

Роль спектакля «Три сестры» П. Н. Фоменко в развитии постмодернистской концепции русской режиссуры

Б. М. Литвин

(МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ)*

Для развития искусства режиссуры русского театра очень важно дальнейшее изучение тенденций, заложенных Мейерхольдом, и продолжение освоения принципов постмодернизма в контексте мировой культуры. С этих позиций спектакль П. Н. Фоменко «Три сестры» по пьесе А. П. Чехова представляется важной вехой в смысле развития мейерхольдовских новаций и обогащения выразительности языка режиссуры гиперреалистическими средствами на рубеже XX–XXI вв. Ключевые слова: зеркало сцены, распределение ролей, постановка, структура спектакля, гиперреализм, авторская режиссура.

The Role of the Play «Three Sisters» of P. N. Fomenko in the Development of Postmodernism Conception of Russian Stage Direction

B. M. LITVIN

(MOSCOW STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ART)

In behalf of development of art direction in Russian theatre it is very important to study tendencies that were set by Meyerhold and to continue master the principles of postmodernism in the context of world culture. From this perspective, P. N. Fomenko's version of play "Three sisters" by A. P. Chekhov is an important landmark in the matter of the development of Meyerhold's innovations and enriching of stage direction language with hyperrealistic means at the turn of the XX–XXI centuries.

Keywords: proscenium opening, casting, production, structure of production, hyperrealism, authorial stage directing.

Потребность осмысления тенденций сегодняшних поисков в режиссуре продиктована необходимостью развития теории и практики режиссерского искусства. Рождение постмодернистских компонентов в работе В. Мейерхольда над «Ревизором» Н. В. Гоголя создало прецедент рождения постмодернистской тенденции в режиссерском искусстве. Начиная с 60-х годов XX в. эту тенденцию, каждый по-своему, развивают Ю. Любимов, П. Фоменко, М. Захаров, К. Гинкас и другие мастера отечественной режиссуры. По-особенному развивает традиции В. Мейерхольда выдающийся мастер П. Н. Фоменко, являющийся приверженцем авторской режиссуры.

Его режиссерскую манеру или стиль нельзя отнести однозначно к какому-то одному

конкретному направлению. Ему не чужды поиски в психологическом секторе театра, но вместе с тем он явно тяготеет к мейерхольдовскому метафорическо-метафизическому театру. И если первые спектакли молодого Петра Фоменко были буквально насыщены условными приемами, то в более зрелом возрасте, и особенно с обретением своих учеников, своего театра, он осознанно и целеустремленно добивается в разработке характеров тонкой и зачастую неосознаваемой логики мотивов и поступков актеров в каждом спектакле.

Он становится режиссером-мастером в тот период отечественного театра, когда всякое отступление от канонов психологического, реалистического натурализма сурово осуждалось и каралось.

* Литвин Борис Маерович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений Московского государственного университета культуры и искусства. Тел.: +7 (495) 570-60-45.

Если ранее, в 60–80-е годы, он был гоним, преследовался за свое свободолобие, верность творческим принципам и художественным пристрастиям, то ныне остепенен всеми званиями. Он — лауреат фестивалей «Золотая маска», «Хрустальная Турандот», «Триумф», Государственной премии и других наград.

Вместе с тем это мастер тонкий, добрый, отзывчивый, принципиальный. Его искусство не на песке, а на твердом фундаменте эрудиции, великолепном знании и понимании музыки, поэзии, живописи. Он не просто любитель, а имеет дипломы об образовании во многих смежных искусствах. И уже первые его спектакли позволяли судить о нем как о талантливом, смелом и самобытном мастере. Первым в этом ряду стоит «Смерть Тарелкина» по пьесе А. В. Сухово-Кобылина в театре им. В. Маяковского в 1966 г.

Если говорить о постмодернистских элементах в режиссуре Фоменко, то, конечно, наиболее полно они воплотились в последней большой работе мастера — спектакле «Три сестры» по А. П. Чехову.

Внимание к деталям и тонкостям в человеческих отношениях вместе с превращением психологической глубины и неожиданности того, что не сразу в жизни бросается в глаза, в режиссерский прием создают предпосылки гиперреалистического отражения реальности на сцене. И все это проявилось в чеховском спектакле.

Режиссер П. Фоменко и художник В. Максимов затягивают зеркало сцены газовой завесой, обрамляют газовыми кулисами и планами, что вкупе с арками вокзального типа придает всему спектаклю легкость, воздушность. Это настраивает зрителя на лирический лад.

В правом углу сцены режиссер сажает за столик человека в пенсне с бородкой клинышком в черном костюме — ни дать ни взять сам автор — уж очень он похож на А. П. Чехова. По ходу действия он подает колокольчиком звонки, подсказывает реплики актерам. Сетует, что пьеса получилась не такой, как он задумал, напоминает акте-

рам: «Пауза»; вмешивается в ход спектакля, выполняя мелкие поручения персонажей: то свечу задуть, то магний поджечь для фотосъемки, «не находит Ирина слов на прощание Тузенбаху — кидается к сочинителю: «Где текст?» Тот пожимает плечами» (Одина, 2004: 6). От него, в конце концов, отмахиваются. И у многих критиков возникает вопрос: а нужен ли этот вымышленный персонаж?

С одной стороны — это вмешательство в ход спектакля, контроль над соблюдением точности исполнения написанного. С другой — нежелание помочь своим персонажам или неумение сделать их счастливыми вызвало у некоторых критиков недоумение и неприятие этого персонажа. Но режиссер черпнул его тексты из дневников, записных книжек Чехова, который стремился на репетиции того, первого, спектакля Станиславского, так как предполагал, что К. С. испортит пьесу. Об этом писали критики Н. Одина и Р. Должанский: «Нет необходимости у этого автора приглядывать за персонажами. Но неуместность в спектакле означимого действующего лица все-таки объяснить трудно. Ну как про зеленый пояс к розовому платью — не потому, что «есть примета», а потому, что «просто не идет... и как-то странно» (Должанский, 2004: 3).

Другие критики не дали себе труда выйти за рамки анализа сюжетного хода спектакля. Говоря о «человеке в пенсне», О. Фукс риторически вопрошает: «Трудно понять, осуществил ли этот «человек в пенсне» хоть сколько-нибудь внятное «приращение смысла», и делает вывод обо всем спектакле: «Эта премьера — яркий пример того, как погибают замыслы с размахом, вначале обещавшие успех», а все составляющие успеха, увы, не складываются в одну убедительную победу. Как будто под рукой у волшебника-режиссера оказалась на сей раз только мертвая вода — и все вроде бы сложилось и срослось, но вода живая пока так и не пролилась на это театральное создание» (Фукс, 2004: 10).

Некоторые критики за играми, розыгрышами, подкалываниями, детскими шалос-

тами этих незаметно повзрослевших женщин вообще не видят трагизма их жизни. «Чехов, как, впрочем, и Ибсен, противопоставлен Фоменко, ибо Фоменко-то как раз — меланхолический режиссер», — пишет М. Давыдова, хотя и смягчая затем эту сентенцию, — меланхолический в самом хорошем смысле слова, а у этого слова, поверьте, «есть и хороший смысл» (Давыдова, 2004: 1). И далее делает совсем уж невероятный пассаж нелепости по отношению к этому режиссеру: «Фоменко (не знаю, как человек, но Фоменко-режиссер точно) верит в то, что жизнь устроена разумно, и этой верой пронизано все его творчество последних лет и вся его теперешняя постановка, но у Чехова куда важнее сыграть отсутствие счастья» (там же).

Как явствует из анализа рецензий, основное разночтение в оценках спектакля вызвала фигура введенного режиссером человека в пенсне — так называемого автора. И все-таки в ряде рецензий проскакивают догадки, а вернее, предположения, что неспроста Фоменко ввел такого персонажа, какой-то непонятный в этом замысле просматривается режиссерский ход. И для понимания смысла спектакля он имеет определенно важное значение. Например, Алена Карась предполагает, что Фоменко не случайно «вводит в спектакль дополнительного персонажа, человека в пенсне — альтер эго автора или самого себя. У Олега Любимова едва ли не самая трудная роль в спектакле: сидеть, молчать, внимательно и взволнованно следить по «собственному», то есть чеховскому, тексту, за игрой актеров, время от времени нервно вставляя: «Пауза!» Он — это Чехов, запертый в Ялте, дрожащий от желания вырваться в Москву, потому что нельзя же оставить на одного Алексея (хоть он, Станиславский, и очень талантлив) этих трех прекрасных, интеллигентных женщин-героинь его новой пьесы» (Карась, 2004: 5). Но и она считает, в конце концов, его неспособным передать всю сложность и тончайший психологизм фоменковской любви и душевной боли за этих людей «В тонкой фоменковской

акварели этот вводный персонаж выглядит неуместным и наивным».

В откликах французской прессы тоже нет единодушия и стремления углубиться в поиске самого главного или определяющего в сути и стилистике этого спектакля. Вернее, часть французских критиков не ожидали такого вроде бы простого и вместе с тем не очень понятного решения спектакля. Корреспондент газеты «*Le Monde*», даже при всем интересе к режиссерской версии, делает вывод, что «Петр Фоменко предлагает спорную и путаную постановку, которая, несмотря на присутствие нескольких хороших актеров, не позволяет проникнуться той подспудной сетью отношений, которые сплетаются между живыми существами и независимо от них превращаются в несчастье их жизни» (Дарт, 2004: 2).

А вот обозреватель «*Либерасьон*» Ж.-П. Тибода, очевидно, интуитивно нащупал верный ход в толковании замысла Фоменко. Отдавая дань актерскому составу, так точно подобранному и подготовленному, он предполагает, что за человеком в пенсне скрывается сам режиссер. «Один из актеров в углу сцены играет Чехова, по сути фоменковского двойника. «Моя пьеса еще не совсем готова», — дважды повторяет Чехов. Читай: «Моя постановка». Этот спектакль, как и все остальные спектакли Фоменко, станет еще лучше со временем — высший штрих Мастера» (Тибода, 2004: 8).

Вообще все рецензенты признают превосходное распределение ролей. Это касается женского состава: Ирина — К. Кутепова, Маша — П. Кутепова, Ольга — Г. Тюнина, Наташа — М. Джабраилова. Но особое впечатление оставляют Чебутыкин — Ю. Степанов, Солёный — К. Бадалов, Андрей — А. Казаков, Человек в пенсне — О. Любимов. Особое внимание в рецензиях уделено режиссуре П. Фоменко, который без страха и сомнения «решил впасть в классическую простоту. Когда иные деятели театра намертво застряли в опытах деконструкции, Фоменко, уж почти патриарх, занимается реконструкцией, вычитывая из хрестоматии

тийной пьесы действительно необходимое современникам. А им — как всегда — нужны свидетельства небанальной внутренней жизни» (Токарева, 2004: 9). Основной тон рецензии: у Фоменко — «живой театр».

Если попытаться определить то главное, что составляет содержание и структуру спектакля, то этого не сделать, если вырвать какое-то одно, хотя и важное выразительное средство спектакля, один режиссерский ход, без учета всего остального. Поскольку фигура человека в пенсне вызвала такие споры и разночтения (за исключением догадок типа А. Карась и Ж.-П. Тибода), естественно, на ее роли в спектакле есть смысл остановить свое внимание. Вначале очевидно, что и для режиссера в общем строе спектакля эта фигура имеет какое-то решающее значение. Тем более что в постмодернистском искусстве фигура автора и его роль в общем строе выразительных средств приобретают несколько иной смысл.

Таким образом, появляется теоретическое оправдание сценической ситуации «Трех сестер» в решении П. Фоменко из другого вида искусства. К предположению А. Карась и Ж.-П. Тибода можно добавить еще один голос. В подтверждение мысли, что в образе Чехова в спектакль Фоменко делегировал сам себя, — мнение, вернее, ощущения Е. Ямпольской. «...А сидел бы вместо «автора» за конторкой режиссер. Вместо фальшивого «Чехова» с фальшивой бородкой — настоящий Фоменко, не хрестоматийный авторитет, родной человек. И вел бы своих учеников, свою гордость, свой первый выпуск через игру к жизни. Или они бы вели его за собой, и никто бы не понял, в какой момент переменялись роли. Сие есть, конечно, мечтание пустое, но кто ж нам запретит мечтать?» (Ямпольская, 2004: 12). Предположение как нельзя кстати.

Если, следуя логике некоторых рецензентов и критиков, предположить, что за фигурой «человека в пенсне», т. е. Чехова, стоит сам режиссер П. Фоменко и что это не отвлекающий маневр режиссера, специально создающего загадку спектакля, а вполне

закономерный и необходимый элемент в общем режиссерском решении спектакля, то тогда возникает следующий резонный вопрос: для чего это нужно было режиссеру — Мастеру — П. Фоменко?

Режиссер, по свидетельству критиков, наплат спектакль такими милыми, такими тонкими мелочами жизни, которые создают почти инфантильную обстановку в этом прозоровском доме. А по сути сестры, да и Андрей Прозоров живут знаками, символами той старой, хотя и своей, но ушедшей жизни. Они этого не замечают, хотя и чувствуют, что что-то не так, не того от них требует жизнь.

В данном контексте есть смысл воспользоваться выводами о современной жизни видного теоретика постмодернизма К. Харта (Харт, 2006: 11). Они объясняют и феномен семьи Прозоровых, да и отчасти многих наших современников. «Мы не верим в саму возможность постижения всей реальности» в отличие «от обитателей мира модерна, в отличие от Сима. Мы теперь живем не реальностью, а гиперреальностью: обозначаемое заменено знаками».

В принципе Фоменко и создает на основе тонких наблюдений, множества психологических, лирических игр, капризов, милых привычек, дурашливых и интимных подкальваний иллюзию жизни, знание жизни, т. е. символы, которую эти взрослые дети принимают за саму жизнь. Причем не только женщины, но и мужчины. Это касается и Тузенбаха, и Андрея, и Чебутыкина, и даже Соленого. «Фоменко обнажает очень конкретную, изначальную суть истории дома Прозоровых с ее влюбленностями, тайнами, нелепостями» (Соломонов, 2004: 7).

Создавая вроде бы незатейливую, теплую, комфортную, интеллигентную обстановку жизни в этом доме, режиссер усыпил бдительность и зрителей, и критиков. Но в таком случае нужен какой-то прецедент, очень сильный контрход, чтобы как-то обратить внимание зрителя на наивность, иллюзорность и беспечность такого существования семьи Прозоровых. При таком отношении

к жизни, к самим себе не может быть целеустремленного, осмысленного, продуктивного существования и обретения счастья. Таким прецедентом, как нам кажется, и оправдывается введение выдуманного режиссером персонажа, через которого сам Фоменко хочет предостеречь Сестер, Чебутыкина, Андрея, Тузенбаха.

Это, конечно, предположение на уровне допуска. Возможно, у П. Н. Фоменко могли быть и другие обоснования необходимости введенного персонажа, но при этой версии все компоненты спектакля обретают убедительность и закономерность.

Подводя итог краткому обзору некоторых спектаклей Петра Наумовича Фоменко, конечно, нельзя делать какие-то окончательные выводы. Он весь в творчестве, в замыслах новых спектаклей. И тот анализ, который осуществлен в данной работе, имеет субъективный характер и далек от исчерпывающего исследования всего творчества режиссера Фоменко. А в этом есть необходимость, потому что критика настолько имеет большой разброс мнений: от полной растерянности и непонимания режиссерского стиля Фоменко до навешивания ярлыков в силу безапелляционно-самонадеянного ощущения полной безнаказанности за свое невежество.

Но вместе с тем все признают талант и необычайную оригинальность каждого нового спектакля Мастера. У него за оригинальным ходом, приемом, решением скрывается то нечто, что делает его творение шкатулкой с двойным дном, в котором и скрывается главная сокровенная и всегда парадоксальная мысль режиссера. Вот и нужно как бы расшифровать эту мысль в конкретном спектакле. И только после этого анализировать тот способ, ту режиссерскую технологию, которая выявляет эту мысль и облакает ее в режиссерские сценические средства.

И то, что это уникальный опыт и уникальное умение — соединить все слагаемые спектакля в единое целое, ведущее к рождению образности всего спектакля, — доказывать не приходится.

Недаром другой Мастер — М. Захаров отнес свое впечатление от спектакля Фоменко к редкому театральному ощущению. «За последнее время я получил истинное удовольствие только дважды. Один раз — в театре, П. Фоменко на спектакле «Абсолютно счастливая деревня», — сказал он в интервью А. Щуплову в газете «Коммерсант» (Захаров, 2002: 4).

Но что необходимо особо подчеркнуть, так это тот диапазон, в котором идет поиск режиссерской идеи П. Фоменко. Он как бы сочетает свободу выражения идеи, которой живет духовная часть общества, и необычные режиссерские ходы, приемы и решения, которые, обретая новое качество, выводят спектакль в образность постмодернистского характера.

О каждом спектакле П. Фоменко, при всей их сложности, неоднозначности, можно с уверенностью сказать, что его решение всегда классически конкретно и недвусмысленно. Так, в «Трех сестрах» столкновение иррационального поведения обитателей дома Прозоровых с реальным персонажем, каким является человек в пенсне, приводит к постижению мысли, что счастье возможно только в активном отношении к жизни. В спектаклях, начиная с «Дела» Сухово-Кобылина в театре им. Е. Вахтангова, элемент, вернее, составляющая гиперреалистического толка занимает все более значительное место, приходя в «Трех сестрах» к доминированию.

Благодаря перекодированию авторской концепции и создавая свою режиссерскую интерпретацию смысла, Фоменко, развивая принципы Мейерхольда, создал свой неповторимый характер авторской режиссуры, утвердив тем самым постмодернистскую тенденцию в сценическом искусстве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Давыдова, М. (2004) Несчастное счастье // Новый очевидец. 27 сентября.

Дарт, Ф. (2004) Петр Фоменко показывает в Шайо «Трех сестер», не вызывающих эмоций (Подстрочный перевод Риммы Генкиной) // Ле Монд. 5 ноября.

Должанский, Р. (2004) Чехов оказался безыдейным // Коммерсант. 16 сентября.

Захаров, М. (2002) Главный режиссер — всего лишь режиссер (интервью с А. Щупловым) // Коммерсант. 12 июля.

Карась, А. (2004) Не прерванный диалог // Российская газета. 16 сентября.

Одина, М. (2004) Три сестры // Афиша. 21 сентября.

Соломонов, А. (2004) Человек человеку сестра. «Три сестры» в постановке Петра Фоменко // Известие. 16 сентября.

Тибода, Ж.-П. (2004) Фоменко — ворожба по сестрам (Подстрочный перевод Риммы Генкиной) // Либерасьон. 5 ноября.

Токарева, М. (2004) Фоменко среди трех сестер // Московские новости. 24 сентября.

Фукс, О. (2004) Без живой воды // Вечерняя Москва. 16 сентября.

Харт, К. (2006) Постмодернизм / пер. с англ. К. Ткаченко. М. : Файр Пресс.

Ямпольская, Е. (2004) Три сестры и один сумасшедший // Русский курьер. 17 сентября.

Научная жизнь

Май 2010 г. Вышел очередной, двадцатый выпуск сборника научных трудов «Тезаурусный анализ мировой культуры» под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова. В сборнике опубликованы материалы научного симпозиума, проведенного на базе Московского гуманитарного университета 24 мая 2010 г. Рассматривается применение тезаурусного подхода к изучению проблем образования; характеризуется в лингвистическом плане индивидуальный тезаурус; излагается «картиномирная» теория; продолжены исследования проблем писательского тезауруса, писательских типов, поисков писателями национальной идентичности; описаны новейшие гуманитарные интернет-проекты. Сборник выходит под эгидой Московского гуманитарного университета (Центр теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований), Международной академии наук (IAS), Международной академии наук педагогического образования (Центр тезаурусных исследований). Он занял свое место рядом с предыдущими сборниками на специальном стенде в Библиотеке Конгресса США, представлен в фондах библиотеки Пекинского университета.