые были к тому же и звездами кино.

И мы ходили в БДТ именно ради того, чтобы посмотреть, как Евгений Лебедев мастерски перевоплощается из хитрого мошенника в «Энергичных людях» в Холстомера в спектакле «История лошади», как Макарова из Ханумы превращается в жену городничего в «Ревизоре» и как Басилашвили из обаятельного и наглого авантюриста Хлестакова становится подозрительным и неприятным мошенником Джигнлем в «Пиквикском клубе».

В начале 90-х российский театр под тяжким гнетом гиперинфляции вместе со всеми государственными предприятиями, которые не могли приватизироваться и завтра же стать прибыльными, переживал глубокий кризис. Тех зрителей, у которых были деньги на билеты, больше привлекали видеосалоны. Одновременно вскрылся и внутренний кризис театра. Когда сознание людей повернули ровно на сто восемьдесят градусов и черное стало белым, а белое черным, правое левым, а левое правым, когда хорошо и плохо поменялись местами, даже идеологически нейтральные постановки советского театра вдруг стали казаться реакционными в новой политической системе координат. Да, наверное, это естественно, когда маятник раскачивается, он уходит максимально далеко от исходной точки, потом он возвращается, и сейчас мы снова с удовольствием пересматриваем спектакли, поставленные Товстоноговым. Но тогда, в начале 90-х, время и окружающая действительность настойчиво и грубо требовали «перестройки» и на театральных подмостках. Где-то эта «перестройка» ушла просто в показ «голового мяса» жаждущей «хлеба и зрелищ» толпе, но именно тогда и появились ростки новых постановочных решений в театре.

Роман Виктюк стал одним из ведущих трубадуров нового театра в перестроечной России. Все-таки советский театр так или иначе прежде всего воздействовал на зрителя тем, что непосредственно текстом пьесы пытался донести до него какую-то мысль или идею. По сути, действовал вербально. А мастерская игра актеров заставляла зрителя лучше вникать в смысл диалогов и монологов, звучащих со сцены.

Виктюк воздействовал на эмоциональном уровне. Он соединил драматическую пьесу с шоу. И зритель невербально на уровне эмоций, не складывая смысл в слова,

воспринимал идеи Жана Жене о любви в его пьесе «Служанки» или в спектакле по пьесе Гибсона «Двое на качелях», в котором одну из двух ролей играла не драматическая актриса, а прославленная балерина Наталья Макарова. Виктюк в стиле того времени, когда нам всем однозначно «Snikers» и Cola казались вкуснее, чем «Мишка на севере» и квас, брался за постановку пьес современных европейских авторов. Западный ветер дул во все паруса, в полную мощь своего маркетингового подхода. И Виктюк брал западные пьесы, хорошие пьесы, и мастерски и по-новому ставил их. Хотя, сознаюсь честно, тогда я ловил себя на мысли, например, после просмотра «Мадам Баттерфляй» в его постановке, что пока я смотрел на сцену, был полный восторг, а на следующее утро увиденное накануне уже стиралось и глубже, где-то там в долговременной памяти, на уровне подсознания, не цепляло.

В самом начале перестройки в Ленинграде, становившемся потихонечку вновь Санкт-Петербургом, ставил свои первые спектакли молодой режиссер Семен Спивак. Режиссер без театра, не имевший своей сцены на тот момент, работал от Ленконцерта. В формате советского театра не было понятия антреприза, и это тоже было ново: спектакль есть, режиссер есть, а театра нет, как это?

Спивак тогда запомнился двумя своими спектаклями «Удар» по пьесе Виктора Розова «Кабанчик» и «Дорогая Елена Сергеевна» Людмилы Разумовской. И хотя это еще советские пьесы, но в них уже явно прослеживается перестроечный дух.

Чем тогда запомнились эти постановки? Для меня прежде всего новым подходом к средствам выразительности. В них был сделан упор на сценическое движение. До этого мы, конечно, в лучших советских спектаклях тоже видели особые приемы сценического движения: и в той же «Истории лошади», где Евгений Лебедев неподражаемо поигрывал ногой, что не оставалось сомнений в том, что это конь бьет копытом, или в «Энергичных людях», когда его же персонаж утром, чтобы опохмелиться и поднести ко рту не расплескав стакан, потому что руки дрожали, перекидывал через шею полотенце и таким образом, держась за концы полотенца, подтягивал стакан ко рту. Но это были хоть и очень яркие, но отдельные эпизоды, где в полной мере воплощалось актерское мастерство, на двести процентов отыгранное по системе Станиславского.

А в спектаклях Спивака это была новая для постсоветского зрителя выстроенная система четко поставленных движений каждого актера, ставшая главным инструментом режиссера для донесения смысла. Жесты, шаги, позы, в которых актеры застывали, были четко проработаны для каждого персонажа, которого как бы в каждый момент нахождения на сцене контролировал невидимый кукловод, — и это все работало на восприятие диалогов и характеров персонажей. Местами движения и жесты актеров казались даже излишне вычурными или надуманными, но в них была нить, ведущая к характеру и образу героя.

Чуть позже Семен Спивак ставит с той же труппой спектакль по пьесе Мрожека «Танго», и здесь язык сценического движения становится основным в выражении идеи спектакля.

В 90-е годы в Петербурге быстрее всех встал на ноги и снова окреп Малый драматический театр на Рубинштейна, наверное, благодаря тому, что еще в советское время его главный режиссер Лев Додин начал разрушать канонические формы. Случайное это совпадение или нет, но, может, такому настрою способствовало соседство театра с ленинградским рок-клубом, который в те годы был приютом авангардной музыки. Если в 80-е Додин посягал на время, то в конце 90-х стал играть со сценическим пространством. В спектакле «Без названия» по рассказам Чехова, практически всю сцену занимал бассейн, с перекинутыми через него мосткам и лесенками, и актеры по ходу действия оказывались в бассейне, символизируя этим различные состояния души героев,

как то — «Пьяному море по колено», «Не зная броду, не лезь в воду» — и усиливая многократно эмоциональное восприятие происходящего на сцене действия.

Сейчас наиболее интересные театральные режиссеры ищут новые формы. В Петербурге к таким новаторам и авангардистам можно отнести Андрея Могучего (БДТ), Юрия Бутусова (Театр Ленсовета), Валерия Фокина (Александринский театр) и, конечно, неувядающего Льва Додина.

В своих экспериментах они, как правило, обращаются к известным, давно ставшим классикой пьесам и литературным произведениям. В XIX столетии в живописи тоже на определенном этапе художники уже не искали новые сюжеты для картин, а искали новые формы передачи своих чувств и мыслей красками на холсте. Так же и в современном театре режиссеры играют с актерами, как с куклами; со сценическим пространством, выстраивая его вверх или вовсе переворачивая; со сценической речью, со сценическим движением, с костюмами и декорациями. Сюжет известен, содержание проверено временем, а вот в какой новой форме преподнести его избалованному зрителю, над этим и работают режиссеры. Теперь не актер вживается в свой образ и свою роль, а режиссер вживается во всех персонажей и, как кукловод, заставляет актеров плясать под свою дудку.

Недаром в драматических спектаклях вдруг в качестве персонажа или символа появляются куклы. Как в спектакле «Баня» режиссера Николая Рощина, поставленном на новой сцене Александринского театра, действие начинается с появления огромной куклы-аллегории Маяковского.

Что же толкает театральные режиссеры, задающих нынче моду, к поискам новых средств выразительности и отказу от системы Станиславского? Запрос публики, жаждущей нового зрелища, или желание поспорить с классиками театра: с Всеволодом Мейерхольдом, с Анатолием Эфросом, с Георгием Товстоноговым? Наверное, и то, и другое, и еще третье — неукротимая жажда творческой свободы.

Они с азартом молодых революционеров ставят классические, проверенные временем пьесы по-новому, задвигая на задний план авторитетные системы Станиславского и Михаила Чехова. Нет, они не отказываются от того, что актер должен поставить себя на место персонажа, стать на время им и сыграть убедительно, но они еще и привязывают к актеру невидимые нити и управляют движениями и речью актера, оставляя тому возможность лишь на уровне чувств прожить на сцене жизнь персонажа, но в строгих рамках, заданных режиссером внешних проявлений чувств — в заданной системе жестов, мимики, речи.

Не всегда эти эксперименты удачны.

Но игра со сценической речью, которая становится главной «фишкой» Могучего в спектакле «Гроза», выстреливает и заставляет с интересом еще раз взглянуть на вечные проблемы, поднятые Островским сто лет назад, которые в классическом исполнении уже кажутся обычным учительским нравоучением. На протяжении всего спектакля актеры произносят монологи и диалоги речитативом. И это, с одной стороны, становится языком и манерой говорить, близкой к современному рэпу, а с другой стороны, наоборот, создает колорит столетней давности. Фактически девяносто процентов эмоционального восприятия этого спектакля идет через слух.

Классические пьесы, содержание которых искусственной публике известно почти наизусть, а заложенные в них мысли относятся к вечным ценностям, не теряющие актуальность в любую эпоху, становятся полигоном для испытания новаторских идей. Именно в постановке классики можно не только самовыразиться, но и поспорить с множеством предшественников и современников. «Три сестры» можно посмотреть сейчас и в Ленсовета, и в БДТ, и в Александринке. Но наиболее интересная и яркая постанов-

ка этого чеховского блокбастера, мне кажется, получилась у Андрия Жолдака в спектакле, названном им «По ту сторону занавеса».

Здесь режиссер, перенеся героинь на тысячи лет в будущее, как бы копается в их воспоминаниях о том, что было с ними в начале XX века. Прежде всего, и отсюда название спектакля, Жолдак сажает зрителей в задней части сцены, повернув их лицом в зрительный зал, где кресла закрыты белыми полотнами ткани. Тем самым он уже задает поворот в сознании зрителя. Зритель попадает в неизведанное, недоступное ему пространство театра — за занавес, символизируя этим, что мы смотрим спектакль из недоступного нам будущего, оглядываясь назад в прошлое через воспоминания героинь. На сцене в качестве декорации стоит как будто настоящий кукольный домик, в который девочки, играя, могут посадить своих кукол, открыв дверь или окно. Так же и зритель наблюдает эту игру Жолдака в своих кукол-актрис, которые заходят в этот домик, вылезают из него в окно, встречаются там, страдают, скучают или занимаются любовью. Но еще помимо наблюдения через окна домика можно посмотреть на происходящее внутри него на огромном экране, на который выведено изображение камеры, снимающей действие внутри. Еще одна реплика в будущее — все мы теперь на виду и у «большого брата», и друг у друга.

В этом спектакле режиссер, пожертвовав количеством зрителей, так как там за сценой можно разместить их гораздо меньше, чем в зрительном зале, безусловно сделал это не зря, потому что действительно создал необходимый настрой на то, чтобы в течение четырех часов с одним антрактом зрители безотрывно наблюдали за действием, происходящим прямо рядом с ними. Пространство сцены за счет этого приема сильно увеличивается в глубину, актеры могут бегать по сцене, как по стадиону, а зрители наблюдать за этим с небольшого возвышения, чего невозможно достичь, смотря спектакль из зала. Это делает постановку объемной, выражаясь современными терминами кино — мы смотрим спектакль в 3D варианте.

А вот тот же прием, примененный Александром Баргманом в спектакле «Летние осы кусают нас даже в ноябре» на сцене Старого театра БДТ на Каменном острове, мне видится совершенно неоправданным. Пьеса Вырыпаева интересна и авангардна уже сама по себе. Зачем сажать небольшое количество зрителей на неудобные скамейки, установленные на задней части сцены? Как в данном случае это играет на восприятие содержания пьесы? Разве что режиссеру не удастся собрать полный зрительный зал? Спектакль интересен по сути, но выбранный сценический прием явно притянут за уши.

К другой пьесе Вырыпаева «Пьяные» обращается уже сам Могучий на основной сцене БДТ. И здесь он мастерски играет декорациями. Основная декорация на сцене — это довольно круто наклоненная надстройка, устланная матами из спортзала. Это очень классная находка, потому что актерам уже не надо изображать пьяную походку, движения по мягким матам на наклонной плоскости сами собой неловки, нелепы и напоминают походку и жесты пьяного человека. Поэтому актеры могут полностью сосредоточить свое мастерство на речи, на взаимодействии, на чувствах и мыслях героев, не заботясь о движениях. Но с одной молодой актрисой это сыграло злую шутку, в тот день, когда я смотрел это представление. Я сидел в первом ряду партера и в какой-то момент заметил, что на коленке актрисы сквозь белые колготки проступило небольшое красное пятнышко. Она увлеклась и, падая, разбила до крови коленку. Впрочем, это вполне вписывалось в концепцию спектакля. Однако после антракта пятнышко было аккуратно заклеено лейкопластырем. Вот вам и система Станиславского в действии.

Андрий Жолдак поставил в Петербурге, кроме «По ту сторону занавеса», еще два спектакля. Хочется отметить его постановку «Мадам Бовари», идущую в театре «Антреприза» Миронова. Почерк режиссера узнается сразу по фирменным «фишкам» и «муль-

кам»: вода, много воды, мокрые волосы актрис, сыплется песок и другие сухие сыпучие реквизиты. Много еды, настоящей еды — актеры практически ужинают на сцене. И при этом особенно удивительно смотреть этот спектакль на крохотной камерной сцене, после «По ту сторону занавеса», где пространство сцены кажется вообще безграничным. Здесь же на маленьком пяточке сцены разыгрывается драма не менее эксцентричная и динамичная, чем на огромной сцене Александринки, да еще и в двух разных временных пластах, потому что у мадам Бовари, которую играет Елена Калинина, есть современный двойник, сыгранный Полиной Толстун, которая появляется со своим прообразом во многих сценах одновременно. Здесь безусловно удачный выбор типажей актрис и их безупречная игра делают фактически камерный спектакль настоящим шоу.

Театр сегодня очень даже жив, продолжая радовать а иногда огорчать. И к вешалке, с которой он начинается, отнюдь не собирается зарастать народная тропа благодаря новым находкам Валерия Фокина в спектаклях «Маскарад», «Женитьба», «Укрощение строптивой», «Сирано де Бержерак», «Игрок»; часто спорным, но интересным поискам Юрия Бутусова в спектаклях «Дядя Ваня», «Три сестры», «Макбет. Кино», «Комната Шекспира», а теперь и «Гамлет»; новым премьерам Андрея Могучего по роману Юрия Олеши «Три толстяка»; неувядающим «Братьям и сестрам» и «Варшавской мелодии» Додина, его «Бесам» и «Подростку», «Дяде Ване» и «Вишневому саду».

Есть и новые, в чем-то уже даже пограничные с театром эксперименты — это интерактивные театральные постановки, иммерсивные шоу и театрализованные инсталляции.

Какие-то эксперименты более удачны, какие-то менее, но театральная жизнь в Петербурге сейчас кипит и не дает скучать театралам.

Ни панихидам по себе, ни слезам театр не верит, а продолжает уже не первое тысячелетие с успехом сам выжимать слезы из глаз зрителей, порой даже сквозь смех...