

ЕЛЕНА ЮШКОВА



ПЛАСТИКА
ПРЕОДОЛЕНИЯ

Елена Юшкова

Пластика преодоления

«Издательские решения»

Юшкова Е.

Пластика преодоления / Е. Юшкова — «Издательские решения»,

Пластический театр — это театр, основанный на различных видах сценического и бытового движения, танца и пантомимы, но сознательно лишенный слова. В XX веке он пережил несколько всплесков популярности. Гедрюс Мацкявичюс, создавший в Москве Театр пластической драмы в 1970-е гг., утверждал, что «использует выразительные средства драмы, пластики, танца, пантомимы, цирка, эстрады». Все, кроме слов, потому что «язык пластики настолько богат, что необходимость в слове исчезает»...

© Юшкова Е.

© Издательские решения

Содержание

Предисловие	6
В ритмах человеческого духа	7
«Откровение тишины»	12
Тот, кто имитирует все	17
«Она – о несказанном...». Феномен Айседоры Дункан в русской прессе начала XX века	22
«Сложные вопросы». Журнальная критика начала XX века о пластическом искусстве	27
Конец ознакомительного фрагмента.	33

Пластика преодоления

Краткие заметки об истории

пластического театра в России в XX веке

Елена Юшкова

© Елена Юшкова, 2016

© Марина Анатольевна Лындина, дизайн обложки, 2016

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Научный редактор:

профессор, доктор искусствоведения,

заслуженный работник культуры РФ Т. С. Злотникова

Автор выражает огромную признательность всем людям, которые принимали участие в работе. Перечислить все имена не представляется возможным, но некоторые из них нельзя не назвать: Злотникова Татьяна Семеновна, профессор, заслуженный работник культуры РФ, оказавшая неоценимую помощь при подготовке кандидатской диссертации; Князева Марина Леонидовна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник факультета журналистики МГУ, бывшая научным руководителем дипломной работы автора, посвященной театру Мацкявичюса,

Хотелось бы поблагодарить американских коллег, благодаря которым состоялось продолжение исследования (изучение творчества американской танцовщицы Айседоры Дункан и его влияния на русскую культуру): Блэра Рубла, директора Института Кеннана Центра Вудро Вильсона для международных исследователей, Вашингтон, США, Маргарет Пэкссон, старшего научного сотрудника Института Кеннана. Отдельная благодарность – Мейган Калли-Амер, бывшей научным ассистентом автора исследования во время пребывания в Центре Вудро Вильсона.

Предисловие

В январе 2008 года ушел из жизни замечательный режиссер, заслуженный артист России Георгий Мацквичюс. Его работа в театре – это яркая страница советского театрального искусства, целая эпоха, которая, к сожалению, осталась в прошлом, в 70—80- годах XX века.

В своем творчестве режиссер и его театр всегда стремились к Красоте, благородству, нравственной высоте. Но поменялась эпоха, и Московский театр пластической драмы, созданный Мацквичюсом, оказался не востребованным, а вскоре и несправедливо забытым.

Данная работа была начата в середине 80-х годов. Уже тогда в Театре пластической драмы стал намечаться кризис. В 2000-х годах упоминаний о Мацквичюсе почти не встречалось даже в специализированной прессе, хотя он продолжал ставить спектакли и в Москве, и в других российских городах. И только в прошлом, 2008 году, уже после смерти режиссера, начали публиковаться отрывки из теоретических трудов режиссера.

«Пластика преодоления» лишь отчасти посвящена театру Мацквичюса, хотя, безусловно, именно его спектакли послужили отправной точкой для начала исследования. Новый жанр потребовал дальнейшего углубления в тему, анализа истоков возникновения его театра и причин кризиса.

В ритмах человеческого духа

Идея лишить драматический театр словесной формы выражения посещала театральных деятелей России на протяжении всего XX века, хотя становилась популярной весьма на недолгое время.

К этой мысли в поисках максимальной выразительности на сцене приходили такие разные режиссеры как Всеволод Мейерхольд, Александр Таиров, Михаил Чехов, а спустя полвека – Гедрюс Мацкявичюс, Вячеслав Полунин. Обращались к «театру без слов» и теоретики искусства: Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Сергей Волконский, Максимилиан Волошин.

Если исключить из драматического спектакля слово, одно из главных инструментов выразительности, то на смену ему должно прийти нечто, играющее определяющую роль в стилистике спектакля. Экспериментаторы XX века нашли эквивалент, который по степени смысловой насыщенности не только не уступал слову, но порой даже его превосходил. Этим компонентом пластика актера, а театр, использующий ее в качестве основного изобразительного средства, уже во второй половине столетия на непродолжительное время получил название *пластического*.

Понятие «пластический театр» впервые было не просто заявлено, но и обосновано в 1985 году. Критик Вадим Щербаков в журнале «Театр» проанализировал работу двух театральных коллективов: Московского ансамбля пластической драмы под руководством Гедрюса Мацкявичюса и ленинградского театра «Лицедеи», возглавляемого Вячеславом Полуниным, которые представляли в то время различные ипостаси данного театра: пластическую драму и пластическую комедию.

Статья подводила итог первого десятилетия развития нового направления, отграничивая его от жанра пантомимы, из которой, конечно же, пластический театр вырос.

Как ни парадоксально, но на подступах к обозначению нового жанра находились еще театральные критики начала XX века. Сочетание «пластическая драма», объявленное Мацкявичюсом неологизмом, на самом деле промелькнуло еще в 1915 году в журнале «Аполлон» в статье Ю. Слонимской «О пантомиме» [1, с. 41], где благополучно и затерялось на многие десятилетия. Слонимская употребила это выражение не случайно – эпоха начала XX века была наполнена активными поисками в области пластической выразительности.

Гедрюс Мацкявичюс не сразу подошел к осознанию нового театрального направления. Ему потребовалось около десяти лет, чтобы уверенно говорить о пластическом театре. В интервью автору он сформулировал, опираясь на собственный опыт, что это театр, который в своих спектаклях использует «выразительные средства драмы, пластики, танца, пантомимы, цирка, эстрады» [2], кроме слов, «потому что язык пластики настолько богат, что необходимость в слове исчезает» [2]. Расширяя это определение, можно было бы добавить, что пластический театр относится к синтетическим, пространственно-временным видам художественного творчества и использует драматургию, музыку, хореографию, изобразительное искусство и, конечно же, основной компонент – пластику актера.

Пластика (от греч. *plastike* – ваяние, скульптура) – это «объемная выразительность человеческого тела вообще в статике и динамике» [3]. Если живопись и скульптура обращаются к пластике в ее статическом аспекте, то театр (в том числе и балет) используют ее динамические характеристики. Пластика в театре (или жестуальность), как утверждает П. Пави, – это «система различных характеристик тела (телесных действий)» [4.С.101]. По его же определению, телесные действия основаны на такой единице движения, как жест. Жест – это «телодвижение, чаще всего волевое и контролируемое актером, совершаемое ради значения» [4.С.99].

Жесты вкупе с мимикой, телодвижениями и взглядами считает первичной формой актерского искусства М. Каган [5.С.303]. По мнению исследователя, такая форма зародилась в про-

цессе охоты, а под названием орхестики сохранилась в древнегреческой культуре. В процессе развития из такого синкретического («синкретизм – нерасчлененность различных видов культурного творчества, свойственная ранним стадиям его развития» – см. б) искусства выделился танец, имеющий неизобразительный характер, а другим полюсом стало актерское искусство без слов – изобразительное, или миметическое по своей сути. «Художественный язык этого искусства основан на воспроизведении реальных форм жизненного поведения человека, его бытовых движений, жестов, мимики, то есть имеет изобразительный характер» [5.С.305], – писал М. Каган в работе «Морфология искусства».

К началу XX века пластика и ритм, несмотря на свою ярко выраженную материальность, в толкованиях философов и эстетиков стали чем-то почти мистическим, начали приравниваться к проявлению божественного начала в человеке. Пластику увязывали с мистериями древности, магическими обрядами, религиозным началом, с древними культурами, где она зачастую имела особую знаковую сущность. В ней искали возможность приобщиться к древнейшим истокам человечества, уповая на то, что человеческое тело хранит в себе информацию, давно уже исчезнувшую из сознания людей.

Пластика (всегда, а не только как сценический элемент) тесно связана с таким понятием, как ритм. Ритм – универсальная категория, присущая многим видам искусства, как временным, так и пространственным: музыке, живописи, литературе. В театре ритм – один из важнейших компонентов любой постановки. Некоторые исследователи (например, Гордон Крэг) считали его фундаментальной составляющей театрального искусства.

Ритм (от греческого *rhythmos* – стройность, соразмерность) – способ организации произведения, чередование различных его элементов. Как средство сценической выразительности, «ритм являет собой визуализацию тела в пространстве, письмо тела и введение этого тела в сценическое и вымышленное пространства», «взаимоотношения движений» [4.С.292].

Властитель дум конца XIX – начала XX века Фридрих Ницше, оказавший огромное влияние на русских символистов, писал о божественных свойствах ритма в работе «Человеческое, слишком человеческое» (1878): «С помощью ритма человеческая просьба должна была глубже запечатлеться в памяти богов... С ним (ритмом – Е. Ю.) можно было достигнуть всего: магически содействовать работе, заставить какое-нибудь божество явиться, приблизиться, выслушать, приуготовить себе будущее по своему усмотрению, разрядить свою душу от какого-нибудь излишка...» [7.С.563].

Другая работа философа [«Рождение трагедии из духа музыки»] стала своего рода Библией для кумира российской творческой интеллигенции танцовщицы Айседоры Дункан. Ее привлекала теория дионисийского и аполлоновского начал в искусстве, утверждение о том, что «день, когда ты не танцевал, есть день потерянный» [8.С.16], и придуманный Ницше танцующий мудрец.

Свободный танец, созданный Дункан, стремился к воплощению высшей духовности через физическое тело танцовщицы, а поисками высшей духовности была одержима и российская элита эпохи «серебряного века». Хотя основные инструменты Айседоры – всего лишь пластика и ритм, ее спектакли становились центром бурных дискуссий философов, поэтов и критиков России. В ее искусстве зрители находили воплощение «духовной телесности» [8. С.86], нечто «несказанное» [8.С.89], преодоление косности материи и полет возвышенной души.

Мистическое значение пластике и ритму придавалось русскими последователями учения Рудольфа Штейнера, в числе которых – поэт и теоретик символизма Андрей Белый. Именно Штейнер оказал большое влияние на театральную систему Михаила Чехова, где пластика актера ставилась во главу угла, но уже не в мистическом, а самом что ни на есть рабочем смысле. Тело Чехов считал главным инструментом актера, даже в драматическом спектакле.

Именно то, что пластика и ритм явились столь древними средствами выразительности, провоцировало деятелей искусства (особенно в переломные эпохи) на поиск в них высших

смыслов. Ритуалы и мистерии, магия, заключенная в театрализованных движениях наших предков, – все это позволяло говорить о том, что с помощью пластики и ритма человек может приблизиться к непознаваемому и непостижимому, прежде всего в самом себе, погрузиться в глубину своего бессознательного. У творцов «серебряного века» существовал настоящий культ древности, в которой они искали забытые средства познания глубин человеческой души.

В атмосфере увлечения искусством давно ушедших эпох творили выдающиеся режиссеры начала XX века, ведя активные поиски нового театрального языка. Всеволод Мейерхольд обосновывал «пластическую статуарность» [9], а позже обратился к итальянской комедии масок. Теорию «органического молчания» развивал Александр Таиров [10], обращаясь, в частности, к древнегреческой трагедии. Множество поклонников было у «свободной пластики», пантомимы, ритмики Жака-Далькроза, которую пропагандировал в России Сергей Волконский, а также старинного (средневекового или античного) театра, где пластика играет особую роль – в этой связи можно вспомнить Николая Евреинова.

В 10-х годах в России было поставлено огромное количество пантомим и мимодрам, публиковалось множество статей, посвященных этой проблематике. В 20-е годы интерес к пластике, несмотря на смену режима, сохранялся: возникла «биомеханика» Мейерхольда, теория психологического жеста Михаила Чехова. И только с 30-х годов, когда усиление вербализации искусства было обусловлено политическими требованиями, пластика была насильно вытеснена на задворки, изгнана из театральной практики как слишком условный, а значит, и опасный язык. Именно господствующей идеологии пластический театр обязан своим исчезновением на долгие годы. К счастью, в России сохранился классический балет, который почему-то попал в разряд ценностей, нужных народу, несмотря на то, что также не являлся демократическим видом искусства.

За годы господства соцреализма искусство в России стало превращаться в агитацию, пропаганду, лубок. Главным его стремлением стало моделирование новой действительности, далекой от буржуазной и противопоставленной ей, конструирование особой реальности, в которой нет места многозначности и утонченности.

Пластический театр, глубоко связанный с философскими и эстетическими поисками деятелей культуры, был предельно условным искусством, а условность вытраивалась самыми жестокими методами. Ведь она допускала ту самую многозначность, за которой возможно было спрятать любые свободолюбивые мысли. Условный театр нес зрителям нечто неподвластное строгим канонам тоталитарного искусства, давал тайное знание, приобщаться к которому считалось крамолой. Поэтому, попав в разряд упаднических жанров, он на долгие годы исчез с советской сцены.

Путь к возрождению жанра оказался долгим и тернистым, но все же в 70-е годы со страниц авторитетных театральных изданий прозвучало – пластический театр есть. Его возрождение началось в России с пробуждения интереса к пантомиме. По мнению Александра Румнева (актера театра Таирова, а позже – преподавателя ВГИКа и теоретика), отправной точкой послужил VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, проходивший в Москве в 1957 году, в рамках которого прошел I Международный конкурс пантомимы. В 1961 году в Советский Союз приехал Марсель Марсо. После его гастролей это направление искусства начало бурно развиваться. В 60-е годы образовалось множество студий. Среди них – «Наш дом» Марка Розовского, где пантомиму ставил Илья Рутберг, «Ригас пантомима» под руководством Роберта Лигера, театр Модриса Тенисона в Каунасе, студия пантомимы в Одессе и многие другие.

В 1964 году появляется книга Румнева «О пантомиме», где автор будто бы извиняется за условность пантомимы и утрированно пытается подчеркнуть ее неразрывную связь с реализмом в театре, чтобы преодолеть препоны цензуры. «О пантомиме... сложилось мнение, ЕЩЕ НЕ ВСЕМИ ИЗЖИТОЕ (выделено нами – Е.Ю.), как о зрелище формалистическом, эстетском

и условном. Это представление в корне неверно», – в этом высказывании слышится дух того времени со всеми его противоречиями.

Следующее десятилетие, 70-е годы, были названы критиками «радостной вехой... самознания и самоутверждения» [11.С.18] пантомимы. Именно тогда появились первые книги по ее истории и теории. В это же десятилетие пантомимические коллективы попытались расширить возможности жанра, использовать и другие, дополнительные изобразительные средства.

Созданный в 1975 году спектакль Гедрюса Мацкявичюса «Преодоление» положил начало совершенно новому виду театра – пластической драмы, что осозналось, конечно же, гораздо позже. Спектакль посвящался скульптору Микеланджело и эпохе Возрождения. Хотя пантомима, танец и другие виды сценического движения здесь прекрасно «уживались» друг с другом, Мацкявичюс настаивал на том, что новый театр без единого слова является именно разновидностью драматического театра. К такой точке зрения присоединяется и критика. Работу Мацкявичюса и его актеров называют, в частности, театром «тотального драматизма» [12.С.23].

По мнению классика советской пантомимы Ильи Рутберга, Мацкявичюс достиг «гармонии острого внешнего рисунка и достоверности внутренней жизни» [13.С.118], хотя даже в работе 1989 года по-прежнему относит пластическую драму к разновидности пантомимы.

Самым дотошным исследователем творчества Мацкявичюса становится критик Вадим Щербаков, публикующий в журнале «Театр» в 1985 году разбор первых десяти спектаклей. Главным достижением пластического театра он считает существование в нем «несказанного», ведь его эстетика базируется на принципах «органического молчания», некогда провозглашенных еще Александром Таировым. Критик определяет истоки нового искусства – это «синтез мимодрамы Таирова и некоторых положений системы Станиславского» [14.С.28].

В 70-х годах в театре господствовал своего рода идеологический натурализм, основанный на соцреализме. На сцене царили производственные или бытовые пьесы, хотя выдающиеся режиссеры уже создавали новый театральный язык. Тем не менее в обществе подспудно жила ностальгия по условному театру, который бы поднимал вечные, бытийные, вопросы, ностальгия по красоте. Поэтому все спектакли, поставленные в Театре пластической драмы, пользовались большой симпатией зрителей.

Мацкявичюс неоднократно подчеркивал свое стремление к созданию высокодуховного искусства, обращенного к жизни человеческой души и духа. Пластика, которую он избрал своим главным инструментом, по его мнению, позволяла отречься от бытового и земного и обратиться к вечному.

«Человеческий дух существует совсем в других, только ему присущих ритмах... Вот мы и пытаемся уловить его ритмы, выявить скрытые законы его жизни... Язык пластики настолько богат, что необходимость в слове исчезает, особенно в таком театре, который пытается проникнуть в глубину человеческого духа» [2], – выразил Мацкявичюс эстетическую программу своего театра.

Как говорил режиссер автору работы, его всегда интересовало «воспаленное сознание» творца, где отражается окружающий мир и одновременно рождается свой собственный. И не случайно героем спектакля «Преодоление» становится скульптор Микеланджело, ваяющий на глазах у зрителя свои бессмертные скульптуры, центральный персонаж спектакля «Красный конь» – художник, запечатлевающий на полотне фрагменты жизни, герой постановки «Глазами слышать – высший ум любви» по Шекспиру – поэт, не могущий справиться с образами, живущими в его душе.

Спектакли Театра пластической драмы, поставленные на протяжении второго десятилетия его существования, уже не вызывают столь пристального внимания прессы. Затем наступает кризиса, и театр в начале 90-х распадается. Создав через несколько лет новый театр,

«Октаэдр», Мацкявичюс слышит суровый приговор критики: «Спектакли Мацкявичюса – страстные, самобытные и выразительные, ушли в прошлое» [15.С.9].

В 80-е годы жанр пластического театра бурно развивается. Идут интенсивные поиски новых возможностей. Помимо пластической драмы существует пластическая комедия, представленная творчеством ансамбля «Лицедеи» под руководством Вячеслава Полунина и мим-труппы «Маски» из Одессы [руководитель Георгий Делиев], «музыкально-пластическая буффонада» Олега Киселева и другие.

В конце 80-х пользуются популярностью спектакли Романа Виктюка, где пластике придается совершенно особое значение. Именно с ее помощью режиссер добивается мощного надсмыслового, многосмыслового эффекта. «Служанки» 1988 года поразили зрителей ирреальной, трепещущей, зыбкой пластикой, постановщиком которой была Алла Сигалова. «Это первый яркий опыт соединения тела и звука на сцене», – пишет критика [16.С.2]. Вскоре сама Сигалова создает свою «Независимую труппу», в которой занимается синтезом драмы и танца.

В 90-е годы о пластическом театре уже не говорят. Критики журнала «Балет» пишут о новом направлении, пришедшем с Запада, contemporary dance. А пластический театр интегрируется в театр драматический, который перестает к тому времени быть как литературным, так и идеологическим. В 90-х годах и сам термин «пластический театр» ушел из арсенала критиков, а в театроведении до сих пор нет единой системы представлений об этом виде театрального искусства.

Стремление восстановить историческую справедливость по отношению к незаслуженно забытому пластическому театру и двигало автором работы, сделавшим попытку уже из другого века взглянуть на это романтическое и яркое явление века ушедшего.

Таким образом, недолгая история существования пластического театра в России позволила сделать нам некоторые предположения:

– Пластический театр – специфический жанр театрального искусства, который зародился в начале XX века, а окончательно сформировался в России в 70—80-е годы XX века.

– Пластический театр – жанр, свойственный переломным эпохам, а обращение деятелей искусства к пластике – проявление своего рода недоверия к слову, признание его ограниченности, приземленности и даже лживости.

– Пластический театр – способ философского осмысления мира, концентрированное выражение «ритмов человеческого духа» (термин режиссера Гедрюса Мацкявичюса, см. 2).

– Интеграция пластического театра в театр драматический и балетный – причина исчезновения жанра.

«Откровение тишины»

Пластический театр – это театр, главным средством выразительности в котором служит пластика человеческого тела. Пластика «возникает в результате индивидуально-характерных особенностей фигуры, походки, манеры держать себя, движений и жестов человека, приобретающих в конкретном жизненном контексте эмоционально-смысловое значение» [1, с.350]. Добавим, что в пластике кроются огромные возможности изобразительности, выразительности, раскрытия человеческой психологии, выражения мироощущения и взгляда на мир.

Исследователь классического балета В. Ванслов утверждает, что «уже в жизненной реальности человеческой пластике свойственны зачатки образной выразительности. В том, как человек движется, жестикулирует, действует и пластически реагирует на действия других людей, выражаются особенности его характера, строй чувств, своеобразие его личности» [2, с. 8].

Пластика человека зависит не только от его индивидуальности, но еще и от эпохи, от стиля движений, принятого в той или иной социальной среде. В театре, так же, как и в жизни, по мнению французского исследователя П. Пави, «в каждую эпоху возникает собственная концепция театрального жеста, что влияет на актерскую игру и стиль представления» [3, с.99]. Если пару веков назад идеалом были гармоничные плавные движения, то к концу XX века в моду вошли острые, нервные, угловатые и синкопические жесты.

Основной единицей пластической выразительности принято считать жест. Современный исследователь ведет традицию в понимании жеста от «Энциклопедии» Дидро, где жест определяется «как внешнее движение корпуса и лица, одно из первых выражений, данных человеку природой» [3, с. 186]. Жест и другими исследователями определялся как одно из самых первых средств выразительности, доступных человеку в глубокой древности. Российский театровед Н. Вашкевич, издавший в начале XX века несколько книг о хореографии, ее сути и происхождении, утверждал: «Жест есть самый простой, а потому и первый способ, которым воспользовался перворожденный человек для выражения своих душевных и физических переживаний» [4, с.5].

Жест изначально казался связанным с действием. Е. Панн в статье о пантомиме, напечатанной в «Ежегоднике императорских театров» в 1915 году, как бы продолжил мысль Вашкевича: «Жест есть средство выражения деятельного начала мира... Жест и был языком людей, пока отношения между ними сводились к действию: борьбе, охоте, любви... Жест – примитивный язык человечества, его законы подвижны и гибки: они оставляют широкую свободу индивидуальному творчеству собеседников» [5, с. 201, 200]. В суждении Е. Панны есть доля истины, поскольку отмечается исторически детерминированное значение жеста в формировании культуры как таковой.

Современный практик и теоретик пантомимы И. Рутберг, обращаясь к древним истокам человечества, прослеживает процесс рождения жеста и перехода от жеста конкретного к все более и более обобщенному. «Сначала, чтобы быть понятым, человек должен был показывать, имитировать. Так родилось движение, несущее смысл, содержащее в себе информацию, – родился жест.

Человек столкнулся с принципиально новой для себя задачей – не сорвать плод с ветки высокого дерева, а показать, как срывается этот плод. Не зачерпнуть горстью глоток воды из реки, а показать, как зачерпывается вода. Не выследить, догнать и убить зверя, а показать, как это делается, то есть показать действие» [6, с. 8].

Действие, по мнению Рутберга, постепенно становится все более абстрактным, обобщенным, отходя от конкретного обозначения – например, от охоты на мамонта или на птицу, – начинает обозначать охоту вообще, но сохраняет при этом связь с первоосновой, иначе будет просто непонятым. «Жест, прошедший процесс отбора и обобщивший при этом содержащу-

юся информацию, – гигантский шаг вперед, решающий шаг по пути к рождению искусства» [6, С.10]. Жест постепенно превращается в знак, «выражающий внутреннюю сущность» [6, С. 125].

Современный практик пантомимы Ж-Б. Барро утверждает, что «язык жестов так же богат, как и речь» [7, с. 96].

Кроме жеста, по Пави, существует такое понятие, как мим, то есть искусство движения тела. Правда, для нас оно более привычно применительно к человеку: «мим – это прежде всего человек, знающий свое тело и в совершенстве им владеющий» [8, с. 94]. Но Рутберг в своем учебнике для режиссеров пантомимы использует термин «мим» в значении, которое придавали ему европейские мимы, в частности Марсо: «искусство показа взаимодействия человека с природой, предметами и людьми, которые нас окружают» [6, с. 20].

Довольно четко понятие мима и его отличие от понятия пантомимы сформулировано в книге А. Румнева «О пантомиме» на основании подхода М. Марсо: «То, что он показывал в Москве, когда один, с помощью лишь пластической и мимической выразительности, населял сцену людьми и предметами, есть, по его определению, искусство мима. Его спутники – фантазия и иллюзия. Искусство пантомимы, по мнению Марсо, – это театр, наполненный событиями, это немая драма, где место действия обозначено декорацией, где реальные актеры работают с вещами реальными или похожими на реальные» [9, с. 122].

В европейской театральной традиции изначальная функция театрального жеста всегда состоит в том, чтобы выражать различные состояния души героя и различные свойства его характера, а также его отношение к миру и окружающим его людям.

Выразительный потенциал пластики в театре обусловлен тем, что актер находится на сцене, которая предельно укрупняет его, и каждое движение актера приобретает особый смысл. Поэтому любая театральная система требует пластики не бытовой, а специальной, которая обладает большей обобщенностью, условностью, многозначностью. В театре пластическом основным смыслообразующим фактором становится визуальный образ, а перед актером стоит задача выразить идею спектакля и характер своего персонажа только с помощью своих движений, умело организованных режиссером.

Мы уже упоминали о тесной связи пластики с ритмом. «Человек лучше запоминает стихи, чем бессвязную речь, ... (наши предки – Е.Ю.) рассчитывали с помощью ритмического отстукивания быть услышанными на более далекие расстояния; ритмизированная молитва, казалось бы, быстрее доходила до слуха богов», – утверждал Ницше [10, с.563]. Очевидно, это касается и движений – организованные с помощью ритма движения экстатического танца также представляли разновидность молитвы, обращенную к божеству.

Проблема ритма и действия интересовала английского режиссера-новатора Гордона Крэга. Действие он связывал с движением и жестом. «Говоря „действие“, я имею в виду и жест и танец – прозу и поэзию действия». По мнению Крэга, у истоков театра стоял танец, будучи вполне самодостаточным. Поэтому, на его взгляд, действие даже и в современном спектакле вполне могло обходиться без слов. «Когда же, исследуя первоосновы театрального творчества, Гордон Крэг уходил в далекие времена, действие в его понимании начинало сближаться с действием, с первоначальной формой существования зрелищного искусства; эхо древних языческих обрядов звучало в настойчивом прославлении жизни и смерти, которая продлевает жизнь, делает ее вечной» [11, с. 30]. Хотя понятие действия для Крэга, конечно же, было шире – оно «включало в себя понятие непрерывности, единства, идейно-художественной цельности развития сценического представления. Оно означало также стремление к совершенству, к гармонии» [11, с. 30].

До сих пор, несмотря на сугубую конкретность всего, что связано с пластикой, некий мистический смысл всегда присутствует, когда говорится или пишется о движении в театре. Особенно это свойственно тем эпохам, когда интерес к пластике возрастает. Повышенное вни-

мание к пластике – это, как свидетельствует опыт XX века, своего рода реакция на выхолащивание из театра живого начала, на превращение театрального действия в художественное чтение на подмостках (как было в начале XX века) или в идеологически-пропагандистское зрелище (так случилось в 70-е годы XX века).

Хотя термин «пластика» вошел в театральный лексикон России еще в середине XIX века, но толкования его были различны. Как утверждает современный исследователь Г. Морозова, «в конце концов он стал расплывчатым и даже немного загадочным. Его связывали не просто с мастерством артиста в области внешнего рисунка роли, но с каким-то особым, необычным «выразительным движением», имеющим свои стилистические признаки, строящимся по специфическим законам и правилам. Он применялся в тех случаях, когда хотели подчеркнуть, что речь идет не о бытовом движении, и не о танцевальном, а о чем-то третьем, совершенно своеобразном... Постепенно смысл термина определился примерно как «телесная интерпретация чувства» [12, с.192].

В классификации типов художественного творчества исследователь М. С. Каган предлагает своеобразную градацию театрального движения. Между двумя «полюсами» движения («чистым танцем» и «актерским искусством переживания») существует несколько различных ступеней по мере убывания условности и по мере нарастания изобразительности, повествовательности, прозаичности. Вслед за «чистым танцем» идет «сюжетный танец», затем – «хореографически-актерский синтез (пантомима с преобладанием танца)», следом – «актерско-хореографический синтез (пантомима с преобладанием изобразительности)» и только потом «актерское искусство представления», которое, в конце концов, переходит в «актерское искусство переживания» [13, с. 314].

Воспользовавшись этой классификацией, можно расположить пластический театр между балетом [чистым танцем] и драматическим театром, прозой сцены.

Следовательно, и «лексика», которой пользуется пластический театр, не столь канонична, как это происходит на обозначенных «полюсах», но весьма изменчива, подвижна. Пластический театр открыт для эксперимента – ведь каждая эпоха имеет свои особенности в сфере человеческой пластики, которые и проецируются в театральные поиски.

В театре традиционном, драматическом, у актера есть такие выразительные средства как голос и речь. Но театр пластический без сожаления от них отказался. Как мы видим из опыта театральных поисков XX века, театр вполне в состоянии обходиться без голоса и речи, и, используя только пластику актера в сочетании с музыкой и живописью, создавать вполне полноценные спектакли.

Театр без слов – искусство предельно условное, и основная смысловая нагрузка ложится на пластику актеров и организацию их движений на сцене. Движения становятся неким знаком, в котором кодируется информация. Если взять определение Лотмана, касающееся условности в искусстве, то мы увидим, что он подразумевал под условностью «реализацию в художественном творчестве способности знаковых систем выражать одно и то же содержание разными структурными средствами... Принятая в произведении искусства система отображения, характеризующаяся семантикой, обладает известной произвольностью по отношению к изображаемому объекту, что и позволяет говорить об ее условности» [14, с. 374]. В пластическом театре обязательным условием восприятия происходящего на сцене становится наличие интерпретации происходящего на сцене зрителем, находящимся в зрительном зале.

Дискуссии об условности в театре были неотъемлемой чертой эпохи «серебряного века». В частности, в сборнике 1909 года «Театр. Книга о новом театре» такие известные деятели искусства, как А. Белый, В. Брюсов, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, Вс. Мейерхольд, решали, насколько допустима в театре условность и насколько устарел натурализм [15].

Но обсуждение этой эстетической проблемы началось за несколько лет до выхода сборника. Театрально-драматургическая дискуссия «серебряного века» достаточно подробно рас-

смаатривается в монографии О. К. Страшковой [16]. Исследователь представляет различные точки зрения театральных деятелей рубежа веков на предназначение театра, поэтому мы не будем подробно затрагивать данную проблему.

Нас интересует только тот аспект дискуссий, который имеет непосредственное отношение к теме нашего исследования, то есть к театру пластики, переживавшему расцвет именно в данный период времени (см. главу «Сложные вопросы»).

Термин «пластическая драма», который ввела в обиход в журнале «Аполлон» Ю. Слонимская [17], по сути дела, является синонимом современного понятия «пластический театр», потому что под «драмой» в данном случае подразумевался явно не литературный жанр, а жанр театрального искусства. Не балет, не опера, а именно разновидность драматического театра, в котором преобладает пластическая доминанта в выражении идеи автора спектакля.

Говоря о балетмейстере Новерре, жанр которого она и определяет как пластическую драму, Слонимская стремится подчеркнуть отличие его постановок от традиционных балетов и принадлежность к театру драматическому, хотя и без слов. В своей попытке идентифицировать новаторство французского балетмейстера Слонимская не была последовательной, поэтому полноценной концепции с четко выстроенной терминологией не получилось. Как известно, для критики начала XX века вообще была характерна эссеистичность, пишущим об искусстве казалось более важным привлечь внимание к новому и необычному, чем тщательно и скрупулезно исследовать свой объект. Поэтому некоторая терминологическая вольность критиков той поры оставляет возможность для вариантов в трактовке тех или иных понятий.

Беглое высказывание Слонимской носило прогностический характер, но через несколько десятков лет термин нашел применение в театральной практике, критике и научных исследованиях.

«-Что же такое «пластическая драма»? – предвижу недоуменный голос скептика. – Да это так же бессмысленно, как, допустим, «танцевальная опера»...», – такой вопрос задавал сам себе Гедрюс Мацкявичюс в рукописи «Откровение тишины» [18], которая начинает публиковаться только в 2008 году. Очевидно, режиссер вспоминает многочисленные упреки в свой адрес и дискуссии по поводу его новаторского подхода к жанровым дефинициям.

И отвечает: «Позволю лишь напомнить, что давным-давно в искусстве утвердились такие его виды, как хореодрама, мимодрама, психодрама и другие. „Драма“ в переводе с древнегреческого означает „действие“, то есть скорее поступок, движение, нежели слово. „Пластичный“, согласно словарю В. Даля, означает „красивый гармоничностью своих форм и движений“. Таким образом, „пластика“ и „драма“ не исключают, а дополняют друг друга и могут обозначать театральный вид искусства, рассматривающий реальную действительность в определенном ракурсе...» [18].

Объяснение, как всегда, очень простое, – режиссер умел говорить о сложных вещах доступным языком, без излишнего теоретизирования. Ему приходилось делать это постоянно, чтобы объяснить концепцию, которая многим казалась странной, и даже обращаться к помощи слов, от которых он так уверенно отказался в своей практике. Мацкявичюс настаивал: «взгляд, жест, поза, едва уловимое движение тела „обозначают“ человека неизмеримо больше, чем это могут сделать слова» [18].

Термин «пластическая драма» он называет неологизмом (работа Слонимской как в те годы, так и по сей день практически не востребована). Мацкявичюс объясняет, почему использует данное сочетание слов, ведь оно «наиболее точно определяет суть нашего театра, его спектаклей, драматических в своей основе, но построенных только на пластических средствах выражения...» [18].

Поскольку долгое время театр Мацквичюса считали пантомимическим, то вполне логичным кажется рассмотреть некоторые воззрения на пантомиму, существовавшие в XX веке в России/СССР, чтобы понять ее отличие от пластической драмы.

Тот, кто имитирует все

Пластическая драма Гедрюса Мацкявичюса появилась в годы большого интереса к жанру пантомимы в Советском Союзе. Можно утверждать, что она выросла из пантомимы, и коллектив сначала даже носил название ансамбля пантомимы до тех пор, пока окончательно не были сформулированы представления режиссера о том жанре, в котором он работает.

Гедрюс Мацкявичюс, будучи профессиональным мимом (он был удостоен звания лучшего мима Прибалтики в 1967 году), конечно же, не сразу осознал особенности нового жанра. Более того, и он сам, и критика, считали первые спектакли пантомимами.

Понимание отличий и формулирование новых задач пришло позднее, на чем более подробно мы остановимся в главе «Безмолвным языком...». Тогда же началась и полемика Мацкявичюса с современниками, продолжавшими отрицать пластическую драму как отдельный жанр. Следы подобного отношения мы встречаем даже в книге И. Рутберга 1989 года: «В возникшем на первый взгляд хаосе жанровых и индивидуальных разновидностей, в попытках определить названия этих изменчивых и еще далеко не определившихся театральных форм как «движенческий театр», «пластическая драма», «театр пластических форм» и т. д. все более отчетливо и наглядно выступает их общая основа – искусство пантомимы» [1. С 7].

Слово пантомима происходит от греческого «pantomimos» – тот, кто имитирует все.

«Это спектакль, состоящий исключительно из жестов актеров» [2, с. 215], – утверждает П. Пави. Кратко обрисовывая историю пантомимы, автор «Словаря театра» упоминает несколько исторических этапов существования пантомимы: старинная пантомима, пантомима в Древнем Риме, *commedia dell'arte*, пантомима XVIII – XIX веков и, наконец, пантомима современная, лучшие образцы которой встречаются в фильмах Китона и Чаплина [2. с. 215]. Пави оставляет за скобками традиции современной европейской пантомимы, которая для зрителя XX века связана с такими именами, как Жан-Луи Барро, Марсель Марсо – оба являются представителями школы Декру.

Современный исследователь российского театрального образования Г. Морозова выделяет несколько ипостасей жанра пантомимы. Во-первых, пантомима балетная, несущая сюжетно-конструктивное начало (для нее характерно обобщенно-условное стилизованное движение). Во-вторых, цирковая – то есть в основном клоунада (ее особенность – преувеличенная гротескная пластика с большим количеством акробатических элементов). В-третьих, пантомима в драматическом театре – иными словами, «гастрольная пауза», актерская импровизация (или физическое действие) [3, с. 139].

Классификация А. Румнева разделяет пантомиму на три вида: танцевальную, акробатическую и естественную. Первая «зародилась на заре человеческой культуры и сейчас существует не только в народных танцах почти всего мира, но в сложных хоредраматических спектаклях», ее главный признак – «условный, ритмически и пространственно организованный жест... то в большей, то в меньшей степени подражающий естественному жесту» (как в классическом балете) [4, с.11].

В акробатической пантомиме «жест доведен до максимальной условности, легко переходящей в акробатику». Примеры исследователь находит «в батальных сценах у виртуозных китайских артистов», работающих в русле очень древней традиции.

Пантомима естественная, или драматическая, «уподобляется... жизненному поведению человека» [4, с.11]. Ее можно увидеть «в игре наших драматических и кинематографических актеров» [4. с.11].

Книга Александра Румнева «О пантомиме» 1964 года представляет для современного исследователя огромную ценность. Хотя она не была первой советской работой, посвященной

данному жанру, – на два года раньше, в 1962 году, вышла работа Р. Славского «Искусство пантомимы».

На наш взгляд, в книге Румнева содержится своего рода «диалог культур», переключки нескольких эпох: серебряного века, 20-х годов, «оттепели» 50-х – и целый пласт европейской культуры 20—50-х годов. Книга была написана на основе личного опыта работы в театре 20-х годов, общения с людьми, участвовавшими в театральном процессе начала века, на основе изучения исторических и современных источников, в том числе европейских. Известный мим и актер стал свидетелем тех мытарств, которые пережил безобидный, казалось бы, жанр пантомимы в нашей стране. Поэтому книга полна как радости от воскрешения жанра в конце 50-х, так и горечи от ее долгого непризнания и запрещения. К сожалению, Румневу пришлось пойти на некоторые компромиссы, чтобы книга увидела свет: в частности, противопоставлять правильную и неправильную пантомиму, подчеркивать реалистический и демократический характер настоящей пантомимы и клеймить условность и декадентство неких ультралевых постановок и даже выражать благодарность коммунистической партии и сослаться на советскую общественность. Но и в таких жестких рамках ему удалось обобщить опыт свой и своих современников, разобраться с рядом дефиниций и установить определенные исторические приоритеты, выявить некоторые важные традиции.

В книге Румнев будто бы все время извиняется за условность пантомимы, доказывая, что она в советское время активно стремится к реализму и достигает в своем стремлении больших высот. Он утверждает, что современная пантомима уходит от внешнего рисунка, становясь более человеческой, основанной «на передаче тончайших душевных нюансов, на очень скупых, почти незаметных внешних проявлениях» [4. с. 6].

Но при этом автор упорно отстаивает право пантомимы на поэтическую метафору и аллерию, неизбежное наличие которых извиняет связь пантомимы с народным искусством. В этих оговорках чувствуется сложное время конца 50-х-начала 60-х: и оттепель [в том числе и по отношению к жанру пантомимы], и борьба с формализмом одновременно.

Более личные свидетельства Румнева об эпохе, о его отношении к пластике и даже знакомстве с Айседорой Дункан во время ее пребывания в Москве частично опубликованы только тридцать лет спустя в 1993 в сборнике «Айседора. Гастроли в России» [6], но, конечно, они еще ждут своей публикации и внимания исследователей.

Румнев, принимавший непосредственное участие в театральной жизни начала века, бывший свидетелем и участником бурных дискуссий того времени как о театре в целом, так и о пластике, тем не менее свою книгу назвал «О пантомиме», определив свои приоритеты в терминологической путанице.

Отдельный раздел книги посвящен западноевропейской пантомиме 20—50-х годов, что для того времени, после долгих лет существования железного занавеса, было огромным прорывом. Данная тема позже развивается в работах театроведа Елены Марковой [статьи в журнале «Театр», книги «Марсель Марсо» и «Современная зарубежная пантомима» – см. 7, 8].

Пантомима в Европе активно развивалась с 1920-х и достигла своего расцвета в творчестве М. Марсо в середине века.

Выдающийся мим Этьен Декру создал свою школу, задачей ее он считал воспитание актера, «который бы в процессе движения созидал пространство и время до такой степени образно, что это можно было бы назвать произведением сценического искусства» [8. с. 54]. Декру стал учителем Жана-Луи Барро и Марселя Марсо, классиков современной пантомимы.

Барро развил теорию учителя и утверждал следующее: мимический актер может гораздо больше, чем просто добиться от зрителя узнаваемости создаваемых им образов. Задачи его – создавать полноценные художественные произведения с помощью своей пластики. «Если мимический актер – настоящий поэт, если он хочет возвыситься над этой „угадашкой“, освободиться из плена фальшивого немого театра, стать самостоятельным, то он транспонирует

жесты, создает поэму человеческого тела или живую статую... Современная пантомима, в отличие от старой, должна обращаться не к немому языку, а к безмолвному действию» [9, с. 98, 63].

Но только Марселю Марсо было суждено спровоцировать взрыв интереса уже в 50-х-60-х годах к современной пантомиме во всем мире, включая и Советский Союз, плотно закрытый тогда «железным занавесом» от новых веяний в искусстве. Благодаря Марсо о пантомиме заговорили, и во многом потому, что он создал свой, неповторимый стиль в рамках заданного жанра.

Человеку XX века снова понадобился предельно условный язык жестов, театр, основанный на движении. Марсель Марсо вызвал мировой пантомимный бум, и пантомима не просто стала самодовлеющим театральным искусством, но и проникла в драматический театр, обогатив его. Именно Марсо спровоцировал рост любительского театра пантомимы, который, несмотря на сложность в овладении приемами этого искусства, стал поистине массовым, также свидетельствуя о том, насколько человек середины XX века нуждался в этом загадочном и очень древнем языке.

А. Румнев, пытаясь воссоздать «родословную» пантомимы, находит ее особое осмысление у древнегреческих философов, Платона и Аристотеля, которые называли этот жанр пляской: Аристотель определял ее как «созданную ритмом совокупность движений, передающих нравы, страсти и деяния» [4, с.54]. Платон называл древнюю пляску-пантомиму «имитацией всех жестов и движений, которые делает человек» [4, с. 54]. Именно пляску, а не танец в обычном понимании критика начала XX века идентифицировала с древней пантомимой, о чем свидетельствует ряд статей в петербургском журнале 1909—1914 гг. «Аполлон».

В следующем утверждении Румнева звучат отголоски дискуссий 10-х годов: «Пантомима являлась, по всей вероятности, наиболее древней формой театра, из которой впоследствии развилась драма... Именно в самую раннюю пору человеческой цивилизации многие обряды, игры, ритуальные церемонии и пляски были связаны с перевоплощением первобытного человека в образы животных, героев или богов и с воспроизведением событий при помощи плясок, жестов и мимики. Их можно назвать танцуемыми драмами, где пантомиму и танец было трудно различить...» [4, с. 19].

Термин «пляска», популярный в критике 10-х годы XX века, означал не пляску как таковую, а именно некую совокупность выразительных движений человеческого тела [5, с.57], включающую и пантомиму, и танцевальные элементы, и просто выразительные движения. Прекрасно знакомый с дискуссиями по поводу пластики, Румнев ссылается на статьи Юлии Слонимской, опубликованные в журнале «Аполлон».

Позднее, в начале 20-х годов, появилось новое понятие – «пластика» [см. 10. С. 11]. Но критик Алексей Сидоров, вводя этот термин, оговаривается, что это название весьма условно, и расшифровывает его на примерах из 1900-х – 10-х годов: балет, ритмическая гимнастика, постановки в антрепризе Дягилева, Фокин, вернувшийся к Новерру, «аэротанцор» Нижинский и, конечно же, основной жанр – пластический танец, созданный Айседорой Дункан.

В 1910-х годах в России было поставлено огромное количество пантомим и мимодрам, было опубликовано множество статей, посвященных этой проблематике. Были созданы теории: пластической статуарности, а позже «биомеханики» В. Э. Мейерхольда, ритмики Ж.-Далькроза – С. М. Волконского, театра «органического молчания» А. Я. Таирова.

Проблемы пластики как важного элемента драматического театра обсуждались в сочинениях А. Белого, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова, Р. Штейнера.

Для нашего исследования существенным было то, что деятели «серебряного века» (А. Белый, А. А. Блок, М. А. Волошин, В. И. Иванов) уделяли огромное внимание проблемам пластики в контексте своего повышенного интереса к древности, к истокам человеческого зна-

ния. Укажем на следующие позиции: В. И. Иванов (идея соборности и театральной мистерии), А. А. Блок (мечта о мистериях древности), А. Белый (под влиянием антропософии Штейнера поиск в театре космической, вселенской реальности). Все они мечтали о театре, заставляющем людей испытывать истинные, высокие чувства.

В начале XX века Гордон Крэг, работавший в том числе и в России, в МХТ, обосновал свою теорию сверхмарионетки, которая находилась в русле размышлений критиков петербургского журнала «Аполлон». Отрицая имитацию в театре, низводящую театральное искусство до иллюстрации, Крэг утверждал, что «исполнители должны обучаться в духе более ранних сценических принципов... и всячески избавляться от безумного желания внести в свою работу жизнь» [11, с.224]. Под «жизнью» он понимал «привнесение на сцену чрезмерной жестикологии, преувеличенной мимики, завывающей речи и броских декораций» [11, с.224]. Актеры, по его мнению, должны были создавать не образы и характеры, а «символы» [11, с. 216]. Альфой и омегой новой формы исполнения он называл «символический жест» [11, с. 216] доведенный до высокой степени мастерства.

После многочисленных экспериментов с пластикой в 20-х годах (экспрессионистический танец, школа Айседоры Дункан и т.д.) в 30-х годах пластика в Советском Союзе была насильно отодвинута на задворки, вытеснена из театральной практики как слишком условный, а значит, и опасный язык.

До 50-х годов в России не существовало никаких намеков на пластический театр. Но после визита в Россию французского мима М. Марсо в 60-х в стране начался настоящий пантомимный «бум», который в конечном итоге привел и к появлению театра пластической драмы.

В конце XX века начался новый виток интереса к пластике в театре, что будет рассмотрено в главе «Самосознание и самоутверждение...»

70—80-е годы – время расцвета пластического театра, но одновременно и время интересных работ в драматическом театре, весьма необычно и многопланово использующих пластику. В частности, это спектакли Р. Виктюка, в которых пластика делает действие многозначным, нагружает его дополнительными, а, может быть, и наиболее важными смыслами.

В это время появляются обстоятельные исследования по отдельным аспектам искусства, основанным на пластической доминанте; в частности, фундаментально рассматривается тема пантомимы (об этом – работы Ж.-Л. Барро, Е. В. Марковой, И. Г. Рутберга).

В 90-е годы XX века появились теоретические исследования, пытающиеся рассмотреть пластику в общеэстетическом контексте: [12], диссертации – [13, 14, 15].

Книга Г. В. Морозовой «Пластическое воспитание актера» [3] имеет практическую направленность, поскольку касается развития принципов обучения пластике в театральных школах России и некоторых экспериментов в этой области. Следует отметить опыт актуальной критики [16, 17].

С конца 80-х годов публикуются материалы о творчестве американской танцовщицы, основательницы свободного танца Айседоры Дункан и ее влиянии на русское искусство. Массовыми тиражами вышли ее автобиография, воспоминания М. Дести, книга И. Дункан – А. Макдугалла «Русские дни А. Дункан» [18]. Издательство «АРТ» выпустило сборник «Айседора» [5], в котором представлены рецензии на гастроли танцовщицы в России, начиная с 1904 года, опубликованные в российской прессе. Обзор литературы, посвященной Дункан, содержится в отдельной статье [19].

Поскольку интерес к пластике в России а начале века появился во многом благодаря Дункан, неоднократно приезжавшей в страну на гастроли, то мы считаем уместным рассмотреть, как творческая интеллигенция воспринимала ее свободный танец и теоретические манифесты. Свидетельства о выступлениях Дункан сохранила для нас театральная пресса начала XX века. По инициативе исследователя танца Натальи Рославлевой, чья подборка рецензий

на выступления Дункан хранится в Нью-Йоркской библиотеке сценических искусств, в России часть из них появились под одной обложкой в уже упоминавшемся нами сборнике «Айседора. Гастроли в России», многие источники в следующей главе цитируются именно по данному изданию.

«Она – о несказанном...». Феномен Айседоры Дункан в русской прессе начала XX века

Американская танцовщица Айседора Дункан, Isadora Duncan (1877—1927), оказала значительное влияние на развитие мирового, в частности, российского пластического театрального искусства. Как утверждает американский словарь современного балета, «ее жизнь была посвящена развитию естественных форм танца, в которых танцовщица – освобожденная от искусственных позиций и костюмов классического балета – создавала свои движения, вдохновляясь морскими волнами, раскачивающимися деревьями, полетом птиц» [1, с.131]. Кроме того, «ее искусство опиралось на позы, запечатленные на греческих вазах... Еще одним источником ее вдохновения являлась музыка, которую она воспринимала с интуитивной чуткостью» [1, с. 131].

Начав гастролировать в 1900 году в Европе, Айседора Дункан буквально за три-четыре года приобрела огромную славу. Кроме новой театральной формы, она предложила публике вполне обоснованную концепцию «танца будущего». Назначение его Дункан видела в том, чтобы освободить танцовщицу от привычных ограничений и помочь ей выражать с помощью тела свои мысли и эмоции, находящиеся в гармонии с природой и высшим разумом.

Вот некоторые положения из ее манифеста [2]:

Работа начинается с парадоксального высказывания, демонстрирующего некий вызов танцовщицы устоявшимся воззрениям на танец и на понятия о красоте, существовавших у буржуазной элиты начала века. Ведя диалог со знатной дамой, Дункан заявляет, что верит в «религию красоты человеческой ноги» [2, с. 54].

Источник танца будущего, по мнению танцовщицы, – в природе, в прошлом и в некоем танце вечности, который всегда будет неизменным.

Айседора предлагает несколько основополагающих видов движения, которые должны быть использованы в танце: волн, ветра, земли, птиц и животных, – одним словом, все движения, предложенные природой и находящиеся с ней в гармонии, мягкие и плавные.

Следующий ее тезис – возвращение к наготы, хотя наготу она никогда не понимала и не демонстрировала буквально, танцуя в легкой тунике, напомилавшей древнегреческую женскую одежду.

Дункан рассуждает о Воле (понятие, заимствованное из философии Шопенгауэра), которую называет движением вселенной, сконцентрированным в человеке. Физиологический аспект воли – это гравитация. Духовные аспекты воли Дункан рассматривала, находясь под влиянием другого философа – Ницше.

Современный балет танцовщица считала выражением дегенерации и средством деформации человеческого тела, прекрасного от природы.

Важный аспект работы – это декларация духовного содержания танца. «Танец должен выразить высочайшие и наиболее прекрасные идеалы человека» [2, с. 57], выразить движения души, быть своего рода молитвой, соответствовать формам танцующего. Кроме того, важнейшей характеристикой танца Дункан считала приведение с его помощью в гармонию тела и души.

Еще один призыв танцовщицы – искать первичные движения человеческого тела, но не обращаясь ни к примитивным танцам племен, ни к греческим танцам в их чистом виде.

Эта небольшая по объему работа стала столь же революционной, как и сам танец Дункан.

О важности творчества Дункан для деятелей культуры российского «серебряного века» свидетельствуют многочисленные рецензии, часть которых собрана под одной обложкой в сборнике «Айседора» [3], когда танцовщица в числе других выдающихся представителей

культуры начала века была возвращена в официальный российский искусствоведческий контекст.

В 1904 году состоялись первые гастроли Айседоры Дункан в России, где уже была подготовлена почва для сенсации. Критики, видевшие танцовщицу в Европе, будоражили общественное мнение. Одним из первооткрывателей монотеатра Дункан стал поэт М. Волошин.

Он напечатал в журнале «Весы» рецензию на выступление танцовщицы в парижском зале Трокадеро, накануне ее гастролей в Санкт-Петербурге. В рецензии Волошин дал определение нового жанра: «Айседора Дункан танцует все то, что другие люди говорят, поют, едят, играют и рисуют» [3, с. 30]. Приводя различные мнения искушенной парижской публики, Волошин цитирует и такое [которое, скорее всего, разделяет, если не является его автором]: «Ничто не может потрясти душу так, как танец... Танец – это самое высокое из искусств, потому что он восходит до первоисточников ритма, заключенных в пульсации человеческого сердца» [3, с. 32].

Представив широкий спектр мнений о танцах Дункан, среди которых есть даже вполне обывательские – «ее ноги слишком толсты» [3, с. 33], Волошин переходит к описанию самих танцев, для которого находит точные слова, помогающие представить то, что по сути своей не поддается выражению в слове. Волошину как поэту удается нарисовать образ одухотворенной женщины в полупрозрачной тунике с прекрасными плавными движениями, далекими от балетной техники. Танец Дункан, по его мнению, прекрасно передает суть музыки, мысли танцовщицы о мире, о человеческой душе и космосе. Он пришел из глубокой древности, устремлен в будущее и останется в веках как образец красоты и свободы. Хотя насчет глубокой древности с Волошиным можно было бы поспорить, но он пытается обосновать свою точку зрения:

«Чувство ритма, физиологическая пульсация тела, лежащая в основе всякого искусства, в танце восходит до своих первоисточников. Мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную внечувственную цельность в движении танца: космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца» [3, с. 37]

Это высказывание находится в русле исканий деятелей искусства «серебряного века», которые обращались к искусству древности для того, чтобы отыскать путь к восстановлению утраченной человеком цельности. Славянская древность и русская старина, шумеро-вавилонский эпос и древние мистерии, эзотерические учения древности и современности: от Бхагавадгиты до теософии и оккультизма Блаватской – все это было не просто модным, но очень важным для поэтов и философов.

«Статьи Волошина по поводу искусства Дункан имели немаловажное значение: среди русской критики им по праву следует отдать пальму первенства в художественном открытии знаменитой танцовщицы. До него в русскую печать проникали лишь репортерские заметки о «босоножке» [4, с. 715].

Обсуждение самих гастролей в прессе стало довольно бурным как в первый приезд Айседоры, так и во время последующих ее визитов в 1905, 1907—1908, 1909, 1913 годах, а также в 20-е годы, когда в России уже была создана студия Дункан. Журналы «Весы», «Театр и искусство», «Аполлон», «Золотое руно», «Маски», «Студия», а также газеты «Русь», «Театр», «Биржевые ведомости», «Русское слово» сохранили множество как восторженных, так и критических, а порой даже и вовсе оскорбительных рецензий, посвященных творчеству танцовщицы, создавшей и развивавшей целое театральное направление.

Критики пытались определить суть этого направления, сформулировать его основные постулаты и особенности, в чем многие из них вполне преуспели.

Рецензия Волошина в ряду остальных была одной из самых восторженных.

Большинство критиков не увидели и сотой доли того, что увидел в искусстве танцовщицы поэт. Суждения многих были вполне обывательскими. Например, газета «Русь» 23 января 1905 года опубликовала открытое письмо известного дирижера и музыкального деятеля, профессора Александра Зилоти скрипачу Леопольду Ауэру (он во время второго приезда Айседоры дирижировал оркестром), который возмущался участием коллеги в программе, считая недопустимым для музыканта такого уровня аккомпанировать примитивным танцам. «При всем своем желании я не мог найти хоть какого-либо соответствия между музыкой и движениями г-жи Дункан. Она то поднимала руки кверху, то вдруг как будто искала потерянную на полу бумажку... И вдруг г-жа Дункан начала танцевать не то какой-то канкан, не то „козлом“ по сцене бегать» [3, с. 80].

В ответном открытом письме, опубликованном 24 января, известный скрипач усиленно оправдывается, объясняя свое согласие тем, что он никогда этих танцев не видел и весь спектакль смотрел только в свою партитуру, чтобы не «вздрагнуть от ужаса», как произошло в первый момент его знакомства с искусством танцовщицы [3, с. 83].

С точки зрения традиционно расхожего эстетического вкуса и устоявшейся морали весь имидж Айседоры Дункан был шокирующим. Обсуждалась «нагота» Айседоры (ее полупрозрачный, абсолютно свободный костюм казался для того времени не просто революционным, а слишком эпатажным), ее ноги (которые назывались то толстыми, то худыми, то слишком мускулистыми), отсутствие красоты в ее внешности, чувственность ее танцев. «Многим было странно видеть Дункан, ее голоножие, ее бешеные прыжки, ее скакание козлом, кружение на одном месте, иллюстрировавшие чудные звуки Шопена... Это утомительно-скучно, очень однообразно и очень смело» [3, с.46], – писал критик Александр Плещеев в газете «Петербургский дневник театрал» 19 декабря 1904 года, предполагая, что всеобщее восхищение Айседорой спровоцировано только европейской прессой.

Однако поэты и философы видели в ее танце совсем другое.

«И я понял, что она – о несказанном... Она... неслась к высям бессмертным» [3, с.89], – писал в журнале «Весы» Андрей Белый, отмечая в ее искусстве высшую, космическую духовность. В «несказанном» он видел огромную философскую и эзотерическую ценность.

Созидание «духовной телесности» нашел в танце босоножки Сергей Соловьев. «В ее танце форма окончательно одолевает косность материи, и каждое движение ее тела есть воплощение духовного акта» [3, с.86]. Соловьев оспаривает утверждение Волошина о принадлежности искусства Дункан к глубокой древности, хотя и не отрицает высший смысл, заложенный в ее танце. «Отвергнув мертвый формализм „балета“, она пытается создать пляску, не оторванную от природы и жизни, а истекающую из... души, а не из силы и упругости... мускулов... Поняла она, что искусства нет без чувства „тайны“, без мистической настроенности... Искусство пляски, забредшее в тупик, г-жа Дункан выводит на истинную дорогу, и не к древнему искусству возвращается она, а отступает только до того перекрестка, где продолжается путь, с которого когда-то сбилась древняя пляска» [3, с.57].

Поклонник классического балета Александр Бенуа в газете «Слово» высказывается не просто благосклонно, а весьма возвышенно, назвав «красивыми» не только сами движения, но и их «чередование» [3, с. 64].

Аким Волынский в беседе с Николаем Молоствовым (в отдельной, вышедшей в 1908 году брошюре) рассуждает об оптических образах – внутренних и внешних, о новой нравственной правде, новой цельности ума и сердца [3, с. 112].

Во время следующих гастролей Дункан появляются статьи, в которых в связи с ее творчеством говорится о таком понятии, как синтез искусств. Александр Ростиславов в №5 журнала «Театр и искусство» за 1908 год утверждает: «В танцах Дункан, быть может, особенно яркие намеки на возможность слияния искусства, на их общую основу» [3, с. 121]. Ему вторит Василий Розанов в газете «Русское слово» в 1909 году: «Танец, в котором ведь в самом

деле отражается весь человек, живет вся цивилизация, ее пластика, ее музыка, ее линии, ее душа, ее – все!» [3, с. 144]. Но позднее, в 1913 году, Александр Кугель на страницах «Театра и искусства» разразится ехиднейшей статьёй, подвергая осмеянию понятие искусства Дункан как синтетического. «Танцует, стирая границы сопредельных искусств, их (критиков – Е.Ю.) собственная фантазия, а не Дункан» [1, с. 196]. И добавляет: «и Глюк, и Бетховен в танцах – это просто „трюк“, перелицовка, не имеющая никакого художественного значения» [3, с. 197].

Отзыв Розанова 1908 года находится в русле его философско-эстетических исканий. Писатель ищет ответ на вопросы о физиологии и красоте, о природной гармонии и созданной на протяжении веков отточенной технике. Дункан, поразившая его своей наготой, которую он весьма подробно и беспристрастно разбирает, показывает, как утверждает Розанов, «первые танцы, ранние, как утро, „первые“, как еда и питье, „не изобретенные“ – тоже как питье и пища, а – начавшиеся сами собою из физиологии человека, из самоощущения человека!» [3, с. 142]

Более того, Розанов утверждает, что искусство Дункан называется не танцем, а пляской, состоящей из глубоко невинных, чистых, природных и наивных «прыганий и скаканий» [3, с. 127]. Сравнивая пляску Дункан с балетом, в котором невероятно развиты ноги, Розанов радуется, что танцовщица возрождает древние танцы верхней части тела [рук, шеи, головы, груди] и что у нее вообще отсутствуют какие бы то ни было «па». Вывод Розанова таков: «Танцует природа – не павшая, первозданная природа» [3, с. 143]. Он уверенно предсказывает, что личность американской танцовщицы и ее школа «сыграют большую роль в борьбе идей новой цивилизации» [3, с. 145].

Даже балетные люди, которые, казалось бы, должны отрицать свободный танец, восхищаются им и находят в нем новые идеи. В их числе балетмейстеры Мариинского и Большого Михаил Фокин и Александр Горский, балерины Анна Павлова и Вера Каралли [см. 5, 6].

Один из авторов противопоставляет искусство Дункан классическому балету, явно симпатизируя танцам «босоножки» за их способность приближаться к высшей духовности, что, на его взгляд, чуждо балету. В №8 за 1907 год в рубрике «Искусства» появляется обзор постановок Московского балета, написанный И. Чуриковым. В заметке автор рассуждает об эволюции танца, который некогда был народным искусством, имея религиозную основу, а в конце концов прекратился в крайне элитарное искусство для избранных. «Странная судьба танца! Когда-то он был искусством народным, даже религиозным. Народ его созерцал с благоговением, народ молился, танцуя. Танец был для людей и для богов. Он казался как солнце, как любовь, необходимою радостью мира, вином мира... Но время шло. Человечество забыло танец. И танец, как искусство, уединился. Он стал искусством для немногих и, быть может, самым аристократическим из искусств. Лишь с появлением Денкан (орфография оригинала – Е.Ю.) о танце немногие задумались» [7, с. 99].

Но, по мнению автора, Айседора Дункан оказала большое влияние на классическую хореографию, поэтому и у балета теперь появился шанс стать более духовным искусством. Хореографами, которых впечатлила танцовщица, он считает Мордкина и Горского (не упоминая Фокина только потому, что тот был петербуржцем).

В 1913 году приезд Дункан вызывает новый поток рецензий. На этот раз критики не столь восторженны, поэтому их рецензии отличаются меньшей возвышенностью, но большей аналитичностью, они пытаются разобраться, что же, кроме новизны, приводит публику на концерты босоножки.

«Она дает простые на взгляд формы, под которыми скрывается или которыми обнаруживается богатое духовное содержание. Пластическая красота – вот настоящий культ „дунканизма“. А так как красоты становится все меньше в нашей серой обывательской жизни, то жажда ее становится все больше» [3, с. 165], – так объясняет критик Валериан Светлов аншлаги на концертах Айседоры.

Именно на духовное содержание, на воплощение истинной красоты, при котором не играют роли некоторые несовершенства тела и некоторая ограниченность лексикона танцовщицы, делает акцент ряд авторов, в числе которых Федор Сологуб, Эдуард Старк (журнал «Театр и искусство»), Федор Комиссаржевский (журнал «Маски»). «Я не знаю в наше время ни одного пластического артиста, который с большей силой и естественностью, чем Дункан, мог бы передавать зрителю в движениях тела движения своей души» [3, с. 198], – пишет Комиссаржевский.

В 1921 году Айседора вновь приезжает в Россию, теперь уже в советскую, и в новом качестве – создателя новой школы. Теперь уже сами ее танцы ни у кого не вызывают прежнего восторга. Возраст, ограничение и без того скудного танцевального лексикона – все это огорчает критиков, видевших ее раньше. Большинство склоняется к тому, что искусство Дункан приблизилось к пантомиме или к монодраме, отойдя от танца или пляски.

Зато молодое поколение [не считая тех, кто судит по обывательским критериям – «такая старая, а танцует» [3, с. 211] или «толстовата» [3, с. 211] восторгается воплощением «Славянского марша» Чайковского или «Интернационала», ведь революционные идеи Дункан теперь во многом близки идеологии молодого государства. Новое государство, казалось бы, освободило человека от пут многовекового рабства, дало возможность раскрепоститься и почувствовать новые грани жизни. Танец теперь близок к первооснове человеческого существа, «опрощению», социальному примитивизму.

В 1927 году, после трагической смерти танцовщицы, русская критика подводит первые итоги. «Айседора Дункан как бы расплылась в современном искусстве танца. Но это расплытие было плодотворно и принесло всходы, ценные для художественной культуры наших дней» [3, с. 308], писал Александр Гидони в 4-м номере журнала «Современный театр» за 1927 год. Алексей Гвоздев более суров и оценивает искусство Дункан как буржуазное. В сентябре 1927 году в «Красной газете» он утверждает, что дунканизм изжил себя, «не создав монументальной формы, способной выразить героическое настроение эпохи. Но он пробил первую брешь и очистил путь для новых достижений, создать которые должно новое поколение реформаторов танца, испытавших на себе более глубоко влияние социальной революции» [3, с.309—312].

Своего рода подведением итога можно считать и высказывание Алексея Сидорова в книге «Современный танец» о том, что имя Айседоры стоит в начале пластического танца [7. с. 12], который пошел после нее вовсе не прямолинейным путем. Признавая некоторые несовершенства танца Дункан, Сидоров утверждает, что «в Айседоре предчувствий было гораздо больше, чем завершений» [8. с. 25], в чем он и усматривает истинное ее значение.

Вот еще одно свидетельство, уже 30-х годов: «Дункан совсем не танцовщица, до хореографически ценных созданий ей подняться не удалось, потому что в руках ее не было орудия всякого искусства, не было никакой техники, хотя бы новой, своей. Но Дункан открыла целый мир возможностей: можно пробовать идти в танце своим, неожиданным путем, можно находить танцевальные образы на основе серьезной симфонической музыки, можно жить в танце всем освобожденным телом, вне его условной закованности в модную броню; и самое важное – можно к танцу относиться серьезно, вне развлекательности, вне театральности... Дункан пробила брешь в равнодушии к танцу культурных слоев общества...» [9. С. 330].

Несколько гастролей Айседоры в России в самом начале века оказались для русского искусства важным источником новых идей. К тому же многие деятели театра так или иначе уже были близки к той философии, которую предложила и пропагандировала Дункан. Исследование влияния Дункан на русское искусство в настоящее время еще только ведется.

«Сложные вопросы». Журнальная критика начала XX века о пластическом искусстве

Художественная практика начала XX века стремительно уходила от слова, испытывавшего муки девальвации. Отсюда и проистекал тот интерес к пластике, который был свойствен тому времени. Но в то же время художественная критика ставила перед собой задачу вербализации того, что не поддается выражению словом. Отсюда – мощный поток критических, не без претензии на исследовательские интенции, текстов, не имеющих аналога по количеству, объему и стилистическому разнообразию в последующей художественной жизни России. Критики, публицисты, интеллектуалы и эстеты видели для себя способ реализации через осмысление пластических экспериментов эпохи, которые часто становились поводом для их вдохновения.

Наличие данного парадокса потребовало от нас специального внимания к осмыслению пластики в журнальной практике начала XX века.

Театральные журналы конца XIX – начала XX веков отразили напряженный поиск в искусстве, характерный для той эпохи, в частности, в пластическом театре. Но не только.

Большая часть журналов была озадачена поиском новых художественных и эстетических ценностей. Спор велся о реализме и символизме, о модернизме, о натурализме и условности. Пишу для размышлений критикам давали Станиславский и Чехов, Дункан и Мейерхольд...

Если такие старые «толстые» журналы, как **«Вестник Европы»** (1866—1918) и **«Русская мысль»** (1880—1918), твердо стояли на позициях реализма, отвергая даже намеки на модернизм, то уже в журнале **«Артист»** (1889—1895) появляются мысли о том, что будущее драмы – на пути синтеза реалистической и идеалистической тенденций [1]. **«Северный вестник»**, выходящий с 1885 по 1898 год в Петербурге, главным критиком которого являлся Аким Волынский, проповедовал идеалистическую эстетику, но был ярким приверженцем реализма.

Нас интересуют специализированные журналы: **«Мир искусства»**, **«Весы»**, **«Театр и искусство»**, отчасти **«Новый путь»** и в большей степени – **«Аполлон»**, занимавшиеся тем кругом проблем, которые напрямую связаны с нашим исследованием.

«Мир искусства» [1899—1904], модернистский журнал нового типа, обозначил усталость от современного искусства, проповедовал воспитание публики красотой и считался барометром завтрашних вкусов, радуя за обновление сцены. Передовая статья первого номера была написана человеком, который очень много сделал впоследствии для развития пластического театра, Сергеем Дягилевым, создавшим сначала **«Русские сезоны»**, а затем **«Русский балет»**, близкие по духу тому искусству, которое мы называем пластическим театром.

Статья называлась **«Сложные вопросы»** [2], в ней выражалось неприятие любого утилитаризма в искусстве. Совсем скоро борьба с утилитаризмом станет одной из ипостасей творческого кредо Дягилева.

Еще за несколько лет до массового увлечения пантомимой в статье Дягилева провозглашались принципы освобождения от старого тяжеловесного театра и выдвигались новые – ритма и выразительности человеческого тела. Современные актеры казались авторам журнала слишком массивными и неповоротливыми, неспособными выражать эмоции и находить отклик в душе зрителей. **«Тяжеловесные дворцы-театры с зажившим составом любимцев больше никому не нужны»**, – писал критик Дмитрий Философов [3]. А идеалом ряда авторов журнала, в частности, Мережковского, стала греческая драма с ее религиозным миропониманием [4], в которой многие сценические задачи решались именно с помощью пластики актеров.

Журнал не мог обойти вниманием такое яркое явление времени, как творчество МХТ. Критики, которые вскоре станут апологетами **«условного»** пластического театра, не могли найти для себя в творчестве МХТ того, что бы их вдохновило. Поэтому в многочисленных

статьях об МХТ подвергался критике его программный реализм и демократический дух. «Эстеты» А. Урусов и В. Брюсов – сторонники условности и субъективности на сцене – осуждали МХТ за «натурализм». Как ни странно, в защиту Художественного театра выступил С. Дягилев, который признал, что МХТ – явление высокого мастерства и культуры. Зато Д. Философов назвал искусство МХТ (а особенно пьесу «Дядя Ваня») прямо-таки вредным, потому что «зритель выходит с тяжелым сознанием того, что жить так больше нельзя и вместе с тем изменить своей жизни он не может» [5]. Еще он добавлял, что душа жаждет праздников, а Художественный театр дает одни будни [6]. Именно театр, интенсивно использовавший пластику актеров, музыку и ритм, совсем скоро стал устраивать требовательным эстетам подобные праздники для души.

В. Брюсов посвятил МХТ статью «Ненужная правда» (1902, №4), где призывал вернуться к сознательной условности античного театра. Его точка зрения сводилась к тому, что театр должен воплощать внутреннее, духовное, а не копировать действительность. Идеальными драматургами в этом смысле Брюсову казались Ибсен и Метерлинк.

Пшибышевский и Метерлинк тоже выступали в журнале категорически против реализма в театре, считая, что на сцене должна выражаться душа человека, а также немой диалог «между человеком и его судьбой» [7], что как нельзя лучше могла выразить пластика актеров.

На страницах журнала высказывался и теоретик символизма Андрей Белый, требовавший превращения жизни в мистерию и призывавший к познанию мира через откровение [8].

Журнал «Новый путь» (1902—1904), выросший из Религиозно-философских собраний, также ратовал за новый условный театр, хотя пока авторы и не видели его в современном искусстве.

В журнале проводилась настоящая античеховская и антимхатовская кампания после постановки «Вишневого сада». Драматурга обвиняли в безыдеальности, пессимизме, мелкотемье, растворенности в бытовой стихии, уступках «черту» пошлости и безрелигиозности, в отсутствии мистического опыта – все это должно быть, на взгляд мережковцев, в настоящих, подлинных произведениях искусства. З. Гиппиус называла МХТ «кладбищем театрального искусства» [9].

Контрапунктом мхатовскому бытовизму критики журнала считали некий условный театр. Сразу несколько авторов журнала в подборке № II за 1904 год называли его «возрожденной религиозной мыслью древности» (Б. Бартенев, с.248), «истинным путем к Дионису» (Л. Семенов, с. 247). А. Крайний высказал мысль, что условный театр позволяет обратиться к вечному и что он может стать якорем спасения современной драмы от пагубы натурализма, а для сцены – якорем спасения от угрозы технизации (1904, V). Пьесы Горького, как и пьесы Чехова, подверглись строгой критике за «нарушение правды искусства» [10].

В журнале печатались статьи Вячеслава Иванова, например, «Эллинская религия страдающего бога» [11], а также Андрея Белого «О теургии» [12], которые отчасти имели отношение и к рассматриваемой нами проблеме.

Вообще, все авторы журнала отрицали гражданственность и утилитаризм искусства и отстаивали его вечный и всемирный смысл – это касалось и искусства театра. Вдохновлял сотрудников «Нового пути» Ф. Ницше. Журнал стал настоящей трибуной для пропаганды доктрины возрождения жизни и искусства через религиозное творчество, хотя, конечно, конкретно о проблемах пластики его авторы не писали.

Самую широкую дискуссию о развитии театра вел, пожалуй, «Театр и искусство» (1897—1918), выходящий в Петербурге, редактором которого был один из ведущих театральных критиков Александр Кугель, а среди сотрудников – в разное время Н. Евреинов, А. Луначарский, Ф. Сологуб.

Уже в 1898 журнал начал утверждать, что «для театра будущего понадобится особая арена» [13] и что драма как таковая вырождается.

Авторы журнала высказывали подчас противоположные мнения о Чехове, Горьком, «новой драме», МХТ. Но основной мыслью была кугелевская об искусстве как «коррективе жизни» [14], которое должно «восполнять все, что не хватает действительности» [15], то есть давать зрителю высшие эмоции.

В 1905 г. разговор шел о роли искусства: с одной стороны, утверждалась его «гражданская функция» (А. Боцяновский, 1906, №48), а с другой стороны, признавалась его полная свобода от тенденциозности (А. Кугель, 1905, №29).

Особенно бурным обсуждение путей развития театра стало в 1910 году, когда и в театральной жизни происходили значительные события. Дискуссии велись вокруг «театра эмоций» Н. Вашкевича, мистического театра Вячеслава Иванова, смыслом которого было объединение зрителей и актеров в участников театральной литургии, вокруг символистского «театра неподвижности» Мейерхольда, «театра одной воли» Сологуба, в котором актеру отводилась роль марионетки, теорий «монодрамы» и «театрализации жизни» Николая Евреинова, и театра пансихизма Леонида Андреева.

Быт на сцене, режиссерский и актерский театр, художественная стилизация и «засилье» живописцев на сцене – по всем этим темам критики не могли прийти к согласию.

Но, конечно, основной была позиция самого Кугеля, крайне противоречивая сама по себе. С одной стороны, он отвергал все модификации символистского театра, считая, что его природа враждебна сценическому действию и что «театр и символизм не сошлись характерами» [16]. С другой стороны, Кугель критиковал и работу МХТ за то, что тот якобы последовательно отрицает театральное искусство (1908, №10). Критик абсолютно не принимал режиссерское начало в театре, утверждая, что «театр – только актер, мим, лицедей» [17], а главного соперника актеру Кугель видел не в режиссере, а в... авторе! (1908, №4). Кризис театра редактор «Театра и искусства» видел в смещении сцены с литературой, в многословии пьес, в незнании авторами законов сцены. Идеалом же драматурга считал Шекспира (1916, №17). «Театр не умирает от скверной театральности» [18], но «литература портит театр» [19].

Казалось бы, Кугеля должны были радовать эксперименты Мейерхольда, но он вообще не принимал творчество этого режиссера, считая, что тот превращает актера в автомат [1913, №9], и не видел никаких высших задач, поставленных режиссером.

В 1907—1908 годах бурно обсуждалось творчество Леонида Андреева-драматурга, в результате чего был сделан вывод о природе его новаторства: оно было объявлено не театральным, а лишь литературным. Также нетеатральными были признаны пьесы Горького.

В конце концов образцом сценического искусства была, как ни парадоксально, признана... классическая мелодрама, которой отводилась важная роль в театре будущего.

Таким образом, даже подступившись к той проблеме, которую мы исследуем в данной работе, журнал не смог ее обозначить и, следовательно, проанализировать.

«Весы» [1904—1909] – очень важный в контексте нашего исследования журнал. «Научно-литературный и критико-библиографический ежемесячник», литературный орган символизма, выходил в Москве при издательстве «Скорпион». Это был изящный журнал, критикующий реализм и натурализм, стремящийся к модернистскому эстетству, нарочитой изысканности.

В первом номере в редакционной статье было заявлено: «Весы» желают быть беспристрастными, но не могут не уделять наибольшего внимания тому знаменательному движению, которое под именем «декадентства», «символизма», «нового искусства» проникло во все области человеческой деятельности... В «новом искусстве» сосредоточены все лучшие силы духовной жизни земли» [20].

Для нас он важен по нескольким причинам.

Во-первых, именно в нем появилась формула «несказанного», своего рода основы пластического театра. Ее вывел Андрей Белый в статье «Маска», посвященной Вяч. Иванову.

«Несказанное безмолвно... Слово не в силах выразить несказанное: остается музыка. Но музыка – призыв к действию... Несказанное словом может быть сказано действием. Трагическая маска, появившаяся среди нас, зовет нас, познавших, к общему действию. Одинаковость опьянений, устанавливающая круговорот душевных вспышек, вот начало действия. Вихревой круговорот отдельных переживаний, пронизанных друг другом и слитых музыкой в пурпурное дионисическое пламя, возносящее зажженных в сапфирную чашу небес – не должен ли такой круговорот создать и обряды кругового действия, хороводы, пляски, песни?» [21, с.9].

Мысль Белого может быть истолкована совершенно по-разному, так как содержит много эмоциональных импульсов. Он определил, что действие может выразить больше, чем слово, и приблизиться к несказанному. Слова «опьянение», «круговорот душевных вспышек» свидетельствуют о той степени эмоциональности, при которой появляется несказанное.

Упоминает Белый и о мистерии, которая стала в те годы популярной (не без усилий Вячеслава Иванова, одного из основных авторов «Весов»). С концепцией возрождения мистерии Иванов связывал и идею новой «соборности». Иванов Андрей Белый называет «проповедником дионисизма» [21, с. 6].

О высоком назначении театрального искусства пишут в журнале такие авторы, как Брюсов, Белый, Бальмонт, Вяч. Иванов, для которых совершенно очевидно, что театр не должен интересоваться бытом. Миссия театра – приближать зрителя (и самого актера) к вечности, пробуждать в его душе чувства, для которых в обыденной жизни условий не существует. Сама природа театрального искусства способствует тому, чтобы зритель оказался в другом мире – мире вечных ценностей и высоких мыслей. Не случайно большинство авторов пишут об отсутствии настоящего искусства в традиционных драматических спектаклях. Например, Василий Розанов высказывается в журнале по поводу Малого театра, искусство которого всегда служило эталоном реализма в театре, ехидно отзываясь о «меблированной пыли» на его сцене [22, с. 57—58].

Зато творчество Вс. Мейерхольда, который в 1904 году возглавлял Товарищество Новой драмы, кажется критикам журнала гораздо более настоящим и современным.

Описывая репертуар Товарищества, Алексей Ремезов сформулировал, как он понял задачу режиссера. Создать театр, ищущий новые формы «для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия, вынырнувшей человека на крестные страдания, беды и небесный восторг» [23, с. 36]. Актер и зритель, «поднятые на высочайшие вершины мистерии», сливаются в экстазе в одно чувство [23, с. 36]. «Голоса души невнятные и странные, голоса души, слышны лишь в страшные минуты, запыхают огненными языками неведомых образов... Театр – не забава и развлечение, театр не копия человеческого убожества, а театр – культ, обедня, в таинствах которой сокрыто, быть может, Искупление» [23, с. 37]. Хотя в эти годы Мейерхольд еще не провозгласил ни одной из своих театральных концепций, связанных с пластикой актера, на практике он уже уделял особое внимание именно пластике.

В 1905 году, в №1, появляется статья С. Рафаловича «Петербургские театры», в которой он утверждает, что в театрах столицы нет «ни репертуара, ни актеров, ни режиссеров» [24, с. 43]. Но есть, по утверждению критика, одно исключение. «Кое-кто в Драматическом театре Комиссаржевской не утратил еще пыла и жажды работы. Да и вообще, здесь единственный в Петербурге театральный уголок, где есть хоть какие-нибудь художественные стремления и начинания» [24, с. 43].

В этом уголке вскоре появится Всеволод Мейерхольд, одержимый художественными стремлениями и начинаниями, а затем и сам станет автором журнала, высказываясь по таким важным и спорным в те годы вопросам, как театральная условность и театральная техника.

В его статьях того времени отразились эксперименты с «неподвижным» театром у Комиссаржевской.

В 1907 году в журнале было опубликовано эссе Всеволода Мейерхольда «Из писем о театре», где он рассуждал о театре условном, родоначальником которого считал Макса Рейнгардта. Базисом условного театра была, по его мнению, специфическая техника постановок, а не драматургия.

«Условный театр следует говорить совсем не так, как говорят „античный театр“, „театр средневековых мистерий“, „театр эпохи Возрождения“, Шекспира, Мольера, Вагнера, Чехова, Метерлинка, Ибсена. Все эти наименования... заключают в себя понятия, обнимающие собой литературный стиль драматических произведений... Название „условный театр“ определяет собой лишь технику сценических постановок» [25, с.94].

По мнению Мейерхольда, основные принципы режиссера условного театра таковы: владение рисунком движений, колоритом, знание «тайны» линий, соотношение сценического ритма с цветом. «Режиссер, не владея рисунком, к тому же не чувствует и колорита. Не зная тайны линий, он не чувствует ритма движений в зависимости от смены колоритных пятен» [25, с. 97]. Расшифровывая свои слова, он пишет, что необходимо «достичь единства декоративных замыслов всех актов, единства метода декоративного письма и метода расположения фигур, гармонии колорита декораций и костюмов, холодной чеканки слов, не заслоненных вибрированием плачущих актерских голосов, мистического трепета в этой холодной чеканке слов чрез мистические ударения...» [25, с.98] – то есть обосновывает свое представление о «неподвижном театре».

Главную задачу режиссера условного театра Мейерхольд формулирует так: «изысканная простота» [25, с. 98] и предостерегает против эпигонства своего стиля. «Дешевый „модернизм“ в стиле костюмов, в группировках, в декорационных мотивах, в декорационной манере – вот опасность» [25, с. 98].

Одной из важных характеристик условного театра Мейерхольд считал необходимость сотворчества зрителя, предлагающего ту или иную интерпретацию происходящего. «Условный театр полагает в театре четвертого творца, после автора, актера, режиссера – это зритель. Условный театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, творчески, приходится дорисовывать данные сценой намеки» [25, с. 95].

Всеволод Мейерхольд в журнале «Весы» нашел подходящую трибуну для выражения своих теоретических манифестов, а журнал представил одну из многочисленных граней режиссера-теоретика.

Конечно, «Весы» не могли обойти вниманием искусство МХТ, которое совсем не устраивало его авторов чрезмерным натурализмом в изображении быта. Тем не менее авторы не могли не признавать высокий уровень постановок и новаторский подход в работе над драматургией.

Аврелий (Брюсов), рецензируя постановку «Жизни человека» Леонида Андреева, отзывается о ней весьма едко. «Поставить „Жизнь человека“ на сцене – задача неблагодарная. Что можно сделать с этим выкидышем?... МХТ захотел сделать из этой драмы пробу постановок в новом стиле...» [26, с. 146]. Рецензент осуждает декорации за их псевдостилизованность, а игру актеров – за ее реалистичность.

Еще одна рецензия на работу МХТ не менее строга. Автор Эллис разбирает постановку «Голубой птицы» Метерлинка и находит весьма существенные, на его взгляд, противоречия между формой и содержанием.

Содержанием детской сказки Метерлинка Эллис считает «искание конечной мечты, венчающей мировую систему символов», то есть в конечном счете «богопознание» и «примирение мистики с эстетикой, романтизма с символизмом» [27, с. 97—98]. То есть основная идея сказки лежит «в той сфере, где символизм смыкается с романтизмом (или переходит

в него)» [27, с. 98]. Получается, что довольно отвлеченное по своей сути произведение для постановки в театре, где все средства выразительности вполне материалистичны, не очень-то и годится.

«Театральный материализм (даже при талантливой комбинации средств), неизбежный всегда, во всякой символической, то есть романтической вещи, погубил очень многое. Получалось что-то среднее между мистерией и балетом... К слабым сторонам „Голубой птицы“ должно прежде всего отнести ее банально-неуклюжий конец, ознаменованный непростительным нарушением стиля и одновременно дидактизмом, чем-то вроде вскрытия символа. „Голубая птица“ в бытовой реальной обстановке – абсурд... обращение Тильтиля к публике – цирковой эффект, банальная плоскость... Присутствие огромных тыкв, цветов, винограда... это грубо и нестильно» [27, С. 99—100]

Тот же Эллис, рецензируя книгу «Театр», и вообще высказывается о современной театральной жизни крайне скептически. «Что касается настоящего театра, то... нам невозможно уже пасть ниже „Балаганчика“ и „Жизни человека“, в близком будущем уже грозит, как последняя ступень сверхпошлости, театр марионеток...» [28, с. 86].

Андрей Белый рецензировал в «Весах» «Вишневый сад» Чехова, в котором автор разглядел символизм драматурга. Он отметил прозрачную кружевную ткань произведения и приближение к вечным темам. Высокую оценку он дал и чеховскому «Иванову» [29, с. 29].

Но в приветственном адресе к 10-летию театра «Весы» признали его значительную роль в русском искусстве: журнал приветствовал «в лице МХТ первую попытку пробудить 10 лет тому назад русский театр от состояния бессознательности и сонного покоя рутины» [30].

Конечно, журнал не мог обойти вниманием такие актуальные темы, как условный театр и театр пластики (см. главы «В ритмах человеческого духа», «Откровение тишины»). Из номера в номер публиковались рецензии на концерты и выступления Айседоры Дункан (см. главу «Она о несказанном»).

Таким образом, журнал «Весы» становится одним из первых изданий, где в начале XX века делаются активные попытки сформулировать новые требования к театральному искусству. Конечно, данные требования формулируются на основе эстетических исканий символистов. В журнале впервые прозвучала мысль о противоречии между материальностью театра и отвлеченностью символистской пьесы, которое требовалось как-то преодолевать.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.