

К ПРОБЛЕМЕ «ОТКРЫТОГО»
ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
«НУЖНА ДРАМАТИЧЕСКАЯ АКТРИСА (ЛЕС)»
И «ПРЕДПОСЛЕДНИЙ КОНЦЕРТ
АЛИСЫ В СТРАНЕ ЧУДЕС» Ю. ПОГРЕБНИЧКО

В статье предпринимается попытка применить исследовательский инструментарий, предложенный Умберто Эко в его книге «Роль читателя» (понятие «М-зрителя» по аналогии с «М-читателем»; оппозицию открытого и закрытого произведения; категорию «прерывности») для описания сложного поля интерпретационного сотрудничества, создаваемого между зрителями и зрелищем в спектаклях режиссера Юрия Погребничко. В качестве гипотезы выдвигается идея о том, что постановки Погребничко «Нужна драматическая актриса (Лес)» и «Предпоследний концерт Алисы в Стране чудес» представляют собой образцы «открытости» театральных текстов.

Ключевые слова: театр, спектакль, коммуникация, зритель, интерпретация, открытое произведение.

Фигура зрителя (а также связанные с ней понятия «восприятие», «коммуникация» и др.) становится в последние десятилетия одной из главных проблем и предметов интереса в театральных исследованиях. Анализ ее представляется крайне затруднительным. Один из возможных путей здесь – попытка ввести в поле разговора о театральной коммуникации фигуру «воображаемого зрителя», или, по Умберто Эко, модель зрителя, «М-зрителя» (по аналогии с «моделью читателя», «М-читателем»), как некоторое промежуточное звено между авторами спектакля и реальными зрителями, покупающими билеты в театр, и (прежде всего) как особую исследовательскую оптику, позволяющую рассматривать процессы коммуникации на новом уровне (в том числе поставить вопрос об «открытом» и «закрытом» театральном произведении). Описание «М-читателя» (по аналогии с этой моделью я хотела

бы говорить об «М-зрителе») можно найти в книге Умберто Эко «Роль читателя». Она увидела свет в США в 1979 г. и была издана на английском языке. В книгу вошли девять очерков, написанных в разные годы, начиная с 1959-го. Наиболее интересующая меня часть (Введение) была написана в завершении, как некоторое обобщение: в ней Эко задает общий масштаб проблемы для последующих более частных изысканий, проблемы «сотворческой роли адресата в интерпретировании сообщений»¹. Эко рассматривает, как и с помощью чего реципиент актуализирует тот или иной текст, и как текст задает границы интерпретации и «выбирает» себе читателя. Именно проблему интерпретационного сотрудничества спектакля и реципиента я хотела бы рассмотреть в дальнейшем на конкретных примерах режиссерских работ Юрия Погребничко.

Прежде всего, я хотела бы остановиться на названии театра, возглавляемого Юрием Погребничко вот уже двадцать пять лет, – «Около дома Станиславского». Слово «около» несет в себе сложный комплекс значений. «Около» значит в данном случае не просто близость (системе Станиславского, принципам «русского психологического театра»), скорее, речь о связи, но при этом о нахождении в принципиально иной плоскости. Я бы даже рискнула сопоставить «около» (в контексте названия театра Юрия Погребничко) с приставкой «пост», получившей такое большое распространение в современных исследованиях культуры. В этой связи можно вспомнить, что говорит Лиотар о приставке «пост» в словах «постмодернизм» и «постсовременность»: «...приставка “пост” в слове “постмодерн”, понятая подобным образом, обозначает не движение типа *come back*, *flash back*, *feed back*, т. е. движение повторения, но некий “ана-процесс”, процесс анализа, анамнеза, аналогии и анаморфозы, который перерабатывает нечто “первозабывтое”»². (Как кажется, неологизм переводчика «первозабывтое» как нельзя лучше подходит именно к описанию системы Станиславского в той форме, в которой она бытует сегодня во многих театральных вузах и театрах.)

Примерно о том же пишет Леман, поясняя вводимый им термин «постдраматический» и значение приставки «пост» в нем: «Постдраматический театр можно описать так: члены или ветви драматического организма – даже если речь идет об умирающем материале, продолжают сохраняться и образуют как бы пространство воспоминания, которое одновременно – в двойственном смысле – и “вспыхивает”, и “взрывается”»³. Если мы проводим аналогию с театром «Около» дома Станиславского, акцент в данном случае должен быть сделан не на характеристике системы Станиславского

как «умирающего» материала, а на сложном пространстве «воспоминания» об истории театра, в котором не работают привычные логические оппозиции (например, «театр переживания» – «театр представления»).

Нужно отметить, что сам Погребничко, конечно, избегает патетических рассуждений о значении названия созданного им театра, предпочитая *как будто* переводить все с высокого концептуального уровня на уровень фонетической игры, свойственной, например, обэриутам. О заглавном слове «около» режиссер говорит: «Три “о” хорошо звучит. Можно сказать: “Екалз”. Простое короткое русское слово»⁴. Такое избегание, конечно, не значит, что приведенные выше понятия «постмодерного» и «постдраматического» не будут работать в случае «Около». Как раз наоборот: эти парадигмы исключают «большие нарративы» и удобные, «гладкие», логичные концепции.

Особенность сложного и долгого театрального пути Юрия Погребничко в том, что он неоднократно возвращается к важным для него пьесам. Среди них «Лес» А.Н. Островского. Первый раз Погребничко обратился к этому тексту в условно «периферийный» период: в советское время художественный руководитель «Около» ставил в Петропавловске-Камчатском, Шахтах, Красноярске, Калинин, Лысьве, Кимрах, Киеве, Брянске.

Потом «Лес» парадоксальным и трагическим образом был трижды поставлен в Москве (в связи с различными обстоятельствами: гибелью артиста, исполнявшего главную роль, затем – пожаром, уничтожившим декорацию). Первую постановку домосковского периода критик Дина Годер описывает так: «Когда Погребничко ставил “Лес”, в центре сцены торчала вышка охранника, которую превращали то в еще одни подмости, то в ложку. А в финале всех героев те же люди в телогрейках и ушанках запирали в дощатом бараке, а может быть, в вагоне с узким оконцем и недвусмысленным лагерным номером на стене»⁵. В спектакле, который можно увидеть сегодня, пространственное решение очень похоже. Возможно, внешне конструкция, помещаемая на сцене, даже не изменилась вовсе. Однако читается она совершенно по-другому – или, в терминологии Эко, предлагает множество других возможностей к прочтению. Это считается и Диной Годер: «Лагерная тема отошла на задний план, а главной стал такой важный для Погребничко мотив провинциального актерства»⁶. Но в данном случае мы имеем дело с довольно распространенным в современной критике пересказом «сути» постановки. Я же хотела бы попытаться разобраться в том, как именно один «мотив»

сменяет другой в спектаклях, вернее, как зрителю дается возможность выбирать из множества мотивов.

Обратимся к описанной деревянной конструкции. Она может читаться как лагерная выпшка, потому что подобный вариант (или этот код) заложен также и в костюмах (постоянно описываемые в различных рецензиях ватники и ушанки), и в финальной песне Владимира Высоцкого «Желтые огни», несущей в себе память о вызове советской системе. Но эта возможность прочтения, конечно, не единственная.

Следующая «интерпретационная тропинка», по которой может пойти зритель – это, как ни парадоксально, ассоциации с театром елизаветинской поры и, в первую очередь, с шекспировским театром «Глобус». Для подтверждения этого сравнения можно привести описание елизаветинской сцены из знаменитой книги А. Дживелегова и Г. Бояджиева, давно ставшей театроведческой классикой: «Это был деревянный помост, утвержденный на невысоких очень прочных столбах. Внизу он был обит досками, а по просцениуму огражден низеньким решетчатым барьером. Передняя его часть не соприкасалась с боковыми галереями. ... Задняя сторона сцены примыкала к галлее, вбирая ее в систему сценической конструкции. Нижний ярус ее, иногда снабженный особым занавесом, становился глубинной частью сцены. Просцениум выступал из-под крыши»⁷.

Конечно, ассоциация с «Глобусом» не просто возникает как некоторый образ, она активно «работает» в спектакле. «Лес» Погребничко начинается с выхода невеселого немолодого персонажа с опущенными плечами (впоследствии он окажется трагиком Аркадием Несчастливцевым, в третьей московской версии, идущей по сей день, эту роль исполняет Алексей Левинский). Голосом тихим и, если позволить себе метафору, как будто запылившимся в долгом пути, тусклым, надтреснутым он бормочет строки из «Гамлета».

Сценографическая ассоциация с «Глобусом» начинает дополняться новыми смыслами и сюжетами с первых минут спектакля. И дальше цитаты из Шекспира звучат на протяжении всей постановки. Левинский успевает сыграть меньше чем за три часа сценического действия и актера Несчастливцева, и, собственно, его роль-мечту Гамлета (сыграть принца датского тихо, как будто ни для кого). И образы эти накладываются друг на друга так же сложно, как смыслы в случае со сценической конструкцией.

Конечно, устройство сцены, включающей несколько ярусов или уровней, само по себе может «читаться» определенным образом – не с позиций отсылок и аллюзий, а семиотически. Так, в

начале 20-х гг. XX в. шекспировед, филолог-романист А.А. Смирнов пишет все о той же елизаветинской сцене: «Верхняя сцена, где разыгрывались часто картины интимные, значительные, роковые, помимо передачи реальной высоты, имела также и “психологическую высоту”. Зритель “воздевал” взор, устремлял его в верхнюю, высшую плоскость жизни, созерцая свидание любящих в “Ромео и Джульетте”, смерть Клеопатры там, наверху (куда к ней на веревках поднимают умирающего Антония), Отелло, убивающего Дездемону»⁸.

Эта «психологическая высота» (точнее, некоторое особое, внебытовое измерение) считается и в мизансценах спектакля Погребничко. При этом, чтобы понять «высоту», зрителю совсем не обязательно помнить или знать о театре эпохи Шекспира – такая интерпретация вполне может быть автономной. Для особого пространства «верхней сцены» Погребничко даже придумывает специальную героиню – Актрису на балконе (название для конструкции, данное самими авторами постановки, и оно вполне нейтрально, и потому многозначно). Актриса на балконе – задумчивая, тихая и, конечно, несколько «отдельная» от основного действия. Она смотрит на происходящее на сцене и дает очень редкие комментарии.

На роль Аксюши, той самой искомой будущей «драматической актрисы», прямо на глазах зрителя «пробуются» молодые артистки труппы «Около», ученицы Погребничко, и одной из них выпадает удача сыграть эту роль. Они молоды и отчаянно стремятся быть включенными в игру, в сценическое «здесь и сейчас». А Актриса на балконе, как кажется, находится в другом временном измерении (именно поэтому мне важно было отметить, что Елена Павлова, исполняющая эту роль, работает с Погребничко с самого его прихода в этот театр, что она непосредственно пережила всю историю театра «Около»). И горизонт восприятия Актрисы на балконе в ее «отдельности» как будто шире горизонтов персонажей, находящихся внутри истории. Можно предположить, что Актриса на балконе появилась в третьей московской редакции «Леса» как напоминание, как отсылка к предыдущим вариантам – впрочем, это лишь одно из гипотетических прочтений. Таким образом, семантическая граница между сценой и «балконом» оказывается очень важной: по сути, на сцене представлено два мира, два времени. И этот смысловой пласт не связан напрямую ни с отсылками к лагерной тематике, ни с ассоциациями с шекспировским «Глобусом» – он открывает еще одну возможность для зрительских интерпретаций.

Далее можно говорить о том, что у отдельных зрителей в связи с этой сценической конструкцией и «Актрисой на балконе» могут возникать свои ассоциации. Например, фольклорные, сказочные: с девицей в высоком тереме (эту гипотетическую ассоциацию могут вызвать деревянная фактура конструкции и отрешенный, по-васнецовски томный вид персонажа). И здесь уместно вспомнить слова из интервью Юрия Погребничко: «А отзывается ли это чувство (чувство, вкладываемое создателями постановки. – *Г. III.*) в ком-то еще, этого ты никак не проверишь, судить можно только по себе»⁹. Конечно же, описать все возможные интерпретации «открытого» произведения невозможно. Согласно Эко, тот, кто пытается анализировать подобного рода тексты, скорее должен показать, как именно устроена их многозначность и «открытость», нежели чем пытаться каталогизировать все возможные прочтения.

В «Роли читателя» Эко останавливается на вопросе о зрительских/читательских компетенциях. Спектакль Погребничко являет пример того, как необходимые для вступления в поле коммуникации зрительские компетенции вырабатываются, «воспитываются» на протяжении спектакля (в данном случае речь о компетенциях взаимодействия с театральной условностью). Артист Анатолий Егоров исполняет в спектакле две роли – Счастливец и Гурмыжской (нужно отметить, что все женские роли в пьесе Островского, кроме Аксюши, у Погребничко играют мужчины – и это не только обостряет заглавную проблему поиска «драматической актрисы», но и работает в поле отсылок к шекспировскому театру, о котором говорилось выше).

Сначала «переключения» от одного персонажа к другому происходят с серьезным переодеванием, так, что кто-то из зрителей может и не заметить того, что Егоров един в двух лицах. Но затем, шаг за шагом, уровень условности возрастает, игра становится беззастенчиво открытой, а к зрительскому воображению предъявляются все большие требования – Егоров-Счастливец едва ли не на глазах зрителей надевает несколько деталей костюма Гурмыжской – и так переходит от одного персонажа к другому. Кажется, здесь, в этой «школе условности», кроется один из ответов на вопрос о том, почему Погребничко постоянно обращается к «Лесу» Островского. Пьеса об актерах и театре превращается в «Около» в спектакль про театр, причем не в значении иллюстративном (тема театра, конечно же, заявлена в данном случае на уровне текста, «первоисточника» Островского), а в более сложном, собственно сценическом. Постановка Погребничко – метатеатральное произведение, в котором режиссеру удастся рассказать и об истории те-

атра (и театра «Около» в частности), и о своем сценическом кредо, меняющемся во времени.

Помимо описанных выше в связи со спектаклем «Нужна драматическая актриса (Лес)» черт «открытого» произведения (осознанно заложенная множественность, стремящаяся к бесконечности, интерпретаций, обучение зрителя в процессе новым компетенциям), важно обратить внимание на такую характеристику «открытого» произведения, описанную Умберто Эко, как «прерывность». Эко пишет: «Этой интеллектуальной атмосфере (в которой зарождался феномен «открытого» произведения. – Г. Ш.) вполне соответствует поэтика “открытого” произведения: она утверждает такие произведения искусства, которые освобождены от необходимых и предвидимых выводов, произведения, в которых свобода исполнителя – это часть той *прерывности* (*discontinuity, discontinuità*), которую современная физика признает уже не как дезориентирующий фактор, а как неустранимый аспект любой процедуры научной верификации и как верифицируемую картину событий в субатомном мире»¹⁰. При этом категория прерывности, согласно Эко, связана с нарушением принципа причинности и двужначной логики («или – или»).

Особого рода «прерывность», как кажется, можно найти и в спектаклях «Около» – она составляет важную часть художественного мира Погребничко. Проиллюстрировать и прокомментировать, что я имею в данном случае в виду, можно было бы и на примере «Леса». Однако я хотела бы сделать это на примере спектакля «Предпоследний концерт Алисы в Стране чудес», в котором театральная «прерывность» получила, пожалуй, наиболее полное воплощение.

Хотя в программке и значится, что этот спектакль поставлен «по мотивам сказок Льюиса Кэрролла», это, конечно, некоторое лукавство Погребничко. В действительности вербальный текст постановки представляет собой сложную мозаику очень разных текстов, цитат, отсылок, аллюзий: из Кэрролла, Чехова, Саши Соколова, Всеволода Некрасова, Пушкина... В их соединении нельзя проследить привычную логику театрально-литературных монтажей: эти произведения не «соединяются» ни тематически, ни по времени создания. Но все-таки соединяя их, Погребничко создает сложное смысловое поле. В выбранных авторах, названиях и цитатах, составивших ткань постановки, в первую очередь ощущим личный выбор и личные пристрастия режиссера. Все это вещи настолько сокровенные, что «изначальный» смысл, заложенный в композицию Погребничко, вероятно, не удастся никогда и нико-

му – подобная постановка задачи изначально утопична. Однако это не исключает того (и даже, напротив, провоцирует то), что каждый сидящий в зале зритель собирает мозаичную и в этом смысле «прерывную» историю по-своему, сам преодолевает «прерывность», создавая свой вариант постановки.

Сама по себе сказка Кэрролла (вернее, обе сказки: у Погребничко задействованы истории и о Стране чудес, и о Зазеркалье) построена скорее по кумулятивному принципу – в них нет линейного сюжета, нет того, что на языке теории драмы называется завязкой, кульминацией и развязкой. Есть лишь череда встреч с разными героями: Гусеницей, Шляпником, Мартовским Зайцем, Чеширским котом, черепахой Квази... Погребничко делает «сюжет» (в случае со спектаклем театра «Около» это слово может быть употреблено, кажется, только в кавычках и с определенными пояснениями) еще более разреженным, наполняет его повторами и «отступлениями». А Алиса здесь вообще никуда не идет – большую часть времени она сидит неподвижно, наблюдая за постоянно прерываемым судом над Валетом.

В начале спектакля прелестная юная девочка-девушка Алиса (Мария Погребничко) ведет переговоры на языке жестов с другой Алисой – Алексеем Левинским (тем самым исполнителем роли Гамлета-Несчастливцева в «Лесе»). Конечно, они не могут общаться словами, в том числе потому, что слова слишком прямые и однозначны, не говоря уже о том, насколько они были скомпрометированы и как были разоблачены в XX в. А потом взрослый, седовласый, негромкий Левинский в полосатой пижаме и нелепом шарфике поверх нее, с потертым чемоданом отправляется в свою Страну чудес. Страна эта, как это часто бывает у Погребничко, на вид неказиста, а по атмосфере не очень дружелюбна.

Здесь половина персонажей похожа на лагерных заключенных (по крайней мере, ходит с характерно заложенными за спину руками), а вторая половина – на надзирателей. Но «похожесть» у Погребничко никогда не означает полной смысловой идентификации. Скорее, напротив, Погребничко берет узнаваемые детали, предметы, вообще знаки – и разрушает их, переводит из поля циркуляции привычных (часто заштампованных) смыслов в поле, в котором означаемое встречается с означаемым, а предметы на сцене «значат» самой своей фактурой и формой. И чем более идеологически нагружен предмет, тем поразительнее и острее такое его «опустошение» и возвращение в новом качестве – в качестве, в первую очередь, универсальном.

Например, можно вспомнить персонажей, обозначенных в программке как Тру-ля-ля (Татьяна Токарева), Тра-ля-ля (Елена

Павлова) и Валет (Татьяна Лосева). Они одеты в подобие военной формы, которая отсылает, как кажется, к форме СС. При этом никакими зверствами на сцене они, конечно же, не занимаются (хотя каждый из персонажей «Алисы» в определенном смысле жесток, как жесток каждый другой, каждый «не-ты»), более того, в ситуации суда с обвиняемыми и представителями власти каждый из них оказывается то в одной, то в другой позиции. Итак, никаких намеков на СС в действиях, зато эти персонажи, например, долго («неоправданно» долго с позиций традиционного или, по Леману, драматического театра) поедают суп из чашек. Или танцуют по очереди под веселый популярный британский мотивчик – каждая сообразно своему характеру. В общем, ведут себя вполне абсурдно, как и положено, и при этом умудряются вызвать сочувствие своей нелепостью. И в какой-то момент ассоциация с СС перестает «бить в глаза» – и зритель начинает замечать саму фактуру, силуэт этой формы (кстати, напоминающий, кроме всего прочего, о прозодежде Мейерхольда) – как будто по-новому. Каким словом определить эту работу Погребничко со знаками? Подходит ли в полной мере выбранное выражение «разрушение структуры знака» из статьи Ролана Барта «Эффект реальности»? Можно ли здесь говорить о деконструкции Деррида? Так или иначе, искания Погребничко, отказывающегося в интервью от любых концепций и объяснений, оказываются, по сути, созвучными современным культурологическим исследованиям.

В заключение я хотела бы сказать о том, что спектакль «Предпоследний концерт Алисы в Стране чудес», долгожитель в репертуаре и, пожалуй, один из «программных» спектаклей театра «Около», несет невероятно мощный заряд «открытости» в самом своем названии и замысле. На протяжении действия спектакля герои исполняют песни (очень разные: лагерный фольклор и композиции на стихи Саши Соколова, например) и постоянно спрашивают Алису, будет ли она участвовать в концерте у Герцогини? Алиса отвечает, что ее пока не приглашали, на что ей неизменно отвечают: «Значит, до встречи». Стоит ли говорить о том, что этот концерт так и не состоится, по крайней мере, в рамках постановки. Он всегда только предполагается и ожидается (спектакль «открыт» еще и во времени), а каким он будет, этот воображаемый концерт, или, вернее, каким бы он мог быть – решать и домысливать каждому зрителю. Очевидно, что в подобным образом сконструированной ситуации сколько зрителей, столько и концертов. И это крайне характерно для «открытых» постановок Юрия Погребничко.

-
- ¹ Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2007. С. 9.
 - ² Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 60.
 - ³ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. С. 45–46.
 - ⁴ См.: Годер Д. Жестокий романтик // Итоги. 2000. № 21.
 - ⁵ Там же.
 - ⁶ Там же.
 - ⁷ Бояджиев Г., Дживелегов А. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л., 1941. С. 103.
 - ⁸ Смирнов А. Английский театр в эпоху Шекспира // Очерки по истории европейского театра. СПб., 1923. С. 177.
 - ⁹ Погребничко Ю. Театр, может, штука и никчемная, но какая-то легкая... Как цветы [Электронный ресурс] // Afisha.ru. URL: <http://vozduh.afisha.ru/art/teatr-mozhet-shtuka-i-nikchemnaya-no-kakayato-legkaya-nu-kak-cvety/> (дата обращения: 17.12.2014).
 - ¹⁰ Эко У. Указ. соч. С. 103.