

АЛЕКСАНДР ОСМОЛОВСКИЙ

## ЭТОТ НОВЫЙ ДРЕВНИЙ ВИД ИСКУССТВА

*(О сценическом воплощении поэзии)*

*Пойми, наконец, что ты имеешь в себе  
нечто лучшее и более божественное,  
чем то, что возбуждает твои страсти,  
держит тебя непрестанно.*

Марк Аврелий

I

Новизна этой идеи – в возвращении к истокам.

“Слова поэта – суть уже его дела”, – сказал некогда Александр Пушкин. Когда-то, на заре театра, Слово было основным и единственным строительным материалом актёра. Больше того, на заре профессионального театра актёр не существовал отдельно от поэта – по той причине, что поэт сам исполнял свои произведения. В ходе Великих Дионисий Поэт-Актёр потрясал толпу трагическим действием выстрадавшего Слова. Разве случайно “поэзия” на греческом звучит как “действую, творю”? Поэт-Актёр. Запомним неразрывность этого словосочетания. Оно нам понадобится в конце нашего разговора. Великие Дионисии принесли славу последовательно – Эсхилу, Софоклу, Еврипиду. И с каждой победой власть слова увеличивалась. Даже Хор, эта уникальная среда, эхо исторических и психологических обстоятельств, этот камертон, настраивающий толпу на точное восприятие событий, постепенно терял свое значение, отступал перед возрастающей значимостью Слова. Поэзия не только имела арену, она сама была ареной борьбы страстей и мыслей человека с силами Рока и Судьбы. Впрочем, разделялись ли на заре театра эти два понятия – страсти и мысли? Нет, если судить по текстам великих драматических поэтов. Ведь мозг питается страстями. Тогда запомним еще одно неразрывное словосочетание – Страсти-Мысли. Чтобы победить в шестидневном поэтическом марафоне, Поэт-Актёр должен быть выдающейся личностью, многообразной и яркой. Он обязан был в совершенстве владеть приемами воздействия – на народ и правителей. И те, и другие, и это исторический факт, не только прислушивались к нему, но и боялись его власти. Не случайно слово Актёр произносилось с заглавной буквы, закономерно, что ему поклонялись, естественно выглядел поступок матери, подносившей младенца, дабы Актёр благословил ее дитя на жизнь. Великое Слово, которым владел Актёр,

не требовало бутафории и суеты. От Актёра требовались ум, понимание страстей человеческих, умение восходить на высоты Духа, благородство и естественная красота движения. Чтобы не отвлекаться от Мысли-Страсти, Актёр не тратил времени на бесконечную смену мимики и жеста. Жестов было немного, они были традиционными и производили прямое воздействие на многотысячную толпу. Главным же строителем действия был Голос Человека. Яркая определенность интонации являла глубокий жест души. Пластическая статуарность, немногословная значительность жеста, позы и движения, абсолютное чувство ритма и музыки слова, разработанная индивидуальность тембра позволяли Актёру беспрепятственно погружаться в Смысл произнесённого. Да, Актёр имел великую возможность не отвлекаться от Смысла. Но и великую обязанность – воплотить Слово – таким, каким оно задумано было Поэтом. Возможность обеспечивалась обязанностью. Страсть и Мысль пронизывали друг друга. И, может быть, главным героем спектакля была Страсть-Мысль Поэта. Безумие прорыва и совершенное владение собой, раскованность страсти и математика формы – этого требовал материал. Потрясение, то самое потрясение, которое через двадцать с лишним веков назовут на театре “делом природы”, “счастливой удачей”, – это самое потрясение было рабочей целью античного актёра. Как характерно, что всё, что в современном театре называют словом “действие”, происходило за видимыми пределами театра! Театр учил искусству чувствовать, думать, понимать, осмысливать. Внезапное постижение Истины, высекаемое прямым контактом Актёра и Зрителя, становилось ОСОЗНАННЫМ ПОТРЯСЕНИЕМ. Космический, нечеловеческий крик боли и отчаяния был жестко предопределен нотами текста. Античный Актёр, балансирующий на грани Рока и Судьбы человеческой, обязан был уметь отделяться от себя ежедневного, подняться над бытом, выйти из личной суеты, ибо рабочей средой для него было поистине все Мироздание. Десять, двадцать часов длился спектакль, и, когда напряжение достигало опасного предела, Архонт (член правительства, руководивший состязаниями) приводил в движение войска: для сдерживания страстей толпы или для наказания чрезмерной дерзости Поэта-Актёра. Что это было? Это было не просто искусство. Это было пророчество, сверхобщение гения и народа, экзотическое воздействие, сверхжизнь. Да, театр когда-то был истинной ареной поэтического Слова. И Поэзия была Хлебом толпы.

Перечитайте (а лучше прочтите заново тексты отцов Трагедии), потом проведите линию из глубины веков сквозь наш век и дальше. По пути вспыхнут звезды, которым не суждено угаснуть никогда, – Шекспир, Гёте, Байрон, Пушкин, Лермонтов, Шиллер, Пабло Неруда... сотни гениальных созданий высшего рода искусств – ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ. Не есть ли это ОСОБЫЙ МИР, требующий ИНОГО театра? Чем объяснить столь затянувшееся молчание большинства гениев драматической поэзии? Прислушаемся к горьким словам великих театральных деятелей начала нынешнего века: “Поэзия – это очень трудно, этого мы не умеем”. “Поэзия – это нечто другое” (К. С. Станиславский); “Мы не доросли до Пушкина” (В. И. Немирович-Данченко).

Какая завидная и поучительная честность!

А, может быть, к концу века что-то изменилось к лучшему для драматической поэзии? Найдена ИНАЯ, адекватная законам поэзии методика постановочной и актерской работы? Нет, и свидетельство тому – чрезвычайная редкость в обычной практике театра произведений высшего из искусств, диетантская слабость попыток и, как следствие, равнодушие зрителя. Что это? Упущение человечества, его несовершенство? Или осознанное нежелание высшего? А может быть, дело в качестве современного театра? Как бы то ни было, создания высшего духа не участвуют активно в формировании высшего типа человека, не воздействуют на наш небогатый гениями мир.

Что же говорить о поэзии ЛИРИЧЕСКОЙ? Правомерно ли, что вся она лежит за гранью современного театра? Мы не случайно употребили слово ЛЕЖИТ. Профессиональное, то есть соответствующее материалу, исполнение лирического произведения – чрезвычайная редкость среди актеров современного театра. Между тем как ЛИРИЧНОСТЬ зрелищного искусства – насущное требование времени. Когда-то великая русская актриса Вера Федоровна Комиссаржевская мечтала о создании Театра Души. Ее драматический талант отличался глубоким лиризмом, удивительной душевной тонкостью и чистой

тона – тем, что отличает истинную поэзию. Удивительно ли, что Вера Федорова прекрасно исполняла стихи? Не это ли ее качество привело к ней в театр гения лирики Александра Блока? Не поиск ли ИНОГО театра потребовал союза с магом театра Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом? Может быть, тогда, на репетициях ЛИРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ, начинался Театр Души, Театр Лирической Поэзии, Театр Будущего. Ясно, что такой театр может быть создан лишь внутри лирики. Как страстно рвался к театру Александр Блок! И какое горькое разочарование ожидало его. Но не было еще ТЕАТРА БЛОКА. Как нет еще ТЕАТРА ПУШКИНА. Как еще впереди ТЕАТР БАЙРОНА или СПЕКТАКЛИ-МОНОЛОГИ МАЯКОВСКОГО. Как случилось, что ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ, например, Павла Антокольского (“Франсуа Вийон”, “Робеспьер и Горгона”), поэта, всеми жизненными нитями связанного с театром, вышедшего из театра, – как случилось, что произведения, которые он считал лучшими своими созданиями, не нашли своего сценического интерпретатора? Ответ прост: современный театр не владеет жанром (по точному определению самого поэта) ДРАМАТИЧЕСКОЙ ЛИРИКИ.

Поэзию называют ПРЕДЧУВСТВИЕМ МЫСЛИ. Если это так, то воплощенная в звуке и пластике театра, звучащая и зримая, поэзия может стать предчувствием действия, внутренним обоснованием человеческого поступка. Интонация и жест есть ПОСТУПОК актера, художника-гражданина. Но и интонация, и жест, и расположение образов определены внутренней структурой поэтического произведения. И в этом залог неисчерпаемого многообразия работы актера. Поэзия не может быть постигнута единым среднеарифметическим методом, и, лишённая сугубо индивидуальной художественно-смысловой структуры, она теряет возможность воздействовать. Так называемая “театрализация” поэзии с помощью обычного набора традиционно-театральных или современно-эстрадных средств обкрадывает зрителя. В то время как ВСЕ ЭЛЕМЕНТЫ СПЕКТАКЛЯ УЖЕ СУЩЕСТВУЮТ ВНУТРИ ПОЭТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА. В поэзии не сработает общий, неизбежно усредняющий “профессионализм”. Ибо у Пушкина – пушкинский профессионализм, у Байрона – байроновский, и так далее. Поэзия со своим безумием внезапного проникновения в суть: мысли, страсти, настроения – и со своей математической, поистине научной точностью преодолевает хаос бытия и выделяет человека как ОСМЫСЛИВАЮЩУЮ СЕБЯ ПРИРОДУ. Поэзия вместительна и экономна. Она требует свободного дыхания и ювелирного владения интонацией – этим жестом души. Масштаб, широта дыхания и дотошное ремесло. В трехминутном стихотворении Пушкина – вся история страсти. В монологе Шекспира – подробнейшая летопись формирования человеческого поступка. В коротком вскрике еврипидовского Хора – полная мера предстоящей трагическому герою Отплаты.

Поэзия:

- учит мастерству, искусству чувствовать, мыслить, познавать и являть движения духа;
- очищает от бытовой шелухи, высвобождая энергию человека с целью лучшего ее применения;
- учит лаконичности и выразительности;
- организует душу, воздействуя ритмом, являя из хаоса вечное, выжитое историей становления Человека;
- отграничивает интеллект, оформляя индивидуальность, что способствует полноценному участию личности в сотворении настоящего и будущего;
- помогает гармоничному развитию тела, учит красоте, выразительности и уникальности жеста, формирует художественную (что означает высшую степень естественности) целесообразность движений;
- открывает в человеке способность к духовному взлету, высвобождая из-под груза вещей и догм;
- учит одному из высших наслаждений – радости творчества в любой области человеческой деятельности;
- наконец, и это, может быть, самое главное – поэзия ОБЪЕДИНЯЕТ ЛЮДЕЙ на основе бескорыстия и добра, справедливости и правды, уважения к опыту человечества, стремления к истине.

С небес поэзии всё:

- резче, четче, выразительнее, оформленнее;

- истиннее в значении и месте явления, мысли, страсти;
- шире в охвате событий;
- ощутимее в ходе времени и роли текущего отрезка века.

Мгновенное в неожиданной точке соединение вечного и сиюминутного, стремление к познанию скрытого смысла вещей и явлений и, одновременно, явление самых конкретных и теплых реалий текущего бытия – эти обычные достоинства великой Поэзии обещают сценическому искусству неисчерпаемые возможности.

А миллионы строк лирической поэзии мира, уникальное и бесценное богатство человеческого духа пылятся в книжных шкафах, являясь, в лучшем случае, услугой уединенного чтения. Как мечтали и мечтают поэты о прямом воздействии своего слова-дела! Но, повторяю, попросите любого, на выбор, актера современного театра исполнить лирическое стихотворение. За редчайшим исключением, вы не испытаете художественного потрясения, несмотря на то, что вы предложите уникальный, гениальный материал. Вряд ли актер виноват в этом, ибо его, во-первых, не научили, во-вторых, в общем, и некому учить. Да и незачем, ибо не требуется для повседневной “органики” театра. Что ж, пусть так и будет в обычном, знакомом нам театре. При одном условии – что он будет воздерживаться от драматической и лирической поэзии, ибо обычной “органикой” и приспособлением к “текущей злобе дня” поэзию не “взять”, происходит неизбежное усреднение гения, что дает зрителю право требовать возврата денег за купленный билет: шел, видите ли, на шекспировскую трагедию доверчивости и простодушия, а попал на обыкновенную коммунальную склоку, или шел на народную поэтическую драму, а попал на эрзац-шоу.

Художественная вечность большой поэзии обеспечена ее общечеловеческим звучанием, извечными проблемами ищущего духа и математической выверенностью ее НОТ. Метр, ритмические фигуры, рифмы, размер, организация звукоряда, синтаксическая структура и композиционное построение, система и характер акцентировки, главная мелодия-тема и вариации, перебрасывающие свои ажурные мосты к ассоциациям, основные цвета произведения (иная строка настолько интенсивно окрашена, что, читая ее, становится больно глазам), образы и их подача, среда, в которую погружены события, и так далее – короче, вся специфика художественно-смысловых средств, суть НОТЫ поэтического (да только ли поэтического?) произведения. Надо научиться их “брать” – и поэзия оживет. Зачем лишать человека Вечности? В самом деле, почему сотни раз проигрывает, распутывая такт за тактом, музыкант, играющий балладу Шопена или этюд Скрябина? Или у Пушкина и Грибоедова, у Чехова и Островского, у Ростана и Шекспира, у Брехта и Маяковского менее определенные ноты? Повторим, вечность произведения обеспечена художественной определенностью, и эта определенность может быть достигнута. Нет, нет, это не Сальери, разъявший музыку. Знание и понимание структуры художественного произведения – ОБЫЧНАЯ профессиональная обязанность режиссера. Такая работа, кстати сказать, спасет его от панического страха оказаться банкротом, если он не выдумает чего-нибудь ЭТАКОГО, ибо оживший в первоначальном качестве текст заиграет сам. У гениев явно есть что ОТКРЫТЬ. Театриной своей согласной магией в силах оживит вечное и воскресит душу Поэта. Унифицируя же и, следовательно, крайне обедняя гениальные создания, примитивизируя “под знакомое” жизненные ситуации, театр оказывает дурную услугу обществу. Ибо существует, в таком случае, опасность безнадежного отставания театра от ОБЫКНОВЕННЫХ людей, живущих живой, а не унифицированной жизнью. Но всегда впереди будет Искусство. Никогда не отстанут Эсхил, Пушкин, Блок, Брехт, Маяковский. Овладевая их художественным миром, мы, может быть, сделаем шаг в профессиональном совершенствовании нашего искусства, а может быть, и в социальном движении нашего общества. Вернее будет наша оценка происходящих в мире событий. Совершеннее и многообразнее станет наша повседневная жизнь.

А может быть – “всему свое время и место”? Был театр Шекспира и театр Мольера, теперь – “другие времена, другие нравы”? Зачем, мол, гальванизовать труп? Однако дело-то в том, что трупом как раз оказывается частенько “современный” материал и “современная” манера игры, общая для всех, тотально-тиражированная обучением и одинаковой практикой. Между тем как

постоянная работа с классическим материалом (особенно с поэзией с ее жесткими профессиональными законами) могла бы изменить суть сегодняшнего театра. А эту суть надо менять, если, конечно, мы стремимся к созданию высшего типа человека и высшего типа человеческих отношений. Впрочем, пусть всё остается по-старому. И тогда почему бы не создать параллельно существующему театру ИНОЕ искусство сценического воплощения Поэзии. Но для этого надо сфокусировать усилия тех, кто, так или иначе, профессионально или стихийно, стремится к этому.

Реализовать драматическую и лирическую поэзию без специально построенной методики нельзя. Этому надо учить. Не надо переучивать насильно – никого. Но организовать скромный на первых порах МЕТОДИЧЕСКИЙ центр, лабораторию, работающую на стыке поэзии и театра, насущно необходимо. Причем дело именно в том, чтобы начать создавать ее сейчас, не выжидая по обычному принципу: посмотрим, что получится, а там... решим. Ибо нет в этом жанре арбитров. Речь идет не об одном еще театре с таким-то лидером, новоявленным мессией, ибо это, как выясняется, не меняет общей театральной практики, не влияет практически на общий уровень театральной работы. “Мессии” восходят на театральный небосклон и скатываются по противоположной сфере, а обычный, рядовой театр ничего особенно и не ищет, ограничиваясь общим внутренним раздражением, апатией, мечтой о том, что “вот появится хорошая (“ходовая”) пьеса...”, или – “вот придет новый режиссер, творческий человек, и тогда мы...”, или – “вот пришлют из института молоденькую героиню с потрясающими данными и...” Так, вовнутрь, и разряжается накапливаемая тоска по Искусству, окисляя творческую среду. А дело-то в другом – в овладении вечно-юным и древним ИСКУССТВОМ, место которого уверенно занимает среднеарифметическое ремесло. И это искусство не восстановится и не возникнет стихийно, из случайных, разрозненных дилетантских попыток. Ему, повторим, надо учить. Нужна школа, последовательность, методика. Нужна помощь и заинтересованность государства. Чтобы усилия отдельных художников, обязанных делать то, к чему они призваны талантом, не превращать (в который уже раз за историю человечества!) в крестный путь.

Уже сейчас поэзия, большая поэзия является малодоступной. А чтение, допустим, Еврипида и Шекспира становится уделом литературной элиты, – то есть, в сущности, гении работают не по адресу. Вне сценического воплощения слова гения – драгоценности в сейфе, грани их не играют своим острым светом, не дышат, не воздействуют. Но, конечно, и не портятся. Они – ждут. Да, художественная вечность большой поэзии обеспечена. Но еще раз – вслушайтесь в такие знакомые актеру команды:

– Действуйте! Действуйте! К чёрту слова! Мараем! Дальше!!!

И великая мысль-метафора летит в мусорное ведро репетиционного зала.

– Попроще! Поестественней! Органичнее! Поближе сегодняшнему моменту! Не рассусоливайте, не разводите философию! Дальше!!!

И от великого духа и великой страсти не остается и следа.

Но самое “великое” – вот оно:

– К чёрту! Это – ЛИТЕРАТУРА! Книжки пусть читают дома! Дальше!!!

И гении – замолкают. Они просто уходят. В другой город. Или в другую страну.

Может быть, почему бы и не помечтать, ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ ПОЭЗИИ когда-нибудь и ограничит власть дилетантства и невежества.

## II

Итак, Лаборатория.

Идею лаборатории можно сформулировать двумя словами, и это опять будет взаимопроникающее словосочетание:

**ПОЭЗИЯ-ТЕАТР.**

Вот и название: Лаборатория “Поэзия-Театр”.

Содержание работы: практические исследования в области сценического воплощения поэзии.

Собственно, такая лаборатория уже создается практикой и нуждами театра. Отдельными попытками реализовать поэзию. Поэтому изучение удач и провалов в области воплощения поэзии, систематизация опыта – одна из задач.

Изучение законов сценического воплощения поэзии, овладение ими – основная задача. Практически это изучение должно проходить в работе над спектаклями, в которых могут принять участие и профессионалы, и любители. Тем более что стремление работать в области поэзии у профессиональных актеров очевидное. Ряд спектаклей, серия экспериментальных работ (театр стихотворения, театр поэмы, драматический спектакль-монолог, композиция) покажут зримый путь постижения этого вида искусства. Филологическая культура спектакля может быть обеспечена с помощью консультантов – профессиональных филологов.

На первых порах работу в Лаборатории будут вести всего два-три человека.

Далее. Лаборатория могла бы вести консультационную работу в помощь режиссуре и актерам, осуществляющим поэтическое произведение (созданию авторитета в этом смысле и поможет собственная работа лаборатории).

При Лаборатории целесообразно создать Студию Стиха, в которой могли бы заниматься и профессионалы, и любители. Содержанием работы Студии могут стать:

- изучение законов поэзии;
- знакомство с историей сценических интерпретаций поэтических произведений;
- встречи с мастерами театра и художественного слова;
- обучение основам сценической речи и сценического движения применительно к реализации поэтического материала;
- создание концертных программ.

На основе работы Лаборатории “Поэзия-Театр” можно было бы сфокусировать усилия актеров, режиссеров, музыкантов, художников, сценографов, – короче, всех творческих работников, связывающих свою работу с воплощением поэзии.

Теперь, чтобы избежать абстракций, необходимо вспомнить тот опыт практической работы с поэзией, который привел нас к осознанию необходимости Лаборатории. Работа началась почти двадцать лет тому назад и сразу же была связана с работой над словом. Литературный материал всегда составлял главный объект исследования и реализации.

Замечательно, что тоже двадцать лет назад, в 1960 году в Опле Ежи Гротовский организовал свою знаменитую Театр-Лабораторию “13 рядов”. Задача формулировалась: УЛУЧШИТЬ РАБОТУ АКТЕРА. Что и было сделано. Интересно, что главным объектом эксперимента устанавливалась актерская игра, А НЕ ЛИТЕРАТУРА. Кроме того, Лаборатория ставила задачу – исследование законов зрительского восприятия. Основной репертуара стала классика. Тогда особенно остро чувствовалось, что СЛОВА перестали быть универсальным средством общения между людьми. Больше того, слов надо было избегать, чтобы выразить нечто более сокровенное и существенное. Такая же тенденция (главное – игра, а не литература, главное – знак души, а не звук слова, главное – физическое действие, а не словесный поток) была и в наших театрах. Гротовский ушел дальше и очень быстро. Но у нас привычное забвение ценности Слова, ставшее, к сожалению, привычным, привело к ощутимым потерям в искусстве актера. Не говоря о том, что высшие сложности поэтического материала стали недоступными обычной практике театра. И именно ОБЩЕНИЮ, ВОЗДЕЙСТВИЮ это наносило удар. Еще бы, ведь вместо языкового богатства, определяющего всю систему общения, зрителю порой преподносилась поверхностная интерпретация, так называемое “собственное видение”, “свой взгляд на вещи”, “нужное сию минуту” и тому подобное. Знаменитый и тотальный “МЕТОД ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ” выхолащивал подлинное, вечное, художественно-смысловое богатство драматической поэзии.

Однако и на этот раз мы уберемся от полемики с театром, в котором мы не работаем. Мы только скажем, что то, к чему стремился и стремится, мы надеемся, создатель Института Актера Ежи Гротовский, может быть достигнуто с двух точек: снизу и сверху. Первая точка – надежнее и основательнее и, возможно, требует больше усилий. Вторая точка – внезапнее и, возможно, не требует почти никаких усилий, кроме одного – предварительно пройти искусу Поэзии.

Однако встретимся мы на одной черте. КАК МЫ, ЛЮДИ, БУДЕМ ЖИТЬ, ДУМАТЬ, ОБЩАТЬСЯ?

С психологией зрителя как будто все ясно: если актер хоть на долю секунды почувствует себя избранным, его надо увольнять из театра. Со стороны актера еще яснее: как только зритель захочет потреблять искусство актера так, как потребляют, допустим, колбасу или вестерн, его надо вышвыривать из зрительного зала, как вышвыривают из бара подвыпившего купчика. Вот и всё. Короче, вряд ли надо изучать психологию зрителя. Знаю, что (как актер) чем больше ты зритель, тем понятнее твоя актерская работа. Смысл в том, что РАМПЫ – НЕТ. А есть – ЛЮДИ, собравшиеся кое-что обсудить.

А теперь – вопросы. Рожденные практикой работы с поэзией. Вопросы (и ответы), которые может разрешить профессионал. Лаборатория. Это – как открывают сердце. Делали, выходило, но не знаем – правы ли? Общение – было. Официальный успех и касса – тоже. Остальное – подлежит обсуждению. К которому и приступим.

Первый вопрос, который задают скептики (как правило, люди бесплотные, но, странное дело, имеющие вес), – а чем, собственно, отличается ВАШ ТЕАТР-ИНОЙ от обычного, работающего, выполняющего производственный план и... вообще, лояльного по отношению ко всему? Зачем новый вид искусства? Для кого? И чем грозит?

Вопрос, как видите, обширен.

Ответ же краток до чрезвычайности.

ИНОЕ ИСКУССТВО.

Или все искусства уже навеки созданы?

Второй вопрос. Если весь строй спектакля (стихотворения) предопределен внутренней структурой конкретного произведения, означает ли это, что два актера, читающие, допустим, одно и то же произведение, будут читать его совершенно одинаково? Пожалуй, на первом этапе работы – да, одинаково. А дальше?

Дальше это упражнение можно развивать в разных направлениях:

- подчеркнуть (выявить) личную тему данного актера;
- прочертить (тонко, не разрушая художественной целостности) нужную актеру задачу, доводя эту работу до критической точки, после которой конструкция начинает “трещать”;
- выявить возможности разных граней произведения (более существенных, побочных и т. д.);
- дать разное освещение, разную среду, резко отличные мизансцены и т. д.

Вопрос третий. Как уберечься от собственного житейского опыта, от своей бытовой сиюминутности, работая над классическим материалом? Как вернее разбудить тысячелетнюю память, дремлющую в каждом человеке, разбудить то, чего “не знал”, “не умел”, “не видел”, “не чувствовал”? Ведь нужен Гамлет, а не “я” в обстоятельствах Гамлета? Пока удавалось это проделать только через форму, не позволяя актеру этюдной работы, замены в рабочем порядке канонического текста своими (опять неизбежно житейскими) выражениями и т. п.

Вопрос четвертый. Если слово – главный материал спектакля, не превратится ли труппа в хор чтецов? Осуществляя Мольера в обычном театре (“Проделки Скапена” в обрамлении “Версальского экспромта”), мы определили, с рабочей целью, каждому актеру постоянное место на сценической площадке, не давая ему никакой возможности искать себе побочное “дело”, помогать себе приспособлениями, не имеющими оснований в стилистике Мольера. Актер должен был научиться максимальному использованию текста и ограниченного пространства. Постепенно он находил ту самую позу, которая выявляла его в качестве автомата той или иной страсти (порока, достоинства). Перемена поз под непрерывным “микроскопом” режиссера становилась основным мизансценическим принципом. Движение же имело силу катаклизма, групповое перемещение воспринималось как взрыв. Когда первый этап прошел, актеру было разрешено передвигаться в любую точку и занимать себя любым

приспособлением. Однако актеры от этой возможности дружно отказались. Может быть, им понравилось заниматься исключительно Мольером? Исключительное внимание к слову не позволяет идти по сюжету, мешает сводить несколько линий произведения в одну, среднюю, сквозную. Однако неизбежно “замораживает” тело. Тут – опасность скуки для глаза.

Вопрос пятый. Идея (проблема) образа превалирует над его внешностью. Возможно это? В этом отличие поэтического материала. Ибо важно не то, что он дядя Петя, с усами и с привычкой плевать на тротуар, а имеет значение лишь то, зачем он тут ходит по этой планете, что несет с собой, с чем пришел, куда уходит от мира и т. д. В сущности, спектакли ни разу не потребовали специального грима и поисков привычек и житейских манер. Урон не ощущался, но актеру обычного театра иногда трудно – он оказывается “голым”. Однако расширяется место для страстей-мыслей.

Вопрос шестой. “Вживание” в образ в этом искусстве оказалось ненужным. Однако возник термин – “вскакивание” в образ, мгновенное, и выход в любой момент. Есть опасность пунктирности. Техника ОЧУЖДЕНИЯ Брехта (“посмотрите, нет, вы только посмотрите, что он сейчас выкинет, этот мой персонаж!”) очень помогает. Можно иногда назвать работу с образом так: интеллектуально-чувственное исследование, публичное, данного типа.

Вопрос седьмой. Характер контакта со зрителем. Контакт почти всегда неконкретен, то есть актер лишь следит, чтобы не прерывалась нить, иногда может посматривать в зал, но не по значению мысли, а просто. Так мы разговариваем с другом, думая о своем-главном, лишь убеждаясь время от времени, что собеседник следит. В общем, работа на “втягивание” в смысл, а не на “выдачу”.

Вопрос восьмой. Исключительное значение придается ритму, как основному знаку состояния, в котором был поэт в момент создания вещи. Ритм – поистине царь и бог. Он должен дышать, вибрировать, быть чуть ли не одушевленным персонажем. Ритмы выдерживаются так же жестко, как, допустим, жанр. По сути, вся работа начинается с овладения ритмом строки, произведения, фрагмента. До начала осмысления. Есть опасность механистичности, звука стуквого.

Вопрос девятый. Оформление спектакля не несет бытовых нагрузок. Хорош прием елизаветинского театра: табличка с надписью “Лес”. Образцом может служить “Король Лир” Питера Брука. Необходим экстракт ситуации, а не иллюзия той или иной обстановки. В греческих трагедиях все “предлагаемые обстоятельства” обозначаются репликами и движениями Хора. В лирических драмах Александра Блока необходимо исполнять все ремарки, которые сами по себе искусство. Выполнить же их не под силу ни одному художнику.

Вопрос десятый. Сценическая площадка. Идеальной оказывалась площадка, открытая с трех сторон. Четвертая сторона – вогнутый по всему зеркалу гипсовый экран. Этим обеспечивалось качество звука, особый световой режим. Пространство обязательно должно быть объемным, а не закрытым наглухо сценическим ящиком. Работает все тело актера, а не только лицо. Вообще работа лицом к залу должна быть не более частой, чем работа, допустим, спиной.

Вопрос одиннадцатый. Особое значение в этом виде искусства играет самощенность, индивидуальная суть актера. Определенность, уникальность личности. При перевоплощении личность может скрываться, затушевываться. При воплощении же смысла образа актер думает параллельно работе (работе – не игре), демонстрирует даже свое отношение, окрашивает его эмоционально. В сущности, актер должен быть здесь солистом. Кроме того, ему приходится воплощать иногда несколько больших ролей в одном спектакле. Так, в “Гамлете” роль Клавдия и Полония исполнял один актер, и это обнаруживало интересные грани в образах, а актеру позволяло мыслить масштабно о сущности властителей.

Вопрос двенадцатый. Профессиональность рассматривается как высшее развитие и полное явление индивидуальности образа и исполнителя. То есть нет однотонной, среднеарифметической профессиональности, которая часто обеспечивает некую гладкость, “приличность” и только. Иногда может возникнуть ощущение разножанровости работы актеров, но это от непривычности, ибо чаще (в обычном театре) все бывает одинаково, даже выражения лиц одинаковые в некоторых зарепетированных спектаклях. Повторим, профессиональность есть максимальное выявление данной артистической индивидуальности.

Вероятно, мы будем иногда (или часто) говорить известные всем вещи. Но мы с этим встречаемся ежедневно, во многом сомневаемся, идем, в общем, ощупью.

Вопрос тринадцатый. Как учить, исходя из практики работы в поэзии, как обучать молодого актера? Может быть, попробовать методику, которую мы назвали “с небес поэзии”. От овладения строкой, малой поэтической формой, к драматическому монологу. То есть обучение актерскому мастерству начать со сложнейших вещей, с овладения законами звучащей поэзии. Ибо обыкновенная “органика” часто даже мешала воплощению поэтического материала.

Вопрос четырнадцатый. Бытовое правдоподобие, бытовая интонация, бытовой жест, узнаваемость, возможно более легкая для зрителя, в драматической и лирической поэзии лишь один из регистров. Органика диктуется здесь только материалом, что создает известные трудности для зрительского восприятия. Узнаваемости здесь может не быть, наоборот, ситуация бывает такова: ЭТОГО Я НЕ ЗНАЮ, НО, ЗНАЧИТ, ТАК МОЖЕТ БЫТЬ. Иногда поэтический спектакль зритель сравнивает с чтением необычной, даже странной книги. Если подойти с еще одной стороны, можно сформулировать так: не приспособление к “злобе дня” данного материала, а извлечение из суеты дня вечных человеческих страстей, мыслей, конфликтов. Если это удастся, возникает ощущение времени, звена в цепи мировой истории.

Конечно, вопросов неисчислимо много. Особенности воспитания актера поэтического театра, особые приемы режиссерско-постановочной работы, иные взаимоотношения со зрителем, и так далее, и так далее, — всё в этом искусстве сценического воплощения поэзии требует изучения, проверки, совместных поисков. Короче, необходима ЛАБОРАТОРНАЯ РАБОТА. Оказалось, что изошрившаяся техника работы актера может “повисать” в воздухе, не обеспечивая контактов с миром на необходимых времени уровнях. Жесткие законы вечных произведений требуют специфически-изошренной техники, ограничивают безбрежную свободу самовыявления, приближая, однако, через овладение гениальным материалом к вечным ценностям человеческого духа и, в конечном счете, к объективности. История становления и развития человеческой личности на нашей планете получает свое наглядное выражение. Теперь уместно, может быть, вспомнить словосочетание ПОЭТ-АКТЕР. Через двадцать с лишним веков после Великих Дионисий гений лирической поэзии Александр Блок, мечтая о будущем типе человека, скажет так: ЭТО БУДЕТ НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК, НОВАЯ СТУПЕНЬ К АРТИСТУ. Так будущий театр получил рабочую формулу:

ЧЕЛОВЕК-АРТИСТ.

Какова же генеральная цель создания такой лаборатории? Цель на уровне мечты?

Цель такова:

ПОДГОТОВИТЬ ПОЧВУ, СОЗДАТЬ АТМОСФЕРУ ДЛЯ СОЗДАНИЯ В БУДУЩЕМ ТЕАТРА ДРАМАТИЧЕСКОЙ И ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ.

Такой театр может явиться эталоном культуры в работе с поэтическим материалом. Театр же Лирики — вообще новый вид искусства, совершенно неведомый, но ожидаемый, однако, актерами и зрителями.

Если говорить образно, Театр Драматической Поэзии можно назвать Театром Духа, тогда как Театр Лирической Поэзии может стать Театром Души. Эти виды искусства, конечно, не противопоставят себя СОЦИАЛЬНОМУ ТЕАТРУ, а обогатят его иными, столь не хватающими сейчас возможностями воздейст-

вия, уточнят методы социальной организации. Если бы удалось в будущем создать творческий организм, способный воскрешать и пускать в работу для миллионов неисчислимы богатства поэзии, то, может быть, создадутся условия для прихода в наш трудный мир великого драматического поэта, который, в очередной раз, объяснит нам нашу суть. Новый, более совершенный тип человека, создается, в огромной мере, усилиями художников. Сейчас, как никогда, эстетическая неразвитость тормозит общее поступательное движение истории, ограничивает возможности во всех сферах человеческой деятельности. Нельзя упускать ни одной возможности, способствующей эстетическому совершенствованию. Тем более, такой громадной возможности, как мировая классическая Поэзия.

Повторим еще и еще раз:

– Надо оставить иллюзии, что сложившейся театральной практике под силу **СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭЗИИ**.

– Для выработки ИНОЙ техники необходима школа и метод.

– Одиноким энтузиастам вряд ли удастся что-нибудь изменить.

Хотя они уже начали эту работу и неизбежно будут продолжать ее. Ибо – пришло ВРЕМЯ.

*Москва, 1980.*

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Теоретическая статья “Этот новый древний вид искусства” основывалась на личном опыте артиста и чтеца Александра Викторовича Осмоловского (1937–2013) и опыте театров, им создававшихся.

Он проходил режиссёрскую практику в прославленных театрах у ведущих режиссёров своего времени: у Николая Охлопкова в театре им. В. В. Маяковского, у Георгия Товстоногова в Большом драматическом театре, у Николая Акимов в Ленинградском театре комедии, у Леонида Вивьена в Академическом театре драмы им. Пушкина (Вивьен же был его преподавателем в Ленинградском театральном институте)... На Таганке по приглашению Юрия Любимова он ставил “Жизнь Галилея” со вторым составом и с Александром Калягиным в главной роли. Как потом вспоминал Осмоловский: “Я сразу же стал работать на серьёзном спектакле “Жизнь Галилея”, и Галилеем классическим был Саша Калягин: добрый, который не хочет из-за того, что “она крутится или не крутится”, терять свою жизнь, хочет продолжать научную работу, любит поесть, любит женщин, любит жизнь. Вот такой Саша Калягин. А Высоцкий был такой спортивный, стоял на голове. Но всё это было не то... И Саша Калягин выдержал конкурс. Мы с ним прекрасно подготовили эту роль. Но Любимов не дал ему сыграть... при активном участии Владимира Семёновича, который не выносил абсолютно никакой конкуренции...”

Ни в одном из профессиональных театров он не нашёл того, что искал (а главное – не нашел понимания своих исканий), но этот опыт не прошёл даром. На протяжении ряда лет Осмоловский разрабатывал собственные творческие принципы, которые и легли в фундамент его теории Поэтического театра.

К тому времени, как мы встретились, за его плечами было уже две попытки создания подобного театра – в Ленинграде и в Москве. Попытки эти остались на уровне лабораторных работ, которые были пресечены администрацией в обоих городах. И он пришел в Московский университет, в Дом культуры на Ленинских горах, в студенческую среду, как на самую благоприятную площадку для реализации своего замысла. Полагая, видимо, что этой реализации будет способствовать сама вольная атмосфера МГУ.

Перед приходом он набросал тезисы, которые полуиронически обозвал “Из речи, произнесенной в близком будущем на официальной церемонии открытия Театра поэтической драмы в Московском университете”. Сама же речь была вполне серьезной, а основные ее положения и стали тем фундаментом, на котором в течение двух лет строился наш театр.

“Итак, Университетский театр. Конечно, у него свои законы, и я не думаю подчинять труппу только своим театральным идеям. Для меня это, главным образом, счастливая возможность общения с моим главным зрителем. Обще-

ния творческого, то есть глубоко человеческого. Я хочу реализовать некоторые свои идеи, но только те из них, которые окажутся близки вам, которые помогут вам выразить свой внутренний мир, которые принесут вам радость, наслаждение поиска и реализации себя и своих идей. К овладению новыми художественными идеями можно прийти постепенно через ряд спектаклей (экспериментов, вынесенных на широкую арену).

Хотелось бы, чтобы Театр Поэтической Драмы помог самым разнообразным дарованиям индивидуально проявить себя...

Если у актера есть любимый поэт, любимая идея, надо найти эту форму и явить этого поэта и эту идею...

Но попутно (и обязательно) овладение стилем поэта, разработка голосового аппарата, выработка выразительного и лаконичного поэтического жеста. Не как цель, а как средство, как путь к гармонично развитому человеку, красиво и точно умеющему выражать мысли и чувства.

Постепенно из хаоса первого этапа (он не должен быть длинным) начнут проступать контуры будущего сплава театра поэзии и проблемы. Поэтическая драма – вот этот сплав. Театральное поэтическое действие (а не коллективное чтение стихов)...

Основное, чему надо учиться в новом театре (принципы художественные):

1. Ритм – царь. Ритм – бог. Ритм – основное. Ритмическая мелодия: героя, эпизода, представления. Обнажение гула-ритма.

2. Владение звуком (виртуозность голосового аппарата). Звук – основное вместе с Ритмом средство воздействия. Если Ритм – для себя, то звук – для толпы. В обычном театре регистры заключены в пределах бытовой правды. Здесь бытовая интонация лишь одна из многочисленных нот.

3. Жест как инструмент передачи сложных душевных движений, а не как средство дурацкой всеядной “органичности”. Владение телом – осознанное.

4. Самый краткий и самый эффективный путь воздействия – в овладении своей индивидуальностью. Здесь тайна истины искусства. Прямое выражение своей страсти-мысли возможно лишь самим собой. Уловить и выразить себя, внести свою ноту в мировую гармонию – нет выше наслаждения и нет большей пользы в творчестве всеобщей жизни.

...Работа началась над несколькими постановками одновременно, и первыми сценическими композициями стали “Музыка революции”, “Есть в наших днях такая точность...” (стихи поэтов, павших на Великой Отечественной войне, с вкраплением сцен “Разговор поэта с царем” Пушкина, отрывка из “Круглоголовых и острогололовых” Брехта, стихов и отрывков из “Большого завещания” Франсуа Вийона), “Реквием” (по стихам Федерико Гарсиа Лорки), пьеса Павла Антокольского “Франсуа Вийон”.

Особо стоит вспомнить “Музыку революции”.

Поначалу репетировавшийся спектакль состоял из двух частей: “Двенадцать” Александра Блока и отрывки из “Мистерии-Буфф” Владимира Маяковского в обрамлении его же стихов. Поэма “Двенадцать” предполагалась, как основное ядро, вокруг которого должен закручиваться весь революционный вихрь.

С чтения “Двенадцати” от начала до конца каждым индивидуальным голосом и с последующим разложением поэмы на голоса в унисон с изначальным замыслом Блока и началась работа над спектаклем. “Музыка революции” должна была воплотиться в музыке революционной улицы – во всем ее пафосе, вдохновении и кошмаре – улицы, которая не играла, но воплощала голосовым ансамблем двенадцати артистов. Выверялась каждая звуковая нота, искался адекватный смысл каждой интонации. Не монтаж, но симфония – такова была поставленная задача, для реализации которой требовалась особая работа над тонкими энергиями, отыскиваемыми в тексте поэмы, над собственными регистрами, над их перенастройкой по мере необходимости. Шел подбор музыкальных нот, наиболее полно передающих сокровенный смысл произведения, знакомого по школьным хрестоматиям и открываемого заново в постижении его подлинного величия.

– А Есенин? – спросил я Осмоловского на одной из репетиций. – Как можно воплощать музыку революции стихами Блока и Маяковского и игнорировать Есенина?

– Есенин? Подумай. Попробуй поработать над композицией. А потом отрепетируете и покажете мне, когда я вернусь с гастролей.

Он периодически уезжал на гастроли по России со своими индивидуальными концертами. И это была не только добыча хлеба насущного и не только индивидуальная концертная работа (о которой я еще скажу), но продолжение поиска того же синтеза мысли, страсти и музыки, над которым он работал и в “Театре поэтической драмы”.

В его отсутствие мы после нескольких репетиций достигли, как нам казалось, необходимого промежуточного пика в воплощении есенинского слова в общем хоре репетиционного катаклизма – и когда он снова появился в нашей небольшой репетиционной комнате – выдали, что смогли.

– Идите все сюда... – после недолгой паузы, внимательно посмотрев на каждого, перевел глаза на меня. – Сегодня твой день. Ты меня убедил. Есенин будет в “Музыке революции”.

Хорошо сказать – будет... Вся композиция была перекроена, переделана, но оставлены два “несущих” монолога, закольцовывающих ее и, по существу, определяющих весь звукомысл третьей части спектакля – монолог Хлопуши и заключительный монолог Пугачёва из есенинской драматической поэмы.

Двенадцатью блоковскими стихотворениями разных лет, как увертюрой к “Двенадцати” открывался спектакль. “На весенний праздник света я зову родную тень. Приходи, не жди рассвета, приноси с собою день...” – начальный аккорд. Далее музыкальная волна то взлетала вверх, то падала до перехвата горла на общем выдохе, и так вплоть до финальной ноты:

*А казалось... казалось еще вчера...  
Дорогие мои... дорогие... хор-рошие...*

Работая со мной над монологом Хлопуши (точнее, над двумя монологами героя, соединенными в один), он побуждал вчитываться, вчитываться и вчитываться в текст.

– Не пытайся форсировать голос. Держи строку. Если прочтешь ее целиком на одном выдохе, тебя будет слышно даже в дальнем углу зала. Орать, подражая есенинскому чтению, легко. А, между прочим, записывая Хлопушу на валик, он вынужден был напрягать связки. У тебя такой нужды нет. Вдумайся:

*Я три дня и три ночи блуждал по тропам,  
В солонце рыл глазами удачу...*

В засоленной, практически мертвой почве! Три дня и три ночи! Может ли после этого твой герой кричать “героическим” голосом или, подобно Высоцкому, бросаться, не жалея сил, на растянутые цепи, которые держат его, чтобы не рухнул в зал?! Он еле стоит на ногах. Он говорит почти шепотом. А тебе все это нужно передать звуковой волной, где самая глухая нота должна отдаваться в заднем ряду. Показать? Думай. Включаешь собственные регистры, вдумываешься, и сам рождаешь свою ноту.

Одним из основных компонентов спектакля был общий хоровой звук, передающий эмоционально-смысловое наполнение в том или ином сюжетном отрезке, на котором “вышивалась” очередная реплика актера, причем и хор, и герой (тот, кто становился героем именно в данную минуту) вязали общую смысловую завязь, которая должна была дойти до зрителя как в хоровом, так и в индивидуальном звуковом посыле. Я не хочу называть найденное здесь Осмоловским “приемом” – настолько затерто и изгажено это понятие. Кроме того, “прием” – термин сугубо ремесленный. Ремесло почиталось необходимым, но никогда даже попытки не было поставить его во главу угла.

Все действие творилось звуком. Декорация творилась исключительно светом. Слово творило все художественное пространство спектакля, и диалог его участников с поэтом шел напрямую на глазах у зрителя.

И вот настал день прогона – 16 января 1976 года. Прогон в присутствии руководства ДК МГУ, которое должно было принимать спектакль.

“Это было Искусство!” – у меня до сих пор стоит перед глазами осветившееся невесть каким лучами лицо режиссера, влетевшего – именно влетевшего! – сразу по окончании спектакля за кулисы, и звучит в ушах его негромкий восторженный голос. Но было ли дело до Искусства тем, кто сидел в зале?

Не было. И быть не могло. Но должно было пройти время, прежде чем мы поняли это в полной мере.

Они в разговоре с Осмоловским сразу же начали “шить политику”, заявляя об “идеологической невыдержанности”. И о невозможности доведения спектакля в его настоящем виде до зрителя.

Чувство обиды и ощущение предельной несправедливости долго еще не проходило. Тогда мы не знали подробностей всей свистопляски, закрутившейся вокруг театра.

Еще до прогона, невесть какими путями, своеобразно препарированная информация о нашей работе достигла “дальнего зарубежья”. И в один далеко не прекрасный день “Свободная Европа” несколько раз преподнесла под вполне определенным соусом новость, что Театр поэтической драмы МГУ намерен поставить “Двенадцать” Александра Блока в “нетрадиционной и неординарной трактовке”. Как результат – беседа с режиссером в одном из кабинетов на Лубянке. И его последующая беседа с нами на одной из репетиций.

– Мы не имеем право сработать хуже, чем вещь написана. Мы обязаны обнажить все смыслы данного материала. Один сбой, и может пойти перекос в сторону примитивной антисоветчины. Этого не должно быть в принципе. Мы здесь собрались не ради дешевого политиканства.

В общем-то, он мог всего этого нам и не говорить. Но атмосферу, сгустившуюся вокруг труппы, он ощущал гораздо острее каждого из нас. И считал необходимым напомнить, ради чего вся наша работа.

Но уже заранее настроенная соответствующим образом университетская бюрократия не пожелала внимать никаким аргументам.

И дело было даже не в “артподготовке” вражеских голосов. Сам по себе спектакль внушил нашим зрителям непреходящий ужас.

Ситуация создалась воистину парадоксальная. С одной стороны – сами по себе произведения, печатавшиеся в однотомниках и собраниях сочинений поэтов, причисленных к классикам, при непредвзятом чтении волей-неволей вызвали вопрос: чем же была для России революция 1917 года? Этим вопросом заставлял задаваться не только Блок или Есенин, но и Маяковский, и их произведения, прочитанные в контексте времени написания, не могли не внушить ужаса и отвращения перед прошедшим революционным катаклизмом. Это если смотреть из относительно спокойных 1970-х. В то же время еще более углубленное чтение этих же произведений говорило о не избежности происшедшего, а гул природной стихии, их пронизывавший (и который мы стремились передать необходимым минимумом выразительных средств), напоминал о Роке древнегреческих трагедий, предопределяющем все развитие действия. С другой стороны эти же творения существовали в сознании наших “зрителей”, как исторические памятники, – вне их подлинного смысла, в эпоху, когда “революционный пожар”, почитай, четыре десятилетия как был потушен. О нем писали и говорили в окружении необходимых штампов, в точно выверенной системе координат.

Нам удалось то, к чему и вёл нас Осмоловский: воспроизвести реальную “Музыку революции”, симфонию революционной улицы. И этот гул опрокидывал всю “систему”. Слышать его явно не хотелось. В зале, наверно, стало по-настоящему страшно, как страшно было обывателю выходить на завьюженную улицу Петрограда января 1918 года. А последние слова спектакля – есенинские слова! – вопрошавшие, по сути: чья же стала революция...

Короче говоря, немедленно встал вопрос о дальнейшем пребывании нашего театра в стенах МГУ.

Мы продержались еще несколько месяцев. И эти месяцы были посвящены работе над “Франсуа Вийоном” Павла Антокольского, “Реквиемом” Федерико Гарсиа Лорки, началось чтение материала к спектаклю, который должен был называться “Три Слова”, и основу которого составляли “Слово о полку Игореве”, “Слово о гибели Русской земли” и “Задонщина” на древнерусском языке. Продолжали совершенствовать и “Музыку революции”.

Все это время, дабы пресечь множющиеся и расползающиеся по МГУ слухи о некоей нашей “подпольной” работе, мы периодически устраивали открытые репетиции, на которые приглашали, в частности, артистов, профессиональных литераторов, специалистов по творчеству Александра Блока. Не от хорошей жизни пришлось пойти на это – Осмоловский не любил демонстрировать неоконченную работу. Память об этих репетициях особенно остро всплыла, когда я уже позднее оказался на открытой репетиции в Театре на Малой Бронной у режиссера, так и назвавшего свою книгу “Репетиция – любовь моя”. Анатолий Эфрос репетировал “Мертвые души”.

Та суэта, которую “творили” профессиональные артисты известного в Москве театра – с актерскими обмороками, с перебором режиссерских ходов, не имеющих никакого отношения к Гоголю – до сих пор иной раз всплывает перед глазами. Но самый замечательный момент был, когда Михаил Козаков, исполняющий роль Автора, вдруг сделал паузу и почти жалобным голосом обратился к Эфросу:

– Дайте мне здесь подумать.

В ответ раздалось совершенно истерическое:

– Не надо думать!!! Дальше!

Не преувеличивал несколько Александр Викторович, когда воспроизводил в своем трактате столь знакомые актерам “команды”: “К чёрту! Это – ЛИТЕРАТУРА! Книжки пусть читают дома! Дальше!!!” Вспоминается и реплика Эфроса на знаменитой дискуссии “Классика и мы”, когда на вопрос – “Зачем посредничество?” он буквально завопил:

– Без посредничества сидите дома и читайте!!!

“Открытые репетиции”, которые мы вынуждены были демонстрировать, ни по форме, ни по сути не отличались от обычных наших репетиций. Главным режиссерским рефреном было – “Думайте!”. Неточно взятая нота тут же возвращала актера назад, заставляла заново пройти мыслью долженствующий быть произнесенным текст. Найденный смысл сам диктовал нужную ноту.

По существу, мы этим отстаивали себя как оригинальную художественную структуру. Но остановиться администрация уже не могла. И вопрос был поставлен ребром. Режиссер не давал уволить себя по формальным причинам, – при том, что периодически до нас доносили “идею” отказаться от Осмоловского самим, – и нам тут же поставят нового руководителя. Само собой, об этом не могло быть и речи. До нас “доводили” слухи, что режиссеру на нас наплевать, что он хочет выдвинуться за наш счет. Мы продолжали работу. И тогда на одном из очередных совещаний было заявлено, что если театр “будет действовать в том же духе”, – все его участники будут отчислены из университета. После этого сам Осмоловский решил поставить точку.

“Прошу освободить меня от занимаемой должности по собственному желанию и в связи с моим глубоким убеждением в невозможности творческой деятельности Театра Поэтической Драмы в созданных администрацией ДК условиях”.

О том, чем он жил в преддверии последней встречи с труппой театра, лучше всего расскажут страницы его записной книжки.

Утром. Главная мысль – **овладеть обстоятельствами**. Всеми основными, особенно теми, которые внезапно могут поломать все...

О театре. Не надо травмировать ребят из-за этих преступных олухов в Университете. Пусть идея живет.

Надо все успокоить, пусть лечит забвение.

Уйти в академическую работу, зарабатывая концертированием.

Обратим поражение в выигрыш. В самом деле мы дали, делая “Двенадцать” в МГУ, высказаться ненависти бюрократии до дна. Клапан – открыли. И скажем им спасибо. Никаких реваншей, детские игры. Смертельная боязнь Искусства, непредвзятости – одинаковая черта буржуазии и бюрократии всех эпох. Пусть (пока) сидят в своих креслах. Изолировать их и никаких ближних малых стычек. Красота, форма, Искусство прежде всего. Эстетическое и нравственное воспитание личности. Духовное.

Мы – Театр Классической Поэзии.

Еще. Не надо призывать помощь извне, не надо кивать на Запад. Решать надо здесь и самим...

Последний сбор труппы Театра Поэтической Драмы МГУ.

Люблю эти последние минуты перед моментом перехода в Иное, перед окончательным оформлением уже прошедшей ситуации. И еще люблю, что не надо выдумывать, и изворачиваться, и составлять конспект, а надо сказать все просто, ясно и окончательно, и что есть, то есть...

Решение:

1. Театр Поэтической Драмы прекращает свое существование.

2. Театр переходит в общность людей-артистов. Нет горечи, нет распада, есть переход в иное.

Отныне артистическая судьба в руках самого человека, как стремление к совершенству, к индивидуальному богатству и индивидуальному профессионализму.

Не распад, а продолжение в ином.

Что исследовано?

- Драматическая симфония (Блок, Лорка)
- Свободная композиция (Вийон, Пушкин и т. д.)...

“Переход в иное” в той или иной мере осуществился в каждом, кто прошел период работы с Осмоловским. Во всяком случае, что касается меня, если бы не было Театра Поэтической Драмы, я не написал бы статью “Трагедия стихии и стихия трагедии”, работа над которой началась еще в университетских стенах – статью, где я впервые сопоставил есенинского “Пугачева” и шекспировского “Гамлета”, и с которой, собственно, и началась моя настоящая литературная работа. И все последующие мои статьи и книги во многом основывались на опыте нашего труда над звукомыслом произведения, над выявлением основополагающей “страсти-мысли” литературного материала.

Наше общение не прервалось да и не могло прерваться в дальнейшем. По договоренности с Павлом Антокольским мы репетировали сцены из его драматической поэмы “Франсуа Вийон”, написанной еще в начале 1930-х годов. Кстати говоря, во время одной из встреч с поэтом Осмоловский выразил пожелание обогатить действие драмы введением “женской линии”, которая способствовала бы углублению образа главного героя. Антокольский согласился, и так появился ряд сцен, написанных уже в процессе нашей работы, под общим названием “Девушка Франсуа Вийона”. Позже эти сцены были опубликованы в журнале “Дружба народов”.

Мы предполагали дать премьеру избранных сцен на юбилейном вечере поэта в Центральном доме литераторов в 1976 году. Но отношения между поэтом и режиссером начали резко охладевать. Антокольский (видимо, под воздействием устроителей вечера, для которых наша концепция показалась абсолютно неприемлемой) не принял в окончательном виде нашу сценическую трактовку его драмы. И в конце концов, Осмоловский вынужден был написать ему следующее письмо:

“Уважаемый Павел Григорьевич!

... На днях я встречался со своей труппой... В октябре мы начинаем новый сезон под крышей Института атомной энергии. Однако, к сожалению, работу над Вашим “Вийоном” мы вынуждены отложить до лучших времен, дабы не подводить Вас. Как-то мы говорили с Вами о компромиссах и о специфике Поэтического Театра. Я все же убежден, что компромисса с бюрократией быть не может (для меня и для того дела, которым я занимаюсь около 15 лет). Поверьте, это не незрелость, не умственная недостаточность и не малость возраста. Я также понимаю ответственность за своих актеров, которые работают со мной ряд лет. Тем не менее мы выбрали путь активный – репетировать, работать, но не “договариваться”.

Одним словом, мы в открытой оппозиции с существующими представлениями о функциях искусства. Времена сейчас трудные, но не очень, думаю, от ущемленности и подпольности мы уберемся. Что касается специфики поэтического театра (или, точнее, инога, чем тот, к которому приучен сегодняшний зритель), то я и мои товарищи убеждены, что ни Байрон, ни Пушкин, ни Шекспир, ни другие Поэты не могут быть явлены (и не были на достаточном уровне) средствами и “системами” привычного, бытово-просветительского, в общем, театра. Мне неловко утомлять Вас, но я считаю себя обязанным сказать сейчас все это.

Вы понимаете, конечно, что в этих условиях, было бы нецелесообразным мне и театру участвовать в Вашем юбилейном вечере. Горько писать все это, ведь до 16 января (выход “Двенадцати”) репетиции “Вийона” многое обещали, в феврале-марте работа шла полным ходом, но была прервана бюрократической свистопляской, вопреки мнению режиссеров, актеров, знатоков творчества Блока, бывавших на репетициях.

С глубоким уважением к Вам

А. Осмоловский

20 июня 1976 г. Москва”.

Что касается работы “под крышей Института атомной энергии”, то именно там были завязаны новые контакты, представлена “Музыка Революции”,

и началась работа по созданию Лаборатории “Поэзия-Театр”, принципы которой Александр Викторович изложил в письме вице-президенту Академии наук СССР Е. П. Велихову:

“Робкие, в связи со случайностью и скудостью технических возможностей, эксперименты показывают:

А) научно-организованное постижение текста – литературного, музыкального, зрелищного и т. д. – именно в процессе воплощения, возможно и резко усиливает воздействие;

Б) особая хорошо управляемая аудиовизуальная среда, концентрированная определенным образом атмосфера, в которую погружен воспринимающий, может стирать – пусть на время – стереотип в сознании, освобождать мозг от унифицированного бытового контекста, способствовать путем неожиданных ассоциаций переходу подсознательного в осознанное;

В) Слово, помещенное в особую, соответствующую замыслу-цели светозвуковую среду, воздействует однозначно, то есть, по сути, способно управлять сознанием.

Думаю, те, кто заинтересован в качестве и результативности воздействия (в отличие от организации просто успеха), меньше всего могут быть заподозрены в сальеризме, в подмене гармонии алгеброй. Хотя им и приходится туго в “эмоциональных потемках”, “неуправляемой сверхчувственности” и в прочих водоемах. Проблема в воздухе, необходимо дать ей стены и крышу. По сути дела, Лаборатория по изучению свойств звучащего слова в управляемой искусственной среде работает. В последнее время – благодаря любезности Центрального Музея космонавтики, ранее – в музее Скрябина... Идея эта Вам известна, без лабораторных исследований она неосуществима, без точного интеллектуального фарватера не нужна. А фарватер определен общей мировой линией духовной культуры, запечатанной в созданиях гениев человечества...

Аналогий и прецедентов в создании предлагаемой Лаборатории нет, и это – обнадеживающий фактор (не в административном, конечно, смысле). Речь идет именно о специфических исследованиях возможностей художественной информации, об исследованиях искусства со стороны НАУКИ ПЕРЕДАЧИ, ВОСПРИЯТИЯ, ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ”.

Помимо упомянутых площадок, была еще одна площадка – в здании Литературного музея (Петровка, 28), в здании бывшего монастыря, где мы продолжали репетиции спектакля “Три “Слова”, совмещая театральную работу с историко-филологической, заново исследуя и ощущая звуковую, смысловую, эмоциональную основу “Слова о полку Игореве”, “Слова о гибели Русской Земли”, “Задонщины”, смыкая энергетику древних текстов с энергетикой сегодняшнего дня, выявляя в старых памятниках с о в р е м е н н ы й смысл.

Но лучшая работа Осмоловским безжалостно прерывалась, когда начались первые зачатки конфликта с администрацией той или иной площадки (причиной конфликта, как правило, было отсутствие понимания его сверхзадачи), или когда он чувствовал изменение атмосферы внутри самой труппы. Дилетантства он не переносил как такового, а слова “компромисс”, когда дело касалось основополагающих творческих замыслов, не знал вообще. Еще одну попытку обретения места для реализации своих замыслов он предпринял, обратившись во МХАТ к Олегу Ефремову. Стоит процитировать несколько фраз из письма Александра Викторовича:

“Олег Николаевич,

пишу Вам по необходимости: назрело...

Гельмановские пьесы, вампиловские сцены и т. п. – все это сделано прямо для “Современника”, если бы он пошел вглубь, внутри жизни общества, он после Вашего ухода не пошел, победило “мастерство”, сытость ремесла, антураж модного для определенного круга театра. Но театр, в котором Вы работаете сейчас, еще и художественный, и это еще большая и основная, кажется, вопрос! В чем именно проявляется художественное? В драматической поэзии – вышем, по Аристотелю, роде искусства. И этот высший род стучится, наконец-то, и в нашу общую театродверь...

Воплотиться в строке Пушкина, Есенина или Островского (он особенно “хитер” и непрост в поэзии своей, ни грамма не уступающей Шекспировской Музе) гораздо сложнее, чем “сыграть” правдиво лишь ситуацию – вежливо и “органично”, только “от себя”. И Пушкин, и Байрон, и Есенин, и Брехт от-

вергли обычный театр, потребовали, чтобы театр переучивался на иной язык. Этот иной язык требует своей школы, методики, постановочных приемов своих и т. д., и т. д., и т. д. И тут, в Поэзии, как говорил К. С. (Станиславский. – С. К.), “системой” не взять. Помните, Леонидов сказал об одной неудачной постановке Пушкина: “Нельзя, нельзя Пушкина играть. Его надо читать в предполагаемых обстоятельствах”.

Этакие “поэтические” спектакли и “поэтические” приемы часто бывают сейчас удивительно наивными и неуважительными в структуре поэтического Организма, в глубинности Слова. Примеров – масса. Ну, скажем, душедробительный джаз-банд вместо народного эпоса в Ленкоме (“Звезда и смерть Хоакина Мурьеты” по Пабло Неруде). Или лихой растащенный сегодняшней злобой “дня” Пушкин на Таганке. Даже Э. Гарин, гениальный актер, не избежал катастрофы в “Горе от ума”. Ведь нельзя разрушать ритмическую структуру поэзии. Сцена должна идти ровно столько минут, сколько звучит поэтический текст. Расселся, разыгрался – и нет искусства...

Драматическая поэзия ставит вопрос ребром: что есть театр – правда скоропроходящего минутного быта или вечная кафедра совершенствования человека и общества. Вы решили общедоступность, но дальше ведь, дальше, решать теперь художественность...

А как читает стихи наш актер в общей массе? Не опасно ли для развития страстно-гражданственного театра то, что ему это умение не нужно? Сыграл – наивно, “свежо” – пару сценок, внешность для штата подходит – и хорошо.

Что же предлагаю я?

1. Подумать о назревшей (если мы хотим быть первым театром в мире) необходимости создания Студии Драматической Поэзии или, допустим, Творческого Объединения “Поэзия-Театр”. Пусть штат будет крохотным, но только серьезным это должно быть, серьезным. Законы сценического воплощения Поэзии есть, их надо открывать и изучать предметно.

2. Можно будет включить в репертуар МХАТа чистый жанр драматической Поэзии, осуществить профессиональную, по законам этого жанра и этого поэта (не по вообще театральным традициям), осуществить постановку-эталон. (Нельзя же отдавать Пушкина и Шекспира Таганке, ведь стыдно это, плохо для всех нас!)...

... Я сразу после института не пошел в обычный театр, скучно мне там было во время многочисленных практик. Пятнадцать последних лет Поэзия была моей жизнью, профессией, всем. Осуществил на Центральном Телевидении более 20 поэтических передач в свое время: Лермонтов, Пушкин, Никитин и т. д. После последнего спектакля “Дж. Байрон” я ушел, ибо надо было идти дальше, а дальше не пускали. Выпустил более десяти сольных спектаклей-монологов (Достоевский, Блок и т. д., последний в этом году – “Опыты драматических изучений” – Пушкин). Экспериментировал: Мольер, “Двенадцать” Блока в МГУ, там же Брехт, но перепугал администрацию.

Мечтаю осуществить “Снегурочку” Островского. Отчасти из-за этой драмы два года постоянно гастролировал (наряду с поездками по Союзу) по Костромской области. Сейчас в Островском и Щелькове заканчиваю последнюю неделю последних здесь гастролей. “Снегурочка” – мужественное язычески-корневое русское произведение, драматическая поэма, а не картинки из квасного быта берендеев...

Я очень долго жил этим, назрело это все, чувствую – можно теперь и надо теперь. Убивает дилетантство. Приступил было этой весной к работе над “Словом о полку Игореве” (давний замысел) в подвале монастыря в Литмузее. Но прервал. Самодеятельность атмосферы убивает замысел.

Прошу Вас об одном – откликнитесь, я мнения Вашего ищу. Мне вот все говорят: найди “папу”, чего мучаешься. А мне (и делу этому) “папы” противопоказаны...

Ефремов на письмо не ответил.

Оставалось разрабатывать свою систему Театра Поэзии в сольных спектаклях.

Я был свидетелем работы над такими спектаклями Осмоловского, как “Человек с человеком” (по рассказу А. Грина “Возвращенный ад”), “Исповедь великого грешника, писанная для себя” (Ф. М. Достоевский. “Подросток” и творческие рукописи), “Легенда о Великом Инквизиторе”, “Я искал голубую дорогу...” (стихи, поэмы, дневники, письма, статьи Александра Блока),

“Концерт для флейты-позвоночника” (В. Маяковский), “Обнаженные ритмы” (поэзия Африки, Испании, Америки. В основе этого спектакля лежал “лирический роман” нигерийского поэта Габриэля Окара “Голос”), “Темы и вариации” (Данте, Петрарка, Шекспир, Байрон, Пушкин, Лермонтов, Фет, Тютчев, Блок, Пастернак), “О Русь, взмахни крылами...” (Есенин)... Как он работал, в частности над Достоевским, дают опять-таки достаточно яркое представление его записи, позже вошедшие в книгу “Он и ты”. На протяжении жизни он написал несколько таких книг-размышлений.

“Заботился ли Федор Достоевский о том, например, чтобы “оставлять читателю возможность додумать самому”? Нет, не играл он в эти дурацкие жмурки. Он торопился, ему надо было успеть втиснуть в этот сюжет, вернее, в этот объем все, что накопилось, все до конца, не оставить на откуп ничего, до дна вычерпать, избить муку свою (и мира людей). Поэтому так насыщены ритмом его вещи, ему некогда, ему всегда некогда, никакого дыхания не хватает, если читать его честно, ибо то, как он пишет-живет, подобно затянувшейся короткой дистанции. Время – секунды, а расстояние оказывается сотней километров. Или бег начинаешь со скоростью, которую можно выдержать лишь на нескольких десятках метров, а дистанция растягивается нескончаемо, и остановиться невозможно. Инерция, поток, внутри которого ты оказываешься, – не сойти в сторону. Лихорадочное напряжение души, горячка, художественный бред и все почти всегда *об одном, в одно*. И проступает это одно сквозь хаос текущей жизни души только тогда, когда ты внутри, когда отдашься потоку. Отдашься потоку, чтобы избежать бессмысленной траты сил, чтобы остаться на грани, дышать, чтобы осмотреться и быть в состоянии овладеть обстоятельствами.

Да, начинать надо с того, на чем остановились те, кого ты признал, но понять надо *именно то, чего они не успели*, рассмотреть, по возможности спокойно, к чему они подошли. Если увидишь это, не бойся им подражать, ничего уже не бойся. И прибавь *только то, чего они не успели*. И тогда ПРОДОЛЖИТСЯ ЛИНИЯ. Чего же тебе еще?”

Об одной совместной работе здесь стоит сказать несколько слов.

Я предложил Осмоловскому для дальнейшей работы взять стихи современных русских поэтов, положив в основу композиции антологию “Страницы современной лирики”, составленную В. В. Кожинным. Он предложил написать сценарий, что я и сделал по договору с Костромской областной филармонией.

Спектакль “Живое сердце России”, который позже объехал всю страну, состоял из двенадцати частей по числу поэтов – Юрия Кузнецова, Николая Рубцова, Анатолия Жигулина, Олега Чухонцева, Алексея Прасолова, Анатолия Передреева, Станислава Куняева, Николая Тряпкина, Василия Казанцева, Алексея Решетова, Владимира Соколова, Глеба Горбовского. Но наиболее запоминающееся представление состоялось 27 февраля 1983 года в Доме литераторов, когда выступление артиста предваряли стихи поэтов в их собственном исполнении. Вечере тогда приняли участие Жигулин, Казанцев, Кузнецов, Передреев, Лев Смирнов, Тряпкин, Чухонцев. Едва ли возможно забыть чтение Передреевым “Дней Пушкина” и “Беспощадна суть познания...”, Жигулиным “Бурундука” и “Кострожогов”, первое публичное исполнение Кузнецовым “Тайны славян”, тряпкинское пение... И чтение артистическое было в абсолютной гармонии с собственно поэтическим.

Из записной книжки Осмоловского. 30 сентября 1977 года.

“Идея моего театра (из недр поэзии) никогда меня не покинет (и после смерти физической). Однако время накопления не прошло. Торопливость реализации неизбежно приводит к скудости и к просто плохому театру, к эклектике, к вторжению старых форм и идей...”

Значит, опять все упирается в драматургию?”

20 июня 1977 года.

“О моем театре. Не надо ничего “лишь бы”. Искать прочное открытое начало...”

Главное. Сейчас я фактически вне официальной жизни.

Надо найти выход, найти легальную форму накопившемуся материалу. Оформить (чтобы внести) свою Мелодию.

Причем это может произойти в самом неожиданном месте”.

29 октября 1977 года.

“Спектакль – не запечатленный результат, а дымящийся, кровавый, свежий разрез: суть и способ обнаружения, идея и путь ее сотворения”.

Из книги “Он и Ты”:

“Сейчас я еще раз убедился, что замешан на народном, общечеловеческом. Чинно и скучно шел концерт в огромном зале драматического театра. И что-то произошло с моим выходом – зал засветлел, зажил. Овация, перелом вечера. И лица такие открытые, теплые, удивленные, очень глаза хорошо видны в темноте. Зал глаз. Глаза людей.

Да, не надо никому ничего “доказывать”, не надо полемики. Сам видишь, что на вершине? Ну, и достаточно. Значит, пора спускаться, на пиках воздух разрежен. Спускаться, скользить, в ущелья, в долины, отдохнуть и на другую вершину. Некогда пережевывать апофеозы. Умеешь? Значит, не уйдет”.

Из записной книжки. 22 декабря 1979 года:

“А главное – не отложить ли до следующего столетия?”

В следующем столетии он создал новую лабораторию-театр “Анаграмма”, где работал со школьниками на площадке одной из городских библиотек. Работал с ребятами исключительно над сольными спектаклями. И продолжал свою концертную деятельность.

Из записной книжки. 8 июня 2009 года:

“Нет.

= Ты не ушел из точки своей – долга своего на земле.

= Часы твои мерно подсчитывают.

= Ты знаешь, что надо делать и как.

= Официальное концертное продолжение (очень редкое).

= Главная задача – идти внутри себя к солнцу и в бездну – выполняется.

Надо продолжать.

Жест не должен тут же (или после слова) повторять смысл сказанного. Иначе Смысл тут же исчезает.

Еще раз – минимум жеста, не говорить в лоб – можешь наткнуться на тупые зрочки в зале. И потеряешься. Только текст и осмысление, даже без надежды быть понятым. Самая сильная Мысль и отсутствие полное жеста. Сказать в пол, в себя, в окно сбоку. Пауза. И дальше, дальше!”

\* \* \*

Я не раз задавал себе вопрос – состоялся ли этот удивительный человек творчески, в полном объеме?

Как артист и тец, безусловно, состоялся. Он объездил со своими сольными спектаклями всю страну – от огромных концертных залов до домов культуры в глухих уголках и колоний строгого режима. Его знала и любила публика в разных концах Советского Союза, а потом и России.

Другое дело, что так и не был реализован на публике по-настоящему его главный замысел. Вопросы, которые он поставил в трактате “Этот новый древний вид искусства” и продолжал ставить в своих письмах-обращениях, в которых он продолжал развивать отдельные положения своей теории, были рассчитаны на продолжительный ответ в процессе работы, и он сам продолжал отвечать на них на протяжении всей жизни.

Он оставил разработки, которые однажды, думаю, все же найдут свое воплощение.

Когда Есенину после публикации “Ключей Марии” один поэт, недоумевая, задал вопрос: “Зачем ты это напечатал? Ты же здесь выдаешь все свои тайны”, – Сергей Александрович с приветливой улыбкой ответил:

– Ну что ж? Я ни от кого не таюсь. Пусть попробуют писать, как я. Я думаю, что это не будет плохо.

Может быть, найдутся художники, которые сумеют в полной мере реализовать то, что оставил после себя Александр Осмоловский.

Я думаю, что это не будет плохо.

Публикация и послесловие  
Сергея Куяева