

рибуты психологического традиционного русского театра. У Левинского же степень интереса и его качество продиктованы, прежде всего, условиями эксперимента – поисками «вещества театральности». Режиссер еще дважды обращается к Беккету: ставя «Звук шагов» (1990) и «Игру» (1998).

Студия «Театр» – уникальный случай студийного долгожительства. Уже более 30 лет она существует, не изменяя своего статуса и основных идеиных принципов. Не стремится стать репертуарным театром, не имеет своего помещения, соединяет в своей работе профессионалов и любителей, носит подчеркнуто некоммерческий характер. Сложный вопрос соотнесения в одном творческом коллективе любителей и профессионалов Левинский решает философски: «Что такое соучастие в одном спектакле любителей и профессионалов именно на основе открытой театральности? Для меня это целая проблема, к которой каждый спектакль добавляет новые вопросы. Где тут конфликт, а где желаемая гармония? Иногда она приходит через чисто человеческий смысл. Иногда – через недраматические средства: пение, движение и др., в которых все чувствуют себя на равных. Надо найти позицию, при которой кажется, что любой может сделать то же самое. Надо скрыть сложность, а не преподносить ее»¹.

Сам Алексей Левинский и большинство его актеров имеют постоянное место работы в различных профессиональных театрах и тем не менее параллельно продолжают студийную деятельность. «Бездомность – это внутренняя направленность студии. Создавать профессиональную труппу – значит менять состав актеров, формировать репертуар, афишу. Я почувствовал, что это никакого отношения к тому, чем мы занимаемся, не имеет. В то время я уже поработал в Театре сатиры, перешел потом в Театр Ермоловой и прекрасно знал, во что все может превратиться, если встать на профессиональные рельсы, заняться производством, пусть и в усеченном варианте. В студии людей объединяет только интерес, на протяжении всех этих лет ни у кого не было материальной зависимости – деньги никто не получал. И это хорошо, потому что люди по-другому себя ведут, по-другому разговаривают, во всем совершенно другой ритм. И только так, по моему, можно сохранить экспериментальный, учебный характер театральной студии»². Таким образом, в практическом постижении истинной родовой природы театра, Левинский в своей студийной работе использует опыт, накопленный прошлыми поколениями. Он идет по пути не реконструкции отдельных временных форм, но воспроизведения универсальных методик (биомеханики Мейерхольда), призванных раскрыть сущность человека ирающего, актера.

К исследованию феномена театральности почти параллельно с Левинским, но совершенно другим путем и как бы с другой стороны пришел финнградский искусствовед, теоретик театра Вадим Максимов. Его творчес-

кий поиск направлен на соединение науки и практики театра. Он сам так определяет основную мотивацию своих поисков. «Мне кажется, что современный театр находится в глубоком кризисе. Одна из причин этого кроется в его отрыве от науки, в незнании истории и культивировании инфантильности как актерской, так и зрительской. Но и современная наука находится в кризисе. Одна из причин этого – в ее отрыве от практики, замкнутости на самой себе, неучтывании реальных механизмов воздействия. Поэтому мне представляется, что выход из кризиса театра и науки – в их практическом взаимодействии, слиянии».

Учась на последних курсах театрального института, В. Максимов активно включается в работу самиздата. Некоторое время Максимов сотрудничает с журналом «Транспонанс», продолжавшим традиции русского футуризма. Появилась конкретная эстетическая система, а с ней и потребность практического освоения театральных теорий начала века. В студенческом театре при Политехническом институте, куда в 1984 году Максимов приходит в качестве руководителя, постепенно возникает группа, увлекающаяся изучением литературы и искусства, состоящая из людей, имевших техническое, филологическое либо искусствоведческое образование. Для всех это был момент первооткрывательства. С этой группы и возникает студия, названная «Театральной лабораторией». В процессе развития «Театральная лаборатория» прошла через три периода, обусловленных интересом к различным направлениям: символизму, русскому футуризму и системе А. Арто.

Первый этап исканий студии – это эксперименты с формой, новой неизвестной эстетикой. Спектакль по пьесе бельгийского декадента и сюрреалиста Гильдерола «Выход актера», первые опыты с драматургией О. Уайльда (к нему Максимов будет возвращаться трижды) были еще абстрактны и неопределенны, были скорее поисками новых выразительных средств. В «Гамлете» (1988), где Максимов создает очень сложную структуру, перегруженную текстово (в ткань текста Шекспира вводится научный комментарий) общий замысел не выдерживает испытаний и прием исчерпывает себя. Максимов понимает, что актерская техника любителей, не прошедших определенную базовую школу не справляется со все усложняющимися эстетическими задачами. В студии появляется первый профессиональный актер – Роман Макаренко; труппа обновляется, и это позволяет обратиться к русскому футуризму.

В 1988 году впервые в истории театра в «Театральной лаборатории» была поставлена авангардная пьеса Игоря Терентьева 1924 года «Иордано Бруно». Воплощение принципов футуристического театра базировалось на театральной эстетике футуризма и специально на языковой («мирсконца») и изобразительной (костюм, нарисованный на обнаженном теле). Спектакль был задуман не как гипотетическая «реконструкция» представлений футуристов,

¹ Голер Л. Студия отбирает своих // Театр. 1989. № 9.

² Луговской Юрий. Алексей Левинский. Не верну головой в разные стороны // Культура. 15 мая 2003 года.

¹ Попытка раскрытия мифа. Беседа с В. Максимовым // Театральный Петербург. №19(99). декабрь 2005.

но проходил в духе современной эстетики театра и использовал оригинальные сценические приемы. Театру удалось представить в одном спектакле однозначное решение сценического конфликта, а его разные уровни, через инвариативность сценического действия. В результате появился синтетический спектакль, отвечающий основным эстетическим принципам «Театральной лаборатории». Опыт этой постановки показал огромный потенциал русского театрального футуризма, все еще до конца не раскрытый.

Постепенно в процессе исследовательской работы в «Театральной лаборатории» В. Максимов теоретически и практически разрабатывает принципы синтетического театра – театра, использующего художественные средства различных искусств, вбирающего многие направления и формы воплощающего изначальную свою функцию. В таком театре, независимо от конкретно выбранной пьесы, спектакль должен представлять собой структуру, которая воссоздает эволюцию человеческого сознания – от ритуала через возникновение общечеловеческих архетипов, через вычленение индивидуума из мифологической модели, утверждение античной гармонии и синкретизма, через трагическое мироощущение – к созданию качественно новой гармонии на уровне синтеза духа и плоти, к созданию ноосферы.

В театре самим материалом (а не только объектом отображения) является человек, и от того, насколько актеры и другие участники нового искусства окажутся способными преодолеть устаревшие догмы мышления, зависит степень воздействия на зрителя. Каждый спектакль является «предварительным действием» к такому полноценному синтетическому представлению. Каждый спектакль становится опытом сценического воплощения результатов исследовательской работы, включающей в себя теоретическое изучение художественных принципов драматургического материала, на котором строится спектакль, а также освоения различных театральных методов и техник («Театр Жестокости» Арто, русский футуризм, метод М. Чехова, восточные театры).

В начале 1990-х годов в студии возникает некоторый перерыв, паузу периода осмысливания первого опыта. Театральная система Арто становится для Максимова основным эстетическим направлением. Руководитель студии сам определяет это так: «Театр Арто – явление настолько глобальное и настолько неотделимое от культуры XX века, что, открыв его для себя лет двадцать назад, я понял, что без его освоения нормального развития русского театра быть не может. Арто предложил совершенно новое понимание театра, направленное на развитие глубинных архетипических свойств человека. Театр Арто – это поиск общечеловеческого языка, преодоление бесконечных художественных условностей. Через Арто прошли Брук, Гровский, все крупнейшие западные режиссеры. Пока наследие Арто не будет действительно освоено русским театром, мы будем бояться ходить в болоте психологического театра»¹. И содержание, и оформление, и структура, и

само развитие действия, в конечном счете, и принципы существования в этой системе поставили задачу выработки какого-то актерского метода. Скрупулезно и последовательно в течение восьми лет Максимов разрабатывает актерский тренинг, опирающийся на систему Арто (который предложил только теоретическую концепцию), включающий также элементы техник восточного театра, упражнения М. Чехова (в то время еще не опубликованного в России). «В основе тренинга – идея Арто об энергетических центрах (чакрах), которыми можно управлять. Каждый центр несет в себе набор чувств и может выражаться в пластической и звуковой форме. Задача тренинга – преодоление своей бытовой маски и раскрытие энергетических резервов. Режиссер просит актера произносить текст из определенной части – горловой или, например, сердечной. В результате тело актера превращается в инструмент, все части которого резонируют. Игра идет на переходах с одного энергетического центра на другой. Актер включается в процесс и становится творцом. Высший пилотаж – извлечение звука из любой точки тела»².

Некоторые принципы системы Арто воплотились в постановках «Театральной лаборатории» в инсценировке рассказа Борхеса «Роза Парацельса» (1995). Затем возникает «Самурай, или Драма чувств» (1996) – первая пьеса Арто на русской сцене. Здесь в эстетику сюрреализма Максимов вводит шекспировские образы, возникает подчеркнуто алогичная, многослойная игровая ситуация. В спектакле «Кагэки» по пьесе Дзэами Мотокие (1997) – режиссер использует эстетику японского театра Но, переведенную на язык европейского театра без реконструкции, без стилизации, стремясь к изысканности и чистоте. Главным актером в трех спектаклях выступил Роман Макаренко (труппа студии была в то время малочисленной, 3-4 человека).

Далее следует период, который можно условно назвать постановочным, в котором происходит прикосновение к мифу. Что нашло отражение в постановке пьесы О. Уайльда «Саломея» (1999). Постмодернистское «цитирование» стало определяющим приемом всей структуры этого спектакля. Костюмы, напоминающие офорты Обри Бердслея, контекст неосуществленной в начале века постановки Николая Евреинова, поразительное внешнее сходство исполнительницы главной роли с культовой «персоной модерна» и «первой Саломеей» русского театрального символизма – Идой Рубинштейн, – все это, на фоне впервые возникшей в максимовских спектаклях атмосферы гипертрофированного, доведенного до экзальтации (в дionисийско-ниже-ивано-евреиновском понимании этого слова) эrotизма, вписывало эстетику спектакля в контекст русского театра начала века³.

Не случайно некоторые постановки «Театральной лаборатории» сравнивают с опытами Мейерхольда и Евреинова. Евреинов стремился застать

¹ Азбука чувств и жестокость. Над зрителем? Беседа с В.Максимовым // Рабочий Путь, 02.03.2006, № 41-42.

² Насуев А. «Театральная лаборатория» В.Максимова // Театральная жизнь, 2002, №9.

вить «каждого зрителя стать в положение действующего, зажить его жизнью, то есть чувствовать, как он, и иллюзорно мыслить, как он», - для чего в предметах, представляемых на сцене, должна была «как бы циркулировать кровь действующего лица». Фактически, он предлагал приспособить для театра идею «потока сознания», и переносил на театр никому еще тогда не ведомые законы киновосприятия. По сути, Евреинов явился предшественником Арто. Художественная концепция Максимова, так же как и у Евреинова, соединяет в себе и символистское мироощущение, и позитивистский научный подход, и новаторскую психоаналитическую пансексуальность.

Примечательно, что отсутствие режиссерского образования у А. Левинского и В. Максимова обусловило принадлежность их творческих экспериментов к пострежиссерскому театру. Несмотря на европейскую тенденцию движения к такому театру, у нас он по настоящее время является скорее не ключительным, маргинальным явлением. Деятельность таких лабораторных студий, вызывающая дискуссии по поводу художественных достоинств их спектаклей, как правило, не рассматривается в контексте общенаучных экспериментов в области театрального искусства. Это и определяет, на наш взгляд, сложность выживания таких лабораторий в российском социокультурном пространстве. В качестве подтверждения можно привести высказывание В. Максимова в 2002 году. «Задачей театра двадцать лет назад было соединение науки и искусства. Изучение театральных систем выливалось в художественные формы, а не реконструкции. Изначально я не планировал становиться режиссером. Но, к сожалению, косность режиссеров, воспитанных в традициях Станиславского, привела к необходимости самому выступить спектакли. В последние годы общая ситуация в русском театре снова изменилась: все экспериментаторы конца 1980-х сегодня работают за границей, театр оказался вновь абсолютно однообразным, только теперь это не махровый бытовизм, а коммерциализация, актерские антрепризы. Поэтому мне, со своей наукой о театре, со своим репертуаром, состоящим из Дзеами Мотокие, Арто, Софокла, Еврипида, Павича, Стриндberга в сегодняшнем театре, разумеется, делать нечего. Решить материальные проблемы в экспериментальном театре практически невозможно. Поэтому спектакли устраиваются редко, на случайных площадках, информация о них доходит плохо. Тем не менее чтобы теперешний кризис разрешился в будущем, зерна надо сеять именно сейчас. А уж взойдут ли они, зависит от следующих поколений»¹.

Резюме

Творческие пути экспериментальных студий также направлены на поиск основополагающей природы театра, «вещества театральности», обуславливая обращение к экспериментам Мейерхольда и М. Чехова, теориям

Евреинова, к поискам русского футуризма и «театру жестокости» Арто. Эти методики исследуются, воплощаясь в практической деятельности, получают свое дальнейшее развитие, синтезируясь, сплавляясь с современными театральными достижениями в частности, в студии «Театр» А. Левинского, «Театральной лаборатории» В. Максимова.

Эксперименты такого рода нацелены на теоретическую и практическую разработку принципов синтетического театра – театра, использующего художественные средства различных искусств, вбирающего многие направления и формы театра, воплощающего изначальную свою функцию. В таком театре, независимо от конкретно выбранной пьесы, спектакль должен представлять собой структуру, которая воссоздает эволюцию человеческого сознания – от ритуала, через возникновение общечеловеческих архетипов, через вычленение индивидуума из мифологической модели, утверждение античной гармонии и синкретизма, через трагическое мироощущение – к созданию качественно новой гармонии на уровне синтеза духа и плоти, к созданию ноосферы.

В театре самим материалом (а не только объектом отображения) является человек, и от того, насколько актеры и другие участники нового искусства окажутся способными преодолеть устаревшие догмы мышления, зависит степень воздействия на зрителя. Каждый спектакль является «предварительным действом» к такому полноценному синтетическому представлению. Каждый спектакль становится опытом сценического воплощения результатов исследовательской работы, включающей в себя теоретическое изучение художественных принципов драматургического материала, на котором строится спектакль, а также освоение основных театральных систем («театр жестокости» А. Арто, русский футуризм, метод М. Чехова, биомеханика Вс. Мейерхольда, восточные театры и др.).

На основе этих изысканий в студии разрабатывается и практикуется определенный актерский тренинг. Целью работы является создание спектаклей, способных максимально полно воздействовать на восприятие зрителя, воздействовать тотально, объединяя в единый импульс звук, жест, слово, зрительный и музыкальный образ – через ритмическую и психоэнергетическую организацию действия. На последнем этапе создания спектакля происходит субъективное восприятие каждым зрителем с позиции его индивидуальности.

Вопросы для самопроверки

1. В связи с чем в конце XX века возникает потребность обращения к театральным методикам прошлого?
2. Что является объектом творческого исследования в студиях В. Максимова и А. Левинского?
3. Каким образом теоретические исследования методик прошлого реализуются в современной театральной практике?

¹ Беседа с В.Максимовым //Театральный Петербург. Сентябрь 2002. №14(32).