Мальцева О. Н. **Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика)** / Предисл. Ю. Барбоя. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 304 с.

*Ю. М. Барбой*. Об этой книге 5 [Читать](#_Toc384385977)

**Введение** 7 [Читать](#_Toc384385978)

**Часть 1. Композиционный материал спектакля на основе литературы**

Глава 1. Проза 13 [Читать](#_Toc384385980)

Глава 2. Драма 24 [Читать](#_Toc384385984)

Переконструированная пьеса 24 [Читать](#_Toc384385985)

Пьеса 50 [Читать](#_Toc384385991)

Несколько пьес 76 [Читать](#_Toc384385996)

Глава 3. Поэзия 85 [Читать](#_Toc384385997)

**Часть 2. Нелитературный материал композиции спектакля**

Глава 1. Игровой материал 109 [Читать](#_Toc384386003)

Глава 2. Музыка и другие неречевые звуки как материал композиции спектакля 131 [Читать](#_Toc384386015)

**Часть 3. Композиционные принципы**

Глава 1. О типе композиционных связей 137 [Читать](#_Toc384386017)

Глава 2. О роли зрителя в становлении композиции спектакля 168 [Читать](#_Toc384386033)

Глава 3. О ритме 170 [Читать](#_Toc384386034)

Ритм композиции спектакля 170 [Читать](#_Toc384386035)

Рифма как ритмический элемент 175 [Читать](#_Toc384386036)

Повтор как ритмический элемент 182 [Читать](#_Toc384386037)

**Часть 4. Об игре**

Глава 1. Спектакль как игра режиссера 187 [Читать](#_Toc384386039)

«Номерная» природа эпизода 188 [Читать](#_Toc384386040)

Открытый режиссерский прием 194 [Читать](#_Toc384386041)

Остранение эпизода зрителем, находящимся на сцене 197 [Читать](#_Toc384386042)

Представление ситуации в виде открытой игры 198 [Читать](#_Toc384386043)

Непосредственное обнаружение театра в спектакле 200 [Читать](#_Toc384386044)

Глава 2. Игра героя спектакля 205 [Читать](#_Toc384386045)

**Часть 5. Актер. Роль. Зритель** 213 [Читать](#_Toc384386046)

О разных точках зрения на игру актера 215 [Читать](#_Toc384386047)

О физическом действии как одном из средств языка актера 217 [Читать](#_Toc384386048)

О «переживании» 220 [Читать](#_Toc384386049)

Репетиционный процесс и строение роли 221 [Читать](#_Toc384386050)

О «перевоплощении» 222 [Читать](#_Toc384386051)

О зрителе 223 [Читать](#_Toc384386052)

О значимости конкретного актера 223 [Читать](#_Toc384386053)

Актер как человек 224 [Читать](#_Toc384386054)

Импровизация 226 [Читать](#_Toc384386055)

О дистанции между актером и ролью 227 [Читать](#_Toc384386056)

Актер-творец и актер-мастер 229 [Читать](#_Toc384386057)

О типе роли 231 [Читать](#_Toc384386058)

Об индивидуализации сценического героя 233 [Читать](#_Toc384386059)

О соотношении структуры образа, созданного актером, и конструкции спектакля 236 [Читать](#_Toc384386060)

**Часть 6. Об особенностях средств режиссерского языка** 237 [Читать](#_Toc384386061)

Глава 1. Актерская пластика 241 [Читать](#_Toc384386062)

Глава 2. Речь 251 [Читать](#_Toc384386063)

Глава 3. Музыка и другие неречевые звуки как средство языка 255 [Читать](#_Toc384386064)

Звук как дополнение игры 255 [Читать](#_Toc384386065)

Контрапункт игры и звука 258 [Читать](#_Toc384386066)

Комбинированное звуковое решение 260 [Читать](#_Toc384386067)

Глава 4. Сценография 262 [Читать](#_Toc384386068)

Вещи 266 [Читать](#_Toc384386069)

Первоэлементы 271 [Читать](#_Toc384386070)

**Часть 7. О мизансцене** 275 [Читать](#_Toc384386071)

О природе образа, представленного мизансценой 277 [Читать](#_Toc384386072)

Мизансцена как психологический этюд 281 [Читать](#_Toc384386073)

Мизансцена как реализованная метафора 288 [Читать](#_Toc384386074)

**Заключение** 292 [Читать](#_Toc384386075)

*Условный* и *поэтический* 292 [Читать](#_Toc384386076)

Мифы о театре Э. Някрошюса 296 [Читать](#_Toc384386077)

# **{****5}** Об этой книге

Слово «поэтика», пусть и в скобках, не зря входит в заголовок новой книги Ольги Николаевны Мальцевой. Оно не просто уточнение — оно предупреждение: перед Вами, читатель, не «портрет» Эймунтаса Някрошюса.

Этот жест, надо думать, отсекает от труда Ольги Мальцевой немалую группу любителей театра. Зато тем, кто сознательно откроет именно эту книгу, такой жест сразу передаст установку автора: идеи — философские, нравственные, политические, психологические (и эстетические и любые другие), которые не впечатаны в структуру спектакля, не оформлены его композицией и не выговорены именно его языком, — всего лишь то, что произвольно называется содержанием спектакля.

Случается, исследователь не выдерживает и темпераментно ввязывается в спор с теми, кто обсуждал спектакль в прессе. Доктор искусствоведения тоже человек. Но на то он и доктор, чтобы взять себя в руки и вернуться к своему предмету.

Следовало написать не «вернуться», а «возвращаться». Потому что именно тут излюбленный прием автора книги «Эймунтас Някрошюс (Поэтика)». Правда, возвращения здесь едва ли не лукавы: увиденный с новой точки зрения предмет сам оказывается нов и, что еще важней, объемен, он на глазах обогащается смыслами, а сами смыслы не «складываются» — ассоциируются между собой.

Выходит, движение научной мысли — не зеркально, но, несомненно, соответствует поэтическому характеру мысли героя этой книги: ведь Някрошюс для Мальцевой, без сомнения, в первую очередь, театральный поэт.

Разумеется, на творчество Э. Някрошюса можно смотреть иначе. Можно вообще сомневаться в том, что по отношению к театру уместно использовать понятие «режиссер-поэт», как сделал это П. Марков, объясняя Мейерхольда. Но Ольга Мальцева не просто считает такие определения по-прежнему живыми; она это доказывает своим анализом поэтики Някрошюса. Доказывает настолько убедительно и не ленясь, что даже противник ее идей (а такие непременно сыщутся: нередко Мальцева прямо-таки провоцирует на спор с нею!), надо надеяться, должен будет признать, что такой театр Някрошюса, каким он предстал в этой книге — то есть что Някрошюс, думающий ассоциациями и сочиняющий нелинейные композиции, глубоко серьезный и охотно идущий навстречу игре, — не предрассудок любимой мысли театроведа Мальцевой, а художественная реальность второй половины XX – начала XXI столетия. Скажем иначе: при всей бескомпромиссной резкости выводов Ольги Мальцевой ее {6} Някрошюс среди множества других Някрошюсов — один из самых немифологизированных.

Отметим, что этих «других» автор книги «Эймунтас Някрошюс (Поэтика)» хорошо знает. О Някрошюсе написано много, и в анализе, предпринятом Мальцевой, большая литература об ее герое учтена вполне. Уважительная полемика и позволяет ей доказать, например, что знак равенства, который часто ставят между Някрошюсом и метафорой, не более чем дурная театрально-критическая привычка.

Таких «частных» соображений в книге много, их нет смысла перечислять. Но одно украшение этой работы все-таки стоит назвать — почти забытое нами умение рассказать спектакль. Когда Ольга Мальцева это делает, оказывается, что еще одно расхожее представление — Някрошюс-де словечка в простоте не скажет — тоже, как многое подобное, неправда. Может быть, и даже любит говорить «нормально», и от сюжетов не бегает, и вообще, кажется, простодушней, чем мы думаем.

Да, он поэт театра. Но он такой поэт. И именно такого Ольга Мальцева помещает в ряд поэтов режиссуры, где жили Крэг и Мейерхольд, а перед появлением Някрошюса — Ю. Любимов. Понятно, тут и оценка, и все же ряд построен содержательно: не случайно самый план книги о Някрошюсе отсылает к другому плану автора — ее монографии о Любимове. Так, скорее вольно, чем невольно, под пером Ольги Мальцевой возникла дилогия о театральной поэзии нашей эпохи.

*Ю. Барбой*

# **{****7}** Введение

Предвестием сегодняшнего всплеска в развитии литовской режиссуры стали спектакли, которые заставили любителей театра съезжаться сначала со всей Прибалтики, а затем со всей страны, в первую очередь из Ленинграда и Москвы. В шестидесятые — семидесятые годы XX века стремились на премьеры Юозаса Мильтиниса в Паневежис. Позднее, в восьмидесятые годы, — на спектакли Эймунтаса Някрошюса в Вильнюс. О театре этого режиссера и пойдет речь.

Репертуар театра Някрошюса, как он сложился на сегодняшний день, впечатляет уже самими названиями, связанными, за редкими исключениями, с высокой литературой. Вчитаемся. «Вкус меда» по пьесе Ш. Делэни (1977, Молодежный театр Вильнюса), «Легенды Дуокишкиса» по повести С. Шальтяниса (1978, Каунасский драматический театр), «Иванов» по пьесе А. Чехова (1978, Каунасский драматический театр); «Кошка за дверью» по пьесе Г. Кановичуса и С. Шальтяниса (1980), «Квадрат» по документальной повести В. Елисеевой «Так оно было» (1980), «Пиросмани, Пиросмани…» по пьесе В. Коростылева (1981), «Любовь и смерть в Вероне» по сценарию К. Антанелиса и С. Гяды на материале пьесы У. Шекспира «Ромео и Джульетта» (1982), «И дольше века длится день…» по роману Ч. Айтматова (1983), «Дядя Ваня» по Чехову (1986), «Нос» по сценарию Э. Някрошюса и Ю. Кунчинаса на материале одноименной повести Н. Гоголя «Нос» (1991) — в Молодежном театре Вильнюса; «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» по А. Пушкину (1994), «Три сестры» по Чехову (1995), «Любовь и смерть в Вероне» (1996, вторая редакция), «Гамлет» по пьесе Шекспира (1997) — Международный театральный фестиваль «Лайф» (Вильнюс); «Макбет» Шекспира (1999, Театр Meno Fortas, Вильнюс), «Чайка» по Чехову (2001, Театральный центр г. Удине и Театр «Метастазио» г. Прато — Италия); «Отелло» вновь по Шекспиру (2001, Театр Meno Fortas, Вильнюс; La biennale di Venezia, Венеция), «Иванов» по Чехову (2002, Teatro Argentina; Teatro Biondo Stabile di Palermo, Aldo Miguel Grompone); «Времена года. Радости весны» по поэме К. Донелайтиса (2003), «Времена года. Благо осени» также по поэме К. Донелайтиса (2003) — Театр Meno Fortas, Вильнюс и Министерство культуры Литвы; «Вишневый сад» по Чехову (2003, Театр Meno Fortas, Вильнюс и Международный фонд К. Станиславского, Москва); «Песнь песней» по книге Ветхого Завета (2004), «Фауст» по И.‑В. Гете (2006) — Театр Meno Fortas, Вильнюс; «Анна Каренина» по Л. Толстому (2008, Театр Сторки, Модена), «Идиот» по роману Ф. Достоевского (2009, Театр Meno Fortas, Вильнюс), «Калигула» {8} по А. Камю (2011, Театр Наций, Москва), «Божественная комедия» по Данте Алигьери (2012, театр Meno Fortas, Вильнюс; Литовский национальный драматический театр, Вильнюс; Teatro Publico Pugliese, г. Бари — Италия; Международный фонд Станиславского, Москва; Театр-фестиваль «Балтийский дом», Санкт-Петербург; Министерство культуры РФ, Министерство культуры Литвы; Альдо Мигель Грампоне).

В последнее десятилетие режиссер активно работает и в оперном театре, но наш разговор будет посвящен поставленным им драматическим спектаклям.

Под театром какого-либо режиссера, в нашем случае — Някрошюса, понимается определенность художественного мира, который режиссер создает в своих спектаклях. С этим связан подзаголовок книги — «поэтика». По определению Б. Томашевского, автора классического труда по поэтике, не потерявшего актуальности и сегодня, «задачей поэтики <…> является изучение способов построения литературных произведений. Объектом изучения в поэтике является художественная литература. Способом изучения является описание и классификация явлений и их истолкование»[[1]](#footnote-2). Опираясь на такое понимание термина, в нашем контексте под исследованием поэтики мы имеем в виду выявление законов композиции спектаклей и особенностей языка, которым пользуется режиссер, при параллельном исследовании смыслообразования его произведений, что позволяет установить тип театра, основанный на внутренних законах спектаклей.

Из списка постановок видно, что литературные источники, к которым режиссер обращался в разные годы, весьма разнородны и разнообразны по жанровым и другим характеристикам. Шестнадцать спектаклей поставлены по пьесам; еще один — по трагедии «Фауст», стоящей вне общего ряда драматических произведений; пять спектаклей — по прозе; три постановки созданы на основе эпических поэм, наконец, в основу еще одного спектакля была положена библейская книга. Но вне зависимости от того, по какому литературному произведению осуществлялась постановка, художественный мир спектакля строился по одним и тем же законам. Именно это мы и попытаемся показать.

Мы проанализируем композицию спектакля, рассмотрим материал, из которого режиссер создает ее. Это, во-первых, сам материал литературного произведения, но он будет нас интересовать с точки зрения его трансформации при создании сценической версии: как режиссер работает с литературным сценарием, в каком направлении его преобразует, что представляет собой его сценическое воплощение и как оно входит в спектакль. Во-вторых, это режиссерские построения, не зависимые от литературного {9} источника, полностью сочиненные создателем спектакля. Мы постараемся выявить, как эти два типа композиционного материала соединяются, каковы принципы композиции и природа драматического действия в спектакле Някрошюса. Отдельный раздел посвятим обнаружению особенностей ритма как конструктивного и смыслообразующего фактора композиции спектакля, тому, как режиссер скрепляет и осмысляет свои композиции. Специально обратимся к игровой стороне спектаклей режиссера, исследуем структуру образа, создаваемого актером, рассмотрим характерные отличия сценического языка режиссера.

Изучение поэтики театра невозможно без подробной реконструкции спектаклей. Реконструкция понимается здесь не как механическая фиксация того, что происходит на сцене. Воспроизведение сценической ткани обнаруживает, как возникают составляющие драматического действия спектакля.

В связи с разными ракурсами рассмотрения сценического мира одна и та же сценическая деталь, являясь компонентом разных уровней спектакля, с неизбежностью будет неоднократно возникать в предпринятом исследовании.

Рамки объекта исследования не предполагают специального рассмотрения контекста творчества режиссера. Однако этот контекст — и театральный, и социальный — с неизбежностью возникнет в процессе реконструкции и анализа спектаклей.

Пресса, посвященная театру Някрошюса, обширна. Накопилось и много ценных наблюдений, и немало мифов, связанных с этим театром. И то и другое, конечно, будет принято во внимание.

Завершая это вступление, хочу поблагодарить сотрудников Санкт-Петербургской академии театрального искусства и Российского института истории искусств Ю. М. Барбоя, Н. В. Песочинского, Н. А. Таршис, А. В. Сергеева, Т. С. Джурову, участвовавших в обсуждении рукописи. Выражаю признательность фотографу Д. Г. Матвееву и директору Театра Meno Fortas А. Янкаускасу за предоставленные фотографии, а доценту кафедры общего языкознания СПбГУ А. В. Андронову — за консультацию по транслитерации литовских имен и фамилий. Отдельно благодарю за поддержку и многообразную помощь В. В. Земских.

# **{****11}** Часть 1Композиционный материал спектакля на основе литературы

## **{****13}** Глава 1Проза

Литературный материал, с помощью которого Э. Някрошюс строит композиции своих спектаклей, всегда пересоздается в написанный в театре сценарий, который представляет собой в большей или меньшей степени переработку литературного произведения. Причину этого внятно обнаруживают спектакли Някрошюса, на нее он сослался и в одном из своих интервью. По словам режиссера, если произведение «приходится ставить дословно, — это настоящее мучение, так как невозможно вырваться из авторских задач»[[2]](#footnote-3). То есть при создании спектакля Някрошюс прежде всего ориентируется на интересующие его самого проблемы и, как всякий художник, исходит из собственного видения мира.

Интересно, что работа с Някрошюсом породила необычный взгляд писателя на литературное произведение, приближающийся к взгляду режиссера, видящего в этом произведении материал для создания спектакля. Его выразил С. Шальтянис, неоднократно работавший с режиссером: «Как бы ни была хорошо написана пьеса, она все-таки не милицейская инструкция, которую непременно надо выполнять до последнего пункта. Для меня лучше всего строить будущую пьесу вместе с театром, обязательно менять что-то на ходу, добавлять удачные реплики, придуманные актерами, спорить или соглашаться с режиссурой»[[3]](#footnote-4). В этом высказывании проявилась готовность писателя трансформировать текст при его сценическом воплощении. Разумеется, таких авторов единицы. В качестве еще одного весьма выразительного примера можно назвать сотрудничество Ю. Любимова[[4]](#footnote-5) с Ю. Трифоновым. Писатель, понимая, что спектакль, как и произведение любого вида и рода искусства, представляет собой самостоятельный художественный мир, а литературный текст становится одним из материалов для его создания, с готовностью шел на любые поправки текста повести «Дом на набережной», необходимые постановщику спектакля под одноименным названием. Такие прецеденты особенно важны в контексте продолжающихся попыток «защитить» {14} литературу от театра. Ярким примером является агрессивно декларируемая позиция представителей так называемой «новой драмы», молодых и не очень драматургов конца 1990‑х – начала 2000‑х годов, полагающих, что театр — нечто вторичное, призванное обслуживать драматургию, озвучивая пьесы и сохраняя их текст неприкосновенным. Именно имея в виду подобные взгляды, которые сложились не сегодня, но и до сих пор остаются неизменными, в свое время в программке спектакля «И дольше века длится день…» театр был вынужден написать длинное пояснение о том, что «сценический вариант прозы <…> есть <…> вольное переложение <…> верное оригиналу по духу, а не по букве». В данном случае дело обстояло именно так. Однако во многих других своих спектаклях Някрошюс, как и полагается художнику — создателю своего произведения, действовал свободно, в соответствии с тем, что намеревался сказать именно он, в большей или меньшей степени отходя от литературного произведения и «по букве», и «по духу».

Някрошюс является одним из тех редких режиссеров, которые не только на уровне декларации понимают, что определенное художественное содержание передается определенной формой и определенным художественным языком, что, по слову Достоевского, «для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме»[[5]](#footnote-6). Режиссер высказал это по-своему: говоря о том, что у театра свои средства выразительности, он привел пример из другой области искусства: «… скульптор <…> знает, что эту идею лучше всего выразить в бронзе, а другая — сильнее прозвучит в мраморе»[[6]](#footnote-7).

Някрошюс — из тех редких режиссеров, чьи спектакли неизменно свидетельствуют о том, что их постановщику самому по себе есть что сказать зрителю. Обращаясь к тем или иным литературным произведениям, режиссер за редкими исключениями существенно сокращает их. Он «оставляет» текст, который, становясь частью созданного им сценического художественного мира, всегда обнаруживает новый, отличный от существующих прочтений, взгляд на этот текст. Об этих естественных вещах можно было бы не говорить, если бы не нарекания, которые слышатся в адрес режиссера в связи с его работой над литературным материалом. Здесь и далее мы будем широко обращаться к рецензиям на спектакли Някрошюса, количество которых впечатляет и которые обнаруживают не только представления критиков об этих спектаклях, но и выявляют {15} существенные театрально-теоретические проблемы. В нашем разговоре с неизбежностью придется хотя бы частично обсудить некоторые из этих проблем.

Режиссеру пеняли на то, что «едва ли не каждая реплика становится объектом режиссерского сочинительства, режиссерской надстройки»[[7]](#footnote-8). Но зададим вопрос: что происходит с той репликой, которая вошла в спектакль и не стала «объектом режиссерского сочинительства, режиссерской надстройки»? Ответ очевиден: она оказывается представленной в спектакле в трактовке актера — даже если актер «только» озвучил реплику с определенным темпом речи, интонацией и присущим актеру тембром голоса. А раз это прочтение происходит вне «режиссерского сочинительства», значит, оно не соотнесено с решением спектакля как целого. Именно так поступает большинство режиссеров с частью литературного текста, оставляя ее интерпретацию на усмотрение актера. Чаще всего это довольно существенная часть текста, а режиссер берется за сценическое воплощение некоторых эпизодов и сцен или отдельных персонажей. Но в этом случае спектакль не образует цельное художественное произведение, не становится произведением искусства.

Рецензируя «Три сестры» Някрошюса, А. Смелянский предположил, что создаваемое этим режиссером «Питер Брук определил бы словами “тотальный театр”»: такой театр «не оставляет неинтерпретированным ни одного знака пьесы. Театр, который каждую секунду своего сценического бытия должен что-то изобретать, развлекать, поражать»[[8]](#footnote-9). Это суждение типично для высказываний критиков о театре литовского режиссера, поэтому на нем стоит остановиться. Если режиссер хочет создать спектакль как единый художественный мир, то альтернативы тотальному интерпретированию литературного произведения (точнее, той части его текста, которая осталась после сокращения в сценическом варианте) у него просто нет. Нет альтернативы и «ежесекундному изобретению», причем оно актуально для любого театра, независимо от его типа. Только подобное «изобретение», иными словами — выстраивание режиссером всех уровней спектакля, и может привести к возникновению единства художественного мира. Что же касается необходимости ежесекундно развлекать, то она не имеет отношения ни к театру Мейерхольда, с которым критик сравнил театр Някрошюса, ни к самому театру Някрошюса.

Поражает, удивляет обычно новизна, но она — не забудем — является неотъемлемым качеством художественного образа. Поэтому удивлять должен любой театр независимо от его типа. Не важно, задает ли Някрошюс себе и своим актерам сакраментальный вопрос: «Чем будем удивлять?», {16} сформулированный в свое время режиссером А. Диким. Существенно, что каждый его спектакль удивляет. И в частности — прочтением литературного произведения. Все постановки Някрошюса отличаются «тотальной» интерпретацией, то есть трактовкой всего литературного материала. Някрошюс всегда создает сценическое произведение, в большей или меньшей степени автономное от литературного источника. В этом смысле он не является первооткрывателем, хотя такую заслугу ему и попытался приписать один из критиков, неоднократно высказывавший эту идею — например, на фестивале «Новая драма 2006» и в газете «Известия». Из выступления на фестивале можно было узнать о том, что якобы «сейчас интерпретационный театр потихоньку уходит в тень. Мы фиксируем этот процесс, но это не какое-то свершившееся явление. <…> почти все свершения <…> современного театра — все чаще и чаще случаются в совершенно ином пространстве. Назовем пространство этого театра условно (все эти термины мной для себя же и придуманы) “демиургическим”. Тут режиссер не интерпретирует чужое произведение, а свободно и вдохновенно сочиняет сценический мир»[[9]](#footnote-10). Сформулирована и роль нашего героя в этом процессе: «Исполинская фигура Някрошюса, как сейчас становится ясно, послужила в свое время мостом между прежним, интерпретационным, и формирующимся у нас на глазах сочинительским театром»[[10]](#footnote-11). Из этих высказываний следует, что не было вершин режиссерского театра XX века — Крэга, Мейерхольда (кстати, программно выступавшего автором спектакля, называя свою постановку опусом), Любимова, которые давно и по праву были названы и «сочинителями» спектаклей, и демиургами… Их спектакли стали вехами в истории театра, а что касается Някрошюса, то он идет в том же направлении, что и его великие предшественники, притом что путь у него, разумеется, свой, как и у каждого из них. Каждый из этих режиссеров «тотально интерпретировал» сценический вариант литературного текста, но материалом композиции их спектаклей являлся и нелитературный материал. Их спектакли представляли собой сочиненные ими, самостоятельные (а не вторичные по отношению к литературе) миры. Поэтому театры этих режиссеров в строгом смысле являются и называются авторскими. В связи с этим трудно понять причину, которая побудила видеть в Някрошюсе первого представителя авторской режиссуры. «После просмотра его спектаклей невольно подумаешь о том, что режиссерская профессия способна быть авторской, как писательская и композиторская»[[11]](#footnote-12), — можно было {17} прочесть, например, в 2008 (!) году. Литовский режиссер вряд ли нуждается в приписывании ему несуществующих открытий. У него множество собственных неоспоримых и весомых заслуг. В свое время А. Анастасьев, говоря о Ю. Любимове, проницательно заметил, что для него «драматургия не предшествует режиссерской мысли, а существует неотрывно от нее в едином процессе творчества»[[12]](#footnote-13). Первоначальное единство литературного материала в этом свете выглядит скорее умозрительным, чем реальным. То же самое можно сказать и о Някрошюсе. Реальной единицей литературного сценария и спектакля становится эпизод. Повторю, в нашем исследовании мы неоднократно будем отмечать переклички Някрошюса именно с Любимовым, поскольку их театры — это театры одного типа, созданные режиссерами-современниками.

### «Квадрат»

Радикальное отношение к литературному материалу обнаружилось уже в одном из ранних произведений режиссера — «Квадрате». Кстати, это был первый спектакль Някрошюса, «заставивший» ездить в Вильнюс зрителей со всей страны. Повесть В. Елисеевой «Так оно было», по которой был поставлен спектакль, основана на письмах и беседах с героями. Не лишенная элементов советской пропаганды, она посвящена перевоспитанию человека, долгие годы проведшего в местах заключения. Его жизнь изменилась благодаря переписке с молодой учительницей и чувству, которое потом вспыхнуло между ними. Несмотря на серьезные перипетии, судьба героя и его подруги в итоге складывается благополучно. Не оставленный повсеместным попечением государства, после тюрьмы герой успешно оканчивает школу и институт. В финале у него семья, двое детей и трехкомнатная квартира — практически недостижимая для большинства советских людей, живших в коммуналках и бараках, роскошь. Недаром заключенные, которым довелось прочесть повесть, не поверили в ее документальность, хотя она и заронила в них надежды на собственное светлое будущее, как пишет автор повести во втором ее издании.

В созданный театром сюжет[[13]](#footnote-14) вошли лишь несколько строк из писем, приведенных в повести. Но и они подверглись изменениям, став такими, что их вряд ли пропустил бы жесткий контроль, осуществлявшийся в действительности за перепиской заключенных. Например, на переиначенную {18} героиней чеховскую цитату о том, что в человеке все должно быть прекрасно, герой спектакля иронично отвечает, что у него все стало красиво: и одежда, и воздух — вдохнешь, и дышать не хочется. Героиня спектакля (в исполнении актрисы Дали Овярайте), в свою очередь, пишет герою о своем сне, в котором ее дети не собрали металлолом и ее за это посадили в тюрьму.

В спектакле действовали персонажи, существенно измененные по сравнению со своими литературными прототипами. В особенности это относится к главному герою, которого сыграл актер Костас Сморигинас, запомнившийся этой ролью и ставший в дальнейшем участником многих спектаклей Някрошюса.

Герой и его любовь оказались в спектакле более возвышенны по сравнению с героем повести и его чувством по отношению к героине. В том числе благодаря тому, что в его письма были введены наивные, но искренние стихи: «Белый дом построил. Окна — позабыл. / И теперь я в мире черном пишу тебе стихи…», а также — неоднократно повторявшиеся по ходу действия строки: «Ваш голос, дорогая, — мой дом, / Ваш голос, дорогая, — моя родина… / Ваш голос, дорогая, несет меня, как река, / В которой я не боюсь утонуть…» Опоэтизировано и само свидание героев. Герой вглядывался в воду в тазу, в которой она умыла лицо, и прикасался к этой воде, едва ли не как к святыне. Здесь была и попытка потанцевать под непременный хит 1960‑х, «Папагял» Р. Лоретти, ворвавшийся из приемника, — с неловкой «примеркой» рук, сначала вытянутых «по швам», а затем нерешительно поднятых к ее плечам и талии. И соскальзывание героя с верхней полки двухъярусных нар к ней, и тени героев на закрывающей их натянутой белоснежной простыне, и их объятие, и кусочек сахара, который он протягивал ей.

В сценическом сюжете эпизоды переписки героев и их встречи в тюрьме были обрамлены сочиненными режиссером сценами. Первая из начальных сцен связана с существованием героя после его выхода из мест заключения, вторая — с героиней, еще не познакомившейся с героем. Последняя сцена, продолжая первую, ставит многоточие в судьбе вышедшего на свободу героя. Вместо отеческого отношения государства к человеку, которое утверждалось в повести, в спектакле человек и государство были представлены как тотально отчужденные друг от друга.

Заметим, что мнение, распространившееся в конце 1990‑х годов, будто Някрошюс всегда был чужд актуальной проблематике окружающего его социума, неверно. Чтобы убедиться в этом, достаточно кроме «Квадрата» упомянуть хотя бы его спектакли «И дольше века длится день…», «Нос» и «Гамлет», которые совмещали остроактуальные смыслы с обобщенными, вневременными.

В связи с этим стоит вспомнить спор почти четвертьвековой давности. После гастролей в Москве вильнюсского Молодежного театра в 1987 году {19} К. Рудницкий высказал суждение, что режиссер, «может быть, даже слишком прямолинейно <…> демонстрирует свою волю к максимальному обострению ситуации в “Квадрате”, где <…> любовь двоих загнана в железную социальную клетку»[[14]](#footnote-15). Прямолинейно или нет — во всяком случае, эта ситуация действительно представлена в спектакле, и настолько внятно, чтобы сомнений у зрителя не возникало. Поэтому вовсе не исключает описанной Рудницким ситуации приведенное как контраргумент утверждение В. Иванова о превращении формы квадрата, формы тюремной камеры, в образ утраченных возможностей и предположение критика о том, что мифологема квадрата таит в себе тему смерти[[15]](#footnote-16).

Дело в том, что и тема утраченных возможностей, и тема смерти в этом спектакле возникают не сами по себе, а именно в связи с существованием человека в определенном социуме. Это становилось внятным благодаря отчужденной от человека атмосфере тюремной камеры, которая подробно воспроизведена в спектакле, и благодаря придуманным режиссером развернутым сценам, предваряющим собственно «тюремную» часть спектакля. По этой же причине не выглядит убедительным и другое возражение, высказанное В. Щербаковым, которому спектакль показался «чрезвычайно далеким от прямой социальности»[[16]](#footnote-17). Речь в спектакле идет именно о проблемах социума. Отрицать это можно, лишь пренебрегая сочиненными режиссером эпизодами с многочисленными узнаваемыми реалиями. Подобные конкретные детали, которыми был насыщен спектакль, в момент премьеры, в 1980 году, давали зрителю отчетливое понимание того, что речь идет о конкретном государстве. В этом и состояла актуальность спектакля.

А вот из сегодняшнего дня отчетливее видно другое. Сочиненный режиссером сюжет, степень обобщенности художественных образов позволили спектаклю вести разговор не только о конкретном времени, но о государстве как таковом, с его имманентными проблемами. Этим и объясняется поразительная живость его звучания, когда сейчас просматриваешь запись спектакля. Поэтому трудно согласиться с отзывом о нем, появившимся более чем через десятилетие после премьеры: «Спектакль <…> умер <…>. За то время, пока существует спектакль, мысль, что наша бывшая страна — один ГУЛАГ, стала общим местом. Поминать ее всуе не имеет смысла»[[17]](#footnote-18).

Этот спектакль продемонстрировал явную склонность режиссера смотреть на литературу как на материал для создания спектакля и пользоваться {20} этим материалом согласно собственному замыслу сценического произведения. В данном случае, как видим, режиссер отталкивался даже не от повести, но от одного из элементов ее сюжета, а именно от факта переписки заключенного и молодой учительницы.

### «И дольше века длится день…»

Если материал близок режиссеру, он используется без особых попыток что-то перекроить в нем. Именно таков был следующий опыт работы с прозой, на этот раз с прозой большой формы, романом Ч. Айтматова «И дольше века длится день…». Здесь режиссер тоже обнаружил волнующую его тему отчуждения человека и государства, а также примыкающую к ней тему национального самосознания, тему памяти и исторических корней. По понятным причинам она особенно остро воспринималась в бывших союзных республиках, где «сателлитарные связи», как назвала их литовский критик Г. Марецкайте[[18]](#footnote-19), были осознаны как угроза сохранению национальной идентичности.

Някрошюс, хотя и говорил о себе, что он «сформировался в Москве», всегда считал себя именно «литовским режиссером. Литовским в квадрате. Даже в кубе»[[19]](#footnote-20). И в этом смысле ему оказался вполне понятен киргиз Айтматов, по мнению которого, «желание лишить человека его индивидуальности издревле и до наших дней сопровождало цели имперских <…> притязаний»[[20]](#footnote-21). Это было сказано в предисловии к роману уже в эпоху перестройки, но в самом тексте прозвучало значительно раньше, когда прямо об этом сказать было нельзя.

Романные линии, связанные с фантастикой и космосом, возникли на сцене в усеченном виде — в разговоре Едигея с одним из охранников «объекта» и через возникавший время от времени технологический шум, в котором мог угадываться гул взлетающей ракеты. Спектакль оказался практически лишен присущего роману национального колорита. Например, в него не вошли такие, пожалуй, самые показательные в этом смысле фрагменты романа, как сказание об акыне Раймалы-ага, а также гостевание Едигея на разъезде Ак-Мойнак у земляка Коспана, который угощал его степными блюдами, национальным пением и «гудением домбры». Да и главный герой, Едигей Буранный, сыгранный белокурым актером Альгирдасом Латенасом (создавшим в спектаклях Някрошюса ряд {21} значительных образов), имел внешность ярко выраженного северного типа. Все это само по себе свидетельствовало о том, что режиссера интересовала прежде всего общезначимость проблем, затронутых Айтматовым. Текст романа, разумеется, подвергся существенному сокращению. Но конструкция спектакля во многом повторяла строение романа. Проводы в последний путь Казангапа стали канвой сценического сюжета, на которую были наложены эпизоды из прошлого, отдельные моменты жизни Едигея Буранного и легенда о Найман-Ана и ее сыне-манкурте.

### «Нос»

Сюжет литературного произведения мог оказаться и частью более широкого сценического сюжета. Так случилось в спектакле «Нос». Здесь сюжет одноименной повести Гоголя явился составляющей сценария (его авторы — Э. Някрошюс и Ю. Кунчинас), где были представлены отношения Гоголя с потомками, которые во многом явили собой вечно актуальные для России гоголевские типы. Подобный сюжет увлек в свое время Ю. Любимова, воплотившего его в спектакле «Ревизская сказка», где диалог писателя с героями возникал опосредствованно.

В спектакле Някрошюса бесцеремонное обращение с памятником Гоголю (в исполнении Рямигиюса Вилкайтиса) переходит в подобное же отношение к живому писателю, в которого неоднократно пере воплощается памятник, то и дело оживающий и покидающий свой пьедестал. По верному замечанию И. Вишневской, в этом Гоголе есть «нечто от Башмачкина, маленький это человек <…> с ним можно делать все, что угодно — запрятать в сумасшедший дом, объявить демократом, консерватором»[[21]](#footnote-22). Гоголь здесь оказался во многом страдательным лицом, непризнанным и непонимаемым художником, существование которого и при жизни, и после смерти можно выразить, по мнению критика, словами Поприщина: «… я больше не имею сил терпеть. Боже! Что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят. Не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат <…> меня?» В этом смысле взгляд на художника во многом схож с тем, который был выражен в спектакле Някрошюса «Пиросмани, Пиросмани…». Но здесь речь шла в основном об отношении потомков к писателю, в то время как в «Пиросмани…» затрагивалось отношение к художнику современников, от лица которых говорят герои его картин или их прообразы.

Действующими лицами спектакля стали сам Гоголь и герои из разных эпох русской истории XX века — по сути те же гоголевские персонажи. {22} Главные сценические герои — майор Ковалев в исполнении Владаса Багдонаса (актера, с которым Някрошюс прошел значительную часть своего творческого пути) и Нос (его играл Костас Сморигинас). Этот последний персонаж, по воле режиссера и согласно известным ассоциациям, о которых писали и В. Набоков, и М. Бахтин, лишился не носа, а детородного органа.

Нос, обретя человеческое обличье, оказался схожим с булгаковским Шариковым. Сценический майор Ковалев и его Нос существуют в мире, вобравшем персонажей, имеющих портретное сходство с Лениным и с Дзержинским. В спектакле возникает и военизированный балет с танцовщицами в кирзовых сапогах, теперь ассоциирующийся с августовским путчем 1991 года, хотя спектакль создавался в период январских событий 1991 года в Вильнюсе.

Как и сам писатель в своих произведениях, Гоголь в спектакле порой идентифицировал себя со своими персонажами. Так случилось, например, к финалу действия, когда страдающий герой взывает словами Поприщина: «Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик. Взвейтеся, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится предо мною <…> лес несется с темными деревьями и месяцем <…> с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют».

Спектакль, поставленный в момент распада СССР, был насыщен образами, связанными со злободневными советскими реалиями. Это и балерины в сапогах, и образ бесконечной очереди в типографии, и мусорные бачки, играющие роль не только помойки, но и человеческих жилищ, которые вмиг оборачиваются то тюрьмой с решетками, то площадкой для игры в театре. Все это неожиданно вызвало упреки в адрес режиссера и его якобы антирусского спектакля. Так, на «всеобщее безразличие к существу происходящего» пеняла автору спектакля Н. Крымова, поясняя: «… предмет между тем необъятен — вся Россия, и не только прошлая, но и нынешняя. Когда нет душевной расположенности, возникает предвзятость»[[22]](#footnote-23). Стоит отметить, что к тому времени, когда возникла эта претензия к режиссеру, он уже поставил «Иванова» и «Дядю Ваню» — спектакли, которые заставляют говорить о несправедливости подобных упреков.

С тех пор Някрошюс поставил и еще семь спектаклей по произведениям русской литературы, которые так значительны, что кажется, их было множество. Спектакли эти обнаружили непрерывный диалог Някрошюса с русской литературой и русской культурой в целом, подтвердивший необоснованность таких претензий к режиссеру, которого отличает глубоко пристрастное, заинтересованное отношение к русской культуре.

{23} А проявившийся в «Носе» жесткий взгляд на вещи вообще присущ мировоззрению Някрошюса. Подобный взгляд оказывается у него обращенным в том числе и на самого себя, что проявилось, например, в сатире на собственный, так и не вышедший к зрителю спектакль «Король Лир», на который отправились Майор Ковалев и Нос: первый уснул на спектакле, а второй кричал: «Халтура!» — и швырял на сцену яйца. Не менее жесткий взгляд режиссера на вещи, уже на «своем», литовском материале, обнаружился и в спектакле «Времена года» — взгляд, не позволяющий судить у равнодушии режиссера к объекту его исследования, каким бы он ни был. Да и странно, если бы это было не так.

Вообще о делении литовской и русской культур на «свою» и «чужую» в случае Някрошюса даже неловко говорить. При своей немногословности, он в своих интервью неоднократно отмечал значимость для него русской культуры, и еще красноречивее говорит об этом его театр. Что касается наших театральных сезонов последних тридцати лет, то их без спектаклей Някрошюса страшно представить, — и это не преувеличение.

Возвращаясь к «Носу», справедливости ради отметим, что другие критики увидели в нем «любимое гуманистическое лицо режиссера-космополита», ярко проявившееся в спектакле как минимум в «сцене смерти Гоголя», где «сквозь рыдания и стоны <…> доносившиеся из гроба, раздавались страшные вопросы, не требующие ответов»[[23]](#footnote-24).

Таким образом, работая с прозой, режиссер мог радикально подойти к тексту источника, существенно изменив и героев, и сюжет спектакля относительно его литературной основы, как в «Квадрате», в который вошли лишь несколько строк из повести, к тому же переработанных. Сокращая текст и редуцируя некоторые мотивы, режиссер мог создать сценический сюжет, в общем следующий за литературным материалом, — так произошло в спектакле «И дольше века длится день…». Сюжет литературного произведения мог оказаться и частью более широкого сюжета спектакля, как это было сделано в спектакле «Нос».

## **{****24}** Глава 2Драма

## Переконструированная пьеса

Нередко к созданию интересующих его художественных смыслов режиссер шел, в значительной мере перерабатывая пьесы.

### «Пиросмани, Пиросмани…»

По своему объему пьеса В. Коростылева соответствует полномасштабному драматургическому произведению. О сценической версии пьесы автор одной из ранних публикаций о Някрошюсе писал: «Текст “Пиросмани”, рожденный на репетициях, занимал страничек 10-12, на которые косо посмотрели в Министерстве культуры: что за мини-пьеса, как платить? Да и текст этот появился чуть ли не в день премьеры»[[24]](#footnote-25). Текст, вошедший в спектакль, не только сокращен, но и в значительной мере изменен: появились реплики, которые в принципе не мог произнести герой пьесы. О драматургическом единстве сценария говорить проблематично, если вообще возможно. Собственно драматургия возникла только в спектакле.

В одной из рецензий можно было прочесть, что «Някрошюс, сократив текст, сумел сохранить пьесу в полном объеме, ибо сценарий вобрал в себя ее драматизм, конфликт, дух»[[25]](#footnote-26). Этот вывод противоречит сценическому миру, созданному режиссером. Существенность изменений, которые произошли с героем и пьесой, нетрудно увидеть, сравнив пьесу и спектакль.

Герой пьесы соответствует стереотипам обыденного сознания, связанным с самим словом «грузин». Художник здесь — открыто темпераментный, необычайно общительный человек. Говорит он витиевато, «красиво», недаром почти все весьма пространные реплики героя состоят из стихотворных строк. Пиросмани Коростылева постоянно подчеркивает свою странность, непохожесть на окружающих, даже сам называет себя сумасшедшим: «Я-то, сумасшедший, знаю, / что земля — / это небо! / Она сверкает звездами людей». Высокомерно, гордясь собою как творцом, он обращается к оживающим героям картин: «Эй, вы, шлепки моей кисти! Отойдите от окон, только день загораживаете!» Актрисе Маргарите Пиросмани рассказывает о своем особенном восприятии искусства: «Я тебе {25} не хлопал. / Когда хлопают в ладоши — / это страшно. / Ведь рука бьет руку <…> она может потом / и тебя ударить <…> / Я тебе не хлопал. / Я молчал, потрясенный». С пафосом он говорит о своем отношении к окружающим, довольно пренебрежительном: «… расходуешь себя! И все на людей». Художник то и дело поэтизирует действительность — скажем, на предложение Ии послушать шум дождя, патетично замечает: «Какой дождь <…> Это молодое вино ударило по дну марани». Он может описывать нюансы своего настроения, и тоже, разумеется, образно, например: «Дождь! / Знаешь, оказывается, / он прошивает тебя. / И все грустью, грустью. / А грусть — / как суровая нитка: / она прошивает тебя / и не рвется…»

Иное дело — спектакль, где шла речь не только о Пиросмани. Сценический герой (в исполнении В. Багдонаса) представляет собой обобщенный образ художника, хотя при этом он вполне индивидуализирован. Герой спектакля крайне немногословен, угрюм, замкнут и необычайно сдержан, что является чертами, скорее, северного человека. Впрочем, национальная принадлежность художника в спектакле не принципиальна.

Пиросмани из пьесы — балагур, живущий открыто, на миру. Он «философствует» о сути художника: «Художник — это когда лошади понесли», склонен к рассуждениям о своем творчестве: «Когда я рисую оленя — / я олень! <…> Когда я рисую свадебный пир, / я не жених и невеста <…> / я — вино!» Он постоянно настаивает на собственной исключительности и, разумеется, своем таланте, например, так: «Все хотят / идти по лестнице вверх <…> / Я не из их числа». Или, обращаясь к Ие, говорит: «У меня талант устал ждать, вот как ты долго шла». Он то и дело пропагандирует свое искусство, выдвигая себя на передний план.

Сценический Пиросмани, как и герой пьесы, и в общем всякий художник, нуждается в признании. Но об этом признании свидетельствует лишь бережно хранимая газетная заметочка, посвященная ему, которую он прикрепил к веревке с помощью бельевой прищепки. Эта заметочка по своему размеру совпадает с многократно сложенным носовым платком, оказавшимся на веревке рядом с ней. Затем же ее мимоходом сжигает один из трех князей, зашедших к художнику.

Герой спектакля осознает и высоко ценит свой дар, но это понимание совершенно лишено суетности, свойственной герою пьесы. Оно по-своему доступно и его другу — Сторожу. В спектакле есть единственный эпизод, непосредственно связанный с творчеством. Сторож над свечой «коптит» собственный палец и, едва дыша, торжественно поднимает его. Пиросмани, сняв копоть своим пальцем, втирает ее в клеенку… Для зрителей это выглядит почти священнодействием. Сами же участники этого ритуала совершают его без всякого пафоса — они работают, причем без выраженного воодушевления, однако чрезвычайная сосредоточенность героев не оставляет сомнений в важности для них происходящего. Об отношении {26} Пиросмани к своему делу как к повседневной работе говорит его первое появление в спектакле, когда он выходит, привычно опираясь на подрамник с клеенкой, а затем, опираясь одной рукой на тот же или вновь подготовленный подрамник и с чемоданом в другой руке, вновь уходит «на натуру». Кажется, во всем этом есть сходство с самим режиссером, как он предстает в своих интервью. Например, в одном из них, заметив, что «идеализм нужен в любом возрасте, вернее, не идеализм даже, а энтузиазм»[[26]](#footnote-27), на вопрос об идее театра-дома режиссер ответил: «Мой дом — это семья. А театр — это работа. Я иду в театр на работу»[[27]](#footnote-28). В отличие от иных своих коллег, режиссер, подобно созданному им герою, не склонен к патетическим рассуждениям об искусстве, о своем призвании, о том, что его ведет кто-то свыше…

Конфликт пьесы связан с противостоянием художника и окружающего мира, который не понимает и не признает его искусства. Персонажи, выходя один за другим из оживающих картин Пиросмани, беседуют с ним. Они недовольны тем, как изображены, и не разделяют его миропонимания.

Визиты гостей к Пиросмани в спектакле обнажают ощущение героем окружающего мира как противостоящего ему. Но это противостояние связано не только с тем, что гости не признают творчества Пиросмани и сам образ его жизни, но и с предчувствием скорого конца, не покидающим художника.

Герой пьесы непрерывно занят поэтизацией собственного искусства, возвышением его в глазах окружающих. Сценический герой этим не озабочен. При этом он и его искусство и возвышено и опоэтизировано самим строем действия. В частности, на это работают параллели, возникающие между развернутым перед нами миром художника и фрагментами из «Витязя в тигровой шкуре» Ш. Руставели, звучащими в спектакле.

Об обыденной жизни художника в пьесе речи нет. Героя пьесы она задевает как бы по касательной. О своей бедности и неустроенности он сочиняет вирши («Я бедность свою, / как богач, трачу!») или говорит о них свысока, как и «положено художнику». Свое жилище под лестницей он поэтизирует, называя его светлым: «Смотри, сколько окон! Одно — в базар… Другое — в пир… Третье — в твой сад, В четвертом — всегда солнце стоит». Герой пьесы Коростылева словно парит над повседневностью, которой в пьесе, собственно, и нет.

В спектакле повседневность подана крупным планом. Сценический герой и возвышается над нею, и постоянно погружен в нее, на чем режиссер акцентирует внимание из эпизода в эпизод. Уже поэтому герой спектакля не только художник, но и человек, которого не минует обыденность.

{27} Среди попыток сопротивления нищете — и мечта сценического героя. При радикальном сокращении текста Коростылева режиссер наделил художника пространным рассуждением о том, что когда-нибудь они с другом построят дом: «Будем ходить в гости, гости — к нам <…>. И все будут говорить: живут же люди <…> В нашем доме будет пахнуть хорошим мылом <…> Мы будем разгуливать в подкрахмаленных рубашках <…> Женщины будут смотреть на нас <…> Поеду в Париж, и Маргарита будет первой танцовщицей Парижа». Подобной мечты нет и не может быть у героя пьесы: он «выше» этих подробностей существования обычного человека.

Герой спектакля ходит по земле и полной мерой вкушает тяготы жизни. Подчеркнем, что сцен, посвященных этому, в пьесе нет, они сочинены режиссером и составляют значительную часть действия, и нельзя не принимать их во внимание, трактуя спектакль в целом и отдельные его составляющие.

Учитывая эти обстоятельства, невозможно согласиться с тем, что в спектакле «Някрошюс сумел показать творчество Художника на сцене»[[28]](#footnote-29), хотя «именно это подчеркивалось и теми, кто видел спектакль в культурной программе XII Всемирного фестиваля»[[29]](#footnote-30) в Тбилиси, как свидетельствует один из его участников. Реалии спектакля опровергают трактовку его пространства как «мира творящей души»[[30]](#footnote-31) так же, как и утверждения о том, что режиссер здесь «исследует философию творчества»[[31]](#footnote-32) и что герой спектакля «существует в мире созданных им образов, они для него единственная реальность»[[32]](#footnote-33).

Для романтизированного героя Коростылева вполне логичным выглядит завершение жизни, представленное в пьесе: простившись с миром, он застывает, вписавшись в собственную фреску «Сбор винограда». Такая смерть, исходя из логики пьесы, предстает как уход в вечность.

Именно уход художника в вечность видели и в финальном эпизоде постановки Някрошюса, где Сторож увозит тело художника на старой тележке от весов. Однако спектакль в целом посвящен полной испытаний, бедной жизни непризнанного художника, о том же говорит и последняя сцена. Что касается вечности сценического Пиросмани и его искусства, то она на протяжении действия утверждается внесобытийно, благодаря тем ассоциативным связям, которые возникают между бытием художника, с одной стороны, и звучащими в ходе действия бессмертными строками поэмы Руставели, с другой.

{28} «Пиросмани ведь был всяким, разным, самым обыкновенным», — рассуждал в одном из интервью режиссер, добавив о финальной сцене: «Пиросмани повезли прямо на ржавой тележке от мучных весов в его бессмертие»[[33]](#footnote-34). То есть бессмертие Пиросмани неоспоримо, а обсуждается в спектакле именно то, что художника провожали как последнего нищего, увезя «на ржавой тележке от <…> весов». Разумеется, комментарии режиссеров к спектаклям нередко оказываются лишь декларациями о намерениях, но в данном случае намерение оказалось осуществленным.

Как видим, литературное произведение, суть его драматизма и герой предстали в спектакле радикально измененными. Поэтому говорить о каком-либо соответствии спектакля «букве» или «духу» пьесы, если уж пользоваться этим выражением, не приходится.

### «Гамлет»

Существенно измененным оказался текст пьесы в спектакле «Гамлет». Так, например, «мышеловка» предшествовала в спектакле монологу «Быть или не быть…» и, соответственно, не могла служить для Гамлета импульсом к решительным действиям. Собственно, таких действий у героя спектакля и не могло быть: он, по сравнению с героем шекспировской пьесы, предстал неузнаваемо измененным. Гамлет Някрошюса не философ и даже не драматический герой, стоящий перед необходимостью выбора. Этого выбора, по воле режиссера, Гамлета лишил Отец, подчинив собственному решению.

Сценический Гамлет в исполнении известного в Литве рок-певца Андрюса Мамонтоваса небольшого роста, тщедушный, с панковским гребешком на голове. Он выглядит совсем мальчишкой, которому вполне пристало выражать свое неприятие окружающей действительности, прыгая по королевскому дворцу со спущенными штанами, что он и делает. Которому, пожалуй, еще можно что-то навязать, особенно если «разлажен жизни ход», что проявилось в смерти отца и повторном, скоропалительном браке матери. По мнению режиссера, которым он поделился в одном из интервью, только в юном возрасте и можно так остро воспринимать подобный поступок матери.

Важнейшим в спектакле Някрошюса стал мотив, связанный с возможностью отцов решать судьбы детей, становясь для них злыми гениями. Интересующая режиссера проблематика обусловила и соответствующее сокращение количества действующих лиц. На сцене помимо главного героя {29} действовали члены его «семьи» — Гертруда и Клавдий, Полоний с детьми, Тень старого короля и актеры.

Режиссер сам указал на непосредственную связь между этим спектаклем и катаклизмами, сотрясавшими окружающее его общество: «… когда я работал над ним, шел перелом систем <…> казалось — мир взорвется. И свое катастрофическое ощущение, как все рвется, я постарался передать в материале»[[34]](#footnote-35). Кроме того, спектакль с его принцем-мальчишкой, отправленным отцом на кровопролитие, у российских зрителей в 1997 году не мог не вызвать и ассоциацию с Чеченской бойней, в которую были брошены мальчишки-солдаты не кем иным, как своими отцами. Литва, как известно, не только имела достаточную информацию об этих событиях, но и недвусмысленно отозвалась о них. Именно во время репетиций «Гамлета» на вопрос, что его волнует в сегодняшней жизни, режиссер прямо заявил: «Например, война в Чечне меня волнует больше, чем кризис литовских банков»[[35]](#footnote-36). Хотя дело, конечно, не в интервью. Важно, что проблемы окружающей действительности задевают режиссера именно как художника, о чем свидетельствуют сами его спектакли. Всякого художника волнует мир, в котором он живет, и чем глубже сказалась в его искусстве современность, тем оно значительнее, — и наш герой здесь не исключение.

У Шекспира Призрак, призывая сына отомстить за убийство, не возражает и против клятвы Гамлета (здесь и далее цитируем по переводу Б. Пастернака):

Я с памятной доски сотру все знаки
Чувствительности, все слова из книг,
Все образы, всех былей отпечатки.
Что с детства наблюденье занесло,
И лишь твоим единственным веленьем
Весь том, всю книгу мозга испишу
Без низкой смеси.

Многословность риторической фигуры не затемняет высказывания, смысл которого в готовности принца сделать свою жизнь средством для мести, принести ее в жертву «единственному веленью» Призрака. В спектакле старый король — абсолютный эгоцентрик. Именно как на средство для мести смотрит Призрак в спектакле на своего сына; объектом манипулирования оказывается для него и мир в целом.

{30} В пьесе Гамлет и Горацио перебрасываются репликами: «Ну и холод!» — «Пронизывает. Прямо как зимой». Видимо, оттолкнувшись от этой детали, режиссер создал образ Призрака как связанный с холодом, смертью, злом. Старый король приходит в шубе и, творя зло, постоянно оперирует льдом, будь то ледяная глыба или люстра с ледяными подвесками. В спектакле перед приходом Старого Гамлета — трескучий мороз. Стражники в шубах неустанно трут руки, похлопывают себя, бьют нога об ногу, оледеневшими металлическими носками ботинок стучат о замерзшую землю. Холод здесь связан именно с приближением Призрака.

Старый король — плоть от плоти двора. С грубой тяжелой пластикой его обитателей. С греющимися друг о друга стражниками в шубах-шкурах. С блеском золотых оскалов короля и присных. Со смешением человеческого и звериного. С придворными, устраивающимися рядом с королевской четой в позе верных псов. С врывающимися вдруг существами, мечущимися на четвереньках в звериных шкурах. С гофмейстером Полонием (П. Будрис), который носит пальто на голом торсе, перемежает речь с рычанием и варварски пытается изничтожить заподозренный им плод взаимной любви Офелии и принца. Поэтому актеры, представляющие театр как зеркало, отражающее этот мир, кривляясь, изображают хищных, мерзко орущих разошедшихся птиц.

Средоточие повадок двора — Клавдий. В создании этого образа режиссер вместе с актером Витаутасом Румшасом во многом опирались на героя пьесы, которого Гамлет, выговаривая матери, характеризует тирадой: «Валяться в сале / <…> / … с убийцей и скотом <…> С петрушкой в королях». Последняя характеристика — «петрушечность», ряженость сценического Клавдия — выражена в его внешнем виде: далеко не молодой, грузный король носит ту же нелепую молодежную прическу («петушок»), что и юный Гамлет, ту же прическу, которую носят сверстники принца в жизни, породившей спектакль. Из этого Клавдия хлещет полная агрессии энергия, даже когда он ни на кого не нападает. Его дикий хохот и беспрестанный ор не стихают и в момент молитвы. Рьяно вымещая злобу, бьет он по свисающему металлическому диску, издающему при этом скрежетание. В раздражении поддает катающиеся по полу чугунные шары. Смачно плюет на пол и привычно швыряет тех, с кем общается. Кажется, он даже не замечает, когда Гамлет, поцеловав его, тут же с вызовом сплевывает.

С приходом Призрака холод, насилие, зло и смерть, звериное начало, казалось, окончательно овладели миром. Однако здесь неотступно проявляли себя и жизнь, любовь, человеческое. Прежде всего — в Офелии (ее играет актриса Виктория Куодите, замечательно исполнившая ряд ролей в спектаклях Някрошюса), которая уже в свой первый выход предстала явно инородным существом в окружающем ее мире — в зеленом платье, {31} с алым платком в поднятой руке, легкая, беспрестанно прыгающая, беспокойная и радостная. Именно такая героиня участвовала в любовной игре с принцем, когда они, лежа на авансцене, делали друг другу «искусственное дыхание», переходящее в страстные поцелуи.

Режиссер и дальше не оставляет сомнений в чувствах героев. Предлагая Офелии затвориться в монашеской обители, Гамлет одновременно целует ее, не в силах оторваться от возлюбленной, и, продолжая словесно и физически отталкивать ее, вновь и вновь льнет к ней. Резко подняв подол, страстно целует ее колени. А та, слыша его совсем не любовную речь, обволакивает его подолом своего платья. Позднее, оказавшись рядом с Лаэртом в ее могиле, Гамлет вдруг начинает шалью Офелии вытирать пол. И, видимо, бессознательно точь‑в‑точь воспроизводит ее действия в момент их свидания, когда она пыталась таким способом подсобрать с пола воду, капающую с люстры.

Вместо сдержанно выраженных материнских чувств шекспировской Гертруды в спектакле возник мотив страстной и деятельной любви героини к сыну. Она, в исполнении Дали Зикувене-Сторик, вела самоотверженную, хотя и безуспешную, борьбу за жизнь Гамлета. Героиня появлялась на сцене после его монолога «Быть или не быть…», на протяжении которого, стоя под люстрой изо льда, принц был подвергнут страшной пытке. Оттолкнув Гамлета, она ложилась под люстру, будто стараясь отвести на себя хотя бы часть этой вредоносной влаги. Отчаянно сопротивлялась она и намерению короля послать Гамлета в Англию, то и дело висла на Клавдии, пытаясь помешать его действиям, связанным со сборами принца в дорогу. Едва поспевала задвигать то тут, то там появляющееся, щетинясь, из-за кулис оружие, которое недвусмысленно обнаруживало нависшую над ее сыном угрозу. И, наконец, отгрызала прикрепленное к дорожному саквояжу письмо-сопровождение, тайна которого оказывалась известной ей. И любовь Гамлета и Офелии, и братская любовь Лаэрта и Офелии, и сопротивление Гертруды стали существенными чертами развернутого перед нами мира, но трагический ход событий они изменить не могли.

Преобразованным в спектакле оказался поединок Лаэрта и Гамлета. Здесь все обитатели представленного нам мира одновременно взмахнули рапирами. Слышался только звук разрезаемого воздуха. Взмах вправо — взмах влево. Вправо — влево — вправо… Участники мизансцены, за исключением Гамлета и Лаэрта, стояли не друг против друга, а лицом в зал. Таким образом, дело было не столько в том, кто с кем бился, сколько в том, что бился каждый. Дело было в вовлеченности всех в войну. И всем этим дирижировал находящийся на втором плане Призрак. Но это был лишь один из итогов злокозненных деяний Призрака, и для него самого пока что не трагический.

### **{****32}** «Макбет»

Со значительно переконструированным текстом литературного источника режиссер работал и создавая спектакль «Макбет». На сцене вместо многочисленных персонажей пьесы действовали «ведьмы», Макбет, Леди Макбет, Банко, Дункан и солдаты. Не вошли в спектакль целые сцены и пласты пьесы, связанные с сыновьями Дункана, Малькольмом и Донанбайном; с Сивардом и Молодым Сивардом; с Макдуфом, Леди Макдуф и их сыном. Здесь нет бесконечной череды убийств — жертвами Макбета стали лишь Дункан и Банко. Сюжет оказался сосредоточен вокруг испытания Макбета, его человеческих качеств. Герой, который не дрогнул на поле боя, подвергался соблазну мирной жизни — искушению властью. Не выдержав и преступив нравственный закон, он осознал свою вину и сам подставил голову под топор.

Макбет в спектакле (его играет К. Сморигинас) — не герой-титан, не переполненный властными амбициями человек и не злодей, как у Шекспира. Ему присущи обычные людские слабости. Как устоять перед искушениями, не поддавшись слабостям, — об этом говорит режиссер в спектакле, позднее вариации этой темы прозвучали и в «Фаусте». Макбет Някрошюса — храбрый солдат, вернувшийся с победой. Он военачальник, но из тех, кто рядом с солдатами занимался грязной работой. Макбет привычным жестом снимает грубые рукавицы, зажав их зубами, и выжимает их, так что с них ручьем льется вода. Так же привычно выливает воду из обуви или сматывает веревку на локоть.

Героини, названные в программке ведьмами, — не сморщенные дикие создания жалкого вида, с высохшими губами, потрескавшимися пальцами, с бородами на лицах и в страшных нарядах, как это указано в ремарках Шекспира. Эти «ведьмы» не омерзительные злотворные существа, а те, кто, согласно этимологии слова (и английского, и русского), *ведает*, обладает знаниями. В данном случае имеется в виду то знание о людях, которое позволяет проверять, испытывать их человеческую прочность, как делают это, например, с героями сказок. «Ведьмы» в спектакле — молодые и красивые деревенские девушки, в длинных юбках и блузках, облегающих их стройные фигурки, в платках, повязанных по-крестьянски и кирзовых сапогах (художник по костюмам — Надежда Гультяева). Иногда вместо платков по ходу действия на них, как и на остальных персонажах спектакля, оказываются черные капоры, лишний раз подтверждающие, что они — такие же люди, как остальные. В отличие от ведьм из шекспировской пьесы, которые все на одно лицо, а точнее без лица, «ведьмы» в спектакле индивидуализированы. Исходя из того, как они ведут себя, одну из них можно назвать «интеллектуалкой» (героиня В. Куодите), другую — «соблазнительницей» (героиня Габриэле Куодите), третью — «наивной» (героиня {33} Маргариты Жемялите). Они свистят, толкаются, хохочут; кокетничают напропалую, строят глазки, помахивая ручкой, обольщают и повелевают. Танцуют под гармошку парный танец с подпрыгиваниями и наклонами то вправо, то влево, которые есть во многих народных танцах. Формула шекспировских персонажей: «Зло есть добро, добро есть зло» — в устах героинь спектакля указывает не на относительность этих начал для сценических «ведьм», а на их знание о перепутанности ориентиров или даже об утрате их в мире. Отсюда и необходимость испытывать людей.

Девушки ведут себя непосредственно: чешут друг другу спины, а одна из них, не церемонясь, и вовсе просит Макбета почесать ей спину. Они могут швырнуть попавшиеся под руку предметы, вызывая звон сломанных стекол. Как это присуще деревенским девушкам, сценические «ведьмы» вездесущие, сноровистые и ловкие. Они могут, например, как героиня В. Куодите, присесть подобно птице на стоящее бревно или, не желая продолжать разговор, вдруг закружиться на сцене и так, кружась, исчезнуть. Незримо для окружающих (но не для зрителей) «ведьмы» могут присутствовать в той или иной сцене, поскольку хотят знать о героях все. Да, в этих героинях есть что-то инфернальное, но ведьмы ли они в самом деле?

Инструментами «ведьмам» служит котел, которым пользуются для приготовления еды в крестьянских печах, веревка, обыкновенный чурбачок да дохлая ворона. Край перевернутого котла они устанавливают на чурбачок с привязанной к нему веревкой. Такая приманка не может не обратить на себя внимание. Попались на нее и Банко (его играет В. Пяткявичус) с Макбетом.

Говоря о будущем, девушки не пророчествуют, а просто рассказывают. Это становится особенно явным в сравнении с таинственным женским голосом, который неоднократно звучит в течение спектакля, доносясь неведомо откуда, вещает торжественно и непререкаемо. Этот голос слышит только Макбет (разумеется, вместе со зрительным залом), в душе которого с момента встречи с «ведьмами» все словно перевернулось. Впервые этот голос возникает сразу после разговора с ними героев, когда Макбет, разволновавшись, будто во всех смыслах потерял ориентиры и буквально встал на голову.

Макбет в спектакле значительно более доверчив, чем персонаж пьесы. Слова «ведьм» так разволновали и разгорячили его, что ему пришлось тут же сбросить пальто и остаться в одной рубахе. После исчезновения собеседниц солдаты решились заглянуть под котел, который те оставили перевернутым, и увидели там дохлую ворону. От такой находки того и другого стало выворачивать: хоть и герои, но обычные люди. Между тем Макбет поддавался власти предсказаний все больше, и очень скоро ворона, которая осталась от искусительниц, стала для него не только не противной, но и притягательной. И вот он уже поднял ее и даже осторожно поцеловал в клюв. А затем и вовсе этим клювом написал письмо жене… Как слабый {34} человек, он поддался искушению и, как слабый человек, уже не мог остановиться на этом пути. Чтобы начать испытание, ведьмы его лишь слегка подтолкнули. «Не из-за вас он впал в порок, / А сам бездушен и жесток», — утверждает в пьесе Геката, разговаривая с ведьмами. Режиссера интересует не бездушный и жестокий, а именно обыкновенный человек, способный поддаться слабостям и мучительно страдать. Герой спектакля впал в порок не из-за колдовства ведьм, но оттого, что слаб.

Метаморфоза, произошедшая с Макбетом, особенно заметна в сравнении с Банко: тот хоть и с опаской слушал «ведьм», но не придал встрече с ними особого значения. В дальнейшем происходящее с Макбетом во многом выявляется именно благодаря реакции Банко, который то не мог оторвать от товарища глаз, а то вдруг в ужасе отпрянул от него, даже прикрыв лицо ладонями. Позднее его реакция сменилась иронией. Ирония и смешливость остались присущими и мертвому Банко. Являлся он, как и убитый Дункан, с неизменной улыбкой. А сразу после смерти, будто помня, что, посеяв ветер, можно пожать бурю, забросил топор, которым был убит, на желоб, свисавший из колосников. Да еще забросил туда же камешек. Эти «игрушки» Банко отозвались мощными камнепадами как раз рядом с Макбетом. Банко действовал теперь заодно с «ведьмами», следя за тем, как ведет себя герой, и устраивал ему предупреждения, в частности, в виде таких камнепадов.

Сценический Макбет, в отличие от героя пьесы, не в силах оставаться в неизвестности относительно своего будущего и сам устраивает одну из встреч с «ведьмами», заманив их табаком, на который они падки, и воспользовавшись их же котлом, чурбачком и веревкой.

Герой не сумел устоять, однажды поддавшись искушению. Но и продолжать путь, на котором он оказался, было явно выше его сил. Это стало отчетливо видно еще до совершенных им убийств. В спектакле у задника висят зеркала в разных рамах. В них с помощью своего небольшого зеркала Макбет, содрогаясь, видит проплывающие окровавленные тела его будущих жертв. Так прихотливо преобразовался в спектакле эпизод пьесы, в котором ведьмы являют Макбету призраков — наследников Банко, восемь королей, из которых последний — с зеркалом в руке. В эпизоде перед расправой с Банко убийцы требуют от Макбета «бумагу». Однако тот уже находится в таком состоянии, что не в силах удержать перо в руке, потому для подписи предлагает наемникам свою ступню, между пальцев его ноги они и вставляют перо. Но и этого мало. Если герою пьесы во время приема гостей в его доме явился дух Банко, то сценическому Макбету постоянно являются и Банко, и Дункан. Кроме того, его то и дело преследуют звуковые галлюцинации — в виде упомянутого пророческого голоса вещуньи, а также в виде повторяющегося и тревожащего стука, в который преобразовался «стук за сценой», вызванный в пьесе Макдуфом и Леноксом.

{35} Но при всей свободе обращения с литературным текстом режиссер во многом опирался на частные детали пьесы или отталкивался от них. Так, шекспировская реплика: «Преданье есть: сходили камни с мест» — в спектакле отозвалась тем, что здесь, как бывает в сказках, камни тоже «сходят с мест». Это происходит во время камнепадов из подвешенных над сценической площадкой желобов. Эти обыкновенные жестяные желоба, из той же хозяйственной утвари, что и котел, — еще один инструмент, которым пользуются «ведьмы».

То и дело слышащийся в спектакле гогот гусей, а также уподобление персонажей этим птицам вызвали немало недоуменных вопросов критики. Но и эти реалии спектакля были навеяны строками пьесы. Например, в переводе В. Рапопорта диалог Макбета и Слуги в третьей сцене пятого акта выглядит так:

Слуга. К нам десять тысяч приближаются…

Макбет, Чего — гусей, мошенник?

Слуга. О, нет, Ваше Величество, солдат.

В спектакле это упоминание гусей отозвалось и доносящимся из-за сцены гусиным гоготом, и уподоблением гусям жертв Макбета, которые передвигаются на полусогнутых ногах, «гусиным шагом». В частности, перед смертью Макбета они появляются, кажется, бесконечной вереницей, во главе которой Дункан с топором в спине.

### «Отелло»

Пьеса «Отелло», по которой Някрошюс поставил свой третий шекспировский спектакль, также оказалась в театре решительно переработанной. Спектакль начинался, по сути, с третьего акта пьесы. Но интересно, что при этом сценический мир оказался во многом близким природе художественного мира Шекспира, который, по формулировке А. Аникста, уподоблен модели микрокосма, где, как в великой цепи бытия, каждый элемент «участвует в драме их <героев> жизни <…>, участвует, так сказать, параллельно тому, что происходит в душах героев»[[36]](#footnote-37). Это представление ученый развивал, опираясь на средневековую идею о мире как «великой цепи бытия», отразившуюся затем в размышлениях И.‑В. Гете, — представление о шекспировских пьесах как о микрокосме, как о малом слепке огромной вселенной, о том, что «человек в них находится в теснейшей связи со всей мировой жизнью». Представление о том, что весь мир — все его составляющие, даже второстепенные, — выступает в судьбе героя как соучастник. {36} «Драматургическая система Шекспира выражает гуманистическую концепцию человека как центра мироздания. Поэтому для вселенной не безразлична судьба выдающихся людей»[[37]](#footnote-38) — писал исследователь. Под вселенной здесь понимались «космические силы», которые по-разному проявляют себя в пьесах, обнаруживаясь в виде то «небесных знаков, то бурных перемен погоды, то в виде необычных явлений на самой земле». О сценическом мире Някрошюса также можно говорить как о малом слепке вселенной, о микрокосме. Подобно тому как в пьесах Шекспира вселенная во всех ее проявлениях отзывается в перипетиях жизни героя, в спектаклях Някрошюса сценический мир, окружающий героя, нередко так или иначе участвует в его судьбе. Разными своими частями этот мир либо становится непосредственным участником событий, либо выражает отношение к герою, либо предсказывает грядущее, либо отзывается на то, что происходило с ним. Составляющие сценического мира как модели микрокосма в ряде спектаклей этого режиссера — и люди, и потусторонние силы, и явления природы, и музыка.

В спектакле «Отелло» на происходящее с героем отзывались, во-первых, многочисленные силы природы. Это и шум моря, беспокойным волнением откликавшегося на очередной поступок героя. И неоднократно возникавшие в ходе действия звуки, похожие на крик-плач неведомой птицы. И вода, проступавшая сквозь кованые двери, установленные с двух сторон авансцены. Неожиданно возникнув, когда беда вплотную приблизилась к героям, она затем снова и снова сочилась, К финалу вода уже течет ручьями, и это невероятное сценическое событие словно сигнализирует о катастрофичности происходящего с героем.

Во-вторых, отзывается музыка. В начале спектакля Отелло, находя адекватное выражение своему состоянию именно в музыке, сам играл на рояле, исполняя поэму З. Фибиха. А дальше мир отвечал уже другой музыкой, автором которой является много работающий с режиссером композитор Ф. Латенас.

В‑третьих, отзываются персонажи, покачивающие в руках канистры, которые в контексте спектакля иногда напоминают буйки на море. У критиков эти два персонажа и непрерывно покачивающиеся емкости вызвали едва ли не всеобщее недоумение и даже раздражение. Между тем персонажи активно участвовали в действии. Обычно их было два, и они, покачивая канистры, сидели на скамейках, стоящих на арьерсцене. Любые изменения, происходящие с ними, влияли на драматический импульс, порождаемый мизансценой. А изменения эти были разнообразными. Во-первых, с развитием драмы героя менялась интенсивность колебаний канистр. Порой, в пики напряжения действия, они останавливались — мир будто {37} замирал перед увиденным. И этот их резкий переход от динамики к статике ощущался резким драматическим сдвигом. Во-вторых, количество персонажей с канистрами не оставалось неизменным: в отдельные, особенно напряженные моменты действия оно увеличивалось до трех или четырех. В‑третьих, трансформировались мизансцены их тел (порой, в пики действия, персонажи вставали). Иногда менялось местоположение персонажей на сценической площадке: в отдельные моменты они подавались к авансцене, приблизившись к герою, явно не в силах оставаться вдали, напряженно вглядываясь в него. Они участвовали и в неоднократно возникавших пробегах участников спектакля с растянутыми параллельно рампе парусами. Иными словами, драматизм происходящего перед зрителем проявлялся в том числе и через участие этих персонажей в становлении каждой мизансцены, ее пластики и динамики. Они не пассивные свидетели происходящих событий, хотя их участие отличалось от участия остальных действующих лиц. Эти персонажи по-своему реагировали на то, что видели, молчаливо оценивая его.

Порой, как, например, во время вальса Отелло и Дездемоны, с его объятиями-удушениями, все окружающие их персонажи действительно будто входили в резонанс со стихией страсти, охватившей героя. Вначале они, будто завороженные, следили за танцующими. К завершению сцены все обитатели Кипра, явно помимо их воли вторя движениям героев, оказались вовлечены в происходящее перед ними. «Весь мир», исполняющий этот безумный танец, воспринимался как предвещающий катастрофу.

Будто возражая многочисленным предшественникам и предупреждая потомков — театральных интерпретаторов и кинопостановщиков, исследователи пьесы неоднократно подчеркивали, что она не сводится к истории любви и ревности. Типичным в этом смысле является высказывание Н. Берковского: «… исходная точка трагедии не в отношениях Отелло и Дездемоны, а в отношениях Отелло и Венецианской республики»[[38]](#footnote-39). О сложности конфликта пьесы писал, опираясь на своих предшественников-шекспироведов, и Аникст[[39]](#footnote-40). Он связывал составляющие этого конфликта прежде всего с мировым порядком и с видимостью и сущностью. Что касается практиков театра, то их, как правило, в большей мере интересовали отношения главных героев. Хотя были и исключения. Здесь нельзя не вспомнить К. Станиславского, который в своем режиссерском плане[[40]](#footnote-41), по существу не реализованном, имел в виду {38} отношения не только между Отелло и Дездемоной, но и между этими героями и Венецианской республикой, представленной ее политическими, торговыми, бытовыми и многими другими установлениями и интересами. Традиционным же в театре стало прочтение пьесы именно как истории любви, ревности и клеветы. Часто пьеса привлекала ролью Отелло в качестве гастрольной, реже — ролью Яго.

Новизна трактовки героев, которую предложил Някрошюс и блестяще реализовали актеры, станет неоспоримой, если сравнить ее с существующими интерпретациями этих героев в шекспироведении и в театре. Спектакль Станиславского оказался исключением и в актерском плане. Станиславского-актера критики хвалили за исполнение роли Отелло в трех первых актах, отмечая неудачу в пятом. Обычно же в центре внимания режиссеров и актеров оказывалась страсть Отелло, связанная прежде всего с ревностью. Недаром история театра сохранила как наиболее удавшиеся именно сцены, в которых действовал охваченный ревностью герой. Характерным в связи с трактовкой роли является описание игры В. Папазяна: «Совлекая Отелло с торжественных высот, он ведет его по одной ясной и сосредоточенной линии, — писал критик. — Эта линия — трагедия ревности. Поэтому исполнение Папазяна приобретает силу убедительности с третьего акта, не волнуя в двух первых. Начало трагедии, казалось, не обещало многого. Зритель не видел значительности Отелло, мавританского великолепия и величия полководца. Эти краски не особенно интересуют Папазяна. Он спешит перейти к трагедии ревности, ограничиваясь первоначально красками любви и обаяния <…>. Не столько трагедия доверия, сколько обнаженная, почти физическая мука ревности — смысл третьего акта. Ревность, доходящая до гримасы»[[41]](#footnote-42).

Уже само исключение из сценической версии тех частей шекспировского текста, которые связаны с отношениями Отелло и Венецианской республики, говорит о том, что Някрошюса интересовали по преимуществу отношения главных героев. В этом смысле режиссер шел вслед за своими предшественниками в театре. Все силы души героя были отданы его трудной любви к Дездемоне. Спектакль в целом получился о любви, ревности и их драматическом сосуществовании. Отелло в этом спектакле не мавр. Но он страстен. Страстен в ревности. В этом отношении режиссер то следовал пьесе, то так или иначе отталкивался от нее.

Сценический герой страстен и в любви. Причем здесь не просто глубокая любовь немолодого человека, а именно чувство, переходящее в страсть, которой безудержно предавался герой. И такого Отелло сцена еще не знала.

Надо сказать, что шекспировская пьеса не дает достаточно оснований для того, чтобы воспринимать любовь Отелло как любовь-страсть. В ходе {39} действия пьесы речь идет о другой любви, о любви, которая установила гармонию в душе героя. Шекспироведы, как правило, указывают на стремление Отелло к гармонии разума и чувств, а если и допускают некоторую чрезмерность чувств, то замечают, как это сделал, например, А. Смирнов, что «Отелло соединяет в себе <…> первобытную свежесть и пылкость чувств со светлым разумом»[[42]](#footnote-43).

О любви как страсти может говорить, пожалуй, лишь одна автохарактеристика героя: «… этот человек / Любил без меры и благоразумья». Вероятно, опираясь на эту реплику, Някрошюс создал своего страстно любящего сценического героя, существенно отличающегося от литературного прототипа.

Переполненный счастьем, то и дело радостно смеющийся и кричащий Отелло, увидев Дездемону, гордо оглядывал зрительный зал и, указывая на нее, без слов, одним только взглядом, призывал разделить с ним его восхищение ею.

Его смех был по-настоящему заразительным: вслед за героем невольно засмеялись двое персонажей с канистрами, сидевшие у арьерсцены. Счастье и радость героя передавались всем окружающим. Но только не Яго, для которого странно было подобное, открытое выражение чувств. Он недвусмысленно обнаруживал это, когда, увидев радостно смеявшегося Отелло, незаметно для того крутил пальцем у виска. Яго, сыгранный Роландасом Казласом, был не гением зла, а просто расчетливым человеком, причем весьма увлеченным своим расчетом. Когда герой погружался в эти свои расчеты, держа перед собой руки, непрерывно двигая пальцами, постоянно что-то пересчитывающими, он переставал замечать окружающий мир.

Что касается клеветы, то она здесь играла незначительную роль. Яго лишь ускорял движение Отелло в роковом направлении. Отелло Багдонаса — Някрошюса, в отличие от Отелло в пушкинской интерпретации, ревнив и недоверчив. Он значительно раньше, чем герой пьесы, начал подозревать свою жену. Еще до самых первых реплик Яго, намекающих на возможность измены, мы видели его тайно подглядывающим за играми Дездемоны с ее сверстниками. Он будто заведомо надеялся увидеть что-то скрываемое от него Дездемоной. Как в начале спектакля Отелло всецело пребывал во власти радости, так теперь точно так же, без остатка, он страстно предавался одолевшим его подозрениям. А время от времени взгляд его вдруг обращался уже куда-то вне мира окружающих его людей, вдаль, в сторону зала, где контекст спектакля побуждал зрителя ощущать море. Он будто вглядывался в само мироздание, ведь порядок вещей способен «и одарить несметным, и отобрать последнее».

{40} Наконец, Отелло выдергивал Дездемону из круга бегущих и, поставив на табурет рядом с вертикальной рейкой-измерителем, то отходя, то приближаясь, вглядывался в нее. Эта рейка-измеритель, как всегда, оказывалась некстати. При чем тут она рядом с этой Дездемоной? Отелло снова и снова пускался кружить вокруг Дездемоны, словно в беге стараясь избыть овладевшее им напряжение и, может быть, избавиться от наступающих на него мучительных сомнений. Она же, пытаясь достучаться до него, буквально выкрикивала просьбы вернуть на службу Кассио. Наконец услышав ее, Отелло, разумеется не успокоившись, подхватывал Дездемону на руки и подносил к авансцене, к самому ее краю как к берегу бушующего моря. И Дездемона в руках Отелло на миг словно зависала над бездной. Казалось, муки подозрений Отелло в этом отчаянном жесте на время избывал. «Люблю тебя, и если разлюблю, / Наступит хаос», — говорил он, вглядываясь в даль. Сбрасывал с себя обувь, закатывал брюки, опять, как когда-то, счастливо смеялся, пускаясь наигрывать на губной гармошке. Подходил к самому краю сцены, как к самому краю берега. Вглядывался то в море, то в небо, будто ожидая отклика на происходящее с ним. Море беспокойно шумело. Раздирающие героя радость и отчаяние, надежда и безнадежность несли его к морю и от него. Он вновь и вновь разгонялся от авансцены к арьерсцене и обратно, обнаруживая сходство своей натуры и бушевавших в нем страстей с морской стихией.

Провокационные вопросы о Кассио, с которыми приходил Яго, обостряли сомнения Отелло, Замерев и словно оцепенев, он с новой силой начинал носиться по сцене. Коварство побуждало Яго снять с себя рубаху, и вот он, полуобнаженный, с разведенными в стороны руками, выглядит совсем беззащитным в своей «честности» и лжет Отелло, «беря» его почти буквально голыми руками. Отелло же, и без всякого Яго подверженный ревности, пока что не готов был верить его наветам и потому хватался за последнюю соломинку. Он проверял, не случилось ли с поручиком недоброе, водил рукой перед его глазами. А потом Отелло вдруг всматривался куда-то вверх, в даль, вселяя в зрителя подозрение, что недоброе вот‑вот готово произойти с ним самим. О терзаниях Отелло свидетельствовал буквально ручьями лившийся с него пот: когда он проводил руками по голове, летящие с нее капли были отчетливо видны из зрительного зала. Несмотря на это, он срочно начинал одеваться, через мгновение оказываясь уже не в футболке, а в длинном плаще и теплых перчатках. Яго тем временем не переставал мучить Отелло. Когда же поручик в своей клевете доходил до «хитрости» Дездемоны, будто бы введшей в заблужденье сначала отца, а затем принявшейся обводить вокруг пальца мужа, Отелло смотрел на него молча, в упор и падал в обморок. Яго едва успевал подхватить генерала, приводя его в сознание. Вообще, своей чувствительностью сценический герой явно превосходил героя пьесы. В отличие от него Отелло {41} Багдонаса — Някрошюса на протяжении действия падал в обморок неоднократно, да и в момент убийства он был не так решителен, как герой Шекспира. Объявляя Дездемоне о намерении убить ее, он начинал страдать от тошноты, после чего долго пытался привести себя в чувство, обливая голову водой.

Представляя героя спектакля, стоит вспомнить высказывание Достоевского о шекспировском Отелло. Он, по мнению писателя, «не станет прятаться, шпионить, подглядывать <…> Не таков истинный ревнивец, — полагал писатель. — Невозможно даже представить себе всего позора и нравственного падения, с которыми способен ужиться ревнивец <…> И ведь не то чтоб это были все пошлые и грязные души. Напротив, с сердцем высоким, с любовью чистою»[[43]](#footnote-44), — писал он. Отелло Багдонаса — Някрошюса с его, несомненно, чистой любовью (что вполне продемонстрировала первая сцена) и прятался, и шпионил. Более того, если в пьесе Яго клевещет, рассказывая Отелло о любви Дездемоны и Кассио, то в спектакле он устраивал почти буквально подглядывание за любовниками через замочную скважину. И Отелло соглашался на это, желая воочию увидеть «зверя с двумя спинами». Яго клал одну на другую две ладьи. Рассказывая, он то и дело наклонялся, заглядывая в пространство между ладьями. Замерший было в стороне Отелло, не выдержав, тоже присоединялся к нему. И вот они уже вдвоем стояли на коленях и «подсматривали». А насмотревшись, Отелло начинал на четвереньках метаться по авансцене, и речь его становилась похожей на звериный рык.

Теперь о Дездемоне. Одни исследователи пьесы полагали, что суть героини проявилась в самом ее бегстве из отцовского дома, впечатляюще описывая воображаемый ими побег. «Она бежит из дома отца, одна в гондоле бурной ночью, среди венецианских головорезов», — развивал свою мысль, например, А. Смирнов[[44]](#footnote-45). Этим фактом, который относится, правда, к биографии героини за пределами пьесы, а также той твердостью, которую она проявила в сенате, оправдывали обращение к ней Отелло: «Моя воительница».

Другую точку зрения на героиню высказал в свое время Л. Выготский: «Многие критики <…> находили в этом образе слишком много идеального и небесного»[[45]](#footnote-46). Действительно, нередко определяющим в понимании Дездемоны становилась характеристика, данная ее отцом, Брабанцио, по словам которого, его дочь отличалась необычайной скромностью: «Само смиренье, / Столь робкая, что собственные чувства краснели {42} перед ней»[[46]](#footnote-47). Между тем в действиях Дездемоны, в настойчивых ходатайствах перед Отелло за Кассио, как и в самом побеге, едва ли можно усмотреть проявления робости.

Порой героиня воспринималась не как активно действующий персонаж, а как существо страдательное. Например, Г. Гейне так и писал о ней: «Любовь Дездемоны — страдательная, она — как подсолнечник, который и сам не знает о том, что лицо его всегда обращено к великому дневному светилу <…> с опущенными долу глазами <…> робкое нежное дитя почувствовало влечение к мавру»[[47]](#footnote-48), — писал он. А А. Блок, чья точка зрения восходила к романтическим интерпретациям, по существу лишил героиню земных черт. По его словам, Отелло «полюбил прекрасную женщину, почти девочку <…> она полна всех добродетелей — чистоты, невинности, доброты, благородства <…> ее отличает, прежде всего, то необыкновенное сияние, которым она одарила своего жениха <…> она — сама добродетель, она сама и есть та несказанная сущность, которая снизошла на мавра. Дездемона — это гармония, Дездемона — это душа»[[48]](#footnote-49).

Что касается отзывов на спектакли, поставленные по этой пьесе, в них зачастую образ Дездемоны не упоминали вовсе либо ограничивались такими краткими характеристиками героини, как чистая, строгая, сдержанная. В театре сложилась традиция смотреть на Дездемону именно как на воплощение всех добродетелей, а роли подобных героев, как известно, всегда оказывались неблагодарными и успеха актерам не приносили. Стоит упомянуть в связи с этим хотя бы выразительный пример из новейшей истории театра. Дездемона в спектакле А. Эфроса играла, по справедливой оценке П. Маркова, «вторую, подчиненную роль»[[49]](#footnote-50). О. Яковлева, играющая «вторую, подчиненную роль», — случай, уникальный в сотворчестве актрисы и режиссера.

В спектакле Някрошюса Дездемона, на роль которой режиссер пригласил прима-балерину литовского балета Эгле Шпокайте, впервые в сценическом бытовании пьесы играла отнюдь не подчиненную роль. Отелло и Дездемона соединены у Някрошюса взаимной любовью-страстью. Дездемона в этом спектакле не девочка, не собрание добродетелей, а красивая молодая женщина, грациозная, сильная, волевая. Отелло Багдонаса — Някрошюса действительно имел основания называть свою избранницу «моя воительница». Уже первое появление героини на сцене, с тяжелой дверью отцовского дома на спине, сразу исключало всякие сомнения в ее {43} способности совершить побег. Здесь, в начале спектакля, мы видели ее с такими упрямо сжатыми губами, каких у сценических Дездемон еще не было. Причем она всего-навсего поднимает бокал, поданный Отелло, который приветствовал любимую.

Эта Дездемона жила отнюдь не только жизнью своего мужа, У нее собственные привычки и свой нрав, которые в сочетании с готовностью Отелло к ревности способствовали скорейшему развитию катастрофы.

### «Фауст»

При сценическом воплощении «Фауста» театры, как правило, радикально сокращали текст, большинство спектаклей основывалось на одной из частей пьесы. Были, конечно, и попытки поставить ее целиком: среди близких по времени к постановке Някрошюса назовем, например, спектакль Гамбургского театра, приуроченный к 200‑летию со дня рождения Гете, или спектакль П. Штайна в Ганновере (2000), шедший 21 час. Но в случае обращения к пьесе в целом текст нередко купировали. Например, спектакль Д. Стрелера (1989) в его театре «Пикколо», который игрался в два вечера, был поставлен по отдельным фрагментам обеих частей трагедии.

Режиссеры, которые обращаются к литературе как к одному из материалов для создания собственного сценического мира, перерабатывают и сокращают текст наиболее радикально. Среди таковых укажем на спектакль М. Тальхаймера «Фауст. Часть I» (2004) в «Дойчес Театре». Поставленный, как следует из названия, по первой части, он длится 2 часа без антракта. Из наиболее значительных в XXI веке постановок такого плана назовем спектакль Ю. Любимова в Театре на Таганке, который сделал инсценировку по двум частям трагедии. Его играют 1 час 45 минут без антракта.

Някрошюс, обратившись к первой части «Фауста», подверг ее значительному сокращению, хотя его спектакль длится 3 часа 30 минут с двумя антрактами. Причем, как всегда у Някрошюса, значительную часть сценического времени занимают части спектакля, которые идут без текста. В частности, роль социума в отношениях героев, а также знакомство и общение Фауста и Маргариты были решены постановщиком по преимуществу языком пластики.

«Посвящение» и «Театральное вступление» Някрошюс пропустил, сразу приступив к образу Фауста, каким он его видит. Это отличает спектакль литовского режиссера, например, от постановки Ю. Любимова, который начинает спектакль своей декламацией (в записи) четырех первых строк «Посвящения», как бы присваивая их себе как автору постановки и задавая тем самым мотив саморефлексии театра, впоследствии продолженный в нескольких фрагментах «Театрального вступления», включенных в спектакль. Из этого не следует, однако, что Някрошюса не интересует {44} мотив, связанный с театром как таковым. Этот мотив постоянно присутствует в спектаклях режиссера уже благодаря их обнаженной условности. И «Фауст» в этом смысле не исключение.

Герой спектакля — не символ титанизма человеческого духа[[50]](#footnote-51), как у Гете. Он — книжник, который, не ориентируясь в реальном мире и желая узнать его на практике, взял в помощники беса и по пути, поддавшись его воле, погубил полюбившую его девушку. Но при этом в итоге Фауст так и не познал настоящей жизни.

Молодость сценическому герою не возвращают, он является ровесником своих создателей, актера В. Багдонаса и режиссера. Иначе, чем в пьесе, выстраивает Някрошюс и отношения Фауста с героиней, существенно измененной по сравнению с литературным прототипом: сценическая Маргарита решительна и сильна.

Создавая собственный, в существенной мере автономный от пьесы мир спектакля, Някрошюс и в этом случае нередко отталкивался от отдельных сцен и строк литературного источника, руководствуясь собственными ассоциациями, то прямо связанными с этими строками, то весьма отдаленными.

Резко сократив количество действующих лиц, оставив кроме Фауста и Маргариты Бога, Мефистофеля, Вагнера, Валентина и Блуждающий огонек, режиссер ввел в спектакль придуманный им персонаж, названный в программке Духом. Этот маленький вездесущий бесенок — главный помощник Мефистофеля. Играющий его актер Вайдас Вилюе, не меняя обличья и пользуясь некоторыми вполне узнаваемыми собачьими повадками, исполняет еще и роль пуделя, которым обернулся Мефистофель. Хотя у Бога, Черта и бесенка — у каждого свои дела, их отношения во многом похожи на человеческие. Так, начинается спектакль со встречи Бога (Повилас Будрис) и помощника Мефистофеля, вертлявого бесенка в черном сюртуке. Бог, побаловав бесенка игрой, снова принялся за работу. Бесенок, в свою очередь, почесал тому спину. Бог в белой одежде с голубым подбоем. Но работать — ведать мироустройством, ходя по кругу и крутя тяжелое бревно, — ему приходится в рукавицах.

Такие подробности, как и существенное сокращение философской риторики, представляли нам сценических героев гораздо более конкретизированными, приближенными к людям по сравнению с действующими лицами трагедии Гете. Это в полной мере относится и к главным героям, наделенным индивидуальными чертами.

Отталкиваясь от гетевских образов духов, которых Мефистофель называет «мои малютки», режиссер создал шестерых помощников беса, {45} назвав их Духами. В отличие от литературных прообразов, они выглядят как люди: они одеты в черные сюртуки и шляпы, почти постоянно находятся на сцене, истово помогая Мефистофелю в его делах, и действуют при этом подобно людям. Например, они умеют втереться в доверие, как они сделали это по отношению к Маргарите, в нужный момент став ее помощниками. Отдавшись мечтам о Фаусте, она доверила им свою прялку. Ее доверие к Духам, или ее любовная лихорадка, или и то и другое одновременно привели к тому, что она даже не заметила, как расстарался Мефистофель: вместо единственной прялки Маргариты мы видим множество инструментов, за которыми работает целая бригада Духов, освеживших по такому случаю свои наряды белыми воротниками и шарфиками и выглядящих просто как прилежно работающие молодые люди. Доверие Маргариты к Духам таково, что она начинает действовать с ними сообща. Например, с приближением гостей один из Духов дал сигнал, она же командой «фью!» приказала Духам убраться.

Или, как и людям, Духам свойственно, например, плутовство. Одного из них Мефистофель послал за шкатулкой с драгоценностями. Но тот, добыв ее, не пожелал расстаться с ней: Дух-то был женского рода! Так что Мефистофелю пришлось сначала хорошенько потрясти того, прежде чем получить ящичек.

Мефистофель (Салвиус Тряпулис) одет во фрак и ботинки с красными подошвами (этот подобающий черту цвет мы увидим неоднократно). Придя к Господу на прием, герой, не чинясь, приступает к беседе, в ходе которой тот, не отвлекаясь от своего дела, отдает под его опеку Фауста. Для скрепления спора о судьбе Фауста Бог плюнул Черту на ладонь, с размаху положив на нее свою. А подбежавший бесенок скоренько скрепил спор, хлопнув по их соединенным ладоням. Эта подробно разработанная сцена сразу представила нам отношения сильных мира сего, с легкостью берущих в свои руки судьбы людей. Причем разницы между Богом и Чертом в этом деле нет. Так пойдет и дальше.

Обещание Мефистофеля показать Фаусту мир, в том числе мир людей («потрешься меж людьми»[[51]](#footnote-52)), впервой части трагедии Гете осталось, по сути, невыполненным. На встрече с компанией веселящихся гуляк в «Погребе Ауэрбаха» в Лейпциге действовал сам бес, а его спутник был лишь наблюдателем. Что касается сценического Черта, то он названное обещание воплотил.

То опираясь на текст Гете, то отталкиваясь от него, режиссер сочинил множество сцен, где Черт, с помощью своих помощников, погружал Фауста в ситуации, раскрывающие разные стороны и свойства действительности. {46} Тот факт, что Мефистофель занимался этим мимоходом, решая собственную задачу, связанную с получением души Фауста, — дела не меняет. Подобные сцены оказались проверкой способности Фауста ориентироваться в этом мире и его стремления научиться этому.

Знакомство с реальностью, которое одновременно стало и испытанием для Доктора, началось немедленно после договора Мефистофеля с Богом. В отличие от Фауста Гете, сценический герой сразу попал в сферу влияния беса, который то невидимо, то непосредственно, сам или через своих помощников, неотступно «повел» Фауста.

Во вполне «человеческой» драке с незваными гостями, которые не стеснялись использовать и удар ногой, герой сразу познакомился с одной из моделей «общения» людей в реальном, некнижном мире. А напоследок бесенок и вовсе опрокинул Доктора, покусав его. Так что Фауст оказался готов к нападению, резко подняв ногу, и в тот момент, когда к нему зашел Вагнер.

Настойчивость Доктора в его стремлении к непосредственному, не книжному познанию действительности обнаруживала себя вновь и вновь. Но когда герой, как и в начале спектакля, в очередной раз, вытянув руки вперед, пытался на ощупь, подобно слепому, сориентироваться в пространстве, он столкнулся с очередным сюрпризом. Появившиеся на втором плане четверо Духов стали указывать Доктору направление, в котором тому стоит двигаться, но каждый — свое. «А‑а‑а…» — не понимая, что происходит, закричал в испуге совершенно запутавшийся герой.

И тут же он был брошен в следующее испытание. Бес «напустил» на Доктора обычный светильник, который заставил при помощи нехитрых приспособлений передвигаться. При этом Мефистофель, пока не узнанный Фаустом, постоянно действовал рядом, время от времени подправляя под абажуром светильника, видимо, те самые детали, которые и позволяли тому двигаться. И своим присутствием еще более осложнял ситуацию. На его лицо Фауст направлял лампу, а тот властно опускал абажур, зажигая перед глазами Фауста спичку. С агрессией «напавшего» на него светильника Фауст справился, но от намерения покинуть этот мир, как и гетевский герой, не отказался. К завершению монолога, посвященного мечте («К неведомым мирам направить путь…»), которую Фауст полагал воплотить с помощью склянки «с заветной жидкостью густою», Доктор ловил светильник. И, перевернув абажур, оказавшийся на этот раз еще водной роли — чары с ядом, с тостом: «И вот я пью его душою всею / Во славу дня, за солнечный восход», — попытался выпить его. Но был немедленно остановлен. Только не пасхальным звоном и пением, как у Гете, а тем же Мефистофелем, который руками своего помощника выбил «чару» из рук Доктора.

Прогуливающимся Фаусту и Вагнеру Мефистофель дал знать о себе еще до появления пуделя. Фауст, а за ним и Вагнер (П. Будрис) стали вдруг {47} падать, спотыкаясь на ровном месте. А вслед за тем перед ними явился и сам «пудель» в обличье бесенка, выскочившего с ведром в руках и здесь же, на авансцене, справившего нужду, несмотря на страшное стеснение, которое не сумел скрыть. Спешно оттесненный к арьерсцене, он был усажен в ванну. Тем временем поднялась, зависнув над сценой, обглоданная кость, явно представлявшая остатки щедрого куска мяса, с которым разделался бесенок, прежде чем выйти надело, обернувшись пуделем. Цинично вздернутая над миром, своей невиданной величиной она свидетельствовала о том, кто расплачивался с бесенком, ощутимо обнаруживая невидимое присутствие Мефистофеля и в этом эпизоде.

В другом испытании Мефистофель, быстро закатав брючины героя и завязав фалды его сюртука, поставил Доктора на старт. Вытащив часы и пистолет, выстрелил. Фауст же, расстаравшись, взял старт раньше времени. Трижды стрелял Мефистофель, и трижды Доктор брал фальстарт. Тем временем Духи на втором плане при каждом старте, стуча пальчиками, подзуживали героя. И вдруг, подбежав, встали рядом с ним. Раздался барабанный бой. И опять Фауст рванул прежде времени, а Духи упали навзничь, дрыгая ногами. Еще и еще раз… Пока он не нашел выход в том, чтобы, подражал Духам, не рваться со старта, а падать, дрыгая ногами.

Пытался подражать Доктор помощникам беса, и когда те, будто специально запутывая его, передвигались то шагом, то вприпрыжку по траектории, многократно и неожиданно изменяющей свое направление.

Когда Фауст оказался готов к скреплению договора с Мефистофелем, сценический бес, в отличие от своего литературного прототипа, в качестве материального свидетельства договора выбрал узел. «Завязывать — начинать с кем-нибудь дело», — читаем в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля[[52]](#footnote-53). Немедленно завязав на канате узел, Мефистофель с помощником, дав Фаусту красную палочку, предложили скрепить его кровью. И если Фауст Гете, слегка возмутившись «ходульными условьями», тут же согласился («Вот вздор! Но будь по-твоему: бери»), то герой Багдонаса — Някрошюса отказался расписываться в присутствии чертей. Удаляясь, те не перестали следить за ним, вновь и вновь оглядываясь и тут же отворачиваясь при каждом его взгляде на них. Но и оставленный в одиночестве, Доктор медлит. Обуреваемый сомнениями, он снова и снова оглядывается на узел, то присаживаясь на стул, то перенося его в другое место и снова присаживаясь. Отпив из оставленного бесом стакана с водой, снова мечется. Решив по-своему помочь Доктору, бес устроил ему ловушку из натянутых веревок, физически измотав его.

{48} Все эти испытания, порой весьма драматичные, знакомят Доктора с действительностью и в полной мере подтверждают как его неспособность ориентироваться в окружающем мире, так и стойкость героя в стремлении к контакту с ним.

Но самым трудным испытанием для Фауста стали отношения с Маргаритой. В пьесе после свидания с Маргаритой мы видим терзания Фауста, который, по словам Мефистофеля, «руки умывать готов». В спектакле после такого свидания перед нами герой, охваченный безнадежностью настолько, что готов к побегу. То ли он уже насладился и пресытился любо вью, как это случилось и с героем Гете[[53]](#footnote-54), то ли не в силах справиться с ситуацией, в которой оказался. Он снова и снова предпринимает попытку уйти вместе со странниками. Вереница Духов, которые обернулись странниками, неоднократно пересекала сценическую площадку. Укутанные в черные ватманы, как в накидки, с большими посохами, шествовали они, синхронно склоняясь, походкой, будто выработанной в долгом пути. Фауст неоднократно пытался пристроиться к ним, стараясь попасть в ритм их шага. Духи же выполняли очередное задание Мефистофеля, которому нужен был вовсе не побег героя. Поэтому Фауста снова и снова выставляли из вереницы, и наконец один из странников отдал ему свою белую рубаху и посох. Доктор, подняв рубаху на палку, замахал было ею, но тут же бросил ее, придавленный коллизией, в которую попал. «… Я то жажду встречи, то томлюсь / Тоскою по пропавшему желанью», — упав, зарыдал он.

Рубаху мгновенно подобрал бесенок, который стал играть ею, полощущейся на ветру, как белым флагом, тем самым удваивая жест поражения Доктора. Герой, в отчаянии начав лупить по рубахе, обессиленный, осел. А появившийся Мефистофель, тут же надев эту рубаху, подтвердил и то, что рубаха принадлежит ему, и то, что странники — это служащие ему Духи. Ощущение безвыходности сценического Фауста таково, что он, в отличие от героя пьесы, попросил убить его, произнося реплику, отсутствующую у Гете: «Убей же время». Протянув Мефистофелю камень и склонившись перед ним, Доктор подставил ему голову, стуча по ней ладонью. Бес вернул было камень, но, опасаясь, что тот может быть отправлен в его сторону, тут же забрал.

В спектакле именно с мучениями Фауста оказалась связанной сцена «Вальпургиева ночь». Ему показали Маргариту в белом одеянии, сидящую на упомянутой огромной обглоданной кости, оставшейся от подарка, пожалованного Мефистофелем пуделю-бесенку за службу и теперь лежащей на полу. Блуждающий огонек (его роль исполняет Диана Ганцевскайте), сидя на коленях Фауста и стремясь уберечь того от дополнительных страданий, изо всех сил старался заслонить от него девушку. Но Доктор снова {49} и снова, встав на стул, пытался дотянуться до нее, не понимая, видит ли он ее наяву или во сне, и снова и снова падая и вызывая смех Духов.

В финале спектакля двойственность ситуации, в которой оказался герой, обнаруживается и в его внешнем виде. В тюрьму к Маргарите он приходит уже в красных, как подошвы у Мефистофеля, перчатках. Еще не узнанный ею, он в отчаянии прижимается щекой к полу: «Как эту боль мне превозмочь?» — и с готовностью подчиняется Маргарите, когда та, придя в себя, приводит возлюбленного в порядок и отправляет его продолжать избранный путь.

Проблематичность пути познания, который совершен сценическим Фаустом, акцентируется финальным эпизодом, где мы видим героя, который, как и в начале спектакля, неуверенно идет, вытянув руки вперед и на ощупь ориентируясь в пространстве.

Существенно позднее, чем тема Фауста, вступает в действие тема, связанная с Маргаритой (ее роль исполняет Эльжбета Латенайте). Подав монетку Бесенку, мгновенно прикинувшемуся нищим, она, получив от него заготовленную записку, с живым интересом и радостью прочла ее. Однако на предложение Фауста проводить «милую барышню» она, как и гетевская героиня, отказалась, заявив, что она не барышня и не мила. Но сделала она это так решительно и резко, перекосив лицо, что сама себе удивилась, уткнувшись лицом в ладонь. В этом маленьком эпизоде сразу обнаружилась ее внутренняя сила и незаурядность. Энергия, исходящая от Маргариты, сделала ее главной героиней эпизода, которая вовсе не выглядела ведомой чужой волей.

Героиня Гете после свидания с Фаустом характеризовала свое беспокойство в строках:

Что сталось со мною?
Я словно в чаду.
Минуты покоя
Себе не найду.

В отличие от нее, Маргарита Латенайте — Някрошюса начала испытывать подобное чувство уже после первой, «случайной» встречи с Доктором, которая вызвала мгновенно вспыхнувшую любовь. Само четверостишие здесь не звучит (оно в спектакле используется позднее, когда Маргарите противостоит лесная стихия), но чувства, которые оно описывает, оказываются выраженными языком пластики и жестов. В этом эпизоде, присев на авансцену и свесив ноги в зал, Маргарита, как и героиня пьесы, запела «Король жил в Фуле дальной…». Запела так, что заслушались не только зрители, но и Духи, сидящие за прялками вместо нее. Забыв о пряже, они даже Привстали. Однако полностью отдаться пению Маргарите не удавалось. О, буквально не находя себе места, то и дело пересаживалась вдоль края {50} авансцены. Наткнувшись на шкатулку, полную драгоценностей в виде зеркальных осколков, мимоходом приложила два из них к ушам, как серьги. И вдруг действительно, словно пребывая в дурмане, в чаду, стала грызть эти осколки. Истово, так что раздавался хруст, и удивленные Духи окружили героиню, сочувственно глядя на нее.

Различие между нею и героиней Гете в ходе действия только усиливалось.

Когда Фауст явился к ней на устроенное Мефистофелем свидание, Маргарита не раздумывая мгновенно устремилась к Доктору. Если у Гете ее сравнивают с малыми детьми, то в спектакле рядом с таким героем она действительно выглядела ребенком (напомним, что Фаусту в этом спектакле молодость не возвращена), и Доктор, так и относясь к ней, пришел с лошадкой на длинной палке. Девушка тут же протянула лошадке то, что у нее оказалось в руке — зеркальный осколок из найденной шкатулки.

Она, как и героиня пьесы, явно сомневалась в отношении Доктора к ней:

Да, с глаз долой, из сердца вон небось?
Вы вежливы, вот все и объясненье.
У вас друзей ученых тьма, хоть брось.
Я с ними не могу идти в сравненье.

Однако она тут же последовала за Фаустом, который, явно растерявшись, с лошадкой на плече, сначала быстро зашагал по кругу. Затем закружился, наклонив палку с лошадкой. Девушка не отставала ни на шаг, рассказывая о своей семье и заботах по дому. Но, с готовностью поддержав кружение, перехватила шест с лошадкой и стала ведущей. Теперь уже Фауст последовал за нею.

Свидание в спектакле оказалось прервано вторжением посторонних, в которых обратились Духи. Они забрасывают любовников палками, в чем неожиданно отозвалась не вошедшая в спектакль сцена «У колодца», с разговором Гретхен и Лизхен, посвященным нетерпимости людей, «когда / Случалась с девушкой беда»: девушку может ждать не только злоязыкая молва, но и вещественные знаки порицания, когда, например, перед дверью дома «согрешившей» девушки насыпают отрубей с соломой.

## Пьеса

В свое время была высказана мысль о том, что оптимальный вариант для Някрошюса — сочинять свой текст в процессе работы над спектаклем, поскольку для него «заранее данный литературный материал срабатывает {51} как ограничение»[[54]](#footnote-55). В подтверждение приводилась неудача, постигшая, по мнению критика, спектакль «Иванов» в Каунасском драматическом театре — единственная к тому времени попытка режиссера соединить свой театр с готовой пьесой. С тех пор Някрошюс обращался к пьесам неоднократно. В том числе работал и с «заранее данным литературным материалом», то есть с относительно мало измененными текстами пьес (как известно, сегодня в театре, не только в театре Някрошюса, в оригинальном виде пьесы ставятся крайне редко). И оказалось, что и они отнюдь не «срабатывали как ограничение» для фантазии режиссера.

### «Дядя Ваня»

Расставляя акценты при создании художественного мира спектакля «Дядя Ваня», режиссер во многом исходил из литературного источника. Вспомним: в третьем действии пьесы Астров, рассказывая Елене Андреевне об исчезновении лесов в уезде, говорит, в частности: «В общем, картина постепенного и несомненного вырождения, которому, по-видимому, остается еще каких-нибудь десять-пятнадцать лет, чтобы стать полным <…> если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги <…> народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного!» В том же действии Елена Андреевна, оставшись одна и размышляя о любви Сони к Астрову, замечает: «Я понимаю эту бедную девочку. Среди отчаянной скуки, когда вместо людей кругом бродят какие-то серые пятна, слышатся одни пошлости, когда только и знают что едят, пьют, спят, иногда приезжает он, непохожий на других, красивый, интересный, увлекательный». Эти и подобные им суждения героев пьесы были преобразованы режиссером в развернутый мотив, существенно определивший смыслообразование целого. Как заметили многие рецензенты, спектакль получился в том числе об истаивании жизни, процессе упадка, вырождении и шире — гибели культурной и исторической эпохи и попытке героев выстоять в таких обстоятельствах[[55]](#footnote-56).

Болезнью и одновременно попыткой противостоять ей начинается и оканчивается спектакль. В начале спектакля Астров (К. Сморигинас) ставит банки старой няне Марине. В финале с помощью того же средства Соня пытается лечить дядю Ваню.

{52} Признаки вырождения и разрушения жизни обнаруживались в представленном нам мире на разных уровнях. Обеспокоенный состоянием собственного тела, Астров, закатав рукава и брюки, с подозрением ощупывает свои руки и ноги. И Астров, и дядя Ваня (Видас Пяткявичюс), и Вафля (Юозас Поцюс), и даже Соня (Д. Овярайте) и Серебряков (В. Багдонас) на протяжении спектакля неоднократно пытаются поднять гири, явно проверяя собственные мышцы. У всех, кроме профессора, это пока получается.

Трагикомичен в своем поведении дядя Ваня. Когда, например, он, не ощущая своей карикатурности, торжественно подходит к Елене Андреевне с пальмой в кадке, под сенью которой готовится к любовному признанию. Когда, не замечая собственной неопрятности, он снимает в присутствии Елены Андреевны пиджак, оставаясь голым до пояса, со следами от банок. Когда, словно собака, устраивается рядом с диваном, на котором лежит она, а потом остается один, как побитый щенок. Когда пытается устроить дуэль с Серебряковым. И когда отказывается отдать украденный морфий, так что окружающим приходится прибегнуть к насилию над ним.

Патологична, а не просто стара в спектакле Войницкая (Эльвира Жябяртавичюте), с пластикой уродливой, эксцентричной, разваливающейся куклы. Астров, следуя за Войницкой, забавляется тем, что копирует ее жесты. Соглядатаем во многих сценах то и дело оказывается Вафля.

Невостребованным на протяжении всего действия оставалось пианино. Оно звучало лишь при падении на клавиши Вафли или когда по его закрытой крышке то один, то другой герой нервно барабанил пальцами.

Серебряков, будто его постоянно знобит, неизменно появляется в длинном пальто, перчатках, шляпе, с зонтом или тростью. Только зонт и позволяет ему держаться на неестественно подкошенных ногах, которые плохо подчиняются ему, и порой одна из них вдруг самовольно отскакивает. Болезненное лицо напоминает зловещую маску с тонкой ниткой губ или ртом-ямой во время смеха. Признаки его человеческого «вырождения» обнаруживаются и в манере обращаться с Еленой Андреевной. В том, например, как он притягивает жену к себе, зацепив ее за шею ручкой зонта, или хамски бесцеремонно кладет ноги ей на колени. Перед отъездом он, укутанный, обмотанный шалью, в платке и шляпе, механистично поворачивая голову то в одну, то в другую сторону, мало похож на мужчину, пусть и состарившегося.

Елена Андреевна в исполнении Дали Сторик — блестящая красавица с изломанной пластикой, в которой многие критики увидели женщину эпохи модерн, то в ослепительном костюме всадницы, то в не менее красивом облегающем платье (художник по костюмам — Н. Гультяева). «Вывернутость» жизни сказалась и в том, что эта героиня — собственность {53} Серебрякова, который обращается с нею как с вещью. Едва ли не как с вещью обращаются с ней и Астров с Войницким, когда при появлении Елены Андреевны в начале спектакля бросаются чистить ее костюм наездницы, не ограничивая себя в жестах. Лупа, помещенная между Еленой Андреевной и маркой, которую показывает ей Астров, — представляет зрителю лицо героини в измененных пропорциях, расплывшееся, едва ли не обезображенное. А синхронно с этим звучащая реплика Астрова, посвященная гибнущей природе («тут мы имеем дело с вырождением»), невольно оказывается обращенной и к героине.

Двумя патологично толстыми и длинными косами обернулись в спектакле «прекрасные волосы» Сони, которыми обладает ее литературная тезка. Причем они не стелются по спине, а всегда свисают спереди, так что сначала обращаешь внимание именно на них. Не косы украшают героиню, скорее, она существует при них.

«Забавы», как назвал чеховский Астров свои занятия, связанные с окружающей средой, — одна из возможностей героя если не противостоять угрозам природе, то хотя бы обратить внимание на происходящее с ней. У сценического Астрова эти забавы выглядят как странноватая прихоть, которая сама по себе оказывается связанной с темой вырождения. Картограммы героя величиной с почтовые марки приходится брать пинцетом, рассматривая через лупу. Разрушение окружающей среды — один из мотивов, связанных с темой вырождения и упадка. К нему имеет отношение и лесной пейзаж на картине с изображенными на ней редкими и явно нездоровыми деревьями, и оленьи рога, приспособленные под вешалку для шляп (сценограф спектакля — Н. Гультяева).

Гибнущая культурная и историческая эпоха в пьесе представлена прежде всего в образах Войницкого и Астрова. У Някрошюса эти герои претерпели существенную трансформацию.

По мнению К. Рудницкого, «Астров, который часто снимает пиджак и остается в крахмальной белой сорочке <…> поджарый, опрятный, решительный <…> воспринимается в этом спектакле не столько как вдохновенный поэт лесов, сколько как единственный мужчина, достойный любви»[[56]](#footnote-57). Однако в ходе действия герой представал перед нами пьяным — на четвереньках, похрюкивающий, покрытый звериной шкурой, в ботинке на одной ноге, с босой второй ступней. В ответ на отказ Елены Андреевны и прощальном поцелуе герой спектакля, в отличие от чеховского персонажа, симулирует самоубийство, падает, а затем как ни в чем не бывало с улыбкой поднимается. Но все это не дискредитирует героя в глазах критика. В этой выходке он видит шутку героя. Больше того. Рудницкий полагает, что, «если бы Некрошюса не остановило уважение к чеховскому {54} тексту, режиссер предпочел бы не розыгрыш, а подлинное самоубийство»[[57]](#footnote-58). Не станем обсуждать «уважение к текстам», которое (как критик хорошо знает) не измеряется степенью их неизменности или трансформации в сценическом мире режиссера. Что же до предположения о самоубийстве, то оно противоречит самому факту самоубийства как шутки, которую позволяет себе герой.

Существенно снижение образа Войницкого в сравнении с тем, как трактовали героя в предыдущих постановках пьесы. Вспоминая о спектакле Товстоногова, К. Рудницкий заметил, что уже там мы встречались не с Иваном Петровичем Войницким, каким он был у А. Вишневского в раннем МХТ и позднее у многих других (например, у Б. Добронравова, М. Романова и А. Попова), а с дядей Ваней. Герой О. Басилашвили в товстоноговском спектакле — «человек изношенный», но при этом чувствовалось, что в прошлом у него «была красота, был талант, была недюжинная сила»[[58]](#footnote-59). Ничего подобного, «никаких следов былой даровитости и былого щегольства»[[59]](#footnote-60), в герое спектакля Някрошюса не обнаруживалось. Это верно. Здесь другое. Перед нами одинокий, глубоко страдающий человек. А почти детские рыдания дяди Вани, которые он не в силах сдержать после отъезда Елены Андреевны, выдают его ощущение мира как окончательно рухнувшего.

Многие обитатели серебряковской усадьбы порой оказывались склонны к грубости, граничащей с насилием, как случилось, например, когда, пытаясь отобрать у дяди Вани склянку с морфием, его валили на пол, зажимая между ножками стула. По мнению Е. Кухты, это сравнимо со сценой «в колонии строгого режима: у заключенного обнаружили холодное оружие <…> Прямое физическое тюремное насилие никак не объяснимо отношениями лиц, участвующих в сцене, это затем только, чтоб нам напомнить о железных прутьях решетки, окружающей сцену жизни»[[60]](#footnote-61). Возникшая ассоциация вполне понятна в нашем социальном контексте. Но по отношению к спектаклю она, похоже, внешняя. При всей дружбе сценических Астрова и Войницкого взаимного насилия они не чураются. Названный жест — лишь один из череды многих резких действий, не принятых по отношению к дяде Ване в ходе изъятия у него злосчастной склянки. Не задумываясь, привычно, Астров резко толкнул его так, что тот свалился. Причем это вовсе не удивило Войницкого, судя по всему также привыкшего к подобным действиям. Через мгновение доктор и вовсе {55} заломил ему руки и с помощью Вафли связал их. А сам Войницкий, посаженный на стул, не раздумывая, вполне привычно пихнул ногой доктора. Это, очевидно, тоже в порядке вещей, поскольку Астров никак не отреагировал, разве что резко обернулся. В другой сцене Астров автоматическим жестом плещет в лицо одному из полотеров.

Не брезгуют насилием и другие обитатели и гости имения. Серебряков привычно цепляет крючком трости шею жены. Не говоря о его поведении по отношению к полотерше, чьи ноги, оказавшиеся у него на пути, он может зло поддать собственным ботинком. А Войницкой, например, ничего не стоит стукнуть сына газетой по лицу. Заметим, что в «Чайке» Някрошюса, поставленной совсем в другое время и в другой стране — Италии, совсем с другим контекстом «окружающей сцену жизни», насилие, которое совершил Астров по отношению к Войницкому, повторяет Треплев по отношению к своей матери, когда в сцене их ссоры зажал ее, поваленную на пол, между ножками стула. Эти примеры, которые можно множить, указывая на произведения режиссера вплоть до самых последних, обнаруживают представление Някрошюса о насилии как о чем-то ширящемся, захватывающем мир и становящемся его неотъемлемой составляющей.

Отталкиваясь от ряда сцен пьесы, режиссер развертывает еще одну тему, на которую указали М. Иванова и В. Иванов[[61]](#footnote-62). Связанная с попыткой противостоять разрушающемуся миру, она играет не менее важную роль в процессе смыслообразования спектакля.

Существенную метаморфозу по сравнению с чеховской пьесой претерпел в спектакле ночной разговор Астрова и Сони, который происходит во втором действии. Сценические герои в этом эпизоде не едят наскоро, стоя у буфета, как герои пьесы. Впрочем, они вообще не едят, если не считать, что в начале эпизода Астров откусил было кусок хлеба. Герои оказываются по разные стороны небольшой этажерки, на полках которой портрет дяди Вани и будильник. На одной из них Соня зажигает свечу. Вокруг темно. Будто стремясь приблизиться к свече, герои встают на колени. Их голоса усиливаются с помощью невидимых микрофонов. Так возникает эпизод, напоминающий импровизированную исповедь героев друг другу. Что касается дяди Вани, то и он через его портрет, стоящий рядом, тоже оказывается причастным происходящему.

Подобные акты противостояния разрушительному для них ходу времени подарены и другим персонажам. Прежде всего — Астрову, с его неизменно строгим отношением к своей врачебной обязанности. Так, явно подсмеиваясь над Войницкой и, может быть, недолюбливая героиню, он регулярно подходит к ней, чтобы проверить пульс.

{56} Объединение героев в сопротивлении обстоятельствам порой выглядит как совершенно невольное. Так происходит, например, после откровенного разговора Елены Андреевны и Сони. Здесь то одна, то другая окружает ладонями, как рамкой, лицо собеседницы. И когда лицо Сони оказывается между ладоней Елены Андреевны, героини, кажется, неожиданно для себя, начинают вальсировать. Они кружатся и кружатся, словно нет сейчас ни соперниц, ни красавицы, ни дурнушки. Есть две молодые женщины, думающие каждая о своем. Может быть, они в этот момент даже счастливы, в один только этот момент.

Большинство таких эпизодов связано с любовью, стремлением к ней или мечтой о ней. Любовь становится мощным фактором, поддерживающим жизнь героев. «Молнии любви прорезают пространство, высвечивая взволнованные лица Войницкого, Астрова, Сони»[[62]](#footnote-63) в сцене первого появления Елены Андреевны. Среди подобных эпизодов назовем и уже упомянутую сцену, когда обретший надежду дядя Ваня устремляется с пресловутой пальмой в кадке к Елене Андреевне. По-своему сопротивлялся ходу своей, казалось бы, бесповоротно потерянной жизни необычный Вафля (в исполнении Ю. Поцюса), которого нередко и справедливо сравнивали с огромным котом. Этот сценический герой, даже живущий не в своем доме, по сути своей человек очень домашний, нежный, необычайно тоскующий по человеческой близости. Он то и дело оказывается где-то рядом, за спинами других обитателей усадьбы Серебрякова, каждого из которых он понимает как никто. Когда же ему удается приблизиться к Елене Андреевне, то он расплывается в улыбке, которая мгновенно выдает, что он, забыв в этот момент обо всем другом, ощущает себя бесконечно счастливым от самой возможности просто находиться рядом с нею.

Однако и само стремление к любви нередко обретало здесь болезненный характер. Например, многих неудержимо притягивали к себе флакончики духов Елены Андреевны, побуждая то и дело припадать к ним или пускаться в бесконечную игру-перестановку пузырьков, как делал тот же Вафля.

Общая попытка пересилить ситуацию возникает и в одном из финальных эпизодов, когда все собираются в ответ на приглашение Серебрякова. Вафля приносит фотоаппарат, все рассаживаются для коллективной фотографии, а затем хором запевают.

### «Три сестры»

Сочиняя спектакль «Три сестры», режиссер также во многом опирался на отдельные эпизоды и мотивы чеховской пьесы.

{57} Отец Прозоровых был генералом, командовал бригадой. С детства их окружали военные. Гостями дома чаще всего оказывались офицеры. Исходя из этих подробностей, о которых мы узнаем из воспоминаний Прозоровых, на сцене был представлен дом, напоминающий казарму и военный городок — со спортивными снарядами, поленницей и расположившимся рядом кладбищем, на которое указывают в начале спектакля холмики под белым полотном с крестами сверху, напоминающие покрытые снегом могилы.

Быт и нравы казармы, во многом определившие жизнь героинь и их самих в «Трех сестрах» Някрошюса, возмутили большую часть критического цеха, особенно московского, в очередной раз обвинившего режиссера в антирусских интенциях[[63]](#footnote-64). Между тем казарма вплотную приблизилась к трем сестрам еще в таганковском спектакле Ю. Любимова, поставленном в 1981 году. Вспомним: вместо интерьера дома Прозоровых и старого сада перед нами оказался мир, напоминающий казарменный (художник — Ю. Кононенко). Здесь были железные кровати, похожие на могильную ограду, простые умывальники по краям и грубо сколоченный театрик на первом плане, на сцене которого разыгрываются многие события спектакля. В качестве задника — разрушающийся иконостас с едва угадываемыми фигурами. Время от времени иконостас вдруг начинал сочиться водой, словно откликаясь на происходящее[[64]](#footnote-65). Вне сцены, на уровне зрительного зала, в маленьком закутке, можно было увидеть следы привычного чеховского мира. Здесь ютилось пианино и три стула в белых чехлах. Но балюстрадка на пианино, искусственные цветы и свечи на нем создавали кладбищенскую атмосферу. То и дело врывающийся марш Э. Денисова тут довлел над всем, заглушал речь и искажал человеческую пластику, подчиняя ее своему механическому ритму. А нередко его бодрые ритмы сменялись траурными. Он давил и подавлял. Военщина оказывалась здесь проявлением более общей силы, механизма, который теснит человека и человеческое.

Бросалась в глаза стертость, деиндивидуализация людей, окружавших сестер. В том числе и главных героев. Музыка Чайковского и Вивальди, также звучавшая в спектакле, обнаруживала присутствие нежного, человеческого в развернутом перед нами мире, но не определяла его. Рядом с героинями постоянно были денщики. Страдания Ирины (Любовь Селютина) переходили в истерику, грубо пресеченную одним из них, когда тот резко прижимал ее плечи к спинке кровати, на которой сидела героиня. Дорогого стоила попытка Маши (Алла Демидова) противостоять обстоятельствам. {58} Отсутствие выхода из сложившегося устройства жизни обнаруживал странный медленный круговой танец, который заводили сестры. В финале спектакля реплика: «Музыка играет так весело, так радостно…» — произносилась Ольгой (М. Полицеймако) словно по обязанности. А интонация переиначивала смысл реплики, обращая его едва ли не в противоположный, исключая посыл, связанный с надеждами на будущее. Герои любимовского спектакля оказались существенно сниженными по сравнению с теми, которые действовали в прежних постановках пьесы. По определению М. Строевой, здесь был «взят иной человеческий материал, более демократический». В большей мере это относилось к мужской части действующих лиц, похожих на «рабочих парней с городских окраин»[[65]](#footnote-66).

В спектакле Някрошюса снижение коснулось всех героев. Если этих Прозоровых отец и угнетал своим воспитанием, то, пожалуй, лишь приучая их «вставать в семь часов». Да еще — заставляя много заниматься физкультурой, о чем свидетельствует прекрасная физическая форма сестер и легкость, с которой они выполняют различные упражнения, в том числе на спортивных снарядах. Что касается «лишних» знаний, в том числе трех или четырех языков, это к ним, скорее всего, не относится. Что касается Андрея (Андрюс Бялобжескис), он, в отличие от героя пьесы, и не ученый, и на скрипке не играет. И, например, высморкаться в скатерть герою ничего не стоит…

Спектакль движется параллельным развитием двух тем: темы нелепо проходящей жизни и темы, связанной с попытками сопротивления такому ходу вещей, выраженными в стремлении к счастью или хотя бы его подобию, поддержке друг друга, и прежде всего — в играх, часто нелепых.

Героинь спектакля, очень молодых девушек, почти девочек, действительно во многом сформировала атмосфера гарнизонной жизни. То, что у этих сестер были денщики, не является только декларацией, звучащей в одной из реплик, как это было в пьесе. Сестры умело пилят дрова. С гордостью демонстрируют свои бицепсы. Курят. Вытягиваются во фрунт. Ловко ползают по-пластунски. Обладание обычными для военных навыками помогает сестрам говорить на одном языке с окружающими их мужчинами.

Пришедшую Наташу (Аушра Пукелите), которой Ирина сразу вручила пилотку, они немедленно начинают экзаменовать на предмет владения спортивными снарядами. Демонстрируя ловкие прыжки через спортивных «коней», сестры предлагают гостье повторить их. Но та, разбежавшись, оказалась под снарядом, за что была тут же резко высмеяна. Отчаянное неприятие Наташи сестрами обнаружилось сразу, при первом ее появлении и было подтверждено ходом «экзамена». В этом неприятии их поддерживает и Анфиса (Юрате Анилюте): иронизируя, она тут же {59} принесла для Наташи крошечного спортивного коня. Почувствовав себя хозяйкой в прозоровском доме, Наташа быстро восприняла некоторые его устои. И вот она уже ловко отжимается, а коня приспосабливает к собственным нуждам.

Армия ассоциируется в спектакле не с интеллигенцией, а именно с нравами казармы. Мир военных здесь далек от того, как характеризует его чеховская Маша: «… в нашем городе самые порядочные, самые благородные и воспитанные люди — это военные…» Он, скорее, похож на мир штатских, каким его видит героиня и где, по ее мнению, «так много людей грубых, нелюбезных, невоспитанных». Именно такие мужчины и окружают сестер в спектакле Някрошюса. Так что из уст Маши звучит реплика, невозможная в пьесе: пьяного Вершинина она характеризует как ничтожество. Героине приходится выплеснуть в лицо Вершинина стакан воды, прежде чем начать говорить с ним. А в один из моментов спектакля ассоциацию с любимым вызывает у нее бревно, поставленное на попа, которым она командует как солдатом.

Реплики и ремарки, подобные этим:

Тузенбах. <…> Давайте выпьем коньяку.

Пьют.

Тузенбах. <…> Куда ни шло, напьюсь сегодня. Выпьем!

Соленый. Выпьем!

Пьют.

<…>

Маша. <…> Барон пьян, барон пьян, барон пьян!

<…>

Кулыгин. <…> у доктора запой, пьян он ужасно.

<…>

Кулыгин. <…> Назюзюкался, Иван Романыч! —

отозвались в спектакле несколькими эпизодами, существенно определяющими развертывающийся перед нами мир. Среди них — сцена вечера в прозоровском доме, когда Вершинин и Тузенбах философствуют, поставив между собой бутылку, повернувшись к залу спиной и согнувшись пополам таким образом, что их головы оказываются между ног. В таком положении зритель и видит их лица. Затем, пьяные, они взгромождаются на коней, неопрятно свешиваясь с них. Реплика Тузенбаха «Буду работать» трансформировалась в спектакле в заявление «Иду работать», после которой герой, отпив из графинчика, бросается на коня. Соленый, как и остальные, пьет из бутылки. Отпив и вылив на себя остатки из рюмок, Соленый и Тузенбах намеренно и грубо задевают друг друга плечами, а потом и вовсе упираются лоб в лоб.

{60} Порой степень снижения героев такова, что их поступки могут показаться неожиданными даже для зрителя, готового, как ему кажется, на сколь угодно радикальную сценическую трансформацию пьесы. Среди таких «неожиданностей» можно назвать хотя бы то, что Ольга, таясь, приблизилась к Маше и Вершинину, наблюдая из «засады» за их первым свиданием с помощью принесенного зеркальца, а также подслушивала их разговор, случившийся после пожара. Вообще, здесь едва ли не в каждой интимной сцене оказываются или подглядывающие, или подслушивающие. Так, например, сестры подслушивают разговор Андрея с его невестой Наташей. Однако и эти подробности навеяны пьесой — вспомним ремарку в первом действии, сопровождающую поцелуй Андрея и Наташи: «*Два офицера входят и, увидев целующуюся пару, останавливаются в изумлении*». Они ведут себя именно так, а не исчезают в смущении, сделав вид, что ничего не заметили.

В Кулыгине (Витаутас Румшас) и Чебутыкине (Михаил Евдокимов) ничего не остается от той сдержанности, которой обладают их литературные прототипы. Сценический Кулыгин, признаваясь старшей сестре в том, что если бы не Маша, то он женился бы на ней, прижимает Ольгу к бревну так, что той еле удается высвободиться. Пьяный Чебутыкин, играя бумажками, дразнит Наташу Протопоповой, демонстрируя ей сложенную из бумаги поделку, приложенную между ног, а другой бумагой подтираясь, или недвусмысленно раскачивается в такт движениям утюга, который она раздувает. Отпивает из бутылки глоток за глотком вино. Ставит на стол сапоги и, разъяренный, бьет по нему утюгом. Эпизод пьесы с признанием Чебутыкина о разговоре в клубе, когда он предается самобичеванию, ругая себя за собственное лицемерие, воплотился в следующей сцене: герой бегает вокруг стола, на котором он разложил свои штаны, и стегает их ремнем: «Ты Шекспира не читал, ты Вольтера не читал!»

Казарменным играм и шуткам в спектакле нет конца. Офицеры, запросто раздевшись при дамах до майки и взгромоздившись на коней, то и дело демонстрируют свои мускулы. Прибывший Вершинин (А. Латенас), проверяя строевую подготовку сестер, учит их армейскому приветствию и поощрительно треплет одну из них по лицу, словно солдата. Кактус, который Федотик (Таурас Чижас) подарил Ирине (В. Куодите), Вершинин ставит на колени девушке, предложив той вилку с ножом для «употребления» подарка. А сам Вершинин на прощание, когда батарея покидает город, принес Прозоровым в качестве подарка несколько кусков хозяйственного мыла.

Среди этих беспрерывных игр то и дело обнаруживает себя одиночество героев, их страстное стремление к любви и счастью. То крепкий, хотя и не первой молодости, Тузенбах (В. Багдонас) рухнет в обморок после поцелуя Ирины. То в момент свидания с Машей (Алдона Бяндорюте) во втором действии Вершинин, сорвав со стола скатерть и вольно или невольно оставив ее с неприкрытыми ногами, совершит к ней бросок через {61} стол… То, нервически заходясь в крике, пытается объясниться в любви Ирине Соленый (Юозас Будрайтис). То закричит, не в силах скрыть тоски от ненужности ей.

В первой сцене сестры неутомимо и беспрерывно прыгают, толкаются, смеются, что выглядит более органичным выплеском девичьей энергии молодых, хрупких героинь, чем солдатские игры. Притом сестры очень женственны и изящны (не исключая и Ольги, которую обычно представляют на сцене засушенной гимназической дамой), что подчеркнуто и нарядами, облегающими их фигурки (художник по костюмам — Н. Гультяева): блузка и длинная юбка у Ольги и Маши и пиджачок с юбкой у Ирины. Сестры с готовностью включаются в любую игру, будь то даже обыкновенные прыжки, которые выражают радость, связанную с праздником именин. Но в контексте спектакля в целом это стремление постоянно двигаться воспринимается и иначе. Героини словно опасаются пустоты, которая обнаружится, остановись они хоть на миг.

Переход от праздника (в первом действии) к будням во вкусе Наташи (во втором) обеспечивает в пьесе существенный драматический сдвиг. В спектакле, в отличие от пьесы, эти действия не разделены, следуя одно за другим без антракта, и сдвиг этот выглядит еще более резким. Наташа по-хозяйски перевертывает коня, превратив его из спортивного снаряда в ложе, на котором тотчас устраивается Андрей. А сама она, даром что беременная, держась за ножки коня, занимается своими батманами. Высказывание Андрея о Наташе в четвертом действии пьесы: «в ней есть <…> нечто принижающее ее до мелкого, этакого шершавого животного» — отозвалось жестом сценической героини, который вызывает физиологическое отвращение: она то и дело назойливо раскачивает стул, свесив живот над его спинкой.

У юных героинь спектакля реакции по-юношески не сдержанные, часто молниеносные. Их отличает повышенная эмоциональность, постоянная подвижность, резкая пластика, а также беспокойные интонации, по ходу спектакля становящиеся все более нервными, порой переходящими в истерические. Усталость Ирины в пьесе передана рассказом о работе на телеграфе, «труде без поэзии, без мыслей». У героини спектакля рассказ переходит в страшный крик. В нем — неудовлетворенность и работой, и жизнью в целом.

Напряжение, связанное с попыткой Маши и Ирины привести в чувства пьяных Вершинина и Тузенбаха, обостряется дальнейшим «наступлением» Наташи, которое воплотилось на сцене в непрерывном глажении. Она опрыскивает изо рта белье. Снует туда-сюда с утюгом, полным горящих углей. Почти насилием над сестрами выглядит и их вовлечение в утюжку, необходимость подержать стопки белья… И вот уже Ирина и Ольга раздраженно бьют по этим пачкам.

{62} Надежды и ожидания, которые поддерживали непрерывные, порой напоминающие детские, подвижные игры сестер, с ходом спектакля переходят в болезненное нервное возбуждение, порождающее очередные игры. Маша, уже в белой короткой блузке и небрежно подоткнутой юбке-шали (в отличие от героини пьесы, одетой «*обыкновенно*» в черное платье), то взбирается на поленницу, то спрыгивает с нее, становясь похожей на бесноватую. Задирает юбку, так что сестры вынуждены срочно прикрыть ее скатертью, когда появляются в ожидании ряженых, как и в пьесе, Вершинин и Кулыгин. На сцене гости сами оказываются ряжеными, с ведрами на голове. Сестры, то одна, то другая, закуривают. Эпизод пьесы, в котором Кулыгин беседует с Ириной и Ольгой, спрашивая о Маше, обернулся в спектакле игрой со скатертью. Ею закрывают целующихся Вершинина и Машу. Кулыгин бьет ногой по скатерти, а под ней оказывается один Вершинин, которого он тут же на санях увозит. Сестер охватывает истерика. Скатертью обертывают Машу вместе со столбом, который она соотносит с Вершининым, Впадает в нервический приступ Ольга: «Голова болит, голова…» Не найдя, чем помочь, Ирина пытается предложить сестре очередную игру: тут же надевает ей на больную голову фуражку, а Ольге на плечо — полевую сумку. И та, как заполошная, то мечется туда-сюда, буквально не находя себе места, то марширует под Иринин крик «В Москву! В Москву! В Москву!», пока не натыкается на коня…

Дом, который с самого начала не дом, а казарма, по ходу спектакля теряет опору за опорой, как и люди в нем. Взвывает, уже где-то совсем рядом, сирена. Оказывается, это Вершинин пришел с аппаратом, крутя его ручку и извлекая оглушающий рев. Герой, поигрывая занавеской, поджигает ее. Все аплодируют ему, как фокуснику, явно обрадовавшись очередной игре. В невыносимо сгустившейся атмосфере она воспринимается всеми как разрядка, пусть и временная. Катается опрокинутый на ребро круглый стол. Тревожно взрезает пространство прожектор. Возбужденно говорит Соленый. Марширует от задника к первому плану сцены Чебутыкин. Покачивается, облокотившись на стол, Маша. Раскручивает стол Ольга. Раскачивается на стуле Вершинин. Вновь и вновь проходит перед ним Маша. Ближе и ближе. Перешагивая через его ноги. Садится ему на колени. Спиной к нему. Лицом. Герои падают вместе со стулом. Поднимаются. Опять падают. Кажется, что они остались одни. Но нет, за ними из-за стола подглядывает Ольга. Появилась Ирина, не находя себе места. Сошлись лоб в лоб Тузенбах и Соленый: «Почему же это барону можно, а мне нельзя?» Поднимает руки Ирины себе на грудь Тузенбах. Оба падают. За объяснением Ирины и Тузенбаха подглядывает Ольга. Кричит появившийся Кулыгин. Увозит на санях Машу.

{63} Сестры в спектакле почти девчонки и по сравнению с героинями пьесы значительно менее стойки перед лицом выпавших им страданий. В ночной сцене третьего действия силы их на пределе. Во время горького разговора Прозоровых чеховская Ирина «громко рыдает». В сценическом осуществлении этого эпизода героиню охватывает истерика. Ирина нервно раскачивает стул, передразнивая Наташу. Добавляет масла в огонь простоволосая Маша, которая признается сестрам в любви к Вершинину. Затыкает уши Ольга. Ирина, надев солдатский сапог, так и остается с туфлей на одной ноге и с сапогом на другой. Начинает бить солдатским ремнем по столу. Выставляет свои бицепсы, говоря о ненавистной службе. Усиливает напряжение разговор об Андрее и возмущение им. В отличие от героини пьесы, которая, рыдая, просит: «Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!» — сценическая Ирина предпринимает попытку самоубийства. Раскрутив стол, бросается под него, но Ольга резким движением останавливает стол.

Охвачен отчаянием Андрей. Он неспособен спокойно говорить с сестрами, обстоятельно объясняясь по пунктам «Во-первых… Во-вторых… В третьих…», как это делает герой пьесы. Вытащив револьвер, он целится то в одну, то в другую. Но сестры, эти девушки-девочки, взяв себя в руки, оказались в силах остановить брата, даже в этой ситуации прибегнув к игре.

Нервные крик и суета, уже прощальные, продолжились, когда при опущенном занавесе все переместились на просцениум, не прерывая игр с перенесенными сюда спортивными снарядами и напоследок фотографируясь. Ощущение неотвратимости надвигающейся катастрофы, которую до сих пор предвещало спорадически выплескивающееся внутреннее напряжение героев, возникло, когда вновь поднятый занавес явил нам остатки дома Прозоровых. Остатки того, что со сборами уходящей батареи осталось от гарнизонного городка. На месте башни — низенькая поленница, остальные поленья раскатаны от задника к авансцене так, что образовали нечто наподобие настила, временной дороги, которые прокладывают в распутицу через российские хляби.

Ощущение окончательного развала усиливается, когда Ферапонт, принесший охапку дров, вдруг бросает их. Суетится вокруг Чебутыкина Ирина, заматывая его ногу в газету и помогая втиснуть в сапог. Не получив ответа о разговоре Соленого и барона, она становится еще более взвинченной. Нелепо и резко прыгает, оказавшись рядом со столом, Соленый. Сорвав скатерть, достает из-под стола сапоги, пару за парой. Чебутыкин с Ириной начинают швырять их вверх. Время от времени то один, то другой нервно перепрыгивает дорожку из бревен. Постоянно переходит в крик разговор Ирины с Чебутыкиным, далеким от «благодушного настроения», которое, согласно чеховской ремарке, не покидает его литературного прототипа в течение всего акта. Определенная на «казенную {64} квартиру», непривычно одетая, в сапогах и шинели, появляется Анфиса, которая до сих пор неизменно ходила в туфлях на высоком каблуке. С торчащими из сапог газетами расхаживает Чебутыкин. Застилает с Ириной стол. Не в силах успокоиться и остановиться, пробегает палкой по поленнице, как по ксилофону, Маша. Нервничает принесший тарелки Андрей. Бьет по столу. Кричит. Сморкается в скатерть. Склонившись над поленницей как над колодцем, выкрикивает имя героя, с которым он сопоставляет себя, Соленый: «Але‑ко‑о‑о‑о…»

Еще не зная, что ушедший Тузенбах отправился на дуэль, в сгустившейся до невыносимости атмосфере сестры закуривают, пуская вверх дым и беспрерывно крича: «Андрюша!.. Андрюша!..» Курят так, будто стремятся изойти дымом, исчезнув с ним. Подливая масла в огонь, засновала в розовом платье с зеленым поясом Наташа с палкой в руке, спрашивая: «Кто здесь разговаривает так громко?» Заметался Андрей, не зная, куда податься. Завыла сирена. Бросила папиросу Ирина, выхватив папиросы у сестер. Забегала вокруг стола. Содрала с него скатерть. Будто знала, что под ней Чебутыкин. Услышав о дуэли, вдруг начала совершать странные движения с тарелкой, водя ею у лица, пока наконец не прикрыла его. Маша, также закрыв на мгновение лицо, прыгнула через лежащее рядом бревно, через другое… И, заставив сестер следовать за ней, призвала то ли к следующей игре, то ли к продолжению жизни, то ли к тому и другому. От прыжков перешли к перебрасыванию бревен и строительству. И вот уже перед нами три колодца. Заглядывая каждая в свой, сестры закричали. Отчаянно. Одиноко. Безнадежно. Как трое в пустыне. Сложив ладони рупором, глядя вдаль, уже в истерике, кричит, надрываясь, Ольга…

Так, не изменяя по существу сценический сюжет по сравнению с сюжетом пьесы, режиссер выдвинул на первый план безрадостно проходящую, ускользающую жизнь героинь, с одной стороны, и их стремление устоять, сохранить себя — с другой. Причем и то и другое оказалось крайне обострено в связи с трансформацией, которую претерпели герои и обстоятельства их жизни по отношению к тем, что представлены в пьесе.

### «Чайка»

Незадавшаяся, у каждого по-своему, жизнь героев и их страдания стали одной из тем спектакля «Чайка». Второй, параллельно развивающейся темой явились неустанные попытки героев выстоять в такой ситуации, в том числе представляя возникающие обстоятельства, даже наиболее драматичные, как игровые. Всеобщая вовлеченность в игру, «пять пудов любви», а также стремление помочь друг другу уже сами по себе делали жизнь героев осмысленной, возвышая их существование. Жизнь героев нескладна, {65} но не пуста. Поэтому, видимо, нельзя говорить о существовании в спектакле «мотива театрального преодоления пустой жизни»[[66]](#footnote-67).

В спектакле сюжет пьесы трансформирован за счет акцентирования и расширения одних его составляющих и уводом на второй план других. Так, иронично откликаясь на суждение драматурга о том, что в его пьесе «пять пудов любви», Някрошюс добавил еще одну вариацию темы любви, возникшую благодаря сцене, которая была сочинена режиссером и которая следует за свиданием Тригорина и Нины. Это ночная любовная встреча Якова и Горничной, в пьесе безымянной, а в спектакле получившей имя Дуняша. В эпизоде есть и поцелуи, и романтический образ девушки с распущенными волосами, умывающейся в озере под луной. Но приведенное суждение Чехова о пьесе оказалось бы применимо к этому спектаклю едва ли не буквально, даже будь в нем только мотивы, связанные с любовью Треплева к Нине и Нины — к Тригорину.

Сценическое действие начинается не диалогом Маши и Медведенко, а пронзительным криком Треплева (его роль исполняет актер Фаусто Руссо Алези): «Нина!» Этим возгласом вступает существенно усиленный в спектакле мотив, связанный с болезненной любовью Треплева, сразу определив важнейший содержательный слой спектакля и обнаружив один из самых заметных сдвигов относительно пьесы. В дальнейшем этот мотив трансформируется в мотив любви-ревности, становящейся пыткой и для Константина, и для Нины, Пытка эта то и дело материализуется, в частности, в бесконечных головокружительных кувырках, к которым принуждает героиню Треплев. Он выговаривает Нине за охлаждение к нему. Безостановочно прокрутив девушку до ее и собственного изнеможения, тут же отталкивает. Когда та приближается, снова отчаянно крутит ее… В последней встрече Треплева и Нины этот мотив, многократно усложняясь, включив надежду, нежность, взрыв ревности и отчаяние, завершается выстрелом Треплева и его уходом из жизни.

Бурно развивается чувство Нины (актриса Лаура Нарди), которая также несравнимо более темпераментна, чем ее литературный прототип. Если чеховская Нина, восхищаясь Тригориным, рассказывает о себе и готовности страдать за «счастье <…> быть писательницей или артисткой», то героиня спектакля предпринимает попытку уединиться с ним. Закрыв Тригорину глаза, окружает себя и его принесенными ею ведрами с водой, очутившись с ним, по сути, на острове. Сев рядом, обнимает. И, разумеется, мгновенно получает «ответ»: водой из ведра Тригорин умывает лицо Нины, вкалывает ей волосы и, поставив на стул, целует девушку. Восклицая после его ухода: «Сон!», она радостно кружится, уверенная в его любви к ней. {66} Притом что в пьесе подобное восклицание героини связано, скорее, с восторгом от разговора с известным писателем, уже ставшим ее кумиром, на который она прежде не смела надеяться. В третьем действии спектакля, в отличие от героини пьесы, которая «останавливается у окна», то есть поодаль от завтракающего писателя, Нина, появившись в элегантном длинном сиреневом платье, стремглав мчится к Тригорину. Крестит его спину. Стараясь дотянуться до губ, подпрыгивает, целует его и дарит медальон. Между тем чеховская Нина в этой сцене лишь «протягивает в сторону Тригорина руку», предлагая ему угадать, «чет или нечет», и вздыхает, когда тот не угадал. В конце третьего действия спектакля Нина, окрыленная надеждой на будущую встречу с Тригориным и, похоже, уже начавшая отсчитывать минуты до нее (особенно после того, как Тригорин на прощанье поднес к ее уху часы, сняв их с руки), сидит, не в силах сдержать дрожь в коленях. Только эти дрожащие ноги под длинным сиреневым платьем и видим мы высвеченными среди тьмы перед закрытием занавеса, так что возникает эффект крупного плана.

Иное, чем в пьесе, — двойственное — звучание получил в спектакле мотив, связанный с театром.

Например, комически-преувеличенной выглядит привычка Аркадиной актерствовать в жизни, присущая героине пьесы. Так, обсуждая пьесу Треплева, она поднялась на табурет, как на сцену. Неожиданно импровизация оказалась сниженной внезапным писком комара и его коллективной ловлей. Удар вместо комара пришелся на Аркадину, что не помешало ей продолжить представление, только теперь — на тему жизни на этом озере лет десять-пятнадцать назад. Что касается признания Тригорину в третьем действии, то эта Аркадина не только блистательно разыгрывает его как миниспектакль (что делают обычно исполнительницы этой роли), но, то и дело оглядываясь на Тригорина, проверяет его реакцию. А удачу представления тут же фиксирует реакция появившегося Медведенко с его возгласом «Браво!». В финале этого «спектакля» Аркадина зажимает поверженного Тригорина между ножками поставленного на него стула. Но и после капитуляции Тригорина она не завершает игру, изобразив еще и преданную собачонку, которая принесла ему как хозяину палку и которую тот уводит, позвав подобающим для такого случая цоканьем языком.

Но существенный для пьесы мотив, связанный с искусством, и в частности, с театром, откликнулся в спектакле не только театральной игрой. Здесь герои то и дело затевают самые разнообразные игры.

Согнувшись, с расставленными в стороны руками, похожие на больших диковинных птиц, приходят зрители на спектакль Треплева. Уподобление героев птицам возникает в ходе действия неоднократно. В том числе и благодаря тому, что многие из них стремительно передвигаются, то и дело размахивая руками и подпрыгивая.

{67} В игру, по-театральному эффектную, Аркадина превращает предотъездные сборы, дирижируя домочадцами. Те по ее команде, напевая, передают за кулисы вещь за вещью и, заигравшись, прихватывают и то, что к путешествию отношения не имеет. В сцене участвует и устроившая свой предсвадебный карнавал Маша в фате.

Нину склонность к игре не покидает никогда. Не чем иным, как игрой, было устройство ею острова в виде кольца из ведер. Героиня все время подпрыгивает, кружится. То и дело скачет на одной ножке. Даже покидая Треплева после их последней встречи, она передвигается именно таким способом. На это свидание она пришла с ведрами на коромысле, полными скомканных бумажек (вероятно, выброшенных Костей черновиков), которые тут же вытряхнула на голову Треплева. В финале этой драматической встречи она нацепила на себя и Константина длинные, похожие на птичьи бумажные носы. И прощальный поцелуй молодых людей, который все никак не мог состояться из-за этих носов, превратился в нежную, смешную и пронзительно-грустную игру.

Явно продолжает детские игры Треплева созданный им театрик, на арьерсцене которого — множество разноцветных бумажных ветряных вертушек, вероятно, оставшихся со времен детства героя. В момент последней встречи с Ниной Треплев, умоляя ее остаться, швыряется принесенными ею бумажными шариками, как это делают дети, и сопровождая действо специальными звуками, похожими на те, которые издают в подобной игре мальчишки. Этой игрой исключается и оттенок мелодраматизма, вполне допускаемый здесь чеховским текстом. С готовностью откликается Треплев на затеянную Ниной игру с носами. После ухода Нины игра Треплева незаметно соскальзывает в жизнь. Глядя в зал, он вдруг приставляет к уху бумажный нос. Захватив завернутый револьвер, удаляется в сторону арьерсцены. Один за другим звучат выстрелы. Упав, он поднимается, снова падает и встает… С каждым выстрелом валится очередная часть ограждения на границе его театрика — ограждения, состоящего из палок, которые помогали героям в разных ситуациях.

Игрой заканчивается ссора Аркадиной и Треплева, едва не задушившего мать шнурком от ботинок. Примирившись, они со смехом пустились отыскивать на руках друг у друга похожие то ли ссадинки, то ли родинки.

Эффектные театрально-игровые жесты свойственны и Тригорину. Когда ему представили Нину, он от восторга сделал кульбит. А обращаясь к Аркадиной с просьбой остаться в имении еще на день, пластом рухнул перед ней на пол.

Если чеховский Дорн на просьбу Маши помочь ей беспомощно отвечает: «… что же я могу сделать?», то сценический доктор быстро нашелся, окликнув Якова, который прибежал со своей сковородкой. Водрузив на нее {68} Машу и раскручивая сковороду, они попытались отвлечь девушку, подтолкнув ее к своеобразному танцу на этой посудине.

Как будто играя и невзначай, сваливается со сцены хворающий Сорин, когда Треплев, указывая на зрительный зал, говорит: «Вот тебе и театр». Слушая рассказ Константина о матери, Сорин, словно фокусник, непостижимым образом укладывается на стуле, прикрывшись другим стулом. Уговаривая Аркадину дать сыну немного денег, несколько раз падает так, что героиня воспринимает это как игру, не придавая ей значения. Он же, будто продолжая игру, раскрыл над собой зонтик. И тут зонтик, скрывший больного Сорина, явно вопреки воле героя, затрясся, обнаружив беду, настигшую старика, человеческую хрупкость и нежность режиссера к человеку, можно было бы сказать невыразимую, если бы режиссер в этот самый момент не нашел средства ее выразить. С игрой связан и уход из жизни этого героя, когда, тяжело больной, он все-таки запрыгивает на пианино и, размахивая руками, как бы «понарошку», вдруг валится за инструмент. Словно в пропасть. Навсегда.

Яков, расставляя разноцветные стулья для зрителей треплевского спектакля, пританцовывает, подпрыгивая подударные. Именно он «организует» луну во время представления, стоя на заднем плане и держа в поднятой руке сковороду с надписью «Luna». В момент свидания с Дуняшей герой создает романтическую атмосферу, подняв над головой ту же сковородку. И позднее, в четвертом действии, на этот раз пытаясь как-то разрядить накаленную обстановку, Яков прибегает к этой посудине, снова подняв ее над собой.

Медведенко, объясняясь в любви Маше, развлекает ее фокусом: вытаскивает из ведра другое, поменьше, из того — еще меньше… И готов, кажется, проделывать это бесконечно.

### «Вишневый сад»

В одной из статей «Вишневый сад» был назван «неудачей крупного режиссера». Среди ее причин указывалось, в частности, убийство вещим и вечным у Някрошюса всего мимолетного, которое Б. Зингерман, например, считал особенно ценным в чеховской драматургии. Заявив, что «Някрошюс идет вразрез с Зингерманом» (между делом в статье отмечалось, что само по себе это «не криминал»), авторы статьи потребовали «неуклончивого ответа: кто из них двоих убедительней, театровед или режиссер»[[67]](#footnote-68). Другими словами, прозвучала давным-давно знакомая претензия, при помощи которой в свое время одернули или даже заклеймили не одного крупного режиссера: это не Чехов (в данном случае — не Чехов, как его {69} понимает Б. Зингерман), не Шекспир, не Гоголь и так далее. На вопрос, корректна ли она, «неуклончивый ответ» не требуется. И еще. Нередко в подобных случаях, прибегая к сослагательному наклонению, делают предположения, что мог бы сказать сегодня человек, которого с нами нет. Так вот, и рецензии, и теоретические статьи ученого не оставляют сомнений в том, что сам исследователь счел бы неправомерным поставленный авторами статьи вопрос. Он, чьим именем воспользовались авторы статьи, не согласился бы с той оппозицией, которая предложена ими. Ему был интересен мир спектакля вне зависимости от того, насколько режиссер «отошел» от пьесы или соответствовал ей. Справедливо считая этот мир самостоятельным и самоценным, он так и рассматривал его, и если сравнивал с миром пьесы, то не ради того, чтобы выявить, кто «убедительнее», режиссер или драматург.

В контексте нашего разговора «Вишневый сад», который представляется нам значительным художественным высказыванием режиссера, нельзя обойти и в связи с тем, что в спектакле текст пьесы звучит почти в неизмененном виде, — случай, редкий в практике Някрошюса. Потому особенно важно понять, как режиссер в этом случае работает с литературным источником.

Судя по спектаклю, важнейшими обстоятельствами пьесы, из которых прежде всего исходил режиссер, стали два фактора. Во-первых, это недуг (и, вероятно, смертельный) общества: его модель режиссер увидел в жизни обитателей имения. А во-вторых, это смерть Гриши, которая, по мнению постановщика спектакля, во многом определила дальнейшую жизнь усадьбы.

В спектакле обнаруживаются две темы: та, что связана с болезнью, рушащимся миром, бедой, гибелью, смертью, и вторая — связанная с попытками противостоять происходящему разрушению, с энергией и радостью жизни, с человеческим теплом. Как видим, эта тема, так или иначе возникающая в спектаклях Някрошюса и, видимо, особенно важная для режиссера, вновь и вновь обнаруживает гуманистичность его мироощущения.

Первая тема вступает с самого начала спектакля, выраженная уже в сценографии (художник — Н. Гультяева). Одиноко стоящая на авансцене пара обшарпанных столбиков сразу вызывает ассоциацию и с надгробиями, и со столбиками от ворот, создавая ощущение разрухи и крайнего запустения. Ко второму действию столбики претерпевают дальнейшие разрушения, потеряв верхнюю, в виде крыши, часть. Этой деталью откликнулось в спектакле не менее жесткое изображение усадебного мира, у которого все в прошлом, в самой пьесе Чехова. Вспомним в связи с этим хотя бы две реплики Фирса — о забытом способе сушения вишни, которую прежде «возами отправляли в Москву и в Харьков», и о гостях усадьбы: генералах, баронах и адмиралах, которые прежде здесь на балах {70} танцевали. С этими репликами резко контрастируют слова старого слуги о почтовом чиновнике и начальнике станции, за которыми приходится посылать теперь, «да и те не в охотку идут». Отзвук темы гибели можно увидеть и в заготовленном для костра хворосте. Сложенные для него ветки на территории усадьбы напоминают о саде, от которого только хворост и остался. Причем и столбики, и костер стоят на своеобразных постаментах — низеньких, сходящих во все стороны ступеньках. Все это кажется памятниками отжившему миру усадьбы, миру, который не сберегли, но который постфактум оказался дорогим.

Параллельно начинает развиваться мотив, связанный с Гришей, его смертью и памятью о нем. Этот мотив сопряжен с темой болезни, смерти и разрушающейся жизни имения, но, с другой стороны, он имеет отношение и к теме сопротивления обитателей усадьбы происходящему разрушению, ибо стереотипы их поведения и даже взгляд на мир в значительной мере сложились под влиянием потрясшей их трагедии.

С началом спектакля энергично вступает тема витальной стойкости людей, которую, как ни странно, начинает Фирс (Алексей Петренко). Снимая одежду со спинки стула, он через отношение к этой одежде живо и страстно выражает свои чувства к ее владельцам. Некоторые костюмы он с негодованием бросает и даже избивает пояс от одного из них, к другим прикасается с почтением, третьи бережно, словно детей, берет на руки. Этого эпизода в пьесе нет, но он отражает разное отношение чеховского Фирса к обитателям усадьбы: его любовь к Раневской, о которой он говорит, радуясь до слез, снисходительную заботу о Гаеве, брезгливость к Яше.

Тему «подхватывает» радостно улыбающийся Лопахин (Евгений Миронов), который энергично намывается водой из медного таза. В счастливом предвкушении встречи сразу обозначился и сдвиг его отношения к Раневской по сравнению с чувствами к ней Лопахина в пьесе. Радость почти незаметно перешла в томление (Лопахин замирает на стуле), а затем в тревогу. Дуняша (Анна Яновская) в очередной раз бросилась подчищать пол. Варя (Инга Ободдина) замахивается полотенцем, в отчаянии снова и снова ударяя по окружающим предметам, то ли вымещая на них свое болезненное состояние, то ли охотясь за мухами или комарами. Затем она стала подгонять всех домашних к арьерсцене, командуя подготовкой ко встрече приезжающих. Во всем этом впервые проглянуло что-то излишне нервное, напряженное.

Тема разрушения, беды, болезни и смерти резко заявляет о себе уже при первом появлении Раневской (Людмила Максакова), недомогающей и нездоровой. Не в силах выдержать даже ритуал встречи с обитателями усадьбы, которые собрались на втором плане и приветственно машут руками, глядя вдаль, вглубь сцены, героиня появляется там, где ее не ждали, — из левой кулисы, словно через черный вход. Тяжело ступая и, видимо, {71} ощущая острое желание прилечь, она волочит подхваченную по пути кушетку, в поиске тихого места, где можно было бы ее поставить.

С появлением Ани (Юлия Марченко) жизнь будто возвращалась. От избытка чувств Аня и Дуняша приветствовали друг друга, коснувшись кончиками языков, а потом долго плевались. Потом Аня, Дуняша и Варя затеяли игру — «хоровое» полоскание горла, издавая все более высокие звуки. И вдруг, на всеобщее удивление, им начинали вторить соловьи, оставшиеся где-то в саду. Здесь, как и в некоторых других спектаклях Някрошюса, окружающий мир, и в частности, птицы, отзывается на происходящее с героями. Продолжая почти по-детски дурачиться, девочки плюхались на пол, когда Аня начала рассказывать им о Париже. Так отозвались в спектакле реплика чеховской Ани: «Птицы поют в саду» — и диалоги Ани с Дуняшей и Варей, которые радовались ее приезду и сообщали о новостях в имении.

Уже в соседнем эпизоде, говоря с Дуняшей, Варя опять, едва ли не беснуясь, пустится яростно бить по полу полотенцем, резко прервав мощное вступление «темы жизни». Подобные действия усиливают уже разлившуюся в пространстве, но до времени таившуюся тревогу. Тревога заставляет обитателей усадьбы, словно ища спасения, снова и снова инстинктивно браться за руки, — это происходит не в связи с конкретным событием, а в результате накопившегося напряжения. Так было, например, во время разговора Раневской и Гаева о детской.

Однако вскоре тема жизни снова зазвучит в объяснении Лопахина с Раневской («Люблю вас, как родную <…> больше, чем родную…»), которое обернулось на сцене вокальным признанием в любви. Пронзительно и, кажется, нескончаемо пел и пел он песню о соколе и горлице из оперы А. Рубинштейна «Демон», приблизившись к ней, сидящей на стуле. Здесь не оставалось сомнений: речь шла о любви к Раневской как к женщине.

Начиная со сцены разговора Лопахина с Гаевым и Раневской о сдаче сада в аренду пространство опять начинает полниться тревогой. Словно заполошная, прибегает Варя, тряся телеграммами из Парижа. Разорванные и брошенные за кулисы, они отзываются шумом, звоном разбитого стекла и клубами дыма, будто сам дом и вещи в нем болезненно реагируют на резкие жесты людей. Как и в пьесе, Варя говорит: «Аня спит», но в спектакле Аня в этот момент стоит у ворот с поднятой рукой, то ли во сне, то ли наяву. «Отклик» дома на брошенные обрывки телеграммы задает мотив ирреального, развитый в некоторых следующих сценах. Такое преображение усадебного мира становится существенной составляющей темы болезни. То ли во сне, то ли наяву вдруг забегали девочки — Аня, Варя и Дуняша, которые таким образом будто бы пытаются избыть свое отчаяние или, например, убежать от надвигающейся беды, приближение которой ощущает Уже и Аня. За покойную мать приняла Раневская «белое деревцо», которое {72} «склонилось, похоже на женщину». В спектакле на этом месте оказалась Аня, помахивающая поднятыми кверху руками. Такое схождение в одном образе покойной мамы и Ани окончательно проявило иррациональные черты развертываемого перед нами мира.

Сгущение подступившей тревоги усиливается с каждым появлением Вари, которая, нервно сутулясь, передвигается широкими мужскими шагами и истерично кричит. Даже ночью, оставшись вдвоем с Аней и жалуясь на то, что распустили слух, будто она из скупости кормит слуг одним горохом, Варя срывается на крик, в отличие от чеховской Вари, которая, говоря это, «зевает».

Болезненно, надрывно кричит Петя (Игорь Гордин), бегая по диагонали сценической площадки и многократно повторяя: «Солнышко мое! Весна моя!», в отличие от героя пьесы, который произносит это «в умилении». Будто заразясь от него, впадает в подобный транс и вбежавшая Шарлотта в исполнении Ирины Апексимовой (в пьесе Шарлотта в этой сцене не участвует). Снова и снова устремляется она по другой диагонали сцены, бросаясь на авансцену с криками: «Солнышко мое!»

С развитием действия тема болезни, разрухи, наступающей беды становится более экспрессивной и протяженной, оставляя «теме жизни» все меньше места в пространстве спектакля. У Чехова второе действие начинается со звуков гитары, на которой играет Епиходов. В спектакле — с резких ударов молотка, в которых слышится агрессия. И дальше сцена становится в полном смысле слова пространством насилия. Рассказывая о себе («Все одна, одна, никого у меня нет…»), Шарлотта разыгрывает номер, который выглядит смертельным совсем не в фигуральном смысле. Она снова и снова разгоняет детскую коляску в сторону зрителей, бросаясь под нее. Эта коляска находилась на сцене с первого действия и ассоциировалась с тем, кто в сознании всех так и остался ребенком, — с сыном Раневской. Продолжая номер, Шарлотта начинает палить из ружья (в пьесе героиня только «сняла с плеч ружье» в начале сцены, а в конце — надела). Кроме того, Шарлотта не «показывает револьвер», как в пьесе, а целится из него в Яшу (Александр Зыблев) и Епиходова (Иван Агапов).

Разговаривая с Гаевым (Владимир Ильин) и Раневской, передвигается нервными прыжками Лопахин, невольно обнаруживая свое состояние или, наоборот, пытаясь скрыть свои чувства.

В разговоре с Лопахиным перешла на крик Раневская. Рассказывая об отце, бившем его палкой, Лопахин в раздражении движется, отчаянно колотя палкой об пол. С развитием действия, наряду с очевидно усиливающимся «выходом из строя» людей, редким, но неисчезающим пунктиром продолжает свое движение и «тема жизни». В том числе в эпизоде, когда Лопахин, обняв Раневскую, соглашается с тем, что ему надо жениться на Варе. Или когда Лопахин явно обнаруживает по отношению к Раневской {73} значительно большее, чем просто согласие, делая то, от чего чеховский герой был далек: в угоду Раневской он целует руку вошедшей Варе.

Вариация на тему жизни, пусть изломанной и болезненной, звучит и в почти бедственном «нашествии» Пети на имение. Его приход в спектакле воспринимается именно так. Предусмотрительно рассадив окружающих, кого на стулья, кого на пол, он занял позицию на обломке угловой лестницы, подобных которому, видимо, немало в рушащейся усадьбе. Затем он долго говорит правильные слова о российской жизни. Так долго, что Дня, с опаской глядя на него, неоднократно приносила ему в стакане воду и порой, не дождавшись его реакции на это или начав испытывать жажду от жара его пламенной речи, выпивала эту воду сама. С началом обсуждения речи откуда-то донесся непонятный пронзительный звук, В этот момент, явно ожидая недоброе, уже не в первый раз все взялись за руки, стремясь обрести в этом защиту от неизвестности, и легли навзничь, как это делают при бомбежке.

Страшноватый шепот, которым Раневская позвала всех ужинать, усилил вновь возникшее ощущение тревоги. Оно подкрепилось внезапным появлением Прохожего (Илья Исаев) и реакцией на него. Петя что-то незамедлительно бросил в незнакомца. Но тот, временно изменив траекторию, снова направился в сторону обитателей усадьбы, опасливо сбившихся в кучку. На просьбу о тридцати копейках Раневская не только одарила ни золотым, но и принялась под вдруг зазвучавшее церковное пение истово, нервически кланяться «голодному россиянину». Забрав золотой и поблагодарив Раневскую, нищий на глазах у всех прихватил с собой остатки сада — приготовленный для костра хворост, оставив в недоуменном молчании притихших обитателей усадьбы, которые не решились ни возразить пришельцу, ни отстоять эти остатки имения.

В накалившейся атмосфере среди разговоров выделяется крик Лопахина, напомнившего всем о торгах двадцать второго августа. Тут же, по привычке, приставила пальцы колбу, как для молитвы, испуганная Варя. Усиливая напряжение, забегала с коляской Шарлотта. Понеслась широкими шагами Варя. Войдя в раж и подбрасывая фуражку, пустился в рассуждения Петя. Его жесты и надрывность речи выдали в нем болезненного и сломленного человека.

Дальше «тема жизни», спорадически возникая, нередко обнаруживает сходство с темой болезни, разрушения и близящейся беды. Во втором действии пьесы, согласно ремарке, танцуют традиционный для бала XIX века grand-rond. Танец в спектакле, с его изломанными, болезненными па, — это ганец обреченных. Собравшиеся не в состоянии отдаться стихии танца. Пищик то и дело кричит. Бегает, беснуясь. Варя, лупя по полу полотенцем. Стучит палкой в пол Раневская, и дом отзывается подобным стуком. Играет в мяч Петя. Показывает фокус Шарлотта. Не в силах дождаться {74} Лопахина и будто предвидя результат торгов, бросает на пол зажженные спички Раневская, едва ли не готовая скорее сжечь усадьбу, чем продать. Кричит Варя, когда разговор касается ее замужества. Раневская в разговоре с Петей, сидя вдалеке от него, с размаху «ударяет» его одной, потом другой рукой, так что тот едва успевает увертываться. Но вдруг Раневская, резко обняв его, надрывно кричит, говоря о телеграмме из Парижа. Ситуация накаляется так, что Петя, подтянувшись на гимнастических кольцах, позволяет себе пнуть Раневскую, в отличие от героя пьесы, который в разгар конфликта уходит со словами: «Между нами все кончено!» Нервное напряжение всех и каждого в отдельности обнаружилось в суматохе, связанной с падением Пети за сценой, а также в кутерьме, созданной Симеоновым-Пищиком (Сергей Пинегин) и его выстрелами. Между тем, продолжая смешение действительного и ирреального, справа и слева вдоль кулис уже стоят никем, кроме зрителя, не видимые маленькие домики-дачи, словно немедленное осуществление плана Лопахина, вступившего в силу сразу после торгов.

Так трансформировался на сцене бал в усадьбе Раневской. Все это продолжалось до тех пор, пока, наконец, вбежавшая Аня, дрожа, не сообщила о том, что сад уже продан. Спрашивая Фирса, куда он теперь пойдет, громко заплакала Раневская и тут же перешла на громкий отчаянный шепот: «Шел бы, знаешь, спать…» Послышался чей-то всхлип. И будто бы продолжая прерванный танец, по сцене проходит вереница будто бы обезумевших героев, каждый из которых кружится на одной ноге вокруг своей оси, одновременно передвигаясь при этом вокруг составленных вместе стульев.

Частью этой фантасмагории стал эпизод, разыгранный на авансцене. Здесь, стремясь понравиться Яше, кокетничает Дуняша, дуя на пуховку и образуя вокруг себя целое облако пудры. Неестественно, уродливо изогнувшись, к ней подошел с букетом Епиходов. Фурией ворвалась в этот мирок Варя, крича, как бесноватая, бранясь и прогоняя их. Подхватив за ноги конторщика, поволокла его к заднику. Извиваясь змеей, тот начал отползать. Догоняя его, Варя замахнулась, не заметив, что под палку угодил присевший на стул Лопахин, только что вернувшийся с торгов.

С его приходом охватившее всех напряжение на мгновение отступило, словно в обитателях усадьбы, которые не в силах были поверить сообщению Ани, вспыхнула теплившаяся до последнего надежда. Получив извинения за нечаянный удар палкой, Лопахин замер. Отовсюду раздаются крики: «Лопахин приехал!», но он так и сидит, не двигаясь с места, и встает только тогда, когда входит Раневская. Он тянет с ответами на расспросы о торгах, пьет воду. Будто стараясь защититься от главного вопроса, прикрывает стаканом лицо. Наконец очень тихо говорит: «Я купил».

Здесь вновь неожиданно вступает «тема жизни». В неосознанной надежде вновь обрести покинувшие их силы в очередной раз все взялись {75} за руки. Лопахин, стараясь сдержать радость, схватился за спинку стула, повернул стул в одну, в другую сторону… И, подойдя к Раневской, упершись лицом в ее лицо, выдохнул: «Вишневый сад мой!» Сожалея о том, что его отец и дед, не видят эту радость, Лопахин будто обращается к ним, стуча палкой в пол, как это делала прежде Раневская. В ответ ему раздается стук барабана, где-то на втором плане. Вспомним: на стук Раневской дом с готовностью откликался таким же стуком. Вступать в диалог с новым хозяином, который купил его, чтобы разрушить, или становиться посредником между Лопахиным и его предками дом отказался. Лопахину ответил только барабан, вернее сказать — герою подыграл барабанщик. Если у Чехова в имение Раневской был приглашен оркестр, то в сценической усадьбе довольствовались одним барабаном. Но на приказ: «Музыка, играй!» — барабанщик, который прежде играл на балу и к которому теперь, видимо, обращался Лопахин, — не нашел нужным отозваться. Мало того, вероятно, полагая, что ему здесь вообще больше делать нечего, он покинул сцену. А может быть, и усадьбу.

И дом, и барабанщик своими поступками обнаружили «сопротивление» мира усадьбы новому порядку. Зазвучавшая тема была продолжена и поведением Раневской, когда, застыв на миг, героиня начала вдруг посвистывать, аккомпанируя себе на воображаемом инструменте. А чтобы не закричать, энергично запихнула себе в рот протянутую ей бумагу. Размахивая руками и крича, в поисках калош вошел Петя, тут же дав совет Лопахину не размахивать руками. Объяснился ему в любви, взяв того за шиворот и продолжая кричать. Отказавшись от предложенных ему взаймы денег, истерически заявил, что он свободный человек и в первых рядах отправляется к высшей правде.

С непрерывным драматическим противостоянием развивающихся в спектакле тем связана сцена несостоявшегося разговора Вари и Лопахина. Девушка, зная, зачем Раневская послала ее к Лопахину, появилась в привычно подоткнутой юбке и в сапогах. Правда, словно опомнившись, тут же переобулась в красные туфельки. Наткнувшись на молчание Лопахина, бросилась прочь, словно что-то ища. Тот поймал ее за ногу: «Что же вы ищете?» Но, опершись ладонью об ее лоб, тут же и оттолкнул. Девушка, зайдя со спины, обняла его, тоскливо проведя рукой по груди. Он было рванулся к Варе, но та остановила Лопахина его же жестом, опершись ладонью в его лоб. После ухода Лопахина она так и осталась стоять с вытянутой рукой, будто не готовая к такому завершению разговора. А опомнившись и присев на стоящее у задника обтянутое черным возвышение, вдруг принялась неистово бить его.

Так, работая с практически не измененным текстом пьесы, отталкиваясь от отдельных реплик, ремарок или сцен пьесы, режиссер создал новые, важные для него смыслы, которых не было в пьесе.

## **{****76}** Несколько пьес

В завершение разговора о работе режиссера с пьесами рассмотрим необычный пример постановки по нескольким пьесам одновременно. Такой эксперимент Някрошюс предпринял пока лишь однажды, поставив спектакль «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» по трем пушкинским «маленьким трагедиям»: «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы».

Говоря об этой постановке Някрошюса, нельзя не вспомнить о двух театрально-критических суждениях. Первое, казалось бы, прямо не связано с ней. В разговоре о пушкинских спектаклях А. Васильева (в театре «Школа драматического искусства») было высказано мнение, что до них история постановок Пушкина была историей поражений[[68]](#footnote-69). Таким образом, «поражением» были, среди прочего, названы и спектакль Някрошюса, и «Борис Годунов» Ю. Любимова, который явился первой постановкой одноименной пьесы, доказавшей ее сценичность.

Второе суждение уже прямо затрагивает постановку Някрошюса, которую критик М. Тимашева назвала первой попыткой сыграть «маленькие трагедии» как единый спектакль[[69]](#footnote-70). Однако за несколько лет до этого подобная попытка, и весьма удачная, была осуществлена Любимовым в Театре на Таганке (1989)[[70]](#footnote-71). Тот спектакль был поставлен на материале четырех пьес: «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Скупой рыцарь».

Между этими пушкинскими спектаклями Любимова и Някрошюса есть как значимые сходства, так и различия. Во-первых, в обеих постановках материал пьесы «Пир во время чумы» пронизывает сценическое целое, обеспечивая — в каждом случае по-своему — его единство. Названный «Пиром во время чумы» любимовский спектакль строился на основе сюжета этой трагедии, в который были включены другие «маленькие трагедии», а также «Сцена из Фауста» и фрагменты из пушкинских стихотворений. Одним из факторов, обеспечивающих целое спектакля Някрошюса, также стали неоднократно звучащие строки из «Пира во время чумы», которые заставляли сополагать с этой пьесой ситуации других «маленьких трагедий». Во-вторых, в таганковском спектакле Пушкин представал не только как автор «маленьких трагедий», но и как лирический герой собственных стихов. Кроме того, на поэта проецировался образ Моцарта, который, {77} например, произносил в спектакле чуть видоизмененную пушкинскую фразу: «Черт догадал меня родиться <словосочетание “в России”, разумеется, было изъято> с душою и с талантом». Так в спектакле Любимова возникал сквозной мотив, связанный с Пушкиным. Есть подобная составляющая и в сюжете спектакля Някрошюса, где образ поэта также соотнесен с героями «маленьких трагедий» — причем не только с Моцартом.

Спектакль Някрошюса состоит из двух, а точнее, трех частей. До антракта игралась первая часть — «Моцарт и Сальери». После антракта вторая, состоящая, в свою очередь, из двух частей, которые шли встык, друг за другом, — «Дон Гуан» и «Чума». Такое композиционное построение спектакля заставляет вспомнить суждение Ю. Лотмана, размышлявшего над тем периодом пушкинского творчества, с которым связаны «маленькие трагедии»: «… в сознании Пушкина выстраивается синонимический ряд: жесткие принципы <…> — камень — смерть. И другой: жизнь — способность к изменению и выходу за любые границы — гений — любовь»[[71]](#footnote-72).

Именно исходя из способности человека выйти за любые границы, Някрошюс и представил героев своего спектакля, развернув несколько вариаций этого мотива и показав, какие сложные связи и соотношения существуют между названными Лотманом явлениями. Причем режиссер настолько расширил рассматриваемые «границы», за которые способен выйти человек, что их можно было бы без преувеличения назвать «последними рубежами».

В первой части спектакля — «Моцарт и Сальери» — существенно измененным оказался событийный ряд. Самая существенная новация режиссера заключается в том, что эпизод отравления в спектакле происходит сразу после обсуждения принесенной Моцартом «безделицы». Моцарт (А. Латенас) участвует в большей части действия смертельно больным, в отличие от литературного персонажа, который, выпив яд во время обеда с Сальери в трактире, вынужден уйти со словами: «… я нынче нездоров, / Мне что-то тяжело; пойду, засну» — лишь к концу Второй сцены. Способность «к выходу за любые границы» сценический Моцарт обнаруживает прежде всего в способе представления своих произведений: он прибегает к пластике, а звуки извлекает с помощью вырванной из рояля струны. Препятствием, границей для героя не стало и само смертельное отравление, не помешавшее ему продолжить знакомить Сальери со своими сочинениями.

В начале первой части, предваряя сюжет о Моцарте и Сальери, звучит (в записи) реплика Вальсингама: «Зачем приходишь ты меня тревожить…», которую старательно читает маленький ребенок. Одновременно на сцене появляется персонаж, с которым зритель невольно соотносит эти {78} слова. Этот персонаж может ассоциироваться и с самим Вальсингамом и просто с одним из жителей «города Чумы». Он в накидке и шляпе. Под шляпой — прозрачный колпак, закрывающий всю голову героя. Контекст «Моцарта и Сальери» подсказывает и еще одну ассоциацию: «черный человек» — воплощение всесильной судьбы.

Дальнейшие его действия позволяют спроецировать его и на автора трагедий — Пушкина. Так, он, подобно дирижеру, взмахивает рукой, в которой держит перо, будто обозначая Сальери момент начала монолога и задавая тон этому монологу. К тому же он подсказывает Сальери начальные реплики, одновременно делая записи тем же пером. Затем этот герой, сбросив накидку, неожиданно оказывается Моцартом. В этом случае подсказки, адресованные Сальери, можно связать со всеведением Моцарта как гения. А реплика Вальсингама, утверждающая силу его духа и перед лицом смерти, одновременно оказывается отнесенной также и к Моцарту, и Пушкину.

Та же реплика Вальсингама: «Зачем приходишь ты / Меня тревожить?..» — звучит и в финале данной части спектакля, на этот раз в исполнении Сальери. Это позволяет предполагать, что в данном случае интерпретация Някрошюса совпадает с точкой зрения Лотмана: Сальери оказывается в спектакле связанным со смертью, а Моцарт и Вальсингам — с жизнью. А звучание в спектакле названной реплики Вальсингама из уст Сальери акцентирует контраст между этими героями.

Свобода и артистизм сценического Моцарта проявляются в его поведении непрерывно, едва ли не в каждом его движении. Например, в том, как он пишет, когда, поигрывая перьями и держа в каждой руке по перу, делает заметки обоими перьями разом и перелистывает страницы так, будто это делает ветер. А способность героя перейти через любые границы убедительно проявилась уже в том, что он, смертельно больной, вдохновенно и дерзко, средствами, доступными лишь гению, представил Сальери спои новые произведения.

Поистине несгибаемой, не идущей ни в какое сравнение с подобным качеством литературного прототипа оказалась уверенность Сальери (В. Багдонас) в его взглядах на мир и на свои отношения с Моцартом, которым он не изменил, даже видя предсмертные муки гостя, чей уход он еще дополнительно ускорил. Соответственно, и контраст между подвижностью, свободой и легкостью Моцарта и жесткостью Сальери в спектакле стал существенно более резким, чем в пьесе.

Сальери в спектакле значительно снижен по сравнению с персонажем пьесы. Иронично развивая слова пушкинского героя: «… Поверил / Я алгеброй гармонию», режиссер создал карикатурный образ Сальери-аналитика, использующего в работе огромные канцелярские счеты, стоящие на подставке для нот. Не менее карикатурно и то, как герой сопоставляет звучание {79} разных предметов: стуча по собственному лбу, по корпусу рояля, по лбу Моцарта… Его готовность, как и готовность героя пьесы, приносить жертвы во имя музыки обнаруживается комической и тоже, скорее, снижающей его деталью: он поддерживает инструмент в месте отсутствующей ножки собственным коленом.

Степень погружения Сальери в работу такова, что может даже вызвать сочувствие. Так, он долгое время не замечает проделок пришедшего к нему Моцарта. Время от времени отстраненно смотря в пространство, не видит Моцарта, даже глядя на гостя в упор или, например, когда тот, привинтив ножку рояля, отодвинул Сальери, нога которого поддерживала инструмент. Возведенное в степень фанатичное служение Сальери музыке обусловило многократно усиленное неприятие им Моцарта. Сценический Сальери не в силах удержаться даже от мелких уколов в адрес гостя. Например, решив закрыть крышку рояля, он намеренно роняет ее на руки Моцарта. Уверенность героя в оправданности совершенного им убийства такова, что он спокойно переносит мучения и смерть Моцарта, которые происходят в спектакле на его глазах. Разве что при появлении первых признаков болезни Моцарта, когда тот, не имея сил держаться на ногах, вдруг начал оседать, Сальери чуть занервничал. Резко обернувшись, оперся о рояль, отошел, но вынужден был снова подойти и опереться на инструмент. Выпил воды, один стакан, другой… Сбросив камзол, снова надел его, теперь — наизнанку. Но, как и пушкинский персонаж, тут же страстно оправдал себя в монологе: «Нет! не могу противиться я доле…» (Первая строка: «Жду тебя; смотри ж» — опущена.) А затем, когда забравшийся под рояль Моцарт начал постанывать, еле зовя: «Сальери, Сальери…», он невозмутимо продолжил свою работу: собрал костяшки счетов, сброшенных Моцартом на пол, методично соотнося каждую из них с определенной нотой: «до, си, до-диез…». Моцарта, которому удалось встать, но которым вновь рухнул, Сальери деловито уложил, спешно укрыв черным покрывалом. Тут Моцарт, будто догадываясь о случившемся, вдруг резко спросил: «Ах, правда ли, Сальери, / Что Бомарше кого-то отравил?» Но ни эти слова, ни суждение Моцарта о том, что «гений и злодейство — / Две вещи несовместные», — не поколебали Сальери Багдонаса — Някрошюса в его намерениях. Ответив вопросом «Ты думаешь?», он резко закрыл лицо Моцарта. Не дрогнув, поднял глаза к небу, словно не сомневаясь в его поддержке. Спешно замешал глину для посмертной маски, одновременно выразив Удовлетворение содеянным и прощаясь с Моцартом в монологе «Эти слезы / Впервые лью…». Но даже в этот миг его не оставили размышления о музыке. Он стучит по еще не отвердевшей маске, по корпусу рояля, по клавишам, по своему лбу, сопоставляя звучания и не осознавая трагикомичности этих жестов. Подув на маску, он снова и снова сравнивает звучание Разных предметов. Пытаясь извлечь музыку из уже снятой маски, с силой {80} бросает в нее одну задругой костяшки счетов и, не находя отклика, с нарастающим озлоблением повторяет: «ля…», «ля…», «ля…». Резко вскрикнув, останавливает воскресшего Моцарта, который, встав, попытался разбить маску. Готовый к очередным «выходкам» Моцарта, Сальери спешно откручивает ножку рояля, отдавая ее как любимую тем игрушку. А рояль он подпирает собственной спиной, обнаружив в очередной раз степень своей жертвенности во имя музыки.

Жесткость принципов позволила сценическому Сальери не только переступить через смерть Моцарта, как это делает пушкинский персонаж, но и вынести смертные муки своей жертвы. Все это сочетается с преданностью музыке, переходящей в трагикомический фанатизм. И со способностью чувствовать силу гармонии, которой он наделен, кажется, не в меньшей степени, чем герой пьесы. Так, в момент прослушивания Реквиема он, закрыв лицо руками, все ниже и ниже склоняет голову, обнаруживая, как и его литературный прототип, потрясение созданием Моцарта. Если герой Пушкина плачет, слушая музыку Моцарта, то сценический герой в финале, видимо, не в силах справиться с обступившей его и нас музыкой Моцарта, рыдает, крича вослед убегающему Моцарту: «Моцарт, тише, тише, тише», то ли буквально прося Моцарта не шуметь, то ли моля саму музыку пощадить его.

Вторая часть спектакля поставлена по «Каменному гостю». Все действие происходит на кладбище, рядом с могилой Командора. Так что, например, когда Дон Карлос (Т. Чижас) обращается к Лауре (В. Куодите) с предложением спеть, то просит сделать это не только для него самого, но и для своего брата, Командора, на статую которого он указывает.

Сценический Дон Гуан (А. Латенас), торопясь к Доне Анне (Р. Валюкайте), в отличие от героя пьесы, в очередной раз покинувшего Лауру, мимоходом, почти не заметив, губит прежнюю подругу. Так же «нечаянно», как Дона Карлоса, В этом смысле режиссер продолжил логику пьесы. Перед танцем Дон Гуан насыпал себе на руку и руку Лауры какой-то порошок, который они многократно вдыхали с такой силой, что при каждом их вдохе мертвый Карлос переворачивался (как при кувырке назад). И в конце концов он скрылся на втором плане. Так завершается одна из «вечных проказ» этого Гуана, как назвала их Лаура. Затем Гуан, подхватив Лауру, самозабвенно пускается с нею в красивый танец, широко разводя руки в стороны и эффектно заводя их за спину, не замечая при этом, что мод роковым воздействием наркотика застыло лицо и остановился взгляд его подруги. Душа Гуана явно уже не с нею. Механически закрыв черным покрывалом упавшую на пол девушку, он, будучи мысленно с «прелестной вдовой», увлеченно, с вдохновением ведет монолог: «Все к лучшему; нечаянно убив / Дон Карлоса…» (у Пушкина он звучит в следующей сцене, у памятника Командору) — и смотрит при этом куда-то вдаль, мимо Лауры. Она вдруг {81} поднимается и пятится вглубь сцены, с повторяющимися прощальными поклонами Дон Гуану отходя все дальше, пока не исчезает совсем, убитая то ли наркотиком, то ли его нелюбовью, то ли и тем и другим. Замерев, с глазами, полными ужаса, наблюдает за всем этим находящийся поодаль Лепорелло (А. Бялобжескис), который так и не привык к подобным «проказам» хозяина.

Сопоставляя разные литературные воплощения сюжета о Дон Жуане, А. Ахматова, в отличие от других исследователей, увидела в пушкинском герое «смесь холодной жестокости с детской беспечностью», что, по ее мнению, делает его «гораздо страшнее своих предшественников»[[72]](#footnote-73). Судя по спектаклю Някрошюса, можно сказать, что режиссер, создавая своего сценического героя, придерживается сходной интерпретации.

Повторив вслед за Лепорелло приглашение Командору «стать на стороже в дверях» и увидев, что статуя в знак согласия кивает, Дон Гуан в пьесе решил срочно ретироваться, спешно приказав слуге: «Уйдем». Не так робок сценический герой. В спектакле памятник Командору ответил на приглашение даже дважды. Во-первых, гаснут стоящие на памятнике свечи. Во-вторых, у Гуана вдруг сами собой затряслись руки. Он не мог, как ни старался, удержать в руках свечи, которые у него в этот момент оказались, — они то и дело выскальзывали. Но все это не испугало героя, а, напротив, вызвало приступ ярости. Так что он, злорадно поглядывая на памятник, стал рубить свечи на мелкие куски, одумавшись лишь тогда, когда неведомая сила сбила его с ног и заставила неестественно изгибаться. Тогда он стал быстро собирать разлетевшиеся кусочки, целуя каждый из них. А позднее, опасаясь воздействия свечных осколков на Дону Анну, не только не ответил на протянутую ею для поцелуя руку, но даже отгородился от нее, скрестив руки на груди.

Страсть Дон Гуана к Доне Анне в пушкинистике обычно описывается как необычное для героя чувство, преобразившее его. Эту точку зрения, как показал спектакль, разделяет и Някрошюс. Решив пуститься с Анной в разговоры, герой спектакля повел себя совсем не «по-донжуански». Он так оробел, что Лепорелло пришлось подтолкнуть его к ней. Гипертрофирована в спектакле страсть героя к «узеньким пяткам» (напомню реплику Дон Гуана о Доне Анне: «Под этим вдовьим покрывалом, / Чуть узенькую пятку я заметил»). Еще до встречи с Лаурой, едва познакомившись с Девочкой, персонажем, придуманным режиссером, он сразу пустился играть ее пятками, целуя их. Но когда Дона Анна будто специально для него открывает свои ступни, он резко прикрыл их подолом ее платья, словно не желая начинать с нею игры, которые обычно ведет с другими женщинами.

{82} Об особенном чувстве к Доне Анне со стороны героя Латенаса говорит и еще один эпизод спектакля. Пушкинский Дон Гуан признается в том, что узнай он Дону Анну прежде, то «был бы раб» ее воли. Сценический Гуан выразил готовность немедленно очутиться в подобной ситуации. Он начал опутывать себя нитью из ее рукоделия, на что героиня тут же откликается. Конечно, это можно счесть проявлением скрытого коварства Дон Гуана (учитывая, что этот Гуан еще более «жесток и беспечен», чем его литературный прототип), но на фоне той робости, которая одолела его при встрече с Доной Анной, на фоне отказа играть ее ступнями такое действие воспринимается, скорее, как демонстрация реального желания героя быть порабощенным Доной Анной. Косвенно свидетельствует об этом обращение к сходной мизансцене в другом спектакле Някрошюса: так, в «Песни песней» нерешительный Герой отверг подобный жест возлюбленной, опутавшей его нитяной паутиной, немедленно высвободившись из нее.

Услышав, что Дона Анна готова вонзить кинжал в сердце убийцы ее мужа, Дон Гуан, разрезав паутину кинжалом, подал его ей со словами: «Вот мой кинжал!», обнаружив большую решительность, чем пушкинский герой с его вопросом: «Где твой кинжал?» Он подает ей кинжал, приставив острие к своей груди и наступая на нее. Но когда та отпрянула, выпустив кинжал из рук, он стал наступать снова. Так возник танец с повторяющимися в кружении смертельными па: ее отходами и его незамедлительны ми наступлениями…

Но и по отношению к Доне Анне герой действует совершенно свободно и непредсказуемо. Возникает в его игре и «донжуанское» начало. Так, демонстративно отказавшись реагировать на жест соблазнения с ее стороны (открытые ступни), он затем, играя на контрасте и идя в наступление, столь же неожиданно для Доны Анны швырнул в нее свое пальто. Начал говорить с нею почти грубо, едва ли не обвиняя в лицемерии: «… вы все, вы все узнали! / … я не монах». Наконец, подхватив ее ступни, решительно поднял ее ноги себе на плечи. Когда же, высвободившись, та оттолкнула Гуана ногой, опрокинув его, он резко ответил, швырнув в нее зажженную спичку. И продолжил игру почти детской демонстрацией ловкости, поставив свечу на свою согнутую в локте руку, а затем, улегшись на пол, переместил ее себе на грудь.

Пушкинская Лаура сочла убийство Дона Карлоса в ее комнате одной из проказ Гуана, немедленно начав с ним кокетничать. Сценическую Лауру не смутило еще большее вероломство — убийство Карлоса, превращенное в игру, в которой она тоже, по сути, участвовала.

Вообще же сцена с Лаурой в спектакле претерпела существенное изменение. Ее гости здесь получили конкретные имена, но были сделаны внесценическими персонажами. К ним, не видимым зрителю, она обращается {83} с репликами, придуманными режиссером. А реплики Первого, Второго, Третьего гостей отчасти переданы Дону Карлосу.

В пьесе гости хвалят Лауру как актрису, желая сказать хозяйке приятное: «… никогда / С таким ты совершенством не играла. / <…> с какою силой! / С каким искусством!» А та подтверждает: «Да, мне удавалось / Сегодня каждое движенье, слово». Артистизм Лауры в исполнении В. Куодите обнаруживается ежесекундно. Перед нами именно актриса, которой Лаура продолжает оставаться всегда и везде. В том числе — у себя дома. Актриса буквально до кончиков пальцев. Она тянет носочки, как балерина, непрерывно грациозно пританцовывая, артистично и царственно протягивает Дону Карлосу для поцелуя вытянутый носочек[[73]](#footnote-74); будто невзначай, изящно пробегает этим носочком по клавиатуре рояля, гладит ногой голову Дона Карлоса. Как держит спину! Как ловко, подобно жонглеру, перебрасывает из одной руки в другую подвернувшиеся предметы! Как артистичны демонстративно театральные, этикетные поклоны покидающей Гуана Лауры, с элегантным вывертом кисти вытянутой вперед руки, заведенной за спину другой и отставленной назад ногой! В пушкинской Лауре нередко видят двойника героя, называя ее, как и Дон Гуана, поэтом любви[[74]](#footnote-75). В спектакле Някрошюса Лаура также оказывается двойником героя, что проявляется прежде всего в ее артистизме.

Развивают художественную логику пьесы и те трансформации, которые претерпел образ Доны Анны. Героиня спектакля обнаружила любопытство по отношению к Дон Гуану в первую же встречу с ним — в отличие от пушкинской героини, которая тоже сразу заметила незнакомца (поэтому при второй встрече и обронила «Опять он здесь»), но виду не подала. Увидев Гуана, чье лицо было скрытым под нависшими длинными волосами, сценическая Анна, чиркнув спичкой, бросила ее в сторону незнакомца. В ответ на это он тоже зажег спичку и осветил свое, так заинтересовавшее {84} ее лицо, обведя огнем его овал. И тут она затеяла игру, бросив еще одну спичку в его сторону, на которую он счастливо откликнулся, запустив своей спичкой. Это повторялось еще и еще.

Пушкинская Дона Анна полагает невозможным объяснения Дон Гуана в любви к ней рядом с могилой мужа: «… здесь не место / Таким речам, таким безумствам». Однако незамедлительно, здесь же, при могиле мужа, добавляет: «Завтра / Ко мне придите». И лишь потом, будто спохватившись, спрашивает: «Как вас зовут?» При таком обороте трудно согласиться с теми, кто называет ее недоступной; вспомним для сравнения, что Лепорелло говорит об Инезе Дон Гуану: «Три месяца ухаживали вы / За ней; насилу-то помог лукавый». Что касается наивности и неискушенности, которые, по общему мнению, оказались для Дон Гуана привлекательными в пушкинской Доне Анне, то героиня спектакля и этими качествами, кажется, вовсе не обладает. Предвкушая — именно так! — вторую встречу с Дон Гуаном, она помнила о своей «узенькой пятке», замеченной им в прошлый раз. И, вставая на колени перед могилой Командора, предусмотрительно приподняла платье, обнажив свои ступни, и, оглянувшись, проверила, достаточно ли. При этом в течение всей встречи стояла, отвернувшись от него, якобы для того, чтобы «ее совсем не видно» было, или прикрывала свое лицо пяльцами с вышивкой.

Изобразив мнимую жесткость в ответ на дерзкие речи Гуана и его еще более дерзкие жесты, отхлестав его своим рукоделием, она не только заявила: «Я вас приму», но и немедленно сняла платье, швырнув его в Гуана и оставшись в нижней сорочке. На следующем свидании, протянув Гуану руку для поцелуя и не получив ответа, продолжила флирт, сопровождаемый лицемерной игрой. Заявив о себе: «… бедная вдова, все помню я свою потерю» — и отвернувшись, тут же притянула его руки к своим губам, будто для того, чтобы подуть на них. Затем и вовсе заставила его себя обнять, опоясав руками Гуана собственное тело. Отбросив посыпавшиеся из его рук кусочки свечи, долго оттирала от них пальцы и начала неутомимо топтать эти осколки памятника Командору. Однако все эти изменения, которым подвергся образ Доны Анны в спектакле, вряд ли можно назвать радикальными. Сценическая героиня делает лишь следующий шаг вслед за своей литературной предшественницей.

## **{****85}** Глава 3Поэзия

### «Времена года»

Понятна связь Някрошюса как представителя литовской культуры с произведением классика и одного из основателей литовской литературы Кристионаса Донелайтиса «Времена года», понятен и его интерес к поэме. Но при обращении к «Временам года» как к литературному источнику спектакля режиссером двигали еще и азарт профессионала, и новые задачи, которые ему предстояло решить. «Я никогда еще не брался за такой материал, — сказал он в одном из интервью. — Мне страшно и интересно: литовский, прусский стихотворный эпос без действующих лиц. Без сюжета. <…> Надо работать без драматурга — страшно непривычно! Мы все сочиняем сами. Есть только слова, их музыка и ритм. Их энергетика»[[75]](#footnote-76). Впрочем, режиссер к такой работе был вполне готов. Он, как мы убедились, даже обращаясь к драматургически выстроенному материалу, всегда создавал собственный сюжет.

«Времена года» представляют собой просветительское произведение с присущим ему пафосом воспитания и воспевания труда. Идиллические картины сельской жизни соседствуют здесь с жесткими ее зарисовками. При этом произведение полно нежности поэта и пастора Донелайтиса по отношению к своим прихожанам. На протяжении всей поэмы он прямо обращается к ним, к земле, на которой жил вместе с ними, к окружающей природе. Назидательность поэмы может смутить современного читателя. Но множество любопытных подробностей жизни, которой она посвящена, завораживающая красота гекзаметра, поэтичность представленного писателем мира позволяют и сегодня с интересом читать поэму. Хотя в нашем контексте этот интерес вызван прежде всего тем, что она и ее автор имеют отношение к корням режиссера, пусть и отдаленным. Кроме того, авторское высказывание Донелайтиса может оказаться близким и по совершенно неожиданной причине. Можно сказать, что жителей северных широт объединяет их глубинная, почти на уровне психологии, связь с климатом, с погодой. Географическая широта Литвы немногим отличается от широты, скажем, Петербурга, жителя которого вполне могут задеть строки о радости, вызванной кратким праздником солнца, сменяющего «творенья зимы прихотливой», или, например, стихи, подобные этим: «Вся промокла земля <…> / Дождь, неуемный дождь поливает спины прохожим <…> / Ах, {86} куда ты ни глянь, одна лишь слякоть повсюду» (здесь и дальше цитируем поэму Донелайтиса в переводе Д. Бродского). В свое время зритель наших широт мог ощутить схожую глубинную психологическую близость с героями фильма А. Вайды «Березняк», которая усиливалась и благодаря тому, что они под то и дело накрапывающим дождем, среди редкого леса, бродили и ездили по беспрерывно мокнущей, никогда не просыхающей земле.

При ближайшем рассмотрении становится видно, что не «из потока образов Донелайтиса формируются миниатюрные сюжеты»[[76]](#footnote-77) спектакля, как полагал один из критиков. Многие сценические образы далеки от литературных, порой практически не зависят от них и в любом случае неожиданны. С поэмой Някрошюс работал уже знакомым нам способом. Спектакль в полной мере выразил свойственное режиссеру видение мира, отличное от взгляда автора поэмы, чье мироощущение основано на приятии жизни, прежде всего природной, из совершенного порядка которой, по его мнению, должна следовать и социальная гармония. При этом и частные образы, и образ спектакля как целого вобрали «музыку и ритм» слов поэмы, о которых говорил Някрошюс.

Нашло отражение в спектакле и то, в чем режиссер признался в одном из интервью. Обмолвившись о собственном детстве, он сказал: «… там было самое правильное и самое чистое мироощущение. Самое полное <…> жизнь меняет <…> Но это мне не тяжело будет — вновь вернуться туда <…> Снова хотел бы посмотреть на все из той точки»[[77]](#footnote-78). Память детства становилась для режиссера одним из источников и при создании других спектаклей. Но здесь ее роль стала особенно важной, проявившись в режиссерском лиризме, выразившемся в теплоте, юморе и одновременно в том бесстрашии, с которыми были представлены герои спектакля, — в разных мелких подробностях, в особенностях поведения, в способе смотреть на мир, носить одежду, в их жестах и походке, в их взаимоотношениях и мироощущении. Спектакль напоен этой режиссерской лирикой, она явилась существенной гранью содержания спектакля. Някрошюсу удалось здесь «посмотреть на все из той точки». Из нее же он «смотрел на все» и в спектакле «Песнь песней», пронизанном похожей мощной лирической составляющей.

Текст поэмы Донелайтиса, вошедший в спектакль, разумеется, оказался существенно сокращенным, а ее автор трансформировался в героя спектакля, которого можно воспринимать как учителя или отца. Сам Донелайтис более тридцати лет был пастором, однако проецировать пасторское служение на протагониста было бы неправомерно. Спектакль не воссоздает {87} образ Донелайтиса и никак не акцентирует религиозную тему. Против такого отождествления говорит и костюм героя, который действует в обыкновенном старом пиджаке или в белой рубашке. Остальные мужчины в спектакле одеты в подобные же пиджаки или темные рубахи. На женщинах обычно простого кроя платья, то длиннее, то короче; иногда поверх платья оказывается пиджак. Тем самым временная определенность происходящего размывается. Кажется, что это время послевоенное, то есть время детства создателя спектакля. Вместо обобщенных крестьян и господ, а также героев с конкретными именами, действующих в поэме Донелайтиса, в спектакле перед нами предстают также обобщенные герои, группа безымянных молодых людей. Главный герой общается с; ними как с детьми, подопечными, учениками, за которыми он присматривает, которых учит, воспитывает, лечит, пестует. Условимся называть главного героя отцом.

На сегодня созданы два спектакля — «Радости весны» и «Благо осени», поставленные по соответствующим частям поэмы и составляющие дилогию, в которой действуют одни и те же персонажи.

### «Радости весны»

Часть «Радости весны» посвящена в поэме в основном пробуждению природы и весенним заботам крестьян. В спектакле приход весны представлен, как только и может быть в театре, — через восприятие людей.

Происходящее на сцене нередко связано свободными ассоциациями даже не с самими фрагментами поэмы, а с их эмоциональным настроем. Так, строки:

Солнышко, мир будя, поднимается в небо все выше…
<…>
Все, что в осенней грязи захлебнулось, горестно плача,
Все, что на дне озер и в болотцах зазимовало
Иль под корявым пнем скоротало зиму в дремоте, —
Все это нынче гурьбой потянулось приветствовать солнце… —

отозвались солнечными бликами на стеклах, которые у арьерсцены покачивают актеры, сидящие за ними, как за полуоткрытыми окнами, которые вот‑вот собираются распахнуть. Отозвались они, конечно, и в поведении главного героя, названного нами отцом, которого играет актер С. Тряпулис. Герой, стоя на авансцене, недоуменно вглядывается куда-то вдаль, будто не вполне уверен, что весна наступает, идет. Но тут же, видимо, отбросив сомнения в ее приходе, как-то очень по-доброму заулыбался. Может быть, он улыбнулся, посмотрев через зал на тех, кто за стеклом, на тех, кому явно не терпится освободиться из зимнего плена, но кто пока смотрит на улицу {88} сквозь стекло, не решаясь выйти. А может быть, он улыбался своим внутренним размышлениям. Или и то, и другое, и третье… Перед нами художественный образ с заведомо многослойным содержанием.

Явно желая помочь весне, герой начинает энергично действовать. Взяв стеклышко (или льдинку) и облив его водой, довольный, взглянул сквозь него. Подвесил на нитке. Теперь и на этом стекле играют солнечные блики. Кроме того, в этом стекле ассоциативно отозвались и занятия Донелайтиса оптическими стеклами. Позднее стекло-льдинку снимут с нитки и, положив на камень, раздавят другим камнем, как любят колоть льдинки дети.

Вот отец подбежал к двери на заднем плане. Решительно постучав, будто подав сигнал, что весна пришла, и ожидая реакции, прилег на лавку. На стук выбежал один из тех, кто смотрел в окно. Мальчишка в зимней шапке, с подвернутыми до колен штанами. Он столь же решительно разгреб лопатой снег (разумеется, воображаемый) и, положив доску на кругляк, принялся кататься. Весенние хлопоты не заставили себя ждать. Мальчишка упал, разбил голову и закричал от боли. Подоспевший отец, не найдя нужного инструмента, опять постучал в дверь. Оттуда незамедлительно выскочила девчонка, которая сразу смекнула, что к чему, и потому вытащила швейную машинку. Отмотав ярко-красную нитку, отец стал срочно зашивать рану на голове пострадавшего, одновременно декламируя торжественные строки о пришедшей весне. Возвышенный настрой этих строк, казалось бы, умаляет происшедшее с мальчишкой, — но нет! Весна, может быть, и важна-то именно в связи вот с этим мальчишкой и тем, что он делает. Вон как любовно и заботливо дует на его ранку отец, откусив остаток нитки. Придя в себя, мальчишка тоже пускается славить весну, но силы покидают его, и так ослабевшего за зиму: он засыпает.

Спасаясь от чересчур припекающего весеннего солнца, отец снимает пиджак, наслаждаясь прохладой, встряхивая на спине рубаху. Точно так же «охлаждает» и мальчишку, еще и подув под рубашкой на его спину. А несколько мальчишек и девчонок, внимательно наблюдавших за происходящим из-за стекла, как из засады, уже кричат им и свистят.

Так, из эпизода в эпизод развертывается, с одной стороны, тема подрастающих детей, а с другой стороны — тема отца, любящего их и помогающего открывать мир.

И дальше режиссера также ведут свободные ассоциации, порожденные и текстом поэмы, и собственными впечатлениями. Строки: «Зеленью свежей земля обнаженную спину накрыла. / Всякая тварь оживает. И лето почуяв, ликует…» — неожиданно обернулись на сцене эпизодом, который сам режиссер в синопсисе спектакля назвал «Родник». Девочка, надев очки и подобающие торжественному событию белые перчатки и носки, отправляется «на встречу» с родничком, который, может быть, еще и не пробился {89} сквозь ледяную корку. Найдя его или поверив, что нашла, припав ухом к земле, она нежно поцеловала землю. Отойдя и тут же вернувшись, опять поцеловала и, не в силах покинуть родничок, прилегла рядом. А вокруг поисками родника занялись все остальные. И вот, явно ощущая связь между стуком собственного сердца и пульсацией пробивающегося где-то неподалеку родника, отец и все вышедшие наконец из-за стекол постукивают то по своей груди, то по земле. Вслушиваются, переходя в другое место и снова постукивая. Увидев лежащую на еще не оттаявшей земле девчонку, отец поднял ее и замахнулся, решив поначалу наказать, но вместо этого нежно поцеловал ее ногу в носочке.

Двустишие: «Ночью, когда весь мир охвачен сном непробудным, / Бодрствует соловей и в тиши одиноко господа славит», — названное в синопсисе «Соловей», породило сцену первого свидания. Здесь уже знакомый нам мальчишка, выскочивший босым и без рубахи, в одних штанах, засученных до колен, спасал девчонку от разлаявшегося тряпичного пса, привязанного к ее ноге, от которого та безуспешно пыталась отвязаться, носясь туда-сюда. Мальчишка явно хотел понравиться девчонке. Кто-то кричал ему, что он замерзнет. А он, то и дело подпрыгивая, отнекивался и дул то на одну, то на другую ногу, пытаясь согреть их. Говорил девчонке о соловье, показывая деревянные свистульки. Та будто невзначай и одновременно явно демонстративно подняла рукав и посмотрела на новенькие часики (которые в послевоенное время были далеко не у всех). Не заметив их, мальчишка все твердил о соловье и, набрав в глиняную свистульку воды из ее ведра, засвистел. Она, подняв колено, вытерла подолом нос. Он, подражая девчонке или по схожей привычке, поднял ногу и вытер нос о штанину. Мальчишка не хотел, чтобы она ушла. Но и та не спешила, расхаживая с ведрами на коромыслах. Тем временем у него отмерзли уши, которые он начал отчаянно тереть. Она — свои. Дотронулась до его уха. Тот вскрикнул от боли. И вдруг, окончательно замерзнув и упав на спину, застыл в нелепой позе, подняв руки и ноги. Испугавшись, она начала свистеть над ним в ту самую водяную свистульку-«соловья», раскачивая ведра на коромыслах, а наблюдавшие за ними сымитировали колокольный звон, на который прибежал отец. Поднял себе на колено замерзшего мальчишку и, отшлепав, «привел в сознание».

Рассуждения об Адаме, «человеке первом грешного мира», и обращение автора поэмы к нему («Преступив повеленье господне, / Сколько горя и бед и себе, и нам причинил ты!») на сцене преобразились в еще один «любовный» эпизод. Молодой человек, в пиджаке и ярко-красном галстуке («взрослом», не пионерском) вынес на стуле свою возлюбленную в светлом платье. Он указал ей на два камня, лежащих рядом, будто желая провести параллель между этими камнями и ими двумя, которые тоже могли бы быть вместе. Девушка не поняла его и, думая, что парень намекает на другое, {90} обиделась, заплакала и принесла аккордеон. Продолжая время от времени всхлипывать, она начала играть, а парень — подсвистывать под музыку. Но вдруг, присев за аккордеоном и вытащив из-под платья два клубка веревок, имитировавших огромный бюст, ушла.

Оставшийся парень в недоумении смотрел то на эти клубки, то на камни. И, конечно, за этой сценой, пусть издали, наблюдала вся округа, после развязки тут же приблизившись к злополучным клубкам. Некоторые мальчишки, предварительно молодцевато пригладив волосы, пытались прикоснуться к ним как к чему-то сакральному. Но одна из девчонок спешно присела на колени, прикрыв эти клубочки подолом. Сам же парень с красным галстуком, явно стараясь отвлечь всеобщее внимание от происшедшего, принес кувшин с молоком. Он накрывает белой скатертью стол, и все, изрядно проголодавшиеся, мгновенно набрасываются на еду. А героиня эпизода, не решившаяся присоединиться к ним, переживая свое смущение, уселась поодаль и запела. Чтобы разрядить ситуацию, влюбленный парень общими силами пытался устроить концерт, но тот не задался, и все исчезли. Девушка, для которой затевался концерт, переволновавшись и почувствовав страшный голод, жадно набросилась на оставшуюся еду, молоко и хлеб.

Отец, наблюдавший за происходящим, сделал вид, что не заметил, как она наверстывает то, что стеснялась делать при всех. Поднимая и целуя один за другим клубки, он улыбается, очень по-доброму рассуждая о детях: «Первое их ремесло — плакать <…> / Все мы, по-разному каждый, в ту пору, конечно, дурили…»

«Подопечные» отца, живущие — условно — в послевоенной деревне, одновременно воплощают модель общества в целом. А общество способно на разные проявления, в том числе на жестокость. Этому посвящен эпизод, навеянный следующими строками поэмы:

Аист явился из странствий с гурьбой веселых соседей
И на высоком коньке по-хозяйски пощелкивал клювом.
Глядь, и хозяйка его из клети холодной явилась,
Издалека головой закивала другу приветно.

Если ожидать прямого или сколько-нибудь близкого сценического воплощения строк, то уже при чтении синопсиса может показаться странным, что эпизод, связанный с этими строками об аисте, называется «Кукушка». Но режиссер волен руководствоваться собственными ассоциациями, в том числе и сколько угодно далекими. Думается, что объединяет аиста и кукушку устойчивая связь образов этих птиц с темой детей.

Название эпизода проясняется самим происходящим на сцене. В этой сцене девушка, развешивая выстиранное белье на поднятые руки товарищей и держась за живот, радостно декламирует строки, посвященные {91} прилету аиста. Однако окружающие начинают хлестать ее этим мокрым бельем по лицу. Та плачет, продолжая толковать об аисте и держась за живот. Но, незамужняя, она «не имеет права» на детей. Каждый норовит коснуться тела преступницы; трясут ее так и сяк, подбрасывают, словно стараясь вытряхнуть запретный плод. За эту «помощь» она каждого поочередно целует. И дальше следует сцена, которая заставляет вспомнить о преступлении героев пьесы Л. Толстого «Власть тьмы». Присев, героиня качает отца, который в этот момент исполняет роль младенца. Когда окружающие отвернулись, она сбросила его на одеяло, расстеленное на земле. И сразу все принялись за дело. Один стукнул младенца. Другой подложил ему под голову кирпич. Младенца запеленали, сели на него; потом, стоя к нам лицом, загородили собой и, исподтишка пиная, стали откатывать к арьерсцене. А мать-«кукушка» все это время стояла на втором плане, наблюдая за происходящим.

В связи с критическими высказываниями о спектакле нельзя не задать прямо напрашивающихся вопросов. Как можно интерпретировать этот эпизод, полагая, что герои спектакля исчерпывающе характеризуются так: «эти мальчишки и девчонки (девчонки особенно упоительные) забавные, смешные, трогательные»[[78]](#footnote-79)? И как вписывается эта сцена в спектакль, если видеть в нем мир, который «полон внутреннего покоя»[[79]](#footnote-80)?

Следующий эпизод (с него начинается второй акт спектакля), названный в синопсисе «Мост», соткался из ассоциаций режиссера, вызванных строками поэмы, в которых о мосте нет ни слова:

Здравствуй, светлый мир, свой весенний справивший праздник!
Здравствуй и ты, человек, дождавшийся милого лета!

Весной приходится устраивать переправы. Одну из них преодолевают наши герои — конечно, под руководством отца. Они мгновенно соорудили «мост», положив на две лавки узкую дощечку. Под ней вода — поблескивающее стекло, положенное на молоток и таящее опасность. Отец пошел первым, но пошатнулся и вызвал всеобщий крик. Благополучно пробежав остаток пути, он уселся на другом берегу, на скамье, подзывая остальных, но те не решаются пройти. Вернувшись назад, он подхватил на плечо девчушку. Сняв с нее башмаки, отдал ей, а ногу поцеловал. Увидев это, один из парней тотчас решился на переход и тоже подхватил было одну из девушек. Но отец, поняв, что движет этим парнем, подбежал и перенес девушку сам. Перетаскивая очередную трусиху, застрявшую на мосту, отец {92} прикрыл ей глаза своей рукой. На переправе герой декламирует стихи, восхваляющие весенние труды хозяек. Одного из мальчишек он загнал на мост, так что тому ничего не оставалось, кроме как перейти его. Одна из девчонок, найдя свой выход из ситуации, легла и ползком преодолела переправу. Самыми трусливыми оказались двое парней. Они даже обнялись на прощание. Один, едва начав переход, тут же вернулся. Другой перешел, дымя папиросой, словно дымом из трубы паровоза, который как бы и перевез его. В этой компании оказалось и огородное чучело, которое при каждом возвращении отца с нетерпением ждало, что на этот раз перенесут его. Даже всхлипнуло. Подхватив чучело, отец любовно погладил, успокоил его. Когда все перебрались, герои начали печь — прямо на наших глазах — оладьи. Отец наделял ими одного за другим. А до чучела очередь все не доходила. В нетерпении оно даже взвыло. Но когда в его «руке» оказалась долгожданная лепешка с вареньем, мученья бедняги не прекратились: негнущейся рукой, сделанной из палки, до рта было никак недостать.

В следующем эпизоде, названном в синопсисе «Вали, дурак!», под руководством отца начинается строительство. Все по цепочке передают кирпичи. Для поддержки появился оркестрик, расположившийся на втором плане. Однако дело пришлось приостановить. Появились девушки, волокущие мужчину, громко ругая его. Оказалось, что, не желая работать, тот предпочел прикинуться мертвым, вновь и вновь укладываясь в приготовленную могилу. Отцу пришлось изрядно повозиться с ним, чтобы вернуть лентяя к жизни: «Вот и берись опять, если хочется есть, за работу!» Дело дошло до драки. И вот отец, уже держась за сердце, вновь и вновь повторяет; «Больно!» — и опять обращается к проснувшейся, оттаявшей, полной сил земле, словно стараясь напитаться ее энергией. Наклонившись, отец прислушивается к ней; приникает лицом к тарелке с землей, принесенной ему.

Но начатое строительство не забыто. Финальный эпизод спектакля, названный в синопсисе «Творец», режиссер создал, отталкиваясь от строк о журавле, поднимающемся в небеса, и его звенящем зове, который являет собой «живой пример великой силы господней, / Той, что творит чудеса, вселяясь в горлышко птичье». Но сочиненная режиссером сцена посвящена другому, она — о человеке как творце.

Сверху по указанию отца спускают качели, на которые он тут же прилег. Раскачиваясь и взлетая то над залом, то над арьерсценой, он размышляет, декламируя строки о мироустройстве и весне. И одновременно, не прекращая раскачиваться и налету подхватывая подаваемые ему кирпичи, отец начинает строить. Оказываясь в нижней точке траектории качелей, он успевает тщательно приладить очередной кирпичик к уже уложенным, поправляя их с помощью мастерка. Слаженно работает вдохновленная им команда. Он улыбается и, приняв кирпич, благодарно целует его. Время от времени встает и, продолжая раскачиваться, читает стихи. Команда внимает, {93} не отрывая от него глаз. И снова продолжается строительство. С окончанием работы качели останавливают, подав отцу полотенце. Одна из девчонок не решается взглянуть на него, но в глазах ее восторг и влюбленность.

Эта радостная весенняя страда, с бесконечной чередой разнообразных уроков, которые отец преподал своим нежно любимым подопечным, не была для него легкой. Прислонившись к качелям, он задремал. А окружающие бессловесно запели, аккомпанируя себе — но не игран на духовых инструментах, а лишь натирая их, так что те свистели подобно птицам. Отец тем временем, оставив «рабочее место», стучит рукой то в землю, то по своей груди, будто пытаясь восстановиться, настроиться по земле как по надежному камертону. Но он не только устал, но и нездоров. С воплем подпрыгивая, он стучит по земле ногой. Потом рукой — по своей груди…

Так подходят к финалу обе темы спектакля: и та, что связана с отцом, пытавшимся вести своих подопечных, и другая — связанная с ними, его «детьми».

Основываясь на светлых и комичных сценах спектакля, рецензенты то и дело воспринимали «Радости весны» как нечто благостное, «акварельно-легкое»[[80]](#footnote-81). Тональность постановки называли «опасливо-оптимистичной»[[81]](#footnote-82) и противопоставляли спектакль трагедиям режиссера. «Пространство <…> спектакля выглядело таким же эмоциональным заповедником, как и трагические миры Някрошюса, но с противоположным знаком»[[82]](#footnote-83), — можно было прочесть в одном из отзывов. «Острую и нежную историю»[[83]](#footnote-84) увидел в «Радостях весны» автор еще одной рецензии, название которой — «Травка зеленеет, солнышко блестит…» — говорит само за себя. Рассуждали в связи с этим спектаклем даже о «смене <…> мировоззрения»[[84]](#footnote-85) режиссера.

Но, как мы видим, спектакль мало соответствует подобным откликам. В связи с особенностями своего взгляда на мир, который, разумеется, не изменился, режиссер, как и прежде, воспринимает действительность не избирательно. Он открыт конфликтам и противоречиям жизни, причем склонен видеть их трагическую сторону.

### «Благо осени»

Вторая часть дилогии названа иначе, чем соответствующая часть поэмы Донелайтиса, связанная с урожаем и заготовками на зиму, с традиционно {94} приходящимися на это время года свадьбами. В спектакле об осенних трудах и их результатах речи нет. О свадьбах — есть. Но прежде всего осень здесь — трудное и тревожное время и, по аналогии с этим сезоном, подводящим итоги уходящего года, соответствующий период человеческой жизни. Отсюда трансформация названия «Блага осени» в более философское «Благо осени».

Поэма полна традиционных параллелизмов между временами года и периодами человеческой жизни:

Мы, чьи лица в морщинах и спины сгорблены горем,
<…>
Лето свое молодое мы также справляли беспечно.
Думали ль мы, что поры осенней, горькой дождемся.
<…>
Ах, наши дни золотые, куда вы навек улетели!
Осень и следом зима безжалостно нас истрепали…

Проводя параллель между временами года и фазами жизни человека, режиссер во многом следует Донелайтису. Режиссер рассматривает названную аналогию в связи с жизнью конкретного человека, главного героя. Если в первой части этот герой «растит» детей, своих подопечных, то во второй — мы видим плоды этого воспитания, своего рода итоги жизни героя, которая целиком была посвящена его воспитанникам и теперь клонится к закату.

В сценографии, которая осталась прежней, обращают на себя внимание плотно закрытые рамы окон вместо приоткрытых, подвижных, покачиваемых стекол, на которых играли лучики солнечного света в первом спектакле. И главное: вместо полного сил и энергии героя из начала дилогии, который радостно приветствовал происходящие в природе перемены, мы видим уставшего с полубезумным взглядом и нервными движениями человека, который кричит, куда-то торопясь.

… воздух становится все холоднее,
Зябкую старость опять натянуть полушубок торопит…

В спектакле эти строки откликнулись сценой с отцом, далеко еще не старым, но очень утомленным человеком. Он спешно скидывает с крючков одежду. Снимая с себя то, что на нем было, быстро надевает одну за другой, кажется, бесчисленные одежки. Рубаху, пиджак, куртку, одно пальто, другое… А белой рубашкой, которую снял с себя, обматывает шею, как шарфом. Все это сразу создает ощущение тревоги. Принеся на авансцену дверь, он положил связку ключей под кирпич, как было принято когда-то в деревне.

{95} Помолившись («Во имя отца и сына и святого духа…») и сев на коня, сооруженного из стульев, поехал, постепенно обретая спокойствие, смиренно, хотя и с грустью, отмечая наступление осени:

Вот уж солнышко вновь, удаляясь от нас неуклонно,
Наши края покидает…
<…>
Вся промокла земля…
<…>
Дождь, неуемный дождь поливает спины прохожим.

Может быть, именно сами по себе эти размеренные поэтические строки уводят его от тревоги, помогая обрести душевное равновесие.

У Донелайтиса и в части «Блага осени», и в части «Зимние заботы» не один десяток строк посвящен злейшим врагам крестьян — волчьей ватаге, «разбойникам-ворам», которые несут «беду и несчастье». Эти строки трансформировались в спектакле в страшный фантастический образ волков-разбойников, которые мгновенно нарушили трудно достигнутое героем равновесие. Откуда-то возникли две девчушки в очках и с дровами в руках. Внезапно бросив дрова, вдруг снова собрали их. Своими действиями они сразу создали ощущение неустойчивости мира, который мы видели на сцене, и вернули ощущение тревоги. Подсели к герою с двух сторон. Тот, растерявшись, от одной из них отмахнулся. За отцом внезапно появилась целая ватага. Перед нами были вроде бы обычные люди, одетые по-осеннему, в свитера. Но при этом все, как один, подобно тем девушкам, в больших круглых очках. Нагнав отца, они кусали его. То отставали, то опять догоняли мчащегося героя… И вот уже вся эта нечисть несется за ним, подвывая. Отец только успевает снимать с себя и бросать в них одну за другой свои многочисленные одежки. Он уже не может сдержать слез, и даже одна «волчица» тоже всхлипнула, когда отец, упав с коня, оказался на земле. Или перед нами уже девчонка? Все вдруг сняли очки. Подошли к нему. На одном очки остались. Отец снял и их, швырнув об пол.

Была ли это стая волков или озверевшая, уподобившаяся волкам община? Или все это только странноватая игра так и неповзрослевших детей? Померещилось ли ему это или случилось на самом деле? Режиссер ничего не уточняет, оставляя поле неопределенности, присущее всякому художественному образу. Трактуя образ, мы не можем забыть и о том, что в начале эпизода в очках были две девчушки с дровами, которые, казалось бы, не походили на волков. Однако, подсев к герою, они отвлекли, задержали его и тем самым помогли несущейся за героем волчьей стае, с которой к тому же смешались.

{96} Следующий эпизод связан с ассоциациями, вызванными, в частности, самим временем года с его листопадом и такой наинужнейшей осенью вещью, как щепочки или лучинки. Кроме того, этот эпизод ассоциативно связан с двумя вполне конкретными строками Донелайтиса: «Опустошает смерть и леса, и мелкий кустарник, / Исподволь их красоту обрывают бури и ливни».

Уложив отца, пережившего шок от погони, его воспитанники, наточив ножи, строгают палки и готовят лучинки. Пытаясь развлечь своего наставника, они стучат лучинками и складывают их в виде разных фигурок, которые показывают ему. Они трут друг о друга щепочки, и при этом возникает что-то похожее на пение птиц, но совсем невесеннее. Наконец, подбросив лучинки, которые опустились подобно осенним листьям или дождю, все они исчезли. Отец не сразу пришел в себя после нападения «волков» и какое-то время ни на что не реагировал. И все-таки игра с лучинками оживила его. Встав, он с интересом смотрит то вверх, то на разбросанные лучинки, улыбается. Размахивая пиджаком и другими подручными вещами, заставляет лучинки двигаться. Вот уже и сам он, под донесшиеся звуки духового оркестрика и смех, видимо, наблюдающих за ним его подопечных, сделал несколько танцевальных па.

Встык с этой сценой возник эпизод смотрин. У Донелайтиса такой сцены нет. Вероятно, она была подсказана режиссеру описанием свадебного пира, которому в поэме посвящено несколько страниц.

На смотрины пришел нарядный парень (в исполнении Кястутиса Якштаса), в шляпе и в галстуке, еще не решивший, кого взять в жены. Одну за другой отец приводит кандидаток в невесты с ярко накрашенными щеками. Вот девушка с бантами, которые та непрерывно подправляет. Вот еще одна — тоже постоянно теребящая волосы… Комизм ситуации усиливается благодаря контрасту, который возникает между торжественным гекзаметром Донелайтиса (строки о том, как на свадьбу собирались литвинки, «на литовский, на свойский манер») — с одной стороны, и действием, происходящим на сцене: отец загоняет девушек хворостиной, словно кур или овечек, в отведенную для смотрин площадку, моментально огороженную лавками, и спешно переносит в этот загон других, еще не попавших туда. Туда же мгновенно пробрался еще один парень (П. Будрис), чтобы «поживиться». Девчонки, завизжав, вытолкали его. Они спешно трут руками щеки, румяня их. Парень в шляпе прошел мимо строя девушек, отвергая одну за другой, какую-то потрогав, а на другую и не взглянув. Выбранная им оказалась хромой. Смотрины возобновились. Остановившись на одной из девушек, парень отсчитал нужное количество лучинок, которые на этот раз оказались в роли средства для выкупа, и унес ее со сцены. Остальные претендентки тем временем со злостью распинали скамейки.

Кажущиеся бесконечными, многостраничные описания обильной еды на пиру в поэме Донелайтиса обернулись в спектакле эпизодом почти {97} раблезианского характера. Отец, в одиночестве декламируя строки из поэмы о «множестве яств» и «кушаньях всяких», которые наставили на свадебный стол, водрузил таз на табуретку, накрытую салфеткой. И, сложив туда лучинки, веревки и камни, начал есть, пользуясь лучинами как столовыми приборами. Один из его «воспитанников» (П. Будрис) вошел с вестью об одной из свадеб, пустившись опять же перечислять бесчисленные свадебные яства.

Слушая его, отец на время отдалялся, поскольку от самого рассказа о таком изобилии ему становилось дурно. Подходя в эти моменты к тазу, гость спешно уплетал его содержимое, одновременно набивая им карманы. Наконец, уже не отрываясь, принялся поглощать все, что там было. Разбивая камень о камень, словно кость о кость, жадно высасывая костный мозг, заедая макаронами-веревками… С улыбкой наблюдал за ним присевший невдалеке отец. Гость, видимо, усовестившись, остановился, выкладывая спрятанное в карманы. Но, добавив в таз и собственные ботинки, отец предложил ему продолжить. Обильно посыпав блюдо спичками как приправой, парень ел и ел, то и дело похрюкивая. Видимо, испугавшись за него, отец начал обматывать голову гостя то ли шарфом, то ли фатой, а тот принялся распихивать по карманам остатки еды, не в силах остановиться. Уйти от отца он смог уже только на четвереньках. А раздосадованный отец, обмотав теперь уже свою голову, явно разболевшуюся, опять не сдержавшись, заплакал.

В создании еще одного эпизода, связанного со свадьбой, режиссер отталкивался от строк из другой части поэмы — о «гостях хмельных», которые повалили на двор, как стадо; о том, как в драке половина гостей оказалась искалеченной («один <…> там без глаза остался, / Уха лишился другой…»). Опирался Някрошюс и на непосредственное описание свадебного пира:

Женщины тоже на свадьбе изрядно повеселились.
Только схитрили они <…>
Сев за свадебный стол, и смотреть не хотели на водку.
<…>
Ну, а потом, потом — что, братец, там заварилось!..
В угол укромный тишком забрались греховодницы эти,
В два‑три глотка ее осушили до капли последней.
Тут-то стали они выкомаривать штуки такие.
Что, покраснев от стыда, головами качали соседки.

«Штуки» этих женщин — героинь поэмы состояли в том, что одни загорланили песни, а кто постепенней — сели «покалякать» о домашних делах, врали, наболтав «с три короба». В спектакле под строки: «ходуном заходила земля от края до края» — на втором плане появились хмельные люди, от которых можно было ждать чего угодно. И отец в напряжении, {98} не зная, что предпринять, неуверенно двинулся со своим стулом в одну сторону, в другую… Двое гостей резко приблизились к нему, один замахнулся… А когда все исчезли, в продолжение сцены звучали строки о гостях, искалечивших друг друга.

Тем временем на втором плане под звуки баяна, подпрыгивая, появилась девушка с ярко-розовыми щеками, босая, в коротком голубом платье. Допив принесенную бутылку, икнула. Отец жестами спросил, он ли ей нужен. Та кивнула. Он указал на таз с едой. Девушка отказалась и, прихорашиваясь, предложила ему сесть. Предварительно постучав по стулу, проверяя его на прочность, точно засомневавшись уже и в нем, отец присел, декламируя строки об особенностях женского веселья на пиру. Выслушав, девчушка усмехнулась и обогатила его знания собственным рассказом о том, как ей стало плохо от количества выпитого. Услышав, что ей дурно, отец поднес девушке стакан воды. Та пустилась целовать его руки, еще и еще. Потом — вещи вокруг. Подпрыгнув, поцеловала дверь. Перед уходом еще раз отца. Тот даже упал, а после с волнением и улыбкой долго еще смотрел на руку, согретую ее поцелуем, снова и снова притрагиваясь к ней. Пришлось даже подуть на нее и снять пиджак, так разогрел отца поцелуй. Нежность отца по отношению к его подопечным была неисчерпаемой и ни от чего не зависела, словно они действительно были его детьми. Двое подоспевших парней помогли отцу прийти в чувство так же, как он делал это в одном из эпизодов первой части дилогии: прохлаждая мальчишку, потряхивал на его спине рубашку. И, утомленные, они начали дуть уже под рубашки друг другу.

Ассоциативно продолжая строки Донелайтиса о том, что дети появляются в муках, режиссер создал комический эпизод, посвященный никак не взрослеющим питомцам героя спектакля. В этой сцене отец кормит собравшихся, которые, словно младенцы, сидят с открытыми ртами, ожидая, когда он положит туда что-нибудь съедобное. После его ухода они, вечные дети, не в силах и усидеть на стульях, падают. А поднявшись, снова заваливаются…

«Непогрешимых людей <…> / Меньше бывает всегда <…> / Так оно будет и впредь» — эта вечно актуальная сентенция Донелайтиса отозвалась во многих сценах спектакля, в том числе и в эпизоде с избиванием виновника беременностей многих женщин (его роль исполняет К. Якштас). Герой эпизода демонстративно отвернулся, когда одна из женщин подошла к нему. Другая, чтобы он вспомнил ее и признал, продемонстрировала свою прежнюю прическу. Следующая — стукнула его животом. Потом живот пошел на живот… Наконец все беременные женщины одновременно набросились на парня. Тот упал, мгновенно захрапев. И все попытки заставить его встать окончились неудачей. Тогда на парня навалилась куча мала, под которой в конце концов оказалось существо с бородой, красными рогами и носом — то ли замаскировавшийся жених, то ли «нечисть», заварившая {99} это безобразное выяснение отношений, то ли воплощение безобразного внутри человека, порождающего подобные сцены. Вытащив из штанов хвост и постукивая себя по голове сковородкой, загадочное существо соскочило в зрительный зал. Жертвы устремились за ним, видимо, признав в нем своего обидчика. Но появившийся отец прогнал его.

Едва ли не трагически звучит финал спектакля. Именно здесь возникают строки о дожде, грязной дороге («Вся промокла земля и слезами обильными плачет…»), строки о детстве, старости и смерти, мысли о которой навевают поэту самые, казалось бы, неожиданные вещи, например, нож: «нож с костяной рукоятью <…> / <…> и когда на него погляжу я, / Сразу мне видится смерть костлявая…».

Однако спектакль не ограничивается размышлениями о том, «как быстро скудеет век человечий». Его драматизм иного качества. Речь здесь не только о кратковременности жизни, но и об ее итогах — горьких итогах в случае героя спектакля.

Таким образом, темы, о которых мы говорили в связи с первой частью дилогии, продолжали свое развертывание и здесь, причем в более драматичном ключе. С не меньшим основанием можно говорить о сквозном развертывании этих тем — от начала первой части к финалу второй.

### «Песнь песней»

Вслед за «Временами года» была поставлена «Песнь песней». Перед режиссером вновь был литературный источник без фабулы и действующих лиц: «есть только слова, их музыка и ритм». К этому режиссер был готов, и приступая к созданию «Времен года». К этому он тем более оказался подготовленным, начиная работу над «Песнью песней».

В спектакле, отталкиваясь от библейских любовных гимнов, режиссер сделал, на первый взгляд, то, что для него нехарактерно. На основе бесфабульного литературного материала он создал сюжет, в котором может просматриваться некоторое подобие фабулы[[85]](#footnote-86). Тем самым режиссер еще раз, и весьма убедительно, продемонстрировал относительную независимость спектакля от литературного произведения, служащего лишь одним из материалов для создания театрального мира.

Подчеркнем, однако, что о фабуле и в этом спектакле можно говорить лишь с натяжкой. К тому же не она определяет развитие действия, а, как и всюду у Някрошюса, выстраиваемые режиссером темы. Одна из них, связанная с любовью героев, навеяна строками литературного источника. Режиссер не рассказывает историю молодых людей, не выстраивает {100} интригу, а всматривается в разнообразные проявления любви. Их подробная разработка размывает угадываемую фабулу. Именно эти проявления любви, а не фабула и становятся объектом нашего внимания, именно они, по воле режиссера, представляют зрительский интерес. Вторая значимая тема — это тема окружающего мира, мира людей, не готовых принять чувства и поведение героев и самих героев, поглощенных этими чувствами.

С завершением сочиненной режиссером «увертюры», в которой действуют актрисы, готовящиеся разыграть спектакль по библейским строкам, на сцене сразу появилась героиня (ее играет А. Бяндорюте). Девушка, казалось бы, ничем не отличается от окружающих. Улыбающаяся, в голубом платье, с красными бусами на шее, ярко-голубом переднике, розовых брючках. Но сразу обнаружилось и ее отличие от других, «отдельность». Пройдя на авансцену, она прилегла на подушку, которую принесла с собой, — и увидела его. Мы поняли это по ее глазам, смотрящим в зал. Герой (С. Тряпулис) тоже сразу заметил ее. Находясь на втором плане, он, очевидно желая продемонстрировать свое молодечество, тут же, поплевав на ладони, попытался, даже вскрикнув от натуги, приподнять чугунную наковальню, которая стояла там с самого начала. Попытка оказалась, разумеется, безуспешной. Герой ретировался. А героиня тут же стремительно подбежала к наковальне, к которой только что прикоснулся он, прилегла на нее.

По-особенному героиня относилась к этой наковальне и позднее. Встрепенулась, услышав, как стучит по ней оказавшийся рядом мальчишка. Этот звук, в котором было что-то похожее на колокольный звон, видимо, пробудил песню, рвущуюся из героини. Сноровисто, по-крестьянски, зубами она развязала узлы веревки, стягивавшей чехлы наковальни, отбросив то и другое. Обернувшись по сторонам (не увидит ли кто?), она попыталась, как и он, и тоже безуспешно, приподнять наковальню. Как и он, вскрикнула от боли и схватилась за живот.

Присев на табуретку, стукнула пальцем по колену. Затем — по наковальне, как по камертону. Снова присев, беззвучно запела, аккомпанируя себе, постукивая по колену. Сбившись с тона и снова выверив его по своему камертону, в абсолютной тишине продолжила пение, сначала улыбаясь, затем, также без звука, плача. Песня, которая лилась изнутри, никак не могла найти выражения. С удивлением смотрели на девушку окружающие. Один из них (К. Якштас) вытащил из-за пазухи медную трубу, но стоящая рядом девчушка остановила его порыв.

Безуспешно, разными способами, пытались окружающие привести героиню «в сознание». Но та мгновенно «пришла в себя», когда, оглянувшись, увидела его, героя. Ахнула. И тут же спрятала голову в мешок, застеснявшись то ли своей реакции, то ли его, то ли и того и другого.

Не спуская глаз с героини, окружающие, словно сговорившись, демонстративно занялись своими делами: кто пилит доски, кто метет пол, кто {101} забивает гвоздь. Потом попытались воздействовать на нее, как сказали бы сегодня, «шоковой терапией». Одному из парней накинули на голову мешок, уложили его на сколоченные крест-накрест доски и поднесли к ней. Когда тот попытался обнять ее, приподняв мешок, она с ужасом отпрянула. Но «нормальной» в понимании окружающих, то есть такой же, как все, она не стала.

Тогда, видимо, рассчитывая ввести то, что происходит с героями, в понятное обществу русло, всем миром построили дом, в котором героиня моментально вымыла пол. Влюбленные тут же затеяли игру, то вбегая в дом, то покидая его. Девушка то устремится к возлюбленному, решительно снова и снова окликая его, то, словно оробев, вдруг отпрянет от него. Время от времени игра останавливается, когда героиня вдруг обращается к ритуальному жесту: став предельно серьезной, она с силой проводит линию пальцем по своему телу, от плеч, по груди, к животу. Истовость ее жеста не оставляет сомнения в чувстве, полностью завладевшем девушкой, в чрезвычайной значимости этого чувства для нее. Признание звучит и в ее декламации: «Имя твое — как разлитое миро <…> где пасешь ты? <…>к чему мне быть скиталицею возле стад товарищей твоих?»

Парень тоже не скрывает своей заинтересованности девушкой. Желая обратить на себя внимание, он то стучит кусочками черепицы друг о друга, то бросает камешки в черепицу, то приделывает себе смешные усы из веточек соломы. Но, наткнувшись на нее, всякий раз резко отбегает, пятится. Она с помощью сельчан наплела из ниток, каждую из которых нежно целовала, множество паутинок, вокруг и внутри дома, потом попыталась опутать этими паутинками Его и себя, декламируя при этом «… ложе у нас — зелень <…> потолки наши — кипарисы». Но герой, порвав эти путы и выскользнув из них, зашагал прочь, демонстративно независимо и свободно. Но тут же, то приближаясь к ней, то отдаляясь, глядя в зал и указывая в даль, начал декламировать: «… о, прекраснейшая из женщин, <…> иди <…> и паси козлят твоих подле шатров пастушеских». В таком исполнении эти любовные гимны воспринимались одновременно и как вечные слова, отвлеченные от происходящего с героями, и как обращенное к героине признание.

Окончательно отказавшись от общепринятого поведения, героиня тем временем положила под голову мешок и прилегла на авансцену как на голую землю, адом за ненадобностью убрали. В потемневшем пространстве, под музыку, в которой послышался топот конского табуна, с веревкой в руке по диагональной линии сцены стремительно проследовал он и привязал веревку к наковальне. В данный момент он предстает то ли в образе пастуха, то ли коня. Эпизод явно навеян высказыванием Суламиты о возлюбленном: «… вот он идет, скачет по горам, прыгает по холмам». Героиня, укладываясь так, чтобы выглядеть привлекательнее, то делает вид, что спит, то, глядя в зал, снова и снова сигналит-посвистывает: «Фью, фью». Он же то отдаляется, то приближается к Ней, совершая действия, объяснимые {102} только его желанием прикоснуться к ней или просто побыть рядом. То, помешкав и сделав вид, что не замечает девушку, будто невзначай перепрыгнул через нее и снова отошел. То, положив ее на наклонную доску, из которой устроил подобие качелей, безуспешно пытался приподнять девушку, нажав на верхний конец доски. То приготовился, но не решился спрыгнуть на этот конец доски с наковальни. В растерянности поднял девушку, с недоумением глядя то на ее голову, то на ее ноги, приподнял то ноги, то голову. Положив на пол, поднял ее снова. Ее свободно свисавшие руки тут же обвили его шею, и он опять положил ее на землю. Речь, как видим, идет о первом любовном чувстве, охватившем героя, робкого и неопытного, совсем не похожего на библейского царя Соломона.

Снова послышался топот конского табуна. Герой дал веревку девушке, и та исчезла, вызвав позвякивание то ли колокольчика, то ли кружки, которую он носил на поясе и отдал ей. Он еще некоторое время оборачивался, следя за нею, скачущей и удаляющейся, любуясь ею и декламируя: «Кобылице моей <…> я уподобил тебя, возлюбленная моя. <…> О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные. <…> Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами».

Опустившись на землю, примерил как браслет спустившегося на него паука, еще что-то хотел сделать с ним, испытывая к незваному гостю отчетливую неприязнь, как прежде к паутине. Но она, появившись на втором плане, застучала по наковальне, и паук взвился вверх. Повелевающим жестом пригласив того вернуться на приготовленную тряпицу, герой замахнулся было на него снятым башмаком… Но девушка, продолжая оставаться в глубине сцены, остановила героя не менее решительным жестом приподнятой руки. Сидя на авансцене, он завороженно вглядывается в даль, в сторону зрительного зала. То ли видит ее, то ли грезит, щурясь, словно от солнца, — и подчиняется ей. Но грянул гром, раздался шум ливня и уничтожил мираж. Она появилась въяве. Буквально прискакала, снова, на мгновение, уподобившись кобылице.

Прикрыв его простыней, присела сверху, явно пряча от окружающих. А услышав их приближение, закричала, уподобляясь птице, отгоняющей от гнезда неприятеля. Появившиеся сельчане окружили ее прутьями, вероятно, намереваясь сжечь на костре. Но, видимо передумав, посадили влюбленных в ящик, который тут же забросали камнями.

Эта сцена напоминает о подобных эпизодах агрессии общества по отношению к тем, кто непонятен ему, во «Временах года» и в «Фаусте». В первом из названных спектаклей незамужнюю девушку жестоко отхлестали мокрым бельем по лицу, а ее ребенка убили. Во втором — забросали палками Маргариту и Фауста в момент их свидания. Этот проходящий через несколько поздних спектаклей устойчивый мотив обнаруживает актуальность для режиссера проблематики толерантности общества.

{103} Но и побои окружающих не оторвали влюбленных друг от друга. Он потянулся к ней, та отвернулась, глядя в зал, как в зеркало, и прихорашиваясь — то собирая, то распуская волосы. Но эту их взаимную настройку тут же нарушил противный звук трубы, извлеченный неумелым трубачом (К. Якштас). «Музыкант» дудит без всякого удовольствия, лишь выполняя волю пославших его сельчан, на которых он то и дело оглядывается и которые из-за сцены время от времени подают сигналы. Иногда трубач смолкает; от удивления, когда она начинает беззвучно петь. Но затем, как девушка ни пытается жестами остановить его, он с новой силой начинает дудеть, глядя в кулисы, откуда уже торчат палки с подвязанными к ним тряпками и где раздается напористый гам сельчан. Изумившись тому, как герой вдруг заиграл-засвистел птицей, пользуясь странным, маленьким инструментом, чем-то вроде листочка бумаги, трубач приблизился к нему плотную. И переводя взгляд то на его странный инструментик, то на свою огромную трубу, оставался в полном недоумении: как у того рождается музыка, а у него самого — нет. Так, в свернутом виде, здесь возникает соотнесение между любовью, свободой и талантом, которое, вслед за Пушкиным, было проведено режиссером в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума».

Темы, связанные с отношениями героев, с одной стороны, и с обществом и его реакцией на них — с другой, как видим, то сменяют друг друга, то продолжают свое развертывание параллельно.

Время от времени из уст героев продолжают звучать любовные строки Песни песней. С криком «Эй!» она разбегается, запрыгнув на руки возлюбленного, который, хоть этого и не ожидал, ловко поймал девушку. Вырвавшись, она снова и снова, с разбега бросается ему на руки. Теперь и герой жестами требует, чтобы посторонний ушел, а героиня, поцеловав горе-музыканта, отобрала у него трубу. Когда девушка опять разбежалась, трубач, уже восхищенно глядя на нее, настолько не понимает происходящего, что протягивает руки к ней, ожидая, что та на этот раз устремится к нему.

Но очередной ее порыв преградила решетка: на сцене вновь появились сельчане, представители окружающего героев общества. Оперативно завесив решетку тряпками, герою швырнули рюкзак, чтобы тот убирался. Героиня, стремясь к возлюбленному, старается выглянуть сквозь решетку. Пытаясь распилить эту разделяющую их преграду, он на миг раздвинул решетку. И мы вместе с ним увидели плененную, но несдавшуюся героиню, которая, лежа на наковальне, очевидно, готовится к побегу: она тренирует ноги, будто крутит педали велосипеда.

В библейском тексте герой сравнивается с птицами: «кудри его волнистые, черные, как ворон; Глаза его — как голуби при потоках вод…» Это сравнение отозвалось в спектакле совершенно неожиданным образом. В потемневшем пространстве, почти по-зверски завывая, сельчане набросились на парня. Решив превратить его в птицу, приставили к лицу {104} полотнище косы — как клюв и надели на руки мешки как крылья. Гнев и агрессия выражались и в том, что окружающие, подзуживая насильников, нервно стучали шестами по полу[[86]](#footnote-87). Но вдруг, глядя вверх, собравшиеся замахали руками — очевидно, они отгоняли сородичей новоявленной птицы, налетевших, чтобы помочь ей. «Птицу» сразу лишили свободы, намотав ей на ногу цепь; швырнули червяка, устремившись за которым, та упала. Накинувшись на «птицу», люди начали избивать ее, так что послышался хруст. Но, высвободившись, герой-птица взмахнул крыльями-мешками, подхватил рюкзак и исчез, оставив в руках мучителей мешки. Так действие обрело сказочный обертон. Подобное возникло, напомним, еще в одном спектакле Някрошюса — «Макбете».

Тем временем на втором плане, преодолев заграждения, появилась героиня, которая повторяет уже знакомый нам ритуальный жест, с силой проводя пальцем от груди к животу. Стукнув по наковальне как по камертону, она декламирует: «Я искала его и не находила его, и он не отзывался мне». Лаской героиня забрала у одного из парней лодку, выдолбленную из бревна, и рулон из ватмана. Принесла еще рулон и, вычерпав из лодки воду и сев спиной к зрителю, налегла, как на весла, на скрученные ватманы. Здесь, как и в начале спектакля, библейские строки почти буквально воплощаются в сценическое действие. Стих «Песни песней»: «Встретили меня стражи, обходящие город, избили меня, изранили меня» — обернулся в спектакле сценой погони. По сигналу трубача, просмотревшего беглянку, с шумом выбежали сельчане. Догнав лодку, закрепили ее цепью. Тут же обрубив ее топором, девушка возобновила бегство. Снова настигнув беглянку, преследователи начали нещадно бить ее палками. Нет, все-таки щадили: били через подушку. Они хотели таким образом не убить ее, но воспитать, приучить к общепринятым правилам. Гнев сменяется на милость: один из «воспитателей», сняв с нее подушку, погладил девушку.

Но та снова налегла на весла. Теперь она сидит лицом к зрителю и декламирует: «Заклинаю вас, дщери иерусалимские, <…> не будите и не / тревожьте возлюбленной, доколе ей угодно». Усталая, вскрикнув и опустив весла, она обмотала натруженные руки и заплакала.

Следующий эпизод посвящен поискам беглянки уже на суше. Вооружившись шестами, все прошли мимо нее, спрятавшейся под лодку. Даже одна из девушек, заметившая героиню, не выдала ее, вняв ее безмолвной просьбе. Взмахнув в наступившей темноте шестами со свечами на концах, преследователи пронзили пространство огнями, которые, зависнув над девушкой, резко опустились, погаснув и напомнив падающие звезды.

{105} Поцеловав руки нашедшейся беглянки, один из участников погони обернул их золотой фольгой, уподобив героиню католической Мадонне[[87]](#footnote-88). Они теперь смотрят на героиню по-другому, не так, как раньше, но все равно понимают, что она не такая, как все. Снова они начинают подбрасывать девушку. Потом положили ее на пол, вниз лицом, что выглядело бы странно по отношению к обычному человеку. Заботливо поправили одежду и волосы. И снова один из окружающих благоговейно поцеловал ее.

Когда подоспевший герой, превращенный в птицу, клювом-косой сорвал с нее фольгу, влюбленные рванулись друг к другу, но, не в силах преодолеть свою стеснительность, испугались этого: каждый из них тут же отвернул от себя лицо другого. Но, осмелев, герой вынул из кармана одну за другой разноцветные ленты. С удивлением, перешедшим в нескрываемую радость, девушка подхватила их и, собрав в клубок, подбросила. Поймав их, он, с восхищением глядя на девушку, накинул ленты на ее руки и шею. Разойдясь, каждый из них, не глядя на другого, целует пространство, в котором пребывает возлюбленный. Устремившись друг к другу, они играют: она — лентами, он — ее волосами. Она прикрывает свое лицо. Он, не решаясь сразу прикоснуться к ее щеке, ведет рукой линию по полу, по ее ногам и вверх, к лицу и, подойдя к авансцене и глядя в зал, будто делится со всем миром своим восторгом (подобно тому, как делал Отелло, который, представляя Дездемону, предлагал в первой сцене спектакля разделить с ним его чувства). Переведя дух, герой произносит библейские стихи: «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные <…> / зубы твои — как стадо выстриженных овец <…> / как лента алая, губы твои <…> / шея твоя как столп Давидов…».

Отдалившись, он расцеловывает свои руки, которые только что прикасались к ней. Приблизившись, целует ее. И возглашает, глядя в сторону зала, вверх, обращаясь не только к ней самой, но и ко всему миру: «Вся ты прекрасна, возлюбленная моя, и пятна нет на тебе!» Порывисто тряхнув ее за плечи, продолжает: «Пленила ты сердце мое…». Разбежавшись, снова целует ее. Еще и еще раз. Так же, с разбега, на лету, она снова и снова целует возлюбленного. А тот продолжает признание, подхватив и обняв ее. Потом он целует ее следы, когда та, обежав кругом его, вдруг исчезла. Бережно «сгрудив» следы, целует их уже на своей ладони.

К такому открытому финалу спектакля и к сценическому целому едва ли можно применить описания, подобные следующему: «Тогда торжественно и страшно зазвучит <…> орган, потому что любви, разумеется, никогда не победить смерть. Смерть побеждает»[[88]](#footnote-89). Не кажется справедливым и суждение {106} о «Песни песней» как о спектакле, повествующем «о страсти наконец соединившихся героев и о гибели девушки»[[89]](#footnote-90). Столь же далеким от представленного на сцене является утверждение о том, что «любовники <…> обрели друг друга, и лишь в этом <…> состоит сюжет <…> спектакля»[[90]](#footnote-91). Ни о соединении героев, ни о гибели девушки речи в спектакле нет.

Трудно согласиться и с высказываниями рецензентов, которые, смешивая искусство и жизнь, рассуждали о том, «что с героями будет потом»: «Конечно, в будущем их не ждет ничего, кроме полного личного счастья, но что, как случится, нам неизвестно: действие “Песни песней” не завершается, а внезапно прерывается (что у Някрошюса бывает очень редко)»[[91]](#footnote-92). Понятно, что под «завершением» здесь имелось в виду окончание цепочки фабульных событий, то есть историй, которые якобы обычно рассказывает режиссер.

Итак, Някрошюс в своих спектаклях порой идет за фабулой литературного источника, порой кардинально ее перекраивает, а иногда и вовсе использует бесфабульный материал. Во всех этих случаях режиссер может почти буквально откликаться на те или иные элементы литературного текста, и парадоксально или иронично переосмысливать их, и отталкиваться от литературного источника. Фабульные события (если литературный источник их содержит), как правило, преобразуются и обрастают множеством сочиненных режиссером подробностей, в большей или меньшей мере связанных с ними. Все это ведет к размыванию фабулы, которая отходит, таким образом, на второй план. Точно так же преобразуются и события в бесфабульном литературном материале, дополняемом привнесенными режиссером элементами.

Создавая сценическую конструкцию, режиссер выстраивает темы и мотивы, которые развертываются в ходе спектакля. Именно тематическое развертывание, а не развитие фабулы и не интрига играет ведущую роль в становлении сценической конструкции. Такое преобразование литературного материала происходит всегда, независимо от того, с чем работает режиссер — с прозой, поэзией, драматическим произведением. В этом смысле затруднительно говорить о творческой эволюции: таким образом работал и ранний, и «зрелый» Някрошюс. Впрочем, эта условная периодизация по отношению к этому режиссеру не вполне применима, поскольку уже ранние спектакли Някрошюса — начиная, как минимум, с «Квадрата» — представили его как состоявшегося крупного режиссера, со своим методом.

# **{****107}** Часть 2Нелитературный материал композиции спектакля

## **{****109}** Глава 1Игровой материал

Создавая спектакли, Някрошюс никогда не ограничивался воплощением собственно литературного материала. Начиная с самых ранних его постановок, наряду с образами, навеянными этим материалом, стали рождаться цепи, ряды сочиненных режиссером образов, которые обретали самостоятельность, становясь равноправным элементом композиции спектакля. Этот материал был вызван ассоциациями, связанными с миром, породившим литературное произведение, с окружающей режиссера действительностью и его взглядом на нее.

### «Квадрат»

Так, в «Квадрате» возник ряд эпизодов, связанных с темой несвободы, — темой, которая в литературном источнике, как ни странно, затрагивалась мало, даже в связи с тюрьмой. Среди таких эпизодов спектакля были и наглый обыск приехавшей в тюрьму героини, когда тюремщик задерживался руками на ее груди. И наставления, которые выкрикивают через рупор ей, стоящей с поднятыми руками: «запрещается <…> запрещается <…> запрещается <…> необходимо соблюдать правила высокой морали». И слышащиеся откуда-то крики с обращением к заключенному по номеру: «Встать, встать! 372‑й, встать!» И резкие «казенные» звуки. И то и дело возникающий шум чьих-то шагов. Отчуждение шагов самого героя и героини, которые в этом пространстве тоже звучат гулко и казенно. Раздающиеся где-то крики, похожие на лай. Скрипы и хлопки дверей.

Созданные режиссером эпизоды были посвящены не только тюрьме, но и миру вне нее. Благодаря этому тема расширялась и обретала новый уровень обобщения. Таков был начальный эпизод спектакля, в котором представлен прием у врача. Здесь откуда-то доносился гулкий, тревожащий шум шагов, сразу создающий атмосферу холодного казенного учреждения. Врач, осматривающий уже живущего на свободе героя, резко и грубо выкрикивал команды: «Дышите!.. Не дышите!.. Идите в туалет!.. В туалет!.. В туалет!..» Между тем герой и без того не мог прийти в себя после заключения, во многом продолжая жить старыми привычками — например, он продолжает собирать окурки, в том числе в кабинете врача.

Формальностью и рутиной пахнуло от эпизода, в котором провожали выпускников педвуза на работу. Эти мотивы проявились сразу, как только руководитель этих «торжественных проводов» ритуально прокричал в мегафон, проверяя его «раз, раз, раз», причем крик этот напоминал {110} угрожающий собачий лай. На протяжении сцены руководитель мероприятия, взобравшись на табурет, паясничал, ни на секунду не унимаясь, произнося напутствия, буквально дирижируя действом, провоцируя скандирования, похожие на те, что бывают на военных парадах: «Ура!.. Ура нашей молодежи!..», и объявляя номера «импровизированного» концерта.

Все эти образы связаны с обобщенным противоречием между человеком и государством, при этом их принадлежность к фабуле, к конкретным событиям жизни героев была отдаленной. А сюжеты сцен, разыгранные в духе жизнеподобного зрелища, оказывались сломаны и повернуты неожиданной (и трагической) стороной. Каждая из них, воплощая событие, обобщала и остраняла его, делая самодостаточным, а его участие в фабуле — относительным.

Продолжением этого ряда эпизодов была и финальная сцена спектакля, также целиком сочиненная режиссером. Здесь героиня обращается к лежащему в кроватке малышу со словами надежды, она говорит о том, что тот окрепнет, о его будущем. Но ее слова не в меньшей мере воспринимаются и как обращенные к стоящему рядом, уже вышедшему на свободу герою, который выглядит надорвавшимся и даже с трудом стоит на ногах…

### «Пиросмани, Пиросмани…»

В данном случае, резко сократив количество персонажей, которое предусматривалось пьесой, режиссер придумал нового героя — немого Сторожа. Его роль исполнил В. Пяткявичюс. И Сторож, и художник — герои, отличные от других людей; они отделены от общества и близки друг другу. Сторож внешностью отдаленно напоминает Дворника с одноименной картины Пиросмани. Он — единственный собеседник художника, причем собеседник идеальный: он умеет замечательно слушать, точнее — благоговейно внимать, при этом все, что он думает и чувствует, ясно отражается на его открытом лице. Будучи немым, он разговаривает в основном с помощью взглядов или «произносит» монологи, выдувая звуки из обыкновенной бутылки, наигрывая на ней. В особых случаях, по просьбе художника, Сторож пытается выговорить слово, как это происходит, например, с именем возлюбленной Пиросмани — Маргариты.

В этом спектакле возникла созданная режиссером тема, связанная с обыденной, полной лишений жизнью художника. Пиросмани Багдонаса — Някрошюса крайне беден. Его жилище — крохотная узкая каморка. Подробности нищенского существования художника представлены режиссером крупным планом. Он предлагает нам всмотреться в то, как, например, привычными движениями Пиросмани стягивает с себя белую рубашку, не снимая пальто, которое постоянно носит в своей не знающей тепла каморке. Как стирает ее в небольшой миске, поплевывая и тщательно {111} растирая, поскольку и вода здесь — роскошь. Как в финале, ожидая гостей, Пиросмани заставляет Сторожа умыться, и тот моет часть ступни, выглядывающую сквозь дыру в носке, а затем принаряжается, надев светлый фартук. Нищета и отсутствие необходимого художнику признания делают понятными замечания этого Пиросмани, которых не было и не могло быть у его литературного прототипа, о том, что он «измотался» и что ему «совсем не хочется жить».

Герой спектакля не бравирует своей нищетой и тем более не поэтизирует ее. При этом своими отношениями и всем строем своей жизни он и его друг стоически сопротивляются бедности. Сторож любовно посыпает пол каморки мукой, по-своему вычищая и украшая их жилище, не заметив разве давно не мытое окно. Какой улыбкой озаряется лицо Сторожа, когда он слышит шаги приближающегося художника! Он явно воспринимает этот момент как праздничный. И, стараясь соответствовать мгновению, придает торжественность своему облику, тщательно вытаскивая воротничок белой рубашки из-под своего пальто, которое никогда не снимает из-за постоянного холода. А Пиросмани, войдя, одаривает его гостинцем — пасхальным яйцом, упакованным во множество праздничных оберток. Как Сторож гладит свое лицо подаренным яйцом. Как ухаживает за Пиросмани: принесет супчик, погладит его шляпу, нагрев утюг над свечой. Заботливо откусит болтающуюся нитку на его видавшем виды пальто. Перенесет уснувшего Пиросмани, словно маленького ребенка, на другой, более удобный стул…

Еще один сквозной, развивающийся по ходу действия мотив, которого нет в литературном источнике и который во многом определил художественный смысл сценического целого, связан со смертью. В свое время, размышляя о самых ранних спектаклях Някрошюса, В. Иванов заметил, что «со времен Вахтангова тема смерти не звучала с такой <…> прямотой и силой. Современный театр чаще всего проходил мимо нее»[[92]](#footnote-93). Эта тема действительно оказалась существенной во многих постановках Някрошюса. Но справедливости ради стоит уточнить, что прежде, между Вахтанговым и Някрошюсом, названная тема «прямо» и «сильно» прозвучала у Ю. Любимова как минимум в двух его спектаклях: в «Часе пик» (1969) и «Гамлете» (1971).

Предощущение близкой смерти, не покидающее Пиросмани, обнаруживается в начале спектакля, когда уже при первом своем появлении он сообщает о зарезанном человеке, которого видел на улице. Слова художника перекликаются с тем, что он рассказывает о себе. У него отбиты все легкие: на рыночной площади Рыбак повалил его на землю и давай топтать. {112} Позднее зашедший в гости Григол (актер Арунас Сторпирштис), попировав с хозяевами, обмерил уснувшего Пиросмани, словно покойника. Пришедший в каморку Рыбак (Римгаудас Карвялис) укорачивает ножом ножку стола, при этом голова спящего Пиросмани дергается так, будто нож режет его шею.

Наконец, в течение всего действия откуда-то снова и снова раздаются гулкие тревожные шаги, предваряя приход Ии-Марии. Эту героиню (ее играет Ирена Кряузайте) режиссер создал, оттолкнувшись от действующего лица пьесы — Ии, дав ей и видоизмененное имя — Ия-Мария — и радикально преобразовав персонажа пьесы. Впервые мы узнаем о героине из рассказа Пиросмани о нападении на него Рыбака. «Тебя избивают на рыночной площади, а солнце продолжает светить, но была одна женщина, — говорит он, — которая вступилась». Через несколько мгновений мы видим эту женщину за оконным стеклом каморки Пиросмани. Сам художник не видит ее, скорее — чувствует. И говорит с ней, глядя в зал. А когда оборачивается, ее уже нет. Ия-Мария многократно по ходу действия заглядывает в окно. Иногда тревожно стучит по стеклу. В ее болезненно-пронзительном взгляде чудится какая-то тайна. Пиросмани говорит о ней то как о своей спасительнице, то как о женщине, с которой он изменил своей любимой — Маргарите. По ходу спектакля Ия-Мария ассоциируется и с мечтой, и с судьбой, а в финале спектакля — со смертью. Эти ее ипостаси ощущает и Сторож.

В финале, также полностью сочиненном режиссером, Пиросмани в ожидании гостей приносит, взгромоздив себе на спину, огромное сооружение из сцепленных между собой разнокалиберных стульев. Их расставляют, протирают и пересчитывают, проверяя, хватит ли на всех тех, кого они ждут. Пиросмани, волнуясь, спрашивает: «Как ты думаешь, придут?» И сам же отвечает: «Должны. Ведь столько ждали». Вытаскивает из-за пазухи по случаю ожидаемого торжества цветок. «Моцарт — гений и поэтому по-человечески простодушен»[[93]](#footnote-94), — писал Ю. Лотман, сославшись на замечание Пушкина о «простодушии гениев». Так вот, Пиросмани простодушно верит, что гости — огромное количество — придут. Но приходит одна Ия-Мария. Сторож, подбежав к окну, отчаянно пытается заслонить ее. Она же на этот раз не ограничивается тяжелым пронзительным взглядом через стекло и начинает действовать с неумолимой решимостью. Ведром воды окатывает стекло, смывает остатки многолетней пыли и вместе с ней — «автопортрет» Пиросмани. Таким образом она будто стирает границу между каморкой и неведомым пространством, откуда явилась. По-хозяйски входит. Целует Сторожа. Наводит свой порядок. Гасит свечу. Снимает со стола {113} скатерть. «Почему раньше не пришла?» — спрашивает Пиросмани, добавляя: «Через 56 лет Маргарита пришла», идентифицируя гостью именно с Маргаритой. Та называет его любимым, заявляя, что она не Маргарита. «Ошибаешься», — настаивает он. Та соглашается «быть Маргаритой», но настойчиво зовет его с собой, он же приглашает ее поехать с ним. Гостья, продолжая хозяйничать, отбрасывает один за другим выстроенные в ряд стулья, приготовленные для гостей. Пиросмани, желая воспрепятствовать ей, садится на очередной стул, но она резко вытаскивает и отбрасывает и его. «Пойдем», — зовет она. И тут он словно прозревает, с удивлением спрашивая: «Уже?» — «Не бойся», — пытается успокоить она. Пиросмани хватается за чемодан, то ли снова засомневавшись в том, кто она, то ли бессознательно оттягивая роковой миг. Снова предлагает поехать всем вместе: он купит билеты. И — падает. Вскрикивает Сторож, наблюдавший за происходящим из-за стекла. Гостья же ваксой намазывает подошвы сапог художника, которым уже не придется касаться земли. И, сделав свое дело, закуривает, сидя в какой-то, скорее мужской, позе: широко расставив ноги. Ее высвеченная рука в ваксе предстает едва ли не крупным планом.

Вытащив подаренное ему яичко, Сторож вкладывает его в руки художника. Приносит крошечную церковку. Скуля и подвывая, Сторож усаживает тело Пиросмани на тележку с весами и, посыпав его мукой, увозит.

### «Дядя Ваня»

В «Дяде Ване» также действовали персонажи, которых нет в пьесе, — три полотера. При этом на протяжении спектакля было стойкое ощущение, что их очень много. Они снова и снова, почти что беспрерывно врывались, заполняя собой сценическое пространство, и вроде бы занимались своим делом. При этом они не просто не обращали ни малейшего внимания на хозяев, но грубо и нагло оттесняли их, исполняя свой разнузданный полотерский «танец». Собственно, они выглядели в большей степени хозяевами, чем живущие здесь люди, и, в отличие от них, были совершенно уверены в себе, оказываясь равными в этом разве что Серебрякову. В этих полотерах в сгущенном виде оказалась выражена тема распада, разрушения жизни в усадьбе и жизнеустройства вообще. Выходы этого трио создавали сквозной мотив, который представлял собой концентрированный образ вырождения и наступления на целую культурную эпоху.

### «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума»

Во второй части спектакля «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» возник персонаж, отсутствующий в литературном источнике. Этот персонаж, с которым связана одна из сквозных тем спектакля, — Девочка-смерть {114} в исполнении Дали Михелявичюте. Она действует на протяжении всего спектакля почти безмолвно, разве что порой вскрикивая и хохоча, и лишь в сцене смерти Гуана она произносит несколько реплик, принадлежащих в пьесе Командору. Пушкинский «Каменный гость» сам по себе окутан множеством кладбищенских ассоциаций. Однако сквозная тема смерти в спектакле является режиссерским решением.

Поначалу Девочка ведет себя дурашливо. Она почти не расстается с колесиком, которое катит перед собой. До определенного момента эта героиня, с торчащими вверх хвостиками, с комически раздутыми щеками (такими их сделали два кусочка яблок, которые она спешно затолкала в рот), в огромных, не по размеру, ботинках, похожих на ботинки Командора, ассоциируется с нищей девчонкой, играющей на кладбище. Но финальная ипостась героини ретроспективно придает ее играм и другие смыслы, ассоциирующиеся с пляской смерти.

Эта Девочка по-своему продолжила «донжуанский список» Дон Гуана, осуществив предсказание Лепорелло, который, вспоминая Инезу, заявил: «А живы будем, будут и другие». Увидев Дон Гуана и Лепорелло, она сразу попыталась обратить на себя их внимание, помахав рукой перед лицом и того и другого. Добившись же своего, Девочка с готовностью, спеша предварить их вопрос, отрицательно мотает головой и предъявляет свои пустые ладошки, показывая тем самым, что она вовсе не воровка, как можно было бы подумать о кладбищенской нищенке. Желая продолжить отношения с Гуаном, который ей, судя по всему, понравился, подает ему подвернувшуюся под руку маску. Это та же маска, что действовала в первой части спектакля, и потому она мгновенно отсылает нас к маске Моцарта. Но теперь она — часть памятника Командору. Первым побуждением Гуана было швырнуть и разбить маску, но Лепорелло было остановил его. Тогда Девочка, подхватив порыв Гуана, подняла маску, в которую тот незамедлительно и прицелился зажженной свечой, словно револьвером. И, продемонстрировав пострадавшую маску, сломала ее. Гуан же, с удовольствием включившись в такую игру, отшвырнул остатки маски подальше.

И впредь Девочка то и дело влюбленно смотрела на Гуана. В ней, порой чередуясь, порой смешиваясь, проступало и детское, и женское, а иногда вдруг — потустороннее. В тот момент, когда Дона Анна бросила в Гуана своим платьем, Девочка выглянула из-за памятника, не в силах скрыть интереса к происходящему. В ее взгляде в этот миг была смесь ревности и какого-то недоступного другим знания. После ухода Доны Анны Девочку охватила, казалось, совершенно детская радость от «победы» Гуана, так что они с Лепорелло немедленно затеяли веселую беготню. Но когда это празднование и веселую игру продолжили Дон Гуан и Лепорелло, она, надев оставленное Доной Анной платье, стояла, закусив его подол и едва {115} сдерживая ревность. Будь перед нами обычный персонаж, можно было бы сказать, что на счету сценического Гуана действительно стало одной жертвой больше.

С развитием действия Девочка все больше ассоциируется с тем, кому ведома судьба Гуана — с самой судьбой, со статуей Командора, со смертью… Такие ассоциации сгущаются в тот момент, когда она затевает игру со свечами, стоящими на памятнике Командору. Она тушит свечу в ответ на приглашение статуе, которое делает Лепорелло. Тушит и вторую, оказавшуюся на том же месте, когда приглашать Командора пришел уже Дон Гуан. Вдруг будто вспорхнула свеча, к которой потянулся Гуан, и оказалась наколотой на шпагу в руках той же Девочки, скрывшейся за памятником. Все это только на первый взгляд было похоже на продолжение предыдущих игр. Не желая отдавать Гуану свечу, Девочка наградила его взглядом, какого мы еще не видели. В нем было что-то страшное. Сходные ассоциации преобладают и в тот момент, когда во время последней встречи Дон Гуана и Доны Анны Девочка проходит то по заднему плану, то прямо передними. Зайдя за памятник, она сняла стоящие на нем ботинки, переключив внимание Гуана и заставив его вскочить на памятник с криками: «Командор, Командор!», выдающими если не его страх, то чрезвычайное волнение. Подошла, стуча тяжелыми ботинками, вызвав смех Дон Гуана и рассмеявшись вместе с ним. Легонько пнула Гуана, но так, что тот свалился. Пнула еще и еще раз. Гуан катится и хохочет, подхватывая, как ему кажется, очередную игру, но вдруг становится серьезным, начав считать годы своей жизни. В спектакле диалог: «Вы звали, Дон Гуан?» — «Я звал тебя и рад». — «Дай руку», — Дон Гуан ведет не со статуей Командора, как в пьесе, а с Девочкой. «О, тяжело / Пожатье…» — выдохнул Гуан, получив от нее свечу, которую она тут же зажгла. Вспыхнув, бумажная свеча оставила взлетевшую искорку, удаляющуюся, как и жизнь героя.

Поняв, что гибнет, и не готовый согласиться с этим, Дон Гуан мотает головой, смотря на Девочку молящим, полным испуга взглядом. Но та продолжает действовать, словно по предписанию, которое отменить невозможно. Усадив Гуана, она вытаскивает из книги изображение черного следа ступни. И, увидев его сходство со ступнями Гуана, намазывает их черной ваксой, словно зная, что они уже не коснутся земли (так когда-то намазывала ваксой сапоги Пиросмани Ия-Мария), установив рядом с ним раскрытую книгу. В такой позе герой, недвижно сидящий, с затуманенным взглядом, переходит и в следующий эпизод, где он, оставаясь Дон Гуаном, одновременно ассоциируется с Вальсингамом, «погруженным в глубокую задумчивость».

В начале третьей части спектакля мы видим неподвижного Дон Гуана в той же позе, как усадила его Девочка-смерть. Во взгляде — бесконечная грусть. Выходящие на сцену один за другим герои «Каменного гостя» {116} расправляют большое покрывало, на котором сидит Гуан, выделяя на сцене площадку, на которой будет идти игра.

Одновременно в записи звучат реплики Священника. В тексте пьесы они обращены к Вальсингаму. В спектакле же сама мизансцена заставляет отнести эти реплики к Дон Гуану, сидящему сейчас на первом плане, ведь вторая часть спектакля — «Дон Гуан», как мы видели, в фигуральном смысле была для Гуана сплошным «пиром во время чумы». Конечно, и пушкинский герой действует в ситуации, которую можно определить такой формулой, но в еще большей степени эта формула описывает происходящее с героем Латенаса — Някрошюса.

Игра в этой части спектакля более условна по сравнению с той, что разворачивалась перед нами прежде. Это обеспечивается и выделением части сцены как игровой площадки — сцены на сцене, и использованием в эпизоде только языка пластики и музыки. Под непрекращающийся колокольный звон и православное песнопение герои в знак приветствия и приятия каждого каждым кланяются друг другу. Полупоклоном. Глубоким, до земли поклоном. Или этикетным, артистичным поклоном, как у Лауры. Подходят, не прекращая кланяться, и к сидящему на авансцене Гуану. Постепенно поклоны переходят в танец: все объединяются в единую цепочку, обняв друг друга за пояс. Но неожиданно в происходящем возникает острый диссонанс, когда отделившийся от всех Дон Карлос, резкими танцевальными движениями приблизившись к Гуану, начинает неистово прыгать, изгибаясь и отчаянно вскрикивая.

Танцующее, веселящееся общество, которое, повторим, состоит из героев второй части спектакля — и погибших, и живых, воспринимается моделью вечно длящегося на земле пира во время чумы, которым по-своему является и сама человеческая жизнь перед лицом смерти. В пьесе живые пирующие неотделимы от ушедших, постоянно находящихся рядом с ними в их воспоминаниях. По Някрошюсу, сосуществование тех и других происходит не только на уровне воспоминаний живых об ушедших. Кроме того, драматические отношения присущи не только живым, но и ушедшим.

Как видим, эта часть спектакля, являясь своеобразной вариацией на тему пушкинского «Пира во время чумы», представляет собой, по сути, автономный от литературного источника образ.

### «Гамлет»

В спектакле «Гамлет» поведение старого короля оказалось качественно иным по сравнению с тем, как вел себя его литературный прототип. По сути, это был иной герой, он явился созданием режиссера. Призрак, будто не надеясь на сына, несравненно чаще, чем в пьесе, непосредственно напоминал о себе. Визитам его не было конца. Он стал участником и сцены {117} мышеловки, когда оказался под шкурой, которую попирал ногой Клавдий, вовлеченный Гамлетом в представление. Без него не обошелся и эпизод с убитым Полонием, который то вставал и усаживался на стул, то говорил от имени Призрака. В очередной раз ворвавшись в мир живых, Призрак водрузил на зубчатый диск, свисавший над сценой, сначала собственную шубу, словно закрепляя свою тяжелую длань над миром живых. Позднее повесил на крюк люстру со свечами и ледяными подвесками, так что с нее одновременно капали ледяная вода и горячий расплавленный воск. Странная конструкция с крюком и зубчатым диском, нелепо торчавшая вверху с начала спектакля, создавала ощущение «развороченности» и агрессивности представленного на сцене мира. Можно сказать, она впрямую служила одному из тех, кто поддерживал подобное состояние «эльсинорской» реальности. Люстра осветила все светом из преисподней. Это была изощренная выдумка Призрака. Она окончательно все вывернула наизнанку. В развертывающемся перед нами мире трансформировались функции воды и света. От мертвенного дыхания воды и смертоносного света, исходящих от люстры, — своеобразного средоточия энергии Призрака, невозможно было скрыться никому и ничему.

В спектакле возник мотив, связанный с пагубным воздействием Призрака на мир живых. Визит отца сказался даже на внешнем виде Гамлета. Например, он появляется в ботинках с металлическими, «бандитскими» носками, как носят все другие герои, вместо обыкновенных, как было раньше. Впрочем, такие ботинки ему, видимо, не очень годятся: вскоре мы снова увидим его в прежних. Так будет продолжаться и в дальнейшем: прививка, сделанная Призраком, будет действовать, хотя Гамлету Някрошюса, как и шекспировскому, не удастся стереть с памятной доски все, кроме веленья отца.

Наступление зла дало о себе знать уже в сцене с актерами, проявившись в том, например, как немилосердно Гамлет одаривал их «масками» для будущего представления. Он швырял одному за другим в лицо то ли странную черную пыль, которой у него оказался целый мешок, то ли прах — ведь у него только что гостил посланник с того света. Гамлет демонстрировал характерный фокус: в его руках под платком оказывался кинжал, который герой извлек из отцовского «подарка» — льдины, когда та растаяла. Да и сами актеры, поначалу певшие, то и дело переходили к странным звукам, скорее похожим на звериные рыки. Зараженным, заряженным злом оказывался и Горацио (Рамунас Рудокас), который начинал действовать заодно с принцем. Например, когда Полоний отказался сыграть на флейте, Горацио стал его бить и с помощью горящей спички нагревать трубку, игравшую роль флейты, так что Полоний, едва удерживавший ее в руках, был вынужден, подобно флейтисту, перебирать пальцами.

{118} Даже любовная игра с Офелией, которой самозабвенно предался принц, была быстро прервана, едва он взглянул вверх, на памятный знак, оставленный отцом. Так, очнувшийся было на несколько мгновений, Гамлет вновь вернулся в круг, завещанный ему Призраком.

В одной из рецензий утверждалось, что «в спектакле Някрошюса Гамлет никого не убивает»[[94]](#footnote-95), в разных вариациях это звучало и в других статьях. На этой фактической ошибке в рецензиях строились целые концепции спектакля. В действительности Гамлет, как и в пьесе, убил Полония, причем убил изощренно, не рапирой, как у Шекспира, а истязая удушьем. Полоний подслушивал разговор Королевы с сыном, заточив себя в железный ящик. Металлический полый стержень, торчащий из ящика, служил трубкой для дыхания. Догадавшись об этом, Гамлет перекрыл кислород, погрузив трубку в воду. Он сделал это легко, мимоходом, как до того с легкостью смотрел на раскаленный воск, стекавший с горящих свечей на лица актеров. А позднее он подверг настоящей пытке мать, стараясь усадить рядом с нею убитого Полония и пристраивая ладонь мертвеца на шею матери.

«Порча», которую носит принц, коснулась и Офелии. После свидания с ним она вдруг резко преображается: задрав платье, она яростно рвет колготки, будто желая изобразить следы насилия.

Не находит основы в шекспировской драме и завершающий эпизод спектакля, также полностью являющийся созданием режиссера. Свершилась ли месть — для режиссера неважно: Король просто исчезал где-то на втором плане. На авансцене последние мгновения нес свою «вахту» Гамлет, стоя в месте разлома мира, под злокозненными смертоносными каплями, расплачиваясь оставшимся мигом собственной жизни. Происходящее вдруг задевало отца-Призрака. Он пробовал взять на себя эти капли, оттолкнув сына. Но было поздно. В финале мы видели отца, волокущего погибшего сына, положенного на шубу. В одну сторону, в другую… И вот тут раздавались страшные рыдания. Он садился и неистово бил по прижатому к сыновней груди барабану, как били по нему капли в первой сцене, когда все начиналось. Люди от театра закрывали их от нас ширмой. И мы лишь слышали несмолкающие удары барабана и раздавшееся откуда-то пронзительно-печальное женское пение.

Понятно, что в связи с этим Гамлетом, знакомым с потусторонним миром через такого отца-Призрака, нельзя говорить о его «предчувствии высокого покоя»[[95]](#footnote-96) в финале. Действие не дает для этого решительно {119} никаких аргументов. Права Е. Кухта, по мнению которой, в спектакле Някрошюса нет крэговской «надежды на духовный абсолют иного мира»[[96]](#footnote-97).

Таким образом, эскалация зла была запущена конкретным персонажем. Призраком, и в этом режиссер не оставляет сомнений зрителю, подробнейшим образом разработав эту линию спектакля. И сопротивление злу, пусть и чрезвычайно слабое, также осуществляли конкретные люди, что режиссер также подробно и внятно высказал. Поэтому невозможно согласиться с утверждением о том, что «действие происходит не по их <персонажей> воле» и что состоянием мира, представленного в спектакле, «управляет скрытый общий порядок»[[97]](#footnote-98).

Воля, творящая зло, явлена и персонифицирована. Режиссера волнует то, что Гамлета убивает отец, подчинив сына своей идее. То, что отец смотрит на сына не как на человека, а как на объект, которым можно манипулировать. Это принципиально для смыслообразования спектакля и подробнейшим образом разработано режиссером.

Поэтому нельзя согласиться с мнением Д. Годер, полагающей, что Гамлет-отец в спектакле «приходил из загробного мира не ради мести, а ради сына, чтобы воспитать его мужчиной»[[98]](#footnote-99). Нет в спектакле и истории, о которой в своей рецензии пишет М. Давыдова[[99]](#footnote-100), — истории болезненной любви отца и сына друг к другу и о том, как эта любовь была попрана окружающим миром. Не случайно эти суждения приводятся без каких бы то ни было аргументов. Не дает «Гамлет» Някрошюса и оснований для параллели между Призраком и Богом-отцом, жертвующим Сыном. О подобной ассоциации писали неоднократно[[100]](#footnote-101), не указывая, впрочем, на порождающие ее реалии спектакля.

Призрак в спектакле — именно эгоцентрик, который готов заплатить жизнью сына ради единственной цели, мести. Это неотступно, эпизод за эпизодом, утверждает спектакль. А собственно отцовские чувства пробудились в старом короле только в финале, с потерей сына.

### «Макбет»

В спектакле «Макбет» собственно режиссерскими созданиями стали сцены, связанные с Леди Макбет. Героиня здесь не тщеславная искательница престола, достойная своего супруга-титана, как в пьесе, а обыкновенный человек, которого также испытывают «ведьмы». Желая придать мужу {120} силы для преступного деяния, она действует с их подачи, точно повторяя урок той из них, которая доставила ей письмо от мужа. Укрепляя Макбета в его решительности, будто тренируя ее, Леди Макбет заставляет мужа снова и снова прыгать с нею со стола. И хотя эти прыжки кажутся ему едва ли не прыжками в бездну, он еще и еще раз повторяет их. Как нередко происходит с героями сказок, наказанных за злодеяния, Леди Макбет, став соучастницей убийств, вдруг уподобляется зверю: она ест яблоко, но при этом раздается хруст, похожий на тот, который издают звери. А в сцене болезни она падает, по-вороньи каркая.

Обычными людьми герои предстают в сочиненном режиссером эпизоде, в котором Макбет и Леди Макбет предаются воспоминаниям о молодости, когда ничто не предвещало им беды. Макбет садится рядом с женой, встает перед ней на колени… При этом они вглядываются, как в зеркало, в молодую светящуюся от счастья пару: эти двое повторяют все их движения и похожи на тех людей, какими они были когда-то. Но создание этого зеркала не обошлось без «ведьм». Одна из них и представляла Леди Макбет в молодости.

Завершается спектакль также созданной режиссером развернутой сценой, которая окончательно подтверждает сказочную природу происходившего в спектакле, где Макбета испытывали, как испытывают героев сказки, проверяя их человеческую стойкость. Испытывали, насколько он легковерен, готов поддаться искушению, насколько готов выбирать средства на пути к осуществлению цели.

Осознание героем приключившейся с ним беды произошло почти сразу. Мучения лишили Макбета сил уже к моменту подготовки убийства Банко. Сценический герой был движим не властными амбициями, как герой пьесы, а инерцией, возникшей, когда он, поддавшись собственной слабости, ступил на путь искушений, затянувших его, как омут. Так же, по инерции продолжая путь, на который его подтолкнули «ведьмы», Макбет по-солдатски марширует, идя в бой с Макдуфом в последней сцене спектакля, полностью, в том числе и в текстовой составляющей, сочиненной режиссером. Он марширует по периметру сценической площадки даже после получения известий о десяти тысячах солдат, движущихся на него, а затем и о двинувшемся Бирнамском лесе. Вестник-слуга (К. Якштас) почти рыдает, не в силах остановить героя — ни тем, что бросает ему под ноги бревна, ни собственным передвижением поперек его пути. Макбет шагает в ритме грозно стучащих топоров, которыми у арьерсцены бьют по остановленному брусу «ведьмы». И вдруг он, переломив наконец инерцию, начинает действовать по своей воле. Командует: «Стоять, солдат! Остановись!» Сразу раздается гомон гусей, и появляется жуткая вереница героев, передвигающихся на полусогнутых ногах. Среди них и убиенные Макбетом: улыбающийся Дункан с воткнутым в спину {121} топором и улыбающийся Банко с топором в руках — точно такие, как они неоднократно являлись Макбету.

Тут же «ведьмы» вынесли стол с печью на нем и котел, с которым они действовали на протяжении спектакля. Одна из них с топором. В наступившей тишине Макбет проверил печь, прикоснувшись к ней и резко отдернув руку, — горячая. Наскоро, по-солдатски привел себя в порядок: поплевав на руки, протер лицо и шею. Попытался перекреститься — не получилось. Еще раз поднял руку, опять не вышло. Истоком этого образа могла стать одна из реплик в монологе Макбета о совершенном им убийстве: «А я, услышав: “Господи, помилуй”, — / За ними вслед не мог сказать: “Аминь”». Подняв волосы, он склоняет голову, и одна из «ведьм» отрубает ее.

То есть все происходит как нечто само собой разумеющееся, как справедливая кара Макбету, не выдержавшему испытаний. Именно так относится к происходящему и сам герой. О том, какая кара его постигнет, заранее известно всем, в том числе герою, поскольку делают так, как заведено. Отрубленную голову «ведьма» отправляет в печку, откуда вытаскивает раскаленную головешку. Демонстрирует ее всем на обыкновенном ухвате, обнося по кругу, и бросает все в тот же котел, который теперь наполнен водой. Обезглавленное тело Макбета уволакивают. Оставшиеся персонажи, в том числе Дункан и Банко, стараются заглянуть в котел, из которого идет пар. В надежде что-нибудь разглядеть в котле, почти по-детски подпрыгивают «ведьмы». Одну из них приподнимает кто-то, оказавшийся рядом. Та тоненьким голоском запевает «Miserere», которое постепенно подхватывают все. Держащий ее, обойдя круг, кладет девушку на пол, перед этим поцеловав ей руку. То же происходит с другой «ведьмой». Наконец все находившиеся перед нами герои оказываются лежащими на спине с согнутыми в коленях ногами. Только Дункану пришлось лечь на живот, поскольку в спину вонзен топор. Они лежат, как на кладбище: рядами, параллельно одной из диагоналей сцены. Все это время наивная «ведьма» продолжает подпрыгивать около котла, периодически посматривая на окружающих и явно ожидая, что и ее кто-нибудь приподнимет и, торжественно пронеся по кругу, уложит рядом со всеми. Но этого не происходит. Девушка остается одна рядом с котлом. Исчезнув на мгновение, она возвращается с охапкой чурбачков и, установив рядом с каждым из лежащих по чурбачку, словно памятники, ложится сама. На мгновение «Miserere» стихает. Все одновременно протягивают ноги. И с вновь зазвучавшим песнопением из глубины сценического пространства вспыхивает мощный прожектор, направленный в сторону зрителей, объединяя зал и сцену: молитва, завершающая ритуал, звучит за всех нас.

Такой финал заставляет оценить все происшедшее с Макбетом перед лицом неотвратимой смерти. Режиссер просто и одновременно страстно напоминает всем нам: «Memento mori», что также акцентируется {122} направленным в зал прожектором. Такое завершение побуждает взглянуть на все действие как на драматическую притчу или, учитывая множество сказочных элементов, как на драматическую сказку-притчу. Заметим, что «Miserere» пели здесь те, кто имеет право на обращение «Помилуй меня, Боже». Среди них нет Макбета, у которого к концу спектакля не получалось даже перекреститься, как он ни пытался. В пении «Miserere» участвуют в том числе и три искушавшие Макбета девушки, которые упокоились рядом со всеми. Такая финальная сцена спектакля окончательно препятствует нашему восприятию этих героинь как ведьм.

### «Отелло»

Ряд сочиненных режиссером эпизодов, которых нет в шекспировской трагедии, обеспечил существенное изменение Отелло и Дездемоны в спектакле Някрошюса по сравнению с героями пьесы.

Необычный, страстно любящий Отелло возникал перед нами в развернутой первой сцене спектакля. Герой сидел за роялем. Его внутреннее состояние обнаруживалось сначала в энергичном притопывании, а затем в воодушевленном, все более динамичном музицировании. Мало того, не в силах сдержать охватившую его радость, он криком приветствовал каждого появлявшегося на сцене, а точнее — весь мир. Сейчас ему, уже немолодому человеку, жизнь явно казалась сплошным счастьем. Наконец, желая поделиться своей радостью, он приближался к Яго, но, видимо, не находя подходящих слов, просто смеялся, долго и заразительно. Настолько заразительно, что вместе с ним невольно засмеялись двое персонажей с канистрами, сидевшие у арьерсцены. Рояль, даже когда Отелло встал из-за него, продолжал звучать, будто не в силах смолкнуть. Игру героя подхватывал человек, которого мы увидели только сейчас, поскольку он сидел за Отелло на низком стульчике.

Отелло объявлял, что сочетался браком с Дездемоной, не перед лицом сенаторов, которых на сцене не было, а перед лицом всего мира, или, может быть, повторял это самому себе, испытывая восторг даже от самих слов об этом. «Ого‑го‑о‑о‑о», — снова и снова радостно кричал он, запрокинув голову. Герой был вне себя от переполнявшего его счастья, и это сказалось, в частности, в его непроизвольном жесте: одолевшую вдруг жажду он не задумываясь утолял из того самого таза, в котором только что хотел топиться Родриго (С. Тряпулис).

Многочисленные сцены, созданные режиссером также без опоры на пьесу, представляют бесконечные игры молодых героев спектакля (а они, особенно на фоне Отелло, молоды все). Постоянное и активное участие в этих играх Дездемоны показывает нам героиню, которая является отнюдь не только женой своего мужа.

{123} В спектакле Отелло и Дездемона, во многом контрастируя друг с другом, сходны темпераментом и норовом. «Взрывчатость», порывистость героев, стоящих в этом друг друга, выразительно демонстрировала сцена, в которой появившаяся после наветов Яго Дездемона справлялась о здоровье мужа, приглашая его обедать. Пытаясь помочь Отелло, героиня хотела платком обмотать голову мужа. В пьесе Отелло, как сказано в ремарке, «отстраняет платок», а Дездемона «роняет его». Эпизод разрешается репликой Отелло «Пойдем», ответом Дездемоны: «Жаль, что тебе нехорошо» — и их уходом.

Режиссер, казалось бы, отталкивался от сцены пьесы. Наделе он создал эпизод противоположного звучания. В спектакле от сдержанности героев не оставалось и следа. Дездемона обнимала, усаживала и согревала мужа, надевая на него плащ. Платок, которым Дездемона пыталась обмотать голову Отелло, герой не отстранял, как в пьесе, а швырял. Дездемона же, в свою очередь, отвечала на это отнюдь не сдержанной репликой, предписанной пьесой, а разбивала тарелку, также швырнув ее на пол. Причем ее жест оказывался усиленным, благодаря тому, что вслед за тем разбивал какую-то другую тарелку пианист, а музыка звучала forte.

И танец объятий-удушений, танец любви-ревности, также полностью являющийся плодом фантазии режиссера, был возможен только с такой Дездемоной, придуманной и представленной Някрошюсом и Э. Шпокайте. И, конечно, нельзя характеризовать эту Дездемону как «женщину-девочку», «слабую и зависимую»[[101]](#footnote-102) или как «скорее ирреальное существо, чем женщину»[[102]](#footnote-103).

### «Вишневый сад»

Полностью режиссерским созданием стала последняя сцена спектакля. Здесь перед нами предстают люди, у которых все в прошлом. Суетится Аня. Предается воспоминаниям Гаев. Присев на стул, ностальгирует Раневская. Целует ей руки подсевший Лопахин. Вдруг, словно спохватившись, все заторопились, поднялись на возвышение перед задником. Режиссер приподнимает их, создавая подобие крупного плана и акцентируя уход обитателей усадьбы, который в спектакле связан не только с их отъездом. Поторапливает отъезжающих стоящий на авансцене Лопахин: «Выходите, господа… Досвиданция!..» Жестами и движениями он будто подталкивает их вглубь сцены. Не торопятся Гаев и Раневская, которая прощается с садом: «… счастье мое, прощай!» Их уже зовут, но Раневская еще раз оборачивается, надрывно продлевая прощание. Шарлотта, с ободком на голове, {124} к которому прикреплены заячьи уши, подводит к отъезжающим и самого Лопахина. И вот уже все, взявшись за руки, оказываются у самого задника. Только Гаев и Раневская, поднявшись последними на возвышение, задерживаются на нем. Режиссер длит и длит сцену их ухода, акцентируя важность происходящего. Герои удаляются шагом мимов, оставаясь на одном и том же месте. И наконец присоединяются к остальным. Теперь у каждого на голове ободок с заячьими ушами. Грохочут выстрелы. Все, как зайцы, дрожат, схватившись за тростинки с флюгерами.

Одновременно на авансцене мы видим Фирса. Он, хоть и не наделен заячьими ушами, тоже уподоблен зайцу: жует принесенную им траву и прячется за стул, из-за которого он появлялся в начале спектакля, перебирая одежду тех, кого, вероятно, уже нет.

Некоторые рецензенты увидели связь начала и финала спектакля с событиями 1917‑го и последующих годов. «Някрошюс шесть часов подряд водит нас по бесконечным трагическим закоулкам своего спектакля, чтобы мы полнее осознали случившуюся в 17‑м году катастрофу»[[103]](#footnote-104), — писал один из них. «Пулеметы и моторы грузовиков “чрезвычайки” гремят во тьме. Падают чеховские герои. Еле живой Фирс будет разбирать вещи расстрелянных»[[104]](#footnote-105), — пояснял автор другой статьи. Подобное восприятие названных эпизодов не противоречит тому, что мы видели, но и не исчерпывает его. Это лишь один из частных смыслов происходившего на сцене. Финальные сцены и спектакль в целом не делают такую интерпретацию единственной: в постановке нет никаких деталей, которые заведомо отсылали бы зрителя к событиям 1917 года. Спектакль и его финал предполагают более широкое прочтение. Насилие над беззащитными людьми в грохочущем выстрелами мире — вот что можно сказать определенно о финальном эпизоде.

### «Благо осени»

Сочиняя спектакль «Благо осени», режиссер, как мы видели, использовал ассоциации, близкие или весьма отдаленные, вызванные отдельными строками поэмы Донелайтиса. Но значительная часть эпизодов спектакля была порождена иными ассоциациями, которые были подсказаны действительностью, окружавшей Донелайтиса, и жизнью, современной режиссеру.

Среди подобных образов назовем погоню за героем, участники которой в контексте происходящего представляют одновременно и волчью стаю, и общество, ополчившееся на отца, — то общество, которое и во многих {125} других эпизодах спектакля, построенных с опорой на текст Донелайтиса, представлено жестко и нелицеприятно.

Спектакль также завершается целым рядом независимых от литературного текста эпизодов. В них — и склоняющаяся к закату жизнь героя, осень его жизни, и неутешительные итоги его неустанных стараний на пользу общества, на пользу своих подопечных, которые во многом так и остались детьми. При этом их «детские» черты — отнюдь не идиллические.

Вот один из них сжевывает листок бумаги, потом другой, потом третий и исподтишка кидается катышками в отца. Когда тот хватает хулиганов с поличным, они визжат и, вырвавшись, убегают, как это делают нашкодившие мальчишки, обожающие бросаться такими жеваными бумажками. Отец поднял листочки и, разгладив каждый из них, вложил в свою книгу, откуда они и были вырваны.

Тем временем его подопечные вышли с духовыми инструментами, как может показаться поначалу, для примирения. Они подбирают оставшиеся, не замеченные отцом листочки, складывают их на книгу, оставленную отцом на полу, и, взгромоздившись на стулья, пытаются играть. Но книга отца не дает им покоя, она раздражает их. Точнее, как вот‑вот станет ясно, раздражает их отец, а значит, и принадлежащая ему книга. Может быть, это одна из дорогих для него книг. Может быть, Священное Писание. А может быть, и книга, написанная им самим. Контекст спектакля допускает любое из этих прочтений в отдельности и все одновременно, поскольку герой ассоциируется и с самим Донелайтисом, поэтом и пастором, и одновременно воспринимается как обобщенный герой-подвижник, связавший свою судьбу с людьми и стремлением помогать им.

Итак, то один, то другой молодой герой, подойдя к книге, будто невзначай, подвигает ее к краю авансцены. Подоспевший отец лег на книгу, прикрыв ее собой. Один из «музыкантов», не в силах остановиться, подбежал и вытянул из-под отца книжный листок, накрыв им отца. Кажется, угомонившись, «шалуны» принялись играть, но у них получается лишь неумело дудеть. Вытащенный лист отец вернул в книгу. Но тут «дети» поволокли отца по полу. Еще раз. Принялись бить ногами. Повторяя: «Больно. Бо‑о‑о‑о‑льно…», тот едва мог защититься от них. Горе-музыканты, не обращая на него внимания, повесили инструменты, не забыв при этом поклониться: дудели ведь. Затем они всячески мешали отцу, в одиночку волокущему и устанавливающему стол. Замученный и уставший, герой присел на первом плане.

«Дети», накрыв стол черной скатертью, начали втыкать в нее лучинки. Одна девчушка подсела к отцу. Декламируя строки о детстве и горькой старости, она обнимает и гладит его. Другая девушка, обращаясь к нему, читает строки о ноже, ассоциирующемся со смертью. На лицах всех сидящих за столом — очки, что немедленно напоминает о сцене «с волками» вначале {126} этой части дилогии. Пространственно-временное соседство образа смерти в строках поэмы, обращенных к отцу, — с одной стороны, и вновь возникшего образа существ в «очках», связанных с «волчьим», по сути смертельным для отца эпизодом, — с другой, побуждает сблизить эти образы. Мрачность ассоциаций усугубляется черным цветом скатерти. Сидевшие за столом, с грохотом отставив стулья, встают. Хрупкая конструкция, созданная ими на столе (то, что они придумали и сделали без отца, самостоятельно), рушится. Воткнутые в скатерть лучинки падают. С горечью смотрит на это отец. Сами создатели конструкции тоже недовольны. Попытка вернуть лучинки в прежнее положение не удается. Тогда, встряхнув скатерть, «дети» сбросили их на пол. Отец пробует вернуть лучинки на стол, словно тщась надеждой поддержать конструктивное начинание своих подопечных и продолжить «строительство». Но крайне раздраженные «дети» устраивают форменный разгром, размахивая пиджаками точно так, как несколько эпизодов назад делал это отец, но тот играл, улыбаясь и пританцовывая и заставляя лучинки взлетать или танцевать. Его подопечные размахивают пиджаками, агрессивно стараясь разметать лучинки по сторонам. Отец спешно ложится на стол, укрывая лучинки собой, как недавно ему пришлось поступить с книгой. В наступающей темноте агрессия окружающих направляется непосредственно на него…

По мнению А. Бартошевича, который делился своими ощущениями о спектаклях позднего Някрошюса, «чувства, что нас ждет Апокалипсис, нет. Хотя бы потому, что есть весна, осень, потом опять весна, и люди любят друг друга»[[105]](#footnote-106). По мнению ученого, в связи с дилогией «Времена года» можно сказать, что «небеса в этом спектакле не пусты, а в небесах сидит крестьянский Боженька в тулупе и валенках и с веселым милосердием и с забавной снисходительностью смотрит на землю»[[106]](#footnote-107). Если это верно, то возникает вопрос: именно так смотрит этот «Боженька», например, на эпизод «Кукушка» из «Радостей весны», на сцену погони за отцом, на финал, да и на все происходящее на сцене в «Благе осени»?

### «Песнь песней»

Существенное место материал внелитературного происхождения занимает в спектакле «Песнь песней». Здесь режиссер вывел на сцену общество, людей, живущих рядом с героями. Среди строк «Песни песней» есть один стих, посвященный агрессии по отношению к Суламите со стороны {127} стражей города («Встретили меня стражи, обходящие город, избили меня, изранили меня; сняли с меня покрывало стерегущие стены»), но его лишь с очень большой натяжкой можно считать исходным пунктом для создания проходящей через весь спектакль, развернутой темы тотального неприятия обществом того, что происходит с героями. Она в спектакле стала вполне самостоятельным, автономным от литературного материала художественным образом.

Общество здесь подобно тому, которое действует во «Временах года» и в «Фаусте», — это традиционное общество, с устойчивым укладом жизни и присущими ему коллективистскими установками. Рецензенты из статьи в статью настойчиво говорят об архаическом обществе, которому якобы посвящены спектакли Някрошюса. Между тем режиссера волнует, разумеется, современность, для которой названная модель не перестала быть актуальной. Ведь многие черты традиционного общества в большей или меньшей мере мир людей сохранил и в более поздние исторические эпохи, в том числе на постиндустриальном этапе своего развития. Достаточно вспомнить в связи с этим хотя бы характерный эпизод из первого фильма знаменитого боевика С. Сталлоне «Рэмбо», в котором героя арестовали за то, что его прическа резко отличалась от принятых в данном штате, а затем и попытались насильно подстричь, чтобы выглядел как все. Так что эта проблема, как и остальные волнующие режиссера вопросы, носит глобальный и пока что непреходящий характер.

Сюжет спектакля начинается и завершается демонстративно театральной рамкой, также сочиненной режиссером. В начале спектакля актеры торжественно готовят себя и сцену к тому, чтобы разыграть библейский текст.

Не менее торжественен финал спектакля, также полностью являющийся созданием режиссера. Здесь звучит исполняемый на органе И.‑С. Бах, и те же девушки вносят ширму, за которой оказывается конструкция, напоминающая орган: «свитки с древними письменами» — составленные рядом разновысотные рулоны ватмана, связанные бечевками. А перед ними актеры выставляют те самые газовые баллоны с крестами и другими символами, которые мы видели в начале спектакля и которые напоминают и храмы разных религий, и светские здания. Эти храмы воспринимаются как равнозначные и перед вечной «Песнью песней», и перед поэзией любви, о которой поведали режиссер и его актеры. И хотя орган является традиционным инструментом католической церкви, здесь это значения не имело. И орган, и музыка Баха возвышали только что разыгранное перед нами, как делали это и звучавшие по ходу спектакля библейские строки.

Рамка вводила в спектакль самих актеров, которые вначале готовились к действу по библейским строкам, а в финале, устанавливая элементы сценографии, завершали его.

{128} За первой «рамочной» сценой последовал эпизод, который также не имеет отношения к литературному источнику и представляет собой своеобразную увертюру «внутрирамочной» части спектакля. Здесь перед нами развертывается охота за яблоком. До сих пор яблоко в рамке высоко висело над сценической площадкой, никем не замеченное. На самом деле его давно высмотрел персонаж П. Будриса. Недаром он появился уже с табуреткой и шестом. Но и с этими приспособлениями все его старания оказались напрасны. Другой персонаж (С. Тряпулис) — собственно главный Герой, как вскоре выяснится, — тоже пытался дотянуться до плода разными способами. И подпрыгивая. И с помощью согнутой пилы, которая, с силой разогнувшись, должна была его сбить. И встав на сложенную из камней башенку. И подбрасывая косу. И даже — пытаясь встать на плечо девушки и подбросив за яблоком мальчишку (В. Вилюе). Между тем еще один персонаж (К. Якштас) пришел со своим яблоком, которое он с аппетитом уплетал. Но оказался посрамлен, когда из его яблока был вытащен длинный жирный червяк. Желаемое же всеми яблоко оставалось висеть наверху. Когда оно вдруг стало опускаться, «народ» срочно развернул под ним скатерть. Но яблоко вновь замерло, никому не доставшись. Окруженное рамкой, оно уже тем самым явило свою необычность. Его неожиданное движение вниз эту необычность подтвердило. Люди же пытались поступить с ним, как с обыкновенным яблоком. Так в форме притчи эпизод обозначил ряд тем, которые затем были развернуты в ходе спектакля.

### «Фауст»

Неординарность Маргариты, которая в спектакле Някрошюса предстает сильной, самостоятельной, активно действующей героиней, наиболее ярко проявляется в эпизодах, независимых от текста трагедии Гете.

Появившиеся в момент свидания обыватели, которыми обернулись Духи, резко откликнулись на любовную игру героев, обратив на себя внимание стуком палок о палки, которые каждый держит в руках. Обведя себя кругом, девушка неоднократно вовлекала в него Фауста, который тут же выбегал, явно не желая оказаться под влиянием ни магической фигуры, ни Маргариты с ее любовью. Она же заявила: «Я сама возьму вас под защиту». Е. Соколинский в рецензии на спектакль справедливо подчеркивает важность этой режиссерской вставки: «Някрошюс добавляет принципиальные для него слова о “защите” в текст трагедии», — и поясняет: «… впрочем, во второй части трагедии-поэмы душа Маргариты действительно защитила Фауста на небесах»[[107]](#footnote-108).

{129} Суть, однако, в том, что режиссера интересует Маргарита в ее земном бытии. Введенная им реплика органична для героини спектакля, существенно отличающейся от Маргариты Гете, у которой, по определению Фауста, «облик кроткий».

То, как характеризует себя героиня поэмы, —

А я пред ним в смущении стою.
Всему поддакивая торопливо, —

не имеет никакого отношения к сценической героине. О ней Мефистофель не вправе сказать, обращаясь к Фаусту: «Ну, что, ушла твоя овца?», как говорит о Маргарите бес в пьесе Гете. В спектакле перед нами предстала юная женщина, не похожая на героинь других постановок Някрошюса, но, как многие из них, волевая и сильная. В отношениях с Фаустом именно она является «активной стороной».

В пьесе Мефистофель рассуждает о чувстве Фауста: «Ты пламенем объят <…> горячку надо сбавить <…> Ну, если это, правда, страсть такая…» А сам Фауст говорит о своей любви, что черт зажег в нем и «раздувает пламя» и что он, Фауст, «весь охвачен чудной дрожью», «взволнован» и «терзаем» этим чувством. Фауст Гете называет происходящее с ним «чувственным ураганом». В спектакле все эти характеристики применимы, скорее, к происходящему с героиней. Герой же здесь ведомый, он, скорее, зажигается от ее чувства.

Борьбу с Фаустом, то и дело вырывавшимся из очерченного круга, Маргарита прервала, страстно, хотя и по-детски, обняв Доктора сверху донизу, от плеч до ступней, и вызвав ответную реакцию. А затем погадала, выбросив руку в одну сторону, в другую: любит — не любит? Безоглядность этой Маргариты, ведомой собственным чувством, становится еще более очевидной в сравнении с Маргаритой из пьесы: героиня Гете прибегла к гаданию по ромашке в начале свидания, до сцены «Беседка в саду».

Решительность, которую Маргарита обнаруживает своим поведением, в частности, в момент свидания, акцентируется контрастом с ее слабостью, проявившейся среди разбушевавшейся лесной стихии, изображенной Духами, когда она не на шутку испугалась, оказавшись под рухнувшими «деревьями».

В этом эпизоде нашла отклик гетевская сцена «Собор», хотя режиссер создал другое место действия и другие силы, противостоящие героине, подавленной происходящим. Напомним: у Гете Маргарите противостоят Злой дух, нашептывающий ей о ее грехах и гневе Господнем, который ее постигнет, хор, поющий «Dies irae», ее собственные думы, от которых она «никак не отвяжется», наконец, сам храм: «Как давят своды!» Завершается сцена ремаркой «*Падает в обморок*».

{130} То, что, в отличие от сцены «Собор» в пьесе, рассматриваемый эпизод спектакля возникает до гибели Валентина, — ничего не меняет. К этому моменту у героини спектакля есть все основания, чтобы ощутить окружающий мир как враждебный. Их дало в том числе нападение на влюбленных наблюдавших за ними людей, которым они не понравились. При той свободе, с которой Някрошюс обращается с литературным текстом как материалом для создания спектакля, подобные объяснения могут показаться излишними. Но именно такие сравнения спектакля и литературного произведения и обнаруживают степень этой свободы.

В финале спектакля к сценической Маргарите, как и к героине Гете в конце первой части пьесы, возвращается сознание. Но ведут они себя по-разному. В пьесе Маргарита, уходя из жизни, ищет высшей защиты для себя, опасаясь Фауста:

Спаси меня, отец мой, в вышине!
<…>
Ты, Генрих, страх внушаешь мне.

Вместо такой, обыкновенной, слабой женщины на сцене мы видим героиню, которая, оказавшись в тех же обстоятельствах, помогла Фаусту одеться и подтолкнула его, побуждая продолжить начатый им путь познания. Режиссер последователен. Представляя на протяжении спектакля героиню, существенно отличающуюся от Маргариты Гете, он наделяет ее этим последним поступком: с одной стороны, он прямо следует из всего ее предшествующего поведения, но с другой — все же неожиданен. Завершая тему Маргариты столь мощным аккордом, такой ход дополнительно акцентирует тему сильной Маргариты и противопоставляет ее теме Фауста, какой она возникает в спектакле.

## **{****131}** Глава 2Музыка и другие неречевые звуки как материал композиции спектакля

Сфера нелитературного материала, из которого Някрошюс создает композицию спектакля, состоит не только из собственно игровых эпизодов. Режиссер уже в начале своего творчества активно включал в действие музыку и другие неречевые звуки, создавая из них сквозные или локальные ряды образов. Музыкальные предпочтения режиссера разнообразны, он использует в своих спектаклях фрагменты из классических и современных произведений разных времен. С ним много и плодотворно работали литовские композиторы, среди которых Альгирдас Мартинайтис, Фаустас Латенас, Миндаугас Урбайтис. В контексте разговора о композиции спектакля важно выявить способы включения в нее музыки и немузыкальных звуков.

Кажется, ни один отклик на спектакль «Квадрат» не оставил без внимания звонок, останавливающий героя, как только тот подходил к воображаемой стене тюремной камеры. Однако этот звонок продолжал преследовать героя и позднее, когда тот оказался за ее пределами. Ощутив себя свободным, герой спешил освободить свои уставшие от казенной обуви ноги, и тут же немедленно раздавался явно возражающий его действию тот же резкий звуковой сигнал. Этот тягостный звон останавливал героя и в тот момент, когда он хотел что-то сыграть на гармошке. Грубо вмешивался звонок и в свидание героя с подругой. Герой был удивлен вторжению в его жизнь на свободе, но звонок не унимался. Мир, окружавший его, несмотря на смену мест действия, обнаруживал свое единство, подчинение одним и тем же, подавляющим человека законам. Так рефреном проходящий звонок создавал мотив, связанный с повсеместной и тотальной несвободой.

Другой неоднократно вступавший в действие звуковой образ создавался в этом спектакле незатейливым мотивчиком песни «Чижик-пыжик». Это был самостоятельный образ, развивающийся параллельно эпизодам тюремной жизни, который связан с примитивностью, опустошающей человека. Сначала этот мотив звучал только для зрителей, заключенный его как бы не слышал. Но после выхода из тюрьмы герой именно его пытался подобрать на гармошке, словно от «Чижика-пыжика» во всех смыслах ему было уже не избавиться. То, что ему, опаленному тюрьмой, вряд ли удастся прийти в себя, подтверждалось и уже упоминавшимся финальным эпизодом спектакля.

{132} Звуковые рефрены возникали и в спектакле «Пиросмани, Пиросмани…». Один из них представлял собой ряд снова и снова вступавших в действие фрагментов из «Болеро» Ж.‑М. Равеля. В этой музыке, с неотвратимостью ее наступательного движения, слышалось приближение непоправимого. Другой рефрен выстраивался из многократно звучавших гулких шагов и неясных стуков, которые доносились из мира, окружающего каморку художника. Эти звуки, пронизывающие спектакль, создавали наряду с другими образными рядами общий мотив тревожащего предвестия.

Неоднократно вступал в действие спектакля «И дольше века длится день…» мотив песни «Сулико». Она получила в советском пространстве широкую известность как любимая песня Сталина. Однако в контексте спектакля лейтмотив, создаваемый повтором одного из фрагментов ее мелодии, воспринимался, скорее, как символ эпохи. При этом не исчезал и колорит «Сулико» как сентиментальной лирической песни. Такое часто встречающееся в спектаклях Някрошюса «двоение смыслов» или многократное умножение их создавало экспрессию, которую Е. Эткинд назвал «поэтическим напряжением»[[108]](#footnote-109).

Параллельно игровым эпизодам возникал в этом спектакле еще один звуковой ряд, уже не музыкальный. Время от времени откуда-то раздавался грохот, гром, гулкий лязг, скрежет металла о металл. Его можно было связать с железной дорогой, поскольку события разворачиваются на железнодорожном полустанке, или с близостью космодрома, с космическим мотивом, развитым в романе Айтматова и лаконично обозначенным режиссером. Но в контексте спектакля этот рефрен воспринимался не только как указание на обстоятельства места действия. В техногенных звуках звучала и агрессия, связанная с угрозой живому, природе и человеку. Такой смысл становится особенно явным в соседстве с еще одним сквозным звуковым рядом. Этот ряд создавался звуками снова и снова возникающего тревожного крика птиц и доносящегося откуда-то звериного воя. Причем в эти звуки то и дело вплеталось доносившееся издали пение, в котором слышалось что-то первозданное и вечное.

Но и этого мало. Одновременно рефрен, образованный техногенными звуками, в контексте спектакля воспринимается как символ страшной разрушительной силы, уничтожающей на своем пути все — не только полустанок «Буранный», но всю страну. Эти смыслы оттенялись неоднократно звучавшим мотивом песни «Сулико», эпизодами ареста Абуталипа и беды его семьи. С мотивом губительного техногенного натиска контрастирует также сцена, в которой маленькая горстка людей пробивается сквозь многочисленные препоны и преграды на древнее кладбище Ана-Бейит, чтобы похоронить своего земляка согласно законам предков. Противопоставлен {133} этой силе разрушения Едигей, который старается жить по древним законам и сохраняет близость к природе, которая сказалась в спектакле прежде всего в его обращении с верблюдом Каранаром, помогающим в проводах Казангапа.

В финале спектакля «Три сестры», как мы видели, драма героев не разрешалась. Это впечатление усиливалось незавершенностью вальса Шопена, фрагменты которого многократно звучали по ходу спектакля. С окончанием спектакля «свет постепенно гас, и в темноте звучали острые, требующие продолжения аккорды»[[109]](#footnote-110).

Кроме того, спектакль оказался пронизанным остро звучавшим лирическим мотивом. Этот лиризм выражался опосредованно — в той безоглядности, с которой создавались все образы спектакля. Лирическое начало выражалось и в «Элегии» Ж. Массне, которая неоднократно по ходу действия вступала мощными, печальными шаляпинскими вздохами-всплесками, напоминая об ушедшей культуре. Эта далекая красота, контрастирующая с происходящим перед нами, напоминает о себе краткими музыкальными отрывками, которые снова и снова громко вступают, чтобы тут же стихнуть. Порой голос появляется где-то вдали, приближается и затухает.

Видимо, это шаляпинское пение, которое связано с одним из слоев ушедшей культуры, как-то особенно значимо для режиссера, являясь для него одним из важных символов русской культуры. К этой культуре герои, столь пронзительно созданные им и его актерами, при другом историческом раскладе могли бы иметь прямое отношение. «Някрошюс, говоря, что “все прошло” <строчка из “Элегии”>, не успокаивался, а почти всегда срывался на крик»[[110]](#footnote-111), — точно формулировала А. Шалашова. Лирическую составляющую спектакля, «этого поразительного по глубине и искренности театрального высказывания», отметил и А. Смелянский: «Някрошюс через Чехова обнажил перед нами свою душу и ничем не защитил ее от удара»[[111]](#footnote-112).

Перед последней частью спектакля неоднократно звучит еще одна музыкальная тема — мотив песни «Сулико». Время действия, которое до сих пор особенно не конкретизировалось, обретает здесь большую определенность. И опять, как и в «Квадрате», эта нежная мелодраматическая песня, волею судьбы ассоциирующаяся с диктатором, связана с его временем, которое, по сути, не завершилось с его смертью, с чем во многом связаны беды людей и вымороченность жизни. Вариации на сходную тему возникали в то и дело странно звучащих произведениях, движение {134} которых вдруг стопорилось не предусмотренными партитурой замедлением темпа или повторами отдельных мест. Так, вновь и вновь с развитием спектакля слышались пассажи из Первого концерта П. Чайковского, исполняемые в очень медленном темпе, будто что-то сковывает эту музыку, мешает ей развернуться и обрести нужное дыхание. Мелодия вальса Шопена, тоже пунктиром вступавшего в действие, не развивалась, так что могло сложиться впечатление, будто кто-то, как писал Н. Песочинский, «разучивал, снова и снова, и снова повторяя <…> одни и те же такты»[[112]](#footnote-113).

# **{****135}** Часть 3Композиционные принципы

## **{****137}** Глава 1О типе композиционных связей

Постижение композиции спектакля Някрошюса и ее принципов важно не только в контексте исследования театра этого режиссера. Существенна и теоретико-театральная сторона проблемы, связанной с таким построением театрального произведения вообще.

Особенности действия в спектаклях подобного типа обсуждались неоднократно. Например, Т. Бачелис писала об этом, исследуя театр Г. Крэга[[113]](#footnote-114). К. Рудницкий — в связи со сценическим миром Вс. Мейерхольда[[114]](#footnote-115). Автор этих строк подробно исследовала особенности драматического развития в театре Ю. Любимова[[115]](#footnote-116) и рассматривала действие в спектаклях Р. Стуруа[[116]](#footnote-117).

Однако до сих пор этот тип сценической композиции воспринимается с трудом или не воспринимается вовсе. Вот типичный отклик на нее в рецензии конца прошлого века. «Как всегда <…> нарезанный в окрошку канонический текст <…> Роман пересказали бегло <…> Многие его линии оказались опущены или оборваны <…> Обрывы склеивали грубо, не заботясь о мотивировках и сюжетной логике»[[117]](#footnote-118). Речь идет о спектакле Ю. Любимова «Живаго (Доктор)». Понятно, что под мотивировкой и сюжетной логикой здесь имелись в виду причинно-следственные повествовательные связи. Что тут сказать? Что окрошкой названо не что иное, как многоэпизодная композиция, присущая произведениям многих драматургов — греческих трагиков, Шекспира, Пушкина, а также целого ряда режиссеров? Что в спектаклях с такой композицией не пересказываются литературные произведения? Что подобного рода сценические конструкции не подчиняются повествовательной логике?

Сходные критические высказывания, в отдельных формулировках повторяющие реакцию на любимовские спектакли, вызывала и композиция постановок Някрошюса. Так, например, один из рецензентов «Вишневого сада» справедливо зафиксировал, что образы здесь «не обещают связи с предыдущим <…> и почти ничего не скажут о будущем». То есть {138} они не вытекают из предыдущего действия и не обусловливают последующего. Иными словами, ожиданиям причинно-следственного принципа спектакль не отвечает. Но отсюда автор статьи делает единственно возможный, по его мнению, вывод: «… спектакль строится по принципу лабиринта, где много тупиков»[[118]](#footnote-119).

Часто такой сценической композиции, как ни трудно поверить, просто отказывают в существовании. Один из современных театральных критиков в частной беседе прямо заявил, что в композициях подобного рода действия нет, поскольку для драматического действия они в принципе не приспособлены. Он полагал это настолько самоочевидным, что не счел нужным привести какие-либо доводы в пользу своего мнения. Подобного рода суждения нередко встречаются и в рецензиях на спектакли Някрошюса. Приведем хотя бы одно из них: режиссер «выстраивает зрелище как цепочку метафор, аттракционов, гэгов <…> Аттракционы слабо связаны между собой <…> отчего действие стоит»[[119]](#footnote-120). Очевидно, что и здесь критик пытался искать причинно-следственную связь, которой действительно нет между отдельными эпизодами спектакля. Отсюда суждение о «слабой связанности», а точнее, ее отсутствии. Но ведь причинность — не единственная возможная связь между явлениями мира. Ассоциативные связи — не менее значимые, чем причинно-следственные.

Порой можно прочесть, что режиссер выстраивает многоэпизодную композицию вынужденно, поскольку почему-то не смог справиться с пьесой, состоящей из актов или действий, следующих друг из друга; что созданная им конструкция будто бы не позволила ему выстроить спектакль. Някрошюс «взялся за пьесу <…> она ему не поддавалась, и потому он разбил ее на <…> бесконечную вереницу сцен, не выстроившихся в целое?»[[120]](#footnote-121) — вопрошала, например, А. Шендерова в связи с одним из его произведений, концентрированно выразив позицию множества рецензентов.

Как правило, современные критики пытаются судить о спектаклях подобного типа по законам другого, повествовательного театра, а порой даже хотят видеть этот театр в спектаклях Някрошюса: «… режиссер владеет высшими секретами театральной сцепки: <…> все сцены, все обстоятельства жизни друг в друга врастают»[[121]](#footnote-122). Такое «врастание» обстоятельств жизни означает не что иное, как их плавное, незаметное, то есть причинно обусловленное, следование одного из другого.

Многие рецензенты быстро и точно отметили, что все спектакли Някрошюса многоэпизодны. Но возникает ли из множества эпизодов {139} спектакль как целое, и если возникает, то как? На эти вопросы давались противоречивые ответы. Конечно, если многоэпизодность подобна «концертной обособленности номеров, т. е. сценических картинок, в которых все отрежиссировано на должном уровне»[[122]](#footnote-123), или, например, «цепочке мизансцен-перформансов»[[123]](#footnote-124), то о целом говорить нельзя. Об этом авторы рецензий и писали неоднократно. Вот характерный пример: спектакль «распадается на отдельные эпизоды, многие из которых сами по себе весьма выразительны», а «в единое целое не стыкуются»[[124]](#footnote-125). Но правомерно ли говорить о такой «концертности» по отношению к спектаклям Някрошюса? В одной из первых обобщающих статей о его театре можно прочесть, что реалии сценического мира формирует в целое стихия ритма. Это верно для произведений всех родов и видов искусства: без обнаружения природы сценического ритма и его особенностей в конкретном театре нельзя приблизиться к пониманию целого. Но с тем, что в спектаклях Някрошюса ритм «формирует мир, где ничто от века противоречивое не конфликтует»[[125]](#footnote-126), — согласиться решительно невозможно. При отсутствии противоречия нет драматического театра. И тогда надо признать, что спектакли Някрошюса — не театр (что, разумеется, не плохо и не хорошо), а что-то иное, и судить их по каким-то другим, несценическим законам. Другое дело, насколько подобный вывод соответствует тому, что действительно представляет нам режиссер.

Рецензент спектакля «Пиросмани, Пиросмани…», справедливо заметив, что к конструкции спектакля применимы кинопонятия — монтаж, крупный план, указывает на аналогию театра Някрошюса с кинематографом, точнее — с «кинематографом Андрея Тарковского»[[126]](#footnote-127). Но при этом добавляет, что театральных аналогий театру Някрошюса нет. Более того — что его стиль антитеатрален. Суждения о том, что этот театр можно сравнивать только с ним самим, опровергаются, например, уже самим наличием ветви поэтического театра, к спектаклям которого применимы и понятия монтаж, и крупный план, и аналогия с поэтическим кинематографом.

Что касается монтажа, то, судя по утверждению того же автора в другой статье (о спектакле «И дольше века длится день…»), монтаж в театре Някрошюса видится рецензенту обусловленным причинно-следственными связями. Справедливо обнаружив, что спектакль состоит из «кусков, относительно замкнутых в себе композиций», рецензент говорит об их соединении через «историю о том, что случается с человеком…»[[127]](#footnote-128). Но тогда непонятной {140} становится приведенная аналогия с кинематографом Тарковского, монтаж в котором основан на связях по ассоциации. В случае слигованности частей об относительно замкнутых в себе фрагментах говорить не имеет смысла, в этом случае спектакль делится на большие составляющие — акты или действия. Именно такие спектакли, с вытекающими друг из друга событиями, соединенными между собой причинно-следственными связями, предназначены для развертывания некой истории.

Многоэпизодная сценическая композиция, с намеренно отделенными друг от друга эпизодами, следующими друг за другом встык, а не вытекающими друг из друга, не «врастающими» друг в друга, заведомо не приспособлена для повествования. Осмысливать такой спектакль, ища в нем историю, значит рассматривать его по законам, которым он не подчиняется. Однако именно это по преимуществу и происходит в огромном массиве рецензий. Их авторы то и дело ищут причинно-следственную логику в спектаклях, основанных на иных внутренних связях.

Это можно наблюдать даже в тех случаях, когда зафиксирована не только отдельность эпизодов-мизансцен, но и отсутствие повествования. Так, В. Иванов, один из первых исследователей творчества режиссера, которому принадлежит ряд ценных наблюдений, связанных с театром Някрошюса, размышляя над ранними произведениями режиссера, в том числе спектаклем «И дольше века длится день…», писал: «… каждая мизансцена <…> возникает как нечто устойчивое, замкнутое, дискретное. Из дискретных мизансцен-картин Некрошюс создает непрерывное сценическое действие, особенно тщательно разрабатывая мгновения перехода. (Так, скажем, горящие в ночи глаза шакалов, окружающих Едигея, как бы превращаются в нечеткие контуры официантов, снующих со свечами в надвинувшейся сцене грозных воспоминаний. Общая композиция не повествовательна. <…>) Каждый момент сценического действия “выстреливает” последующим»[[128]](#footnote-129). Но замкнутость мизансцен значит только то, что они не вытекают друг из друга по принципу причины и следствия, — либо они просто следуют друг за другом, без всякой связи (что невозможно, если перед нами спектакль, а не сборный концерт), либо соединены по ассоциации. Ассоциативные же связи обеспечены самими мизансценами, их сходством, контрастностью или смежностью, и никаких «переходов», под которыми, очевидно, и в данном случае понимается причинная обусловленность, не предполагают. Свяжет зритель ассоциативно между собой мизансцены — возникнет ток действия, нет — мизансцены останутся отделенными друг от друга. То есть непрерывность развития действия зависит от непрерывности такой зрительской «работы» — сотворчества, имеющего в этом {141} театре иной характер по сравнению с сотворчеством зрителя в театре повествовательного типа. Иными словами, здесь нельзя говорить о «выстреливании» каждого момента действия последующим, то есть о самопроизвольности хода действия. Подобное развитие действия характерно для театра с линейной, то есть причинно-следственной, логикой.

Теперь о приведенном в цитате примере, когда сцена, где изображаются горящие глаза шакалов, сменяется сценой с официантами, которые возникают из темноты — начиная со свечей в их руках. То, что горящие глаза превращаются в свечи, не означает «выстреливания» сцены с официантами из сцены с шакалами. Эффект вырастания одного образа, решенного с помощью света, в другой, начало возникновения которого также решено с помощью света, не определяет тип связи между сценами. Соединение по ассоциации здесь сохраняется. Шакалы оказываются сопоставленными с официантами в связи с «шакальей» природой отдельных представителей этой профессии — и такое сравнение должен осуществить зритель. «Тщательная разработка мгновений переходов» между замкнутыми мизансценами не требуется. Мизансцены потому и ощущаются замкнутыми, что «переходов» между ними нет. Подобные переходы, повторим, возникают при повествовательных связях, обеспечивающих плавное перетекание одной мизансцены в другую.

Само же «как бы превращение» глаз шакалов в нечеткие контуры фигур официантов становится в данном случае своеобразной подсказкой зрителю, который должен сделать названное сопоставление. Заметим, что подобные «подсказки» не являются типичными для режиссера. Как правило, он избегает таких явных ключей, конкретизирующих объекты сравнения и сужающих поле ассоциативных смыслов, возникающих при столкновении мизансцен, предпочитая более сложное сотворчество зрителя и обеспечивая расширение этих «полей».

То, что развертывается перед нами в спектаклях Някрошюса, нередко связывают либо с воспоминаниями, либо с «пространством сна, пространством видений»[[129]](#footnote-130). Полагают, что представленное режиссером на сцене сотворено из «одного и того же вещества сновидений, сохраняя присущую ему неотступно-отчетливую и недосягаемо-ускользающую реальность»[[130]](#footnote-131). В связи с его театром говорят о некой сновидческой структуре и даже — о «поэтике сновидений» и «поэтике кошмара»[[131]](#footnote-132), Называя театр визионерским, утверждают, что в нем «овеществлены наши <…> сны»[[132]](#footnote-133). Так думают {142} не только отечественные рецензенты. «Видение автора <т. е. режиссера> <…> ткется из материи снов»[[133]](#footnote-134), — утверждает, например, один из французских театральных критиков, рассуждая о «Чайке» Някрошюса.

У рецензентов «Пиросмани, Пиросмани…» был, казалось бы, даже прямой аргумент, чтобы говорить о «веществе сновидений» в сценической материи. Скажем, в этом спектакле во время сна художника в его каморку входил торговец рыбой и хозяйничал там, в том числе подпиливал ножку стола. Но, трактуя это как реальность сна, рецензенты не принимали во внимание, например, тот факт, что ножка стола так и оставалась укороченной, когда художник просыпался. Между тем режиссер специально обращает на это наше внимание. Вспомним: когда Пиросмани и Сторож заметили, что стол стал шататься, один из них подложил под укороченную ножку сложенный носовой платок. То есть речь идет не о самом сне, а о смешении сна и яви как модели взаимопроникновения реального и ирреального. Поэтому нельзя, например, и наверняка утверждать: приход актрисы Маргариты или трех князей в каморку Пиросмани был плодом воображения художника или имел место в действительности. Не это интересует режиссера, а именно переплетение фантазии и реальности, соотнесенность несоотносимого. Что касается других спектаклей, то они не давали даже такого иллюзорного основания для того, чтобы говорить о сновидческой природе происходящего.

Сходным образом обстоит дело и с воспоминаниями, о которых писали прежде всего в связи со спектаклем «И дольше века длится день…» и которые, как полагали рецензенты, начинают развертываться, когда треножник фотоаппарата напомнил Едигею новогоднюю елку из прошлого. Для спектакля в целом, где важным мотивом стала судьба традиций, значимым становился не факт воспоминаний, а соотнесение разных времен и пространств. Спектакль меньше всего разделял настоящее и прошлое. Смыслообразующим становилось как раз их постоянное сосуществование и нераздельность.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что и здесь, и в других постановках Някрошюса как частные образы, так и образ спектакля в целом создавались с помощью ассоциативно-монтажной логики, соединяющей эпизоды по контрасту, смежности или сходству.

Как для Пиросмани равнозначны и взаимопроницаемы фантазия и действительность, так и Едигей, по верному замечанию одного из рецензентов, «не столько припоминал <…> он <…> прошлым жил»[[134]](#footnote-135) не в меньшей мере, чем настоящим.

{143} Здесь необходимо сказать несколько слов о самих этих снах, мечтах, наплывах, воспоминаниях, видениях и т. д. на сцене, о чем уже довелось писать по другому поводу. Они используются для того, чтобы действие прошло через сознание героя, когда это требуется для самого действия. Но нередко режиссер сам монтирует то, что кажется несоединимым, следуя собственным ассоциациям. А зритель часто усматривает здесь привычную связь: герою снится, герой вспоминает или — вариант — режиссеру снится… Как заметил по этому поводу один из критиков, мы очень любим столкновения несопоставимого, «все ирреальное на сцене объяснять “снами” и воспоминаниями»[[135]](#footnote-136).

Соединение несоединимого не является прерогативой снов, кошмаров, воспоминаний… Оно присуще одному из способов видеть мир и мыслить. Это один из типов художественного мышления и, соответственно, один из типов построения художественного образа, о котором — применительно к живописи, музыке, литературе, театру и, конечно, к кино — подробно размышлял С. Эйзенштейн[[136]](#footnote-137).

Разные типы мышления зафиксированы наукой как минимум в первой половине XX века. Так, И. Павлову принадлежит идея о трех типах мышления:

а) художественно-образного, синтетического или объединяющего;

б) научно-аналитического, дробного, разъединяющего, словеснопонятийного;

в) мышления смешанного типа, образно-научного, в котором элементы образности и словесно-понятийные находятся в некотором относительном равновесии[[137]](#footnote-138).

Это разделение помогает понять и наличие разных типов внутри интересующего нас мышления, присущего художникам. Более поздние исследователи полагали, что «неизбежное присутствие в мышлении каждого человека элементов обоих крайних типов мышления делает это разделение чисто теоретическим»[[138]](#footnote-139). Видимо, в процессе создания художественного произведения функционируют разные типы мышления, но с преобладанием одного или другого у разных художников. Вот это преобладание и позволяет говорить о художниках с разными типами мышления, создающих разные по внутренней конструкции образы.

{144} Продолжая разговор о нашем герое, заметим, что большинство литературных произведений, с которыми работал Някрошюс, имеют фабулу. Как правило, именно с опорой на нее в рецензиях происходит рассмотрение спектаклей, поставленных на подобном материале. Но режиссер, работая и с такой литературой, лишает фабулу присущей ей функции. Каждое фабульное событие, представленное в литературном источнике, трансформируется и разрабатывается режиссером так, чтобы стать относительно автономным эпизодом спектакля и одновременно составляющей мотивов или тем, развивающихся в ходе спектакля. Разумеется, для развития фабулы это становится тормозом. Поэтому фабульное развитие событий, если оно есть, во всех спектаклях Някрошюса оказывается «подавленным», отходит «в тень», на второй план. Иными словами, беря фабульный литературный источник, Някрошюс, «сбивая» повествование, заменяет его собственной, неповествовательной логикой, которая и оказывается ведущей в смыслообразовании спектакля. При этом фабульный событийный ряд, не определяя развития действия, становится гранью или стороной общего художественного содержания спектакля — того содержания, которое Ю. Барбой предлагает рассматривать как некий объем, не сводящийся к сумме содержаний отдельных сторон, слоев или граней спектакля[[139]](#footnote-140).

Когда критическое суждение оказывается лишенным фабулы как привычной «опоры», спектакль нередко видится рецензенту рассыпающимся, несвязным и даже вызывающим резкое отторжение. Так случилось со многими спектаклями. В одной из статей о «Вишневом саде» указывалась и причина несвязности происходящего на сцене, по мнению критиков: «Тщательность, с которой прорабатывается литературный текст <…> разжижает и утяжеляет действие, превращает спектакль в череду этюдов»[[140]](#footnote-141). Из такого утверждения следует, что до и помимо спектакля существовало действие, судя по всему — действие пьесы, которое и стало действием спектакля, которое режиссер, «прорабатывая литературный текст», то есть размывая фабулу, «разжижал и утяжелял». Следование режиссера действию пьесы распространено в повествовательном театре; причем именно следование, а не воспроизведение, ибо действие спектакля и действие пьесы не одно и то же уже потому, что эти действия выражены языками разных искусств. Но в «Вишневом саде» Някрошюса повествования нет, поскольку спектакль построен как череда эпизодов или «череда этюдов», как верно отмечено в самой статье. А потому действие и здесь развивается не вдоль фабулы, а как-то иначе.

В современной театрально-критической литературе наличие внятного событийного ряда в сценическом произведении, как правило, {145} считается необходимым (хотя и не всегда достаточным) условием для того, чтобы считать сценическое произведение выстроенным. Поэтому особенно много нареканий на «невыстроенность» получили постановки на бесфабульной литературной основе. Но, как мы видели, сходные вопросы возникают и применительно к конструкции спектаклей, поставленных по материалу, имеющему фабулу. Впрочем, по вполне понятной причине это происходит реже. Хотя событийный ряд в таком спектакле тоже оказывается размытым, фабулу здесь при желании можно вычитать, тем более заранее зная ее по литературному источнику, который, как правило, широко известен.

Для части рецензентов «“Песнь песней” распадается на отдельные эпизоды, многие из которых весьма сильны и выразительны, но в единое целое не стыкуются»[[141]](#footnote-142). В то же время другим критикам отдельность эпизодов и отсутствие фабулы, напротив, не помешали увидеть в спектакле историю — «историю деревенской любви худенькой девушки с огромными глазами и высокого увальня. Встречи и расставания, попытки завлечь и желание независимости, начало любви и насильное разлучение»[[142]](#footnote-143).

По отношению к драматургии спектакля «Времена года» высказывались сомнения, подобные следующему. «Не хочу сказать, что в спектакле нет проблем <…> связанных с драматургией <…> Дело в том, что, волей-неволей, Някрошюсу приходится выстраивать свою собственную драматургию <…> Ему тут не в помощь жесткая композиция (чеховская или шекспировская) <…> Задаю себе вопрос: нельзя ли в первой части поменять местами первый и второй акты? Не уверен, что нельзя»[[143]](#footnote-144), — говорил А. Бартошевич, не приводя, впрочем, никаких подкрепляющих аргументов. Между тем не «волей-неволей», а согласно природе своего художественного мышления режиссер не только во «Временах года», но во всех своих спектаклях, независимо от того, с какой литературой работает, выстраивает собственную драматургию, начиная уже с самых ранних своих произведений. При этом жесткая композиция исходного литературного материала (в том числе пьес Чехова и Шекспира) никогда не становилась для этого препятствием. «Чеховские» и «шекспировские» спектакли, как и остальные, имели собственную композицию, отличную от композиции пьес. Что касается «Радостей весны», то о какой бы то ни было перестановке актов в спектакле говорить нельзя, вспомнив хотя бы о четко выраженном развитии тем от начала к финалу спектакля. Вспомнив об усложнении уроков жизни, которые усваивают (или не усваивают) подопечные отца — от разбивания головы на катке до значимого для всех строительства. Об изменениях, {146} происходящих в самом отце, который проходит путь от полного сил и воодушевления героя, занимающегося трудным делом воспитания людей в начале, до уставшего, надорвавшегося человека в конце спектакля.

Базовые, в том числе конструктивные, особенности произведения не выбираются художником произвольно, они определены способом его мироощущения и связанным с ним типом художественного мышления. Поэтому радикальных изменений (которые могут быть связаны с экстраординарными, катастрофическими событиями, способными обеспечить сдвиги в мировидении) такие особенности, как правило, не претерпевают. Притом что могут быть отдельные, так или иначе отличающиеся друг от друга этапы творчества. Это, кстати, режиссер осознает, что обнаружилось, в частности, в одном его высказывании на пресс-конференции. На вопрос, не повлияла ли работа с поэмой Донелайтиса на эволюцию его стиля, Някрошюс ответил, что «каждый режиссер имеет свои конструктивные приемы, и в данном случае ему не пришлось их преодолевать или создавать новые»[[144]](#footnote-145).

Были относительно этого спектакля и вполне категоричные, уже знакомые нам суждения, вплоть до того, что здесь перед нами «как будто уже не театр, там нет действия, аристотелевского перехода “от счастья к несчастью”, нет внятной истории, сюжета, образов»[[145]](#footnote-146). В отсутствии «внятности» режиссера обвиняли и в случае с другими постановками (например, «Отелло»), а заодно критиковали и композицию всех остальных его спектаклей: «Ни один из его элементов не отвечает и не собирается отвечать на вопрос — почему, зачем, откуда»[[146]](#footnote-147). Таким образом, Някрошюсу снова вменялось в вину отсутствие принципа причины и следствия. Это отсутствие также вполне осознанное — напомним слова самого режиссера о том, что интрига ему не нужна. Повторим: причинно-следственные отношения не исчерпывают связи между явлениями мира. Някрошюс, в соответствии с присущим ему типом художественного мышления, соединяет явления, стороны, грани мира и соответственно разные части, слои и составляющие спектакля — иначе, ассоциативно. Поэтому многоэпизодная композиция, характерная для спектаклей Някрошюса, не предназначена для повествования. Поэтому здесь (как и во всех остальных постановках Някрошюса) бессмысленно искать историю как основу действия и интригу. Однако из этого не следует, что перед нами не театр, поскольку драматическое развитие аристотелевским переходом от «счастья к несчастью» (или наоборот) не исчерпывается.

{147} По мнению Е. Кухты, автора нескольких статей обобщающего характера, посвященных режиссеру, в спектаклях «Времена года» и «Песнь песней» «режиссерская драматургия абсолютно первична, а она не соблюдает правил драматургического чистописания. Действие фрагментарно <…> Отрывочная, “враздробь”, структура действия»[[147]](#footnote-148). Судя по всему, под подобными правилами имеются в виду законы драматургии с аристотелевским типом действия. Они здесь действительно не работают. «Не сведенными в лад и классическую гармонию»[[148]](#footnote-149) назвал поэтические откровения режиссера А. Смелянский. С этим можно согласиться, поскольку и в данном случае, скорее всего, подразумеваются лад и классическая гармония аристотелевой драмы.

Другое дело, что в спектаклях Някрошюса, в его художественном мире в целом есть и свой лад, и гармония, только это другой «лад», другой тип действия. Это действие развивается не фрагментарно, не отрывочно, не «враздробь», а непрерывно, не останавливаясь, не прекращая своего движения и в бестекстовых, неразговорных фрагментах спектакля. На последнюю особенность следует специально обратить внимание. Дело в том, что из статьи в статью подобные зоны спектаклей Някрошюса называют паузами. Например, так: «Как и почти все спектакли Э. Някрошюса, “Нос” начинается длинной паузой»[[149]](#footnote-150), «“Отелло” Някрошюса <…> пронизан паузами, в паузах — смысл только что рассредоточенных слов»[[150]](#footnote-151). Никто не отрицает, что эти «паузы» содержательны, и зачастую именно они и таят в себе самое содержательное. Но одновременно утверждается — иногда по умолчанию, а чаще это прямо сформулировано, — что они рвут действие, рушат композицию. То есть предполагается, что композиция, действие организуются только словесным рядом. Иначе говоря, и в этом случае имеется в виду, что композиция и развитие драматического действия спектакля тождественны композиции и развитию действия пьесы.

Характерно применение самого слова «пауза». С ним связывают остановку в действии, его прерывание те, кто ориентирован на разговорный театр, при этом будто забывая, что театральная содержательность — содержательность непременно драматическая, то есть испытывающая становление в непрерывном процессе драматического действия. «Тут все нарушено огромными зонами молчания»[[151]](#footnote-152), — можно прочесть, например, об «Отелло» Някрошюса. Между тем режиссер, пользующийся литературным источником {148} как материалом, заведомо создающий собственный художественный мир, выстраивает свою, отличную от композиции пьесы, конструкцию спектакля, полноправными составляющими которой становятся все сочиненные режиссером элементы, в том числе и безразговорные, которые также участвуют в действии. При этом возникает спектакль, представляющий собой, разумеется, нечто выстроенное, а не «разрушенное».

Видимо, такое положение дел с восприятием обсуждаемого типа театра возникло именно в связи с привычкой к разговорному театру, где главное — слово; к повествовательным композициям, где действие развивается с переходом от счастья к несчастью или наоборот, где режиссеры следуют логике литературного источника. Прежде всего — фабульной логике. Эта привычка обусловлена в том числе и особенностями истории сценического искусства в нашей стране, чье естественное развитие было в XX веке прервано, когда была пресечена ветвь, связанная с условным театром. Несмотря на ее возрождение в эпоху «оттепели», его представители и сегодня крайне немногочисленны. Их спектакли, которые чаще всего пытаются воспринимать, выискивая в них несвойственное им повествование, как это ни странно, так и не сформировали зрителя, готового к восприятию такого театра.

В чем же существо действия в спектаклях Някрошюса и как возникает непрерывность его развития?

Сразу заметим, что «Гамлет», «Макбет», «Отелло», пьеса «Ромео и Джульетта», по которой поставлен спектакль «Любовь и смерть в Вероне», — многоэпизодны сами по себе. Но и конструкции спектаклей, поставленных по пушкинским «маленьким трагедиям», по пьесам «Пиросмани, Пиросмани…», «Дядя Ваня», «Чайка», «Вишневый сад», по «Фаусту», тоже оказались многоэпизодными. Такими предстали и композиции спектаклей по прозаическим произведениям («Квадрат», «И дольше века длится день…», «Нос»), по поэме «Времена года», библейской Песни песней.

### «Квадрат»

Этот спектакль состоит из четырех частей. Начало и финал связаны с вышедшим из тюрьмы героем, вторая часть — с торжественными проводами выпускников вуза, место действия третьей — тюрьма. Как соединены эти части?

Формально вторая часть вытекала из первой, где героиня приходит на прием к врачу, которому она собирается рассказать историю своих отношений с героем. Следующая часть представляла начало этой истории. Однако театр не спешил показать событие, послужившее началом знакомства. Вместо этого перед нами возникал сочиненный режиссером и подробнейшим образом разработанный эпизод торжественных проводов {149} выпускников педвуза на работу по распределению. Но по мере развертывания действия объектом зрительского внимания оказывалась не принадлежность этого эпизода к истории героев (к которой имел отношение лишь тот факт, что мероприятие транслировалось по радио), а именно сходство, казалось бы, несопоставимых между собой сцен: сцены проводов выпускников и сцены приема у врача. По замыслу режиссера, зритель должен связывать эти сцены не причинно-следственной связью (героиня обещала рассказать историю — и вот эта история началась), но по ассоциации сходства, которая оказывалась здесь смыслообразующей.

Мы следили за тем, как казенщина кабинета врача сменилась казенщиной проводов выпускников. Следующий эпизод также не был напрямую связан с историей молодой учительницы и заключенного. Здесь перед нами возникали реалии тюрьмы. С ее жестким ограничением пространства физического существования человека. С резкими оглушающими сигналами звонков при подходе заключенного к границе этого пространства. С гулким эхом шагов в коридорах тюрьмы и шагов самого заключенного в камере. С похожими на лай криками-обращениями к заключенному, по номеру, под которым он существует в этом учреждении. Все это было далеко от того, что происходило в предыдущем эпизоде, не вытекало из него по принципу причины и следствия. Но формальность тюремного порядка и отстраненность от человека, которая отличала мероприятие проводов, обнаруживали сходство между этими эпизодами. Помимо этого также возникала связь тюремной сцены с более ранним эпизодом, отделенным от нее сценой проводов молодых учителей, — эпизодом приема у врача. В процессе подобного ассоциативного соединения эпизодов в ходе спектакля возникала тема, связанная с несвободой человека, отчуждением от него общественного устройства. Тема, развертывание которой было обеспечено тем, как именно режиссер выстроил эпизоды, в какой очередности представил их и как побудил зрителя связать их. Происходит то, о чем писал Эйзенштейн в связи с произведениями, созданными по законам ассоциативного монтажа: «… зритель <…> из ткани своих ассоциаций <…> творит образ по <…> направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы»[[152]](#footnote-153). В нашем случае в роли автора выступает режиссер спектакля.

Эпизод, в котором герой монтировал радиоприемник, также не был обусловлен предыдущей сценой, представляющей существование заключенного в условиях тюрьмы — с постоянными окриками, звонками, которые предупреждают, одергивают и останавливают, с порядком, не располагающим к подобной деятельности, с тюремными законами, которые такую деятельность запрещают. Здесь перед нами представал человек, который действует {150} не так, как обычно себя ведут в таких обстоятельствах. Конструирование приемника выглядело здесь поступком свободного человека. Этот эпизод в нашем воображении соединялся с предыдущим по ассоциации контраста. Впоследствии по ходу спектакля снова и снова возникали эпизоды, в которых герой и героиня вели себя «по-человечески» в нечеловеческих условиях — пытались понять друг друга, любить, поэтизировать свою любовь. Подобные эпизоды не всегда следовали друг за другом, непрерывно. Порой они перемежались эпизодами, связанными с первой темой, темой казенного мира, темой несвободы, с которыми соединялись по ассоциации контраста, а между собой они связывались по ассоциации сходства. Так выстраивалась цепочка эпизодов, создававших вторую тему спектакля, связанную со стремлением человека сохранить человеческие качества, несмотря на окружающие обстоятельства и вопреки им.

Эти две параллельно развивающиеся, контрастирующие темы неизбежно по ходу спектакля сопоставлялись, образуя контрапункт. В непрерывном процессе такого сопоставления и развивалось драматическое действие спектакля, которое, таким образом, было непрерывно.

Несколько сквозных мотивов усложняли эти темы, определив дополнительные направления их развития. Например, один из таких мотивов, связанный с темой душевной стойкости, задавали строки из стихотворения, которое герой посвятил девушке и неоднократно в ходе действия повторял. Дополнительный оттенок теме несвободы придавал мотив, возникавший благодаря многократным повторам мелодии «Чижика-пыжика». Другой поворот этой теме давал тюремный сигнал-звонок, также создававший свой лейтмотив.

Заметим, что законы контрапункта и полифонии, лежащие в основе построения спектаклей Някрошюса, режиссер давно и вполне внятно для себя сформулировал. Во всяком случае, одно из первых публичных высказываний об этом относится к 1987 году. «Театру необходимо учиться у литературы, — рассуждал режиссер. — Есть Чехов, есть Маркес, в их произведениях в одну ситуацию вливается много потоков, объединяющихся в контрапункт, в полифонию. И если покажем не одну только чистую, отдельно взятую краску, будем выстукивать не один отдельно взятый звук, а будем объединять краски и звуки в созвучия, тогда достигнем эффекта новизны, свежести, тогда будем воздействовать на зрителя, волновать. Благодаря нам зритель как будто в первый раз увидит и любовь, и страдание»[[153]](#footnote-154). Высказывание художника о его произведении и само произведение далеко не всегда соответствуют друг другу, но у Някрошюса в данном случае, несомненно, соответствуют.

{151} Подобным образом строится композиция и остальных произведений режиссера.

Ассоциативные связи между соседними и отдаленными друг от друга фрагментами спектакля «работают» во всех произведениях Някрошюса; каждая «линия», мотив, «голос» или тема создается ассоциативной соотнесенностью отдельных ее частей, то соседствующих друг с другом, то разнесенных во времени спектакля. Темы (линии, мотивы, голоса) всюду возникают пунктирами. Проведение одной темы уступает место другой вступающей теме и так далее, причем различные темы нередко развертываются одновременно. Но в любом случае соотнесение тем, а значит, развитие драматического действия, которое этим соотнесением и обеспечивалось, оказывается непрерывным.

### «Пиросмани, Пиросмани…»

С одной стороны, здесь развивалась тема, связанная с жизнью Пиросмани, — полифоническая тема, в которой звучали несколько параллельно развивавшихся сквозных мотивов. Один из них возникал из эпизодов будней художника, его общения со Сторожем. Другой создавался чередой визитов гостей Пиросмани и персонажей его картин. В этих визитах отражалось отношение к художнику общества, не признающего ни искусства, ни самого образа жизни Пиросмани. В этих визитах сказалось и ощущение приближающейся смерти, с которым были связаны и другие мотивы. Один выстраивался из неоднократно звучавших, гулких, тревожных шагов и неясных стуков, раздававшихся извне каморки. Другой создавался рядом появлений за окном Ии-Марии с ее пронзительно-болезненным взглядом, в котором чудилась какая-то тайна. Третий представлял собой неоднократно вступавшие в действие фрагменты «Болеро» Равеля с его неумолимым наступлением неведомого. Единство мотива поддерживалось ассоциативным сходством между эпизодами, его составляющими. В контрапункте этих сквозных мотивов выступала тема драматической жизни Пиросмани, ее тягот и непризнания художника, чье самоощущение отягощено предчувствием близкой смерти.

Кроме того, параллельно происходящему на сцене по ходу спектакля неоднократно звучали фрагменты из «Витязя в тигровой шкуре» Ш. Руставели, в красивой декламации, исполняемые женским голосом (в записи). Поэма звучит, во-первых, именно как стихотворный текст. Ее не превращают в прозу, как это чаще всего делают драматические актеры при чтении стихов, игнорируя паузы между строками и жертвуя ритмом в угоду «житейской» логике, навязываемой стиху. И, во-вторых, — текст читается мастерски и артистично. Такое исполнение представляет поэму именно как высокохудожественное произведение. Эти «чтецкие» фрагменты в соотнесении друг с другом создавали вторую сквозную тему спектакля.

{152} На первый взгляд, эти две сквозные темы не связаны. В спектакле Пиросмани предстает как обобщенный образ художника, а «грузинских» черт героя пьесы Коростылева он практически лишен. Но национальный колорит здесь не так и важен, важнее то, что и поэма Руставели, и ее автор, как и Пиросмани, принадлежат настоящему искусству, поэзии в высоком смысле.

Сопоставление названных тем, развивающихся по ходу действия, с одной стороны, выявляло контраст между прозаической жизнью художника и полной приключений романтической жизнью героев поэмы. Но с другой — обнаруживало сходство между высотой духа древних витязей и стоицизмом Пиросмани, подчеркивало сходства и различия между подвигами легендарных героев и жизненным подвигом художника, а также сходство между стихами Руставели и искусством Пиросмани как художественными вершинами, сходство гениального поэта и гениального живописца.

В постоянном соотнесении этих тем создавался непрерывный ток драматического действия, шло смыслообразование спектакля, который оказывался посвященным великому художнику как человеку, которого не минует драматизм земного существования.

Останавливаясь на подробностях будничной жизни непризнанного художника, спектакль не представляет историю жизни Пиросмани, историю его последних дней. Перед нами возникает высокая легенда. Об этом важном качестве созданного в спектакле мира говорят множество деталей и приемов. Среди них и представление героя спектакля «в спокойной сосредоточенности»[[154]](#footnote-155), подобно тому как сам Пиросмани изобразил своих героев. И замедленный темп действия. И эффекты крупных планов, с акцентированием эпизодов будней как едва ли не житийных, причем вглядывается режиссер не в последовательность событий, а в выбранные им отдельные мгновения жизни художника, которые он и превращает в легенду. И, наконец, мифологизация Пиросмани происходит благодаря соотнесению его мира и художественного мира героической поэмы Руставели.

### «И дольше века длится день…»

В спектакле «И дольше века длится день…» один ряд эпизодов связан с Едигеем, с его женой, с любовью героя к Зарипе, с организованными им проводами Казангапа, с попыткой похоронить его на кладбище предков Ана-Бейит. Не объединенные фабульной логикой, эти эпизоды соединялись между собой по ассоциации сходства, причем они не всегда шли подряд и связи возникали между отдаленными во времени спектакля эпизодами. Другой ряд эпизодов можно назвать звуковым. Он создавался из слышавшихся время {153} от времени звуков потревоженной природы, в частности, криков встревоженных птиц вперемешку с доносящимся откуда-то пением, в котором слышалось вневременное, может быть, вечное. Этот звуковой рефрен развертывался параллельно игровым эпизодам и связывался — по ассоциации сходства — с мотивом жизни Едигея, который старался во все времена соотносить ее с законами природы и предков. Так возникала тема человека с его стремлением, невзирая на обстоятельства, жить по-человечески.

С эпизодами, посвященными Едигею, нередко шли встык и соединялись по контрасту сцены, связанные с днем смерти Сталина, арестом Абуталипа и судьбой семьи этого героя, а также сцены, в которых действовали государственные функционеры послесталинской эпохи, не слишком изменившиеся со времен диктатора. Вспомним начальника Едигея, у которого тот отпрашивался на похороны Казангапа, а также охранника территории, прилегающей к космодрому, который поступает с Едигеем и окружающими его людьми как бездушная машина, механизм. Эти сцены также ассоциативно соединялись и выстраивались в единый образный ряд, связанный с насилием над человеком.

Неоднократно по ходу действия звучал мотив песни «Сулико», становящийся в контексте спектакля символом сталинской эпохи. Кроме того, то и дело слышались грохот, гром, лязг и скрежетание. Эти «технологические» звуки также ассоциировались скорее с агрессией, наступлением, разрушением. Так выстраивался звуковой ряд, развивающий мотив насилия над всем живым, над человеком и природой. Эти звуковые ряды, а также игровой ряд с участием персонажей-функционеров, винтиков государственной машины, соединяясь по ассоциации сходства, создавали развивающуюся сквозную тему насилия.

Становление смысла спектакля происходило в процессе драматического действия, которое возникало в постоянном соотнесении двух параллельно развивающихся тем. С одной стороны, это тема, связанная с человеческими (Едигей) и природными ценностями, и тема насилия — с другой.

Решенная средствами пантомимы, большая сцена с манкуртом и его матерью замыкала на себе обе темы. Важные для этой сцены мотивы, памяти, традиции, самоидентификации человека, а также беспамятства и обезличивания, существенно конкретизировали каждую из них, придавая им актуальность, существенную для времени постановки спектакля и связанную с национальными проблемами в контексте советской империи.

### «Дядя Ваня»

В ходе этого спектакля из соседних и отдаленных друг от друга сцен, соединяющихся по ассоциации сходства, выстраивалась тема, связанная с процессами вырождения и разрушения, затронувшими разные {154} уровни жизни человека, общества и природы. Одновременно и параллельно ей создавалась тема возможностей человека, с его чувствами, силами, стремлениями, которые позволяют в той или иной степени противостоять упадку. Развитие действия и процесс становления смысла целого обеспечивались непрерывным соотнесением этих тем.

### «Нос»

Здесь ассоциативным монтированием выстраивалась, с одной стороны, тема отношения потомков к Гоголю, который представал в спектакле в образе «маленького человека». С другой стороны, складывалась тема, связанная с советским пространством и постсоветской Россией, где, по воле режиссера, действуют майор Ковалев и Нос. По сути, это были вариации одной и той же темы, которые в ходе спектакля соотносились между собой по принципу сходства. В процессе развертывания этих вариаций и развивалось драматическое действие спектакля, обнаруживая актуальность горестного взгляда Гоголя, который, пользуясь его словом, хоть и не «проездился» по России, но прозрел ее сущность на века вперед. Отчетливо видит ее и сам Някрошюс, который понимает ее так глубоко, как это доступно лишь художнику, о чем свидетельствует не только этот спектакль, но и большая часть его творчества.

### «Три сестры»

В «Трех сестрах» на протяжении спектакля возникали эпизоды вымороченной, пропадающей жизни, которые ассоциативно соединялись в единый ряд. Параллельно ему шел ряд музыкальный, отличавшийся такой же «нескладностью» — странно звучащие, деформированные, многократно повторяемые музыкальные отрывки Первого концерта Чайковского и вальса Шопена. Таким образом, тема, мощно ведущаяся в игровых эпизодах, параллельно, по-своему и сильно, проводилась на музыкальном уровне, обретая дополнительный объем.

Параллельно развивалась противостоящая ей тема, посвященная попыткам героев сопротивляться сложившемуся ходу вещей.

Нельзя согласиться с тем, что в спектакле «размытый конфликт и ненаправленное движение сценического действия»[[155]](#footnote-156). Конфликта, если понимать его как столкновение противоборствующих сил, в спектакле вообще нет. Здесь, как и в пьесе Чехова, никто ни с кем не вступал в борьбу. А вот противоречие было. Оно обнаруживалось в сосуществовании {155} названных тем. Что касается направленности драматического действия, то она выявлялась уже в том, что по ходу спектакля происходящее становится для героев все более и более невыносимым. Но при этом вновь и вновь дает о себе знать их внутренняя стойкость. Изменения обнаруживались в непрерывно накаляющейся атмосфере, в усиливающемся напряжении героев, прежде всего сестер, которые с развитием спектакля все чаще соскальзывали в истерику, а их разговоры стали то и дело переходить в крик. Изменения обнаруживались в том, что их игры все меньше оказывались способны поддержать героев. Получала развитие и вторая тема. В играх героинь к финалу не было той легкости, какую мы видели в начале спектакля. При этом они становились более изобретательными. При нарастающем внутреннем напряжении героинь настойчивее стали их попытки поддержать друг друга. Но все это не лишало финал безысходности, и эта безысходность решительно отличает заключительную сцену от тональности начала спектакля.

Драму героев режиссер представил в трагическом ракурсе, поместив ее в напряженное поле между двумя музыкальными рядами как между двумя эпохами, двумя Россиями — потерянной и советской. С одной стороны, многократно по ходу действия вступали фрагменты «Элегии» Ж. Массне в исполнении Шаляпина, напоминая об ушедшей культуре, от которой герои при другом ходе истории не были бы отчуждены.

С другой стороны, звучал мотив песни «Сулико». И опять, как и в спектакле «И дольше века длится день…», эта нежная мелодраматическая песня, волею судьбы ассоциирующаяся с диктатором, была соединена с его временем, которое, по сути, не завершилось с его смертью. С этим — уверен режиссер — во многом оказались связаны беды героев, их пропадающая жизнь. Совокупность этих музыкальных рядов воспринималась как прямое лирическое высказывание Някрошюса, во многом определявшее наш взгляд на то, что происходило с героями. Высказывание, которое внутри себя было полно драматизма. Лирика звучала в спектакле и опосредованно — в той остроте и безоглядности, с которой созданы герои спектакля.

Притом что лирическая составляющая размывала драму, звучащая «Элегия», контрастируя с происходящим, резко оттеняла ее. Тем самым развертываемый перед нами сценический мир получал дополнительный драматический импульс. Сложность жанровой особенности спектакля усиливалась и тем, что иногда драматическое напряжение обретало трагикомический отсвет, как это было, например, в моменты беспомощных попыток Андрея подражать пению Шаляпина.

«Элегия» включалась в действие и еще одним способом. Ее частые, настойчивые вступления создавали ощущение того, что «недотягивающие» до этой музыки герои все-таки имеют некоторую причастность к ней и к ушедшей культуре, которую она символизирует в спектакле, {156} как — в определенном смысле — ее наследники. Поэтому «Элегия», будучи противопоставленной нескладывающейся, распадающейся жизни, одновременно ассоциировалась с темой противостояния героев, усиливая ее.

### «Гамлет»

В ходе спектакля «Гамлет» развертывалась подробнейшим образом разработанная тема зла. Одна из наиболее развернутых вариаций была связана с королем-Призраком, с его манипуляцией сыном и миром в целом. Другую вариацию представляет Полоний, с его насилием над дочерью. Третьей вариацией этой темы становился мотив, связанный с нравами Эльсинора, многие обитатели которого к тому же оказались заражены пришедшим в мир живых старым Гамлетом.

Одновременно развивалась тема сохранения человеческого начала, несмотря на обстоятельства. Здесь также можно выделить несколько вариаций. Одна из них связана с Гертрудой, отчаянно борющейся за спасение сына. Другая — с любовью Офелии и Гамлета.

Развитие драматического действия задавалось противопоставлением этих тем. Утверждению же о том, что в спектакле «главенствовал <…> смертный ужас последнего часа», перед которым «все герои оказывались в <…> единстве»[[156]](#footnote-157), сценические реалии явно «сопротивляются».

### «Макбет»

Подобным образом происходило развитие действия и в «Макбете». Здесь с начала спектакля шло почти лавинообразное развертывание темы, связанной с искушением героя, которое то и дело переходило в самоискушение, и с тем путем преступлений, на который он соскользнул. Становление темы определялось по преимуществу действиями самого Макбета. Героини, испытывающие героя, лишь подтолкнули его, проверяя, сможет ли он проявить достаточную душевную стойкость. В отличие от шекспировского героя, который оказался жертвой собственного тщеславия и стремления к власти, сценического Макбета погубила его человеческая слабость, с которой он не сумел совладать. С готовностью попавшись на крючок «ведьм», мгновенно поверив им, он активно и быстро переориентировал свою жизнь, чего, похоже, не ожидали от него и сами проводящие испытание.

Параллельно развивалась тема внутренних мучений героя, которая возникла одновременно с первой и проявилась уже в том, что терзания Макбета начались сразу после встречи с «ведьмами». Он не только предвидит муки, которые его ждут, но, благодаря особенностям своего {157} душевного склада, испытывает их, даже еще не совершив преступления. Его преследуют кошмарные видения, возникающие до совершения преступлений; его обуревают сомнения, которые он прямо высказывает в своих монологах.

Многие эпизоды спектакля оказывались составляющими обеих тем. Среди них, например, сцена уловления Макбетом «ведьм» с помощью табака. Добиваясь свидания с ведьмами, герой спешил расспросить их о собственном будущем, чтобы уточнить стратегию своих действий на том роковом пути, на который ступил. Но к этой поспешности, к невозможности ожидания героя подтолкнула его интенсивная рефлексия, его страдания, вызванные раскручивающейся цепью преступлений, которую он сам начал и которую оказался не в силах остановить.

Составляющими обеих тем оказываются и действия «ведьм». С одной стороны, они искушают, с другой — предупреждают Макбета, например, устроенным ими камнепадом или же стараются осложнить ситуацию, затрудняя само передвижение героя, рассовывая камни по его карманам. Да и сочувствуя герою в его скорби по Леди Макбет, они поддерживают в нем человеческое начало, связанное именно с этой, второй темой.

В сопоставлении этих тем и развивалось драматическое действие. Если на протяжении спектакля вела тема поддавшегося искушению героя, то к финалу, когда герой оказался готов к возмездию, соотношение тем внезапно изменилось. Такой резкий поворот имеет сказочный характер. Зло наказывалось, причем при прямом содействии героя. То, что он сам кладет голову на плаху, и заключительное «memento mori» придают финалу даже дидактические ноты. Ноты, без которых не обходится сказка — жанр, чертами которого во множестве обладает спектакль.

Сказочно-притчевая основа спектакля, как и все сказки, непреходяще актуальна. Поэтому невозможно согласиться с представлением о спектакле как о некоей архаической истории[[157]](#footnote-158).

### «Отелло»

Многие эпизоды спектакля «Отелло» могут, пожалуй, создать впечатление, что действие строилось как цепь акций одних героев и реакций на них других. Но это впечатление обманчиво. Вспомним хотя бы сцену, где Дездемона пыталась обмотать голову Отелло платком, а тот бросал его наземь. Дездемона же в ответ разбивала тарелку, также швырнув ее на пол. Или, например, танец героев, танец любви-ненависти. Герои в таких «диалогах» не воздействовали друг на друга. По сути, это были монологи. {158} Каждый из героев выходил из них, сохранив отношение к другому таким, каким оно было до этих диалогов.

Композиция здесь, как и в остальных спектаклях режиссера, определяется ходом двух параллельно развивающихся тем, бурным вступлением которых начинается спектакль и в соотнесении которых рождается его художественное содержание.

Составляющие первой из них — музыка, любовь, безоглядность, красота, страсть, даже гармония — в первых эпизодах спектакля. Это та кратковременная гармония в отношениях Дездемоны и Отелло, о которой герой пьесы говорит: «И сердце бьется чаще, чем твое, — / Единственное наше разногласье». Все это заявлено в энергичной игре Отелло на пианино, в романтической музыке, в счастливом гортанном хохоте героя, в том, как он приветствует каждого радостным криком, даже в том, как он ритмично притоптывает ногой. Эта тема продолжается выходом Дездемоны, сбежавшей из родного дома с дверью на спине: ее глаза светятся, тверд ее упрямый подбородок — и Отелло явно любуется ею и испытывает нескрываемую гордость за нее. Музыка здесь — не только в звучащей поэме З. Фибиха, но и в гармонии чувств героев по отношению друг к другу и к окружающему их миру. Возникшая у Отелло необходимость поделиться этой гармонией со всем миром, сообщить ему об этом и побудила его обратиться к роялю, к музыке. С ходом спектакля стремительно истончаются все составляющие этой темы, кроме любви. Будучи немилосердным по отношению к Дездемоне, Отелло немилосерден и к своей любви, однако она поразительным образом выживает. Нельзя согласиться с утверждением о том, что любовь здесь «в страшных мучительных корчах гибнет»[[158]](#footnote-159). Дездемона до последнего своего мгновения, несмотря ни на что, страстно стремится к Отелло. Даже смертельно раненная, когда он то заключает ее в объятия, то отталкивает ее, героиня, пока позволяют силы, снова и снова падая, встает и рвется в его объятия. Даже оказавшись в плену своего заблуждения, Отелло на протяжении всего спектакля не в силах скрыть любовь, как бы ему этого ни хотелось. Отталкивая Дездемону, он тут же приникает к ней — и когда он еще сомневается в ее виновности, и когда он уже окончательно убедил себя в этом, и когда он уже оскорбил ее и неверием, и прямым упреком. Он то и дело грубо отбрасывает ее руки, прикасающиеся к нему. Например, в одном из эпизодов, спросив, не шлюха ли она, он стремительно приблизился к ней, обнял, поцеловал. Но тут же отринув, отбежал — и тут рванулась к нему она. Обняв и поцеловав, он закричал: «Прочь!» — и снова оттолкнул. В другом эпизоде нежно приник к ее шее. Попросил платок, подаренный им, и тут же швырнул Дездемону на одну дверь, на другую…

{159} Составляющей этой темы оказывается также и романтическая влюбленность в Дездемону Кассио, проявляющаяся в его восторженных взглядах, обращенных к ней и не замечаемых ею. С этой темой связаны также бесконечные игры обитателей Кипра, безудержные, как и любовь героев.

Вторая тема связана с ревностью и страстью, уродливым, страшным, комическим в отношениях людей. Резкое вступление темы выражено в том, что Яго буквально изгоняет ненавистную ему музыку — музыку счастья героя и непонятного для поручика стремления поведать об этом счастье всему миру. Схватив играющего пианиста за шиворот, Яго вышвыривал его со сцены, причем делал это демонстративно грубо, заставив музыканта пронестись справа, где находился рояль, к авансцене и затем толкнув его в левую кулису.

Вступление этой темы было связано и с изображением рогатого Отелло, которое показывал Яго на одной из дверей. С недвусмысленными жестами Яго, который предлагает Родриго, пытавшемуся утопиться, наставить Отелло рога. С монологом Яго о том, что он ненавидит мавра, в то время как загибающиеся один за другим пальцы на его руках уже начали расчет недоброго замысла. Мотив страстной ревности становится не только принадлежностью этой второй темы, но и ведущей ее составляющей. Ее образуют и болезненные припадки Отелло, и его переходящая в насилие грубость по отношению к Дездемоне, и насилие Отелло по отношению к Яго, и унизительная для Отелло слежка за Дездемоной, когда он и Яго ползают на четвереньках, подглядывая за воображаемым интимным свиданием Дездемоны и Кассио. В развитии темы участвуют также комические и нелепые отношения Эмилии и Яго с бесконечными попытками Эмилии обратить на себя его внимание, с комическим торгом: если Яго поцелует ее ножку — то получит платок. Сюда же примыкают не менее комичные отношения Кассио и Бьянки, которая, придя на свидание, выставила целую батарею будильников.

Иногда две темы звучат одновременно, создавая пики драматического напряжения. Яркий пример тому — вальс Дездемоны и Отелло, особенно мгновения объятий-удушений.

В действии участвует и звучащий океан, то бушующий, то временами стихающий, в шум которого вплетаются разные по характеру крики чаек. Он то рифмуется со стихией любовной страсти, с энергией игры Дездемоны и ее сверстников, то соотносится со стихией ревности. Подобным образом вступают в действие и пробеги участников спектакля от линии рампы к арьерсцене и обратно с растянутыми полотнищами парусов. Персонажи с колеблющимися канистрами в руках также участвуют в становлении то одной, то другой темы. В каждый момент спектакля их поведение оказывается связанным с одной из них, а при одновременном вступлении тем — с ними обеими.

Трагедия развертывалась в полифонии этих драматически соотносящихся тем.

### **{****160}** «Чайка»

В этом спектакле с разными вариациями развивалась тема нескладывающейся жизни героев, которая в первую очередь связана с Треплевым и Ниной. Каждая вариация создавалась в ассоциативном соединении эпизодов, где так или иначе обнаруживал себя ход жизни, драматически сказывающийся на судьбе того или иного героя.

Параллельно, тоже в вариациях, развивалась тема, связанная со стремлением героев найти опору в любви, в помощи окружающим, в игре, в частности — игре театральной. Становление каждой из вариаций происходило в процессе ассоциативного связывания зрителем подобных попыток, совершаемых каждым из героев спектакля.

Здесь, как и всюду, многие эпизоды участвовали в развитии и той и другой темы. Например, представление, разыгранное Аркадиной перед Тригориным, и выдавало сбои в жизни, какой ее пытается выстроить героиня, и одновременно являлось попыткой устранить их.

Драматическое целое спектакля возникало в непрерывном сопоставлении этих тем.

### «Вишневый сад»

Развитие двух противостоящих друг другу тем обеспечивало и движение действия в спектакле «Вишневый сад». С одной стороны, это темы разрушения усадьбы, усадебной жизни, мироустройства в целом, темы болезни и гибели отдельных людей и всего общества. А с другой — темы сопротивления людей, их стремления выстоять в рушащемся мире. Очевидна эволюция режиссерского видения проблемы, объединяющей спектакли «Дядя Ваня» и «Вишневый сад». Болезнь, вырождение и попытки людей выстоять — то, что объединяет эти спектакли. Но в «Вишневом саде» эти попытки существенно более слабые.

Создавая собственный сюжет, отличный от сюжета литературного источника, режиссер отталкивался от пьесы, но многое и вычитывал из нее. Нескладность жизни, представленная в пьесе, в спектакле возведена в степень, получив трагическое звучание. По мнению Мейерхольда, в третьем акте пьесы — «веселье, в котором слышны звуки смерти»[[159]](#footnote-160). В мире, который развернут на сцене, о веселье не может быть и речи, «звуки смерти» слышны с начала спектакля, а финал не дает надежды даже на физическое выживание обитателей этого мира. В спектакле продолжена тема, начатая режиссером в «Дяде Ване»: общество поражено тяжелой болезнью, вероятно, ведущей к его вырождению. Но из этого вовсе не следует вывод {161} о неприязни и презрении режиссера к хозяевам сада, что увидели некоторые рецензенты[[160]](#footnote-161). Герои «Вишневого сада» (может быть, за исключением Яши), как и герои «Дяди Вани», показаны с явным сочувствием. «В пьесе <…> режиссер услышал беспрерывный, отчаянный крик»[[161]](#footnote-162), который в спектакле воплотился прежде всего в той нежности, с которой режиссер относится к героям, но одновременно в той беспощадности, с которой они оказались представлены.

В одной из рецензий можно было прочесть, что «“Вишневый сад” Някрошюса — это прежде всего трагедия Лопахина, который <…> впервые услышал (не ушами) страшный евангельский вопрос: *Какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?*»[[162]](#footnote-163) Трагедия Лопахина является важной гранью содержания, но это только одна грань. Спектакль не об одном герое, не об одном поколении и не об одном срезе общества. Обитатели усадьбы — и в спектакле Някрошюса, и в пьесе Чехова — представляют некоторую модель общества. И в этом смысле драматизм здесь, как и в пьесе, возникает в виде противоречия между человеком и не устраивающим его общим течением жизни. Размышляя о пьесе в связи с посвященной ей монографией[[163]](#footnote-164), Т. Шах-Азизова писала: «Ее <пьесы> корни в русской жизни и русской литературе (в том числе — неожиданное и странное, но такое точное сравнение с обломовщиной, национальной болезнью, пронизавшей век XIX, и XX, и вряд ли иссякнувшей в нынешнем)»[[164]](#footnote-165). Именно с этой национальной болезнью и связано названное противоречие. «Здесь все и все — не у дел. Закончить работу, довести до ума вещь здесь абсолютно невозможно. Ощущение полусна, полуусилий, увязающих в пустоте, почти физическое. <…> Актеры играют коллекцию типов русской жизни. И коллекцию горестных замет по поводу каждого персонажа. <…> Эти хозяева Вишневого Сада — последние в роду. Они вымирают, как оскудевший малый народ»[[165]](#footnote-166), — писала Е. Дьякова, называя автором «замет», разумеется, режиссера. Типами, надо думать, обозначены здесь не типические характеры, а характерные для русской жизни категории людей. Някрошюс действительно рассматривает в спектакле последнюю стадию вымирания, что зафиксировано во многих рецензиях. «Словно считывая кардиограмму, режиссер разворачивает перед зрителем картины безжалостного неотступного конца, такого болезненного и длинного. {162} Подобную смерть невозможно принять, но и бесполезно бороться»[[166]](#footnote-167). В доме «витает дух не тления, но гниения»[[167]](#footnote-168). Отсюда и «ощущение беды страшное. Обреченность»[[168]](#footnote-169). И ощущение беды, и обреченность, и дух тления и гниения — все так. Но не забудем и о попытках людей сопротивляться. Попытках слабых, вялых, очевидно уже бесполезных, но которые, несмотря ни на что, все же предпринимались.

### «Времена года»

Дилогия «Времена года» представляет собой единое произведение, состоящее из двух частей. В них параллельно развиваются одни и те же темы. Одна связана со служением обществу и реализуется прежде всего в поступках главного героя — то ли отца, то ли пастора, то ли художника, пытавшегося помогать людям. Другая тема связана с самим обществом. Такая полифония определяет становление каждой части и дилогии как целого. Темы развиваются не только внутри каждой из частей: очевидно и их сквозное развитие от начала «Радостей весны» к финалу спектакля «Благо осени». Служение героя, энергичного, полного веры в свою миссию в начале дилогии, оказалось делом слишком неблагодарным и к финалу первой части подорвало его силы. В течение второй части это служение становилось все более тяжелым. И к ее финалу совершенно больной, хотя и не сломленный герой оказался один на один с угрожающей ему толпой. Само же общество, пройдя некоторый путь развития, к финалу «Радостей весны» получило представление о радости созидания, подаренное ему героем. Но во второй части обнаружило едва ли не полное отсутствие следов деятельности героя. Речь в спектакле шла не только о «малом» народе, в котором рецензенты из статьи в статью видели литовский народ. Перед нами, повторимся, возникала модель общества с некоторыми чертами устройства традиционного социума, оставшимися и на более поздних исторических этапах. По сути, режиссер размышляет здесь о судьбе современного человечества в целом, причем обсуждаемая проблема не подсказана Някрошюсу литературным материалом, а поставлена им самим. Вероятно, никогда еще трагическое мироощущение режиссера не проявляло себя с такой силой.

Драматизм развернутого перед нами мира в существенной мере обострялся благодаря фрагментам поэмы, звучащим относительно автономно, параллельно визуальной части спектакля. Ассоциативно соотносясь между собой, эти фрагменты выстраивались в сквозной поэтический рефрен, {163} который развивался параллельно тому, что происходило с героями. В сопоставлении с этим рефреном происходило остранение игрового ряда. Красота и торжественность стихотворного рефрена, его величественные гекзаметры и артистическое исполнение возвышали сценическую реальность первой части спектакля («Радости весны») и оттеняли трагические черты полотна второй части («Благо осени»). В то же время они придавали тому, что мы видели на сцене, дополнительную степень обобщения и черты вневременного, а проблемы, которые обнаружило драматическое действие, приобретали характер непреходящих.

Дилогия стала одним из самых мрачных созданий Эймунтаса Някрошюса.

### «Песнь песней»

Как и в других постановках режиссера, в спектакле «Песнь песней» перед нами возникает череда эпизодов, которые соединяются между собой ассоциативно (это относится и к соседним, и к разделенным другими сценами эпизодам), образуя сквозные темы, порождающие смыслообразование спектакля.

Одна из этих тем сама по себе полифонична и задается двумя параллельно развивающимися рядами эпизодов. Первый связан с отношениями главных героев, ведомых чувством и действующих помимо законов общества. Другой возникает как относительно автономно развивающаяся и пунктиром идущая линия, которую задают звучащие по ходу спектакля строки «Песни песней». Озвученные героями, эти строки порой воспринимаются как прямые признания в любви. Но, благодаря торжественной декламации и отсутствию прямого обращения одного героя к другому, поэтические строки одновременно могут восприниматься в остранении от происходящего на сцене, как библейские гимны любви.

Одновременно этот рефрен, звучащий параллельно игровому ряду эпизодов, связанных с влюбленными, возвышал и обобщал происходящее с молодыми людьми, представляя его похожим на легенду. Эти два относительно автономных ряда соотносились зрителем, образуя тему любви и свободы. Здесь, пользуясь лотмановским оборотом, не было «выхода за любые границы». Но выход героев за границы предписанных обществом правил был.

Одновременно, параллельно этой теме развивалась тема традиций и несвободы, связанная с обществом, не понимающим и не принимающим отношений и поступков героев и действующим в рамках установленных норм.

На первый взгляд может показаться, что в «Песни песней» развивается конфликт как борьба воздействующих друг на друга сил. Но это лишь поверхностное впечатление. Несмотря на нападки общества в целом и отдельных его представителей, несмотря на преграды, которые чинятся влюбленным, {164} борьбы между обществом и героями не возникает, ни одна сторона не воздействует на другую. Герои не вступают в схватку с окружающими. Например, в одном из эпизодов героиню отделяют решеткой. Она не сопротивляется, но затем устраивает побег. А героя, как в сказке, превращают в птицу, чему он также не в силах сопротивляться. Хотя птица тут же освобождается и исчезает. А, скажем, цепь, наброшенную на лодку, героиня обрубает. Общество поступает как считает нужным, стараясь препятствовать сближению героев, а они, несмотря ни на что, действуют по-своему. Таким образом, перед нами не противоборствующие силы, а, как и всюду, именно параллельно развивающиеся темы. Тема любви, любви как свободы, тема индивидуального выхода за установленные в обществе границы, связанная с героями, и тема несвободы, установленных норм и традиций, тема коллективного сознания. Поэтому эпизоды, в которых одновременно представлено и общество, и влюбленные, распадаются на составляющие, которые участвуют в этих параллельно развивающихся сквозных темах спектакля.

Кроме того, в спектакле выстраивался еще один ряд сцен. Они возникали в начале спектакля, когда действовали актеры, готовящиеся к тому, чтобы «прикоснуться» к библейским строкам. Затем вновь вступали в разгар действия, где опять начинали действовать актеры, чтобы помочь персонажам. И, наконец, возникали в финале, где актеры завершали спектакль. Все эти сцены, соединенные между собой по ассоциации сходства, создавали мотив, связанный собственно с театром, который обнажал сценическую принадлежность представшего перед нами мира. Кроме того, возвышенное отношение актеров к литературному источнику обеспечивало этому мотиву еще одну роль. Он также, хотя и по-своему, способствовал превращению в легенду того, что происходило с героями. А трепетное отношение к предстоящему спектаклю, как и весь первый эпизод в целом, начинало сквозной мотив, связанный с открыто театральной игрой. Игрой, напрямую связанной со свободой. В драматическом соотнесении между собой двух названных тем и мотива театральной игры происходило непрерывное становление художественного смысла спектакля.

### «Фауст»

В спектакле «Фауст», как мы увидели в процессе анализа литературного и нелитературного композиционного материала, вычленяются две темы. Одна связана с Фаустом, другая — с Маргаритой. По существу это вариации на одну и ту же тему, тему «самостоянья человека».

Эти параллельно развивающиеся темы и противостоят друг другу, взаимно оттеняя одна другую. Финальные эпизоды в развитии обеих тем одновременно вытекают из их хода и становятся неожиданными. С одной {165} стороны, Маргарита внешне спокойно и обстоятельно собирает Фауста в дорогу и, подталкивая его, облегчает его уход. Героиня прошла испытание не только отношениями с людьми, с Фаустом и с обществом. Она в тяжелую минуту столкнулась с Богом и с Дьяволом, которые в отношениях с ней оказались практически неразличимы. При этом Маргарита выстояла. С другой стороны, беспомощный Фауст, как и в начале спектакля, отправляется в новый путь подобно слепцу. «Подарив» сценическому Фаусту такую Маргариту, режиссер существенно снижает своего героя по сравнению с Фаустом Гете. Герой спектакля, поддавшись искушению и пройдя путь познания реального мира, оказался в более уязвимом положении, чем герой первой части трагедии Гете.

Действия Мефистофеля и его помощников, которые «испытывают» героев, их человеческую «устойчивость», образуют мотив, который, участвуя в развитии обеих тем, существенно влияет на каждую из них.

Рассмотренные композиции, более и менее сложные, отличаясь друг от друга количеством «голосов», образующих полифоническую ткань спектакля, представляют собой один тип. Каждая из них образуется в процессе сопоставления одновременно и параллельно развивающихся относительно автономных линий-«голосов».

### «Моцарт и Сальери. Дои Гуан. Чума»

Строение спектакля «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» несколько отличается от рассмотренного типа композиции. Главное его отличие — в том, что спектакль, поставленный по «маленьким трагедиям», состоит из трех самодостаточных и одновременно соединенных между собой сквозными темами частей. Причем темы эти сами по себе сложны и многогранны. Но, как и остальные произведения Някрошюса, спектакль представляет собой целое, связанное единым, непрерывно развивающимся от начала к финалу сюжетом.

Этот сюжет основан на параллельном развитии двух сквозных тем.

Первая из них связана со способностью человека «к изменению и выходу за любые границы». Она дается в виде вариационной разработки, где каждая из вариаций имеет сложное внутреннее устройство. Вариация, связанная с Моцартом, развертывается не только в эпизодах с его участием, но и в процессе сопоставлений героя с Пушкиным, Дон Гуаном, Сальери и Председателем. Вариация, в центре которой Дон Гуан, реализуется в сценах, где он непосредственно действует, а также при соотнесении его с образами Моцарта, Лауры, Председателя и Священника.

Тема усложняется примыкающими к ней двумя мотивами, условно назовем их «пушкинским» и «артистическим». Их можно назвать «подголосками» этой темы — главного голоса.

{166} Сквозной мотив, связанный с артистизмом, проявляется в образах Моцарта, Дон Гуана и Лауры.

Сквозной мотив, связанный с Пушкиным, создается множеством сочиненных режиссером эпизодов, возникающих в ходе спектакля. Среди составляющих ассоциативных «полей», которые порождаются этими эпизодами, существенным оказывается образ поэта.

Один из таких эпизодов — первая сцена, где, как мы помним, персонаж, начинающий спектакль, ассоциировался по отдельности с Моцартом, с Пушкиным и Вальсингамом и одновременно с ними всеми.

Другой подобной сценой стало появление Лауры, когда она, с подачи режиссера, называет русскими именами воображаемых гостей, испанских донн и донов, обозначенных в пьесе Первым, Вторым и Третьим гостем. Эпизод немедленно вызывает ассоциацию с тем смешением, которое осуществил автор «маленьких трагедий» и о котором Ю. Тынянов писал как о семантической структуре трагедии костюмов, данной на иноземном материале и полной современным автобиографическим материалом[[169]](#footnote-170).

Очередным эпизодом, связанным с пушкинским мотивом, стала сцена свидания с Доной Анной, где Дон Гуан набрасывает на земле с помощью кинжала любовное признание. При этом герой, явно стремясь уловить нужный ритм послания, вдохновенно аккомпанирует себе свободной рукой. И делает это точно так, как упомянутый персонаж в первой сцене спектакля. Тем самым Дон Гуан оказывается соотнесенным с Пушкиным.

Участвует в создании пушкинского мотива и сцена гибели Дон Гуана, начинающаяся счетом лет прожитой жизни, который ведет герой. Называя числа, он медленно приподнимается с корточек, становясь выше и выше, будто повторяя свой рост в детстве и на каждое число откликаясь лаконичными жестами — то разворотом плеч, то взглядом, то улыбкой. Иногда герой приобнимает Девочку, которая может в этот момент восприниматься и как конкретный персонаж (девочка-нищая на кладбище), и как олицетворение смерти, которая отвечает ему улыбкой. Этих средств актеру хватает, чтобы передать радость Гуана — каждый раз особенную — от каждого прожитого года, номер которого он выкрикивает, радость от полноты прошедшей жизни, которой он почти захлебывается. Счет лет обрывается на числе тридцать семь: ноги героя подкашиваются, и он оседает. При этом начинает звучать православное, а не католическое песнопение, которое соответствовало бы испанскому гранду. Так создается еще одно ассоциативное соотнесение Дон Гуана с поэтом.

{167} Завершается обсуждаемый «пушкинский» мотив в третьей части спектакля — «Чума». В ее финале Дон Карлос, отделившийся от остальных танцующих, в драматичном танце приближается к Дон Гуану. Он начинает совершать частые и резкие движения головой. При этом длинные волосы Дон Карлоса, встряхиваясь, создают воздушный поток, который листает страницы книги, стоящей рядом со ступнями Дон Гуана. И на каждом ее развороте обнаруживается черный след стопы, похожий на стопы Гуана, намазанные ваксой. Этот бесконечный ряд страниц с черными следами отсылает нас к тому множеству страниц, на которых оставил свой след Пушкин, и вновь связывает образ Гуана с поэтом.

Второй сквозной темой стала тема смерти. Она вступает в начале первой части, с появлением человека из города, охваченного чумой, и получает свое развитие в момент отравления Моцарта. После этого Моцарт, смертельно больной, действует в прямом смысле перед лицом смерти. Во второй части, когда перед лицом смерти, хотя и в несколько иных обстоятельствах, действует Дон Гуан, возникает новый этап в развитии этой темы, приобретающей новые акценты в эпизодах с участием Девочки-смерти.

Действие спектакля, таким образом, движется сопоставлением двух параллельно развивающихся сложно организованных тем: темы способности человека «к изменению и выходу за любые границы», по существу, темы жизни — с одной стороны, и темы смерти — с другой.

Обе темы обрели философское завершение, неразрывно переплетаясь в третьей части спектакля.

Постановка в целом стала одним из многих произведений режиссера, в котором звучит «memento mori», актуальное для Някрошюса, художника и человека. В одном из своих интервью режиссер, вообще весьма немногословный, на замечание интервьюера, затронувшего эту тему, ответил с готовностью и неожиданно пространно, как о чем-то глубоко прочувствованном и продуманном: «Ощущение кратковременности жизни приходит с возрастом <…> так страшно, когда это осознаешь <…> Было бы хорошо, если бы для каждого мерцала эта лампочка кратковременности, но она есть не у многих. Поэтому возникает надутость, жажда власти, люди начинают чувствовать себя хозяевами положения»[[170]](#footnote-171).

Рассмотренные нами особенности композиции, характерное для нее параллельное движение развернутых тем, мотивов, голосов, выявляют развитую полифонию спектакля Някрошюса.

## **{****168}** Глава 2О роли зрителя в становлении композиции спектакля

Завершая разговор о типе композиционных связей, подчеркнем: процесс становления композиции происходит при участии зрителя. Это утверждение часто вызывает недоумение и вопросы, сводящиеся к следующему: если композиция выстроена режиссером, то зачем этим надо заниматься еще и зрителю? Поэтому, видимо, стоит напомнить, что актуализация художественного произведения, к какому бы виду и роду искусства оно ни относилось, происходит в момент его восприятия. Спектакль, независимо от типа театра, здесь не исключение. Заметим, что в каждом произведении используются разные принципы внутренней организации. Но возможность классификации возникает благодаря тому, что какие-то из них в становлении смысла целого играют главную роль. Так вот, если композицию определяют связи причины и следствия, то есть связи, привычные по окружающей реальной действительности, в этом случае процесс становления композиции осуществляется тоже при участии воспринимающего. Но происходит это незаметно для него, именно потому, что такие связи воспринимаются им как нечто само собой разумеющееся. Другое дело — произведение, в нашем случае — спектакль, в котором определяющую роль играют ассоциативно-монтажные связи, то есть те, которые соединяют обычно несоединимое. В этом случае, именно из-за их непривычности, «сама собой» композиция не возникает. Здесь необходимо ассоциативное сопоставление зрителем соседних и разделенных во времени спектакля эпизодов друг с другом, а также — ассоциативное соотнесение частей (мотивов, тем), которые таким способом составляются из этих эпизодов. Собственно сдвиги драматического действия и происходят в моменты всех этих непрерывно ведущихся зрителем многочисленных соотнесений. (Кстати, подобное сотворчество читателя актуализирует и стихотворное произведение.) По аналогии с «затрудненной формой», актуализацию драматического действия в спектакле с композицией такого типа можно также назвать «затрудненной». Тем более она затруднена для тех, кто приучен к повествовательному театру. Все сказанное, повторим, верно и для других видов и родов искусства.

{169} Без такого участия в становлении действия спектакль как целое для зрителя не состоится, оказавшись воспринятым в виде совокупности разрозненных, не связанных между собой частей. Что нередко и происходит, в том числе и с рецензентами, фиксирующими, что спектакль будто бы «распадается на отдельные эпизоды», которые «в единое целое не стыкуются», что «действие фрагментарно» или что «действие стоит». Причина подобного восприятия банальна и заключается в попытке судить художника не «по законам, им самим над собою признанным».

## **{****170}** Глава 3О ритме

### Ритм композиции спектакля

На первый взгляд, может показаться, что спектакль Някрошюса представляет собой «необузданный поток режиссерских ассоциаций»[[171]](#footnote-172). Но при ближайшем рассмотрении дело выглядит иначе. Для «регулирования» потока ассоциаций, с помощью которых режиссер создает спектакль, необходим определенный закон, ритм, который сродни поэтическому ритму и который интуитивно улавливает сам режиссер. Именно ритм и является мерой ассоциативного монтажа, тем законом, который упорядочивает и направляет ассоциации. Без него не может возникнуть целое с многоэпизодной композицией, созданной ассоциативно-монтажным способом.

Ритмический строй произведений Някрошюса указывает не на интенсивность «жизни человеческого духа», как в театре, который принято называть театром в формах самой жизни. Ритм здесь соединяет, на первый взгляд, не связанные между собой элементы и, наоборот, обнаруживает отличия в том, что кажется тождественным. В этом смысле ритм здесь подобен тому, о котором говорил[[172]](#footnote-173) и который создавал в своих произведениях В. Мейерхольд.

В спектаклях литовского режиссера ритмическая организация основана на повторах соотношений между постоянно развивающимися сквозными темами спектакля. Эта организация весьма сложна, поскольку спектакли представляют собой, как мы видели, сложно устроенные «многоголосия». Рассмотрим на отдельных примерах, как такая организация возникает, указав хотя бы на главные, ведущие в процессе смыслообразования ритмы спектаклей.

Так, прежде всего чередованием двух ритмов создавался ритм целого в «Квадрате». С одной стороны, это свободный ритм человеческого существования героя и героини, сходный с тем, какой преобладает в театре жизненных соответствий. В свою очередь, ему противопоставлен нервный, рваный ритм, задаваемый криками врача, пластикой организатора проводов вузовских выпускников, окликами тюремщика, тревожными гулкими шагами в стенах тюрьмы, повторяющимися оглушительными звонками, {171} давящими на людей и подавляющими их. Причем первый ритм то и дело сбивался, уступал движению второго.

В «Пиросмани, Пиросмани…» подспудный ритм обычной жизни Пиросмани и Сторожа осложнялся иным ритмическим строем нескольких сквозных составляющих спектакля. Это и поэтический ритм звучащих в записи фрагментов поэмы Руставели, и музыкальный ритм «Болеро», который музыковеды называют ритмом-наваждением, и напряженный ритм визитов гостей — в тех эпизодах, которые обнаруживали одиночество Пиросмани как художника и человека, предчувствующего приближение смерти. Помимо этого следует вспомнить о тревожном ритме, который создается сценами приближения Ии-Марии к окну каморки, также связанными для художника с ожиданием близкого конца. Причем ее последний приход, когда она не только смотрела через стекло, как прежде, но и начала действовать, воспринимался резким сбоем ритма, ощутимость которого резко драматизировала смысл происходящего на сцене: по формулировке Е. Эткинда, «чем устойчивее <…> ритмическая конструкция, тем ощутимее ее нарушение»[[173]](#footnote-174). То есть ритм в спектакле, как и в стихе, обнаруживался не только в соблюдении «схемы метра», но и в отклонениях от нее, в сбоях. Постоянная смена свободного ритма эпизодов, представляющих жизнь непризнанного нищего художника, ритмами, контрастными по отношению к ним, хотя и по-разному организованными, то придавала этой жизни мифологизирующее измерение, то резко углубляла ее трагические стороны.

Важную роль в создании ритма спектакля «И дольше века длится день…» играла то и дело возникавшая смена ритма обыденного существования Едигея, с его устойчивыми представлениями об основаниях жизни, механическим ритмом государственной машины, с ее «винтиками» и «передаточными ремнями». Постоянство такого ритмического контраста сохранялось от начала к финалу, создавая стойкое ощущение невозможности какого-либо разрешения противоречия, которое развивалось в ходе спектакля.

Это ощущение многократно усиливалось тем, что на ритм жизни главного героя накладывались явно выраженные ритмические организации содержательно близких друг другу звуковых рефренов. Среди них музыкальный ритм снова и снова звучавшей мелодии «Сулико», символизировавшей в спектакле тоталитарный режим, и агрессивный ритм повторяющихся «металлических» звуков цивилизации, которые контекст заставлял связывать с разрушением. Это, наконец, нестойкий ритм звуков близкой Едигею природы, время от времени напоминающей о себе криками птиц и зверей, и доносящегося издали пения, принадлежащего к народным традициям, которые герой пытался сохранить.

{172} Ритмическая организация спектакля «Дядя Ваня» формировалась, во-первых, неустойчивым ритмом существования главных героев, с их спорадическими, внутренне напряженными попытками сопротивления процессам упадка во всех сферах жизни. Во-вторых, жестким наступательным ритмом многократно врывавшейся полотерской «вакханалии». Устойчивый по ходу действия ритмический контраст задавал композиционный ритм спектакля, обнаруживая катастрофическую перспективу общества, модель которого представляли обитатели серебряковской усадьбы.

Ритм спектакля «Нос» обеспечивался чередованием двух рядов сцен. С одной стороны — это сцены с участием Гоголя, в которых, однако, он скорее выступал как объект, поскольку писатель оказался представлен прежде всего через отношение к нему потомков. С другой — эпизоды, где героями были персонажи гоголевских произведений. Это сочетание не оставляло сомнений в тождестве неблагодарных потомков и гоголевских персонажей, в том, что они неизбывны в российской действительности.

Ритмически сложно был устроен спектакль «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума». Сквозной ритм здесь создавало чередование двух тем. С одной стороны, темы смерти. С другой — темы «выхода за любые границы», которая реализуется применительно ко всем героям за исключением Сальери и Священника, участвующего в действии лишь репликами, звучащими в записи. Этот ритм в каждой из частей получал свою модификацию, взаимодействуя с ее локальным ритмом, конкретизируя каждый раз художественное содержание спектакля.

Конечно, без локальных ритмов не обходится ни один отчетливо многочастный спектакль. Верно это и для постановок Някрошюса, хотя бы потому, что они состоят из множества относительно автономных эпизодов, каждый из которых обладает своим ритмическим решением. Нередко это незаметный ритм «жизни».

Однако в рассматриваемом спектакле помимо внутриэпизодного ритма свой, локальный и отчетливо выраженный ритм имела каждая из частей, поставленных по одной из «маленьких трагедий».

Так, ритмический строй первой части — «Моцарт и Сальери» — определялся контрастом между легко меняющимся ритмом поведения Моцарта и сдержанно-сосредоточенным, почти монотонным, быстро восстанавливающимся после отдельных сбоев ритмом существования Сальери.

Вторую часть — «Дон Гуан» — вела прежде всего учащающаяся со временем смена свободного ритма игр Дон Гуана, Лепорелло, Доны Анны и Девочки заданным упругим ритмом поведения Девочки, когда она обнаруживала свою причастность к потустороннему миру за счет ассоциаций с образом смерти.

Решение финальной части — «Чума» — обеспечивалось контрастом. С одной стороны, это внутренне напряженный ритм неподвижно сидящего {173} на авансцене Дон Гуана: он уже не принадлежит здешнему миру, но на его лице еще земная горькая улыбка, выражающая сложный спектр чувств, прежде всего сожаление о быстро пролетевшей жизни. А с другой — музыкальный ритм, который определял динамику танцующих на втором плане участников «пира». В определенный момент установившееся контрастное соотношение ритмов оказалось мгновенно взорванным. Это произошло, когда неожиданно сбился ритм движений одного из танцующих, Дон Карлоса, который, оторвавшись от остальных, в явном возбуждении, время от времени вскрикивая, начал стремительно приближаться к Дон Гуану. В финале спектакля возникло ритмическое перенапряжение, когда дуновения воздуха, возникшие от резких взмахов длинных волос подпрыгивающего Карлоса, начали листать страницы книги, прислоненной к ногам Гуана. И когда возникло сгущение «рифм», в том числе связывающих героев разных частей спектакля: Дон Гуана и Пушкина, Дон Гуана и Моцарта, Дон Гуана и Вальсингама, Моцарта и Пушкина.

Горестные размышления режиссера о судьбе русской культуры и русской истории обнаруживал сложный ритмический рисунок «Трех сестер». Он проявился в происходивших в ходе спектакля переключениях действия из драматического плана в лирический и обратно. Взнервленный ритм сценического мира определялся тем, что обычный жизнеподобный ритм незначительных по времени сцен напрасно проходящей жизни героев постоянно сбивался взвинченным ритмом игр, в которых герои неосознанно видели свое спасение. К этому добавлялось повторяющееся вступление рвущихся ритмов неумело исполняемых и неожиданно пресекающихся фрагментов произведений Чайковского и Шопена. Подобным образом организованная драма была прошита врезками музыкальных ритмов «Элегии» Массне в исполнении Шаляпина, связанной с Россией и частью русской культуры, потерянной в исторической катастрофе XX века. А затем и ритмом мелодии «Сулико», символизирующей время сталинской империи, углубившее последствия этой катастрофы.

Становление ритма «Гамлета» происходило прежде всего в повторяющейся смене двух контрастирующих ритмов, которая не оставляла сомнений в соотношении сил тьмы и света в развернутом перед зрителем мире. Жесткий ритм целенаправленных неотступных действий Призрака на время сменялся неустойчивыми ритмами, присущими сопротивлению Гамлета, Гертруды и Офелии, интуитивно и спорадически противостоящих злу.

Выстраивая спектакль «Макбет», режиссер чередовал энергичный ритм сцен искушения и самоискушения героя и вязкость ритма эпизодов, связанных с изматывающим Макбета сопротивлением этому процессу. Сбой происходил со вступлением напряженного ритма эпизода, где герой, прозрев и резко остановившись, пришел с повинной. С переходом к следующему, {174} финальному эпизоду, с его «memento mori», снова возникал ритмический сбой. Изменившийся, но также напряженный ритм сцены придавал свершившемуся возмездию трагедийное звучание.

На чередовании сквозных тем, ведущими составляющими которых были любовь-страсть и страстная ревность, основана ритмическая организация «Отелло». Равномерности чередования тем нет и в других спектаклях, и тем более не приходится говорить о ней здесь. Страсть как стихию, ставшую основной составляющей обеих тем, в значительной мере обнаруживали именно ритмические параметры действия: прежде всего, сама неожиданность смены тем, постоянно меняющаяся частота этих смен и неожиданность сбоев ритма — например, в те моменты, когда чередование тем сменялось вдруг их одновременным вступлением. Этот болезненный ритм давал ощущение абсолютной неразрешимости ситуации неразрывного сосуществования двух стихий.

Ритм спектакля «Чайка» определялся учащающейся в ходе действия сменой жизненных ситуаций и игр, с помощью которых герои интуитивно пытались сопротивляться происходящему с ними, а также усилением всплесков напряжения к финалу с его ритмическими сбоями в те моменты, когда игра соскальзывала в жизнь, как это было, например, в последние мгновения жизни Сорина и Треплева.

В чередовании двух ритмов создавалась ритмическая организация «Вишневого сада». С одной стороны, это были локально возникающие нестойкие и рваные ритмы разрушающегося мира. Например, почти угасающий ритм походки больной и уставшей Раневской. Или вспыхивающий и срывающийся ритм поведения Вари, с ее суматошными пробегами и истеричным криком. Или вялый ритм болезненных танцевальных движений «на балу». С другой стороны — спорадически возникающий ритм обычной жизни, к которой в бессознательной попытке противостоять наступающей катастрофе снова и снова возвращаются обитатели усадьбы. Например, это ритм сцены, когда Лопахин умывается над тазом, или сцен игр, которые затевают молодые героини.

Ритмический рисунок «Времен года» проявлялся, во-первых, в том, что снова и снова сменяли друг друга два ритма. Сначала относительно спокойный, а с течением действия все чаще дававший сбои ритм поведения главного героя, пытавшегося помогать становлению общества, с одной стороны. С другой — неровный, нередко взвинченный ритм, присущий действиям отдельных представителей общества или общества в целом.

Во взаимодействии этого напряженного ритма, а также собственного ритма звучащих строк поэмы возникал ритм целого, остраняющий происходящее перед нами и придающий ему черты и притчи, и легенды.

Сложное ритмическое решение «Песни песней» основано прежде всего на повторяющейся смене жесткого наступательного ритма бесцеремонных {175} действий общества по отношению к героям и меняющегося, хотя и неизменно напряженного, ритма поведения героев, ведомых их чувством. В процессе взаимодействия этого ритма с ритмом строк библейских гимнов, время от времени вступавших в действие, а также с размеренно-торжественным ритмом начального и финального эпизодов, связанных собственно с театром, формировался ритм спектакля с многосоставным содержанием.

Ритмическая организация спектакля «Фауст» выявлялась прежде всего то в смене, то в схлестывании по-разному напряженных ритмов двух вариаций одной и той же темы, обнажая сопоставление главных героев как две личностные модели «самостоянья» человека.

### Рифма как ритмический элемент

Свою лепту в ритмическую организацию вносят рифмы разных компонентов спектаклей. Множество рифм обнаруживалось уже в «Квадрате». Так, например, рифма командного тона, которым пользовался врач в разговоре с вышедшим на свободу героем, и неизменно приказных интонаций тюремщика, при всей разнице в обращениях, выявляла их сходство и в обоих случаях взгляд на главного героя как на объект. Сходство врачебного кабинета и тюрьмы, их казенность и холод усиливала и перекличка гулких шагов в кабинете врача и тюремных коридорах.

Рифмовались ритуал перерезания красной ленты при выходе на свободу главного героя и сходная сцена на проводах выпускников, когда руководитель мероприятия предложил героине спектакля перерезать символическую красную ленточку, «распахнувшую двери во взрослую жизнь». Рифма, акцентируя глубинную тождественность происходящего при разнице ситуаций, раскрывала ту степень опустошенности традиции, при которой ее издевательский смысл, связанный с тотальной несвободой пути, открывающегося за каждой из подобных разрезанных красных лент, оказывался особенно явственным.

Рифмовались и сами персонажи: врач, тюремщик и руководитель проводов выпускников. Несмотря на то что перед нами являлись представители разных и далеких друг от друга родов деятельности, рифма уравнивала героев, обнажая в каждом из них казенного функционера. По своей сути персонажи «были на одно лицо». Доступным театру способом режиссер реализовал это еще и буквально. Всех этих персонажей играл один и тот же актер — Р. Вилкайтис, который при переходе от роли к роли менял костюмы, оставаясь вполне узнаваемым.

Все рецензенты спектакля отметили резкий оглушающий звонок, который возникал всякий раз, как только герой приближался к границе предназначенного ему пространства, к границе камеры. Однако этот сигнал не оставлял героя и на свободе. Выйдя из тюрьмы, герой {176} снимал ботинки, и тут снова раздавался этот звонок. Герой вопрошал: «Босиком нельзя?» Когда он взял в руки гармошку, его опять одергивал этот сигнал. Изумлению героя не было предела: «Что, и играть нельзя?» Реагировал звонок и на объятия героя и его подруги. «Что, любить тоже нельзя? А что мне сейчас можно?» — вконец растерянный, спрашивал «свободный» человек. Был ли звонок реальным или преследовал больное сознание героя, неважно. Существенно, что возникавшая рифма отождествляла тюрьму и мир за ее пределами, создавая еще одну вариацию на тему казенщины и несвободы, — образ, подобный системе указателей: «Туда — нельзя, сюда — нельзя», «Запрещено, запрещено, запрещено…».

В спектакле «Пиросмани, Пиросмани…» декламация фрагментов поэмы «Витязь в тигровой шкуре» акцентирует красоту стихов Руставели. Они рифмуются с искусством Пиросмани, которое как таковое в спектакле не представлено, но подразумевается по умолчанию. Рифма возникает не столько благодаря тому, что автор строк — грузинский поэт, а Пиросмани — грузинский художник (Пиросмани в спектакле, повторим, — обобщенный, вненациональный образ художника), — стихи Руставели и живопись Пиросмани соотнесены как великие произведения искусства, а их авторы как великие художники. Благодаря той же рифме возникает и сопоставление персонажей поэмы с Пиросмани, одновременно уподобляющее их друг другу и разводящее их. Рядом с насыщенной событиями, полной приключений жизнью персонажей поэмы становится отчетливее прозаичность обыденной жизни художника. Сходство и контраст определяют соотношение между подвигами витязей и делом художника, оттеняя высоту духа Пиросмани и героев Руставели. Все это также задает интерпретацию жизни художника как высокой легенды.

Сомнительная сама по себе шутка с ложным самоубийством, которую, разумеется по воле постановщика, позволил себе Астров в спектакле «Дядя Ваня», оказалась дополнительно снижена режиссером, так что не оставалось сомнений в отношении автора спектакля к поступку героя. В тот самый момент, когда Астров, вдруг «ожив», раскрыл свои объятия склонившейся над ним Елене Андреевне, резко вступил в действие музыкальный лейтмотив, который связан в спектакле с выходами распоясавшихся полотеров. Возникшая при этом рифма, не отождествляя героя с хамской троицей, на мгновение все же уподобляла их бесцеремонным действиям поступок Астрова, героя, который с любовью и очевидной симпатией к нему создан и актером, и режиссером.

В финале этого спектакля, когда обитатели усадьбы уселись для общей фотографии, в то время как Серебряков расхаживает вокруг сидящих, излагая свою идею о продаже имения, Дядя Ваня запевает, а остальные подхватывают партию хора рабов из вердиевского «Набукко», иронично {177} рифмуя — интуитивно или осознанно — свое положение с ситуацией героев оперы.

Многочисленными рифмами пронизан спектакль «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума». В частности, мы уже упоминали возникающие благодаря некоторым жестам героев рифмы Моцарта с Дон Гуаном, а также каждого из них с Пушкиным. Назовем еще хотя бы несколько рифм этого спектакля.

Реплика Вальсингама: «Зачем приходишь ты меня тревожить…» — звучит в двух исполнениях: ее вначале спектакля произносит ребенок, а в конце части «Моцарт и Сальери» Сальери, рифмуя первую и последнюю сцены. Эта рифма актуализирует противопоставление образа Сальери в спектакле и пушкинского Председателя, а также противопоставление взгляда ребенка и точки зрения Сальери на позицию, выбранную Председателем. Позиция Председателя заведомо недоступна Сальери в отличие от старательно читающего реплику ребенка, который пытается ее постичь. Реплика Вальсингама, произнесенная Сальери, чей путь противоположен выбору Председателя с его личной свободой, также акцентирует несвободу Сальери, подчинившего свою жизнь одной идее — идее музыки.

Кроме того, эта реплика напоминает о Моцарте, рифмуя его с Председателем в способности «выйти за любые границы» и одновременно противопоставляя экзистенциальные ситуации этих героев. И, наконец, реплика на новом уровне противопоставляет Моцарта, с его свободой и полнотой жизни, и отказавшегося от них Сальери.

Дон Гуан швыряет поданную ему Девочкой маску Командора также, как раньше поступил со своей посмертной маской Моцарт. Тот факт, что герои одинаково поступают с разными масками, один с чужой, другой со своей, не мешает возникновению рифмы. Как и всякая рифма, она, обнаруживая сходство, одновременно разводит рифмуемые явления. Не отождествляя Дон Гуана и Моцарта, она еще раз соотносит героев как способных «к выходу за любые границы».

«Воскресение» Лауры в этом спектакле рифмуется с «воскресением» Моцарта, и таким образом герои сопоставляются между собой. Мы уже говорили, что своим артистизмом Лаура в спектакле сходна с Дон Гуаном. А названная рифма в очередной раз опосредованно соотносит Дон Гуана и Моцарта.

Мимоходом погубленную им Лауру Дон Гуан закрывает черным покрывалом. Этот жест отсылает нас к подобному действию Сальери по отношению к Моцарту. Таким образом, спектакль рифмует Дон Гуана не только с Моцартом, но и с Сальери, образ которого оказывается соотнесен с темой смерти. Это придает Дон Гуану Латенаса — Някрошюса неожиданные черты.

Благодаря числу тридцать семь, на котором заканчивает счет лет своей жизни Дон Гуан, и православному песнопению, сопровождающему в спектакле его смерть, возникает еще одна рифма героя с Пушкиным. {178} Это песнопение, звучащее также в момент ухода из жизни Лауры, создает и очередную рифму героини с Гуаном, а также — опосредованно — с Пушкиным, еще раз акцентируя артистизм как главное качество Лауры Куодите — Някрошюса.

Во второй части спектакля памятник Командору изображает вертикально поставленная крышка рояля. Такое использование инструмента отсылает к своевольному обращению с ним Моцарта в первой части, обращению не «как положено», рифмуя создателей спектакля с Моцартом. Эта рифма усилена и благодаря ее «удвоению» в контексте творчества Някрошюса, который в спектакле «Любовь и смерть в Вероне» использовал в качестве сценографического элемента поставленную на попа гигантскую клавиатуру рояля.

В начале третьей части спектакля, «Чума», звучат исполняемые детским голосом (в записи) одна за другой реплики Священника из «Пира во время чумы»: «Безбожный пир, безбожные безумцы!» и «Ты ль это, Вальсингам?» В пушкинском тексте эти реплики адресованы Председателю и его окружению, а в спектакле, как мы помним, они оказываются обращенными к сидящему в этот момент на авансцене Дон Гуану. Тем самым возникает рифма Вальсингама с Дон Гуаном, которая акцентирует сходство героев в их «способности к изменению и выходу за любые границы»[[174]](#footnote-175). Одновременно она выявляет оппозицию того и другого героя Священнику, который «отвергает путь индивидуальной свободы»[[175]](#footnote-176).

В финале образ Дон Гуана еще раз рифмуется с Пушкиным — когда рядом с вымазанными черной ваксой стопами Гуана мелькают листы книги, на каждой странице которой мы видим изображение подобных стоп, отсылающих нас к следам писательского творчества Пушкина. Эпизод в целом рифмует Пушкина, Вальсингама и Дон Гуана. А сопоставление начала первой части спектакля, финала второй части и финала всего спектакля создает очередную рифму Дон Гуана с Моцартом. Благодаря всем этим рифмам в образах Моцарта, Дон Гуана и Председателя в спектакле возникают отблески личности самого поэта, и, наоборот, поэт узнается в каждом из этих героев.

Нельзя не отметить среди такого средоточия рифм еще одну значимую. Неподвижный немигающий взгляд сидящего на первом плане и уже «потустороннего» Дон Гуана отсылал к немигающему взгляду Девочки-смерти из второй части, рифмуясь с ним. Когда эта героиня казалась еще просто Девочкой-нищенкой, Дон Гуан среди других игр, дурачась, широко {179} раздвинул ее веки, заставив Девочку на некоторое время замереть с остановившимся взглядом[[176]](#footnote-177), — разумеется, не предполагая, что именно она чуть позднее остановит его собственный взгляд, но не временно, а навсегда и уже не прикасаясь к глазам уходящего в мир иной Гуана. Иными словами, рифма здесь обеспечивает приращение смысла, связанного с трагикомической иронией режиссера.

Неоднократно в ходе спектакля «Три сестры» звучат фрагменты «Болеро» Равеля, в котором неотступность отчетливо выраженных ритмических повторов рифмуется с неизбежностью нескладывающейся жизни героев, обнажая эту неизбежность. А в контексте российской действительности эта рифма заставляет воспринимать нескладную жизнь как нечто непреходящее, неизменно воспроизводимое веками, из поколения в поколение. Этот художественный смысл усиливался еще одной рифмой. Атмосфера, накалившаяся к финалу первого действия, в начале следующего буквально полыхнула огнем в руках сидевшей за столом Маши. И немедленно возникла рифма этого огня со случившимся в городе пожаром, обнаружив великую беду, обступившую не только материальный мир, но и судьбы людей.

В «Гамлете» разнесенные в пространстве спектакля сцена с Призраком и Гамлетом и сцена с Полонием и Офелией рифмуются, обнаруживая как разницу между этими эпизодами, так и сходство. Оба отца пользуются водой, хотя и в разных ее состояниях: Полоний — кипятком, старый Гамлет — замерзшей водой — льдом. Один старается изгнать предполагаемый плод из тела дочери. Другой рискует сделать жизнь сына бесплодной, стараясь внедрить в его сознание идею мести и уподобить сына себе, когда ставит его ногу на глыбу льда и натирает ее ледяной водой.

Горацио в этом спектакле зажигал свечи над головами лежащих актеров, а раскаленный воск капал прямо на их лица. Эти свечи с их жестоким огнем рифмовались с поджогом кресла-качалки, который совершил уходивший после первого прихода Призрак, — жест, ставший логическим финалом первого цикла его злодеяний. В свою очередь, в этот момент рифмовались также Призрак и попавший под его влияние Горацио.

Сам же принц, завершив подготовку актеров к готовящемуся представлению, раскачивается в кресле-качалке, точь‑в‑точь как недавно посетивший его Призрак, — жестко, с силой. Кресло сдвигается, едва не задевая лежащих на полу актеров. Но Гамлет не обращает на это никакого внимания. {180} Раскачивания кресла-качалки рифмовали и тех, кто в разные моменты спектакля садился в него: старого короля и Гамлета, которого он так стремился уподобить себе.

В спектакле «Макбет» король Дункан благодарит «храбреца Макбета» за его заслуги, военные подвиги и вдобавок к обычным вознаграждениям дарит ему несколько кирпичей, складывая их один за другим на руки героя. Дарит, явно имея в виду появившуюся возможность смены ратной жизни на мирное строительство. В то же время этот подарок, предполагающий вполне определенные жизненные планы, уже своей непомерной тяжестью вынудил Макбета обратить на него особое внимание, однако он не смог отвлечь героя, уже попавшего под власть искушения и лелеявшего совсем другие замыслы. Здесь будто сама судьба одновременно и проверила Макбета, и не позволила реализоваться выпавшему шансу — предотвратить падение в бездну, к которой начал двигаться герой.

Еще один жест помощи и предупреждения герою обнаруживается в действии «ведьм», когда они буквально физически отягощают положение, в котором оказался герой, набивая камнями его карманы и затрудняя само его передвижение. Тем самым они будто призывают его очнуться. Кстати, эпизод лишний раз подтверждает, что эти героини в спектакле не творят зло, а испытывают героя, будучи заинтересованными в его человеческой стойкости, в том, чтобы он достойно из этого испытания вышел.

Наконец, устраиваемые с желобов камнепады тоже служат герою и предупреждением, и встряской, они явно призваны помочь свернуть с дороги, на которой он оказался. В то же время, когда в одной из сцен герой, уже ища себе наказание, встает прямо под желоб, прося «ну, ну же!», камни «не отвечают», поскольку герою уготован иной путь к возмездию.

Рифма этих трех эпизодов акцентирует их сходство как содержащих предупреждение герою и одновременно — многообразие предупреждений, не сумевших остановить его.

В том же спектакле одна из «ведьм», подобно сказочной вестнице, приносит Леди Макбет письмо от мужа. Искушение героини «ведьма» продолжила, взяв ее за руку и побуждая прыгать вместе, явно предлагая ей простой способ воздействия на мужа. С этим эпизодом рифмуется сцена, в которой точно так же, взяв за руку мужа, Леди Макбет вновь и вновь станет заставлять его прыгать вместе с ней со стола, словно внушая, что отринуть возникшие в нем сомнения не труднее, чем решиться на такой вот несложный прыжок. Эта рифма акцентирует несамостоятельность Леди Макбет, то обстоятельство, что героиня спектакля ведома в своих поступках не столько собственными амбициями, сколько «ведьмами».

В одной из первых сцен спектакля «Отелло» мы видели Яго высматривающим что-то. Его профиль на втором плане то появлялся, то исчезал. С этой осторожностью Яго, которая проявлялась в каждом его жесте, {181} отчетливо контрастировала открытость души Отелло, показанная уже в первой сцене.

Позднее, но еще до затеянной Яго провокации, связанной с «изменой» Дездемоны, возникал эпизод, в котором Отелло тайно подглядывал за играми Дездемоны с ее сверстниками. Теперь на втором плане то появлялся, то исчезал профиль Отелло. Точно так же, как прежде — Яго. Рифма эпизодов, выявляя сходство и различие между ними, в контексте спектакля акцентировала уподобление Отелло Яго, а также резкий контраст между Отелло в начале спектакля, который только что был не в силах скрыть хоть что-то, и таящимся теперь, действующим исподтишка героем. Контраст выявлял не изменения, произошедшие в герое (еще не произошло ничего, что могло бы вызвать эти изменения), а тот факт, что герой с самого начала был наделен разными качествами.

Человеческое падение Отелло с развитием спектакля неоднократно акцентировалось схожестью жестов Отелло и Яго. Например, Отелло вдруг взял цветочный горшок и стал сквозь отверстие в нем рассматривать мир. Это жест, которым с первой сцены пользовался Яго и который, среди прочего, с начала действия снижал этого героя.

Существенную роль в создании ритма целого играла и повторяющаяся в ходе спектакля рифма стихии страсти со стихией океана, которая была выражена в шуме бушевавших волн.

В спектакле «Чайка» зрители явились на спектакль Треплева, согнувшись, с расставленными в стороны руками, словно большие диковинные птицы. Этот эпизод откликался в сценах, связанных с убитой Треплевым чайкой, с возникшей у Тригорина идеей сюжета для небольшого рассказа и, наконец, с судьбой Нины Заречной. Рифма уподобляла судьбы обитателей соринского имения судьбе чайки, судьбе погубленной девушки — героини «небольшого рассказа», одновременно обнажая различие между ними.

В одном из первых эпизодов «Вишневого сада» нервность встречи обнаружилась в том, что, не найдясь, как вручить букет, Дуняша просто положила его на грудь уставшей и больной Раневской, лежавшей на кушетке. Затем, взявшись перенести больную в другое помещение, окружающие в спешке неловко стали разворачивать кушетку, осознав, что в замешательстве сначала повернули ее ногами вперед. Эти подробности прозвучали двойственно. Комический оттенок происходящего только обострял его драматизм.

Ближе к финалу спектакля Епиходов вручил цветы Дуняше, которая кокетничала в этот момент с Яшей, и прилег рядом. В пьесе, прогоняя Епиходова, Дуняша «играет веером». В спектакле девушка, как ни в чем не бывало, подняв голову влюбленного, бросает ее. Затем, словно повторяя случайно возникшую прежде неудачную шутку, Дуняша кладет букет ему на грудь, точно так, как в начале спектакля она положила цветы на грудь {182} Раневской. Не важно, сделала она это осознанно или по недомыслию, — в любом случае возникающая рифма двух, казалось бы, незначительных сцен усиливала ощущение того, что представленный нам мир неудержимо несется к своей гибели.

В спектакле «Фауст» к Маргарите, потерявшей брата, подошел Мефистофель, которого та немедленно оттолкнула. Однако черт, сделав вид, что хочет утешить, все же подхватил ее, но, покружившись вместе с нею, бросил. Вслед за тем подошел Бог, к которому она с надеждой и готовностью устремилась. Но и он, в свою очередь, подхватив ее, покружил и бросил. То же самое еще раз сделал черт. Повторил Бог. И оба исчезли. Вероятно, такое отождествление Бога с дьяволом, при всей их разнице, окончательно возразило многим рецензентам, утверждавшим, будто режиссер в своих спектаклях выясняет свои отношения с Богом. А увел Маргариту с места беды подоспевший Блуждающий огонек, который в спектакле помогает то одному, то другому.

В одной из последних сцен этого спектакля появившийся рядом с героиней Бог возглашает: «Спасена!» Мефистофель утверждает: «Осуждена!» Однако эти приговоры рифмуются как не имеющие цены после ранее возникшего отождествления Бога и черта. В контексте спектакля возникает и рифма этих приговоров с вердиктом режиссера. Она акцентирует их сходство и одновременно обнаруживает разницу между ними. Суждения Бога и Мефистофеля, повторим, обесценены в контексте спектакля. Что касается суждения режиссера, то оно лежит вне моральных оценок и высказано неявно, самим ходом спектакля. Человеческая состоятельность и любовь героини придают дополнительную значимость самым высоким моментам спектакля, из чего можно сделать внятный вывод о позиции Някрошюса.

В финале Фауст, как и в начале спектакля, зашагал на ощупь, вытянув руки вперед, словно слепой. Сценическое пространство между тем заполняется людьми, идущими — каждый по своей траектории — тоже с вытянутыми вперед руками, словно слепые, во-первых, «возводя в степень» ситуацию, в которой оказался герой. Во-вторых, так герой рифмовался здесь со многими, и этим еще раз акцентировалась неисключительность этого Фауста.

### Повтор как ритмический элемент

Спектакли Някрошюса насыщены повторами, которые литературоведы считают «стилистическими признаками, присущими поэзии, отличающими ее от прозы»[[177]](#footnote-178). Прежде всего это обеспечено повторяющимися {183} сопоставлениями сквозных тем, которые развертываются в ходе спектакля, в основном и определяющими процесс смыслообразования целого.

Участвуют в этом процессе и отдельные повторы, каждый по-своему. Например, так, как это происходило в спектакле «Квадрат». Одновременное звучание есенинского «Письма матери» в исполнении героини и мелодии «Степь да степь…», которую механически насвистывал руководитель проводов выпускников, окончательно сдвигало настрой торжественного мероприятия и в очередной раз обнаруживало двойственность мира, который развертывался перед зрителем. Эта черта мира укоренялась в восприятии зрителей благодаря повтору мелодии, которая еще раз возникала, когда заключенный вместе с нами слушал радиотрансляцию проводов выпускников по приемнику, который он смастерил в камере.

Художник в «Пиросмани, Пиросмани…» уверяет своего друга, что всем, кто много страдал, когда-нибудь воздастся сполна «и еще немного». Он показывает это «немного», как показывают обычно «чуть-чуть» с помощью большого и указательного пальцев. Когда актриса Маргарита (И. Карташова) в отсутствие художника приходит в их каморку, Сторож растолковывает это как свершившееся воздаяние «с добавлением этого самого “чуть-чуть”» и повторяет жест друга.

После смерти художника Сторож горько вспоминает о воздаянии, о котором тот говорил, и снова показывает пальцами «чуть-чуть», памятуя о добавке к тому, что должно быть даровано много страдавшим. Теперь смысл жеста сдвигается в сторону трагической иронии.

После прихода Призрака Гамлета не оставляет ощущение потери почвы под ногами, ощущение, что мир сдвинулся, повернулся, — это обнаруживалось в том числе повторяющейся мизансценой, когда герой наклоняет конструкцию из соединенных между собой стульев, на крайнем из которых он сидит. Этот повтор акцентировал ситуацию, как ее ощущал герой. Одновременно повтор заострял внимание зрителя и на том, что мир, охваченный злом и холодом мира иного, все же не полностью утратил человеческое начало, что проявлялось в участии Лаэрта и Гертруды, которые спешили на помощь Гамлету, возвращая конструкцию в «нормальное» положение.

Ближе к финалу «Радостей весны», первой части «Времен года», отец, утомленный и уже не очень здоровый, после урока, данного одному из его подопечных, не желавшему работать, держась за сердце, вновь и вновь повторял: «Больно!» Тот же повторяемый им возглас возник и в одном из последних эпизодов второй части дилогии, «Благо осени». И хотя здесь были прямые причины для возникновения физической боли («дети» волокли своего воспитателя по полу, а затем били его ногами), повтор обращал наше внимание и на другой, глубинный, психологический характер болезни, связанной не только с накопленной усталостью, но и с неутешительными итогами труда и жизни героя.

{184} Как это свойственно художественному произведению, повторяющаяся деталь спектакля в новом контексте всегда обретает новый смысл. Тождественным повтор может показаться лишь на первый взгляд. Как было, например, в «Фаусте». В этом спектакле попытка героя передвигаться, вытянув перед собой руки, как свойственно слепому, неоднократно воспроизводившаяся в начале спектакля, повторялась в финале. Но динамическое, непрерывно становящееся целое спектакля здесь, как и всюду, исключало тождественность повтора. Повтор акцентировал содержательный сдвиг финального эпизода относительно первых сцен спектакля. Вначале перед нами был герой, просто не имеющий опыта контакта с некнижным, реальным миром. Повтор мизансцены в изменившемся контексте обнажает проблематичность пути познания, который прошел герой.

# **{****185}** Часть 4Об игре

## **{****187}** Глава 1Спектакль как игра режиссера

О соотношении искусства и игры, о сущности игрового аспекта художественного произведения писали немало. Достаточно сослаться хотя бы на то, что эту проблему, каждый по-своему, широко обсуждали представители немецкой классической философии: И. Кант в «Критике способности суждения», Г.‑В.‑Ф. Гегель в «Эстетике» и «Науке логики», Ф. Шлегель в «Георге Фостере», «Истории европейской литературы», «Истории древней и новой литературы», Ф.‑В. Шеллинг в «Философии искусства». В XX веке эту проблематику разрабатывали такие авторитетные авторы, как историк культуры И. Хейзинга в ставшем классическим труде «Homo ludens»[[178]](#footnote-179), представитель герменевтики Х. Т. Гадамер в своей книге «Истина и метод»[[179]](#footnote-180), культуролог и семиотик Ю. Лотман во многих трудах, в том числе в исследовании «Структура художественного текста»[[180]](#footnote-181).

Говоря об игре в связи с театром, чаще всего имеют в виду игру актера. Как создание актером художественного образа определяет игру, например, статья[[181]](#footnote-182) в «Театральной энциклопедии». С другой стороны, правомочно словосочетание «спектакль разыгрывается», которое употребляют в значении «спектакль идет» ибо в значении «спектакль разыгрывается актерами», подразумевая при этом, что актеры играют свои роли, но при этом не вдаваясь в суть того, как возникает спектакль в целом. В этой главе нам важен тот смысл, который учитывает игровое начало, присущее спектаклю как всякому художественному произведению.

Рецензентам спектаклей Някрошюса нельзя отказать в логике, когда они вновь и вновь пытаются искать объяснения природы его театра, отталкиваясь от хуторского происхождения художника. Знание этих корней действительно может объяснить, например, некоторые пристрастия режиссера, определяющие вещественный мир многих его спектаклей, связанный с инструментами крестьянского труда и сельской утварью.

Однако те же спектакли обнаруживают в Някрошюсе черту, которая вряд ли присуща и тем более необходима каждому хуторянину, — это склонность режиссера к игре, а точнее, к театру, в котором явно выражено игровое начало.

{188} Обратим внимание на некоторые особенности произведений режиссера, которые имеют отношение к игровым аспектам спектакля.

### «Номерная» природа эпизода

Мы показали, что композиции всех спектаклей Някрошюса многоэпизодны, и эта многоэпизодность означает не что иное, как отсутствие причинно-следственных связей между отдельными сценами и относительную автономию последних.

В такой композиции каждый эпизод становится своеобразным номером. Он представляет собой в определенной мере самостоятельную и законченную конструкцию, то есть именно «номер» или миниспектакль, который мог бы вызвать аплодисменты, не помешай они становлению сценического целого. Впрочем, время от времени зрительный зал все-таки взрывается аплодисментами.

Что же обеспечивает «номерную» природу эпизодов?

#### Эпизод как обобщенный образ

Едва ли не каждый эпизод обретает еще большую самодостаточность и самостоятельность благодаря тому, что тяготеет к отчетливо выраженной обобщенности художественного высказывания, явно выходя за пределы происходящего с персонажами. Так, герой спектакля «Квадрат» после освобождения из тюрьмы заводил разговор с почтовым ящиком, который помог ему познакомиться с девушкой и вести с ней переписку. Бережно водрузив ящик на гвоздь, с которого тот свалился, герой предлагал ему поочередно все, что у него было. «Хочешь?» — и нахлобучивал на него свою шляпу. «Хочешь?» — и протягивал ему кусочек сахару. «Хочешь?» — и предлагал спешно снятые ботинки. Так создавался образ благодарности почтовому ящику, почти нежности по отношению к нему. Одновременно в самой этой попытке разговора героя с вещью возникал обобщенный образ неизбывного одиночества человека. Этот образ, казалось бы, противоречил ситуации, в которой оказался герой после выхода из тюрьмы, — положению уже свободного человека, к тому же обретшего подругу. Но именно этот образ одиночества выражал взгляд режиссера, который проявлялся также в финальном эпизоде, свидетельствовавшем о сомнении в жизнеспособности вышедшего из тюрьмы героя, который не может преодолеть свою отделенность от мира.

В романе Ч. Айтматова «И дольше века длится день…» читаем: «На дистанционном щите загудел, заморгал красным светом сигнализатор — к разъезду Боранлы-Буранный приближался новый состав». Эта частная подробность функционирования железнодорожной станции в спектакле с одноименным названием отозвалась образом коммуникации между человеком {189} и государством. Узнав о смерти друга, Едигей, главный герой спектакля, отпрашивался с работы у начальника, находившегося на какой-то другой станции. Для этого он, отойдя на почтительное расстояние, обращался к щиту, служащему средством связи, а тот, сверкая лампочками и треща, снова и снова отказывал ему. Так возникало высказывание, выходящее за пределы ситуации конкретного героя, — об отчуждении «начальства» (уровень которого переставал иметь значение) от человека.

Обобщенными образами нищеты, а не только конкретными особенностями жизни героев спектакля «Пиросмани, Пиросмани…» становились поданные крупным планом подробности их быта. Среди них, например, стягивание рубахи, которую Пиросмани в своей холодной каморке приспособился снимать, оставаясь при этом в пальто. И последующая стирка в небольшой миске, когда художник, поплевывая на рубаху, тер ее, поскольку и вода была для него роскошью. И эпизод мытья Сторожем собственной ноги сквозь дыру в носке.

В спектакле «Дядя Ваня» круговой взмах руки Астрова, в темноте ставящего банки няньке Марине, переводил эпизод рутинного лечения в торжественное действо. Сцена рождала поле смыслов, связанных не только с темой взаимопомощи, но и с сопротивлением человека обыденности, с попыткой внести красоту и разнообразие в унылую череду дней.

Обычный, казалось бы, ночной разговор Астрова и Сони, расположившихся по разные стороны этажерки, переставал быть таковым. Благодаря зажженной среди тьмы свече, благодаря микрофонному усилению голосов и тому, что герои неожиданно для самих себя оказывались стоящими друг перед другом на коленях. А то, что они, захваченные беседой, не замечали льющейся жидкости из случайно опрокинутой бутылки, усиливало впечатление от сцены как от таинства. Так перед нами представал образ взаимопонимания людей, исповеди друг другу, что в потоке будней казалось невозможным.

Фигуры Астрова и Елены Андреевны в эпизоде прощания выхватывались светом из окружающей их тьмы. Герои говорили, находясь на разных сторонах авансцены. Постепенно сценическая площадка между ними заливалась холодным светом, еще более разделяющим их и придающим дополнительное напряжение этому, проходящему втайне от всех свиданию. Так возникал образ диалога-поединка людей, разделенных и внутренне тяготеющих друг к другу, образ близости и одновременно невозможности счастья.

Сочиненные режиссером полотеры вели себя в серебряковской усадьбе едва ли не большими хозяевами, чем остальные ее обитатели, которых они буквально теснили при каждом своем появлении. Своеобразный танец-уборка под вульгарный мотивчик этих распоясавшихся персонажей, нагло врывающихся в жизнь героев, когда их ждут меньше всего, становился символом наступления насилия и хамства.

{190} В спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» ускоренное «прокручивание» лет жизни Дон Гуана перед лицом смерти воспринимается как обобщенный образ, относящийся не только к герою, но и к каждому человеку. Это происходит благодаря тому, что мелькающие эпизоды прожитых лет не связаны с конкретными событиями биографии героя, в них узнаются лишь разные периоды жизни человека вообще.

Образом неразрывного сплетения любви и ревности, притяжения и отталкивания людей становился вальс Отелло и Дездемоны в спектакле «Отелло». Обобщенность сцены обеспечивалась уже самой природой танца.

В одном из эпизодов «Радостей весны» главный герой демонстрировал своим подопечным выдающееся мастерство строителя, «высший пилотаж». Раскачиваясь на качелях, он на лету подхватывал подаваемые кирпичи и на лету же укладывал и выравнивал их с помощью мастерка. Возникающий образ, выходя за пределы конкретной ситуации спектакля, уподоблял созидание захватывающему дух полету, воспевая человека-творца и мастера своего дела.

В «Фаусте» эпизод, когда Маргарита то и дело набрасывала себе налицо прядь волос, а Фауст в ответ сдувал ее, воспринимался как образ объяснения в любви, также выходящий за пределы обстоятельств, связанных с конкретными героями. Столь же обобщенно звучит и финальная сцена, где Фауст, словно слепой, вытянул перед собой руки и передвигался по сценической площадке, по которой точно таким же образом брели другие герои. Контекст спектакля побуждал связывать этот эпизод с размышлениями режиссера не только о заблудившемся в «жизненном лесу» герое, но и о человечестве, едва ли не вслепую блуждающем на своем историческом пути.

Нередко эпизоды — обобщенные образы возникали, когда звуковой ряд был непосредственно не связан с игровой составляющей. Укажем хотя бы на некоторые из наиболее выразительных случаев такого соотношения этих частей спектакля.

Так было, например, в «Пиросмани, Пиросмани…», где одновременно с эпизодами, которые исполнялись актерами, иногда звучали, казалось бы, не связанные с этими эпизодами строки из поэмы Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Но благодаря соотнесению с поэтическими строками игровых сцен, представлявших мир Пиросмани, возникали параллели между поэзией Руставели и живописью Пиросмани, и каждая из таких сцен выводилась на уровень разговора о художнике и искусстве.

В дилогии «Времена года» параллельно эпизодам, которые разыгрывали актеры, пунктирно, с некоторыми паузами, то в исполнении отца, то в женской декламации (в записи) звучали строки из одноименной поэмы Донелайтиса. В обоих случаях поэтические строки вводили зрительный ряд в отвлеченный, весьма опосредованно связанный с ним контекст {191} размышлений поэта, что остраняло игровые эпизоды, каждый из которых обретал обобщенное, порой философское, содержание.

Аналогичный эффект достигался и в спектакле «Песнь песней», где то герой, то героиня декламировали строки из библейской книги. Как и во «Временах года», и характер поэзии, и ее исполнение — торжественная декламация и адресация стихов в зал, к миру, — заставляли взглянуть на действующих лиц и происходящее с ними в сопоставлении со звучащим поэтическим текстом и его героями. Это вводило каждый отдельный эпизод в библейский, «вечный» контекст, в значительной степени сдвигая и обобщая содержание сцены.

Подобным образом включалась в действие и музыка. Сошлемся здесь хотя бы на спектакль «Три сестры», где параллельно игровым эпизодам звучали напрямую не связанные с действием фрагменты Первого концерта Чайковского, вальса Шопена, «Элегии» Массне в исполнении Шаляпина и мелодия песни «Сулико». Такое соседство остраняло игровые эпизоды прямым лирическим высказыванием режиссера, чье чувство выявлял, с одной стороны, трагический контраст между происходящим с героями и ушедшей культурой, которую символизирует шаляпинское исполнение «Элегии»; с другой стороны — соотнесение жизни героев и эпохи, которую обозначала любимая песня диктатора. И, наконец, — рифма нескладывающейся жизни героев и характера исполнения музыки, то излишне медленного, то снова и снова внезапно прерывающегося, будто спотыкаясь, звучания, в котором словно было что-то болезненное. Лирический тон режиссера превращал каждый эпизод жизни Прозоровых и их окружения в звенья размышлений режиссера о драматичности судьбы народа, представителями которого являются герои спектакля.

#### Зрелищная эффектность и красота эпизодов

В рецензиях на спектакли Някрошюса неоднократно отмечалась их красота. Например, даже в весьма резком отклике на спектакль «Отелло» И. Мягкова не могла не зафиксировать: «Как всегда у Някрошюса, спектакль красив»[[182]](#footnote-183). Это качество отметила и О. Егошина: «Почти кощунственным кажется собственное восхищение скульптурной выстроенностью мизансцен, живописной игрой света и тени. Люди страдают и гибнут, и все взаправду — тут не до рассуждений о красоте и совершенстве того, “как это сделано”»[[183]](#footnote-184).

Речь в приведенных высказываниях идет о спектакле Някрошюса в целом. Но красивы и отдельные эпизоды его спектаклей.

{192} Эффектность и красота, подчеркивая искусную «сделанность» эпизодов, также служат выявлению их номерной природы. Эти качества присущи едва ли не всем эпизодам, в том числе и уже названным. Приведем, однако, и другие, не менее показательные в этом отношении примеры из спектаклей Някрошюса.

Среди них, например, вспоминается устроенный для гостьи фейерверк из кусочков сахара, которые накопил за годы, проведенные в тюрьме, герой спектакля «Квадрат». Не менее ярка и сцена «творчества» в «Пиросмани, Пиросмани…», когда Сторож, опалив палец над свечой, торжественным жестом передает сажу художнику, который, в свою очередь, уже втирает сажу в клеенку. Красивым, эффектно сделанным номером была и сцена лечения няньки Марины с помощью банок в «Дяде Ване».

Нельзя не назвать среди эпизодов обсуждаемого ряда и «ослепительное антре»[[184]](#footnote-185) Елены Андреевны в «Дяде Ване». Вспомним: в пьесе героиня приходит с целой группой других действующих лиц, что обозначено ремаркой: «… возвращаясь с прогулки, идут Серебряков, Елена Андреевна, Соня и Телегин». После чего она, в отличие от других пришедших, без единой реплики, уходит вместе с Серебряковым и Соней. В спектакле все иначе. Здесь режиссер сделал появление героини блистательным номером, который, как и полагается номеру, торжественно объявлялся: «Елена Андреевна!» И тут стремительно вбегала она, ослепительно красивая, в белых рейтузах наездницы, внося почти праздничное оживление в обыденную череду дней в имении. Войницкий и Астров, не в силах оставаться на месте, тут же бросались к ней, будто бы ради того, чтобы почистить ее одежду. Один из них при этом ставил ее ногу, обутую в сапог, на собственную руку, покрытую белой салфеткой…

В спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» красивым и невероятно эффектным был эпизод, который обнаруживал отношение Доны Анны к Дон Гуану, — неожиданно для обоих возникший «танец», с кинжалом между ними, обращенным лезвием к Гуану, когда герой снова и снова наступал, а героиня, не желая его смерти, неизменно отвечала отступлением.

Одним из самых выразительных с рассматриваемой точки зрения стал, может быть, вальс Дездемоны и Отелло. Драматически напряженный, этот эпизод явственно задевал и тем, как он красиво, эффектно «сделан».

Важность происходящего акцентировалась при этом такой бросающейся в глаза подробностью, как неожиданная остановка канистр, которые до того непрерывно покачивались в руках персонажей на втором плане, а сами они приподнимались, захваченные тем, что происходит с героями. Направлением их взглядов режиссер, как это делают живописцы, подчеркивал композиционный центр происходящего перед нами.

{193} Отелло резко подхватывал жену и подносил ее к краю авансцены, как к краю обрыва. Шум обнаруживал там, внизу, бушующее море, которое бурно откликалось на драматизм происходящего с героями. Затем, обхватив Дездемону за шею, едва ли не душа, Отелло увлекал ее в страшный вальс. Освободившись на миг от объятия-удушения, оттолкнув Отелло и отлетев в вихре танца, она незамедлительно возвращалась к любимому. Он тут же начинал новый тур, возобновляя кружение-удушение-объятие. И опять она высвобождалась, и опять неизменно устремлялась обнимать его. Снова и снова следовал очередной тур. Постепенно в танец оказались вовлечены остальные участники спектакля, которые по-своему вторили героям. Эпизод увенчивался играющим на золотой трубе музыкантом, который стоял в центре сценической площадки среди танцующих.

Упомянем и эффектный эпизод, настоящий аттракцион из «Фауста». Здесь в потемневшем вдруг пространстве набежавшие помощники Мефистофеля, Духи, мгновенно выкладывали сценическую площадку раскрытыми фолиантами. И, размахивая листами черного ватмана, под едва ли не вселенский то ли писк, то ли свист устраивали ветер, который листал страницы, создавая впечатление, будто этих страниц бесконечное множество. Они словно напоминали Фаусту о его невероятно обширных книжных знаниях, которые, однако, нисколько не приблизили его к реальному миру — предмету его стремлений. Но герой и в этот момент привычно смотрел в очередную книгу.

#### Эпизод как трюк

Номерная природа эпизода становится тем более явной, когда он имеет черты трюка. Так, в начале уже не раз упомянутой сцены лечения Астровым няньки Марины в «Дяде Ване» установке каждой банки предшествовало движение пламени по большому, радиусом в вытянутую руку, кругу. Причем зрителям только и был виден этот огненный круг — вся сцена сначала была погружена в темноту. А когда зажигался свет, зрителю неожиданно открывалась вся будничность этого «огненного чуда».

В спектакле «Гамлет» жестокий трюк содержала драматическая сцена пытки Гамлета, в ходе которой открывалось, что люстра, которую принес и повесил Призрак, сделана изо льда и что она поливает стоящего под ней Гамлета ледяной водой вперемешку с горячим воском, стекающим со свечей.

Эффектным театральным трюком в «Отелло» становилось мгновенное и неожиданное развертывание в гамаки или висячие постели скрученных до поры вокруг вертикальных реек полотнищ на втором плане, напоминавших свернутые паруса.

Трюковым в этом спектакле был и момент, когда, словно реагируя на экстраординарность происходящего с героями, как видел его режиссер, {194} двери вдруг начинали сочиться водой. Причем стекающая вода, куда-то исчезая, не создавала лужи на сценической площадке. Большинство рецензентов писали об этих дверях как о плачущих. Между тем Някрошюс в своем творчестве избегает сентиментальности, и спектакль «Отелло» в этом смысле не кажется исключением: он вызывает не слезы, а «сухое» трагическое потрясение. Именно таким, а не слезливо-сентиментальным оказался и упомянутый эпизод. Само же таинственное исчезновение воды, которая, стекая с дверей, не оставляла следов на полу, отвергало и другую распространенную интерпретацию, согласно которой этот эпизод метафорически представляет потоп, и акцентировало именно чрезвычайность происходящего перед нами.

Полный трагической иронии трюк-подмену содержал один из финальных эпизодов этого спектакля, когда вместо обыкновенного носового платка, подаренного Отелло Дездемоне, с изображенной на нем земляникой, вступал в действие платок с тем же рисунком, но приобретший размеры простыни, которая становилась свидетелем рокового финала.

Рассмотренные свойства эпизодов и открытая условность, о которой эти свойства свидетельствуют, обеспечиваются внутренним строением эпизодов, их ближним контекстом или контекстом спектакля в целом, а чаще и тем, и другим. Кроме того, такая природа спектаклей возникает благодаря обнаружению самих приемов создания условной сценической реальности.

### Открытый режиссерский прием

Таких приемов множество. Рассмотрим наиболее часто встречающиеся.

#### Включение в спектакль внефабульных персонажей

В качестве внефабульных персонажей могли оказаться актеры. Так было сделано, например, в начале спектакля «Песнь песней», где актеры готовились к чему-то чрезвычайно ответственному для них, — и это было видно по всему. Актеры завершали подготовку вещного мира сцены: длинноволосые девушки в черных платьях, фартуках и панталонах-брючках разрезали большие листы ватманской бумаги. То, как сосредоточенно и старательно это делалось, выдавало волнение актрис и понимание того, что готовящееся сейчас и, собственно, уже начавшееся действо имеет отношение к чему-то очень важному и высокому. При этом актрисы оставались самими собой, вели себя как обычные люди. Так, одна из них «между делом» оказалась в некотором смысле причастной к теме будущего представления, поцеловав спину юноши, который также участвовал в подготовке будущего действа, подпрыгнув и еще раз поцеловав, чуть повыше…

{195} Наконец, выдвинувшись к авансцене, актрисы, похоже, готовы были перейти к главному, но сзади зашумел мальчишка, продолжавший приготовления. Сердито оглянувшись и остановив его, они попытались продолжить, но им снова помешал мальчишка. Эта суета не только вносила комизм в ситуацию, которая вот‑вот могла оказаться излишне серьезной, но и послужила еще большему обнажению процесса создания спектакля.

Тщательно отряхнув платья, девушки проверили, как они выглядят, всматриваясь в зеркало, будто бы находящееся со стороны зрительного зала. Это воображаемое зеркало еще раз обращало внимание на непреходящую двойственность природы происходящего на сцене — одновременно условного и реального, что было акцентировано в рассматриваемой нами сцене «подготовки спектакля». Связав под подбородком косы, будто желая преобразиться в бородатых мудрецов или, может быть, в самого царя Соломона, актрисы обернули ватманом стан и ноги одной из них. И та, надев очки и вглядываясь в ватманский лист, словно в древний свиток, начала декламировать строки «Песни песней».

Другие, внимательно вслушиваясь, продолжали последние приготовления сценической площадки, подбирая соринки и принося на авансцену камни, — таким образом они создавали необходимый для игры ландшафт. Вот чтение подхватила другая девушка, которая стала декламировать уже наизусть. Когда она вдруг запнулась, другие с готовностью ей подсказали. Во всем ощущалось трепетное отношение к священным строкам «Песни песней» — и не только этих девушек-актрис, но, кажется, и самого режиссера, который рискнул обратиться к библейскому тексту. Это благоговение переносится и на то, что сейчас начинается на сцене.

В разгар спектакля актрисы еще раз предстают перед зрителями. Они появились, с теми же ватманскими листами в руках, после насильственного превращения главного героя в птицу, которая тут же выскользнула из рук жестоких селян. Задетые только что разразившейся драмой, девушки, глядя вверх, запели-закричали-застонали по-птичьи, словно звали новоявленную птицу.

Включение в действие спектакля актеров и самого эпизода подготовки к предстоящему представлению — изнанки театра — и свободное, откровенно условное вторжение «посторонних лиц» в происходящее с героями отчетливо акцентировали открытую условность сценического мира и процесса его становления.

В роли внефабульного персонажа мог выступать и присутствующий на сцене музыкант. Так было, например, в кульминационный момент спектакля «Отелло», когда во время вальса главных героев на сцене возникал открыто аккомпанирующий танцу трубач.

Более сложным стало участие в действии этого спектакля еще одного внефабульного персонажа — пианиста, который, сидя у правых кулис {196} за роялем, аккомпанировал игре актеров. К его присутствию на сцене режиссер не раз специально привлекал наше внимание. С драмой героев соотносилась не только музыка, но и сам музыкант, наделенный выразительной пластикой, даже когда он переставал играть. Музыка умолкала, а сидящий за роялем музыкант застывал словно в оцепенении, явно потрясенный тем, что развертывалось на сцене. В эти моменты его голова вдруг склонялась к клавиатуре, а руки падали, безжизненно повиснув.

#### Открытость технологических подробностей и служебных жестов

Порой внефабульные персонажи — «слуги сцены» — готовили реквизит прямо во время спектакля. Таким образом действовали в начале «Песни песней» уже упомянутые актрисы. Или, уже в разгаре действия, они, как ни в чем не бывало, появлялись на сцене и, скрутив длинный, во всю диагональ игровой площадки, рулон из ватмана, распиливали его, с тем чтобы в следующем эпизоде две части ватмана сыграли в руках героини роль весел.

В других случаях слуги сцены, которыми в нужный момент могли стать персонажи спектакля, на наших глазах манипулировали элементарным реквизитом. Так, в «Гамлете» они в ходе действия устанавливали посреди сценической площадки ширму, а когда ее убирали, то перед нами и героями спектакля, как в известном фокусе или трюке, возникал Призрак, таким образом вступая в действие.

В финале Старого Гамлета, рыдающего над погубленным им сыном, закрывали от нас той же ширмой. И здесь она также выполняла свою прямую функцию: поставить заслон между нами и тем, что оказалось за нею. Поэтому нет оснований связывать эту ширму с ширмами Крэга, как это делали некоторые рецензенты[[185]](#footnote-186). С помощью ширмы режиссер прекращал душераздирающую сцену, завершившую трагедию, которая иначе могла стать мелодраматической.

Подобную ширму люди от театра устанавливали в финале спектакля «Песнь песней», но тут же, через мгновение, убирали ее. И здесь зрителей тоже ждал сюрприз: словно за убранным занавесом фокусника, за ширмой возникал «орган» из поставленных рядом разновысотных рулонов белого ватмана, связанных бечевками.

В одном из последних эпизодов «Чайки» открыто условно выводили из действия тех, кто играл в лото: их на наших глазах просто прикрыли простыней, — и дальше спектакль продолжался уже без игроков. «Остроумное функциональное решение. Но и длинный ряд ассоциаций — белая пелена, {197} снежный покров, забвение и смерть»[[186]](#footnote-187), — пояснялся этот жест в одной из рецензий. При ближайшем рассмотрении здесь имел место технически необходимый и одновременно демонстративно условный игровой прием. Что касается названных рецензентом ассоциаций, то они оказываются довольно произвольными, так как не укоренены в контексте спектакля, не связаны с его содержанием как целого. Они не имеют прямого отношения ни к играющим в лото, ни к остальным героям. С другой стороны, и в контексте европейской культуры белый цвет сам по себе наделен противоречивой символикой, связываясь не только со «снежным покровом, забвением и смертью», но, например, и с чистотой, невинностью, свадьбой и так далее.

### Остранение эпизода зрителем, находящимся на сцене

Иногда эпизоды спектакля обретали находящегося на сцене зрителя, но при этом не передавали ситуацию театра в театре. Это осуществлялось за счет того, что персонажи — участники эпизода — никого и ни для кого не играли, а также потому, что персонаж, который поначалу был похож на театрального зрителя, не всегда до конца выдерживал эту роль и переставал быть собственно зрителем. Но эффект остранения эпизода в любом случае возникал.

Такой прием обнаруживается, например, в одной из сцен «Отелло». Персонажи спектакля становились здесь потрясенными свидетелями драматического вальса Отелло и Дездемоны. Процесс сопереживания этих невольных зрителей героям зашел так далеко, что в финале сцены мы видели множество танцующих пар, вторящих протагонистам.

В «Чайке» Медведенко с готовностью отзывался на игру Аркадиной перед Тригориным, аплодируя ей. И вот в этом эпизоде возникала редкая в спектаклях Някрошюса ситуация театра в театре.

Зрителем нескольких сцен в этом спектакле оказывалась горничная, которая здесь получила имя Дуняша. С ужасом смотрела она на то, как Маша, Медведенко, Дорн и Яков буквально подпирают больного Сорина, еле стоящего на ногах. В другом случае Дуняша беззвучно рыдала, слушая историю Нины, которую Треплев рассказывает Дорну, и видя истерику Треплева, начавшуюся во время этого рассказа.

Но в очередной раз вынужденная играть роль зрителя, героиня не выдерживала. Когда и без того больной Сорин, узнав историю Нины и наблюдая за Треплевым, сказал, словно выдохнув: «Темно» (у чеховского Сорина, напомню, этой реплики нет), — Дуняша вместе с Яковом немедленно {198} вмешались в происходящее. Яков снова и снова наполнял светом ведро, подставив его под лампочку, а Дуняша неустанно выливала этот свет на окружающих, как будто бы он мог разрядить возникшее напряжение. Отметим попутно и эффектность этого эпизода, и представление зрителю театрального чуда с помощью открытой и простодушной игры подручными средствами.

Дорну роль зрителя, наблюдавшего ту же сцену, тоже оказалась не по плечу. Не в силах вынести ее, он в отчаянии с такой силой швырнул стул, что тот сломался. Дорн в спектакле также оказался зрителем, а точнее, невольным свидетелем сцены самоубийства или убийства Треплева (режиссер оставил эту важную для него двойственность). Здесь, как и на протяжении всего спектакля, доктор резко отличался от сдержанного чеховского персонажа, который вполголоса, перелистывая журнал, сообщил о гибели героя. Сценический Дорн, подхватив ведро с таящимся в нем источником света, бешено раскручивая его и резко разрезая наступившую темноту, пронзительно закричал, многократно повторяя: «Константин Гаврилович застрелился».

### Представление ситуации в виде открытой игры

Среди таких эпизодов можно вспомнить сцену, когда Моцарт в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» исполняет свои произведения. В характеристике: «Какая глубина! / Какая смелость и какая стройность!», данной Сальери «безделице», которую принес ему Моцарт, для режиссера наиболее важной стала смелость гения, нарушение им принятых норм. В спектакле оригинальность и самобытность Моцарта воплотились в самом своеобразии представления собственных сочинений. Ту самую «безделицу», которую он демонстрирует Сальери, он буквально протанцовывает, причем без музыкального аккомпанемента. В этот самозабвенно исполненный танец, с его свободными и неожиданными движениями, было вовлечено все существо сценического Моцарта. Танцуя, он аккомпанировал себе то эмоциональными возгласами, то странноватыми звуками, порой похожими на те, которые издают дети, имитируя шум паровоза. Исполняя Реквием в спектакле, Моцарт вытягивает струну из рояля, раскручивает ее и опять же самозабвенно прыгает под ее гудящее пение.

Как открыто условная игра было решено завершение сцены похорон Офелии. Доску, только что представлявшую сторону глубокой могилы, Могильщик вдруг срывал с места. И так, на его спине, эта доска вместе с ним начинала вертеться и одновременно передвигаться по сложной, закручивающейся траектории, пока не исчезала из вида. Завораживающее движение могильной доски выглядело страшновато-таинственным действом и связывалось с непостижимостью ухода человека из мира.

{199} Игра с натянутыми простынями в руках участников спектакля «Отелло», носившихся от авансцены ко второму плану и обратно, создавала ощущение штормового ветра и одновременно усиливала предчувствие грядущей катастрофы.

Игрой, похожей на детскую, в этом спектакле было решено представление Отелло как морского генерала. Эпизод сразу убеждал в том, что Отелло — настоящий профессионал, без особого напряжения делающий свое дело. Герой уверенно вел эскадру, что для него было почти тем же, чем для мастера ученическое упражнение. Это становилось ясно уже из величины многочисленных кораблей: они были малы, как детские игрушки, и тащил он их за веревки, подобно тому как дети возят свои машинки. «Эффект Гулливера» возникал, как всегда, благодаря соотношению: не корабли малы, а велик Отелло.

Откровенно простодушными играми была насыщена дилогия «Времена года». Среди них назовем хотя бы представление грозы в спектакле «Радости весны». Здесь главный герой в наступившей темноте взмахивал размотавшимися веревками с красными концами. Взвившись, веревки изгибались подобно молниям и опадали словно струи дождя. С похожими веревками выбегали остальные участники спектакля, и через мгновение сценическое пространство, изрезанное «молниями» под шум дождя и грома, представляло картину весеннего ливня.

Вспомним и эпизод переправы через мост в этом спектакле. Трудностей все опасались, поэтому либо затягивали переход, либо искали способы упростить его. Так, один из парней преодолевал мост, устроив игру в паровоз, выпуская папиросный дым. Одновременно характер шага парня имитировал движение паровоза, который и «перевез» его.

Откровенно условной игрой выглядела поездка главного героя в «Благе осени». Из двух стульев, сдвинутых спинками друг к другу, он соорудил лошадь и «поехал», сев на спинки стульев и продев ноги в веревочные петли, словно в стремена, время от времени постегивая «лошадь».

Сходным образом была представлена и погоня волчьей стаи за героем. На втором плане участники спектакля, в огромных круглых очках, нерешительно переносили туда-сюда стулья, словно готовя удобную исходную позицию для нападения. Потом вдруг все одновременно легли на стулья, отжались, будто перед прыжком, и, перебирая руками, как пловцы, обернулись волчьей стаей, несущейся вслед герою, который ехал на авансцене на своей лошаденке.

Подобно тому, как дети строят что-нибудь из деталей игрушечного конструктора, участники спектакля «Песнь песней» мгновенно соорудили дом в виде контура из веревки, поставив по его углам парней с черепицей на головах. Сходным образом они превратили главного героя в птицу, приставив к его лицу клюв в виде полотнища косы и надев на руки {200} мешки-крылья. Почти детской игрой оказалась в этом спектакле и парная погоня за «уплывшей» героиней. Здесь оба парня, не трогаясь с места и будто стоя в своей лодке, спешно опирались шестами, словно веслами, то слева, то справа от себя.

С помощью демонстративно простых жестов и подручных средств оказался сыгран праздник Пасхи в спектакле «Фауст». На втором плане под женское пение согласно колебалось множество поднятых вверх рук, выхваченных светом, выражая всеобщее ликование. На первом плане участники спектакля устроили праздничную толчею: обнимались, целовались и складывали из палочек кресты, восклицая: «Христос воскрес!» Другие, подражая колокольному звону, пели «динь-дон, динь-дон…». При этом двое толкали от одного к другому третьего, который изображал раскачивающийся колокол или его язык. Так мгновенно возникло множество колоколов.

Объятия Фауста и Маргариты во время свидания озвучивались находящимися поодаль Духами. Когда она, едва ли не по-детски, что есть силы стиснула его, послышалось нечто вроде «х‑х‑х‑х‑х» или «ох‑х‑х‑х», «ой‑ох‑х‑х»; кряхтение-стон сопровождали и ответную инициативу героя.

Сочиненный режиссером образ разбушевавшейся лесной стихии, настигшей Маргариту, создавался на сцене покачиванием нескольких больших веток в руках помощников Мефистофеля. Те же помощники издавали при этом звуки, имитирующие вой ветра.

Открыто условной игрой была представлена гибель Валентина (К. Якштас). В этой сцене героя загнали в толпу Духов, которые беспорядочно стучали по полу молотками. Затем каждый из Духов, проходя один за другим мимо жертвы, ударил молотком по молотку в руке Валентина. А подошедший последним Бог, обняв брата Маргариты, увел его.

### Непосредственное обнаружение театра в спектакле

Театр как таковой возникал перед нами, когда в ходе действия на сцене появлялись актеры, играющие «самих себя», как, например, в упомянутых начальных эпизодах «Песни песней».

Конечно, театр представал самым непосредственным образом и в тех случаях, когда используемая в спектакле вещь исполняла «роль другого». Этой открыто условной игрой режиссер пользуется постоянно.

Например, в спектакле «И дольше века длится день…» в роли верблюда Каранара оказывалась массивная веревка. Герои спектакля поднимали ее так, что вырисовывался контур животного, а обмакивание в воду конца веревки, чтобы таким образом «напоить верблюда», делало игру еще более простодушной.

{201} В «Гамлете» глубокая могила Офелии обозначалась установкой на сцене высокого деревянного бортика, с верхнего края которого спрыгивали один за другим Лаэрт и Гамлет, тут же схватившиеся друг с другом.

Свисающая из колосников сетка с яблоками в «Чайке», которую из лейки поливал Сорин, играла роль яблони в его имении.

А, например, две отодвинутые друг от друга лавки и положенная на них узкая дощечка предстали в «Радостях весны» мостом через коварную реку, которая была обозначена поблескивающим стеклом, положенным на молоток и действительно таящим опасность.

В «Благе осени» множество ролей играли лучинки, которые, когда их подбрасывали, могли оказаться и дождем, и листопадом. В другом контексте лучинки заменяли то деньги, которыми парень давал выкуп за невесту, то столовые приборы в руках главного героя, то приправу, которой пользовался его гость. А в одном из эпизодов лучинки становились частями ветхой конструкции, которую соорудили на столе подопечные главного героя, воткнув их в скатерть на столе.

Веревки, камни и те же лучинки, положенные в таз, играли роль ингредиентов блюда, которое приготовил себе главный герой и которое жадно ел его гость. А вот обувь, которую главный герой положил в тот же таз, так и осталась обувью. К такому действию он прибегнул, ужаснувшись аппетиту гостя и его жадности; увидев, как тот беспрерывно ест, успевая набивать едой и собственные карманы. Игра здесь продолжилась, но она получила новое качество. Обувь, оказавшаяся в тазу, гостя не остановила, он по-прежнему уплетал все без разбора. Возникавший перед нами сценический образ обретал черты трагикомического гротеска. А то, что обувь осталась самой собою, оттенило «игру» остальных вещей, оказавшихся в тазу «в роли другого».

В «Песни песней» газовые баллоны с привинченными к вентилям крестами и другими знаками играли роль храмов разных религий. Когда в одном из первых эпизодов баллоны чистили, их тем самым готовили к участию в будущем действии в виде таких сценографических элементов. Но, кроме того, по баллонам еще и постукивали. При этом они откликались, подобно музыкальным инструментам, словно обнаруживая готовность сыграть, как минимум, еще одну роль. Так вещь оказывалась иронично уподобленной жадному до игры актеру. Тем самым еще на одном уровне возникал открытый разговор театра о самом себе. Отметим попутно, что подобная непосредственная саморефлексия театра возникала и в упомянутых ситуациях с участием зрителя на сцене, когда заходила речь о границах роли зрителя.

Лист белой ватманской бумаги в этом спектакле играл роль древнего свитка с начертанными на нем библейскими письменами. Свернутый в рулоны, ватман становился то женской юбкой, то трубой, то веслами. {202} А несколько поставленных рядом разновысотных рулонов ватмана, связанных бечевками, исполнили роль органа.

Множество ролей играли листы ватманской бумаги, на этот раз черной, в спектакле «Фауст». Они становились то накидками, одеждой, которую используют и люди, и Духи, то скатертью на столе, за которым сидели черти в сцене Вальпургиевой ночи. Свернутый в рулон, такой лист играл роль ружья, из которого Мефистофель, развлекаясь, стрелял по тарелочкам.

А простой абажур в том же спектакле, поначалу представавший на сцене в «собственной роли», во втором действии, когда его перевернули и поставили на пол, сыграл роль ванны, в которой мылся пудель, вскоре обернувшийся Мефистофелем.

Существенно, что, играя «роль другого», вещь одновременно оставалась самою собой, не претерпевая изменений, не «гримируясь». Такая двойственность постоянно делала театральную игру одним из объектов нашего внимания.

Иногда непосредственное обнаружение театра происходило в виде его открытой саморефлексии, которая осуществлялась в прямом диалоге со зрителем. Так случилось, например, в «Чайке». Здесь в первых же сценах множество ведер, стоящих вдоль авансцены театрика Треплева, являло собой изображение озера. Умывшись в одном из ведер и попереливав воду из одного в другое, герой, проходя вдоль ряда ведер, с помощью характерных жестов рук изобразил пловца. Все это он делал, глядя в зал и явно для зрителей. «Вот вам и озеро», — словно говорил он, подобно герою пьесы, который показывал Якову эстраду с видом на озеро: «Вот тебе и театр».

Знанием о присутствии зрителей, иными словами — осознанием себя героиней спектакля, режиссер наделил как минимум в одном из эпизодов и Нину Заречную. Поначалу именно для нас она разыгрывала пьесу Треплева. Аккомпанирующий ей на пианино герой, заметив это, подбросил ее, подтолкнув на сальто, так что она, перевернувшись, продолжила монолог Мировой души уже для зрителей, находящихся на сцене. Но, в ужасе от допущенного сбоя, героиня в дальнейшем совсем запуталась. Повернулась, продолжая играть — уже для зрительного зала. Потом опять — для зрителей на сцене… И так она поворачивалась, пока не упала. Кланялась она тоже то зрителям на сцене, то зрительному залу.

В «Вишневом саде» знанием о зрительном зале оказались наделены Дуняша, Аня, Варя и Гаев, которые в одном из эпизодов, разыгравшись, начали швырять в зал горсти конфет.

Наконец, театр представал перед нами впрямую и непосредственным обнаружением в ходе действия самого создателя спектакля. Например, во второй части спектакля «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» памятник Командору играла крышка рояля, поставленная вертикально. Сам по себе этот факт еще не вводил в действие режиссера. Другое дело, что такое {203} «неправильное» использование части инструмента отсылало к подобному обращению с ним Моцарта в этом спектакле, который, вырвав из рояля струну, применил ее, как мы помним, самым неожиданным образом. Странное, не «как полагается», использование инструмента, разъятие его на части побуждает соотнести создателей спектакля (прежде всего режиссера, поскольку перед нами в строгом смысле авторский театр) — с Моцартом, с которым, пусть неосознанно, соотносит себя всякий художник. Эту параллель актуализирует и контекст творчества режиссера. Во-первых, такое использование крышки рояля немедленно отсылает нас к гигантской, вертикально поставленной клавиатуре рояля, которая была существенным элементом сценографии спектакля «Любовь и смерть в Вероне». Во-вторых, режиссер часто радикально обращается и с литературным материалом.

В том же спектакле режиссер непосредственно вступал в действие также благодаря диалогу с драматургом, причем не только в фигуральном смысле, который обычно имеют в виду, говоря о диалоге постановщика спектакля и автора литературного произведения. Вспомним: Лаура в спектакле на ходу здоровается с воображаемыми гостями, кланяясь и обращаясь к каждому: «Иван Иванович, Николай Львович, Иван Петрович, Ольга Ивановна, Иван Иванович». Наделяя обитателей Мадрида русскими именами взамен пушкинского условного обозначения гостей Лауры (Первый, Второй, Третий), режиссер продолжал ту игру, которую ведет Пушкин в «маленьких трагедиях», соединяя, например, барина и Дона, Ивана и Альбера…

Эта режиссерская игра продолжалась в спектакле и дальше. Например, убитая в спектакле Лаура, воскреснув, вставала под православное песнопение. Именно православное песнопение сопровождало и момент смерти Гуана, хотя в обеих сценах естественно было бы ожидать католической музыки. А финальная сцена спектакля — «Чума» — шла под колокольный звон и православное песнопение, к которым добавлялся звон колокольчиков, похожих на те, что вешали под дугой на Руси.

Условность художественного произведения, как известно, может быть или скрытой, подспудной, или в той или иной мере выраженной. Условность спектаклей Някрошюса не просто открыта, она демонстративна. Разнообразие способов применения режиссером такой условности и свобода использования им условных элементов спектакля впечатляют.

Игровое начало также является неотъемлемым свойством всякого художественного произведения. Оно, как и условность, может быть либо неявным и даже скрываемым, либо отчетливым и даже специально выявленным.

В театре Някрошюса игровое начало предстает открыто и ярко выраженным. Во-первых, потому, что этому театру присуща демонстративная условность (одним из важнейших свойств игры, как известно, является создание ею условной реальности). Во-вторых, потому, что режиссер {204} сплошь и рядом демонстрирует зрителю сам процесс создания условной реальности, ту самую игру, входе которой сценическая реальность и создается. Мало того, в его спектакле мы видим игру, как бы возведенную в степень, поскольку режиссер усиливает сторону игры, связанную с нарочитостью, «невсамделишностью», выбирая в процессе создания художественного мира откровенно простодушные игры.

Открытая «сотворенность» сценической ткани становится одним из постоянных предметов зрительского интереса, так же как и демонстрируемый зрителю процесс игры, в ходе которой выстраивается условный мир спектакля. Это обстоятельство с неизбежностью делает постоянным объектом нашего внимания и самого творца, автора художественной реальности, то есть режиссера. Причем мы воспринимаем его не только тем, кто однажды задумал и на репетициях создал спектакль, — в момент каждого представления режиссер воспринимается живым творцом происходящего, тем, кто разыгрывает спектакль на наших глазах здесь и сейчас.

То есть режиссер здесь не скрыт, не «растворен», как в театре неявной, подспудной условности, то есть той, которую пытаются сделать невидимой. Он, хотя и не во плоти, становится непосредственным участником спектакля на каждом представлении. Эта ситуация пусть не прямо, но вполне сопоставима с ситуацией актера в условном театре, о которой Мейерхольд, перефразировав обращенные к нему слова Леонида Андреева, писал: «Зритель “ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который *играет*, а актер — что перед ним зрительный зал…”»[[187]](#footnote-188).

Някрошюс-режиссер непосредственно проявляется в своих спектаклях не только благодаря демонстративной условности и открытости игры при создании художественного образа, но и благодаря другим особенностям. Непосредственное участие режиссера в разыгрывании спектакля на наших глазах возникает в свободном, нередко радикальном обращении с литературным материалом. Как всякий режиссер, жестко выстраивающий партитуру спектакля, он постоянно обнаруживается в каждом минимальном сдвиге действия, в каждом «кванте» драматического действия спектакля в целом.

Присутствие в игре того, кто играет, — ее неотъемлемое свойство. Но спектакль, как известно, не игра, да и участие в спектакле режиссера (всюду имеем в виду не репетиционный процесс, а развертывание спектакля в зрительном зале на одном из представлений) все же виртуально. Однако существуют возможности актуализации его присутствия, и их активно реализует наш герой.

## **{****205}** Глава 2Игра героя спектакля

Склонностью играть и всюду находить игровые ситуации режиссер наделил и многих героев своих спектаклей. Для некоторых из них игра — способ жить. Для других она оказывается способом устоять в мире вопреки ходу вещей, обстоятельствам жизни. Особенности игр третьих свидетельствуют об уровне их душевного и интеллектуального развития.

На нарах, обнесенных столбами с прожекторами, под охранной сигнализацией играет герой спектакля «Квадрат». Именно склонность к игре придает ему силы и стойкость в непростых обстоятельствах. Своего рода игрой является, в сущности, собирание приемника из консервной банки и других подручных средств с исчезающе малой надеждой на то, что приемник действительно заработает. Продолжая игру, герой по радиоволнам отправляет подруге в подарок песню, выщелкивая мелодию ударами пальцев по щекам, которые он в этот момент надул. Новые игры мы видим, когда он, вытащив из подаренной героиней пачки несколько сигарет и зажав их губами, закуривает все сразу; когда угощает девушку запасами сахара, сбереженного за время пребывания в тюрьме. Видя робость гостьи, он пытается сделать так, чтобы она подошла ближе: наивно схитрив, герой кладет кусочки сахара все ближе и ближе к себе. Та, по-прежнему робея, отказывается их брать, и тогда он опять кладет их подальше от себя… Потом он устраивает настоящий аттракцион. Ловко зажав множество кусочков сахара между пальцами, он перебрасывает их из руки в руку, рассказывая историю своего несметного богатства. Каждый кусочек связан с конкретным днем из долгой череды проведенных в тюрьме. Зима… Весна… 1969… 1973… Осыпав гостью сахарным дождем, он танцует, давя эту драгоценную россыпь. Любовь к игре не оставляет героя и на свободе: выйдя из тюрьмы, он затевает игру-разговор с почтовым ящиком.

Постоянно готов к игре Моцарт в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума». Можно думать, что, наделяя его этим свойством, режиссер оттолкнулся от строк из рассказа пушкинского героя: «На третий день играл я на полу / С моим мальчишкой…» Однако в других случаях и без подобных оснований режиссер одаривает едва ли не всех своих героев склонностью к игре — вероятно, потому, что он, как художник, ощущает связь игры и творчества, равно реализующих творческий потенциал человека и делающих его свободным.

Свои розыгрыши сценический Моцарт начинает тотчас после прихода к занятому работой Сальери, голову которого он сразу смешно накрыл салфеткой, а потом потрепал его волосы, осыпав их пудрой. Размахивая {206} полой своей одежды, Моцарт попытался охладить голову друга, не обращающего на него никакого внимания. Предложение Сальери выпить Моцарт тоже мгновенно превратил в игру: герои начали быстро передвигать бокалы, а войдя в азарт, — переставлять их как шахматные фигуры, так что в определенный момент может даже показаться, что Сальери уже запутался, в котором из бокалов яд. Содержимое своего бокала Моцарт вкушает, подбрасывая и ловя его ртом, и делает это так заразительно, что Сальери начинает вторить ему.

Уже будучи смертельно больным, слегка отлежавшись, Моцарт находит в себе силы рассмеяться, когда видит странно одетого Сальери, и тут же затевает очередную игру, подняв того на спину… Более того, он даже исполняет, опять же изобретательно играя, свой Реквием. Но, обессиленный, снова оседает, хотя и продолжает улыбаться. Когда Сальери поставил ему на грудь свечу, поцеловав Моцарта как целуют умершего, тот мгновенно задул свечу — и опять улыбнулся. Хихикнул, увидев свою посмертную маску. Тут же подхватив ее, размахнулся, чтобы отшвырнуть, и разбил бы, если б Сальери не помешал. Убегая, Моцарт катил перед собой открученную ножку рояля, а на бегу играючи запустил так необходимый Сальери метроном, необычный — с огоньком-пламенем на стрелке.

Постоянно пребывает в стихии вдохновенной игры Дон Гуан. Его слабость — любовь к женским ступням. От игры с ними он порой не может оторваться, даже разговаривая с другими. Так, например, он беседовал с Лепорелло, играя голыми ступнями лежащей на животе Девочки, сочиненного режиссером персонажа, то щекоча, то целуя их. Если в пьесе Дон Гуан убивает Дон Карлоса в комнате Лауры, то режиссер, продолжая логику драматурга, сделал следующий шаг. Его герой превратил дуэль в игру. Положив Лауру поперек спины лежащего Дон Карлоса и склонившись над ней, Гуан сражался с Карлосом, для эффекта нацепив на свою шпагу белый платок.

После гибели Карлоса Гуан картинно, напоказ, целует руки, каждый пальчик Лауры, не забывая взглянуть на ее реакцию. Герой нередко превращает свои игры в эффектное зрелище. Исключением не становится даже дуэль, от которой приходит в восторг Девочка, ставшая зрителем этой сцены.

Постоянно играет и сама эта Девочка. Она почти не расстается с колесиком, которое катит перед собой, как во времена детства режиссера это делали мальчишки, зацепив колесо проволокой. Потому эта героиня с торчащими вверх хвостиками, в огромных, не по размеру ботинках до поры кажется обычной девочкой-нищенкой. Освоившись, она принялась играть с Дон Гуаном, и эту игру с достаточным основанием можно назвать и детской, и женской. Девочка будто бы не заметила, когда он потянул ее за хвостики и затем коснулся ее груди, но захихикала, когда, сняв с нее ботинок, Гуан пощекотал ей пятку, и тут же протянула ему другую ногу… Но в ходе {207} действия игра Девочки превращается в страшноватую игру приближающейся к герою смерти.

Не чужды игре и другие герои спектакля. С готовностью вступает в нее Дона Анна, которая, например, начала перебрасываться с Дон Гуаном горящими спичками или подхватывала затеянный им танец с кинжалом. Не лишен игрового азарта Лепорелло. Так, захваченный «игрой» Гуана с Дон Карлосом и не догадываясь о ее финале, он увлеченно подыгрывает хозяину, аккомпанируя на рояле происходящему и рьяно притопывая ногой. Празднуя «победу» над Доной Анной, они с Гуаном, не сговариваясь, начинают по-мальчишески носиться, разбегаясь навстречу друг другу и стукаясь грудь о грудь.

Безостановочно играют в «Трех сестрах» Прозоровы. В начале спектакля сестры постоянно, явно боясь остановиться, бегают, прыгают, толкаются, также включаясь в солдафонские игры окружающих мужчин. Причем они прибегают к играм — осознанно или интуитивно — в моменты затруднений, кризисов. Когда Андрей в истерике пришел к сестрам, которые и сами были на грани нервного срыва, с нацеленным на них револьвером, те вдруг собрались с силами. Напевая мотив песни «Барыня» и медленно приближаясь к брату, они едва ли не загипнотизировали его, выбив наконец из его рук оружие. Рыдания Андрея обнаружили новый этап происходящего. Но ритм «Барыни» был тут же подхвачен очередной игрой: герои стали непрерывно хлопать — в ладоши, по соседу, в ладоши, по соседу… Так игра в очередной раз, пусть временно, разрядила напряженную атмосферу.

К финалу, когда напряжение стало невыносимым, Прозоровы стали устраивать игры в самых, казалось бы, неожиданных обстоятельствах. Пример тому — один из последних эпизодов спектакля, после ухода Вершинина. Закачалась поданная будто крупным планом нога сидящего на авансцене Ферапонта. Это движение безуспешно попытался остановить подошедший Андрей, что-то положив Ферапонту на ногу. Потом он приложился к ней головой, чтобы Ферапонт покачал его, как, видимо, бывало в детстве. Ферапонта мгновенно поддержали сестры. И вот уже все качают ногами, и Андрей поочередно целует качающиеся ноги Ферапонта и сестер.

В «Гамлете», быстро сняв с губ черные траурные наклейки, двор тут же перешел к принятым здесь забавам. Выпив праздничного напитка, обрели варварский золотой оскал Клавдий, Гертруда и Лаэрт. Новоявленный король, испустив дикий крик, испытал в игровом жесте силу рук Лаэрта — кто кого. Играя, появляются на сцене Офелия с Лаэртом, когда тот, дурачась, вывозит сестру на своем большом треугольном саквояже, а она раскуривает его трубку. Она пытается взъерошить волосы на голове брата и причесать его так, как причесан Гамлет, на голове которого красуется «петушок». Разыгрывает Полония Гамлет: вручает тому плачущий сверток как будто бы {208} подозреваемый им плод тайной любви принца и Офелии, предварительно отшлепав «младенца». Излюбленной обоими игрой (судя по тому, как слаженно она происходит) занимаются Гамлет и Офелия. Один притворяется мертвым и лежит на животе. Другой, зацепив его ногу своей ногой, переворачивает того на спину и делает искусственное дыхание. Когда оно переходит в поцелуи, «мертвец» начинает подавать признаки жизни: дергается одна рука, другая, все тело. Потом «замертво» падает спасатель, и с переменой ролей игра возобновляется. В сцене мышеловки Гамлет, играя, вовлекает в действо Полония, Клавдия и Гертруду, мазнув по их лицам кусочком грима, снятым с лица актера.

Даже гибель Офелии происходит в игре. В спектакле дочь Полония не тонет, как это происходит с героиней пьесы. Здесь с Офелией, уже больной, затевают игру в жмурки. С завязанными глазами девушка устремляется на хлопки от одного к другому. В эту игру включается, кажется, весь мир, противостоящий героине, когда хлопают не только Гертруда и Клавдий, но и бесконечное количество ладоней, торчащих из кулис. Девушка в отчаянии носится по сцене, пока не падает замертво.

Меньше других оказались склонны к игре герои спектакля «Макбет». Исключением стал, пожалуй, Банко, который не утрачивает любви к игре ни при жизни, ни после смерти, являясь в видениях главного героя. Банко с сомнением отнесся к сказанному «ведьмами». Метаморфоза, которая произошла с Макбетом, его поначалу почти ужаснула. Но вслед за тем он, видимо не поверив серьезности происшедшего, начал разыгрывать товарища. Так, сидя спиной к Банко, Макбет вдруг ощутил необходимость незаметно для того померяться с ним ростом, будто желая в сравнении физических данных найти дополнительное подтверждение предсказаниям. Повернувшись, Макбет провел в пространстве линию, соединяющую их макушки. Мгновенно поняв, чем тот занят, Банко не без коварства ответил на это, неестественно вытянувшись. В другом эпизоде Макбет истово натирал рукой собственное тело, затем тело Банко, потом опять собственное, как будто старался физически передать Банко предсказанное отсутствие наследников и одновременно забрать то, чего жаждал для себя: череду потомков. Банко и в этом случае немедленно отозвался на действия Макбета, комически копируя его действия и переводя все в шутку. А после собственной смерти Банко играючи забросил один из многочисленных топоров, которым орудовали его убийцы, на один из желобов, что впоследствии отозвалось камнепадами.

Безудержно и безоглядно предаются разнообразным играм большинство героев спектакля «Отелло». В начале спектакля то на рояле, то на губной гармошке играет Отелло. Почти по-детски, самозабвенно играет молодежь — все бегают по кругу, из которого, кажется, не могут выйти. Хохочет босоногая Дездемона, надев на голову венок и беззаботно усевшись на шею {209} бегущего Кассио. Все вместе они прыгают через валуны, роль которых играют перевернутые лодки; дурачатся, играя с песком, словно дети в песочнице. В игру превращено и коллективное мытье в бане, где женщины синхронно взмахивают распущенными волосами, а рядом обливаются над корытами мужчины. При этом, будто утомившись от банных паров, все, хором, громко и в унисон дышат. Лежа после бани в гамаке, уставшая Дездемона посылает воздушные поцелуи, а Кассио и Родриго, подпрыгивая, наперебой ловят их.

Что касается Яго, то он в этих играх не участвует, как не участвует и ни в каких других. Безоглядность, самоценность игры, отсутствие у нее утилитарного основания, «пользы», цели, которой является сама игра, как известно, и делает игру игрой[[188]](#footnote-189). Действие, подчиненное практической цели, никакого отношения к игре не имеет. Поэтому затруднительно согласиться с суждением одного из рецензентов о том, что Яго «желает сыграть в игру с Дездемоной и Отелло, подвергнув проверке их любовь». К тому же герой лжет не ради «проверки любви», а, как верно замечено в той же рецензии, завидуя «вниманию, которое уделяет ей <Дездемоне> Отелло». В связи с этим можно вспомнить эпизод, в котором Яго прикладывал большие усилия, чтобы привлечь к себе внимание Отелло: мельтешил перед его глазами, бегая туда-сюда, даже запрыгивал ему на плечи. Но, несмотря на эти ухищрения, Яго все-таки оставался незамеченным, поскольку Отелло был поглощен другим: он неотрывно смотрел на Дездемону, развлекавшуюся с друзьями.

Как бы то ни было, и проверка любви, и отвлечение внимания Отелло — вполне утилитарные цели, не позволяющие видеть игру в том, что затеял Яго. Поэтому кажется неправомерным говорить о тотальной игре, которую главные герои спектакля якобы ведут друг с другом.

Поэтическое творчество, разумеется, имеет отношение к игре. Но и к нему Яго не причастен. Нет никаких оснований (да рецензент и не приводит таковых) в пользу интерпретации образа Яго как «поэта, на ходу сочиняющего истории»[[189]](#footnote-190), одной из которых стала история О Кассио и Дездемоне. Надо ли быть поэтом, чтобы сочинить расхожую, пошлую историю об измене Дездемоны? Никаких других историй герой не сочинял. Яго в спектакле — прагматик, идущий на сознательную ложь ради собственной цели. На протяжении спектакля мы видим этого персонажа или когда он производит какие-то расчеты, с неимоверной быстротой, привычно загибая один за другим пальцы то на одной, то на другой руке, {210} или же с умением опытного провокатора вводит в заблуждение Отелло. Хотя функция Яго в этом спектакле, повторим, не сводится к тому, чтобы обмануть Отелло, который почти с самого начала сам готов раскручивать маховик ревности. Отелло, в начале спектакля открытый всему миру и страстный в течение всего действия, с одной стороны, противопоставлен Яго, с его сдержанностью и закрытостью, но с другой — в отдельные мгновения уподоблен ему.

Все без исключения обитатели соринского имения в «Чайке», как мы помним, склонны превратить в игру едва ли не любую ситуацию. Можно сказать, что они живут играя (не играючи!). Подобно героям многих спектаклей Някрошюса, они интуитивно находят в ней возможность выстоять в нескладывающейся жизни.

Игры Ани в «Вишневом саде» обусловлены ее затянувшимся детством, тем, что после гибели брата она оказалась «дважды ребенком». В частности, эта ситуация выражена в том, что девушка не может расстаться с зайцем, своей любимой потрепанной игрушкой. Тема детства реализована и в разыгранной детской считалочке, когда «охотник» Шарлотта убивает «зайцев» — Аню и Варю, и в других, похожих на детские играх Ани, Вари и Дуняши — например, в забавах с конфетами и фантиками, которые они устраивают вместе с Гаевым.

Не утратила артистизма и склонности к игре Раневская. Например, и во время тяжелого недуга героиня может «умыться», словно кошка лапкой, проводя рукой по лицу.

С играми связаны сочиненные режиссером безмолвные персонажи. Это две девушки, которые то и дело устремляются за Аней, поддерживая те игры, которые она затевает. Создаваемый ими «хор» расширяет пространство игры в спектакле. Еще один подобный, также сочиненный режиссером персонаж — парень с колокольчиком на шее — сопровождает Лопахина, любящего и даже материально стимулирующего его игры. Например, Лопахин бросает монетки, «после того как тот пальцами кажет “козу рогатую-бодатую”»[[190]](#footnote-191).

Странной болезненной игрой выглядит в этом спектакле танец на балу, происходящем в момент торгов. Танец под тревожный барабан, с прискоками и кружениями на одной ноге. Танец усталых, скрученных, сгорбленных. А незадолго перед сообщением Ани о том, что сад продан, изнемогшие в ожидании результата торгов обитатели усадьбы пускаются в не менее странную игру, выдающую их состояние, — внезапный бег по кругу. Одновременно со всеми, но отдельно, по своему кругу, бежит Раневская.

{211} Бесконечные игры персонажей «Радостей весны» связаны с их возрастом, с «детством» общества, представленного в спектакле, и с воспитанием этого общества при помощи игр, чем, в частности, занимается герой спектакля. Увлекательной игрой обратилось намерение одного из парней, решившего устроить для возлюбленной концерт, выведя всех с медными инструментами в руках. Когда этот оркестрик (напоминающий о духовом оркестре, созданном в свое время пастором Донелайтисом) приготовился вступить, один из его участников вдруг начал начищать свой инструмент, который неожиданно стал издавать звуки, похожие на птичий свист. И вот уже все оркестранты пустились извлекать подобные звуки, чистя свои инструменты. Однако затею с концертом они все же не забыли. И вот музыканты снова приготовились играть, но зачинщик «чистки» опять принялся за свое. Затем следовала попытка ударника исполнить хотя бы свою партию, но после удара в тарелки «музыканты», поклонившись, спешно ретировались.

Об инфантилизме и агрессивности общества свидетельствовали страшноватые игры в спектакле «Благо осени», такие как нападение на героя стаи волков. А после этого так и не повзрослевшие воспитанники главного героя тут же принимались за вполне невинные игры. Так, уложив пострадавшего, они, наточив ножи, тут же начали строгать палки и готовить лучинки. Пытаясь развлечь его, они стучали лучинками по лавке и складывали их в виде разных фигурок, терли щепочки друг о друга, так что возникало что-то похожее на пение птиц, но совсем не весеннее. Наконец, подбросив лучинки, которые опустились подобно осенним листьям или дождю, все исчезли. Отец, переживший шок от погони и нападения, какое-то время ни на что не реагировал. И все-таки игра с лучинками задела его. Встав и улыбнувшись, с интересом смотрел он то на разбросанные лучинки, то вверх, где они только что летели. И, размахивая пиджаком и другими подручными предметами, отец заставлял лучинки снова двигаться, взлетать и пританцовывать.

Склонен к игре Мефистофель, что в ходе действия обнаруживается неоднократно. Впервые появившись на сцене, он сразу занялся любимым занятием — стрельбой по красным тарелочкам, которые то подбрасывает, то надевает на свою голову бесенок. Потом Мефистофель на минутку подхватил бревно, поддавшееся ему значительно легче, чем Богу, и ловко, играючи стал его вертеть с той же легкостью, с которой только что стрелял по тарелочкам. Еще одно любимое развлечение Беса — катать бесенка на огромном чугунном утюге с тлеющими внутри углями.

Пускается в игру в этом спектакле Маргарита, например, снова и снова взлохмачивая свои волосы, чтобы Фауст еще и еще раз, подув, привел их в порядок.

А годовой шабаш ведьм в Вальпургиеву ночь был представлен в спектакле играми Духов. Соорудив стол из подручных средств, двух кубов {212} и положенной на них доски, и покрыв его черным ватманом, все уселись вокруг. В руках одного из Духов — видимо, любимая их игрушка, черный куб, который при поворачивании грохочет находящимися там камнями, вызывая шум, подобный шуму горных обвалов или, применяя сравнение, которым пользуется Мефистофель у Гете, — шуму, как от «дома, / Сброшенного с крутизны». Блуждающий огонек принес им еще одну игрушку — шкатулку, подаренную Фаустом Маргарите, и разложил на столе содержимое, осколки зеркала. Духи, разобрав зеркальца, тут же принялись ловить на них лучики света.

Служа Мефистофелю, Духи отменно актерствуют, входя во вкус. Мы видим их и в роли прядильщиков, заменивших мечтающую о Фаусте Маргариту. И в роли странников, к которым пытается присоединиться, решившись на побег, не справляющийся с выбранным путем познания Фауст. И в роли жестоких горожан, не приемлющих отношений Фауста и Маргариты, точнее, толпы, забросавшей влюбленных палками.

Мир, предстающий перед нами в спектаклях Някрошюса, демонстративно условен, насквозь пронизан открытой игрой и театрализован. Это качество проявляется на многих уровнях сценической конструкции, являясь существенной характеристикой метода режиссера.

Каждый из героев прибегает к игре в разных ситуациях своей жизни и с разными целями. Но отметим специально, что герои спектаклей Някрошюса не заменяют свою жизнь игрой и не относятся к жизни как к игре.

# **{****213}** Часть 5Актер. Роль. Зритель

{215} Итак, спектакль Някрошюса представляет собой, во-первых, смонтированный из эпизодов и, во-вторых, открыто игровой мир. Как же в таком мире играет актер? Что представляет собой роль, которую он играет? Как соотносится с миром спектакля создаваемый актером образ в целом? И в чем особенности зрительского сотворчества в этом театре?

В одном из интервью Някрошюс признался: «Другие режиссеры говорят, что не могут работать с актерами не своей школы. Для меня это не составляет никакой трудности»[[191]](#footnote-192). Значит ли это, что актеры играют у него каждый на свой лад или есть общее в их сценическом существовании?

### О разных точках зрения на игру актера

Распространено мнение, согласно которому актеры Някрошюса «играют по законам психологической школы. По Станиславскому»[[192]](#footnote-193). Например, говоря о Соне Дали Овярайте в «Дяде Ване», писали о психологической линии роли, разработанной, как музыка, в малейших деталях[[193]](#footnote-194). «Отелло» называли тончайшим психологическим спектаклем, видя «безукоризненный психологизм» в образах Отелло и Дездемоны[[194]](#footnote-195): «Как друг на друга смотрят Багдонас и Шпокайте! Какое безошибочное психологическое искусство»[[195]](#footnote-196). Более того, в связи с этим спектаклем отмечали, что Някрошюс исследует здесь «психологию мужчины и женщины до самых темных, потаенных глубин»[[196]](#footnote-197), а Эмилию Маргариты Жемялите рассматривали как «абсолютно простроенный характер», созданный «в технике психологического театра»[[197]](#footnote-198).

{216} Не станем отвлекаться на выяснение того, что в каждом случае подразумевается под психологическим театром[[198]](#footnote-199), приняв во внимание лишь то, что психологизм в театре сегодня, как правило, связывают с системой Станиславского в ее понимании современной отечественной театральной школой (с некоторыми отличиями, существующими у разных мастеров). Заметим также, что нередко именно психологическая оправданность действий героев в спектаклях литовского режиссера заставляла критиков определять театр Някрошюса как психологический и приходить к выводу об игре его актеров по системе Станиславского или, по крайней мере, об отсутствии разницы между способами их игры и игрой, которую чаще всего можно увидеть в нашем театре.

«А что до разности школ, — это, боюсь, что-то надуманное, — писала, например, Е. Тропп. — У Някрошюса артисты всегда существуют “по правде” — абсолютной психологической правде. Про душевную жизнь, страдания и радости, судьбу его героев можно все рассказать очень подробно, и это будет рассказ о людях. Рисунок роли выстраивается небытовой, но переживания и чувства глубоко достоверны. Разве это чуждо актерам русского театра?»[[199]](#footnote-200)

Но являются ли достоверность и психологическая обоснованность игры, представление о душевной жизни, страданиях и радостях героев, которое дает игра актера, критериями, позволяющими идентифицировать его «школу»? Ведь «психологическая правда» — принадлежность не только «Станиславского» способа сценического существования и может быть достигнута не единственно через перевоплощение, переживание и непрерывную жизнь в роли, присущие игре подавляющего большинства «актеров русского театра». Не сегодня и не раз было замечено, что эта «правда» достижима и для актера условного театра. Вспомним, например, что Вс. Мейерхольда М. Чехов называл психоаналитиком[[200]](#footnote-201), что строки Б. Пастернака: «Вы всего себя стерли для грима. / Имя этому гриму — душа» — посвящены именно этому режиссеру. А сам Мейерхольд говорил о том, что глубина психологии доступна актеру уже потому, что «кроме текста, который срывается с уст актера, на сцене есть еще одна могущественная сфера — сфера жеста и движений. Смотрите: актер только наклонил голову. “Ах, этот человек плачет, бедный?” — спросил зорко заглянувший за рампу зритель. Поверил, что плачет, и сам всплакнул. А актер? {217} Быть может, смеется себе в живот, приняв трагическую позу. Вот какая сила (и какой обман!) в позе актера. В жесте актера»[[201]](#footnote-202).

Восприятие особенностей, отличающих способ сценического существования актера Някрошюса от привычной для нашего зрителя манеры игры, привело к тому, что возникли взгляды, отличающиеся, порой резко, от уже приведенных точек зрения. «Иллюзорного психологического театра здесь не было и в помине»[[202]](#footnote-203), — писал, например, рецензент «Трех сестер». А относительно уже упомянутого образа Эмилии в исполнении М. Жемялите, якобы созданного в технике психологического театра, было высказано и едва ли не противоположное мнение. «Простроенность характера <…> важна здесь <…> лишь во вторую очередь, основная задача всех персонажей, кроме главных, <…> создавать действенное поле спектакля»[[203]](#footnote-204), — полагал автор одной из статей, не уточняя, правда, что в данном случае имеется в виду под созданием актером «действенного поля».

Что касается самого Някрошюса, то он не отделяет себя от «психологического театра». При этом явное ощущение своей особости в окружающем его театральном контексте режиссер выразил вполне внятно: «Ветка психологического театра такая толстая, на ней могут многие уместиться»[[204]](#footnote-205). В этом суждении, между прочим, сказалось и понимание режиссером противоречивости современного использования слова «психологический».

### О физическом действии как одном из средств языка актера

Как известно, в театре любого типа роль в целом и каждый ее фрагмент представляют собой действие, выраженное с помощью актерского языка, то есть речи и пластики, в том числе мимики. В условном театре значительную роль обычно играет именно пластика актера. Что же касается Някрошюса, то он предпочитает раскрывать героев спектакля прежде всего через конкретные физические действия.

«Как всегда у Някрошюса, есть поразительно точные, безупречно психологически выстроенные <…> сцены, вроде той, когда Треплев, доведенный {218} Аркадиной до отчаяния, вдруг начинает душить ее шнурком»[[205]](#footnote-206), — заметила об одном из эпизодов «Чайки» Э. Кекелидзе. «Чувства, раздирающие в этой сцене Треплева, обрели наглядное сценическое выражение ненависти к матери, желание заставить ее замолчать, показаны с помощью простейшего физического действия»[[206]](#footnote-207), — акцентировала внимание на самом способе выражения внутреннего состояния героя в том же эпизоде О. Егошина. А ощущение близости героев на родственном уровне обнаружилось самым непосредственным образом, и тоже с помощью подобного действия: мать и сын пересчитывают друг у друга родинки.

Режиссер хранит в памяти мельчайшие детали пластических жестов, к которым люди прибегают в разнообразных ситуациях. Создается впечатление, что он способен придумать подробности конкретных физических действий, к которым человек может обратиться в любых, дотоле не встречавшихся, обычных и экстраординарных обстоятельствах. Именно присущие Някрошюсу редкое ощущение и понимание связи таких действий и вызывающих их психологических побуждений определили высказывание о нем как о «непревзойденном исследователе лабиринтов человеческого сознания»[[207]](#footnote-208).

Конкретные физические действия героев, с помощью которых они контактируют с окружающим миром, играют существенную роль в образовании сценической ткани спектаклей. Причем Някрошюс предпочитает использовать такие действия непосредственно, то есть по их прямому назначению. Парадоксально, но именно это нередко обеспечивает сбой «автоматизма восприятия» (если воспользоваться термином В. Шкловского). Зритель, казалось бы, привыкший преимущественно к прямым смыслам происходящего на сцене, в театре Някрошюса зачастую оказывается не готов воспринять их. Об этом свидетельствуют многочисленные рецензии, в которых авторы стремятся обнаружить в конкретных физических действиях переносные смыслы либо декларируют отказ или невозможность разбираться в непосредственном смысле этих действий.

В связи с этим стилистику Някрошюса то и дело характеризуют как «усложненную, ребусную»[[208]](#footnote-209). Его театр называют герметичным, а спектакли — то «потоком <…> едва поддающихся расшифровке образов»[[209]](#footnote-210), то «игрой, которая <…> сродни <…> кроссворду»[[210]](#footnote-211). В спектакле «есть {219} пустоты, или, по крайней мере для русской публики, не очень понятные, не очень читаемые моменты»[[211]](#footnote-212), — писал, например, А. Бартошевич (речь шла о «Временах года»), не уточняя, однако, о каких именно эпизодах идет речь. «Темными метафорами» назвала сценические образы Някрошюса Л. Шитенбург[[212]](#footnote-213). По мнению Н. Каминской, смысл метафор режиссера «складывается в непостижимые мозаики»[[213]](#footnote-214). С точки зрения Р. Должанского, «постановки Някрошюса <…> темны»[[214]](#footnote-215), даже «не стоит пытаться расшифровывать одну метафору за другой <…> от спектакля к спектаклю загадки <…> повторяются, а разгадок не предвидится»[[215]](#footnote-216).

Яркий пример подобного восприятия сценических образов дает попытка интерпретации одного из эпизодов спектакля «Отелло». Здесь главный герой, поплевав на ладони, обтер Дездемону сверху донизу. «Что это? Чувственная игра? Прощание перед смертью? Причащение собой?» — теряется в догадках рецензент и приходит к выводу, который в разных вариациях повторяется во множестве рецензий на спектакли Някрошюса: «Это знак, не поддающийся однозначной рас шифровке». Рецензенты словно упускают из виду, что художественный образ заведомо многозначен, но не является знаком как таковым. Находится даже «обоснование» тому, что смысл жеста якобы и не должен быть доступен: «Отелло — мавр, <…> он “черен” <…> и его привычки, обычаи <…> непонятны»[[216]](#footnote-217).

Однако для спектакля в целом важно не то, что герой — мавр или что он «другой». Отелло здесь страстно любящий и ревнующий человек, а кроме того — он генерал, причем не штабной, а боевой, настоящий солдат. Это обнаруживается, например, уже в одном из начальных эпизодов спектакля, где он без труда, подобно Гулливеру, тащит флотилию. Вспомним также ночной эпизод, где солдатская приспособленность героя к жизни в самых экзотических условиях продемонстрирована тем, что он сумел развести огонь, сфокусировав лупой блеклый лунный луч.

Вернемся к озадачившему рецензента жесту. В таком контексте его нужно интерпретировать в связи с отношением Отелло к Дездемоне, в которой герой, ослепленный своими подозрениями, уже начинает видеть во всех смыслах — внешне и внутренне — грязную женщину и спешит снять с нее хотя бы внешнюю грязь. Причем, по-прежнему любя ее, он делает это страстно — и одновременно грубо, как мог бы где-нибудь в полевых {220} условиях, в окопе, обтереть солдат солдата, с которого грязь льется ручьем. А попытавшись физически очистить Дездемону, Отелло страстно целует ее и тут же отталкивает.

Постоянное стремление видеть переносные смыслы не только в физических действиях героев, но и в остальных элементах языка Някрошюса, где таких смыслов нет, заставляет вспомнить, как на вопрос о значении собаки в его фильме А. Тарковский ответил, что «собака означает просто собаку».

### О «переживании»

Согласно широко распространенному мнению, физические действия актеров, в том числе игра с предметами, в театре Някрошюса выявляют, выводят в зрительный ряд эмоцию и внутренний монолог героя[[217]](#footnote-218). Так можно думать, полагая, что выводимые в зрительный ряд эмоция и внутренний монолог героя заведомо существуют, то есть будучи уверенным, что актеры Някрошюса играют по системе Станиславского.

На деле логика игры здесь, видимо, иная. В этом чуть позже нам поможет убедиться одна из особенностей репетиционной работы режиссера. А пока обратим внимание на замечание С. Конаева о том, что в спектакле Някрошюса «эмоция организуется и взвинчивается движением». При этом критик приводит конкретные примеры из финала «Макбета», где герой исступленно марширует по периметру сцены, и из «Отелло», где в одном из эпизодов женщины носятся, чувственно вскрикивая. Похоже, это замечание действительно имеет отношение к игре актеров Някрошюса. Однако здесь требуется существенная оговорка. Вернее, видимо, говорить о том, что психологически точно отобранное режиссером конкретное физическое действие актера, во всяком случае, создает у зрителя иллюзию эмоции, овладевшей героем. Вспомним в связи с этим упомянутое высказывание Мейерхольда о жесте, который сам по себе передает те или иные психологические состояния, а актер при этом может не иметь к ним никакого отношения. Так, в разных сценах, на разных представлениях одного и того же спектакля Някрошюса переживание актером эмоции героя как своей может либо возникнуть, либо нет. А иллюзия этой эмоции для зрителя создается в любом случае.

«Актерская профессия сильно истощает <…> Нужно выворачивать себя изнутри, — это очень тяжело»[[218]](#footnote-219). Вероятно, это признание Владаса Багдонаса свидетельствует прежде всего о личном опыте, связанном с тем, например, что сам он эмоции своих героев если не всегда, то часто переживает. {221} С этим, видимо, и связана тяжесть, о которой он рассказал. Ведь насколько бы выдуманным ни был анекдот о Дастине Хоффмане и Лоренсе Оливье, по крайней мере, из уст Юрия Любимова, знакомого с разными способами актерской игры, он звучит как правдоподобно описывающий самоощущение актеров разных школ. Один из них после спектакля не может отдышаться, другой же бодр и спокойно попивает виски, а на вопрос, как ему это удается, отвечает: «А Вы не пробовали играть?», имея в виду, разумеется, не ту игру, которая основана на непрерывном переживании. Возвращаясь к признанию Багдонаса, выскажем пока предположение, что переживание им эмоций героев не является непрерывным. Эта гипотеза касается и других актеров (если подобное переживание у них тоже время от времени возникает), играющих в спектаклях Някрошюса.

### Репетиционный процесс и строение роли

Пытаясь понять существо игры актера и природу роли, создаваемой им, небесполезно обратиться к частной, но существенной особенности репетиционного процесса, который практикует Някрошюс. Эта особенность состоит в том, что создание спектакля свободно от необходимости строить целое постепенно, от начала к его завершению. Части спектакля сочиняются в произвольном порядке, диктующемся внутренней необходимостью режиссера, так что репетиция может начаться с любого из фрагментов будущего произведения, и очередность работы над сценами не обязана совпадать с их последовательностью в готовой постановке. Актеры, постоянно сотрудничающие с Някрошюсом, об этом знают. Но московские актеры, впервые столкнувшиеся с таким способом репетировать, оказались удивлены его, с их точки зрения, нелогичностью, в связи с чем режиссер вынужден был пояснить эту особенность своей работы: «Ну, может быть, такая у меня манера? Не с первой страницы. Почувствовать какие-то опорные точки, а потом все выстроить <…> для меня это как в кино — монтаж»[[219]](#footnote-220). В данном случае, как и во множестве других, высказанное режиссером соответствует тому, что он делает. В его способе работы тоже есть логика, но она отличается от той, к которой привыкли и которую ждали москвичи. Слово «монтаж», возникшее во фразе будто бы случайно, оказалось применено Някрошюсом (интуитивно или осознанно) в качестве термина, прямо связанного с существом художественного мышления режиссера и, соответственно, с конструкцией его сценических произведений.

О каком монтаже говорит здесь режиссер? Очевидно, о монтаже эпизодов спектакля: «Кусочек из четвертого акта, кусочек из третьего, — поясняет {222} он, — потом фрагмент второго… Сделать финальную сцену, а она резонирует на сцену в начале. И начинается вязание»[[220]](#footnote-221). Как мы видели, именно процесс монтирования эпизодов определяет и становление композиции готового произведения.

В приведенном рассказе Някрошюс говорит о своей работе как режиссера-постановщика, о создании спектакля в целом. Из такого объяснения может показаться, что только этому он и подчиняет репетиции, не принимая во внимание работу актеров, процесс создания ими роли, а точнее, пускает этот процесс на самотек. Однако спектакли Някрошюса показывают, что это не так. Они неизменно демонстрируют подчиненность всех составляющих его воле — как автора спектакля. В частности, каждая роль имеет подробнейшим образом разработанный рисунок, созданный как минимум в соавторстве с режиссером; и она заведомо является частью спектакля.

Но, как и спектакль в целом, рождается эта роль не в непрерывном развертывании от начала к финалу. Выстраивание входе репетиций «кусочка из четвертого акта, кусочка из третьего, потом фрагмента второго» предполагает одновременное создание режиссером, вместе с актером, и фрагмента той или иной роли из четвертого акта, из третьего, из второго… В той последовательности, которая удивила и озадачила московских актеров. И как создается ряд относительно автономных эпизодов спектакля, точно так же возникает ряд относительно автономных фрагментов роли, в каждом из которых по-своему проявляется персонаж. Готовый спектакль образуется в процессе монтажа эпизодов, а роль как целое в этом спектакле выстраивается в процессе монтажа ее эпизодов. В этом смысле строение роли и строение спектакля сходны. То есть эти уровни сценического целого подчинены одному и тому же внутреннему конструктивному закону.

Таким образом, уже сама специфика процесса репетиций и строение готовой роли заведомо предполагают необходимость и умение актера мобильно входить в роль и выходить из нее. Но, с другой стороны, они не предполагают создания непрерывной линии роли, ее постепенного последовательного развития, с непрерывным внутренним монологом, непрерывностью переживания актером эмоций и непрерывной линией жизни героя — то есть всего того, что необходимо при работе по методу Станиславского.

### О «перевоплощении»

В пределах такой конструкции роли о внутреннем перевоплощении, понятно, речь идти не может. Нет здесь и внешнего перевоплощения. На примерах тех, кто играл в нескольких спектаклях режиссера, можно наблюдать, {223} что один и тот же актер представляет разные сценические персонажи, не претерпевая внешних трансформаций. То есть в спектаклях Някрошюса не только нет «маниакальной заботы о перевоплощении»[[221]](#footnote-222), как справедливо заметил А. Минкин. Перевоплощение здесь программно отсутствует.

### О зрителе

В части, посвященной композиционным принципам, мы говорили о способе участия зрителя в становлении композиции спектакля, о том, что, вступая в диалог с происходящим на сцене, зритель, ассоциативно сопоставляя по сходству, контрасту или смежности соседние или разнесенные во времени эпизоды, параллельно развивающиеся ряды эпизодов, мотивы или «голоса», составляющие спектакль, монтирует композицию сценического целого.

Разумеется, самое непосредственное участие зритель принимает и в становлении роли, независимо от того, как она выстроена. Но, в отличие от театра «Станиславского» типа, с его непрерывно развивающимися ролями, в театре Някрошюса это сотворчество заключается не только в сопереживании. Одновременно с монтированием композиции и точно так же, как при сотворчестве в создании композиции, зритель, ассоциативно соотнося более или менее автономные фрагменты, из которых состоит роль, актуализирует ее как целое.

### О значимости конкретного актера

Итак, существенную часть рисунка роли составляют физические действия. Причем режиссер создает пластическую партитуру очень подробно, едва ли не как балетмейстер. Из этого, конечно, не следует, что в такой ситуации безразлично, кто именно выполняет предложенный рисунок роли, что от конкретного актера здесь мало что зависит и что для режиссера все равно, что тот актер, что этот. Хотя о подобной роли актеров в спектаклях Някрошюса и писали неоднократно.

Есть множество, казалось бы, косвенных обстоятельств, подтверждающих значимость конкретного актера для Някрошюса. В частности, режиссер принципиально не назначает дублирующий состав. Объясняя эту особенность своей работы, режиссер подтверждает назначение на роль вполне определенных исполнителей: «роли ведь создаются вместе с конкретными актерами, с учетом индивидуальностей, их творческой природы»[[222]](#footnote-223). {224} Он очень тщательно выбирает актеров: «любая ошибка при распределении ролей <…> чревата какими-то потерями»[[223]](#footnote-224). Важнее, однако, другое, а именно обнаружение в самой, уже сделанной, готовой роли зависимости от актерской индивидуальности. «Игра Шпокайте наглядно показывает, как важен актер с его данными, умениями, органикой, пластикой в спектакле Някрошюса. Рисунок роли идеально слит с индивидуальностью Шпокайте, без ее пластики провиснут постановочные сцены, без ее реакций потеряется смысл отношений между героями»[[224]](#footnote-225), — заметил, например, С. Конаев о Дездемоне Э. Шпокайте.

История распорядилась так, что мы смогли непосредственно наблюдать и трансформацию роли при смене исполняющего ее актера. Такая возможность представилась на примере роли Призрака, Тени старого короля. Даже тот, кто перед началом представления не заглянул в программку возобновленного спектакля «Гамлет», с первых секунд появления персонажа, еще не успев увидеть его лицо, мог ощутить в нем нечто новое, отличающее его от героя прежнего спектакля. Что произошло? Партитура роли осталась прежней, но изменился характер ее исполнения. В роли, как ее сыграл В. Пяткявичюс, стало больше человеческого: ушла прежняя твердость, жесткость и отстраненность в физических действиях, а реакция Старого Гамлета на смерть сына в финальном эпизоде теперь больше походила на плач, а не на вой, более соответствующий трагедии, как это было раньше, когда героя играл В. Багдонас. В результате произошел даже, пусть небольшой, жанровый сдвиг. Трагедия требовала в том числе существенной деформации «человеческого» в герое.

Этот случай замены исполнителей едва ли не исключителен в режиссерской практике Някрошюса, но сомнений в значимости конкретного актера для роли и спектакля в целом он, надо полагать, не оставил.

### Актер как человек

Очевидно, что режиссер ищет актеров человечески глубоких. Говорить об этом, казалось бы, странно. Кто же не стремится работать именно с такими актерами? Дело, однако, в том, что Някрошюсу они нужны не только по философским, но еще и по «технологическим» причинам.

«Для меня в первую очередь важны человеческие качества артиста, — делится режиссер, — и когда я с ним встречаюсь в первый раз, то всегда обращаю внимание, как он держится, говорит, слушает. Душевную отзывчивость и доброту я ценю выше таланта. Ведь талант можно вырастить <…> {225} а сделать из злого доброго <…> невозможно»[[225]](#footnote-226). Подобными подробностями режиссер делился во многих интервью.

О своей опоре на качественный «человеческий материал» режиссер порой говорит и на репетициях, как это было, например, при создании «Макбета»: «монологи и рефлексии Макбета <…> невозможно сыграть, для этого надо иметь сильную внутреннюю основу. Вы не можете играть это только формально <…> Пусть останутся <…> грубые моменты, но они должны быть искренними <…> возникшими на внутренней основе»[[226]](#footnote-227).

Примерно о том же рассказывает В. Багдонас, приводя и конкретные примеры: «… от нее <Э. Шпокайте> исходят какие-то искры. Она смотрит правильно, слушает правильно <…> и Някрошюс в ней это почувствовал <…> в Мамонтовасе присутствует <…> харизма <…> Някрошюс замечает таких людей и выводит из толпы, где много серости и лживых, неправильных движений и чувств. Он видит правильных людей»[[227]](#footnote-228).

И режиссер и актер, как видим, говорят не только об актерской индивидуальности, заразительности, особом манке и обаянии, хотя и о них тоже. Речь постоянно заходит именно о человеческих качествах участников труппы.

От актеров Някрошюса, при всем их разнообразии и ярко выраженных индивидуальностях, остается впечатление как от людей (насколько актер виден в спектакле как человек, а виден он обычно в существенной мере) сдержанных, закрытых и исполненных глубокого внутреннего достоинства.

Эти свойства, видимо близкие режиссеру, ценятся им во всем. «Не надо никаких охов да ахов <…> Мы, вообще, не привыкли, когда актер показывает, как он мучается над ролью»[[228]](#footnote-229), — например, обронил он в одном из интервью, объединив этим местоимением «мы» собранную им команду, в которой ему комфортно работать как художнику и как человеку.

Существенно, что названные свойства актеров среди других обстоятельств определяют одну из особенностей актерской игры. Игры, по точному определению Н. Шалимовой, строгой[[229]](#footnote-230). Эта особенность вместе с присущими игре — даже в самые экспрессивные мгновения спектакля — лаконизмом, сдержанными строго отобранным речевыми пластическим жестом служит остранению героя. Кроме того, названная особенность актерской игры не только не мешает поведать о мире чувств, о том, что «каждый человек — это {226} клокотание страстей»[[230]](#footnote-231) (как именно в связи с героями спектаклей Някрошюса заметила Л. Лебедина), но и оттеняет эту сторону человеческого мира.

Важно и другое. Актеры Някрошюса не играют себя. Но их сдержанностью, закрытостью и внутренним достоинством оказываются наделены герои, которых создают актеры. Причем это относится ко всем сценическим персонажам, какими бы другими чертами они ни обладали.

### Импровизация

Понятно, что подобный отбор участников спектакля обеспечивает необходимое для работы взаимопонимание создателей спектакля. «Надо просто сформулировать задачу <…> твердо знать, что ты хочешь, и понимать, как этого добиться, — поясняет режиссер. — Если я точно говорю актеру, как я вижу ту или иную сцену, — так точно он и играет. За пять минут <…> Сложности возникают, когда сам неточно видишь задачу»[[231]](#footnote-232). Конечно, подобное признание, упускающее сложности и проблемы, которые с неизбежностью возникают у актера, даже когда задача поставлена перед ним максимально точно, вызвано обостренной ответственностью режиссера перед исполнителями ролей. Но в нем явно прозвучало и особенное, необычное доверие режиссера к актерам.

Именно доверием к актеру-сотворцу обусловлена импровизационная свобода, в условиях которой работает актер, вопреки распространенному мнению о том, что актер в театре Някрошюса не более чем марионетка. Необходимость следования разработанному режиссером рисунку роли, когда он, по словам В. Багдонаса, «настаивает на том, чтобы ты выполнил именно то, что он предлагает»[[232]](#footnote-233), не только допускает импровизационную игру, но и создает условия для плодотворной импровизации. Сама определенность «рамок» актерской игры, до сих пор вызывающая протест у противников режиссерского театра, является не чем иным, как формулировкой задач, поставленных актеру, и, по признанию многих крупных представителей актерского цеха, дает им настоящую свободу творчества.

«Някрошюс ставит общую задачу, а потом остается много возможностей импровизировать»[[233]](#footnote-234), — делился впечатлениями о работе с режиссером И. Гордин. «Канва, путь от точки А до точки Б — мой, но между этими точками ты сам думай, это — дело актера», — пояснял особенности расклада работы между участниками репетиции, предлагаемые режиссером, {227} А. Латенас, признаваясь, что ему, «как актеру, у него работающему, это очень хорошо. Нет, даже не хорошо, а как-то сладострастно»[[234]](#footnote-235).

Внятность жестко определенной задачи позволяет полагаться на актера в ее конкретных решениях, которые он может к тому же варьировать от одного представления к другому. Об этом свидетельствует В. Багдонас. Например, в «Отелло» внутри вальса с его объятиями-удушьями, любовью-ревностью-ненавистью, по словам актера, вообще «нет ничего отрепетированного. Как пойдет, так и пойдет. Каждый раз все проходит совершенно по-разному»[[235]](#footnote-236).

У нас нет никаких оснований не доверять свидетельствам, которые здесь приведены и которые сами по себе дорогого стоят. Но как доверие к актерам, о котором мы узнали со слов режиссера, и возможность импровизации, о которой говорят актеры, обнаруживаются в спектакле? Что из всего этого видит зритель? Очевидно, что возможности импровизации здесь не таковы, чтобы от спектакля к спектаклю сколько-нибудь существенно менялось решение постановки или хотя бы его частные образы. Но эти возможности достаточны для того, чтобы исполнитель роли ощущал себя на сцене свободным творцом. Разумеется, зритель не может знать, как именно чувствует себя на сцене актер. Но его ежесекундный интерес к игре, который скрыть нельзя (как невозможно скрыть и его отсутствие) и который видит и разделяет с ним зритель, является неоспоримым свидетельством творческой свободы актера.

### О дистанции между актером и ролью

«Раздельность» актера и персонажа была замечена и зафиксирована уже рецензентом ранних спектаклей Някрошюса. «Между актерами и образами остается явный, правда, порою едва заметный, зазор. Но именно в нем умещаются и любовь, и ирония, и жалость к герою»[[236]](#footnote-237), — писал, например, А. Минкин (понятно, что под образом здесь имеется в виду образ сценического героя).

Как известно, зазор между актером и создаваемым им сценическим персонажем остается всегда, в том числе и при перевоплощении «по Станиславскому», когда его стараются минимизировать. Так что вести отдельный разговор о дистанции между актером и его героем имеет смысл в тех случаях, когда она является программной, как это происходит, в частности, в театре Някрошюса.

{228} Здесь эта программность обусловлена и особенностями репетиционного процесса, и конструкцией роли. Напомним о практикуемой Някрошюсом свободной — вперемежку — очередности создания сцен, возникающей входе подготовки спектакля, а также о фрагментарном или многоэпизодном строении роли в его постановках. И то, и другое предполагает умение актера легко и свободно в любой момент вступать в действие спектакля и выходить из него. Понятно, что в таких условиях актер заведомо и постоянно действует именно как актер и в нужные моменты спектакля воплощает героя, не сливаясь с ним, а в другие, также строго определенные моменты выходит из роли.

Ощущению отдельности, «разнесенности» актера и его героя, увеличению дистанции между ними во многом способствует еще одно обстоятельство — актерский язык, прежде всего язык физических действий. Такой язык — явно сконструированный и тем самым сбивающий автоматизм восприятия — акцентирует ситуацию игры, в ходе которой создается персонаж, и постоянно держит в поле зрительского внимания участника этой игры — актера, наряду с самим персонажем и его творцом.

Кроме того, дистанция между актером и персонажем обеспечивается самой манерой игры, с ее очевидной сдержанностью и лаконизмом, а также остранением персонажа такой игрой. Наконец, сам контекст открыто-игрового сценического мира в целом заставляет нас постоянно видеть одновременно с персонажами и их творцов — актеров, ведущих игру.

В некоторых спектаклях зазор между актером и его героем дополнительно увеличивается и благодаря другим факторам. Мы помним, что, например, во «Временах года» главный герой, обращаясь в пространство зрительного зала, декламирует строки Донелайтиса, косвенно связанные с происходящим на сцене, но одновременно отвлеченные от него. В этот момент зритель видит и героя — участника разыгрываемых перед ним событий, и современного актера, который читает строки поэмы, написанные редким сегодня гекзаметром, и знакомится со столь же непривычным для современного человека взглядом на мир. Похожая ситуация возникает и в «Песни песней». Звучащие здесь библейские строки то в какой-то мере сближаются с игровым рядом, то лишь отдаленно соотносятся с ним. Декламирующие их актеры — и герои спектакля, и в то же время наши современники, которые с почтением вчитываются в древний текст, торжественно исполняя его и представляя свое видение.

Еще один способ расширения зазора между актером и персонажем — исполнение одним актером нескольких ролей. Так было, например, в спектакле «Квадрат». Здесь врача, тюремщика и руководителя мероприятия, посвященного проводам выпускников, играл актер Р. Вилкайтис, который при переходе от роли к роли менял костюмы, оставаясь вполне узнаваемым.

{229} Сходный прием был использован и в дилогии «Времена года», где действует множество персонажей, которых исполняет один и тот же актер — П. Будрис, также не изменяя свою внешность. В первой части дилогии среди них и один из участников хора, и лентяй, пытавшийся, увиливая от работы, притвориться покойником, и ловкач, который хотел, воспользовавшись ситуацией, подхватить девчонку при переправе на мост, чтобы поцеловать ее. Во второй части это «козел в огороде» — парень, залезший к невестам, готовящимся к смотринам, и почти инфернальное существо, которым обернулся один из парней, и обжора, объевшийся до хрюканья и уползший на четвереньках.

То обстоятельство, что актеры, игравшие по несколько ролей, были хорошо узнаваемы, делало дистанцию между актером и каждым из его персонажей еще более ощутимой.

### Актер-творец и актер-мастер

Итак, помимо персонажа и одновременно с ним на сцене действует создающий его актер. В каком качестве предстает этот актер? Разумеется, это не человек из жизни. Как и персонаж, он представляет собой сценический образ. Образ этот сложный. Укажем хотя бы на две очевидные его составляющие.

Одной из них является актер-творец. Тот, кто творит роль, тот, кто играет. Он виден зрителю как участник открыто игровых эпизодов (в том числе — в игре с вещью), в каждом из которых возникает очередной фрагмент роли. Эта ипостась актера обнаруживается во всех спектаклях. Хотя широко заговорили о ней прежде всего в рецензиях на «Времена года», вероятно, в связи с плотностью и подчеркнутой нарочитостью подобных игровых действий в спектакле. Где «из ничего», из откровенно подручных материалов возникает на наших глазах «полуфантастическая страна». «“Человек играющий” натягивает на себя ворох разнокалиберных одежек, прячась в них от холода и хворей»[[237]](#footnote-238), — писала, например, И. Алпатова об одном из таких эпизодов спектакля. «Человеком играющим» назван здесь именно актер, который в этой сцене изображал отца, прячущегося от холода и хворей, и который наряду с этим персонажем был, по сути, тоже героем спектакля.

Актера в процессе его открытой игры, которая в спектакле Някрошюса является способом создания персонажа и спектакля в целом, зафиксировала и М. Хализева: «… актерам <…> удалось <…> простыми <…> средствами материализовать на сцене дух “творчества и чудотворства”»[[238]](#footnote-239).

{230} Лаконизм и сдержанность игры не могут скрыть ту страсть, с которой ведется игра. Эта страсть вызвана и радостью сотворчества с режиссером, чей взгляд на мир, судя по спектаклям, разделяют актеры, и радостью от игры и причастности к воплощению режиссерского замысла, с которым они, очевидно, творчески солидарны. Речь идет о страсти, которую ни изобразить, ни скрыть нельзя. Она видна в неизменно высоком «градусе» игры, в степени «захваченности» актеров — всех вместе и каждого в отдельности — процессом создания сценического мира. Внимательные зрители не только обратили внимание на это качество игры, но и специально отметили его. «Актеры играют так страстно, предельно и отчетливо, как давно уже не играют на наших сценах»[[239]](#footnote-240), — писала М. Зайонц в рецензии на «Вишневый сад», актуально это и для других произведений Някрошюса, независимо от того, какие актеры — литовские, русские или итальянские — играют в его спектаклях. Речь идет не о национальном темпераменте, а именно о художнической страсти актеров, которая также непосредственно являет нам актера-художника.

Таким образом, игра актера и актер-творец сами по себе становятся объектами внимания зрителей и содержательной составляющей сценического мира.

Кроме того, в каждом спектакле актер предстает как актер-мастер. Игра у Някрошюса требует «актера-виртуоза: декламатора <…> мима, гимнаста, эквилибриста»[[240]](#footnote-241), — утверждал автор одной из рецензий, обращая внимание в связи с этим на одну из сцен «Радостей весны»: «Гигантская раскачивающаяся трапеция с актером-виртуозом на ней летает над сценой <…> Летящий человек <…> умудряется одновременно и декламировать высоким слогом, и класть кирпичи — ровно и стройно»[[241]](#footnote-242). Продолжая разговор об этом эпизоде, добавим, что умения героя спектакля, обучающего и вдохновляющего своих учеников-подопечных, составляют один из смыслообразующих слоев эпизода. Но одновременно зритель видел и актера-мастера, актера-виртуоза, который и обеспечивал эти умения своего героя. Попутно в том же спектакле можно, например, отметить и эпизод, в котором, встряхнув в наступившей темноте клубок, герой взмахивал размотавшейся белой веревкой с красным концом. Так что все пространство вмиг оказывалось изрезанным «молниями» и частыми «струями дождя». Но одновременно мы видели и молодых актеров, играющих в грозу и демонстрирующих свое умение манипулировать вещью.

### **{****231}** О типе роли

Существующие мнения о типе роли, которую играет актер Някрошюса, противоречат друг другу. Некоторые из суждений и внутренне противоречивы. Одна из причин тому — традиция видеть на сцене героев как развивающиеся характеры, связанная с особенностями истории русского театра. Она заставляет зрителя ожидать, а порой и обнаруживать таких героев в каждом спектакле, даже если они этим ожиданиям не отвечают.

В качестве примера обратимся к образу Раневской в «Вишневом саде», в осмыслении которого эта противоречивость проявилась, может быть, наиболее внятно — вероятно, потому, что здесь играли русские актеры, от которых заведомо ждали именно создания развернутых характеров. Это обстоятельство делает спектакль важным и для понимания театра Някрошюса в целом. Именно «Вишневый сад» не оставил сомнений в том, что театр Някрошюса можно и нужно рассматривать как сложившееся явление, которое определяется методом режиссера. Своеобразие, которое вносят, например, русские или итальянские актеры, не ведет к существенному изменению ни способа игры актера, ни типа спектакля, ни составляющих этого спектакля, ни особенности их участия в действии, ни типа роли, создаваемой актером.

Несоответствие представленного в спектакле образа Раневской тому, который изначально предполагался зрителем, порой создавало непреодолимый барьер на пути постижения этого персонажа. Так, выход сценической героини за пределы привычной матрицы, где «Раневская — <…> прекрасная, порочная и воздушная» героиня, привел одного из рецензентов к неутешительному выводу о том, что это «не самый понятный момент спектакля»[[242]](#footnote-243).

«Артистам приходится проживать <…> сложно сочиненные характеры — они пишут жизнь своих героев, словно классический роман»[[243]](#footnote-244), — можно было прочесть в другой рецензии. Очевидно, что такое описание относилось не к действующим лицам спектакля Някрошюса, а к тому традиционному воплощению чеховских героев, к которому привыкли русские зрители. Косвенно это подтвердил и сам рецензент, когда конкретных персонажей спектакля представил вовсе не в виде «сложно сочиненного характера», а одной-двумя чертами. Среди подобных характеристик оказалась и «безумная маска Раневской», и «светлая обреченность Лопахина», и «неуклюжая, как птица дронт» Варя, и «угловатая, как птеродактиль» Шарлотта.

Если обратиться к спектаклю в целом, то можно увидеть, что в его контексте укоренена именно «безумная маска»[[244]](#footnote-245) главной героини, «даже лицом {232} похожей на призрак»[[245]](#footnote-246), маска, которую отметили многие рецензенты, а вовсе не привычная «прекрасная, порочная и воздушная» Раневская со своим «сложно сочиненным характером».

Как уже говорилось, автор спектакля увидел в смерти Гриши событие, определившее дальнейшую жизнь имения. Ни у кого не поднялась рука изменить даже вещный мир усадьбы, связанный с погибшим мальчиком: сохранились Гришины игрушки-ветряки, над которыми ломали головы рецензенты, пытаясь приписать им какие угодно переносные смыслы, но не желая видеть в этих ветряках просто игрушки. Сохранились и свисающие спортивные кольца, теперь никому не нужные, и даже — детская коляска. От «удвоенных» любви и внимания, которыми после гибели брата оказалась окружена Аня, затянулось ее детство. Об этом свидетельствуют, в частности, детские игры девушки, в том числе игра в зайцев и другие, которым предаются обитатели усадьбы и которые так смутили рецензентов.

Но прежде всего уход Гриши определил дальнейшую жизнь Раневской. Исстрадавшуюся, больную героиню покидают последние жизненные силы. Исполнительница роли Раневской Людмила Максакова, принявшая такое решение роли и спектакля в целом, в одном из интервью пояснила, что играла вовсе не «иероглиф красоты прежнего мира» и не виновницу того, что этот мир рухнул, как показалось интервьюеру. Поработав с Някрошюсом, актриса высказала искреннее удивление, что до их спектакля никто не обратил внимания на то, что стало теперь для нее очевидным, — на то, что Раневская очень больной человек, и ее главная беда — смерть сына: «… пьесе сто лет, о ней пишут весь век, а этого никто не заметил»[[246]](#footnote-247).

Образ Раневской у Някрошюса стал ведущим в сквозной теме упадка, гибели и смерти, теме разрушения жизни в широком смысле. Одновременно этот образ имеет отношение и к другой, также сквозной теме спектакля, связанной с попытками людей выстоять в окружающем их рушащемся мире, пусть слабыми и явно неадекватными наступлению всеобщего развала.

По мнению одного из первых исследователей театра Някрошюса Е. Давыдовой, человек в его спектакле «существует вне традиционного характера. Он отдан во власть одного состояния, которое и персонифицирует на протяжении всего действия. Джульетта — сплошная любовь, Меркуцио — только борьба. Эрлицкас (“Кошка за дверью”) — чистое добро, Иванов — беспрерывное самоубийство, Пиросмани — тотальное {233} творчество. Состояние может видоизменяться, переходить в другое, и оттенков в этой палитре мало, дело не в нюансах, а в интенсивности окраски»[[247]](#footnote-248). С подробностями такой характеристики сценического героя можно спорить. Бесспорной представляется мысль об односторонности героя. Однако точнее здесь говорить не о «состоянии», а именно о теме или мотиве спектакля, которые, в соответствии с присущей герою «доминантой», он ведет, один или вместе с другими героями. Соответственно актер, создавая героя, по сути разыгрывает вариации на эту тему. С другой стороны, «доминанта» почти никогда не исчерпывает героя, который нередко в той или иной степени имеет отношение и к некоторым другим мотивам спектакля. Так обстоит дело и с образом Раневской, и с образами остальных героев театра Някрошюса. Каждый из них представлен в строго определенном ракурсе, отобранными чертами, ведя одну из смыслообразующих тем или один из мотивов спектакля, порой примыкающих и к другим его темам.

Таким образом, герой спектакля Някрошюса — это и не «человек вообще»[[248]](#footnote-249), как назвал его О. Зинцов, и не «философская метафора человека»[[249]](#footnote-250), как определил его Н. Песочинский.

В темах спектаклей Някрошюса выражено и вечное, и остро современное. Причем актуальное, современное нередко предстает у режиссера как непреходящее. Отдельный герой, воплощая такую тему, оказывается причастен к той или иной стороне бытия. Имея в виду это уточнение, можно согласиться с замечанием В. Иванова о том, что человек в спектакле Някрошюса «глубок не своей индивидуальной глубиной, но глубиной сказавшегося в нем бытия»[[250]](#footnote-251).

### Об индивидуализации сценического героя

Не обладая «индивидуальной глубиной», герой тем не менее не лишен индивидуализации. Однако эта черта заметна далеко не всем рецензентам. В одной из статей о «Вишневом саде» можно встретить обратное утверждение: «… вещее и вечное у Някрошюса <…> вытесняет, убивает все мимолетное. <…> Здесь не люди живут, но архетипы»[[251]](#footnote-252). Этот сильный тезис не поясняется конкретными примерами — может быть, оттого, что и в рецензируемом спектакле, и в других произведениях режиссера найти такие убедительные подтверждения затруднительно.

{234} Обращение к реалиям сценического мира любого из спектаклей режиссера показывает, что, по верному замечанию И. Алпатовой, «универсальное в сценическом мышлении Някрошюса неотделимо от частного»[[252]](#footnote-253).

В связи с особенностями игры актера, о которых мы говорили, люди в спектаклях Някрошюса, конечно, не «живут», даже в фигуральном смысле этого слова, только и возможном в применении его к сцене. Однако и «Вишневый сад», и все другие произведения этого режиссера, несомненно, говорят о людях. Герои Някрошюса, при их заведомой односторонности, обобщенности, иногда подчеркнутых архетипических чертах, одновременно индивидуализированы, наделены множеством психологически точных характеристик и свойств, которые они проявляют в разнообразных обстоятельствах.

Вряд ли удастся найти у другого режиссера столько частных подробностей о человеке и его отношениях с миром, которые обнаруживаются в самых неожиданных ситуациях. Подобных частностей, выраженных по преимуществу с помощью пластического жеста, в спектаклях Някрошюса огромное множество. Некоторые из них давно уже заимствованы (и часто без обозначения их цитатности) многими постановщиками. Эти подробности подмечены или интуитивно смоделированы самим Някрошюсом, и каждая выдает тонкое понимание режиссером психологии человека. Именно они создают в спектаклях то, что А. Карась назвала «сладостным и ежесекундно волнующим морем жизни»[[253]](#footnote-254).

Вспомним в связи с этим некоторые эпизоды спектаклей, начав хотя бы с того же «Вишневого сада». Например, то, как Раневская, израненная горем и болезнью, на пределе сил еле волочит за собой кушетку, ища, где бы поставить ее и скорее прилечь. Как Лопахин самозабвенно поет для Раневской песню о соколе и горлице. Как, боясь помешать очередной речи Пети, чуть дыша, подходя то с одной, то с другой стороны, пытается приблизиться к нему Аня и осторожно присесть ему на колени. Как Аня греет руки замерзшей Раневской своим дыханием и бережно надевает на них рукавички. Как Варя не может отвести взгляд от своей руки, которую только что поцеловал Лопахин. Как Петя расцеловывает свое колено, которое только что поцеловала Аня. Как в финале спектакля, прощаясь, Раневская и Фирс в порыве устремляются навстречу друг другу, и каждый, осторожно ощупывая лицо другого, вглядывается в него, явно стараясь навсегда запомнить.

То же можно видеть и в других произведениях режиссера. Например, герой «Квадрата» благоговейно прикасается к воде в тазу, которой только {235} что умывала лицо его гостья. В ожидании прихода Пиросмани, заслышав шаги приближающегося друга, Сторож, счастливо улыбаясь, вытаскивает из-под пальто воротник своей белой рубашки. Тот же Сторож трепетно проводит пасхальным яйцом, гостинцем от Пиросмани, по своей щеке. Осторожно откусывает он очередную вылезшую нитку из прохудившегося пальто Пиросмани, которое тот никогда не снимает.

Вскрикивает-взвывает Соленый в «Трех сестрах», осознав, что он не нужен Ирине. Падает как подкошенный после поцелуя Ирины Тузенбах. Дует на поцарапанный палец Офелии Лаэрт в «Гамлете». Офелия подолом своего платья обвивает, прижимая к себе, Гамлета, который стоит за ее спиной и обнимает ее.

Вновь и вновь взрывается радостным криком играющий на рояле счастливый Отелло в начале одноименного спектакля. А в запредельный момент своей жизни, убив Дездемону, сосредоточенно расставляет вокруг нее горшки с цветами. Заметив же подглядывавшую за ним в этот момент девчонку, он, который уже совсем скоро решительно сведет с собой счеты с помощью кинжала, в это мгновение вдруг очнувшись, прячется за спинку кровати и, в свою очередь, тоже начинает подглядывать за ней, явно беспокоясь от того, что за ним наблюдают.

Дует на спинку взмокшего от жары мальчишки главный герой «Времен года». В «Песни песней» герой осторожно ведет линию по полу, затем по ногам героини и дальше вверх, к подбородку, не решаясь сразу прикоснуться к лицу возлюбленной.

В «Фаусте» Бог, сосредоточенный на своей работе, мгновенно отвлекается от нее и принимается качать на бревне — оси вселенной прибежавшего мальчишку-бесенка. Вагнер в этом спектакле заходит к учителю-Фаусту в носках, держа в руках снятые туфли. Когда в ванне вместо пуделя обнаружился черт с красными подошвами, Доктор попытался бежать, но был возвращен жестом Мефистофеля, уже представившегося ему. Бес, сменивший обличье пуделя, оказался не в состоянии без помощи Фауста освободиться от давящего шею ошейника. Доктор великодушно снял с незваного гостя тугой ремень, а затем указал тому на дверь, в которую тот, как и бес из поэмы, выйти не смог.

Мечется в испуге, оказавшись среди разбушевавшейся лесной стихии, сильная и решительная героиня, какой представала в этом спектакле Маргарита. Она то льнет к веткам, то отстраняется от них, то влезает на спину одного из духов, изображающих стихию, то спрыгивает и отчаянно кричит.

Индивидуализируя образ Маргариты, режиссер наделил ее милой и смешной привычкой — время от времени повторяемым ею игривым жестом, когда она заводит одну руку за спину, а другой помахивает перед собой вправо-влево, слегка покачиваясь всем телом из стороны в сторону. {236} Жест выражает то ли кокетство, то ли естественное для молодой девушки самолюбование, то ли столь же естественную для нее радость легкого, почти парящего ощущения своего тела в пространстве. Впрочем, возможно, кокетство тут ни при чем, поскольку жест возникает и в тот момент, когда героиня оказывается одна.

Из множества подобных «мелочей» и мгновений, в кругу которых, как видим, оказываются в том числе и «архетипические» герои, возникает существенный содержательный слой спектаклей. Приняв во внимание хотя бы их, можно ли говорить об убийстве в произведениях Някрошюса человеческого и мимолетного или о том, что до человечности, доли сочувствия, сострадания режиссер «почти никогда не опускается (или не поднимается), потрясая глобальностью»[[254]](#footnote-255)?

Спектакли отвечают на этот вопрос вполне внятно. Любопытно в связи с этим и высказывание самого режиссера. В одном из интервью он, в частности, заметил: «Все, что я ищу, — это человечность и теплота во враждебном и суровом материале»[[255]](#footnote-256).

### О соотношении структуры образа, созданного актером, и конструкции спектакля

Итак, создаваемый актером сценический образ в целом состоит из персонажа и «актера», который, в свою очередь, предстает как минимум в двух ипостасях: актер-творец и актер-мастер. Наряду с персонажем, героем спектакля, они также включены в смыслообразование спектакля.

Своим строением этот образ подобен спектаклю как целому. Как и спектакль, он возникает в сопоставлении составляющих его частей, когда параллельно и одновременно существующие, с одной стороны, герой и, с другой — мастерски создающий его актер соотносятся как варианты воплощения человеческого потенциала. Эти варианты то контрастируют, то сходятся — по-своему для каждого героя. Кроме того, актер и герой соотносятся и на другом уровне — по сходству, основанному на некоторых человеческих качествах, общих для актера и его героя.

На одной из предыдущих страниц мы показали, что композиция роли также строится аналогично композиции спектакля. То есть конструктивный принцип, отвечающий за спектакль в целом, функционирует и на уровне сложного образа, который создает актер, и на уровне частей этого образа.

# **{****237}** Часть 6Об особенностях средств режиссерского языка

{239} В режиссерском театре средствами режиссерского языка являются в том числе средства языка актера, поскольку роли в таком театре создаются при непосредственном участии режиссера, отбирающего эти средства в соответствии с замыслом спектакля в целом. В силу этих причин мы продолжим здесь начатый в предыдущей части разговор об актерском языке и, в частности, актерской пластике.

В театральных рецензиях бытуют два широко распространенных мнения об особенностях режиссерского языка Някрошюса и тех его средств, которые обеспечивают зрительный ряд спектаклей. Первое связано с метафоричностью театра Някрошюса.

«Мощная, временами избыточная метафорика»[[256]](#footnote-257). Текст спектакля «насыщен так, что “выпадает кристаллами драгоценных метафор”»[[257]](#footnote-258). «Сценический мир Някрошюса наполнен метафорами и символами»[[258]](#footnote-259). «Вязкое варево <…> колдовских метафор»[[259]](#footnote-260). «Метафорическая вязь сценического языка»[[260]](#footnote-261). «Ткань его спектакля плотно заткана метафорическим рисунком смысла»[[261]](#footnote-262). «Одна метафора стремительно сменяет другую»[[262]](#footnote-263). Редкая статья, посвященная творчеству Някрошюса, обходится без подобных суждений. Рецензенты, поклонники и оппоненты режиссера, согласны в одном: его театр метафоричен, а сам режиссер — «метафорист»[[263]](#footnote-264). Как «основанную на принципах метафорического театра»[[264]](#footnote-265) определяет театральную эстетику этого режиссера и литовский театровед {240} Р. Марцинкявичюте, автор обширного труда о творчестве Някрошюса[[265]](#footnote-266). Однако, говоря о едва ли не тотальной метафоричности, обычно называют одни и те же образы, которых во всех поставленных на сегодняшний день спектаклях в результате оказывается считанное количество. Рассмотрим каждый из них, с тем чтобы убедиться, насколько он соответствует метафорическому типу образности. Мы будем исходить из основного свойства метафоры, опираясь на авторитетные мнения. Так, например, с точки зрения А. Лосева, в метафоре важно «сопоставление двух каких-нибудь разноплановых областей»[[266]](#footnote-267). О случайности как связи между двумя частями метафоры писал Ю. Тынянов, размышляя о творчестве Пастернака[[267]](#footnote-268). По мысли Г. Лорки, метафора «выявляет связи, которые даже не подозревались»[[268]](#footnote-269). То есть метафорический образ соотносит то, что кажется несоотносимым, и соизмеряет несоизмеримое. Иными словами, сравниваемые явления принадлежат к отдаленным друг от друга сферам. В приведенных цитатах речь идет о литературном образе, а в нашем случае необходимо добавить, что сценическая метафора, как всякий театральный образ, — это образ, проходящий становление в процессе драматического действия.

Другое распространенное мнение, вызванное особенностями сценического языка Някрошюса, связано с принципиальной невозможностью постичь образы режиссера. Во многих рецензиях возникают целые ряды остающихся без ответа вопросов, касающихся отдельных образов, а также характеристика этих образов и театра Някрошюса в целом как «вещи в себе»[[269]](#footnote-270). В предыдущих разделах мы подробно проанализировали феномен действия в театре, попутно останавливаясь на многих из этих «непонятных» образов, обнаружили, что спектакль не проявляет решительно никаких признаков герметизма, и показали, как образы, называвшиеся в рецензиях «ребусами», участвуют в развитии драматического действия.

В этом разделе, в соответствии с его главной темой, мы будем обращаться к тем составляющим спектакля, которые выражены одним из средств режиссерского языка. При их рассмотрении у нас будет возможность обратить внимание и на другие считающиеся «закрытыми» элементы.

## **{****241}** Глава 1Актерская пластика

Мы уже поняли, что пластика актера в спектакле Някрошюса выражена прежде всего конкретными физическими действиями. Многие из таких действий придают сценическому миру Някрошюса свойство, которое можно назвать телесностью[[270]](#footnote-271). Оно было зафиксировано критиками уже в связи с первыми спектаклями режиссера. «Творчество Някрошюса отличается пристрастием к земному осязаемому миру»[[271]](#footnote-272), — заметила, например, В. Трускаускайте, автор одной из ранних статей, посвященных режиссеру. Осязаемость — точное определение. Речь идет не о материальном мире самом по себе, а о его восприятии через осязание. Герои спектаклей Някрошюса склонны взаимодействовать друг с другом и с окружающей средой с помощью таких жестов, которые нередко связаны с физическим прикосновением. Они склонны к чувственному, тактильному контакту с миром, осуществляемому именно с помощью подобных действий. Причем эти тактильные контакты нередко весьма интенсивны.

С точки зрения К. Рудницкого, это качество спектаклей помогает физически ощутить, что перед нами живые люди, «чей дух упрятан в естество, чья <…> физиология будет <…> ввергнута в <…> испытания, которые мы должны ощутить как свои собственные»[[272]](#footnote-273). С другой стороны взглянул на эту черту произведений Някрошюса В. Иванов, зафиксировав создающееся у зрителя «ощущение режиссерской руки, знающей все как бы на ощупь»[[273]](#footnote-274) и тем самым указав, по сути, на одну из особенностей восприятия мира самим режиссером.

Существенность телесности как свойства сценической ткани подтвердило и последующее творчество Някрошюса. Рецензенты, каждый по-своему, неоднократно высказывались об этом качестве художественного мира режиссера. «Героями спектакля движет не сюжет, а некое чувственное первовещество жизни, непобедимые инстинкты и почти животная физика»[[274]](#footnote-275). «Из <…> мускульной энергии Някрошюс часто извлекает горькую {242} соль своей художественной земли»[[275]](#footnote-276). «Через выразительную телесную работу актеров мы убеждаемся: для Някрошюса театр — осмысленная физическая работа»[[276]](#footnote-277). Някрошюс «как никто другой в современном театре умеет извлекать эффект сопереживания посредством физиологического рефлекса» и заменять диалоги «красноречием взглядов, касаний, мимики»[[277]](#footnote-278). Его спектакли представляют собой «непомерно чувственное зрелище»[[278]](#footnote-279). «Нравственные мучения его персонажей всегда облечены болью физической»[[279]](#footnote-280). Такие и подобные им суждения можно встретить едва ли не в каждом отклике на постановки режиссера.

Укажем хотя бы на некоторые проявления этого свойства сценического мира. Вспомним, как Сторож в «Пиросмани, Пиросмани…» выражал свое отношение к художнику и его подарку, трепетно водя пасхальным яйцом по своей щеке. Или как он «коптил» над свечой палец, сажу с которого своим пальцем снимал Пиросмани и затем тщательно втирал в клеенку. Как тот же Сторож мыл собственную ногу сквозь огромную дыру в носке. Как, согнувшись под тяжестью, приносил на спине конструкцию из множества сцепленных между собой стульев Пиросмани. Как, плескаясь, мылся из бочки раздевшийся до пояса Едигей в спектакле «И дольше века длится день…».

Как в начале и финале спектакля «Дядя Ваня» спину Войницкого «терзали» медицинскими банками, а Астров неоднократно ощупывал собственную ногу, загнув штанину, и, засучив рукав, — руку, обнаруживая беспокойство, которое ему причиняет его тело. Как нервно барабанил пальцами по крышке рояля Войницкий. Как нянька Марина прямо на Вафле зашивала его порвавшиеся сзади штаны. Как перед отъездом укутывали, заматывая шалями и перевязывая сверху шарфом, словно куклу, старческое тело Серебрякова.

Тяготение к Елене Андреевне Астрова и Серебрякова обнаружилось, когда один из них подхватил и поднял ее ногу, а другой тщательно и не спеша, явно стараясь продлить процесс, чистил щеткой облегающие фигуру героини рейтузы. Серебряков в этом спектакле привычно клал свои ноги на колени Елене Андреевне или, например, увлекал жену за собой, зацепив ее шею изогнутой ручкой своего зонта. В этих жестах видели метафору[[280]](#footnote-281), не поясняя, впрочем, в чем ее суть. На деле их грубая бесцеремонность самым непосредственным образом характеризовала и героя, и его отношение к жене.

{243} Прикасаясь друг к другу в особенно трудные мгновения, точнее, берясь за руки, герои этого спектакля ощущали единство, которое, как им казалось, должно было как-то помочь. Так поступали позднее и герои «Вишневого сада».

В сцене свидания с Доной Анной герой пускался с нею в своеобразный танец с кинжалом, наступая на острие, направленное на его грудь, и одновременно прижимая ручку кинжала к телу Доны Анны, которая, не желая смерти Гуана, мгновенно отступала. В этих движениях также видели метафору[[281]](#footnote-282). Между тем танец явился прямым доказательством если не любви, то неравнодушия героини по отношению к Дон Гуану, как стала таким доказательством реплика пушкинской Доны Анны, только что узнавшей, что ее искуситель не кто иной, как убийца мужа: «Но как же / Отсюда выйти вам, неосторожный!»

Среди любимых игр Дон Гуана в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума», как мы помним, была игра обнаженными женскими пятками. А обнаженные ступни самого Дон Гуана натирала ваксой Девочка-Смерть.

Именно через осязание старый Король, не надеясь на слова, внушает сыну завет о мести в спектакле «Гамлет». Он отравляет сына своей одолевающей идеей и уподобляет его себе буквально физически. Ворвавшись в длинной шубе, явно из мира холода, он старательно, не ведая пощады, то и дело обдает принца своим холодным дыханием. Своими дуновениями охлаждает внутренность снятых с сына сапог. Втирает ледяную воду в голые мальчишеские ноги Гамлета, поставив его ступни на ледяной брус. С не меньшей тщательностью Призрак проделывает это и с его руками, а для пущей надежности еще и по-звериному облизывает их. Но звери «врачуют», зализывая раны, а отец Гамлета, облизывая руки сына, как бы непосредственно передавал ему свой смертоносный холод и свою идею мести — на уровне физиологии, как передают что-то «с молоком матери». Так отец венчал сына с кровавой местью, с кинжалом, который был впаян в льдину, и со смертью — не только косвенно, вручая ему кинжал, но и непосредственно — забирая тепло жизни и тем самым уподобляя принца себе, холодному, безжизненному. Может быть, не осознавая того, Призрак заражал своей мертвенностью сына, приближая его уход в царство мертвых.

Позднее так же, воздействуя физически, он напоминал о себе, когда горячие капли воска и ледяные капли воды, падающие с люстры, истязали тело Гамлета, с которого клочьями спадала разрушавшаяся ткань рубахи. А насквозь промокшая, в льнущем к телу платье Гертруда все пыталась и никак не могла собрать тряпкой натекшую с люстры злополучную воду.

{244} Возвращаясь из военного похода, Макбет в одноименном спектакле выжимал варежку, захватив ее зубами и сняв. Вызвавший вопросы и недоумения, этот жест[[282]](#footnote-283) привычен и естественен для бывалого солдата, каким является герой К. Сморигинаса. Уместно указать здесь и на уже упомянутый эпизод, когда после встречи с девушками-«ведьмами» Макбет яростно тер рукой собственное тело, затем — тело Банко и снова — свое. Он, поверивший речам незнакомок, видимо, не в меньшей мере полагался и на действенность физического жеста и пытался — хотя бы вот таким, доступным ему способом — изменить предсказанное «ведьмами» будущее: снять, содрать с себя то, с чем он не готов был смириться, прежде всего — отсутствие наследников, передавая его Банко, и одновременно отнять у того желаемое для себя — череду наследников трона, который, согласно тому же предсказанию, ему предстоит занять.

Непосредственные в поведении девушки-«ведьмы» в этом спектакле чесали друг другу спины, а одна из них, не церемонясь, и вовсе просила Макбета это сделать. В сцене убийства Банко возникало физиологическое ощущение происходящего, когда в лежащее на сцене бревно врубались один за другим множество топоров, издавая устрашающий хруст, ассоциирующийся с хрустом костей. В финале спектакля Макбет, прежде чем подставить под топор шею, поплевав на ладони, обтирал ее.

Разнообразно предстает чувственный телесный мир в спектакле «Отелло». Дурачась вместе с друзьями, играет в песке Эмилия. Топчется на нем голыми ногами, случайно выкопав платок Дездемоны. Значительную часть спектакля босым действует Отелло. Катается на шее Кассио босоногая Дездемона. В одном из эпизодов героиня и ее приятельницы моют длинные волосы, а приятели плескаются, склоняясь над корытами. При этом все одновременно вдыхают водяные пары. В финале спектакля Отелло, поплевав на ладони, неоднократно проводит одной из них по лезвию сабли, вызывая звук, который в контексте происходящего ассоциируется со звуком рвущейся плоти.

Прикасались друг к другу, подсчитывая родинки, Треплев и Аркадина в «Чайке».

«Някрошюс каждой метафорой подчеркивает, что Лопахин — безвкусный. Внутренне нечистоплотный хам»[[283]](#footnote-284), — полагал один из рецензентов, сославшись на то, что герой «моется прямо на глазах у зрителей». Что же происходило в сцене из начала спектакля? Возбужденный ожиданием Раневской, Лопахин радостно, с удовольствием мылся над тазом. Именно предвкушение предстоящего события, подготовка к нему едва ли не как к празднику и стремление выглядеть как должно к приезду гостей, соответствовать {245} им хотя бы внешне и становились смыслом эпизода. Контекст спектакля если и корректировал этот смысл, то лишь усиливая его, поскольку свидетельствовал о любви Лопахина к Раневской.

Дружескую взаимную привязанность молодых героинь «Вишневого сада», сохранившуюся с детства, сразу выдало дурашливое приветствие Дуняши и только что приехавшей Ани, которое было выражено в виде соприкосновения их высунутых языков.

Состояние Раневской, услышавшей о продаже имения, передавалось нам, когда свой вопль, готовый вырваться, она сдерживала, спешно затолкнув в рот носовой платок.

Разного рода физические касания давали нам знать о чувствах по отношению друг к другу героев спектакля «Радости весны». Так, отец зашивал ранку на голове разбившегося мальчишки. Стремясь наказать, подхватывал лежащую на еще не оттаявшей земле девчонку, замахнувшись, чтобы ее отшлепать, но вместо этого целовал ее ногу в теплом носочке. «Согрешившую» девушку окружающие хлестали мокрым бельем, а затем попирали ногами ее «незаконнорожденного» младенца.

Отношение общества к героине внятно передавала череда физических жестов, с помощью которых окружающие в «Песни песней» пытались на нее воздействовать. Эту явно обособленно, непонятно для всех ведущую себя девушку окружающие сразу восприняли как заблудшую и вновь и вновь старались сделать «нормальной», то есть похожей на остальных. Чтобы напомнить о том, что все они нечто вроде стада, а она лишь одна из них, завернули девушку в простыню и подстригли ее (разрезая эту самую простыню), будто овцу, хором при этом блея. Стараясь «привести в сознание» отстранившуюся от всех героиню, общими усилиями начали подбрасывать ее. Окатили водой из медного таза. А один из окружающих (в исполнении П. Будриса) пробовал «привести в чувства» выпавшую из заведенного хода вещей героиню долгим, обстоятельным поцелуем в лоб.

Придя в тюрьму и стараясь быть узнанным Маргаритой, именно на прикосновения рассчитывал Фауст — то гладил ее ноги, то пытался взять за руку. И начавшийся разговор героев был выражен прежде всего в касаниях. Она поднесла его руку к своей щеке, ощутив при этом боль. В поэме возникшее вновь помутнение сознания Гретхен отразилось в монологе «… О, милая рука! Ах, узнаю. / Она в крови слегка…». У героини спектакля оно проявилось в жестах, на которые трудно было смотреть. Сняв с Фауста перчатки и усадив его, она начала… грызть его ногти, на одной руке, потом — на другой… Мера отчаяния, охватившего героя, воплотилась прежде всего в том, что мгновения спустя он также принялся грызть ногти, но на своей руке. Мучения Маргариты обнаруживались в ее физических метаниях. Героиня то подходила к Фаусту, то отдалялась от него… Или, расстегнув его сюртук, стучалась в сердце Фауста то ладошкой, то лицом.

{246} Общаясь друг с другом именно с помощью конкретных физических жестов, зачастую связанных с тактильными контактами, герои спектаклей Някрошюса помнят о «следах», оставленных таким общением. И сама эта память также нередко выражена в прикосновениях.

Так, Гамлет после ухода Призрака целовал врученный тем кинжал и свои руки, еще хранящие следы, оставленные отцом. Неоднократно целовал принц свои руки и позднее, в том числе перед битвой с Лаэртом, осуществляя так очередной физический контакт с отцом.

Варя в «Вишневом саде» не могла отвести взгляд от своей руки, которую только что поцеловал Лопахин. Петя в этом спектакле целовал свое колено, только что согретое поцелуем Ани.

Раневская держала еще некоторое время поднятые ладони, которыми она, прощаясь, только что ощупывала лицо Фирса.

Упал, потеряв равновесие после поцелуя девушки-гостьи, главный герой спектакля «Благо осени», а после еще долго прикасался к руке, которую та поцеловала, дул на нее и от жара чувств вынужден был снять пиджак.

Героиня «Песни песней» гладила корпус наковальни, к которой недавно прикасался он. Герой этого спектакля целовал свои руки, прикоснувшиеся к любимой, ее следы, сначала на земле, затем «собранные» с земли, — на своей ладони.

Если Маргарита у Гете свое впечатление от встречи с незнакомцем выразила в монологе «Я б дорого дала, открой / Мне кто-нибудь, кто тот, чужой…», то состояние героини спектакля выявилось в том, что она, вдыхая запах, оставленный платком Доктора, с благоговением прикасалась к своей руке, не в силах отвести от нее взгляд. А во время свидания Маргарита не могла опустить свои ладони, между которыми только что было лицо Фауста. И держала их так, пока тот снова не подошел и не поместил в ее ладони, как в рамку, свое лицо.

Спектакли Някрошюса насыщены подробностями, связанными с физическим воздействием на тело героя. Такие подробности, наряду с другими качествами художественного мира, заставляют воспринимать сценического героя еще и в этой его ипостаси, с присущими ему живым теплом и трепетом. Это, в частности, выражает сочувствующий взгляд на него создателя спектакля, вопреки широко бытующим мнениям о схематичности сценических персонажей, отстраненности от них режиссера и даже о его безразличии к ним.

Но сценические персонажи обнаруживают себя, свое отношение к миру и окружающим и через другие, также простые и конкретные физические жесты, которые с тактильностью связаны не столь заметно или вовсе не связаны.

Скажем, в «Дяде Ване» всеобщее тяготение к Елене Андреевне обитателей серебряковской усадьбы, не исключая Вафлю и Марию Васильевну, {247} выражалось в том, что каждый вновь и вновь приближался к пузырькам ее духов, либо с пристрастием их перебирая, либо принюхиваясь к ним.

Маша в «Трех сестрах», механически подхватывая очередную ненавистную стопку белья, которое бесконечно гладит Наташа, вдруг начинает нервно качать эту стопку, будто ребенка, невольно обнаруживая живущую в ней боль от несостоявшегося материнства. А в ее взволнованной, почти истерической игре с бревном проступают терзающие героиню противоречивые чувства по отношению к Вершинину. Она хлещет фуражкой вертикально стоящий чурбан, который ассоциируется у нее с Вершининым. Нахлобучивает фуражку на торец бревна. Отдает по-военному честь. Приказывает: «Стоять! Смирно!» Бьет его, тут же целуя.

Ирина в этом спектакле, узнав о гибели Тузенбаха, начала вдруг манипуляции с тарелкой, подняв ее перед собой, перед лицом, прислонив к голове, к плечу, самой странностью этих четких, дифференцированных движений обнаружив всю безысходность ситуации. И, наконец, закрылась ею. Маша в этот момент, также закрыв на мгновение свое лицо, вдруг запрыгала через бревна.

В спектакле «Гамлет» принц снова и снова садился на стул, скрепленный с несколькими другими в ряд, и, качнувшись вбок, ставил эту конструкцию на две ножки. А Лаэрт или Гертруда, которые оказывались рядом, спешно возвращали стулья вместе с сидящим героем в нормальное положение. При каждом таком наклоне дальний от Гамлета стул поднимался на значительную высоту. Так что конструкция в целом выглядела действительно опасно кренящейся. Этот крен вместе с усилием Гамлета передавал физическое ощущение утраты ориентиров, потери равновесия в мире, того, что, пользуясь строками пьесы, «век вывихнул сустав» или «распалась связь времен».

Чувства Лаэрта по отношению к Офелии проявились в лаконичном и, казалось бы, незначительном жесте: когда сестра нечаянно поранилась о его одежду, брат привычным движением поспешил подуть на ее пальчик.

А чувства, переполнившие Гамлета в момент погребения Офелии, передавались неожиданным, но жгучим физическим действием. Герой вдруг начал вытирать ее шалью землю, в точности повторяя движения Офелии в момент их свидания, когда она старалась собрать воду, которая возникала от таявших льдинок, упавших с люстры, и от сыпавшегося снега.

То, с каким воодушевлением Отелло в начале одноименного спектакля музицировал, как энергично, в такт музыке, притопывал, отвлекаясь лишь на раскатистые возгласы «Ого‑го‑о», приветствовал каждого появлявшегося на сцене и весь мир, не оставляло сомнений в радости и счастье, которые переполняли героя.

Ярость, овладевшая Отелло, отравленного подозрениями в неверности Дездемоны, передавалась, когда он с силой прижимал Яго к дверям, {248} расположенным на авансцене, и когда позднее к тем же дверям швырял жену. А окончательно отравленный ревностью Отелло выдавал свое страдание тем, что, разувшись, пускался бегать. Так, что ему приходилось смахивать с головы брызги пота. Он то принимался снимать с себя лишнюю одежду, то тут же тепло одевался, то вдруг начинал укутывать Яго.

Внутреннее напряжение, в котором пребывал в «Чайке» Треплев, с его всепоглощающей и неразделенной любовью, мы ощущали в том числе через эмоциональные выплески героя, которые выражались в том, что он вновь и вновь резко начинал манипулировать телом Заречной, вынуждая ее крутить сальто-мортале.

В одной из рецензий на «Вишневый сад» можно было прочесть: «… динамических метафор множество. Одни из них — изысканны и трогательны, как та, в которой после продажи вишневого сада у Раневской леденеют руки, и дочка Аня натягивает на негнущиеся ладони матери белые детские варежки. Великолепны, как та, в которой вернувшийся с торгов, купивший имение Лопахин стуком об пол словно вызывает крепостных предков в свидетели своего торжества»[[284]](#footnote-285).

Вглядимся в названные жесты героев. Один из них представлял изначально больную Раневскую, которой после продажи сада стало еще хуже, настолько, что ее начало знобить. Натягивание на нее рукавиц непосредственно выражает заботу и любовь дочери, ее стремление согреть мать, ее руки. Что касается упомянутого действия Лопахина, то либо герой именно так обычно и обращается к предкам, либо он повторяет жест Раневской в надежде на то, что тот сработает и для него. Но ни в том, ни в другом случае образ не связан с переносом смысла, и о метафоричности его природы говорить не приходится.

В «Песни песней» то, что происходило с главными героями, также во многом передавалось с помощью конкретных жестов. Например, переполнявшие героиню чувства обнаруживались, в частности, в том, как она, ничего и никого вокруг не замечая, пробовала пропеть песню, рвущуюся из нее, но так и оставалась беззвучной. В поисках нужного тона она пыталась «настроиться», вновь и вновь ударяя по наковальне, как по камертону.

В спектакле «Фауст» пиетет Вагнера к учителю обнаружился уже в том, что ученик зашел в носках, держа в руках снятые туфли, а его начетничество проявилось в копировании жестов Доктора во время их беседы-прогулки.

Чувства, охватившие Фауста, когда перед ним возникли незваные гости в лице Мефистофеля и бесенка, воплотились в машинальном жесте: взмокнув от замешательства и охватившего его страха, герой вытер флагом, с которым появились гости, свое покрывшееся каплями пота лицо.

{249} Языком конкретных физических действий выражена в спектакле агрессивная реакция общества на отношения героев. Во время свидания Фауста и Маргариты люди, стоявшие на втором плане, до времени нервно стучали палками и по сигналу, как один, швырнули палки в сторону любовников.

Сценический Фауст, как и герой пьесы, благодарил Духа земли, который дал ему все, о чем он просил, но благодарил прежде всего поклонами на все стороны света.

Реакцией Маргариты на брань и удары явившегося Валентина стал единственный жест, но он не оставлял сомнений в поразительной кротости героини по отношению к брату, когда она вытерла его сапоги собственным подолом.

Отчаяние и бессилие, завладевшие героиней после убийства брата, обнаружились в том, что она вдруг принялась бить рукой по полу и, встав, совершенно потерянная, вдруг закружилась.

Безумие героини в тюрьме воплотилось в блужданиях в пространстве под доносящееся откуда-то непрерывное тревожащее пение-бормотание. При этом она неуверенно держала равновесие, спотыкаясь о черные возвышения, которые оказывались скоплениями пищащих чертей, вызывавших у нее ужас.

Холодность появившегося у Маргариты Фауста проявилась в том, как он почти по-стариковски подошел на ее призыв для поцелуя. Трещина в отношениях героев обнаружилась еще более явно, когда они, протянув друг другу руки, тотчас отдернули их, спрятав за спину.

Увидев в тюрьме Мефистофеля, Маргарита импульсивно выразила свое неприязненное отношение к спутнику Фауста, и прежде вызывавшего у нее недобрые подозрения. Разогнавшись и, вероятно, желая сбить черта с ног, она налетела на Фауста, который, в свою очередь, натолкнулся на беса, пересчитавшего своими боками все домики-конусы.

Действия Маргариты в финальном эпизоде нельзя назвать ожидаемыми, но они логично завершали всю линию ее поведения. Прощаясь, Маргарита надела на Фауста перчатки, застегнула на нем сюртук и, развернув героя, решительно оттолкнула его, как будто отправляя в дорогу и тем самым делая его путь существенно более легким, чем тот, который предстал герою Гете. Во всем этом проступало достоинство незаурядного человека, каким мы узнали ее в ходе спектакля.

Кроме очевидно психологически мотивированных в спектаклях встречается множество физических действий, которые могут показаться странными. Однако ближний контекст и контекст спектакля в целом такие мотивировки обнаруживают. В связи с этим любопытно совпадение, на первый взгляд, неожиданных движений, к которым прибегли совершенно разные герои спектаклей Мейерхольда и Някрошюса. «Невероятно, чтобы {250} человек кувыркался от ревности»[[285]](#footnote-286), — заметили Е. Габрилович и Г. Гаузнер, имея в виду Брюно Ильинского в «Великодушном рогоносце» Мейерхольда. Но именно к этому жесту прибегла и Анна Петровна в сходной ситуации в спектакле «Иванов» (2002, Teatro Argentina; Teatro Biondo Stabile di Palermo, Aldo Miguel Grompone) Някрошюса. Можно, конечно, предположить, что этот жест был ассоциативно подсказан режиссеру одной из реплик в пьесе, связанных с обращением Анны Петровны к мужу, зовущей его кувыркаться на сене. Можно предположить и то, что сценическая героиня в этот первый свой выход кувыркается, просто вспоминая о давних подобных играх. Однако в момент действия об этом не думалось. По впечатлению, возникшему во время просмотра спектакля, эти нелепые кувырки выдавали крайнюю неприкаянность героини. Имея в виду подобное психологическое состояние героини в этот момент, вряд ли стоит искать какую-либо логику в ее действиях. И наоборот: самые нелепые действия могут выглядеть логично. Можно сказать, что она, совершенно потерянная в этот момент, как и Брюно, кувыркалась в том числе и «от ревности».

Любопытно, что и героиня другого спектакля, Ирина в «Трех сестрах», после неудавшейся попытки самоубийства прибегает к кувырку, который сам по себе тоже может показаться странным. Но в контексте перенапряжения, которое испытывает героиня, он отчетливо обнаруживает безысходность, ситуацию, в которой человек способен на любые действия.

Подобные, пусть иногда не очевидные, психологические мотивировки есть у любых, самых неожиданных жестов героев в спектаклях Някрошюса.

Завершая разговор об актерской пластике как средстве режиссерского языка, обратим внимание на то, что физический жест представляет собой конкретное, но отнюдь не бытовое действие. Связанные с бытом смыслы исключены самой игровой природой каждого эпизода и спектакля Някрошюса в целом.

Кроме того, стоит специально отметить, что почти у всех сценических персонажей Някрошюса пластика не является помощником речи. Как правило, физические действия совершаются безмолвным в данный момент героем, что, конечно, с одной стороны, увеличивает их значение в контексте спектакля и, с другой, вероятно, становится еще одним фактором, затрудняющим понимание их зрителем. В любом случае, повторим, конкретные физические действия героев парадоксальным образом оказались, пользуясь терминологией В. Шкловского, одним из «приемов затрудненной формы»[[286]](#footnote-287), что заставляло многих считать театр Някрошюса герметичным.

## **{****251}** Глава 2Речь

Для зрителей, не знающих литовского языка, речь сценических героев в спектаклях Някрошюса, при одновременном звучании перевода, неизбежно оказывается как бы на периферии восприятия. Это может создать ощущение, что пластика и, в частности, физические жесты являются если не единственным средством языка актера в театре Някрошюса, то, во всяком случае, имеют даже большее значение для создания образа персонажа, чем мы показали в предыдущей главе. Собственно, такое впечатление у русскоязычного зрителя, судя по театрально-критической прессе, и возникло.

Однако, к счастью, речевая составляющая для тех, кто не владеет литовским языком, теряется лишь отчасти. Меньший урон в такой аудитории несет поэтическая речь, поскольку отчетливо воспринимается ее интонация, ритм, границы стихотворных строк.

Открыто сотворенная, поэтическая речь обнажает условность персонажа. Кроме того, она увеличивает дистанцию между актером и персонажем, поскольку воспринимается одновременно и как принадлежащая персонажу, и как искусно исполняемая актером. Эти общие особенности функционирования стихотворной речи в становлении образа, создаваемого актером, актуальны и в театре Някрошюса.

Как любая составляющая спектакля, в том числе и всякий разговорный ряд, такая речь по-своему участвует в смыслообразовании. И в каждом спектакле это происходит по-разному.

Так, звучащая в записи женская декламация строк из «Витязя в тигровой шкуре» создавала в спектакле «Пиросмани, Пиросмани…» поэтический мир, мир высокого искусства, в соотнесении с которым происходящее перед нами получало новое измерение, обретая черты мифа.

Особенное значение имела стихотворная речь в становлении образа Дон Гуана в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума». «Внимательно читая “Каменного гостя”, мы делаем неожиданное открытие: Дон Гуан — поэт»[[287]](#footnote-288), — делилась А. Ахматова. Поэтом является и сценический Дон Гуан. Если самоопределение пушкинского героя как «импровизатора любовной песни» отнести к Дон Гуану А. Латенаса, то два крайних слова в этом определении окажутся по крайней мере не менее важными, чем второе. Дон Гуан — блестящий импровизатор песни. Речь его завораживает. Это редкой красоты музыкальная декламация. Герой спектакля произносил стихотворные строки, отдаваясь их поэтической стихии всем своим {252} существом, играл словами, интонациями, порой акцентируя особенности движения стиха отдельными жестами и изменениями мизансцены своего тела в целом. Очевидным было ежесекундное упоение героя музыкой стихов. Причем они воспринимались блестящей импровизацией, рождающейся в самый момент исполнения. Все это обнаруживало артистизм героя и обеспечивало дистанцию между Дон Гуаном и его создателем А. Латенасом — дистанцию, существенно большую, чем зазор, который обычно возникает между актером и ролью в театре Някрошюса. В то же время в лице Латенаса художник и мастер, вдохновенно играющий роль, становились особенно значительными компонентами мотива спектакля, связанного с артистизмом.

В качестве еще одного примера назовем речь главного героя спектакля «Макбет» в исполнении К. Сморигинаса. Зрители, не владеющие литовским языком, воспринимают ее именно как поэтическую, прежде всего благодаря ритмическому рисунку и междустрочным паузам, которые строго держал актер. В монологах Макбета это было особенно «слышно». Такая речь отчетливо укрупняла героя, который в спектакле Някрошюса показан как обычный человек. Поэтическое звучание приобретала здесь и время от времени возникающая торжественная речь вещуньи, которую слышит Макбет (и зритель), с ее явно выраженным стихотворным ритмом и завораживающим интонированием. Это порождение фантазии героя не только свидетельствовало о его внушаемости, — сам характер его фантазии, ее поэтическая форма также способствовали укрупнению и возвышению образа героя.

Речь во «Временах года» обратила на себя внимание некоторых рецензентов. Однако предлагавшиеся интерпретации вряд ли можно счесть адекватными сценическим реалиям. Так, в одной из статей речь рассматривалась как нечто отдельное, даже излишнее, причем не только в этом спектакле, но и в театре Някрошюса в целом: «Слово Донелайтиса — своеобразный зачин <…> А дальше начинается собственно театр Някрошюса, энергетический, нерациональный, метафорический»[[288]](#footnote-289). Полагая, что речь является чем-то искусственно привнесенным, инородным в театральном языке Някрошюса и его актеров, автор другой статьи писал: «Режиссер, кажется, счел нужным подыграть публике: привыкли к тексту в драматическом театре — так получите». При этом рецензент заведомо отрицал какое-либо участие речи в смыслообразовании спектакля: «Строки, которые произносят актеры и читает <…> женский голос за сценой <…> не вплетены в ткань спектакля <…> скорее сознательно наложены поверх и мало что добавляют к режиссерскому содержанию»[[289]](#footnote-290).

{253} Подобные точки зрения обусловлены, по-видимому, прежде всего двумя обстоятельствами. Во-первых, большей ролью физических действий в языке актера у Някрошюса, по сравнению с тем, к чему привык отечественный зритель драматического театра. Во-вторых, вступает в действие уже упомянутый эффект, вызванный тем, что одновременно с текстом, звучащим со сцены, слышится его перевод через наушники[[290]](#footnote-291). Звучащая со сцены речь в этом случае может оказаться на периферии внимания.

В связи с широко бытующим восприятием речевой составляющей во «Временах года» позволим себе подробнее остановиться на речевой составляющей этого спектакля.

Текст литературного источника, поэмы Донелайтиса, не преобразован в реплики персонажей. Выбранные режиссером фрагменты поэмы звучали в исполнении главного героя, который обращался не к другим героям, а в зал. Эти фрагменты, связанные с общими размышлениями о мироустройстве и жизни людей, с игровыми эпизодами соотносились не прямо, а опосредованно. Так возникал пунктиром идущий поэтический ряд, в значительной мере не зависимый от того, что играли актеры. Поэтому в моменты звучания текста тот, кто его читал, как бы «остранялся» от игровых эпизодов, переставая быть только героем — отцом. Чтец одновременно ассоциировался с автором поэмы — Донелайтисом. Кроме того, заметным становился и сам актер — С. Тряпулис, который увлеченно и мастерски декламировал строки поэмы. То есть когда звучал текст, действующее лицо обретало многослойность, и перед нами представал одновременно и отец — герой спектакля, и актер, и автор поэмы.

Декламация во «Временах года» заставляла и зрителя, не знающего литовского языка, прочувствовать стихотворную природу текста поэмы, тем более что гекзаметр — для современного уха не самый привычный из поэтических размеров. Такое исполнение стихов, их красота и торжественность возвышали сценическую реальность обеих частей спектакля и оттеняли мрачное драматическое полотно второй части — «Блага осени». Порой чтение продолжалось исполнением текста женским голосом (в записи), которое остраняло игровой ряд спектакля в еще большей мере. Этому способствовало и то, что доносящийся голос возникал неведомо откуда, и то, что мужскую декламацию неожиданно сменяло женское исполнение. Наконец, сами интонации этого женского исполнения создавали ощущение, что этой неведомой женщине ведомо знание, недоступное другим. Все {254} это и укрупняло происходящее, и обеспечивало ему дополнительную степень обобщения, придавая развивающемуся перед нами миру черты поэтического предания.

Речевая составляющая «Песни песней» представляла собой чтение некоторых строк библейской книги, звучащих в отдельных эпизодах спектакля. Поэтические строки здесь также не становились репликами и не адресовались героями друг другу. Связь между видеорядом спектакля и речью была опосредованной.

Озвученные героями библейские строки порой могли восприниматься как признания в любви. Но отсутствие прямого обращения позволяло им одновременно оставаться отстраненными от происходящего на сцене. Звучащие строки были обращены то в пространство сцены, то в пространство зрительного зала. Так возникающая относительная автономия текста и в этом спектакле остраняла героев-исполнителей библейских строк. В этот момент перед зрителем представали не только герои, но одновременно и актеры труппы Някрошюса, Алдона Бяндорюте и Сальвиюс Тряпулис, умело декламирующие поэтические строки и вчитывающиеся в них с позиции наших современников. Гимны любви, их поэзия, вступая в действие, играли роль, схожую с той, которую исполняли звучащие фрагменты поэмы Донелайтиса в спектакле «Времена года». Благодаря этому сценический мир приобретал черты легенды.

## **{****255}** Глава 3Музыка и другие неречевые звуки как средство языка

В первых двух частях книги неречевые звуки рассматривались как составляющие сценической композиции. В настоящем разделе мы рассмотрим эти звуки как одно из средств режиссерского языка, с помощью которого выстраивается эпизод спектакля. По словам А. Шнитке, много и плодотворно работавшего в театре и кино, композитор, владеющий спецификой зрелищных искусств, приступая к работе, непременно задается вопросом: «… что делать <…> должно ли быть “дополняющее” музыкальное решение или контрапункт?»[[291]](#footnote-292) Это верно по отношению не только к музыке, но и к любым другим неречевым звукам. Какова же роль неречевого звука в сценическом эпизоде спектакля Э. Някрошюса?

### Звук как дополнение игры

В унисон тому, что ощущали обитатели усадьбы после предложения Серебрякова продать имение, в их исполнении звучал хор рабов из оперы Верди «Набукко».

С первых эпизодов «Гамлета» сценический мир был полон странного гулкого шепота, нездешних голосов и интонаций. Вместе с расколом этого мира, явленным локальным снегопадом и водой, сочащейся из одной точки неба, такие звуки, еще до прихода Призрака, свидетельствовали о вторжении нездешнего, «потустороннего», о том, что «тот» и «этот» свет перемешались. Время от времени раздающиеся откуда-то тревожное пение и звериный вой усиливали напряжение игровой составляющей сцен. А дворцовые эпизоды, с вульгарными затеями Клавдия и его присных, сопровождал соответствующий простецкий мотивчик.

По ходу спектакля «Макбет» то и дело слышались голоса домашних птиц и скота, свист, хохот, пастушеский рожок, как будто обнаруживая близость деревни и наряду с игровым рядом акцентируя деревенскую природу девушек-«ведьм». Позднее, по мере нарастания драматизма действия, к этим звукам примешивалась тревожная музыка с резким звучанием ударных (композитор — Ф. Латенас), а также карканье ворон, уханье совы, вой диких зверей. Эти звуки, как частые атрибуты сказки, усиливали {256} ее черты в спектакле, проявившиеся в игровой составляющей эпизодов. Напряжение, возникшее с появлением вереницы жертв Макбета, шествующих гусиным шагом, усиливалось беспокойным гоготом, доносившимся издали.

В первой сцене спектакля «Отелло» состояние счастья героя проявлялось в его взгляде, восторженных гортанных криках, в энергичном ритмичном притопывании. Одновременно оно было выражено и во вдохновенном музицировании героя. Вторая часть спектакля, после первого антракта, началась «елозящими» звуками, свидетельствующими, как и игровые эпизоды, об уходе той кратковременной гармонии в душах и взаимных чувствах главных героев, которая была видна в начале действия. Музыка (композитор — Ф. Латенас), аккомпанирующая роковому «танцу» Дездемоны и Отелло, эмоционально усиливала драматичность момента.

В звучащей составляющей сценического мира, как и в видимом ряде, нередко обнаруживали метафорические смыслы. «Несложная метафорика сводится к одному образу: любовная страсть зарифмована с морским прибоем, и Някрошюсу нет никакого дела до банальности этого сравнения»[[292]](#footnote-293), — писал, например, автор одной из статей. Вступающий в действие звучащий океан, то бушующий, то внезапно стихающий, сходен со стихией любовной страсти и страстью ревности — и бурностью, и мощью, и непредсказуемостью. Но это сходство исключает возможность образования метафоры, в том числе и «несложной», и «банальной».

Говоря об умении Някрошюса «вычитать шекспировские метафоры из самого текста», А. Бартошевич приводит в качестве примера образ моря в «Отелло», представленный в спектакле разными средствами, в том числе и шумом прибоя. И называет море «знаком захватывающей дух свободы, бесконечности мироздания», добавляя, что «море — это и гибельная бездна»[[293]](#footnote-294).

Что касается второго значения, то в связи с ним говорить о переносном смысле, а значит, и о метафоре заведомо не приходится, поскольку море буквально, а не в переносном смысле таит в себе гибельную бездну. И в спектакле оно порой действительно воспринимается как несущее гибель — в самом прямом смысле. Например, в те мгновения, когда Дездемона в руках Отелло, стоящего на краю авансцены, как на обрыве, зависает, будто над бушующей морской пучиной.

С тем, что образ моря, вольной стихии, является метафорой свободы, не поспоришь. Однако на сегодняшний день это стертая метафора и в фигуральном смысле не воспринимается. А метафорой бесконечности мироздания море не является именно потому, что оно, с его простором, {257} воспринимается в самом прямом, физическом смысле как нечто неохватное, бескрайнее, как бесконечная ширь.

Звуковой ряд, эмоционально соответствующий игровой части эпизода, включался в действие в «Вишневом саде». Например, когда в начале спектакля мы видели Лопахина, изнемогающего в ожидании приезда Раневской, в звучащей музыке слышалось томление. Напряжение, возникшее после того, как Лопахин озвучил свое предложение о сдаче сада в аренду, тотчас усиливалось звоном разбитого стекла за пределами сценического пространства, когда за кулисы выбросили обрывки телеграмм из Парижа. «Музицирование» в виде громкого коллективного полоскания горлышек, затеянное радующимися встрече Аней, Варей и Дуняшей, было поддержано веселым гомоном птиц, которые еще остались в усадьбе. Неясный тревожный шум эмоционально усиливал сцену, когда в разговоре с Лопахиным переходила на крик совершенно больная Раневская, каясь в своих грехах. Вдруг зазвучавшие беспокойные аккорды драматизировали и без того накаленную атмосферу, возникшую, когда Лопахин напомнил о предстоящих торгах. В напряженный момент, когда Шарлотта бросалась под разогнавшуюся детскую коляску, одновременно слышались невнятные, внушающие дополнительное беспокойство звуки. Выматывающая, монотонная музыка звучала в унисон драматизму мучительного для обитателей усадьбы мгновения после ухода «нищего россиянина».

Настроение, заданное играющими солнечными лучами, которые отражаются на стеклах окон, приоткрываемых в начале «Радостей весны», подхватывалось бурным, полным сил музыкальным высказыванием (композитор — М. Урбайтис) и энергичным стуком, который в таком контексте воспринимается как еще один штрих, связанный с началом нового этапа человеческой жизни, обусловленным пробуждением природы. Агрессивный, диковатый народный напев сопровождал в этом спектакле сцену «Кукушка», в которой окружающие жестоко избавлялись от младенца «бесчестной» девушки. А музыкальный мотив, полный торжественного ожидания чего-то радостного и высокого, эмоционально поднимал эпизод начала строительства, затеянного главным героем спектакля.

В «Благе осени» музыкальная тема «нечисти» сопровождала погоню за отцом ватаги его воспитанников-«волков». С завершением погони стихала и музыка. А возникшая в следующем эпизоде мучительно-неприятная атмосфера усугублялась тягостным музыкальным мотивом.

Когда в «Песни песней» окружающие, решив превратить героя в птицу, набросились на него, едва ли не по-зверски завывая, что-то варварское слышалось и в звучащей в этот момент музыке (композитор — М. Урбайтис). Романтический финал, когда герой целовал «собранные» в ладонь следы исчезнувшей возлюбленной, возвышался и величием органной музыки, звучащей в этот момент.

{258} Разнообразные функции выполняла звуковая составляющая эпизодов в «Фаусте», которая была представлена музыкой Ф. Латенаса, фрагментами «Адажио для струнных инструментов» С. Барбера и фольклорной музыкой. Первая сцена спектакля представляла образ мироздания, в центре которого Бог, поддерживая устройство мира, крутил бревно. Мотив устойчивости и неизменности слышался в этот момент и в кругообразном движении мелодии. Возникновению атмосферы таинственности в эпизоде «Вальпургиева ночь» способствовали, наряду с видимым рядом, раздавшийся вдалеке гром и зазвучавшее странное, «нездешнее» пение.

Как мы видим, в спектаклях Някрошюса звуковая составляющая, включенная в действие как дополнение игры или как соответствие игре, использовалась в разных функциях. Звук мог эмоционально усиливать образ, создаваемый актерами. Порой он уточнял место действия. Иногда звуковое высказывание концентрированно представляло суть происходящего на сцене. Причем все эти функции могли встречаться в разных сочетаниях и комбинациях.

### Контрапункт игры и звука

Участвуя в смыслообразовании эпизода, звук может быть непосредственно не связанным с его зримой частью, вступая с нею в отношения контрапункта.

Так, в «Квадрате» в сцене проводов молодых учителей звучал привычный для советских официальных мероприятий духовой оркестр. Здесь, казалось бы, подобающая моменту бравурная музыка неожиданно обнаруживала трагедийный оттенок, связанный с мотивом предстоящей выпускникам «взрослой жизни». Та же музыка, только без торжественного ее фрагмента, звучала и в финале спектакля, когда вернувшийся из тюрьмы герой, пытающийся адаптироваться к жизни вне тюрьмы, обессиленный, буквально оседал на пол. В обоих случаях музыка словно подвергала сомнению надежды на перспективы, как для молодых людей — выпускников, так и для героя, уже вышедшего на свободу. А контекст спектакля в целом акцентировал сомнение музыки в возможности по-настоящему свободной жизни.

В «Пиросмани, Пиросмани…» гулкие звуки шагов, то и дело раздававшиеся извне каморки художника, а также вновь и вновь врывающиеся фрагменты равелевского «Болеро» таили в себе настойчивое тревожное предзнаменование, напоминание о всесильной судьбе.

В спектакле «И дольше века длится день…» параллельно игровой части эпизодов время от времени возникала тема насилия, воплощенная в том числе в мотиве песни «Сулико», связанной со сталинской эпохой.

В спектакле «Дядя Ваня» лежащий на полу Астров, которого окружающие уже готовы оплакивать, вдруг протянул руки к склонившейся над {259} ним Елене Андреевне, неожиданно обнаружив, что его самоубийство всего лишь розыгрыш. И в этот самый момент послышался глумливый мотивчик, который обычно сопровождал выход бесцеремонных полотеров. Таким образом, режиссер соотносил с ними героя и давал оценку его «шутке».

Символами ушедшей культуры и сталинского времени соответственно служили в спектакле «Три сестры» фрагменты «Элегии» Массне в исполнении Шаляпина и песня «Сулико», побуждая рассматривать происходящее с героями в контексте смены эпох.

Если у Чехова во время свидания Маши и Вершинина героиню тревожит шум в печке, напоминающий ей смерть отца, то в спектакле Някрошюса предвестием катастрофы звучит череда гулких мерных ударов, раздающихся издали. Они возникают в эпизодах, связанных с началом «оккупации» дома Прозоровых Наташей, и не смолкают до конца спектакля. Воздействие этих ударов усиливается то и дело доносящимся колокольным звоном и тревожными криками птиц.

Рискнув говорить и о музыке смолкнувшей, отметим, что такая музыка в спектаклях Някрошюса тоже порой вступала в отношения контрапункта с происходящим на сцене. Так происходило, например, в спектакле «Отелло», когда сидящий за роялем музыкант вдруг прекращал играть, безвольно склонившись к инструменту, и создавалось ощущение, что музыка в этот момент или замолкала, словно даже она в сложившихся обстоятельствах оказывалась неспособной высказаться, или умирала, не в силах вынести драму героев.

Именно о контрапунктных отношениях между звучащей и игровой составляющими эпизода шла речь и в замечании рецензента «Чайки» о том, что «непрерывное шопеновское andante печально остраняет клоунаду <…> дачных комедиантов»[[294]](#footnote-295).

В одном из первых эпизодов «Вишневого сада» мотив болезни Раневской был заявлен проходом по авансцене только что поя вившейся в усадьбе героини, которая, еле передвигаясь, волочет за собой кушетку. Одновременно возникала вариация этого мотива, выраженная в музыке — изматывающей душу, тревожной, то и дело замирающей, с длительными паузами. В том же спектакле во многих эпизодах невозможность гармонии во взаимоотношениях героев, сыгранная актерами, параллельно вариативно разрабатывалась в музыкальном высказывании с присущими ему обрывами.

Музыка нередко соотносится с игровым рядом так, будто ей доступно то, что неведомо героям. Например, когда пришедшие вместе с Трофимовым Аня и Варя вдруг начинают весело разыгрывать друг друга, музыка, точно не в силах отринуть свое глубинное знание о ходе вещей, не может разделить их веселье. В ней в это время слышится грусть.

{260} И без того жутковатый в своей пластике танец обитателей усадьбы Раневской, в ожидании результата торгов, остраняется тревожным стуком барабана. Этот стук затем переходит в музыку, которая, будто изнемогая под тяжестью тревоги и доступного ей знания, к моменту сообщения Ани о результате торгов постепенно смолкает в финальных истаивающих аккордах. После чего параллельно происходящему с героями вступает, словно не в силах молчать о том, что близится, страшная, отпевающая музыка.

Знание о беде, которая вот‑вот накроет усадьбу и ее обитателей, слышится и в оглушительном хоре, едва не рвущем барабанные перепонки, которым вместо музыкантов откликнулись птицы на приказ Лопахина: «Музыка, играй отчетливо». А параллельно хлопотам Лопахина, который оживленно готовит угощение по случаю покупки имения, вдруг зазвучала печальная, трагическая музыка, знающая явно больше, чем герой. Это предзнание так тяготит музыку, что она будто никак не может собраться с силами: в ней постоянные срывы, она то начинает звучать, то прерывается, то вновь звучит.

Противостояние звука герою продемонстрировал эпизод, в котором барабан в руках Лопахина сам по себе рассыпался дробью, хотя в него никто не бил. Так усадьба будто продолжала выказывать Лопахину неприятие, которое прежде уже было выражено ее демонстративной «немотой» в ответ на его попытку связаться с предками стуком в пол, а также оглушительным пением птиц вместо ожидаемой им музыки.

Звуковое вступление спектакля «Благо осени» обнаруживало знание о чем-то недобром, ожидавшем главного героя, который собирался в дорогу. Мы слышали повторяющийся звук: то ли лопата скребет о лопату, то ли о камень, вызывая самые мрачные ассоциации. Нервозное напряжение добавлял и продолжающийся, неведомо откуда доносящийся скрежет.

В «Песни песней» при рождении темы, связанной с влюбленными, раздается колокольный звон, точно обращая наше внимание на важность того, что развертывается на сцене. Явно настаивая на неординарности происходящего, не унимается он и в дальнейшем, вновь и вновь вступая в действие.

Ничего доброго не предвещала звуковая какофония, сопровождавшая первое явление Мефистофеля перед Фаустом, — громкая музыка с барабанной дробью, резкий треск и гром с одновременно возникшим карканьем ворон.

### Комбинированное звуковое решение

Иногда звук использовался одновременно и как дополняющий игру, и как вступающий с нею в отношения контрапункта.

Сложный звуковой образ, в котором соседствовали металлический грохот, скрежетание, с одной стороны, и слабо звучащие мотивы народной {261} музыки и прорывающиеся голоса природы — с другой, одновременно содержал квинтэссенцию катастрофично рушащегося мира, представленного в спектакле «И дольше века длится день…», и информацию о месте действия, будь то железнодорожный полустанок или место вблизи космодрома. Одновременно «технологическая» составляющая звукового ряда ассоциировалась с тотальным разрушением мира и, как и мотив песни «Сулико», с насилием над человеком.

В «Трех сестрах» неоднократно вступала в действие военная музыка. Она была фоном, обычным для военного городка. Но одновременно в ней то и дело возникали пассажи, которые в контексте действия воспринимались как что-то подтачивающее мир трех сестер, притом что Прозоровы в спектакле Някрошюса, казалось, были плотью от плоти военного городка.

«Стук за сценой», вызванный в пьесе «Макбет» Макдуфом и Леноксом, преобразовался в спектакле в мучительно повторяющийся шум от ударов неясного происхождения. В нем слышался и отзвук творящегося в душе Макбета, и тревожный отклик окружающего мира на происходящее с героем.

В «Отелло» шум моря, с одной стороны, оказывался составляющей образа прибрежного пространства как места действия, заданного также и элементами сценографии. Кроме того, этот шум ассоциировался с морской стихией, действовавшей в спектакле в унисон со страстями героев. Одновременно слышащийся тревожный рокот волн и звуки, похожие на крик-плач неведомой птицы, воспринимались и отзывом мира на происходящее с героями.

В «Фаусте» «ученая» прогулка героя с Вагнером проходила под музыку, которая своей отстраненной гармонией ассоциировалась с музыкой сфер. Она соотносилась с настроем Вагнера, но одновременно содержала в себе иронию по отношению к ученику-начетчику, готовому бесконечно «толковать серьезно», в отличие от Фауста, бежавшего от умозрений.

В целом, как видим, Някрошюс не отдает предпочтения ни одному из двух способов включения звука в эпизод спектакля. Режиссер содержательно использует звук, соединяя его с игровой составляющей то на основании причинно-следственных связей, то на основании ассоциативных сближений или применяя оба типа связи одновременно.

## **{****262}** Глава 4Сценография

Всмотримся, как в действии и смыслообразовании спектакля участвует сценография.

В одном из ранних произведений режиссера, «Квадрате», площадка, условно обозначавшая камеру, была огорожена проводами, неизменно вызывавшими резкий тревожный звон при любом приближении к ним героя-заключенного. Этот сценографический образ воспринимался как художественная формула темы несвободы, одной из важнейших в спектакле.

В «Пиросмани, Пиросмани…» (художник — А. Яцовскис) сценография представляла — развернуто, конкретно и одновременно условно — место действия. Таких подробностей не было и нет, пожалуй, ни в одном другом спектакле Някрошюса. На сцене было создано жилище художника — крохотная узкая каморка, «стиснутая» между линией рампы и приближенной к ней ветхой стенкой с дверью и окном. В каморке — нехитрый скарб: колченогие стулья и стол, мешок с мукой, которой Пиросмани безуспешно пытался торговать, и большие весы. На окне художник в начале спектакля нарисовал портрет человека в шляпе, напоминающего его самого. Через оконное стекло обычно заглядывают в каморку гости, перед тем как войти. Подробности быта героя, наряду со многими другими составляющими спектакля, участвовали в развертывании темы простого человеческого бытия Пиросмани.

Каморка была окружена мраком словно пустынным и холодным космосом. Это пространство, где иногда раздавался гулкий шум шагов и подходила к окну Ия-Мария, дышало неведомым. Одновременно оно участвовало в создании мотива одиночества, отчуждения художника от людей. Характерно в этом отношении, что гости Пиросмани, представлявшие общество, приходили к нему «оттуда», из этого мрака.

Световой образ во многом конкретизировал место действия в спектакле «И дольше века длится день…». Железнодорожный полустанок возникал здесь прежде всего благодаря мелькающим, летящим огням, которые создавали иллюзию движущегося во тьме поезда. Но сама неверность то вспыхивающего огнями, то погружающегося во тьму пространства оказывалась и составляющей темы рушащегося мира. Переговорный пульт на полустанке и немногочисленные предметы быта (например, фотоаппарат на треноге или велосипед) уточняли обстоятельства и время действия.

В «Дяде Ване» (художник — Н. Гультяева) образ разрушающейся жизни имения создавался благодаря нескольким элементам в сценографическом воплощении усадьбы. На втором плане — стол, накрытый для чаепития, напоминающий об еще теплящейся домашней атмосфере. К заднику {263} прислонена картина, сиротливо стоящая на полу. Слева пианино, которое не используется по назначению. Неприкаянная пальма в кадке, которую туда-сюда переносит Дядя Ваня, тщетно пытаясь создавать островки уюта. Одиноко стоящая, пустая этажерка с белыми салфетками на каждой полке — следами заботы об уюте. Оленьи рога на стене как свидетельство о гибнущей природе.

В спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» (художник — Н. Гультяева) место действия первой части спектакля — не комната и не трактир, как у Пушкина. Это условное пространство, обозначенное роялем и немногочисленным реквизитом, — прежде всего пространство для театральной игры, герои которой связаны с миром музыки.

Сценография второй части этого спектакля также не соответствует пушкинским ремаркам. Место действия каждой сцены «Каменного гостя» неоднократно оказывалось в поле зрения исследователей, которые замечали, что первая и третья сцены разворачиваются непосредственно на кладбище, возле Антоньева монастыря. Вторая и четвертая — в домах возлюбленных Дон Гуана, но его свидание с Лаурой происходит возле тела убитого Дона Карлоса, а свидание с Доной Анной прерывается явлением статуи, несущей смерть. Таким образом, в пьесе то в прямом, то в фигуральном смысле возникают «кладбищенские» декорации[[295]](#footnote-296). Действие второй части спектакля происходит непосредственно на кладбище — во всяком случае, в постоянном присутствии памятника Командору, сооруженного с помощью вертикально поставленной крышки рояля, на которой изображен крест. В начале действия к ней прислонена посмертная маска, напоминающая ту, которая появлялась в первой части спектакля, сверху стоит свеча и ботинки Командора. Рядом — высокий столб, к вершине которого говорящие с Командором обращаются, задирая голову, ведь надгробный памятник представляет супруга Доны Анны «исполином» и «Геркулесом». Одновременно — в контексте целого — эти элементы сценографии участвуют в развитии сквозного мотива жизни перед лицом смерти.

В «Трех сестрах» (художник — Н. Гультяева) на сцене поленница, сложенная в виде башни. Большой массивный круглый стол. Несколько спортивных снарядов — «коней». Вначале каждый из них закрыт белым чехлом, сверху — крест. Перед нами то ли дом, то ли казарма, то ли военный городок. Общий двор, все у всех на виду. Кладбище тут же, рядом. Такое оформление сцены почти буквально соответствует характеристике Прозоровского сада, данной Ольгой: «… как проходной двор. Через него и ходят и ездят».

{264} События спектакля «Макбет» происходят не в степи, дворцах и в лесу, как в пьесе. Место действия точнее всего можно определить шекспировской ремаркой, которая предваряет первую сцену первого акта: *пустынное место*. Это именно площадка для испытания героя. Судя по раздающимся то и дело звукам, она находится где-то недалеко от селения. По мере необходимости на площадке появляются стол и стулья (сценограф — М. Някрошюс). На втором плане раскачивается огромный деревянный брус. «Ведьмы» используют его как качели, с которых они наблюдают за происходящим. Но в ходе действия брус порой кажется гигантским маятником, отсчитывающим время жизни Макбета. Висящие у задника зеркала разных размеров и форм, отражающие еще до преступлений героя их кровавые последствия, приоткрывают происходящее в душе Макбета, который подвергся роковому искушению. Мерцающие в полумраке свечи на полу, в сцене, происходящей в замке Макбета, обозначают место действия, при этом создавая атмосферу сумрачного, неверного мира, как его воспринимает к этому времени герой. Таким образом, и зеркала, и свечи создают образы, участвующие в развитии темы душевных терзаний героя.

Как и в остальных визуальных составляющих спектаклей, в сценографических образах также нередко (и напрасно) видели метафоры. Например, в «Отелло» (художник — Н. Гультяева) «холстина и пенька повисших парусов-простынь-мешков» показались одному из рецензентов «центральной метафорой спектакля»[[296]](#footnote-297). Речь шла о свернутых поначалу полотнищах, прикрепленных к вертикальным брусам, которые в контексте действия напоминали свернутые паруса. Затем, когда полотнища развернулись, перед нами возникли матросские гамаки-койки. Этот образ наряду со звуковым образом океана, который создавался шумом волн, условно, но непосредственно обозначал место действия. Сходную роль в других сценах играли и флотилия, которую вел Отелло, и тазы в «банном» эпизоде, и кровать в спальне Дездемоны в финале.

Многочисленные вопросы вызвал сценографический образ спектакля «Вишневый сад», лапидарный и емкий. «Вишневый сад в этом спектакле — густая поросль маленьких фанерных ветряков у задника <…> они похожи на игрушечные самолетики, а при боковом белом свете — на скопление знаков, которые, может быть, ничего не значат»[[297]](#footnote-298), — рассуждал А. Соколянский. Ему вторил автор другой рецензии: «Сада, собственно, нет. Есть какая-то условная решетка, утыканная не то торчащими в разные стороны маленькими флюгерами, не то детскими игрушками»[[298]](#footnote-299). «Я почему-то не вижу метафор, а вижу довольно плоские знаки. Да, сада нет. Продается уже погост или {265} пепелище <…> Вместо сада… тир», — рассуждал автор одного из откликов на спектакль, полагая, что смысл этого образа прояснен в финале спектакля, разрешающего «заячью тему», которая связана с играми обитателей усадьбы и которая, как и тир, вызвав недоумение критика, заставила его вынести приговор: «Смысл выходит плоский, вчерашний, что не пристало автору великих метафор»[[299]](#footnote-300). Правда, о том, что это за смысл, «плоский, вчерашний», умалчивалось.

Но эти и подобные им недоумения отпадают, если принять во внимание спектакль в целом и рассматривать предметы и сценографию как его составляющие. Мы уже говорили, что оставшиеся в усадьбе после смерти Гриши вертушки-флюгеры-самолетики и висящие спортивные кольца, как и детская коляска, входят в действие спектакля, непосредственно участвуя в создании одной из сквозных тем спектакля, которая связана с гибелью сына Раневской, задавшей тон дальнейшей жизни имения и его обитателей. Ветхие и заметно хиреющие даже от действия к действию столбики, оставшиеся от ворот, и хворост для костра оказываются составляющими мотива разрушения усадьбы. В то же время все названные элементы сценографии непосредственно обозначают и место действия — имение Раневской.

По ходу спектакля рядом с кольцами оказывалась трость — так, что возникал зрительный образ «чеховского» пенсне, напоминая об авторе пьесы, с которым режиссер на протяжении своего творческого пути ведет длительный и плодотворный диалог.

Оттолкнувшись от космогонии Гете, в спектакле «Фауст» театр создал собственную, и совсем другую, модель мироустройства (художник спектакля — М. Някрошюс). В его центре — тот, от кого напрямую зависит миропорядок: Бог трудится, тяжело крутя бревно. На втором плане — несколько небольших усеченных конусов с окошечками. Рецензенты, не приводя аргументов, либо сравнивали их с домами, увиденными с высоты неба или гор, с адскими печами, с топками и вулканами, либо видели в них «слабый умозрительный образ: скользящие силуэты странных палаток в виде колоколов с языками-людьми»[[300]](#footnote-301). Что касается умозрительности, то мы уже говорили о том, что от нее эстетика Някрошюса далека. Это в полной мере относится и к данному спектаклю. В контексте всего действия в этих конусах логично видеть человеческие жилища, которых от сцены к сцене становится, как и людей на земле, все больше, в то время как людские проблемы остаются во многом неизменными. Но поскольку речь в спектакле идет о человеке и его «самостоянии», а о домашних, житейских проблемах речи нет, то жилища {266} во всех смыслах оказались на втором плане — и отсюда их величина. Однако по ходу действия они не раз оказываются именно домами: из одного такого домика выйдет Маргарита, в другом Мефистофель найдет шкатулку для нее.

Созданное пространство — это прежде всего место для испытания Фауста, а несущественные его изменения связаны лишь с особенностями очередного этапа этого испытания. Например, с приходом Мефистофеля свисающий из-под колосников светильник с абажуром в виде перевернутой ванны загорался красным светом, который в ходе спектакля так или иначе оказывался связанным с этим героем. И тот же абажур, перевернутый и водруженный на пол, представлял ванну, в которой мыли бесенка и из которой вместо копошащегося пуделя появились рука и красная подошва Мефистофеля, а позднее — и он сам.

Во втором действии на первом плане сценической площадки появилась гигантских размеров обглоданная кость, вокруг которой суетился пудель, то есть бесенок, служащий Мефистофелю. Размеры этой кости недвусмысленно свидетельствовали о могуществе того, кто мог столь щедро расплатиться с пуделем. Обглоданная кость, поднятая и зависшая над сценой, в свою очередь, обнаружит цинизм Мефистофеля, который не только не посчитал нужным ее убрать, но самовластно вздернул над миром. То есть и в этом спектакле элементы сценографии входят в спектакль не в качестве метафор и знаков[[301]](#footnote-302), а именно в качестве «реальных предметов», которые предстают самими собой или открыто играя «роль других предметов». Что кость Мефистофеля является банальным следом одной из жизней, также не делало этот образ метафоричным. Напоминание о смерти, перед лицом которой здесь, как и во многих других спектаклях Някрошюса, оказывался герой, было самым непосредственным.

Как видим, сценографический образ оказывается в большей мере связанным то с местом действия, то с площадкой для игры, то с темами спектакля, а нередко — одновременно со всеми этими составляющими сценического мира.

Частью сценографии нередко являются отдельные вещи и первоэлементы, стихии, однако у них есть своя специфика, которую мы рассмотрим в особых разделах.

### Вещи

Многие вещи сценического мира Някрошюса связывали с метафорической образностью. Насколько обоснован этот весьма распространенный взгляд?

{267} Скажем, сахарный дождь в «Квадрате» рассматривался как «материальная метафора тоски, одиночества, надежды»[[302]](#footnote-303). В контексте спектакля этот дождь из драгоценных кусочков сахара, которые заключенный откладывал изо дня в день в течение долгих лет, казался по-королевски щедрым подарком, преподнесенным гостье. Для героя, который почувствовал себя и гостеприимным хозяином, и щедрым дарителем, момент вручения подарка, к тому же организованный в виде игры, был вовсе не тоскливым и одиноким, а счастливейшим мгновением, причем не в переносном, а в самом прямом смысле.

В спектакле «И дольше века длится день…» верблюда Каранара представляло его условное изображение. Толстую веревку в двух точках приподнимали актеры, и, обвиснув, она обрисовывала горбы верблюда. Узел на одном из концов веревки, который обмакивали в ведро с водой, изображал морду животного со стекающей с губ водой. Таким образом верблюд рисовался вполне узнаваемо, что уже само по себе не позволяло говорить о метафорической природе этого образа.

«“Ремесло поставил я подножием искусству” — у рояля на сцене всего две ножки, третьей точкой опоры служит нога самого Сальери. “Поверил я алгеброй гармонию” — Сальери отбивает такт на счетах»[[303]](#footnote-304), — представлял один из рецензентов «метафоры» режиссера в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума». В действительности и там, и там перед нами оказывались зримые иллюстрации к высказываниям Сальери. Через готовность подставить собственную ногу вместо отсутствующей ножки рояля была иронично показана безоговорочная самоотдача героя, его беспредельная преданность делу, а бухгалтерские манипуляции со счетами едва ли не издевательски иллюстрировали точный расчет, на который уповает в своем ремесле Сальери.

Один из рецензентов «Макбета» полагал, что «носить деревья на спине — тут обычай такой»[[304]](#footnote-305), упустив из вида, что при таком «обычае» движение Бирнамского леса перестало бы выглядеть экстраординарным событием, каковым оно было в пьесе и осталось в спектакле. Нередко деревья, которые несли в своих рюкзаках Банко и Макбет, рассматривали как иносказательный образ — то как Бирнамский лес, который «каждый носит с собой»[[305]](#footnote-306), то как «древо жизни»[[306]](#footnote-307), то как генеалогическое древо[[307]](#footnote-308), то как элемент, уподобляющий людей оленям: «деревце <…> ветвится “рогами” над головой, заставляя вспомнить мюнхгаузеновскую вишневую косточку, выросшую {268} во лбу оленя»[[308]](#footnote-309). Очевидна произвольность перечисленных трактовок. Осмысленные любым из названных способов, эти деревца в рюкзаках героев инородны в сценическом контексте, не вписываются в него.

Если спектакль как целое и позволяет видеть в этих деревьях иносказательный смысл, то другой. Сценические герои, возвращаясь с войны, как и следует победителям, несут в своих рюкзаках деревья, символизирующие победу, с соответствующими торжеству украшениями — подобно тому как служили символами мира, победы и славы ветви оливы или ветви лавра с ягодами. После окончания войны под этими деревьями счастливо прилег король Дункан, которому они были вручены. Во время праздничного приема на стуле отсутствующего, уже убитого Банко Макбет с ужасом увидит одно из этих деревьев, лишенное праздничных украшений. Теперь оно напоминает не столько о победе, сколько о предательстве этой общей победы, совершившемся, когда Макбет убил Банко. Исторически закрепленная праздничная символика ветви или дерева позволяет говорить о переносном или иносказательном смысле образа деревьев в рюкзаке героев, но лишь настолько, насколько можно говорить о нем в связи со стертой метафорой.

Не метафорическое происхождение и значение имели и канистры, которые постоянно покачивали находящиеся на сцене внефабульные персонажи в спектакле «Отелло». Канистры и внешним видом, и характером их движения похожи на буйки. Именно с буйками заставляет ассоциировать их и контекст, поскольку в действии спектакля важную роль играет море. Однако порой канистры становятся открыто театральными предметами, характер движения которых способствует дополнительному напряжению зрительного ряда спектакля.

Рейка с поперечными рисками, которая стояла в центре сценической площадки, многим показалась бессмысленным элементом этого спектакля. Другие зрители, наоборот, приписывали ей множество иносказательных смыслов. «Измеритель высоты волны, грозный знак земли, подверженной наводнениям, — все время в центре действия. Как символ мужской сущности героя. Как пыточный столб, к которому страсть приковывает то седого мавра-полководца, то юную своевольную венецианку»[[309]](#footnote-310), — писал один из рецензентов. Однако ни в одной из перечисленных ипостасей рейка не вступала в действие спектакля. Она драматизировала происходящее на сцене тем, что, предназначенная для измерений, оказывалась лишней в развернутом перед нами мире страстей. Об этом говорит, например, эпизод, когда Бьянка, не задумываясь, мгновенно приспосабливала рейку для своих нужд: согнув рейку, она нацепила на ее конец платок, то есть использовала ее вовсе не в качестве измерительного прибора.

{269} В разряд «метафорики» оказалась занесена в этом спектакле и «флотилия каких-то разбитых корыт»[[310]](#footnote-311), выдолбленных в дереве емкостей, которые в одной из первых сцен целой связкой тащит за собой генерал Отелло. Наделе похожие на игрушечные суденышки «емкости» включаются в действие именно как кораблики.

«Метафоры, как всегда, можно долго описывать: <…> построения из жестяных ведер, залитых водой и светом, пойманный луч, разноцветные вертушки…»[[311]](#footnote-312) — пояснял рецензент «Чайки». Вглядимся, что же в реальности происходило с названными вещами в спектакле. Ведра с водой, оставаясь «самими собой», одновременно, по ироничному сговору между Треплевым и зрителем, условно изобразили озеро, когда герой, обращаясь к нам, обозначил этот смысл, пройдя вдоль ряда ведер и изображая движения пловца. В открытой игре, когда Дуняша и Яша «собирали» в ведро лучи света, эти лучи оставались самими собой: их «собирали» с тем, чтобы тут же вылить на окружающих, одарить их этим светом и шуточной игрой разрядить невыносимо сгустившуюся атмосферу.

«Реальными предметами» оставались и разноцветные вертушки, сохранившиеся в соринской усадьбе со времен детства Константина Треплева, что справедливо отметила О. Егошина[[312]](#footnote-313). А вот с тем, что они выступают в качестве знака, то есть в качестве заместителя другого предмета, согласиться с критиком нельзя. В этом спектакле, как и во всех остальных произведениях Някрошюса, вещи предстают либо «как они есть», либо, оставаясь «самими собой», одновременно открыто играют роль другого. В образе вещи, как его строит Някрошюс, составляющие его части равнозначны. И вещь как «актер», и «другой», которого играет вещь, являются полноправными участниками действия, как это свойственно всякой открытой театральной игре. Вещь не отсылает к другому предмету и не представительствует за него, как это делает знак.

В «Песни песней» паутиной в самом прямом, а не метафорическом смысле было сделанное на глазах зрителей плетение из ниток, которое героиня набрасывала на героя, опутывая его и в такой простодушной игре сообщая о своем желании и чисто физически пленить его, «одомашнить». Паутина исполняла здесь роль, схожую с той, что недавно играл сооруженный дом, который, по замыслу окружающих, должен был придать отношениям героев традиционный, общепринятый вид.

Не была метафорой, как она названа в одной из рецензий[[313]](#footnote-314), и конструкция, представшая в финальном эпизоде этого спектакля. В действительности, {270} созданная из трубочек разной высоты, скрученных из ватмана и выстроенных в ряд, она, в соответствии с законами открытой игры, демонстративно условно и одновременно узнаваемо изображала орган.

Вещь у Някрошюса, как правило, функциональна. В таком контексте становится особенно заметным, когда она вдруг остается неиспользованной в соответствии со своим назначением, что иногда происходит в его спектаклях. Однако и в этом случае вещь включается в действие как таковая, только в таких случаях акцентируется «неиспользование» вещи по ее прямому назначению. Так было и с уже упомянутой рейкой в спектакле «Отелло» или, например, с пианино в «Дяде Ване», к которому как к музыкальному инструменту герои так и не обратились на протяжении всего действия. Это молчащее пианино оказывалось важным элементом для развертывания темы, связанной с разрушением жизни в усадьбе Серебрякова.

Таким образом, вещь в спектакле Някрошюса становится участницей действия одним из двух способов. Она либо остается «самой собой», либо, оставаясь собой, одновременно участвует в открытой игре, стой или иной степенью условности изображая другой предмет (об этом см. выше [в главе, посвященной спектаклю как игре режиссера](#_Toc384386039)).

Иными словами, всякая вещь имеет именно присущее ей значение, а не обретает свой смысл лишь в ходе действия, ничего не знача до его начала, как это происходит при конструктивистском использовании сценографического элемента. Это верно в том числе и по отношению к спортивным снарядам в «Трех сестрах», которые, по мнению Е. Кухты, «служат знаками армейской службы, <…> атрибутами казармы и “станками” для игры актеров: ничего не означают сами по себе — и очень многое, когда включаются в действие»[[314]](#footnote-315). В начале спектакля перед нами предстают холмообразные, с крестиками сверху сооружения, покрытые белыми покрывалами. Что-то похожее на заснеженный погост. Позднее, освобожденные от покрывал, эти предметы оказываются спортивными снарядами, постоянно находящимися в доме Прозоровых и отлично освоенными сестрами. Именно как со спортивными снарядами с ними обращаются и остальные герои спектакля. Порой поверхность этих снарядов используется как плоскость, на которую можно положить, например, пьяного Вершинина.

Завершая разговор о сценических вещах Някрошюса, нельзя не отметить, что режиссер не использует бутафорию. Вещи у него всегда подлинные, что в контексте открытой театральной игры обостряет драматизм предстающего перед нами условного мира.

### **{****271}** Первоэлементы

Первоэлементы тоже нередко называли метафорами, неизменно умалчивая о том, в чем же суть этих метафор или метафорами «чего» являются первоэлементы. Называли их также и «смысловыми единицами театрального языка Някрошюса»[[315]](#footnote-316), не поясняя, впрочем, что понимается под такими «единицами». Писали даже о некоем «языке первоэлементов». «Об удивительном владении языком природных первоэлементов написано немало»[[316]](#footnote-317), — заметила как о данности, например, Л. Шитенбург, умалчивая о сути такого языка и особенностях его использования в театре Някрошюса. Всмотримся, как вступает в действие каждый из первоэлементов.

#### Вода

В миске с ничтожным количеством воды стирает рубаху нищенствующий герой «Пиросмани, Пиросмани…». Склонившись над тазом с водой, моется, готовясь проводить в последний путь друга, Едигей в спектакле «И дольше века длится день…». В радостном ожидании Раневской, широко расплескивая воду, моется над тазом Лопахин в «Вишневом саде».

В «Гамлете» мир дал трещину не только в представлении Гамлета. Его разлом был здесь и чисто физическим, что и обнаруживалось, в частности, в резкой, бросающейся в глаза неоднородности пространства. Шел густой снег, а в это время из одной точки неба, которое будто треснуло или разверзлось, капала вода. Но вода эта была явно «порченая»: подставленная под струю рука Горацио почернела, истлевала от ее капель рубаха Гамлета. Затем появлялась вода из льдины, в которую был впаян кинжал и с помощью которой отец подверг сына пытке. Ледяные струи, которые источала люстра, подвешенная Призраком, пытали Гамлета во время его монолога «Быть или не быть?». С помощью горячей воды, которую Полоний льет в таз на ноги дочери, он пытался убить новую жизнь, по его подозрению, зародившуюся в Офелии. Роковую роль сыграла вода для самого Полония, когда Гамлет налил ее в трубку, через которую тот предполагал дышать, спрятавшись в ящик. То есть вода здесь утратила традиционную функцию источника жизни, свое живительное начало. Не стала она и соучастником Клавдия в его молитве, представленной в спектакле в виде ритуала с огромными бокалами воды, один из которых вдруг треснул, и из него хлынула вода. Но, оказываясь разрушительной и даже несущей смерть стихией, вода оставалась здесь именно водой.

{272} Так же вода входила в действие в «Макбете», где герой-солдат после долгого пути выжимал ее из своих варежек. Или в «Отелло», где в начале спектакля генерал предлагал своей жене воды то из бокала, то из своей походной жестяной кружки, а Дездемона одинаково принимала и то, и другое, что нравилось Отелло, поскольку и в таком, казалось бы, незначительном жесте он видел ее любовь и готовность разделить с ним жизнь. Воду в этом эпизоде назвали «одной из метафор страсти»: «Дездемона пьянеет, будто от вина, с каждым глотком все более отдаваясь страсти»[[317]](#footnote-318), — писал один из рецензентов. Между тем эпизод представлял именно достойное спокойствие, с каким вела себя дочь венецианского сенатора, не делая различия между бокалом и солдатской кружкой, равно принимая и то и другое. Неоднократно на протяжении спектакля из-за кулис летели брызги воды, которые наряду с другими подробностями напоминали о близости океана. Вода в этом спектакле служила и для мытья — в сцене, когда молодые обитатели Кипра дружно мылись в бане. В другом эпизоде сочащаяся из дверей вода свидетельствовала о катастрофе, постигшей мир, который представал перед нами.

В одном из эпизодов спектакля «Радости весны» мир был переполнен сыростью: вода стекала с накидок, ее выжимали из подолов платьев, выливали из музыкального инструмента — трубы; вода на земле заставляла закатывать штанины…

А, например, в «Песни песней» героиня сначала взывала к трубачу, старавшемуся помешать ее случайному свиданию с возлюбленным, — она то делала жест рукой, отсылая музыканта, то прикладывала палец к губам, то швыряла в его сторону камешками. Наконец, отчаявшись, она плескала в злополучного трубача водой из таза. И здесь, как и всюду в спектаклях Някрошюса, вода вступала в действие самым непосредственным образом, не теряя своих конкретных физических свойств.

Так же, то есть «самими собой», представали и другие первоэлементы. О подобном использовании «образов вещей» в связи с поэзией А. Ахматовой писала одному из своих адресатов Л. Чуковская: «… у нее ведь всегда, при всей бездонности, кедр это кедр, ковыль это ковыль, и с этим уже ничего не поделаешь»[[318]](#footnote-319).

#### Камни

Тяжелые и острые камни, падающие из желоба в «Макбете», угрожали стоящим под ним людям.

{273} Оставшись наедине с Раневской, Лопахин пытается разжечь костер и высечь искру, чиркая камнем о камень, что для него, выросшего в усадьбе, на природе, естественный навык.

Камнем давили льдинку в «Радостях весны», как любят по весне давить льдинки дети.

Очнувшись после нападения «волчьей» ватаги, Отец в «Благе осени» с помощью двух камней пытался высечь искорки. В другом эпизоде этого спектакля, наряду с веревками и лучинками, камни открыто играли роль одного из ингредиентов блюда, которое приготовил Отец. Роль эта конкретизировалась, когда гость, уплетающий угощение, разбивал камень о камень, словно кость о кость.

Персонажи «Песни песней» разными способами пытались дотянуться до свисавшего сверху яблока, в том числе встав на сложенную из камней башенку. То есть и здесь камни были просто камнями — тем, что всегда под рукой и на сельской улице, и в деревенском хозяйстве. Герой этого спектакля, не скрывающий своей заинтересованности девушкой, желая обратить на себя внимание, бросал камешки в черепицу дома, только что сооруженного для нее. В другой сцене, пытаясь привлечь возлюбленного, героиня поднимала камешек и стучала им о другой.

Вооружившись камешками, явил себя первый раз Мефистофель в «Фаусте»: главный герой и Вагнер прогуливаются, и вдруг ученик внезапно закричал от резкой боли в ноге. В его ботинке оказался увесистый бесовский «подарок», с красным боком, который напоминал зрителю, к этому моменту уже знакомому с Мефистофелем, о красной подошве ботинок черта. Позднее, устав или пресытившись новым опытом жизни в реальном мире, Фауст обратился к занятию, подобающему естествоиспытателю. Обратив внимание на оказавшиеся рядом камни, он стал рассматривать их, постукивая одним о другой, и принюхиваться к «объекту исследования», как обычно делают химики.

#### Земля

В финале спектакля «И дольше века длится день…» Едигей, прощаясь с ушедшим навсегда другом, разложил захваченный с собой песок в узелки, которые он разбросал по сторонам, посвящая каждый одному из дорогих для него людей. Песок здесь в самом прямом смысле был частичкой малой родины героя — берега Аральского моря.

В «Радостях весны» художник М. Някрошюс представил на сцене деревенскую улицу или двор. Доски, свежеструганые лавки, камни, колодец-журавль, шесты, ведра, кирпичи, стулья, двери. К кулисе, как к шесту, высоко прибит стул, на котором лежат глиняные свистульки. Все эти предметы — то оставаясь самими собой, то с разной степенью условности открыто играя роли других предметов — представляют нам мир персонажей и в ходе спектакля {274} становятся теми инструментами, которыми пользуются главный герой и его подопечные. При этом над сценой высится квадратик земли с колосьями, что буквально обозначает ее высокое положение в этом мире. В ходе действия это непосредственно проявлялось в почтительном и нежном отношении героев спектакля к земле. Например, в том, с каким благоговением Отец приникал лицом к принесенной ему на блюде горстке разбуженной весенней земли, целуя ее. Как трепетно одна из девчонок целовала землю в том месте, где пробился на поверхность весенний родничок. Как, присев, прислушивался к дыханию земли Отец, а устав и заболев, он, с воплем подпрыгивая, стучал то рукой, то ногой оземь, затем опять рукой — по своей груди, будто пытаясь восстановить силы, настроиться по этому самому надежному камертону.

В «Благе осени» на заднем плане мы видим плотно закрытые рамы вместо приоткрытых, подвижных, покачиваемых стекол, на которых играли лучики солнечного света в «Радостях весны». И уже нет вверху квадратика земли, — этот факт в контексте дилогии в целом участвует в становлении мотива, связанного с неутешительными итогами усилий главного героя, с потерей его подопечными всяких ориентиров, в том числе и земли, которая была таким «камертоном» и ценностью в первой части спектакля.

Конечно, в дилогии актуальны такие смыслы, связанные с образом земли, как, например, земля-кормилица, земля — дарительница жизни. Но они утратили свою иносказательность, поскольку и здесь мы имеем дело со стертой метафорой.

#### Огонь

В своей непосредственной ипостаси предстает в спектаклях Някрошюса и огонь. Призрак в «Гамлете», начав навязывать свою волю, в том числе и физически воздействуя на мир и людей, в конце своего первого прихода поджигает кресло. В спектакле «Макбет» неверные открытые огни светильников в напольных плошках мрачно освещают пространство «в замке» главного героя. По-походному разводит костер, грея над ним руки и воду в кружке, Отелло в одноименном спектакле.

Как видим, всюду первоэлементы выступают в своей природной, физической сущности, — это прежде всего огонь, вода, земля, камни, а не символы или метафоры. Они поданы как подлинные, естественные, и поэтому, вступая, как и вещи, в пространство демонстративной игры, они обостряют напряжение драматического действия спектакля.

В завершение разговора о средствах режиссерского языка подчеркнем: говоря о функционировании конкретного физического действия, совершаемого героем, или любого элемента вещественного мира вне переносных смыслов, мы тем самым не отождествляем их с действием или вещью в жизни. То и другое, разумеется, остранено, как любая составляющая сценического мира, заведомо условного.

# **{****275}** Часть 7О мизансцене

{277} Мизансцену мы будем понимать здесь как пространственно-временную характеристику: то есть не как расположение актеров на сцене относительно друг друга и вещественной среды в тот или иной момент спектакля, а как минимальный сдвиг драматического действия, выраженный всеми средствами сценического языка и соответствующий минимальному режиссерскому высказыванию. Трактуемую таким образом мизансцену можно назвать единицей действия.

Мизансцена в спектакле с многоэпизодной композицией, и в частности, в спектаклях Някрошюса, представлена эпизодом. На особенности эпизодов, обеспечивающие открыто игровой характер спектакля, мы обратили внимание в части, посвященной игре. Там мы уже отмечали и отчетливо выраженную обобщенность образа, развернутого в эпизоде, и его эффектность и красоту, и трюковую природу части образов. Этот раздел, по сути являющийся продолжением того разговора, посвящен специфике содержания мизансцены.

### О природе образа, представленного мизансценой

Как и остальные составляющие спектакля Някрошюса, мизансцены нередко интерпретируют как метафоры. Более того, слово «метафора» часто используют как синоним образа в спектакле Някрошюса, в том числе и мизансценического. При этом число конкретных образов, которые трактуются как метафорические, весьма невелико. Всмотримся в них внимательнее.

Характерным примером в этом смысле является финальный эпизод спектакля «Пиросмани, Пиросмани…». После смерти художника Сторож хочет увезти тело Пиросмани и для этого пытается воспользоваться подручным средством — ржавой тележкой от хозяйственных весов. Но на нее тело даже не положить, поэтому Сторож усаживает мертвого Пиросмани на тележку и, осыпав горсткой муки, которой они пытались торговать, — единственным, что было в доме, — увозит хоронить.

Эта сцена обычно трактуется рецензентами как метафора ухода художника мимо смерти прямо в вечность, а обсыпанный мукой Пиросмани — как метафора памятника[[319]](#footnote-320). Белая фигура художника действительно была {278} похожа на памятник, но это сходство как раз и не позволяет говорить о метафоричности возникающего образа. Да и действие в целом не подводит к такой трактовке этого эпизода. Патетический уход в бессмертие и памятник — образы, чуждые этому спектаклю, в котором на протяжении всего действия демонстрируется, что избранность художника не освобождает от тягот обычной, полной лишений, нищей жизни, когда его искусство остается непризнанным. А жизнь героя спектакля, как и жизнь всякого человека, конечна, и ее финал может быть описан с помощью сакраментального пассажа, нередко завершающего жизнеописания великих людей: «закончил свою жизнь в нищете».

Если исходить из художественной логики всего спектакля, то мы обязаны зафиксировать, что в его финале перед нами возникают именно проводы нищего, не признанного современниками художника. А тот факт, что фигура художника в этот момент напоминала скульптуру-памятник и что последний путь художника, уход в вечность, совершался таким прискорбным образом, наделял содержание сцены трагической иронией.

Стоит добавить, что контекст творчества режиссера, который сложился к сегодняшнему дню, также опровергает патетическую интерпретацию. Вспомним хотя бы отношение Моцарта Латенаса — Някрошюса к снятой с него посмертной маске в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» (а с Моцартом режиссер солидарен: этот герой воспринимается в контексте спектакля как лирический герой режиссера). Подхватив маску, Моцарт размахнулся, чтобы разбить ее, но этому помешал Сальери. Однако чуть позднее ее разбил-таки Дон Гуан, открыто рифмующийся в спектакле с Моцартом. В этом своем произведении режиссер говорил прежде всего о гениальности и бессмертии художника, которое выше любых памятников, не нуждается в них. В «Пиросмани, Пиросмани…» Някрошюса занимало другое: трудность земного пути не признанного при жизни гения.

«Сценические <…> метафоры Някрошюса всегда оглушительно-неожиданны и парадоксально убедительны», — утверждала О. Егошина, приводя в качестве примера сцену из финала спектакля «И дольше века длится день…», где Едигей разрывает на себе рубаху и раздает, расшвыривает «себя без остатка узелками со священной землей»[[320]](#footnote-321). Что реально происходит на сцене в этот момент? Герой вспоминает дорогих ему людей и, называя имя каждого, одаривает их узелками с песком, которые бросает вокруг себя. Узелки он изготавливает, разрывая свою рубаху, то есть то, что оказалось под рукой. Это действие героя, ни взятое в отдельности, ни рассмотренное в контексте спектакля, не содержит в себе ничего, что позволило бы трактовать его в прямом или переносном смысле — как {279} «расшвыривание» себя. В частности, не поддерживает такую трактовку и тот факт, что герой в известном смысле является частью этой земли. Это не лишенное оттенка сакральности действие Едигея имеет глубокий и многозначный, но непосредственно, а не фигурально выраженный смысл: герой одаривает близких людей самым дорогим для него — частицей родной земли.

В дуэтном эпизоде спектакля «Дядя Ваня» Соня протягивала руки к Астрову, который был отделен от нее этажеркой. Через вмонтированный в этажерку микрофон слышались голоса разговаривающих, словно бесконечно отдаленных в пространстве героев. В этой сцене нередко видели «метафору близкого <…> и невозможного <…> счастья»[[321]](#footnote-322). Но ведь в этом образе и близость, и безнадежная «отдельность» героев была выражена как раз самым непосредственным способом.

«Искры любви? Заряженный электричеством страсти воздух?»[[322]](#footnote-323) — пишет рецензент об эпизоде с полетом зажженных спичек в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума», назвав его метафорой. Но развернутое перед нами действо, когда Дона Анна и Дон Гуан бросали друг другу зажженные спички, было не чем иным, как именно любовной игрой, которой в этот момент предались страстно рвущиеся друг к другу герои. И «искры любви», и «заряженный электричеством страсти воздух» не являются иносказаниями — и как атрибуты любовной игры, и потому, что эти словосочетания — стертые метафоры.

В спектакле «Три сестры» Тузенбах перед уходом на дуэль садился за стол и долго, не торопясь, ел одну порцию, затем другую, затем третью, то и дело перекладывая еду из соседней тарелки. Закончив обед, он тщательно вылизывал тарелку и наконец закручивал ее, подобно волчку. В этом эпизоде также часто видят метафорический смысл, не вполне его проясняя. Между тем обед Тузенбаха был именно обедом, пусть и завершившимся игрой. И тарелка сначала выступала в своей непосредственной функции, затем она стала материалом для игры. А знание о том, что чревоугодие и игра героя происходят перед роковой дуэлью, придает этой сцене трагикомические черты. В эти черты человека и его жизни режиссер неустанно вглядывается на протяжении всего своего творческого пути. Длительность эпизода и возникновение эффекта крупного плана акцентировали трагикомическую составляющую эпизода и спектакля в целом. А мрачные ассоциации, которые в контексте действия порождались ударом замершей и резко упавшей тарелки, сдвигали звучание эпизода в сторону трагедии.

{280} Как метафора пытки во многих рецензиях рассматривался эпизод в «Гамлете», когда во время монолога «Быть или не быть?» тающий лед с подвешенной Призраком люстры капает на героя. Между тем в этот момент перед нами была именно настоящая пытка, пытка в самом прямом, буквальном смысле.

Как метафору, как «знак трагической непоправимости содеянного»[[323]](#footnote-324) рассматривали в «Макбете» камнепад, не приводя, однако, никаких доводов в пользу такой трактовки. В самом спектакле найти их невозможно, так как камнепады не вступают в действие в качестве такого знака. Камнепад, как уже говорилось, — дело рук девушек-«ведьм», одно из посланных ими испытаний, которое могло бы стать психологической встряской для героя, тем, что могло бы остановить его на роковом пути. Таким образом, и в этом случае о переносных смыслах говорить не приходится.

Ряд эпизодов «Вишневого сада» представлял собой игру в зайцев. Рассмотренные вне спектакля в целом, они нередко вызывали вопросы и гадания: то ли это метафоры, которые «расшифровать невозможно», то ли возвращение персонажей в мир детства[[324]](#footnote-325). Между тем перед нами была одна из множества детских игр, которые выявляли атмосферу в имении Раневской, где многое связано с Гришей.

В финальном эпизоде спектакля нередко видели метафору страха или «простую прямолинейную метафору. Охоту на зайцев»[[325]](#footnote-326), не уточняя, правда, что имеется в виду под «прямолинейной метафорой» и как охота на зайцев вписывается в действие спектакля. Однако и эта сцена не обретала переносных смыслов: перед нами были действительно трясущиеся от страха, похожие на зайцев герои, которые, пригнувшись, стремились уклониться от выстрелов. Что касается ободков с заячьими ушами на головах героев, то они связаны с продолжением игр жителей усадьбы, склонность к которым не покинула ее обитателей даже в этот момент.

Один из рецензентов обнаружил метафору и в эпизоде «Песни песней», когда героиню отделяли от возлюбленного решеткой: сделавшие это односельчане «тоже садятся по другую сторону решетки и довольно из-за тряпичных решеток выглядывают: дескать, любовь должна быть такой вот сдержанной, спрятанной от чужих глаз и окруженной уютом»[[326]](#footnote-327). Но ведь наделе перед нами было очередное насилие над героиней, показанное самым непосредственным образом.

{281} Метафору также видели и в сцене, где герои спектакля прямо выражали свои чувства друг к другу: героиня многократно с разбегу устремлялась к возлюбленному, а тот снова и снова подхватывал ее на руки.

Если у Гете Фауст «без сна сидит в кресле над книгою», размышляя о состоятельности своих занятий, то сценический Доктор сразу предпринял практические действия, которые свидетельствовали о его жажде немедленного контакта с реальным, некнижным миром. Вытянув руки вперед, как это делают незрячие, на ощупь, ходит он по диагонали сценической площадки, подходя к конусам-домикам, то дотрагиваясь до них, то не попадая. Таким образом, Фауст обнаруживает, что он, много лет корпевший над книгами, ориентируется в пространстве реального мира не лучше слепца. То есть содержание сцены отнюдь не иносказательно, и ее напрасно называли метафорической[[327]](#footnote-328). В связи с эти эпизодом специально стоит отметить, возвращаясь к разговору о сценическом языке Някрошюса, что даже книжник Фауст склонен взаимодействовать с окружающим миром прежде всего посредством простых физических действий и тактильного контакта.

Мы рассмотрели те мизансцены, которые в откликах на спектакли обычно трактовались как метафорические. Участвуя в действии, они проявляют присущий им прямой, непосредственный смысл. Верно это и для других мизансцен Някрошюса. Напомним также, что и образ, выраженный одним из средств сценического языка, тоже участвует в действии «сам по себе».

Стремление рецензентов обнаружить в мизансцене Някрошюса метафорический смысл, вероятно, связано с рядом особенностей сценического языка Някрошюса: со спецификой композиции эпизода, с интенсивной актерской пластикой (которая зачастую является самостоятельным средством сценического языка, а не привычным дополнением к речи актера), с использованием речи как одного из средств сценического языка наряду со множеством других (в то время как в традиционном театре именно речь, словесный ряд определяет смыслообразование спектакля).

### Мизансцена как психологический этюд

Лаконичные, конкретные и очень точные жесты, безошибочный отбор которых свидетельствует о тонком знании человеческой психологии, позволяют режиссеру создавать мизансцены, представляющие собой развернутые психологические этюды. Рассматривая некоторые из них, мы продолжим разговор о применении (или неприменении) Някрошюсом метафорической образности.

{282} Одна из подобных сцен в «Трех сестрах» — о счастье «урывочками, по кусочкам», как его называет Маша, о том «счастье», на которое в спектакле согласна старшая из сестер. Пока Вершинин ждет Машу, чтобы попрощаться, Ольга исполняет своеобразный танец. Кружит в отдалении, обходит Вершинина на расстоянии, не решаясь приблизиться или не зная, как это сделать. Наконец, оказывается за его спиной, а затем и перед ним. И решительно кладет себе на грудь его руки, оказавшись, таким образом, в его объятиях[[328]](#footnote-329). Вершинин отстраняется, но Ольга, почти рыдая, моментально возвращает его руки на прежнее место. Тот выходит из положения: вновь отстранившись, быстро складывает воротник из салфетки и, поплевав на него, водружает на блузку девушки. Затем, без перерыва, начинает складывать башенку из кусков мыла, принесенных в подарок сестрам. Ольга тем временем стоит, словно завороженная, с напряженными, чуть отведенными в стороны руками. А соскользнувший воротник тотчас же поправляет.

«Она <…> отчаянно выхватывает ртом дымящуюся в его губах папиросу и убегает, захлебываясь дымом. Его дымом. От которого хочется и можно задохнуться. И загореться изнутри»[[329]](#footnote-330), — описывал автор одной из рецензий начало прощания Маши с Вершининым, называя эпизод метафорическим. Между тем происходящее с героиней, все ее действия непосредственно, без иносказания передают сложный спектр чувств, связанный с охватившим героиню отчаянием и возникшим у нее ощущением конца всего, разрушения жизни. С этим связан мотив, развивающийся в ходе всего прощания, частью которого является обсуждаемый эпизод. Выхватив из губ Вершинина папиросу, не замечая обжигающего ее огня, Маша стремглав бежит по бревенчатой дорожке. Отчаяние не отпускает ее, когда настигший героиню Вершинин касается шеи, лица Маши, с готовностью подавшейся к нему. Мотив поддержан дальнейшим развитием действия. Ольга, застыв, стоит рядом, словно пораженная мыслью о том, что жизнь кончена. Маша, вмиг обессилев, оседает на раскатанные по земле бревна. А когда, зацепив ремнем голову Вершинина, Анфиса срочно уводит его, Маша в отчаянии начинает кататься по полу, в то время как сестры пытаются успокоить ее, выплескивая на лицо ведро воды.

Этюд о человеческом сочувствии девушек-«ведьм» Макбету, потерявшему жену, развернулся, когда после смерти Леди Макбет девушки одна за другой подошли к герою. Одна из них обняла его, другая засмущалась, не сумев столь же прямо выразить ему свои соболезнования, третья просто участливо присела рядом с ним. Чтобы не оставлять Макбета одного с его горем, {283} они прилегли рядом с лежащим неподалеку телом Леди Макбет, предварительно сняв свои кирзовые сапоги и показав Макбету ступни, чтобы тот засвидетельствовал, что они у них чистые. Наивная «ведьма» предъявила и свои ладошки. А затем, встав на четвереньки, они осторожно унесли тело на своих спинах.

В спектакле «Отелло» целый эпизод спектакля оказался посвящен рефлексии Дездемоны. Он последовал за диалогом, в котором Отелло, сидя на стуле черного цвета, увидел дополнительную улику неверности Дездемоны, сидевшей на белом стуле, в том, что руки у нее были влажные. В пылу ревности и гнева, Отелло пустился швырять жену то об одну, то о другую кованую дверь.

После такого «разговора» мы видели не обиженную, льющую слезы Дездемону, что можно было бы ждать от робкой, смиренной девочки, какою видели многие шекспироведы героиню пьесы, и не разгневанную женщину, что вполне ожидаемо от «воительницы», как по праву назвал жену сценический герой, — перед нами возникал человек размышляющий, пытающийся понять, что происходит. Эпизод представлял собой пластически выраженный диалог с Отелло. Подняв черный стул, Дездемона обняла его и нежно провела по нему рукой. Поставила напротив «свой», белый, не переставая ласково никнуть к другому. Сев на черный стул, белый резко отодвинула. Когда появившиеся Эмилия и Бьянка осторожно раздвинули стулья по краям авансцены, Дездемона заметалась. Коснувшись одного, стремглав неслась к другому, дотронувшись до которого, с бешеной скоростью возвращалась к первому, будто став соединяющей их нитью, которой сама же не позволяла порваться. Носилась, пока в изнеможении не падала…

Вальс Отелло и Дездемоны во многих рецензиях рассматривали как метафору страсти. Между тем языку танца, как и музыки, доступно выражение чувств, причем самое непосредственное; для этого он не нуждается в метафорах. Этот вальс музыкой, хореографией, характером исполнения и передавал чувства героев. Среди них были неразрывно связанные страстная любовь и ревность Отелло, а также страстная любовь к нему Дездемоны, когда в туре танца герой одновременно обнимал и душил героиню, швырял на пол, та возвращалась в его объятия, а он снова и снова начинал следующий подобный тур.

Психологический этюд, созданный с помощью конкретных физических жестов героя, возникал и в финале спектакля «Отелло». С уходом героини мир на мгновение немел. Потом раздавался режущий звук, от которого герой не мог избавиться, как ни теребил свое ухо. Звук, резко акцентировавший и отсутствие музыки, и тишину, среди которой он возник. Режиссер длил и длил сцену без слов, когда Отелло отходил от тела Дездемоны и снова приближался, смотрел и смотрел на него. Ставил вокруг него горшки с цветами. Садился. Расставлял горшки по-другому. Снова {284} садился. Еще и еще раз переставлял горшки. Бессмысленность этих тщательно выполняемых действий обнаруживала крайнюю, последнюю степень безысходности.

Физические действия Раневской в «Вишневом саде», по мнению одного из критиков, нарушили сцену «исповеди в грехах, где она кается, казнится <…> Чуть играет в греховность <…> и вдруг, прервав себя, подымается с пола, для того только, чтобы опрокинуть на сцене синие дачные стулья»[[330]](#footnote-331). Возможна ли интерпретация этого эпизода как сцены раскаяния? Да. Но лишь в том случае, если принимать во внимание только речь героини (раскаянию посвящена ее реплика), думая, что физические действия героини лишены смысла, или полагая, что они отвлекают от слов, которые и определяют все содержание происходящего.

Между тем здесь, как и всюду у Някрошюса, роль физических действий, по крайней мере, не меньше, чем роль речи. Если принять это во внимание, а также обратиться к контексту спектакля в целом, то и этот эпизод тоже предстанет как развернутый психологический этюд, выраженный прежде всего в пластике. Раневская этого спектакля — тяжело больной человек: такой она первый раз появляется на сцене, такова же она и в этом эпизоде. Вконец обессиленная, не в состоянии в этот миг даже стоять, она ложится на землю. Она не просто обессилена, а измучена своей болезнью. Об этом говорит и обсуждаемый эпизод. Героиню, как больного человека, беспокоит все вплоть до малейшего пустяка. Так, ее вдруг стали раздражать стоящие рядом стулья, и ей показалось, что будет лучше, если и стулья положить. Потому, немедленно встав, она укладывает их один за другим. Опять ложится, но, увидев не замеченный прежде еще один, снова начинает беспокоиться и, собравшись с силами, еще раз встает, чтобы положить и его. Рассказывает о грехах она так, что вызывает аплодисменты. То есть и в болезни героиню не покидает присущий ей артистизм. Значит, этот эпизод важен и в этом отношении. Но и того мало. Вместе с нею ложится на землю Лопахин, головой в одну с ней сторону. Так эпизод продолжает и развивающийся на протяжении спектакля мотив любви Лопахина к Раневской.

Еще одной мизансценой рассматриваемого типа стал эпизод прощания, приоткрывший чувства Фирса и Раневской, когда после сообщения о состоявшейся продаже сада герои устремились друг к другу. Без слов. Каждый из них, вглядываясь в дорогого человека, одновременно прикасался к его лицу, пытаясь то ли что-то постичь, то ли запечатлеть его черты, толи и то, и другое… После ухода Фирса Раневская оставалась в прежней позе, продлевая предыдущее мгновение, не в силах расстаться с ним и по-прежнему держа вытянутыми руки, между которыми только что было лицо старика, так, будто оно по-прежнему оставалось там.

{285} В спектакле «Радости весны» череда конкретных физических жестов лаконично передает взаимную симпатию подростков при их нечаянном свидании. Когда у легко одетого мальчишки отмерзли уши, он пустился отчаянно тереть их. Девчонка тут же, из солидарности, принялась тереть свои и осторожно дотронулась до его обмороженного уха, что заставило мальчишку вскрикнуть от боли.

Множество подобных этюдов возникло и в спектакле «Фауст». К примеру, в одном из них рвущийся к практическому познанию действительности Доктор снова и снова нетерпеливо водит зажженной спичкой по строкам книги. Он по привычке ищет поддержки на ее страницах, но, не найдя искомого, прихлопывает огонь. Фауст отдается этим действиям всем своим существом и, утомившись от перенапряжения, присаживается, обтирает взмокший от напряжения лоб и, в возбуждении насыпав полную ладонь таблеток, тут же проглатывает их. В нетерпении он стучит ногами в пол и руками по стулу. Испугавшись своей бурной активности и произведенного шума, Доктор отбегает в страхе, но, вернувшись, повторяет те же действия, пытаясь призвать на помощь духа и до сих пор не подозревая, что он уже давно находится в сфере влияния Мефистофеля и его помощников.

Другой эпизод связан с переводом Фаустом Священного Писания. Положив рядом две раскрытые книги, Доктор стал вчитываться в строку источника, переводя ее как «В начале было слово». При этом он цепко брал (как делают актеры в этюдах с воображаемым предметом) щепоть слов со страницы, подносил к губам и, стараясь понять их истинный вкус — значение, отвергал этот вариант. Затем пытался иначе прикоснуться к переводимой строке, уже не кончиками пальцев, а ребром ладони, и выдвигал новую версию: «В начале мысль была». Собирал в щепоть и, так же испытав на вкус, отказывался и от нее… Дойдя до варианта «В начале было дело», который он аналогичным способом проверил, Фауст останавливался на нем и переносил во вторую книгу, где создавался его перевод Писания. Сцена внятно свидетельствовала об органичности для этого Фауста непосредственных контактов с окружающим миром, поскольку естественным для него является именно чувственное познание.

Начав знакомить Фауста с реальностью, взаимодействия с которой тот так жаждал, Мефистофель выбрал для этого попавшийся под руку обыкновенный светильник, который, по воле Мефистофеля, стал гоняться за Доктором и приставать к нему.

Здесь также возник очередной развернутый психологический этюд, где особую роль играли предметы и физические действия героя. Скрестив две нити, Духи на наших глазах навесили на них лампочку под жестяным абажуром, обеспечив возможность ее передвижения вдоль нитей. В потемневшем пространстве возникла своеобразная пляска светильника. Досаждая Фаусту, он то нагонял Доктора, буквально налезая на него, то отдалялся, то, {286} снова приблизившись, приставал, как тот ни отмахивался. Не привыкший и не готовый к такому натиску вещного мира, Доктор в конце концов в изнеможении валился вверх ногами, но, придя в себя, он осознал, что перед ним просто светильник, и тут же вывернул из него лампу. Будто не ожидая от Доктора такой решительности и готовности действовать, светильник, лишенный главного своего элемента, стал медленно удаляться, обреченно хлопая по полу абажуром и явно признавая свое поражение. Когда же он вскоре вернулся, Фауст вернул лампу на место, и светильник, который для Доктора уже не представлял ни загадки, ни угрозы, стал спокойно отдаляться. То есть, отвечая на нетерпеливое стремление Фауста встретиться с некнижным миром, Мефистофель дал ему такую возможность, продемонстрировав на частном примере и возможность насилия со стороны этого мира, и его способность казаться не тем, чем он является. Доктор же не сразу, но все же сумел ответить возникшему вызову вполне адекватно.

Как видим, ни эта сцена, ни спектакль в целом не давали никаких оснований для интерпретаций, наделявших светильник метафорическими смыслами. Такими, например, которые увидела Ж. Зарецкая: «Не побоюсь утверждать, что в установившейся темноте физически ощущаешь пульсацию его мысли: может быть, лучше и не пытаться пролить хоть какой-то свет на существование? Маленькое знание порождает адски мучительное желание большого, недостижимого»[[331]](#footnote-332). В преследовании Фауста лампой столь же трудно увидеть зов «к общению с миром духов, к иной, неведомой жизни»[[332]](#footnote-333). В светильнике не было ничего, что позволяло бы видеть в нем «безжалостный светоч познания»[[333]](#footnote-334) или «свет разума», о котором можно прочесть во многих рецензиях и который будто бы «гоняется за ученым по всей сцене», а тот «в какой-то момент не выдерживает, вывинчивает “разум” — лампочку, но вскоре понимает: от мыслей никуда не денешься. И вновь зажигает свет»[[334]](#footnote-335). Не случайно ни одна из этих трактовок не подкреплялась в рецензиях развернутыми аргументами. Ни Фауст Гете, ни герой спектакля от разума не отказывались и не бежали, как не отказывались они и от познания, а лишь решили сменить книжный путь на практический.

«В “Фаусте” Гете есть персонаж — Блуждающий огонь. Вот он и превращен Някрошюсом в пыточную лампу. Фантазия режиссера грандиозна, но не своевольна — образы рождаются из текста <…> поэмы Гете»[[335]](#footnote-336), — {287} можно было прочесть в одной из статей. Согласиться с подобным предположением невозможно: трудно найти что-то более контрастное, чем «пыточная лампа», настырно, неотступно и целенаправленно движущаяся вслед за Фаустом — с одной стороны, и робкий Блуждающий огонек из поэмы, который «двигаться зигзагами привык, / Всегда с оглядкой, а не напрямик», — с другой. Тем более что в спектакле есть Блуждающий огонек с движениями, буквально следовавшими тексту Гете. Другое дело, что саму идею движущейся лампы режиссеру действительно мог подсказать гетевский Блуждающий огонек. Но от этого образа сценический образ ушел так далеко, что перестал иметь к нему какое-либо отношение. Так в спектаклях Някрошюса бывает часто, и в этом смысле его фантазия вполне «своевольна».

В одном из эпизодов Мефистофель отправил Духов на помощь Фаусту, который мечется в сомнениях и беспокойно носится от авансцены ко второму плану, никак не решаясь на скрепление договора с Дьяволом. Когда Доктор оказался у задника, Духи разложили параллельно рампе множество веревок. В потемневшем пространстве герой, продолжая свои метания, в очередной раздвинулся в сторону авансцены. В этот момент Духи, держа веревки с двух концов, то приподнимая, то опуская их, стали по каждой поочередно, а потом по всем одновременно пускать волны, все более и более высокие. Доктор сумел переступить через лежащие перед ним веревки, но отступить назад не смог, поскольку сзади него уже шли волны. Затем и находящиеся перед ним веревки тоже заволновались. Фауст оказался в западне. У него закружилась голова. Он падал, вставал и опять падал. На рухнувшего героя бросили веревки, и, обессиленный, Доктор запутался в них. Так бес устроил Фаусту ловушку в самом прямом смысле. Физически утомив его, Мефистофель прекратил и сомнения Доктора, вынуждая скрепить роковой договор.

Как видим, к этому эпизоду не имеют никакого отношения ни «расстроенные струны души и мира», ни «нити мирового притяжения, обретшие плоть»[[336]](#footnote-337). Столь же далека от замысла режиссера и другая, нередко встречающаяся интерпретация, когда, приняв во внимание синусообразный характер колебаний веревок, в сцене видели ожившую кардиограмму взволнованного и метущегося Фауста[[337]](#footnote-338). Видели в этой сцене и, например, «визуализацию <…> идеи», связанной с тем, что «каждое разочарование переживается героем как маленькая смерть»[[338]](#footnote-339). Но о каком разочаровании можно говорить, если перед нами герой, мечущийся в сомнениях — скреплять или {288} не скреплять договор кровью? Обнаружили в этих вибрирующих веревках и «траектории неосвоенных сфер»[[339]](#footnote-340), хотя и к такому прочтению ни эпизод, ни спектакль не подводят. Не случайно опять же в рецензиях мы не находим никаких обоснований для всех этих интерпретаций.

Подобные умозрительные трактовки отторгаются спектаклем, который, подобно остальным произведениям Някрошюса, чужд этому качеству. Постановки режиссера глубоко философичны, едва ли не каждая из них пытается ответить на общие, непреходящие вопросы человеческого бытия. Спектакли Някрошюса свидетельствуют о том, что их создатель действительно знаком с «терзаниями экзистенциального порядка»[[340]](#footnote-341), причем отнюдь не только по книгам. Но, как точно заметила Н. Каминская, «всяческим умствованиям, схоластическим философствованиям режиссер чужд по своей природе»[[341]](#footnote-342).

В завершение разговора о мизансцене как психологическом этюде укажем на эпизод любовного объяснения героев «Фауста». Во время свидания Маргарита сделала вид, что устала, растрепав волосы. В ответ Доктор тут же сдул их с ее лба. Она же мгновенно вернула их обратно, подставляя возлюбленному лицо и провоцируя его на то же действие, и он не заставил себя ждать. Повторила, еще и еще… Когда же Фауст осторожно притянул руку Маргариты к своему лицу, та с готовностью прислонила к нему и вторую ладошку. Замерев, она продолжала стоять в той же позе, когда он отдалился, и дождалась, когда Доктор, снова приблизившись, вернул свое лицо в эту «рамку» из ее ладоней.

По своей сути едва ли не каждая мизансцена спектакля Някрошюса представляет собой в той или иной мере развернутый психологический этюд.

### Мизансцена как реализованная метафора

Интересно, что склонность Някрошюса применять мизансцены в соответствии с присущим им прямым смыслом проявляется и в том, что режиссер нередко создает образы, по своей природе едва ли не противостоящие метафоре. Он то и дело прибегает к стилистическому приему, состоящему в использовании иносказательного, в том числе метафорического, выражения так, как если бы оно имело прямой смысл. Этот прием называется реализацией метафоры[[342]](#footnote-343). Применяя его, режиссер, как мало кто {289} в современном театре чувствующий трагическую сторону мира, неизменно обнаруживает поразительно тонкое чувство юмора. Способность видеть действительность в обоих ракурсах одновременно лишний раз выдает в нем человека, воспринимающего мир как драму.

Так, очевидно, имея в виду соотнесенность Поприщина с Гоголем, отмеченную еще А. Блоком[[343]](#footnote-344), режиссер в спектакле «Нос» материализовал буквальный смысл слов бредящего героя «Записок сумасшедшего»: «Они льют мне на голову холодную воду!» Здесь дворничиха, взявшаяся почистить памятник Гоголю, обливает его ведром воды. Правда, тот успевает вовремя раскрыть зонтик.

Когда в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума» Моцарт «воскрес», то, убегая, он мимоходом запустил на крышке сальериевского рояля метроном с огоньком-пламенем на стрелке. Моцарт как будто начал свой отсчет времени в самом прямом смысле, а режиссер тем самым реализовал фразеологизм «изменить ход истории».

В финале этого спектакля перед нами пролистывается книга, стоящая рядом с вымазанными черной ваксой стопами Гуана. И на каждой странице мы видим отпечаток подобных стоп, отсылающих к «следам» творческой мысли Пушкина, которые остаются нам на страницах его книг. Так Някрошюс наглядно реализовал метафорическое выражение «оставить след», которое часто применяют, говоря о наследии писателей и художников.

В «Трех сестрах» оказалась реализована метафора «атмосфера накалилась». Здесь психологически напряженная атмосфера в доме Прозоровых в начале второго действия полыхнула реальным огнем в руках сидевшей за столом Маши.

В том же спектакле сестры, узнав, что Вершинин из Москвы, тут же наполнили свои стаканы дымом его сигарет. На этом игра не закончилась: перевернутые подстаканники своим видом напомнили о куполах столицы, приведя девушек почти в детский восторг. Многие рецензенты увидели в этой игре с вещью метафору. На деле возникавший перед нами образ представлял собой реализацию иносказательной сентенции о дыме отечества как о привязанности к родному, своему, в любых его проявлениях.

В том же спектакле буквально реализовались слова Маши о Наташе, которая, по ее словам, «ходит так, как будто она подожгла». Наташа, чье появление у Прозоровых по своим последствиям действительно сравнимо с пожаром, носится в красном пеньюарчике с утюгом в руках, не только напоминая огонь, но и в самом прямом смысле идентифицируясь с ним, поскольку разносит по дому реальный огонь — угли внутри чугунного утюга.

{290} Выход Дездемоны, несущей на спине дверь, в спектакле «Отелло» наделяли самыми разнообразными переносными смыслами. «Почему дверь?» — например, задавалась вопросом И. Алпатова и предполагала, что решение эпизода связано с темой «“выхода”, которого нет». Однако, как мы уже заметили, подобная умозрительность, с помощью которой нередко пытаются постичь образы Някрошюса, нехарактерна для его художественного мира. К тому же тема безвыходности и безысходности еще не вступила в начале спектакля, когда эта сцена и происходит.

В одной из статей можно было прочесть, что «зрительно Някрошюс передает трудности супружеской жизни посредством двери, которую она <Дездемона> удерживает на спине, словно крест, выходя на сцену»[[344]](#footnote-345). Подобную интерпретацию образа, как и прежнюю, придется отвергнуть: героиня появляется с дверью на спине в начале действия, тогда, когда Отелло еще не отравлен сомнениями, когда отношения героев таковы, что о трудностях и тяготах супружеской жизни говорить не приходится, когда героям впору как раз противоположное — летать.

Большинство же рецензентов называли образ метафорой, видя в двери крест, который героиня взялась нести, вечную вину беглянки из родительского дома и другие близкие смыслы. Даже если принять такую трактовку образа, то согласиться с определением его природы как метафорической нельзя: переноса по сходству не происходит, тяжесть остается тяжестью. Кроме того, воплощение психологической тяжести (будь то вина, тяжесть судьбы или что-либо подобное) в образе тяжелой двери выглядит чересчур плоским для театра Някрошюса.

С конструктивным предложением отказаться от привычного мышления и поисков переносных значений выступила в своей рецензии С. Епифанова: «Поверим Някрошюсу: дверь — это дверь». Но при этом рецензентка добавила, что следует воспринять саму по себе «только вот эту девочку <…> напряженную под тяжестью спину и совершенно открытое, радостное лицо, улыбку и доверчивую готовность — навстречу мужу: смущение <…> и попытку скрыться от <…> настойчивой нежности за этой самой дверью»[[345]](#footnote-346). В такой интерпретации акцент делается на девических доверчивости и смущении героини. Между тем обсуждаемый эпизод, как любая составляющая спектакля, может быть осмыслен только как часть целого.

Сильная, самостоятельная, своенравная Дездемона, какой героиня предстала перед нами в ходе спектакля, заявлена была именно здесь. Можно предположить, что в решении эпизода режиссер отталкивался от обстоятельств жизни героини в доме отца и обстоятельств ее побега {291} из этого дома, которые обнаружились в искреннем недоумении, высказанном в пьесе Брабанцио: «О, господи! Но как / Она наружу выйти умудрилась?» Реплика свидетельствует о том, что героиню держали взаперти. И запертая дверь отцовского дома не отпустила Дездемону, но не в переносном смысле, а в самом прямом, что не остановило героиню. Такую Дездемону Отелло действительно вправе назвать «моя воительница». Что касается природы образа, который предстал в эпизоде выхода героини с дверью на спине, то и он, как видим, является реализацией метафоры.

Не чем иным, как реализацией метафоры «попробовать слово на вкус», стал и упомянутый эпизод перевода Фаустом Библии, когда он каждый из рассматриваемых вариантов, прежде чем записать, буквально подносил к губам.

# **{****292}** Заключение

Вопреки неоднократно высказывавшимся мнениям о том, что Някрошюс создает что-то, отличное от театра, что стиль режиссера антитеатрален, в его спектаклях перед нами предстает именно театр. Спектакли Някрошюса безусловно обладают совокупностью свойств, определяющих театральное произведение. Актеры в его спектаклях играют роли на глазах зрителя, а непрерывное становление содержания спектакля возникает в процессе драматического действия.

На протяжении своей творческой жизни (на сегодняшний день более чем тридцатилетней) Някрошюс обращался к разнообразным по родовой принадлежности произведениям — драматическим, эпическим, собственно поэтическим. Но с каким бы литературным материалом он ни работал, при всем очевидном разнообразии постановок, законы поэтики художественного мира, создававшегося режиссером в его спектаклях, едины. Отсутствие значимой эволюции этих законов не позволяет говорить о связанной с ними периодизации творчества режиссера.

### *Условный* и *поэтический*

Несмотря на многочисленные суждения о том, что театр Някрошюса существует вне какой бы то ни было традиции, он, как уже понял читатель, принадлежит к ветви условного театра. Условность театра Някрошюса обеспечена тем, что его спектакли на многих своих уровнях (в том числе на уровне образа, создаваемого актером) подчинены принципу открытой игры.

Если мы хотим уточнить это определение, то должны будем назвать этот театр *поэтическим*. Поясним, что мы вкладываем в это понятие. По мнению Г. Титовой, «попытки заменить мейерхольдовскую дефиницию <“условный театр”> на поэтический (метафорический) театр ставят последний в положение искусства, вынужденного определять себя по аналогии (через литературу), а ведь именно разрыв с приматом литературы, самоопределение театра составляют главную ценность мейерхольдовского толкования»[[346]](#footnote-347).

Разделяя обеспокоенность ученого, вызванную не в последнюю очередь, вероятно, и тем, что от «примата литературы» сценическое искусство не освободилось до сих пор, несмотря на целый век режиссерского театра, заметим, что само по себе это понятие не влияет на самоопределение театра. К примеру, определение «условный» существует более {293} ста лет, а театр, в том числе и в профессиональных кругах, до сих пор часто рассматривается как нечто вторичное по отношению к драме, о чем свидетельствует подавляющая часть и современных спектаклей, и рецензентской литературы.

Более существенно другое. Мейерхольд оперировал противопоставлением *натуралистический — условный* театр. Сегодня эта бинарная оппозиция недостаточна, хотя бы потому, что понятие «условный» используется очень широко. Даже если актеры в спектакле играют, используя «перевоплощение», такой спектакль сегодня нередко называют условным, основываясь на том, что ему присуща, например, условная сценография, или ее трансформация на глазах зрителей в процессе действия, или единичные обращения актеров к зрительному залу и работникам технических цехов (например, к осветителям или звукорежиссерам).

Не менее важно, что понятие *поэтический* появилось не вместо предложенной Мейерхольдом дефиниции. Определения условный и *поэтический* принадлежат разным типологиям.

Разделение театра на *условный* и *натуралистический*, или *жизнеподобный*, основано на роли игры в спектакле. В жизнеподобном театре игра подспудна, являясь средством для создания сценических образов. В условном театре игра открыта. Она здесь не только средство для создания образов. Игра в условном театре также и самоценна, представляя один из слоев содержания спектакля.

Типология *поэтический — прозаический* противопоставляет типы театра на другом основании. Она базируется на особенностях композиции сценического целого и отдельных образов спектакля. В поэтическом театре смыслообразующими являются ассоциативно-монтажные внутренние связи спектакля. В прозаическом — причинно-следственные.

Использование заимствованной из литературоведения дихотомии *прозаическое — поэтическое* применительно к произведениям разных видов искусства имеет свою традицию. С 1920‑х годов ее уже использовали в киноведении, и одним из первых это сделал В. Шкловский[[347]](#footnote-348). На сегодняшний день подобное разделение принято и в эстетике уже для всех видов искусства[[348]](#footnote-349). По отношению к театру термином *поэтический* пользовался П. Марков. Он разделял режиссеров на режиссеров-прозаиков и режиссеров-поэтов, основываясь на типе внутренних связей в создаваемых ими спектаклях[[349]](#footnote-350). На том же основании противопоставлял художественные образы {294} П. Громов[[350]](#footnote-351), назвав их аналитическими и синтетическими. Т. Бачелис выделяла два типа театра: в одном действие развивается, следуя причинно-следственной логике, в другом — подчиняясь свободным ассоциациям[[351]](#footnote-352). Исходя из композиционных связей спектакля, разделяет театр на поэтический и прозаический Ю. Барбой[[352]](#footnote-353).

Тип композиции произведения определен органичным для природы художника ракурсом мировидения. Разные способы видеть мир связаны с разными типами художественного мышления, каждый из которых позволяет обнаружить одни аспекты действительности и не позволяет другие[[353]](#footnote-354).

Режиссер-повествователь, или режиссер-прозаик, стремится отыскивать причинно-следственные связи между событиями, выстраивая повествование, историю. Режиссера-поэта интересует иное. Он склонен соотносить отдаленные, каузально не связанные друг с другом явления и фрагменты действительности. Соответственно, он строит «рубленую» композицию спектакля, соединяя его части ассоциативно. Этот тип связей может распространяться и на другие уровни спектакля. Так видят мир поэты, стремящиеся соотносить, казалось бы, несоотносимые явления и создающие произведения, в которых ведущую роль играют ассоциативные связи. Подчеркнем: речь идет не об оценке, не о предпочтении одного типа театра или принижении другого. Определения *поэтический* и *прозаический* обусловлены именно типом преобладающих внутренних связей, аналогичных таковым в поэзии и прозе.

Однако в современном театроведческом обиходе определение театра как *поэтического* нередко используется не в этом терминологическом смысле, а расширительно. К нему обычно прибегают, когда хотят отметить высокий художественный уровень постановки или когда характеризуют любой спектакль, поставленный по стихотворному произведению, вне зависимости от того, к какому типу театра относится этот спектакль. Иногда это определение возникает и на месте понятия *условный театр*, но в этом случае, как видим, происходит смешение типологий.

Определение *поэтический* часто фигурирует как синоним другого определения: *метафорический*. Между тем метафоры могут быть приметой не только поэзии. Напомним более общее суждение Е. Эткинда: «… тропы для поэзии не специфичны»[[354]](#footnote-355). Также обстоит дело и в сценическом искусстве: к метафорам {295} прибегают не только в поэтическом, но и в повествовательном, прозаическом театре.

В свою очередь, сама поэзия не сплошь метафорична. «“Метафоричность” — своеобразный и характерный прием поэтического стиля, обязательный далеко не всегда и не для всех поэтов»[[355]](#footnote-356), — подчеркивал, например, В. Жирмунский, приводя в качестве образцов неметафоричной поэзии стихи Пушкина, Некрасова, Кузмина, Ахматовой.

В литературоведении разделяют *металогический* стиль, для которого характерно употребление языковых фигур в переносном значении, и *автологический*, отличающийся использованием слов и выражений в их прямом смысле. Соотношение металогического и автологического в различных поэтических текстах не одинаково и само по себе не определяет качество текста. Более того, определение сущности поэзии нельзя ограничивать «наличием или доминированием в ней металогического элемента: существует огромное количество литературных произведений <…> в которых более заметное место принадлежит автологическому элементу, но которые при этом по целому ряду иных признаков справедливо относятся к самым высоким образцам искусства поэзии»[[356]](#footnote-357).

Не тотально метафоричен и поэтический театр. По аналогии с литературой плодотворно говорить о *металогическом* и *автологическом стилях* в пределах поэтического театра.

Острую актуальность все это обретает в связи с нашей темой. Как показывает проведенное исследование, театр Някрошюса, несомненно, *поэтический театр*, в котором большая часть образов *автологична*.

В композиции спектаклей режиссера именно ассоциативно-монтажные связи являются ведущими, причем сама эта композиция многоэпизодна.

Говоря о многоэпизодности композиции или «фрагментарной природе спектаклей Някрошюса», подчеркнем, что она, как и тип внутренних связей спектакля, связана со способом мировидения и художественного мышления художника, а не с «фрагментарностью наших представлений о действительности»[[357]](#footnote-358), как предположила Е. Кухта. «Фрагментарность представлений о мире» — это аксиома, актуальная и для режиссера-повествователя, который, однако, исходя из свойственного ему видения мира, все равно будет создавать непрерывную композицию спектакля, с использованием логики причин и следствий.

{296} Продолжая говорить об особенностях строения спектаклей Някрошюса, добавим, что ассоциативные связи определяют в них не только композицию сценического целого. Они ответственны также за становление образа, созданного актером, и роли, которую играет актер.

Важнейшими конструктивными и смыслообразующими факторами композиции спектаклей Някрошюса являются поэтический, то есть явно выраженный ритм (а не подспудный, подобный ритму «самой жизни», функционирующему в повествовательном, или прозаическом, театре), и широко применяемые режиссером ритмические элементы: рифмы и повторы. В этом нам видится второе существенное сходство театра Някрошюса с поэзией.

В ходе действия не соседние, разделенные во времени композиционные благодаря ассоциативным связям между ними, образуют параллельно развивающиеся мотивы и темы, которые, в свою очередь, определяют развитое многоголосие, полифонию спектаклей режиссера, что позволяет также говорить о близости принципов сценической композиции Някрошюса законам музыкального развития.

### Мифы о театре Э. Някрошюса

Редкий в современном театре тип композиции спектакля, а также особенности частных образов, ведущие к сбою «автоматизма восприятия», не раз заставляли рецензентов писать об «отдельности» театра Някрошюса. Режиссер, по их мнению, «настолько погружен в построение своих собственных структурных связей и закрыт от внешнего мира, что не только сравнивать его с каким-либо другим театром малопродуктивно, но и общий театральный контекст немногое даст для его понимания»[[358]](#footnote-359). Отсюда вывод: «Эймунтаса Някрошюса можно сравнивать только с ним самим»[[359]](#footnote-360).

Вопреки подобным и весьма распространенным суждениям, литовский режиссер не только глубоко своеобразен, но одновременно, разумеется, связан с определенной традицией. Из уже сказанного понятно, что это *традиция поэтического театра*, среди крупнейших представителей которого следует назвать прежде всего таких режиссеров, как Г. Крэг, Вс. Мейерхольд, Ю. Любимов, Р. Стуруа[[360]](#footnote-361).

Представление о глубокой метафоричности художественного мира Някрошюса — еще один миф, и, вероятно, самый распространенный. Однако, как мы показали на многих примерах, режиссер, очевидно, {297} предпочитает использование автологических средств сценического языка и отдельных составляющих спектакля, то есть прямой смысл вещей и действий, а не переносный. Это одна из особенностей, отличающих поэтический театр Някрошюса от театров только что названных режиссеров.

Напомним, что метафоричность, обусловленная такими имманентными особенностями искусства, как условность и обобщенность, характерна для всякого отдельного художественного мира. Но помимо этого части художников свойственно создавать собственные метафоры. Произведения таких художников и называют метафорическими. Сходным образом в сценическом искусстве, подобно всякому искусству заведомо условному, выделяют тип театра, условного в специальном смысле, то есть театр, не скрывающий того, что он театр.

Возвращаясь к нашему герою, подчеркнем, что сценический мир Някрошюса, разумеется, не обходится вообще без метафор. Но эти метафоры и связанные с ними переносные смыслы обусловлены именно общими свойствами искусства, условностью и обобщенностью, которые в полной мере присущи театру литовского режиссера. Что касается индивидуального метода режиссера, то для него характерно создание именно автологичных образов. Заметим кстати, что режиссер в своих интервью неоднократно утверждал, что метафор в его спектаклях нет. В отличие от многих художников ему дан дар и глубокой рефлексии, позволяющей постигать суть собственных творений (неважно, каково это постижение: интуитивное или осознанное).

Своеобразие театра литовского мастера явственно сказалось и в особенностях его сценического языка. Важнейшим его свойством является прежде всего преобладание в пластике актера конкретных физических действий, связанных с тактильностью, — в отличие, например, от обобщенной актерской пластики, отчетливо ритмизованной, нередко с элементами пантомимы, танца, акробатики, как, например, у Любимова или Стуруа.

Созданные Някрошюсом сценические образы часто называют ребусами, а его театр герметичным. Это представление также мало соответствует действительности. Если судить этот театр «по законам, им самим над собою признанным», если воспринимать и принимать его язык, то и каждый спектакль в целом, и его отдельные образы, рассмотренные как часть спектакля, открываются для диалога и интерпретации. Конечно, это не значит, что создания режиссера вовсе лишены тайны, хотя бы потому, что спектаклям Някрошюса, как и любому художественному миру, заведомо присуща неполная явленность.

Распространенным, если не общепринятым, является мнение о близости сценического мира Някрошюса пространству мифа, а художественного мышления режиссера — мифологическому сознанию.

{298} Отдельные черты спектаклей Някрошюса такую близость действительно подтверждают. Например, бросающаяся в глаза чувственность, ощутимая телесность сценического мира. Героям режиссера свойственно контактировать с окружающей действительностью при помощи осязания и конкретных физических жестов.

Сходство с мифом можно было бы усмотреть (как это нередко и делали) в близости героев спектаклей к природе, условно выраженной, например, присутствием на сцене первоэлементов. Однако смыслообразующей в произведениях Някрошюса становится прежде всего не сама эта близость, а сопоставление вечной природы и сиюминутных забот и волнений человека. В этом отношении прав В. Иванов, который на материале ранних спектаклей точно сформулировал мотив, ставший важным для многих произведений мастера, — мотив, соотносящий изначальность первоэлементов с непреходящей актуальностью тех человеческих проблем, которые интересуют режиссера и которые он постоянно исследует. Выстраивая «свой мир из тех же первоначал и первостихий, из которых был построен мир древних: огонь, вода, металл, земля, дерево, — пишет критик, — режиссер тем самым напоминает, что мир и поныне состоит из того, из чего возник, огня и воды, добра и зла, жизни и смерти»[[361]](#footnote-362).

Именно в связи с «вечными вопросами», на которые обращают наше внимание спектакли, можно говорить о важности непреходящих ценностей в художественном мире Някрошюса. Но следует уточнить, что режиссера волнуют не только проблемы добра и зла, жизни и смерти, неба и земли, Бога и человека. Помимо философских «последних вопросов» в поле внимания Някрошюса оказываются и проблемы, связанные с социумом. Причем нередко и эти проблемы предстают в спектаклях как вечные, не оставляющие человечество в ходе истории. Одновременно режиссера волнует и актуальный социальный контекст и, в частности, социальные катаклизмы, сказавшиеся на жизни поколений, к одному из которых принадлежит он сам. Подобные темы, особенно в ранних произведениях Някрошюса (например, в «Квадрате» и спектакле «И дольше века длится день…»), сосуществуют с трагическими философскими коллизиями. В более поздний период — во «Временах года», «Песни песней» и «Фаусте» — они несколько трансформировались: здесь речь идет не о государственном насилии, а о насилии общества над личностью, то есть о той черте традиционного общества, которая никуда не исчезла и на последующих стадиях развития социума. Иными словами, проблематика спектаклей Някрошюса и проблематика мифа пересекаются, но не совпадают.

{299} Возникает в произведениях режиссера и такая характерная для мифа особенность, как олицетворение вещей и явлений, однако она наблюдается лишь в отдельных спектаклях. К тому же создаваемый при помощи олицетворения образ локален и контрастирует со своим окружением. Именно обнаруживая свою отдельность и необычность, а не благодаря тому, что перед нами вещь, наделенная свойствами живого существа, этот образ и включается в драматическое действие спектакля.

Так было, например, в «Вишневом саде», когда усадьба «откликнулась» на стук Раневской в пол таким же стуком и не откликнулась на стук Лопахина, явно не признавая его своим хозяином. Шумом и звоном разбивающегося стекла отозвалась усадьба и на брошенные за кулисы куски разорванной телеграммы из Парижа. Будто не в силах справиться со своей новой участью после продажи имения, вдруг холодел столбик от ворот: он хоть и остался деревянным, но руки героев, прикасаясь к нему, стыли, как от холодного железа. Своей необычностью подобные реакции предметного мира взрывали мироустройство, акцентируя экстраординарность и катастрофизм происходящего.

В спектакле «И дольше века длится день…» главный герой, разрывая собственную рубаху на могиле друга, завязывает в обрывки ткани песок со дна родного Аральского моря, разбрасывая их один за другим и посвящая тем, кого любил. Рассуждая об этом эпизоде, В. Иванов полагает, что «эмпирическая тленность, конечность Едигея преодолевается на мифопоэтическом уровне, где утверждается его всецелая самоотдача миру <…> Режиссер <…> выходит в тот мифопоэтический план, где смерть <…> вовлечена в круговорот бытия»[[362]](#footnote-363). Самоотдача действительно свойственна и герою Айтматова, и герою Латенаса — Някрошюса. Но разве отсюда следует вывод о преодолении конечности и тленности человека, о том, что «смерть выведена из состояния безнадежного равенства себе»? Такой вывод противоречит и этому спектаклю, и творчеству режиссера в целом, как оно сложилось на сегодняшний день.

Режиссер постоянно ведет речь о ценности индивидуальной жизни и о глубоко трагическом существовании человека. Об этом свидетельствует и сквозной мотив творчества Някрошюса, связанный со взглядом на человека, стоящего перед лицом смерти, и предпочитаемая режиссером световая партитура (художник по свету во многих спектаклях — А. Янкаускас), когда мизансцена выглядит словно выхваченной из тьмы, которая готова в любое мгновение поглотить происходящее перед нами и увести в небытие.

Восприятие трагизма человеческого бытия определяет многое в мироощущении Някрошюса, как оно проявилось в его спектаклях. Такое {300} восприятие чуждо мифологическим представлениям о круговороте бытия, о страдающем, умирающем и воскресающем Боге, о вечности жизни, с которой связано народное «тело», отмирание отдельных клеток которого не только не означает смерти всего организма, но является условием его обновления[[363]](#footnote-364).

Таким образом, художественное мышление режиссера, отдельными чертами сходное с мифологическим сознанием, в своей сущности резко отлично от него.

Широко бытующим является мнение, что создаваемый режиссером мир — это мир архаического общества. Когда говорят о нем в связи с постановками Някрошюса (прежде всего в связи с его спектаклями «И дольше века длится день…», «Времена года» и «Песнь песней»), имеют в виду общество с характерными для него неприятием индивидуализма, предпочтением традиционных ценностей и подавлением личных желаний коллективными воззрениями. Но все эти черты, присущие традиционному обществу, во многом сохраняются и на позднейших этапах, в том числе в современном постиндустриальном обществе. Именно современный мир прежде всего волнует режиссера. Актуальность — одна из причин, обеспечивающих интерес зрителей к его спектаклям. Причем речь здесь идет не о сиюминутной актуальности, а о значимости искусства Някрошюса для нашей эпохи. Вечные проблемы человеческого бытия соседствуют в его спектаклях с проблемами актуальными, в том числе социальными, переплетены с ними.

Разговор, который в своем творчестве ведет Эймунтас Някрошюс, свидетельствует о том, что режиссер является человеком, одновременно живущим и в вечности, и в своем времени, отвечая на его движение от советской эпохи к эпохе независимой Литвы и новой России. Разговор этот свидетельствует о глубокой укорененности художника в литовской и русской истории и культуре. Притом что сегодня он, безусловно, человек мира, а его искусство — впечатляющая страница истории мирового театра.

1. См., например, новейшее переиздание: *Томашевский Б*. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 22. [↑](#footnote-ref-2)
2. Эймунтас Някрошюс: «У меня выходит естественно, хотя, может быть, и неправильно…» [Беседу ведет А. Люга] // Петербургский театральный журнал. 1997. № 12. С. 24. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Шальтянис С*. [Слово драматургам] // Театр. 1983. № 8. С. 58. [↑](#footnote-ref-4)
4. Сравнение Някрошюса с Любимовым не случайно и продиктовано той принципиальной причиной, что два этих крупнейших режиссера второй половины XX – начала XXI в. наиболее последовательно продолжают мейерхольдовскую традицию в истории театра. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Достоевский Ф*. Письмо В. Д. Оболенской, 20 января 1872 г. // Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29, кн. 1. С. 225. [↑](#footnote-ref-6)
6. Эймунтас Някрошюс. Какое пространство за словами? [Беседу ведет Р. Марцинкявичюте] // Современная драматургия. 1988. № 3. С. 191. [↑](#footnote-ref-7)
7. [От редакции] «Вишневый сад» Някрошюса // Театр. 2003. № 5. С. 22. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Смелянский А*. Междометия времени. М., 2002. С. 267. [↑](#footnote-ref-9)
9. Новый гуманизм в театре и драме (Выступление на фестивале «Новая драма 2006») // Нове мистецтво. 2006. № 3 (http://www.nezabarom.ua/e-zines/stuff/e-zines-stuff/new-art/new-art-3/new-humanism/). [↑](#footnote-ref-10)
10. *Давыдова М*. Два мира — два Шекспира // Известия. 2007. 24 октября. С. 10. [↑](#footnote-ref-11)
11. [Предисловие Л. Лебединой к беседе с Э. Някрошюсом «Метафора философа»] // Театральная жизнь. 2008. № 1. С. 90. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Анастасьев А*. В согласии с Горьким // Театр. 1969. № 6. С. 12. [↑](#footnote-ref-13)
13. Здесь и в дальнейшем мы будем пользоваться терминами «фабула» и «сюжет», как их понимали представители русской формальной школы, под фабулой имея в виду цепь вытекающих друг из друга событий, а под сюжетом художественное воплощение фабулы (см., например: *Томашевский Б*. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 180 – 182). [↑](#footnote-ref-14)
14. *Рудницкий К*. [Эймунтас Някрошюс. Круглый стол] // Вопросы театра: Сборник статей и публикаций. М., 1990. С. 11. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Иванов В*. [Эймунтас Някрошюс. Круглый стол] // Там же. С. 20. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Щербаков В*. [Эймунтас Някрошюс. Круглый стол] // Там же. С. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Казьмина Н*. Дом, который построили мы // Театр. 1993. № 1. С. 99. [↑](#footnote-ref-18)
18. См.: *Марецкайте Г*. Меченые атомы // Современная драматургия. 1988. № 3. С. 193. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Я иду в театр на работу…» [С Э. Някрошюсом беседовала С. Хохрякова] // Театральная жизнь. 2002. № 1. С. 45. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Айтматов Ч*. Плаха. Алма-Ата, 1987. С. 286. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Вишневская И*. Так что же потерял майор Ковалев? // Театральная жизнь. 1992. № 1. С. 5. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Крымова Н*. «Скучно, брат…» // Культура. 1991. 19 октября. С. 10. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Гирба Ю*. Делиться позором // Театр. 1992. № 4. С. 29. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Янсонас Э*. К портрету Некрошюса // Юность. 1987. № 9. С. 85. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Казьмина Н*. «Белым цветом я прощаю» // Театр. 1983. № 7. С. 45. [↑](#footnote-ref-26)
26. См., например: «Я иду в театр на работу…» [С Э. Някрошюсом беседовала С. Хохрякова]. С. 45. [↑](#footnote-ref-27)
27. Там же. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Минкин Л*. Профессия: режиссер // Аврора. 1987. № 1. С. 138. [↑](#footnote-ref-29)
29. Там же. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Казьмина Н*. «Белым цветом я прощаю». С. 48. [↑](#footnote-ref-31)
31. Там же. С. 45. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Рыжова В*. Фестиваль молодых // Вопросы театра. [Вып.] 10: сборник статей и материалов. М., 1986. С. 226. [↑](#footnote-ref-33)
33. Эймунтас Някрошюс. Какое пространство за словами [Беседу вела Р. Марцинкявичюте]. С. 191, 192. [↑](#footnote-ref-34)
34. Гамлет родом из Вильнюса [Беседу с Э. Някрошюсом записала И. Корнеева] // Российская газета. 2004. 18 февраля. [↑](#footnote-ref-35)
35. Эймунтас Някрошюс: «У меня выходит естественно, хотя, может быть, и неправильно…» [Беседу ведет А. Люга]. С. 26. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Аникст А*. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 331. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Аникст А*. Шекспир. Ремесло драматурга. С. 334. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Берковский Н*. Трагедия Шекспира // Берковский Н. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 71. [↑](#footnote-ref-39)
39. См.: *Аникст А*. Шекспир. Ремесло драматурга. С. 298 – 394. [↑](#footnote-ref-40)
40. См.: Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского, 1898 – 1930: В 6 т. М., 1994. Т. 6: 1930. Пьеса Шекспира «Отелло». [↑](#footnote-ref-41)
41. *Марков П*. Папазян — Отелло // Марков П. О театре: В 4 т. М., 1976. Т. 3. С, 520. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Смирнов А*. «Отелло» // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1994. Т. 3. С. 685. [↑](#footnote-ref-43)
43. См., например: *Достоевский Ф*. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 9. С. 474. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Смирнов А*. «Отелло». С. 686. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Выготский Л*. Психология искусства. М., 1968. С. 291. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Комарова В*. Творчество Шекспира. СПб., 2001. С. 149. [↑](#footnote-ref-47)
47. Гейне и театр. М., 1956. С. 298. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Блок А*. Тайный смысл трагедии «Отелло» // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 386, 388. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Марков П*. Об Анатолии Эфросе // Марков П. О театре. М., 1974. Т. 2. С. 563. [↑](#footnote-ref-50)
50. См., например: *Аствацатуров А*. «Фауст» Гете: образы и идея // Гете И.‑В. Фауст / Впервые в переводе К. Иванова. СПб., 2005. С. 592 – 628. [↑](#footnote-ref-51)
51. Здесь и далее пользуемся переводом Б. Пастернака, который в основном звучал в наушниках при показе спектакля русскоязычному зрителю. [↑](#footnote-ref-52)
52. Даже если в литовском языке нет подобной связи, она, надо думать, интуитивно или осознанно имелась в виду Някрошюсом, знающим русский язык и русскую культуру не хуже, чем литовскую. [↑](#footnote-ref-53)
53. См.: *Аствацатуров А*. «Фауст» Гете: образы и идея. С. 592 – 628. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Давыдова Е*. «… С первоосновой жизни слито» // Театр. 1983. № 10. С. 38. [↑](#footnote-ref-55)
55. См., например: *Бакутис В*. Духовной жаждою томим // Литва. 1987. 4 июня. С. 4; *Дмитревская М*. Магия мастерства // Смена. 1987. 27 декабря. С. 3. Наиболее развернуто об этом см.: *Иванова М., Иванов В*. «Дядя Ваня»: конец и начало // Творчество. 1988. № 4. С. 27 – 29. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Рудницкий К*. Театральные сюжеты. С. 129 – 130. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Рудницкий К*. Театральные сюжеты. С. 134. [↑](#footnote-ref-58)
58. Там же. С. 123. [↑](#footnote-ref-59)
59. Там же. С. 128. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Кухта Е*. Чехов в театре Эймунтаса Някрошюса // Петербургский театральный журнал. 2002. № 27. С. 22. [↑](#footnote-ref-61)
61. См.: *Иванова М., Иванов В*. «Дядя Ваня»: конец и начало. С. 27 – 29. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Рудницкий К*. Театральные сюжеты. С. 127. [↑](#footnote-ref-63)
63. См., например, подборку высказываний, собранных Г. Заславским, не согласным с Мнениями их авторов: Независимая газета. 1996. 16 апреля. С. 7. [↑](#footnote-ref-64)
64. Сразу вдруг вспомнились сочащиеся водой двери в някрошюсовском «Отелло». Любопытно, что во время многократных просмотров «Отелло» эти двери ни разу не вызвали ассоциации с иконостасом из любимовской постановки. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Строева М*. Военная музыка // Театр. 1982. № 10. С. 122. [↑](#footnote-ref-66)
66. См.: *Песочинский Н*. Дом, в котором разбиваются драмы // Русский журнал. 2001. 19 октября. [↑](#footnote-ref-67)
67. [От редакции] «Вишневый сад» Някрошюса. С. 22. [↑](#footnote-ref-68)
68. См. предисловие П. Богдановой к интервью с А. Васильевым: Анатолий Василии. Темы [Беседовала П. Богданова] // Современная драматургия. 2003. № 4. С. 167. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Тимашева М*. Пир во время чумы // Экран и сцена. 1994. № 19. С. 14. [↑](#footnote-ref-70)
70. Чуть раньше во многом сходные постановки были осуществлены Ю. Любимовым в итальянском театре «Арена дель Соле» (Болонья, 1985) и в Королевском драматическом театре Швеции (Стокгольм, 1986). [↑](#footnote-ref-71)
71. *Лотман Ю*. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 473. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Ахматова А*. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. О Пушкине. Л., 1977. С. 95. [↑](#footnote-ref-73)
73. В спектакле «Отелло» Эмилия также протягивает Яго для поцелуя не руку, а пальчики ноги. Режиссер явно любуется подобными царственными жестами или капризами женщин и не скрывает своего изумления перед неожиданностью жестов, которые позволяют себе женщины, показывая их «крупным планом» и повторяя. В связи с этим можно назвать, например, эпизод из спектакля «Три сестры», в котором Ольга тянет руки Вершинина себе на грудь, и сходный эпизод из спектакля «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума», когда Дона Анна кладет себе на грудь Руки Дон Гуана. Если вспомнить кроме перечисленных хотя бы о таких героинях, как Дездемона, героиня «Песий песней», Маргарита в «Фаусте» или Настасья Филипповна в «Идиоте», также во многом задающих действию тон, то мир спектаклей Някрошюса вряд ли покажется нам «мужским», как его неоднократно характеризовали рецензенты. [↑](#footnote-ref-74)
74. См., например: *Пиков Г*. Дон Гуан и Дон Хуан: взгляд историка на проблему восприятия испанской культуры в России начала 19 в. // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск, 2002. С. 43 – 93. [↑](#footnote-ref-75)
75. Цит. по: *Хализева М*. Каверзы весны // Экран и сцена. 2002. № 37. С. 10. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Люга А*. Букварь «Времен года» // Петербургский театральный журнал. 2003. № 34. С. 23. [↑](#footnote-ref-77)
77. Эймунтас Някрошюс: «Закроют театр — вернусь в деревню» [Беседу ведет Т. Ясинская] // Театр. 1992. № 4. С. 34. [↑](#footnote-ref-78)
78. Алексей Бартошевич: Блага и радости осени [Беседу вела Е. Дмитриевская] // Экран и сцена. 2003. № 37/38. С. 16. [↑](#footnote-ref-79)
79. Там же. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Алпатова И*. Дом, который построил ветер // Культура. 2003. 4 – 10 декабря. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Хализева М*. И творчество, и чудотворство // Экран и сцена. 2003. № 35/36. С. 7. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Зарецкая Ж*. Этап прикосновения к земле // Вечерний Петербург. 2003. 4 ноября. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Шитенбург Л*. Травка зеленеет, солнышко блестит… // Смена. 2002. 3 октября. С. 10. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Матвиенко К*. Сменим оптику // Экран и сцена. 2002. № 39. С. 5. [↑](#footnote-ref-85)
85. Еще раз напомним, что под фабулой здесь понимается последовательность событий, а под сюжетом — художественное воплощение фабулы. [↑](#footnote-ref-86)
86. Вспомним: так же, еле сдерживаясь, стучат в спектакле «Фауст» и люди, окружившие Маргариту и Доктора, перед тем как забросать их палками. Таким образом, режиссер представляет зрителям один из стереотипов поведения толпы. [↑](#footnote-ref-87)
87. Наряду со значками на газовых баллонах, которые используются в сценографии спектакля и напоминают символы разных религий, это придает развернутому перед нами миру обобщенный характер. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Годер Д*. И Соломон, и серна, и олень // Газета.ru. 2004. 9 декабря. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Годер Д*. И Соломон, и серна, и олень // Газета.ru. 2004. 9 декабря. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Львова М*. Деревенские любовники // Экран и сцена. 2004. № 32/33. С. 5. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Соколянский А*. Как ты прекрасна // Время новостей. 2004. 9 декабря. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Иванов В*. «Древо жизни» Эймунтаса Некрошюса // Литературное обозрение. 1986. № 11. С. 92. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Лотман Ю*. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 473. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Давыдова М*. «Гамлет» Эймунтаса Някрошюса // Московский наблюдатель. 1998. № 1. С. 15. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Бартошевич А*. «Гамлет» Эймунтаса Някрошюса // Московский наблюдатель. 1998. № 1. С. 14. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Кухта Е*. Пылающий лед «Гамлета» // Невское время. 1997. 18 октября. С. 5. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Песочинский Н*. Дом, в котором был Гамлет // Час пик. 1997. 22 октября. С. 15. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Годер Д*. Погибнут все // Русский журнал. 2004. 13 февраля. [↑](#footnote-ref-99)
99. См.: *Давыдова М*. «Гамлет» Эймунтаса Някрошюса. С. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-100)
100. См.: *Песочинский Н*. Дом, в котором был Гамлет. С. 15; *Давыдова М*. «Гамлет» Эймунтаса Някрошюса. С. 14. [↑](#footnote-ref-101)
101. См.: *Годер Д*. Убийство на корабле // Итоги.ru. 2001. 26 октября. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Левинская Е*. На воде // Театр. 2001. № 3. С. 21. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Шендерова А*. Някрошюс купил имение // Экран и сцена. 2003. № 27. С. 5. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Дьякова Е*. Лысый заяц // Новая газета. 2003. 14 июля. [↑](#footnote-ref-105)
105. Алексей Бартошевич: «Эти спектакли растут, как трава или деревья» // Экран и сцена. 2007. № 37. С. 6. [↑](#footnote-ref-106)
106. Алексей Бартошевич: Блага и радости осени [Беседу вела Е. Дмитриевская] // Экран и сцена. 2003. № 37/38. С. 16. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Соколинский Е*. «Чистая душа в своем исканье смутном» // Санкт-Петербургские ведомости. 2006. 4 октября. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Эткинд Е*. Материя стиха. Париж, 1985. С. 90. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Шалашова А*. Несентиментальный Чехов // Театральная жизнь. 2002. № 6. С. 18. [↑](#footnote-ref-110)
110. Там же. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Смелянский А*. Междометия времени. М., 2002. С. 269. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Песочинский Н*. Някрошюс. Фантазия в лайф-миноре // Смена. 1995. 25 апреля. С. 5. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Бачелис Т*. Шекспир и Крэг. М., 1983. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Мальцева О*. Поэтический театр Юрия Любимова. СПб., 1999. [↑](#footnote-ref-116)
116. *Мальцева О*. Роберт Стуруа. Театр им. Шота Руставели в Москве 2007 года // Национальный театр в контексте многонациональной культуры. М., 2008. С. 150 – 159. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Зайонц М*. Двое в комнате — я и Сталин // Московский наблюдатель. 1993. № 10. С. 12. [↑](#footnote-ref-118)
118. См., например: *Заславский Г*. Выше любви // Независимая газета. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-119)
119. *Максимова В*. Бег за Чеховым, от Чехова?.. // Родная газета. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Шендерова А*. Някрошюс купил имение // Экран и сцена. 2003. № 27. С. 5. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Соколянский А*. Играй отчетливей // Время новостей. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Балтушникене Т*. Перепутья самовыражения // Вильнюс. 1993. № 2. С. 149. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Дьякова Е*. Па‑де‑де над потопом // Новая газета. 2001. 7 мая. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Должанский Р*. Типичный Някрошюс // КоммерсантЪ. 2004. 8 декабря. С. 16. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Давыдова Е*. «… С первоосновой жизни слито» // Театр. 1983. № 10. С. 40. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Казьмина Н*. «Белым цветом я прощаю» // Театр. 1983. № 7. С. 44. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Казьмина Н*. Путь на Ана-Бейит // Театр. 1985. № 6. С. 141. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Иванов В*. «Древо жизни» Эймунтаса Некрошюса // Литературное обозрение. 1986. № 11. С. 90. [↑](#footnote-ref-129)
129. Одной из первых об этом написала Е. Давыдова. См.: *Давыдова Е*. «… С первоосновой жизни слито». С. 36. [↑](#footnote-ref-130)
130. *Иванов В*. «Древо жизни» Эймунтаса Некрошюса. С. 89. [↑](#footnote-ref-131)
131. См.: *Иванова М., Иванов В*. Рефлексы // Театр. 1992. № 4. С. 24. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Бартошевич А*. Шекспировские сны Эймунтаса Някрошюса // PRO SCAENIUM: Вопросы театра. Вып. 2. М., 2008. С. 192. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Абенсур Ж*. Европа и Санкт-Петербург. Смешение стилей // Балтийские сезоны. 2002. № 5. С. 87. [↑](#footnote-ref-134)
134. *Шостак И*. Гюльсары, Едигей и другие // Литературное обозрение. 1985. № 7. С. 88. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Кичин В*. «В списках не значился» // Театр. 1975. № 11. С. 15. [↑](#footnote-ref-136)
136. См., например, такие его статьи: *Эйзенштейн С*. Неравнодушная природа // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 267, 339 – 361; Вертикальный монтаж // Там же. Т. 2. С. 208; За кадром // Там же. С. 286; Монтаж. 1938 // Там же. С. 179. [↑](#footnote-ref-137)
137. См., например: *Павлов И*. Проба физиологического понимания симптомологии истерии // Павлов И. Полное собрание сочинений: В 6 т. М., 1951. Т. III, кн. 2. С. 195 – 218. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Шерстобитов В*. У истоков искусства. М., 1971. С. 143. [↑](#footnote-ref-139)
139. См.: *Барбой Ю*. К теории театра. СПб., 2008. С. 135 – 152. [↑](#footnote-ref-140)
140. [От редакции.] «Вишневый сад» Някрошюса // Театр. 2003. № 5. С. 22. [↑](#footnote-ref-141)
141. *Должанский Р*. Типичный Някрошюс. С. 16. [↑](#footnote-ref-142)
142. *Годер Д*. В современных одеждах // Русский журнал. 2004. 16 декабря. [↑](#footnote-ref-143)
143. Алексей Бартошевич: Блага и радости осени [Беседовала Е. Дмитриевская] // Экран и сцена. 2003. № 37/38. С. 16. [↑](#footnote-ref-144)
144. Цит. по: *Алпатова И*. Сезоны Някрошюса // Культура. 2003. 2 ноября – 3 декабря. С. 2. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Гриневецкий Е*. Осень нашей весны // Петербургский театральный журнал. 2003. № 33. С. 25. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Москвина Т*. [Отелло] // Петербургский театральный журнал. 2001. № 26. С. 81. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Кухта Е*. «Когда идет на нас сама царица грозная чума» // Театральная жизнь. 2005. № 4. С. 10 – 12. [↑](#footnote-ref-148)
148. *Смелянский А*. Междометия времени. М., 2002. С. 270. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Танана М*. История с «Носом» // Театр. 1992. № 4. С. 21. [↑](#footnote-ref-150)
150. *Романцова О., Заславский Г., Звенигородская Н*. Апокалипсис Любимова, Някрошюса и Уилсона // Независимая газета. 2001. 4 мая. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Хохрякова С*. Зло — что вино, бодрит // Культура. 2000. 30 ноября – 6 декабря. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Эйзенштейн С*. Монтаж. 1938. С. 158. [↑](#footnote-ref-153)
153. Цит. по: *Лозорайтис Ю*. Только смелость // Советская культура. 1987. 16 апреля. С. 5. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Кузнецов Э*. [Вступительная статья] // Пиросмани. М., 1986. С. 5. [↑](#footnote-ref-155)
155. *Кухта Е*. Чехов в театре Эймунтаса Някрошюса // Петербургский театральный журнал. 2002. № 27. С. 24. [↑](#footnote-ref-156)
156. *Кухта Е*. «Когда идет на нас сама царица грозная чума». С. 10 – 12. [↑](#footnote-ref-157)
157. См.: *Дмитревская М*. Трагедия успокаивает // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22. С. 7. [↑](#footnote-ref-158)
158. *Тропп Е*. [Отелло] // Петербургский театральный журнал. 2001. № 26. С. 83. [↑](#footnote-ref-159)
159. *Мейерхольд В*. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 85. [↑](#footnote-ref-160)
160. См., например: *Райкина М*. «Вишневый сад» — это зоосад // Московский комсомолец. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Карась А*. Шесть часов обморока // Российская газета. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-162)
162. *Соколянский А*. Играй отчетливей // Время новостей. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-163)
163. См.: *Полоцкая Э*. «Вишневый сад». Жизнь во времени. М., 2003. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Шах-Азизова Т*. И снова Чехов… Осколки // Экран и сцена. 2004. № 4. С. 5. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Дьякова Е*. Лысый заяц // Новая газета. 2003. 14 июля. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Куприна В*. Разоренное гнездо // Экран и сцена. 2003. № 35/36. С. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-167)
167. *Рябова Е*. «И ничем нельзя помочь» // Экран и сцена. 2003. № 35/36. С. 10. [↑](#footnote-ref-168)
168. *Корнеева И*. Сад, сад, сад… // Время МН. 2003. 10 июля. [↑](#footnote-ref-169)
169. См.: *Тынянов Ю*. Пушкин // Тынянов Ю. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 122 – 165. [↑](#footnote-ref-170)
170. Эймунтас Някрошюс: «У меня выходит естественно, хотя, может быть, и неправильно…» [Беседу ведет А. Люга] // Петербургский театральный журнал. 1997. № 12. С. 26. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Смелянский А*. Междометия времени. С. 270. [↑](#footnote-ref-172)
172. См., например: *Мейерхольд В*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. С. 143 – 161; Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 46 – 54; *Гладков А*. Театр. М., 1980. С. 283 – 301; *Мейерхольд В*. Лекции. 1918 – 1919. М., 2000. С. 181 – 186. [↑](#footnote-ref-173)
173. См., например: *Эткинд Е*. Разговор о стихах. М., 1970. С. 95. [↑](#footnote-ref-174)
174. *Лотман Ю*. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 473. [↑](#footnote-ref-175)
175. Там же. С. 477. [↑](#footnote-ref-176)
176. Такой жест, когда один из сценических героев рукой раздвигает веки другого, который затем застывает с неподвижным взглядом, в сценической практике, несомненно, уникальный. Случайное появление такого же жеста в спектакле другого режиссера, не в качестве цитаты, а независимым образом, — факт почти невероятный. Тем не менее такое «заимствование» мимоходом, без каких бы то ни было «ссылок» на источник, можно увидеть на нашей сцене. [↑](#footnote-ref-177)
177. См., например: *Квятковский А*. Поэтический словарь. М., 1966. С. 216. [↑](#footnote-ref-178)
178. См., например: *Хейзинга Й*. Homo ludens // Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 5 – 240. [↑](#footnote-ref-179)
179. См.: *Гадамер Х. Т*. Истина и метод. М., 1988. [↑](#footnote-ref-180)
180. См., например: *Лотман Ю*. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14 – 285. [↑](#footnote-ref-181)
181. См.: Театральная энциклопедия: В 5 т. М., 1963. Т. 2. С. 842. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Мягкова И*. Важнейшие диалоги о творчестве, жизни и смерти // Театральная жизнь. 2001. № 7. С. 13. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Егошина О*. Нет повести печальнее // Экран и сцена. 2001. № 18. С. 11. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Рудницкий К*. Театральные сюжеты. М., 1990. С. 127. [↑](#footnote-ref-185)
185. См., например: *Кухта Е*. Пылающий лед «Гамлета» // Невское время. 1997. 18 октября. С. 5. [↑](#footnote-ref-186)
186. Егошина О. Люди-птицы // Театр. 2002. № 1. С. 97. [↑](#footnote-ref-187)
187. Цит. по: *Мейерхольд В*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 141 – 142. [↑](#footnote-ref-188)
188. В этом сходятся, например, и Х. Ортега‑и‑Гассет с его «Медитацией о Дон Кихоте», и Й. Хейзинга в «Homo ludens» («Человек играющий») и «Осени Средневековья». [↑](#footnote-ref-189)
189. *Боймерс Б*. Шлюзы игры // Петербургский театральный журнал. 2001. № 26. С. 79. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Максимова В*. Бег за Чеховым, от Чехова?.. // Родная газета. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-191)
191. Эймунтас Някрошюс: «У меня выходит естественно, хотя, может быть, и неправильно…» [Беседу ведет А. Люга] // Петербургский театральный журнал. 1997. № 12. С. 25. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Антонова К*. Путевой дневник // Театральная жизнь. 2001. № 10. С. 43. [↑](#footnote-ref-193)
193. *Крымова Н*. Гнездо на ветру // Литературная газета. 1987. 11 ноября. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Бартошевич А*. Послесловие [к обзору фестиваля «Балтийский дом — 2001»] // Балтийские сезоны. 2002. № 5. С. 78. [↑](#footnote-ref-195)
195. Алексей Бартошевич: Программа была рискованной, но риск оправдался // Экран и сцена. 2004. № 32/33. С. 11. [↑](#footnote-ref-196)
196. *Лебедина Л*. Слуга своего таланта // Труд. 2001. 5 мая. [↑](#footnote-ref-197)
197. *Антонова К*. [Разговор о фестивале «Балтийский дом»] // Экран и сцена. 2001. № 43. С. 10. [↑](#footnote-ref-198)
198. О том, что с пониманием этого феномена существуют проблемы, см., например, подборку: Психологический театр // Петербургский театральный журнал. 2004. № 1 (35). С. 124 – 129. [↑](#footnote-ref-199)
199. *Дмитревская М., Тропп Е*. [Переписка] Любовь и смерть в… // Петербургский театральный журнал. 2003. № 34. С. 29. [↑](#footnote-ref-200)
200. См.: *Чехов М*. Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 394. [↑](#footnote-ref-201)
201. Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Любовь к трем апельсинам. 1914. Кн. 4/5. С. 67. [↑](#footnote-ref-202)
202. *Лебедина Л*. В поисках времени и пространства // Театральная жизнь. 1995. № 7/8. С. 35. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Львова М*. [Разговор о фестивале «Балтийский дом»] // Экран и сцена. 2001. № 43. С. 10. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Минченок Д*. Пастырь и еретик. Беседа [с Эймунтасом Някрошюсом] // Театральная жизнь. 2004. № 3. С. 29. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Кекелидзе Э*. В Петербурге завершился XI Международный театральный фестиваль «Балтийский дом» // Молодежь Эстонии. 2001. 20 октября. [↑](#footnote-ref-206)
206. *Егошина О*. Люди-птицы // Театр. 2002. № 1. С. 96. [↑](#footnote-ref-207)
207. *Зарецкая Ж*. Педагогическая поэма // Северо-Запад. 2001. 22 октября. С. 24. [↑](#footnote-ref-208)
208. См., например: *Крымова Н*. Три еврея и мы // Московский наблюдатель. 1995. № 7/8. С. 50 – 51. [↑](#footnote-ref-209)
209. *Берман Н*. Про настоящее // Экран и сцена. 2007. № 37. С. 7. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Тучинская* А. Болевые точки // Экран и сцена. 1999. № 41. С. 14. [↑](#footnote-ref-211)
211. Алексей Бартошевич: Блага и радости осени // Экран и сцена. 2003. № 37/38. С. 16. [↑](#footnote-ref-212)
212. *Шитенбург Л*. Игры ведьм в «Балтийском доме» // Смена. 1999. 2 октября. [↑](#footnote-ref-213)
213. *Каминская Н*. Моцарт и бухгалтер // Культура. 1994. 26 ноября. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Должанский Р*. Эймунтас Някрошюс // КоммерсантЪ Weekend. 2008. 10 октября. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Должанский Р*. Типичный Някрошюс // КоммерсантЪ. 2004. 8 декабря. С. 16. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Львова М*. Опыт фиксации сценического текста // PRO SCAENIUM: Вопросы театра. М., 2008. Вып. 2. С. 215. [↑](#footnote-ref-217)
217. См., например: *Кухта Е*. «Когда идет на нас сама царица грозная чума» // Театральная жизнь. 2005. № 4. С. 11. [↑](#footnote-ref-218)
218. Владас Багдонас: Някрошюс видит правильных людей [Беседовал Г. Ситковский] // Вечерний клуб. 2001. 25 мая. [↑](#footnote-ref-219)
219. [С Э. Някрошюсом беседовал А. Соломонов] // Газета. 2009. 20 января. [↑](#footnote-ref-220)
220. [С Э. Някрошюсом беседовал А. Соломонов] // Газета. 2009. 20 января. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Минкин А*. Профессия: режиссер // Аврора. 1987. № 1. С. 142. [↑](#footnote-ref-222)
222. Эймунтас Някрошюс. Свободное пространство [Беседовала О. Егошина] // Режиссерский театр. Разговоры под занавес века. М., 1999. Вып. 1. С. 319. [↑](#footnote-ref-223)
223. Метафора философа [Беседу вела Л. Лебедина] // Театральная жизнь. 2008. № 1. С. 92. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Конаев С*. (Если бы членом жюри был я?) // Экран и сцена. 2001. № 43. С. 10. [↑](#footnote-ref-225)
225. Метафора философа [Беседу вела Л. Лебедина]. С. 92. [↑](#footnote-ref-226)
226. Цит. по: *Люга О*. «В начале было пространство» // Экран и сцена. 2000. № 1. С. 5. [↑](#footnote-ref-227)
227. Владас Багдонас: Някрошюс видит правильных людей [Беседовал Г. Ситковский] // Вечерний клуб. 2001. 25 мая. [↑](#footnote-ref-228)
228. «Ишь как птичка распелась!» [С Э. Някрошюсом беседует Н. Науманис] // Петербургский театральный журнал. 1997. № 12. С. 21 – 22. [↑](#footnote-ref-229)
229. См.: *Шалимова Н*. Несколько слов об искусстве актеров Някрошюса // Петербургский театральный журнал. 2008. № 51. С. 64 – 67. [↑](#footnote-ref-230)
230. *Лебедина Л*. Слуга своего таланта // Труд. 2001. 5 мая. [↑](#footnote-ref-231)
231. Эймунтас Някрошюс. Свободное пространство [Беседовала О. Егошина]. С. 321. [↑](#footnote-ref-232)
232. Владас Багдонас: Някрошюс видит правильных людей [Беседовал Г. Ситковский] // Вечерний клуб. 2001. 25 мая. [↑](#footnote-ref-233)
233. Игорь Гордин: Някрошюс оставляет возможность импровизировать. Интервью в гримерной // Новая газета. 2003. 14 июля. [↑](#footnote-ref-234)
234. Человек, который бросает камень [Фрагменты интервью с В. Багдонасом и А. Латенасом М. Романовой и М. Тимашевой] // Экран и сцена. 1995. № 24. С. 10. [↑](#footnote-ref-235)
235. Владас Багдонас: «Мы подходим к опасной черте» [Беседовала А. Шалашова] // Экран и сцена. 2002. № 2. С. 16. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Минкин А*. Профессия: режиссер. С. 142. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Алпатова И*. Дом, который построил ветер // Культура. 2003. 4 – 10 декабря. С. 9. [↑](#footnote-ref-238)
238. *Хализева М*. И творчество, и чудотворство // Экран и сцена. 2003. № 35/36. С. 7. [↑](#footnote-ref-239)
239. *Зайонц М*. Охота на зайцев // Итоги. 2003. 15 июля. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Алпатова И*. Дом, который построил ветер. С. 9. [↑](#footnote-ref-241)
241. Там же. [↑](#footnote-ref-242)
242. *Львова М*. Сумрачный гений — Антону Павловичу // Вечерний клуб. 2003. 17 июля. [↑](#footnote-ref-243)
243. *Никифорова В*. Поэзия распада // Эксперт. 2003. № 27/28. 21 июля. С. 68. [↑](#footnote-ref-244)
244. Там же. С. 69. [↑](#footnote-ref-245)
245. *Зимянина Н*. «Вишневый сад»: кишки на катушку // Вечерняя Москва. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-246)
246. Интервью в гримерной. Людмила Максакова: Раневская очень больной человек, но за сто лет этого никто не заметил [Беседовала Е. Дьякова] // Новая газета. 2003. 14 июля. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Давыдова Е*. «… С первоосновой жизни слито» // Театр. 1983. № 10. С. 41. [↑](#footnote-ref-248)
248. *Зинцов О*. Фаталист // Ведомости. 2001. 8 мая. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Песочинский Н*. Обойдемся и без «Пиросмани»? // Вечерний Ленинград. 1990. 28 сентября. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Иванов В*. «Древо жизни» Эймунтаса Некрошюса // Литературное обозрение. 1986. № 11. С. 93. [↑](#footnote-ref-251)
251. [От редакции] «Вишневый сад» Някрошюса // Театр. 2003. № 5. С. 22. [↑](#footnote-ref-252)
252. *Алпатова И*. Хуторская Библия // Культура. 2004. 9 – 15 декабря. С. 9. [↑](#footnote-ref-253)
253. См.: *Карась А*. Эймунтас Някрошюс вернул в театр трагедию // Вестник Европы. 2001. № 3. С. 218. [↑](#footnote-ref-254)
254. *Мягкова И*. Важнейшие диалоги о творчестве, жизни и смерти // Театральная жизнь. 2001. № 7. С. 14. [↑](#footnote-ref-255)
255. Из буклета итальянского фестиваля «Орестиады Джибеллины». Цит. по: *Люга О*. «В начале было пространство» [Перевела Д. Коробова] // Экран и сцена. 2000. № 1. С. 5. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Бартошевич А*. Гамлет Эймунтаса Някрошюса // Московский наблюдатель. 1998. № 1. С. 14. [↑](#footnote-ref-257)
257. *Дмитревская М*. Трагедия успокаивает // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22. С. 7. [↑](#footnote-ref-258)
258. *Гаевская М*. Почему украли Шекспира? // Театральная жизнь. 2000. № 7. С. 64. [↑](#footnote-ref-259)
259. *Никифорова В*. Маска-шоу // Эксперт. 2004. № 7. 23 – 29 февраля. С. 82. [↑](#footnote-ref-260)
260. *Давыдова М*. «Гамлет» Эймунтаса Някрошюса // Московский наблюдатель. 1998. № 1. С. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-261)
261. *Казьмина Н*. Эймунтас Някрошюс — нарушитель границ // Театральная жизнь. 1998. № 11/12. С. 4. [↑](#footnote-ref-262)
262. *Бартошевич А*. [Три мнения] // Театральная жизнь. 2002. № 6. С. 28. [↑](#footnote-ref-263)
263. См., например: *Галахова О*. Метафорист // Литературная газета. 2002. 6 – 12 марта. С. 9. [↑](#footnote-ref-264)
264. *Марцинкявичюте Р*. Театральные реальности Эймунтаса Някрошюса // Някрошюс. Nekrosius. [Буклет. Международный театральный фестиваль «Балтийский дом. СПб., 2007»]. С. 72. [↑](#footnote-ref-265)
265. *Marcinkevičiūtė R*. Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių. Vilnius, 2002. [↑](#footnote-ref-266)
266. *Лосев А*. Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 418. [↑](#footnote-ref-267)
267. См.: *Тынянов Ю*. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 168 – 195. [↑](#footnote-ref-268)
268. *Лорка Г*. Избранные произведения: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 410 – 411. [↑](#footnote-ref-269)
269. См., например: *Шитенбург Л*. Игры ведьм в «Балтийском доме» // Смена. 1999. 2 октября. [↑](#footnote-ref-270)
270. Использование этого слова в нашем контексте обусловлено особой ролью осязания в контактах персонажа спектакля с окружающим миром, в частности с другими персонажами, и не имеет отношения к термину неклассической философии «телесность». [↑](#footnote-ref-271)
271. *Трускаускайте В*. Дар // Театральная жизнь. 1986. № 19. С. 8. [↑](#footnote-ref-272)
272. *Рудницкий К*. [Эймунтас Някрошюс. Круглый стол] // Вопросы театра. М., 1990. С. 11. [↑](#footnote-ref-273)
273. *Иванов В*. «Древо жизни» Эймунтаса Некрошюса // Литературное обозрение. 1986. № 11. С. 89. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Должанский Р*. Типичный Някрошюс // КоммерсантЪ. 2004. 8 декабря. С. 16. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Карась А*. Шесть часов обморока // Российская газета. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-276)
276. *Васенина Е*. Сезон Станиславского // Новая газета. 2006. 13 ноября. [↑](#footnote-ref-277)
277. *Тучинская А*. «Времена года» Эймунтаса Някрошюса // Русский журнал. 2003. 25 ноября. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Алпатова И*. Дом, который построил ветер // Культура. 2003. 4 – 10 декабря. С. 9. [↑](#footnote-ref-279)
279. *Львова М*. На пороге катарсиса // Экран и сцена. 2004. № 11. С. 9. [↑](#footnote-ref-280)
280. См., например: *Егошина О*. Спектакли, похожие на сновидения // Независимая газета. 1996. 16 апреля. [↑](#footnote-ref-281)
281. *Егошина О*. Спектакли, похожие на сновидения // Независимая газета. 1996. 16 апреля. [↑](#footnote-ref-282)
282. См., например: *Шендерова А*. Добро пожаловать в зону // Театр. 2000. № 2. С. 28. [↑](#footnote-ref-283)
283. *Шендерова А*. Някрошюс купил имение // Экран и сцена. 2003. № 27. С. 5. [↑](#footnote-ref-284)
284. *Максимова В*. Бег за Чеховым, от Чехова?.. // Родная газета. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-285)
285. *Габрилович Е., Гаузнер Г*. Портреты актеров нового театра // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 49. [↑](#footnote-ref-286)
286. См., например: *Шкловский В*. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 9 – 25. [↑](#footnote-ref-287)
287. *Ахматова А*. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. О Пушкине. Л., 1977. С. 92. [↑](#footnote-ref-288)
288. *Алпатова И*. Дом, который построил ветер. С. 9. [↑](#footnote-ref-289)
289. *Хализева М*. И творчество, и чудотворство // Экран и сцена. 2003. № 35/36. С. 7. [↑](#footnote-ref-290)
290. Именно такова практика перевода на фестивале «Балтийский дом», который и познакомил большинство русскоязычных зрителей с основной частью произведений Някрошюса. Вероятно, именно этот вариант и предпочтителен, поскольку не отвлекает от зрительного ряда, как это происходит при переводе, выводимом на бегущую строку. [↑](#footnote-ref-291)
291. См.: *Шнитке А*. Изображение и музыка — возможности диалога // Искусство кино. 1987. № 1. С. 67 – 77. [↑](#footnote-ref-292)
292. *Зинцов О*. Фаталист // Ведомости. 2001. 2 мая. [↑](#footnote-ref-293)
293. *Бартошевич А*. Шекспировские сны Э. Някрошюса // PRO SCAENIUM: Вопросы театра. Вып. 2. М., 2008. С. 195. [↑](#footnote-ref-294)
294. *Песочинский Н*. Дом, в котором разбиваются драмы // Русский журнал. 2001. 19 октября. [↑](#footnote-ref-295)
295. См., например: *Забабурова Н*. Трагедия Пушкина «Каменный гость» в культурно-эстетическом контексте европейского XVII века // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». Вып. 17. СПб., 2001. С. 136 – 140. [↑](#footnote-ref-296)
296. *Дьякова Е*. Па‑де‑де над потопом // Новая газета. 2001. 7 мая. [↑](#footnote-ref-297)
297. *Соколянский А*. Играй отчетливей // Время новостей. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-298)
298. *Зинцов О*. Место на земле // Ведомости. 2003. 14 июля. [↑](#footnote-ref-299)
299. *Дмитревская М., Тропп Е*. [Переписка] Любовь и смерть в… // Петербургский театральный журнал. 2003. № 34. С. 26. [↑](#footnote-ref-300)
300. *Тучинская А*. Архаисты и новаторы в «Балтийском доме» // Экран и сцена. 2006. № 21/22. С. 15. [↑](#footnote-ref-301)
301. См., например: *Соколянский А*. Осуждена — спасена // Время новостей. 2006. 20 ноября. [↑](#footnote-ref-302)
302. *Янсонас Э*. К портрету Некрошюса // Юность. 1987. № 9. С. 84. [↑](#footnote-ref-303)
303. *Давыдова М*. «Нельзя молиться…» // Литературная газета. 1995. 1 марта. С. 8. [↑](#footnote-ref-304)
304. *Шитенбург Л*. Игры ведьм в «Балтийском доме» // Смена. 1999. 2 октября. [↑](#footnote-ref-305)
305. *Тучинская А*. Болевые точки // Экран и сцена. 1999. № 41. С. 14. [↑](#footnote-ref-306)
306. *Дмитревская М*. Трагедия успокаивает. С. 5. [↑](#footnote-ref-307)
307. См.: *Шендерова А*. Добро пожаловать в зону. С. 30. [↑](#footnote-ref-308)
308. *Кречетова Р*. Тени в фестивальном зеркале // Экран и сцена. 2000. № 10. С. 15. [↑](#footnote-ref-309)
309. *Дьякова Е*. «Отелло» Някрошюса: Северная Венеция // Газета.ru. 2011. 3 мая. [↑](#footnote-ref-310)
310. *Зинцов О*. Фаталист // Ведомости. 2001. 8 мая. [↑](#footnote-ref-311)
311. *Конаев С*. Расхождение по пунктам // Театральная жизнь. 2002. № 6. С. 16. [↑](#footnote-ref-312)
312. См.: *Егошина О*. Люди-птицы // Театр. 2002. № 1. С. 96. [↑](#footnote-ref-313)
313. *Зарецкая Ж*. Метафоричный Някрошюс // Вечерний Петербург. 2004. 1 октября. [↑](#footnote-ref-314)
314. *Кухта Е*. Гнездо на ветру // Петербургский театральный журнал. 1996. № 9. С. 102 – 103. [↑](#footnote-ref-315)
315. См.: *Должанский Р*. Серийное убийство конкурентов // КоммерсантЪ. 2004. 24 февраля. С. 6. [↑](#footnote-ref-316)
316. *Шитенбург Л*. Игры ведьм в «Балтийском доме» // Смена. 1999. 2 октября. [↑](#footnote-ref-317)
317. *Романцова О*. Бессловесный Шекспир // Вести.ru. 2001. 4 мая. [↑](#footnote-ref-318)
318. Письмо Л. Чуковской Е. Добину от 7 апреля 1969 г. цит. по: *Ефимов Е*. «Большая ответственность: не создавать легенд» // Вопросы литературы. 2001. № 6. С. 279. [↑](#footnote-ref-319)
319. См., например: *Давыдова Е*. «… С первоосновой жизни слито» // Театр. 1983. № 10. С. 39. Автор статьи одной из первых предложила эту трактовку, которая впоследствии воспроизводилась многократно. [↑](#footnote-ref-320)
320. *Егошина О*. Спектакли, похожие на сновидения // Независимая газета. 1996. 16 апреля. [↑](#footnote-ref-321)
321. См., например: *Рудницкий К*. [Эймунтас Някрошюс. Круглый стол] // Вопросы театра. М., 1990. С. 17. [↑](#footnote-ref-322)
322. *Егошина О*. Спектакли, похожие на сновидения // Независимая газета. 1996. 16 апреля. [↑](#footnote-ref-323)
323. *Гаевская М*. Почему украли Шекспира? // Театральная жизнь. 2000. № 7. С. 64. [↑](#footnote-ref-324)
324. См., например: *Максимова В*. Бег за Чеховым, от Чехова?.. // Родная газета. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-325)
325. *Годер Д*. Стрелять, изнемогая от любви // Газета.ru. 2003. 10 июля. [↑](#footnote-ref-326)
326. *Клейман Ю*. Дерево и металл «Песни песней» // Независимая газета. 2004. 8 октября. [↑](#footnote-ref-327)
327. См.: *Тучинская А*. Архаисты и новаторы в «Балтийском доме» // Экран и сцена. 2006. № 21/22. С. 15. [↑](#footnote-ref-328)
328. Точно так же действует и Дона Анна по отношению к Дон Гуану в спектакле «Моцарт и Сальери. Дон Гуан. Чума». [↑](#footnote-ref-329)
329. *Дмитревская М*. Трагедия успокаивает // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22. С. 6. [↑](#footnote-ref-330)
330. *Максимова В*. Бег за Чеховым, от Чехова?.. // Родная газета. 2003. 11 июля. [↑](#footnote-ref-331)
331. *Зарецкая Ж*. Формула человека от Някрошюса // Вечерний Петербург. 2006. 6 октября. [↑](#footnote-ref-332)
332. *Ситковский Г*. «Жизнь до основы вся без завес» // Газета. 2006. 3 октября. [↑](#footnote-ref-333)
333. *Зайонц М*. Посильнее «Фауста» // Итоги. 2006. 13 октября. [↑](#footnote-ref-334)
334. *Соколинский Е*. «Чистая душа в своем исканье смутном» // Санкт-Петербургские ведомости. 2006. 4 октября. [↑](#footnote-ref-335)
335. *Тимашева М*. Теодицея Эймунтаса Някрошюса // Някрошюс [Буклет XVII Международного фестиваля «Балтийский дом»]. СПб., 2007. С. 66. [↑](#footnote-ref-336)
336. *Егошина О*. Человек в зеркале вселенной // Новые известия. 2006. 3 октября. [↑](#footnote-ref-337)
337. См., например: *Зарецкая Ж*. Формула человека от Някрошюса // Вечерний Петербург. 2006. 6 октября. [↑](#footnote-ref-338)
338. *Рошка А*. Маргиналам — полный контакт! // Театральная жизнь. 2007. № 3. С. 90. [↑](#footnote-ref-339)
339. *Тучинская А*. Архаисты и новаторы в «Балтийском доме». С. 15. [↑](#footnote-ref-340)
340. *Рошка А*. Маргиналам — полный контакт! С. 91. [↑](#footnote-ref-341)
341. *Каминская Н*. Была вначале Сила. Вот в чем суть // Культура. 2006. 30 ноября – 6 декабря. С. 1. [↑](#footnote-ref-342)
342. См., например: *Квятковский А*. Поэтический словарь. М., 1966. С. 157 – 158. [↑](#footnote-ref-343)
343. См.: *Блок А*. Дитя Гоголя // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 293 – 296. [↑](#footnote-ref-344)
344. *Отан-Матье М.‑К*. Отцы и дети в «Балтийском доме» // Балтийские сезоны. 2002. № 5. С. 81. [↑](#footnote-ref-345)
345. *Епифанова С*. Шесть танцующих женщин // Театральная жизнь. 2001. № 10. С. 16. [↑](#footnote-ref-346)
346. *Титова Г*. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к условному театру. СПб., 2006. С. 130. [↑](#footnote-ref-347)
347. См.: *Шкловский В*. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 137 – 142. [↑](#footnote-ref-348)
348. См.: *Каган М*. Эстетика как философская наука. СПб., 1997. [↑](#footnote-ref-349)
349. См.: *Марков П*. Письмо о Мейерхольде // Марков П. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2. С. 59 – 75. [↑](#footnote-ref-350)
350. См., например: *Громов П*. Ранняя режиссура Мейерхольда // У истоков режиссуры. Л., 1976. С. 138 – 180. [↑](#footnote-ref-351)
351. См.: *Бачелис Т*. Шекспир и Крэг. М., 1983. [↑](#footnote-ref-352)
352. См.: *Барбой Ю*. К теории театра. СПб., 2008. [↑](#footnote-ref-353)
353. Подробнее об этом см.: *Мальцева О*. Поэтический театр Юрия Любимова. СПб., 1999. С. 231 – 233. [↑](#footnote-ref-354)
354. *Эткинд Е*. Материя стиха. Париж, 1985. С. 54. [↑](#footnote-ref-355)
355. *Жирмунский В*. Метафора в поэтике русских символистов / Публикация В. Жирмунской-Аствацатуровой // Новое литературное обозрение. 1999. № 1. С. 224. [↑](#footnote-ref-356)
356. *Николаев С*. Русская идиоматика как элемент поэтического языка Иосифа Бродского // Русский язык. 2000. № 16 [46]. 23 августа. [↑](#footnote-ref-357)
357. См.: *Кухта Е*. «Когда идет на нас сама царица грозная чума» // Театральная жизнь. 2005. № 4. С. 10 – 12. [↑](#footnote-ref-358)
358. *Шитенбург Л*. Игры ведьм в «Балтийском доме» // Смена. 1999. 2 октября. [↑](#footnote-ref-359)
359. *Должанский Р*. Типичный Някрошюс // КоммерсантЪ. 2004. 8 декабря. С. 16. [↑](#footnote-ref-360)
360. Ряд этот, разумеется, можно расширить. Но приведенные имена представляют традицию ярко и внятно. [↑](#footnote-ref-361)
361. *Иванов В*. «Древо жизни» Эймунтаса Некрошюса // Литературное обозрение. 1986. № 11. С. 89. [↑](#footnote-ref-362)
362. *Иванов В*. [Эймунтас Някрошюс. Круглый стол] // Вопросы театра. М., 1990. С. 37 – 38. [↑](#footnote-ref-363)
363. См., например: *Бахтин М*. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. [↑](#footnote-ref-364)