



Ольга Мальцева

ТЕАТР **РОБЕРТА
СТУРВА**

Ольга Николаевна Мальцева

Театр Роберта Стуруа

Серия «Театральная серия»

fb2

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68993950

Театр Роберта Стуруа: Новое литературное обозрение; Москва; 2023

ISBN 978-5-4448-2142-8

Аннотация

Режиссер Роберт Стуруа получил известность прежде всего как интерпретатор Шекспира и Брехта. Ключевым поворотом в его карьере можно назвать спектакль «Кавказский меловой круг»: постановка стала настоящим триумфом Стуруа и принесла ему мировую славу. Ольга Мальцева в своей книге выбирает этот пункт творческой биографии режиссера в качестве отправной точки для изучения его поэтики. Как устроен театр Стуруа с точки зрения композиции? В чем уникальность его художественного языка? Какая роль в его спектаклях отводится зрителю? И близок ли творческий метод Стуруа к театру Брехта? Ответы на эти вопросы автор монографии ищет, привлекая собственный зрительский опыт и последовательно анализируя постановки режиссера в Грузинском государственном театре им. Шота Руставели от «Кавказского мелового круга» до «Вано и Нико». Ольга Мальцева – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории

искусств, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств, автор работ о поэтике театра второй половины XX – начала XXI веков.

Содержание

Введение	6
Часть I. «Брехтианец» ли Стуруа?	11
Часть II. О композиции спектакля	46
Глава 1. Композиционный материал	46
Литературный материал	46
Конец ознакомительного фрагмента.	47

Ольга Мальцева

Театр Роберта Стуруа

Театральная серия

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Рецензенты:

канд. искусствоведения В. М. Миронова,

канд. искусствоведения А. Ю. Ряпосов

В оформлении обложки использованы фотографии Р. Стуруа и сцен из спектакля «Вано и Нико» (2018). Фотограф О. М. Хаимов.

© О. Н. Мальцева, 2023

© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2023

© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

* * *

Введение

Роберта Стуруа, режиссера с мировым именем, знают сегодня прежде всего как интерпретатора Шекспира и Брехта. Добавим к этому особенное отношение к его театру русскоязычной публики, что отмечает и сам мастер, – в частности, петербургской, которая мало кого из театральных гостей встречает настолько тепло.

Литература, посвященная творчеству Роберта Стуруа, весьма объемна. В этом контексте нельзя не назвать одну из глав диссертации московского критика Натальи Казьминой. Диссертация завершена в конце 1980-х гг., но не защищена и была опубликована в книге¹, собранной и изданной друзьями автора после его преждевременного ухода из жизни. Ее тема – грузинский театр 60–80-х гг. прошлого века и, прежде всего, творчество режиссеров Михаила Туманишвили, Роберта Стуруа и Темура Чхеидзе. Нашему герою посвящена глава под названием «Режиссерский метод Роберта Стуруа». В этом тексте рассматривается творческий путь мастера, как он сложился к середине 1980-х гг. В частности, автор труда, напомнив, что мировой успех спектакля «Кавказский меловой круг», явившегося своеобразным водоразделом в творчестве Стуруа, оставил в тени пятнадцать лет работы и два-

¹ См.: Казьмина Н. Грузинский пейзаж. М.: Зебра Е, 2013. С. 133–183.

дцать один спектакль, которые предшествовали этой постановке, рассматривает отдельные постановки данного периода и показывает формирование эстетической программы режиссера. Этим исследование Казьминой представляется особенно ценным. Кроме того, оно содержит множество важных подробностей, связанных с биографией Стурца, с материей спектаклей, их восприятием и обобщающие выводы относительно творчества режиссера.

Отдельно следует выделить работы К. Л. Рудницкого, в частности его статью-портрет², и статью, посвященную грузинскому театру XX в., в том числе творчеству Стурца, где он пишет о роли реформаторов грузинской сцены С. Ахметели и К. Марджанишвили³, что также важно для нашего исследования.

Среди других публикаций, посвященных Стурца, преобладают рецензии на спектакли, обзоры гастролей, интервью и статьи, написанные в жанре портрета.

Режиссер ставил драматические и оперные спектакли во многих странах, в том числе в Германии, Греции, Аргентине, Великобритании, Италии, Финляндии, Турции, Израиле, Болгарии, Украине; он сотрудничает с московскими театрами, в том числе с «Сатириконом», Театром им. Евг. Вахтангова, Театром им. А. С. Пушкина и Театром «Et Cetera», в

² Рудницкий К. Парный портрет к юбилею // Театр. 1988. № 4. С. 113–132.

³ Рудницкий К. Л. Грузинские мотивы // Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты / Предисл. А. М. Смелянского. М.: Искусство, 1990. С. 296–374.

котором он с 2011 г. является главным режиссером.

Нас в данном случае интересуют драматические спектакли, созданные Стуруа в Грузинском государственном театре им. Шота Руставели, где он работает с 1962 г. по настоящее время (с небольшим перерывом) и с 1979 г. руководит им. Точнее – созданный режиссером художественный мир в его сложившемся виде, каким он впервые предстал в спектакле «Кавказский меловой круг».

Для его постижения будем исследовать поэтику произведения, как ее применительно к литературе рассматривал Б. В. Томашевский, автор исследования, которое, по мнению специалистов, остается одним из лучших руководств по теоретической поэтике. По Томашевскому задача поэтики (иначе – теории словесности или литературы) – изучение способов построения литературных произведений. Ее объект – художественная литература. Способ изучения – описание, классификация явлений и их истолкование⁴. В нашем случае объектом является театр. Анализировать предполагается не исследованную на сегодняшний день поэтику спектакля Стуруа, в том числе его композицию, особенности режиссерского языка, способ игры актера – с параллельным выявлением художественного содержания постановок и типа создаваемого режиссером театра. Для изучения спектакля будут привлечены способы, предложенные Томашевским: описа-

⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 22.

ние, анализ, классификация и истолкование. Подобный тип исследования в театроведении крайне редок. Но именно он призван для постижения внутреннего устройства и типологизации сценического произведения, обеспечивая возможность судить его по законам, признанным над собой режиссером как его создателем, и в конечном счете – для осмысления его художественного содержания.

Такой анализ предусматривает своего рода повторы, когда в связи с разнообразными точками зрения на созданный режиссером художественный мир одна и та же подробность, принадлежа к разным уровням строения спектакля, неоднократно рассматривается под разными ракурсами. Этот тип исследования не предполагает изучения контекста творчества художника, но нам не обойтись без сравнения Стурюа с его современниками, Юрием Любимовым и Эймунтасом Някрошюсом, поскольку при всех очевидных отличиях этих режиссеров они являются создателями художественно родственных театральных вселенных. Исследуя спектакли, будем опираться прежде всего на собственный зрительский опыт.

Эта работа продолжает изучение одного из типов театра второй половины XX – начала XXI в., начатое в двух книгах⁵. А именно – театра поэтического. Этот термин я исполь-

⁵ См: *Мальцева О. Н.* Поэтический театр Юрия Любимова. СПб.: РИИИ, 1999; *Она же.* Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / Предисл. Ю. М. Барбоя. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

зую не в комплиментарном смысле и не для обозначения театра, основанного на стихотворной литературе, как нередко делают, а вслед за П. А. Марковым⁶, предложившим термин, опираясь на строение и художественный язык спектакля.

⁶ См.: *Марков П. А. Письмо о Мейерхольде* // *Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. Театральные портреты. С. 65–66.*

Часть I. «Брехтианец» ли Стуруа?

По истечении более чем полувековой деятельности всемирно признанного режиссера, как ни странно, существует проблема идентификации созданного им театра. Точнее, несколько десятков лет назад сложилось общее мнение о «брехтианской» природе спектаклей Р. Стуруа, которое с тех пор почти не подвергалось сомнению. Отдельные театроведы придерживались другой точки зрения, но она осталась недоказанной. Так что до сих пор театр Стуруа относят к эпическому театру, хотя, если всмотреться, многочисленные доводы в пользу этого мнения оказываются неубедительными.

Имя Р. Стуруа стало известно за пределами Грузии во время московских гастролей 1966 г. Театра им. Шота Руставели, когда были показаны два его спектакля – «Сейлемский процесс» по А. Миллеру (1965) и «Солнечная ночь» по Н. Думбадзе (1966), хотя отклики на них в целом оказались весьма сдержанными. Это ясно демонстрирует подборка обсуждений гастролей авторитетными мастерами искусств и театроведами во Всероссийском театральном обществе, размещенная в журнале «Театр»⁷.

Так, И. Раевский, памятуя о предшествующем герои-

⁷ См.: Новые черты знакомого лица. Театр им. Руставели в Москве // Театр. 1967. № 4. С. 20–26.

ко-романтическом периоде истории этого театра, отметил, что если прежде он «всегда был чуть-чуть на котурнах», то теперь театр, сохраняя присущее грузинскому искусству стремление к возвышенности и остроте, показывает образы «живых, реальных людей». Так он охарактеризовал весь показанный москвичам репертуар, но подчеркнул при этом, что «искусство руставелиевцев поэтично», хотя и не пояснил, как он понимает поэтичность в театре. Специально Равевский остановился на спектакле Стуруа «Сейлемский процесс», посмотрев который ему захотелось поздравить театр с приобретением «интересного молодого режиссера». Сам спектакль он оценил как «значительный, волнующий» и отметил «верное решение пьесы – романтическое и глубоко гражданское», а также игру отдельных актеров⁸.

Для Ю. Дмитриева важным оказалось умение театра поставить актуальные философские вопросы, а также подлинное новаторство некоторых постановок. При этом конкретных имен гастролеров критик не упомянул.

Также не называя имен, В. Плучек отозвался о гостях как о театре, лицо которого «молодо», что показал и творческий поиск коллектива, и то, что рядом с мастерами старшего и среднего поколения работает влившая новую жизнь значительная группа молодежи⁹.

⁸ См.: Новые черты знакомого лица. Театр им. Руставели в Москве // Театр. 1967. № 4. С. 21–22.

⁹ Там же. С. 24.

Именно значительное обновление творческого состава театра и его репертуара отметил прежде всего и П. Марков, который специально обратил внимание на связь спектаклей с народным юмором, пафосом и народным самосозерцанием. Критик не упомянул имени Стуруа, но оценил внутреннюю насыщенность его спектакля «Сейлемский процесс», отсутствие в действии пустых мест и назвал его высшим из того, что показал в течение гастролей театр. Хотя в то же время Марков указал на порой возникающую, по его мнению, перегруженность актерской игры, обрушение на зрителя каскада блестящих выразительных средств, за которым теряется главное. Кроме того, Марков сформулировал задачу, якобы стоящую перед талантливой молодежью театра, которая, по мнению критика, «еще немного наигрывает». Это «задача психологического углубления образов (...) – задача перевоплощения»¹⁰.

Подобное задание в театральном контексте того времени, когда сохранялось представление о «системе» Станиславского как единственно верной и способной помочь в решении любых задач, встающих перед актером и режиссером, выглядит понятным, даже если оно предлагается Марковым, который отлично знал и о других театральных системах и оставил ценные исследования, посвященные этим системам. Но в нашем контексте нельзя не отметить, что

¹⁰ Новые черты знакомого лица. Театр им. Руставели в Москве // Театр. 1967. № 4. С. 25.

органичным для грузинского актера является не сценическое существование в условиях «четвертой стены», предполагающее «психологическое углубление» с перевоплощением по Станиславскому, а открытая актерская игра, характерная для условного театра, поскольку она укоренена в самом образе жизни и мироощущении грузин со свойственным им природным артистизмом и склонностью играть для показа друг другу в самых разных обстоятельствах¹¹. Говоря так, мы не забыли о двух ветвях развития сценического искусства в Грузии, в качестве ярких представителей которых называют прежде всего К. Марджанишвили и А. Ахметели. К. Л. Рудницкий¹² оставил внятное мнение о соотнесенности с грузинской эстетической традицией созданных этими режиссерами театральных миров, которое он, пользуясь его же словами, рискнул высказать, обнаружив, что «непримиримые голоса „марджановцев“ и „ахметелиевцев“, полные неутихших страстей и неутоленного гнева», продолжали доноситься в каждый его приезд в Тбилиси. Напомнив о романтиче-

¹¹ Об этом см., например: *Стуруа Р.* Вчера, сегодня и завтра // Театр. 1966. № 8. С. 6; *Мамардашвили М.* Одиночество – моя профессия: Интервью У. Тиронса. Рига. 1990. С. 560 [Фонд Мераба Мамардашвили]. URL: <https://mamardashvili.com/assets/files/28-odinochestvo-moya-professiya.pdf> (дата обращения 17 июня 2020 г.); *Эбралидзе М.* Сандро Ахметели – гениальный мятежник // Информационный портал «Тбилисская неделя». 2012. 11 декабря. URL: <http://www.georgianpress.ru/tbilisi-week/our-past/10104-sandro-ahmeteli-genialnyy-myatezhnik.html> (дата обращения 13 февраля 2018 г.).

¹² См.: *Рудницкий К. Л.* Грузинские мотивы // Рудницкий К. Л. Театральные сюжеты. Указ. соч. С. 297–300.

ском мироощущении и реформаторской деятельности этих режиссеров, ученый указал на сущностные отличия их роли в становлении грузинского театра. Миссию Марджанишвили он считал обусловленной тем, что тот, усвоив «новейшие достижения русской и европейской режиссуры», стремился утвердить их в Грузии, чья сцена к тому времени не знала режиссуры в современном смысле слова. По мнению Рудницкого, Марджанишвили умел с юмором воссоздавать в своих спектаклях картинки отсталой провинции; грузинский быт, образ жизни; а грузинскую природу чувств режиссер использовал только для введения в спектакль местного колорита, приправы и подсветки. Но сама мысль о существовании грузинской народной эстетической традиции, которая может дать мощный импульс новому театру, «его не занимала». Что касается миссии Ахметели, то она, с точки зрения Рудницкого, состояла прежде всего «в сугубо национальной оркестровке современного режиссерского театра». Ахметели продолжил движение Театра им. Руставели вперед, не только сообщив ему «ярчайшую национальную самобытность», но и сблизил его искусство «с новаторскими исканиями таких советских мастеров 20–30-х гг., как Мейерхольд, Таиров, Курбас».

Таковы были отклики на спектакли, показанные в Москве в 1967 г. Следующие московские гастроли театра, которые состоялись уже в 1976 г., стали настоящим триумфом Стуруа. Именно их с полным правом можно назвать по существу

первыми его гастролями в столице. То есть в 1976 г., пожалуй, состоялось настоящее знакомство москвичей с режиссером. Некоторые авторы откликов, словно не заметив прошлого приезда мастера, на этот раз прямо писали, что для них Р. Стуруа – имя новое¹³, другие, наоборот, радовались встрече со знакомым художником, что видно уже по заголовку заметки о гастролях в журнале «Театр»¹⁴. Среди спектаклей, привезенных на этот раз руставелиевцами в Москву, основной успех пришелся именно на постановки Стуруа. Это были «Кваркваре» (1974) по П. Какабадзе, «Кавказский меловой круг» по Б. Брехту (1975), «Премия» по А. Гельману (1975) и «Мачеха Саманишвили» по Д. Клдиашвили (1969, в соавторстве с режиссером Т. Чхеидзе). Именно в это время сложилось бытующее с тех пор едва ли не общепринятое выше упомянутое мнение о творчестве Стуруа в Театре им. Руставели.

Первые отзывы московских критиков на «Кавказский меловой круг» – спектакль из числа тех, которые, объехав многие страны и принеся режиссеру мировую славу, впоследствии стали визитной карточкой театра Стуруа, – представлены подборкой высказываний в статье одной из столичных газет Грузии¹⁵. Все отклики сходятся в восторженном отно-

¹³ См., например: *Евсеев Б.* Продолжатели и открыватели // *Вечерняя Москва*. 1976. 30 марта.

¹⁴ См.: *Дмитриев Ю.* Старые друзья // *Театр*. 1976. № 12.

¹⁵ *Мухранели И.* Успех подлинный // *Вечерний Тбилиси*. 1976. 19 марта.

шении к увиденному на сцене. Каким же предстает художник в этих откликах? А. Февральский уверенно утверждает, что «Кавказский меловой круг» Стуруа – это «подлинный Брехт, по духу, по режиссерскому решению, по большой актерской культуре». Впрочем, он не конкретизирует, какие особенности режиссерского решения позволяют ему сделать подобный вывод. А упомянутая критиком большая актерская культура звучит просто как высокая оценка искусства актеров, занятых в спектакле. Но высокий класс игры может возникнуть в театре любого типа. Сразу подчеркнем: говоря о влиянии Брехта на Стуруа, как правило, имеют в виду театр Брехта, каким он предстает в теории эпического театра, а не спектакли Брехта, которые, как известно, сложно соотносились с его теоретическими постулатами.

В свою очередь, К. Рудницкий обращает внимание на связь постановки с традициями Театра им. Руставели. По его мнению, если бы основоположники театра, Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели, посмотрели спектакль, они, при всем различии этих режиссеров, остались бы довольны тем, что Стуруа воплотил мечту каждого из них: о синтетическом театре и о подлинно национальном театре соответственно¹⁶.

Тот же Рудницкий, опубликовавший отдельную рецензию на «Кавказский меловой круг» в другой тбилисской газете¹⁷, обращает внимание на виртуозную организацию режис-

¹⁶ Там же.

¹⁷ Рудницкий К. Смелая красота // Заря Востока. Тбилиси. 1976. 25 марта.

сером напора эмоций, на первозданность и чистоту музыки (композитор – Гия Канчели), точную и темпераментную игру актеров. По его мнению, Москва аплодировала прежде всего «счастливой цельности и красоте спектакля». Рецензент пишет об азартном, ловком и насмешливом управлении ходом спектакля, которое осуществляет Ведущий в исполнении Жанри Лолашвили, о напористой и дерзкой игре Гургам Сагарадзе – Ефрейтора, о правдивой и поэтичной игре Изы Гигошвили, исполняющей роль Груше. Отдельно критик останавливается на роли судьи Аздака, которая сыграна «на простонародный манер и на грузинский лад». Эту игру Рамаза Чхиквадзе Рудницкий характеризует также как игру с брехтовской грубостью и брехтовской же простотой, впрочем не поясняя, какую именно грубость и простоту он называет брехтовской. Автор статьи пишет, что Р. Чхиквадзе свободно и непринужденно чувствует себя в стихии юмора, что актер в своей игре вступает в сферу гротеска, снова и снова и всякий раз по-иному обнаруживая трагическую изнанку комедии. Обращаясь к спектаклю «Кваркваре», где Чхиквадзе играет роль главного героя, Рудницкий пишет об этом актере, что ему доступны «и площадное шутовство, и зловещая сдержанность, и безмолвная выразительность пантомимы, и громогласная патетика высокопарной экзальтации».

Последовательность и изысканность сценического действия спектакля «Кавказский меловой круг» отмечены в статье В. Иванова. Он видит в произведении Стурва воплоще-

ние пьесы Брехта, полной площадной откровенности страстей, в гармоничных формах, насыщенных той красотой, которая извлечена из традиций грузинской национальной культуры¹⁸.

Б. Поюровский пишет о том, что Театр им. Руставели поразил Москву, и оценивает успех гастролей как исключительный¹⁹.

Этот успех был на устах у всех, кому дорого сценическое искусство, вторит ему В. Комиссаржевский²⁰. Он пишет о «сильнейшей» труппе театра. Особенно критик отмечает игру, по его определению, наступательного, бурного, раскованного и рискованного Рамаза Чхиквадзе; тонкого, несколько таинственного Георгия Гегечкори, необыкновенно внутренне подвижного Жанри Лолашвили и пленительной «в своей искренности, артистичности, пластике и конечной простоте» Изы Гигошвили. Рецензент видит в спектаклях Стуруа грузинскую поэзию, в частности, в «Мачехе Саманишвили» актеры демонстрировали грузинскую самобытность, создавая персонажей, полных, по его словам, «национальной прелести, юмора и своеобразия».

Спектакль «Кваркваре» критик считает причастным к эстетике Брехта уже благодаря включению в действие фрагмента из пьесы «Карьера Артуро Уи, которой могло не

¹⁸ Иванов В. В зеркале страстей // Комсомольская правда. 1976. 23 марта.

¹⁹ Поюровский Б. Вчера, сегодня, завтра // Московская правда. 1976. 1 апр.

²⁰ См.: Комиссаржевский В. Благодатный поиск // Известия. 1976. 6 апр. С. 3.

быть», словно забывая о практике режиссерского театра, показавшей, что любой текст можно воплотить в театрах разных типов и, разумеется, с разными художественными результатами.

Что касается спектакля «Кавказский меловой круг», то его автор статьи называет «вершинным достижением театра, его гражданским и эстетическим манифестом». Принадлежность постановки к эстетике театра Брехта Комиссаржевский не обсуждает, вероятно будучи уверенным в такой принадлежности, поскольку в основе спектакля лежит пьеса Брехта. Считая это бесспорным, критик только уточняет, каким именно предстал здесь эпический театр. Спектакль, по его мнению, опрокидывает каноническую версию об антиэмоциональности Брехта²¹. Чтобы возразить суждению Комиссаржевского о соответствии «Кавказского мелового круга» Стурю эстетике эпического театра, достаточно повторить тот же контраргумент, который мы выдвинули против высказывания критика о спектакле «Кваркваре», приведенного выше. Подытоживая, Комиссаржевский пишет, что спектакль вобрал в себя опыт русского психологического театра и театра Мейерхольда, пластику индийского танца, древние маски, марионетки, цирковую эксцентриаду, брехтовские зонги и пародию на них, а также мюзикл и мистерию. К сожалению, оснований в пользу мысли о применении режиссером одновременно опыта и русского психологическо-

²¹ См.: Комиссаржевский В. Благодатный поиск // Известия. 1976. 6 апр. С. 3.

го театра, и театра Мейерхольда рецензент не приводит. Мы же отметим невозможность одновременного «перевоплощения» в персонажа по методу русского психологического театра и игры по методу театра Мейерхольда с отчетливо выраженной дистанцией между актером и создаваемым им персонажем.

Разбирая спектакль «Кавказский меловой круг», Т. Троицкая²² указывает на контрастность его образов. Если образы князей, их челяди и воинов решаются, по ее словам, в острой гротесковой форме, то сцены в деревне, свадьбу Груше и тяжбу в суде критик называет бытовыми, развивающимися в непринужденной реалистической манере, явно не принимая во внимание демонстративно условных элементов спектакля, хотя бы пластики героев, например передвижения персонажей в сцене свадьбы (соседей жениха Груше) по затейливым траекториям и на носочках, подобно балеринам, что само по себе отвергает мысль о бытовом характере этого эпизода. Не является бытовой и сцена суда, к примеру, потому что, как верно отметил сам рецензент, один из главных ее героев, Аздак, решен в условной, острогротесковой форме. Троицкая останавливается также на блистательной игре Рамаза Чхиквадзе в роли Аздака, отмечает общий высокий уровень исполнителей, каждый из которых пластичен, музыкален и темпераментен, поражается их артистичности, увлеченности игрой и наслаждению лицедейством, резюми-

²² См.: Троицкая Т. Молодость театра // Огонек. 1976. № 15. С. 26.

руя: «Статистов нет в этом спектакле»²³. Виртуозность жестов и мимики актеров обратила на себя внимание критика и в «Мачехе Саманишвили». По ее словам, их точность и выразительность такова, что происходящее на сцене понятно без перевода.

Авторы статьи в журнале «Театральная жизнь»²⁴ указывают на соответствие спектакля пьесе Брехта. Критики отмечают, что трагические и героические мотивы, которые есть в пьесе Брехта, в спектакле «Кавказский меловой круг» не только не исчезли, но на этом фоне обрели новый смысл и значительность. Они считают закономерным обращение режиссера к пьесе Брехта, поскольку ему самому близки сила обобщения, яркая публицистичность и условность сценического языка. Порывистость и страстность мелодий Гии Канчели, которыми пронизано действие, также, по мнению критиков, вовсе не противоречат духу пьесы Брехта.

Авторы статьи отмечают азарт игры актеров, их мастерство, точность исполнения всех без исключения ролей, великолепный актерский ансамбль, неисчерпаемость актерских возможностей руставелиевцев и умение режиссера подчинить игру актеров общему замыслу²⁵. Действие спектакля для критиков оказалось сосредоточено вокруг центрально-

²³ См.: Там же.

²⁴ См.: Астафьева М., Образцова А. Движение поиска // Театральная жизнь. 1976. № 13. С. 26–28.

²⁵ Там же. С. 26.

го образа Груше Вачнадзе, которая, наперекор собственным интересам, спасает младенца Мишико, сына губернатора, брошенного матерью в момент панического бегства и военных тревог. Причем эмоциональный и интеллектуальный накал главной темы они связывают с Изой Гигошвили – исполнительницей роли Груше. Особо выделяют рецензенты Рамаза Чхиквадзе в роли Аздака. Этот актер, по их словам, как и все другие участники спектакля, может решительно все: и спеть, и сплясать, и продемонстрировать любой головокружительный номер, как в цирке, делая это на высочайшем профессиональном уровне. При всем том авторы публикации в виде вопроса выразили свое сомнение, не возникает ли кое-где в спектакле переизбыток сценических средств?

Спектакль «Кваркваре», по мнению авторов статьи, также решен в условном ключе. Публицистичность, театральная зрелищность, условный язык, четкость и однозначность характеров заставили рецензентов отнести эту постановку к брехтовскому театру, что, конечно, вызывает вопрос, поскольку всеми этими свойствами могут обладать и спектакли в театрах других типов. Критики указывают на уверенно и точно выстроенный режиссером спектакль как целое. И на этот раз они тоже выделяют виртуозную работу Р. Чхиквадзе в роли главного героя – Кваркваре, рецензентам даже показалось, что спектакль в известной мере представляет собой моноспектакль, поскольку остальным исполнителям не удастся достичь остроты политического обобщения, какая

свойственна образу Кваркваре. По мнению критиков, содержание спектакля можно сформулировать как идею распознавания политического цинизма и его беспощадного разоблачения.

Ю. Дмитриев в своей статье откликнулся прежде всего на две постановки Стурюа. Говоря о блестящей игре исполнителя роли главного героя в спектакле «Кваркваре», он особо отмечает пластику, которой пользуется актер. «Р. Чхиквадзе – Кваркваре великолепно двигается: каждый его шаг, поворот, прыжок, то, как он весь провисает, когда его спускают с эшафота»²⁶, – все это, по словам критика, служит созданию образа. Говоря о постановке в целом, автор едва ли не обижается на то, что после просмотра спектакля помнится именно Кваркваре, этот «политический проходимец» и «оборотень», в то время как персонажи, которые утверждают революционные идеи, всплывают в памяти лишь как бледные тени. И, в традициях советской партийной критики, даже добавляет, что «над этим стоило бы подумать театру». А вот спектакль «Премия», несмотря на некоторые отмеченные недостатки в игре актеров, в целом получился, по мнению рецензента, острым, ярким и убедительным, «попартийному» ставящим жизненно важные вопросы.

Обобщающие размышления о гастролях были опубликованы в 1977 г. в журнале «Дружба народов». По мнению их автора, В. Иванова, экспансивное, бурное, веселое даже в

²⁶ Дмитриев Ю. Старые друзья // Театр. 1976. № 12. С. 32.

драматические минуты искусство Стуруа «осенено победоносной праздничной театральностью». Критик считает, что режиссер «придерживается преимущественно брехтовской ориентации». При этом он уточняет, что Брехт взят Стуруа «в контексте открытий Сандро Ахметели в сфере национального стиля»²⁷, увы, не пояснив, ни как это возможно в принципе, ни как конкретно осуществлено в спектакле. Стуруа, пишет критик, волнует социально-философская проблематика; его искусство, как и творчество Брехта, полно оценочных и морализующих жанров, но режиссер стремится лишить подобные высказывания однозначности и принудительности. В то же время, по словам критика, для театра Стуруа характерна буйная метафоричность и гротесковость²⁸. Решение постановки в виде спектакля-притчи и прочтение пьесы в контексте социальных коллизий современности, вне традиций ее постановок, Иванов считает особенностями эпического театра²⁹. Между тем и притча, и акцентирование социальных проблем современности доступны не только эпическому театру и осуществимы и в театре прямых жизненных соответствий, и в условном театре, в том числе небрехтовского типа. Что касается отмеченного морализаторства, пусть и лишенного однозначности, оно в статье

²⁷ *Иванов В.* Человек в обществе, мир в человеке: размышления о Театре имени Руставели // Дружба народов. 1977. № 6. С. 227.

²⁸ Там же. С. 228.

²⁹ Там же. С. 232.

никак не конкретизировано, что относится и к рецензиям других критиков не только на эти, но и на все последующие спектакли. Представляется, что это качество упоминали, поскольку оно присуще театру Брехта.

Спектакль «Кваркваре», по мнению автора статьи, мобилизован для реализации политического и нравственного вывода. И если Брехт делает все, чтобы не осталось никаких возможностей для своевольных толкований сюжета, то Стурюа оставляет зрителю возможность до некоторой степени самостоятельно трактовать происходящее на сцене³⁰. В спектакле критик обнаруживает «эстетическое противоречие», которое усматривается в том, что после кульминации – достижения героем своего случайного возвышения – режиссер выстраивает еще несколько сцен, где на разном историческом материале проигрывается тот же сюжет. При этом смысл притчи не умножается, оставаясь равным себе; а действие распадается на множество разных микропритч. Возражая критику, напомним о модели вариаций на одну и ту же тему, которая используется и в музыке, и в театре. Содержание такой формы, представляющей тему в разных ракурсах, конечно, иное по сравнению с формой, проводящей тему однократно. Вариации на тему случайного возвышения человека и создал Стурюа. Что касается собственно главного героя, то это, по словам Иванова, объемный публицистический образ, который выразительнее задуманного драматур-

³⁰ Там же. С. 234.

гом. А само творчество Рамаза Чхиквадзе, исполнителя роли Кваркваре, критик оценивает как значительное явление. В «Кавказском меловом круге», по мнению автора статьи, Стуруа также ориентируется на Брехта и его жанровые предпочтения, но, как и в «Кваркваре», выстраивает спектакль, предоставляя зрителю определенную свободу прочтения того, что разыгрывается на сцене. Критик считает «Кавказский меловой круг» одним из наиболее гармоничных спектаклей текущего репертуара Театра им. Руставели, а действие спектакля – изысканным. Буйство происходящего на сцене, его огромный эмоциональный напор, по мнению критика, «приводится в действие строгим и твердым расчетом»³¹. Обнаруживая некоторые отступления от теории Брехта, творческое ее осуществление в спектаклях Стуруа, Иванов видит режиссера учеником Брехта³².

Приведенная картина откликов позволяет утверждать, что спектакли Роберта Стуруа, привезенные в 1976 г. в Москву, действительно имели настоящий успех. Но для нас важно то, что были отмечены многие существенные особенности созданного режиссером и его актерами художественного мира; прежде всего – красота и гармония строения спектаклей, неординарный уровень актерского мастерства. И – ориентация на традиционное искусство Грузии, от которой режиссер, кстати, не откажется и в дальнейшем, ка-

³¹ Там же. С. 228, 235.

³² Там же. С. 237.

кой бы литературный материал ни брал, что не позволяет называть его «западником», как нередко делают, имея в виду прежде всего значительное количество постановок Стурúa, осуществленных по пьесам Шекспира.

Общим для многих высказываний оказалось и впечатление близости сценического мира Стурúa к эпическому театру Брехта. И, судя по всему, очевидность этого для критиков была такова, что нередко они не считали необходимым как-то обосновать свою позицию. А если аргументы все-таки приводились, они, как мы показали, по крайней мере вызывают вопросы.

Как бы то ни было, но с того времени закрепилось стойкое представление о Стурúa как «брехтианце», которое актуально до сегодняшнего дня, хотя состоятельных аргументов, подтверждающих эту точку зрения, так и не появилось. Между тем нет единой точки зрения, с какого момента начинается так называемый брехтовский период творчества Стурúa. Многие числят его со спектакля «Кваркваре». Но есть и такие, кто обнаруживает «брехтовское» в творчестве режиссера еще раньше. Так, по мнению В. Комиссаржевского, «„великий немец“ появился уже в „Мачехе Саманишвили“»³³, спектакле, поставленном Стурúa совместно с Темуром Чхеидзе по повести классика грузинской литературы Давида Клдиашвили (1969), где сюжет из XIX в. разыгрывался участниками сочиненной театром сцены, идущей в наши

³³ Комиссаржевский В. Брехт в тигровой шкуре // Известия. 1976. 5 апр. С. 3.

дни в историческом музее, то есть его экскурсантами. Отношение этих актеров, современников зрителей, к персонажам как людям, носителям иного мышления и принадлежащим к иной эпохе, критик назвал брехтовским, опустив пояснения. Однако остраннения существуют разные и применяются не только в театре Брехта, хотя именно с ним до сих пор чаще всего связывают названный прием многие представители нашего и не только нашего театроведческого и, в частности, театрально-критического цеха. Здесь достаточно вспомнить о В. Э. Мейерхольде, который разработал различные формы остраннения образа в искусстве актера, что было, по словам исследователя его творчества, Н. В. Песочинского, «значительной реформой, совершенной им в сценической практике и теории», причем брехтовское остраннение и аналогичный прием мейерхольдовского театра приводили к разным художественным результатам как включенные в разные художественные системы. «Теория эпического театра Брехта далека от мейерхольдовского искусства гротеска»³⁴. Иными словами: отметить остраннение в игре актера, не уточнив, каково оно, – недостаточно для того, чтобы определить его как брехтовское.

Другим аргументом в пользу связи спектакля «Мачеха Саманишвили» с театром Брехта является, по мнению Комиссаржевского, то, что спектакль превратил жанровую ко-

³⁴ Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX в. / Автор концепции С. К. Бушуева. СПб.: Левша, 2018. С. 138.

медию «в нечто большее» и говорил о мире, «где рождение человека – несчастье». Из чего критик делает вывод о том, что в спектакле «рождался чисто брехтовский тезис: мир должен быть изменен»³⁵. Однако сама по себе констатация несовершенства мира вовсе не тождественна высказыванию о необходимости трансформировать его. Кроме того, постановка Стуруа была далека от посыла об изменении мира уже потому, что наряду с показом пороков социума былых времен в спектакле содержалась и «определенная поэтизация (...) национального прошлого»³⁶, которая, кстати, наблюдается и в других спектаклях Стуруа, притом что он далек от идеализации этого прошлого. Не говоря о том, что Стуруа, в отличие от Брехта, считает, что искусство не меняет мир и людей, о чем он неоднократно высказывался в своих интервью³⁷.

При этом нельзя не отметить, что отдельные критики (которых, впрочем, абсолютное меньшинство), отмечая некоторые черты «Кваркваре», сходные с особенностями спектаклей эпического театра, не склонны делать далекоидущие выводы о сходстве театров Стуруа и Брехта. Так, К. Рудницкий, объясняя вставку в «Кваркваре» эпизода из брехтов-

³⁵ *Комиссаржевский В.* Брехт в тигровой шкуре // Известия. 1976. 5 апр.

³⁶ *Казьмина Н. Ю.* Грузинский пейзаж. Указ. соч. С. 146.

³⁷ См., например: Роберт Стуруа: «Я – бархатный диктатор» [Беседовал А. Беганишвили] // Театрал. 2018. 1 апр. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/1537/> (дата обращения: 20 сентября 2018 г.).

ской пьесы тем, что сарказмы режиссера в этом спектакле тяготеют к политической запальчивости и язвительности брехтовской сатиры³⁸, на этом справедливо останавливается. В самом деле: и политический запал, и язвительная сатира отнюдь не прерогатива брехтовского театра.

Встречаются и весьма немногочисленные отзывы, в которых называются свойства спектаклей Стуруа, делающие работы режиссера заведомо далекими от брехтовского театра, хотя их авторы и не отмечают это. Например, Б. Поюровский, напомнив высказывание выдающегося грузинского режиссера Сандро Ахметели о театральности жизни грузин, признался, что «Кваркваре» Стуруа поразил его как раз «олицетворением чистой театральности»³⁹. А что может быть более далеким, чем эта чистая, то есть самоценная театральность, от театра Брехта с его утилитарным подходом к сценическому искусству. Напомним, что, сформулированный, в частности, в одном из главных трудов по теории эпического театра, этот подход гласит: окружающую действительность следует показывать именно с той целью, чтобы зрители «переделывали этот мир по своему усмотрению»⁴⁰. Тем более что, по мнению Брехта, и сами зрители «приходят

³⁸ Рудницкий К. Два урока истории // Творчество. 1987. № 9. С. 16–18.

³⁹ Поюровский Б. Вторая молодость // Труд. 1980. 21 сент.

⁴⁰ Брехт Б. «Малый органон» для театра / Пер. Л. Копелева и В. Неделина // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 5/2. С. 183.

в театр только затем, чтобы иметь возможность сменить мир противоречий на мир гармонии»⁴¹. Кроме того, Б. Поюровский справедливо обратил внимание на «принцип от противного в распределении ролей – один из основополагающих в творчестве Р. Стурюа»⁴². Но этот принцип сближает спектакли Стурюа не с эпическим театром, а с театром В. Э. Мейерхольда, который предпочитал подобное назначение актеров на роли.

Теперь о «Кавказском меловом круге». Похоже, что при рассмотрении этого спектакля критикам довлеет сам факт постановки пьесы Брехта, который автоматически становится аргументом по умолчанию в пользу близости спектакля эпическому театру и опираясь на который ищут конкретные особенности работы Стурюа, аналогичные тем, что указаны в теоретических разработках, посвященных эпическому театру. При этом словно забывается, что в эпоху режиссерского театра сценическое произведение по своему внутреннему устройству может не только соответствовать законам, которым подчиняется литературный материал, лежащий в его основе, но и быть в любой степени автономным от них.

Так, В. Иванов, размышляя о главной героине «Кавказского мелового круга», справедливо отмечает: «Груше движут простейшие (...) чувства. Для того чтобы остаться верной им, время требует от нее героических усилий. Актриса

⁴¹ Там же. С. 187.

⁴² Поюровский Б. Вторая молодость // Труд. 1980. 21 сент.

осеняет эти простейшие побуждения чистой и пронзительной лирикой, мало свойственной Брехту». Однако неожиданно рецензент тут же добавляет, что «лирика остранный и анатомирована приемами эпического театра»⁴³. Создается впечатление, что эта добавка обусловлена не реалиями спектакля, а тем, что он поставлен по пьесе Брехта, что как будто заведомо должно обеспечить игре актрисы названные качества. Тем более что автор статьи не представляет аргументы в пользу упомянутых им остранный и анатомирования лирики, то есть утверждение остается недоказанным.

Надо сказать, что именно в разговоре о способе сценического существования актеров проявились особенно острые противоречия в аргументах, призванных подтвердить «брехтианство» режиссера. Прежде всего они возникали в высказываниях о смешении несовместимых друг с другом способов игры в спектаклях Стурюа. Покажем это еще на примере нескольких суждений.

В ранее процитированной статье Комиссаржевский видит в «Мачехе Саманишвили» близость к эпическому театру, одновременно в игре актеров отмечается и начало русской психологической школы, которая обнаруживается рецензентом в следующем. Актеры, по словам критика, порой так увлекались, что меняли остранный на другой способ игры. Так делал, по словам автора, к примеру, актер Георгий Гегечко-

⁴³ *Иванов В.* «Кавказский меловой круг» Бертольта Брехта // Спектакли двадцатого века: Сб. очерков. М.: ГИТИС, 2004. С. 384.

ри, когда он вдруг «совсем „влезал“ в шкуру мрачного Платона Саманишвили»⁴⁴. Однако игра по «системе» Станиславского, а именно такую игру обычно имеют в виду, говоря о русской психологической школе, не предусматривает переходов к остраниению, предполагая непрерывность «проживания» роли.

А, например, М. Седых, считая само собой разумеющейся принадлежность спектакля «Кавказский меловой круг» к эстетике эпического театра, утверждает, что режиссер при этом предложил свое решение брехтовского остраниения. В спектакле, поясняет критик, нет четко просматриваемой дистанции между актером и героем, которого он создает. И приводит конкретный момент из последней сцены, где судья Аздак (Р. Чхиквадзе) улыбается Груше (И. Гигошвили), когда та защищает свое человеческое достоинство. «Я не берусь сказать, – говорит Седых, – кто в этот момент перед нами – актер или его герой, и какими средствами – перевоплощением или откровенной игрой (...) они созданы»⁴⁵. Но ни перевоплощение, ни откровенная игра, свойственная всем типам условного театра, не дает основания говорить о брехтовском остраниении, пусть и как-то по-своему решенном.

О. Н. Кайдалова пишет, что актеры Стуруа добиваются полноты перевоплощения и в то же время отстраняются

⁴⁴ Комиссаржевский В. Благодатный поиск // Известия. 1976. 6 апр. С. 3.

⁴⁵ Цит. по: Мухранели И. Успех подлинный // Вечерний Тбилиси. 1976. 19 марта.

от своего героя, оценивая его нравственное начало⁴⁶. Хотя «полное перевоплощение» при всех оговорках, связанных с этим словосочетанием, и отстранение актера от своего героя, то есть выходы актера из роли, – вещи взаимоисключающие.

В свою очередь, Э. Гугушвили рассматривает исполнение ролей Груше и Аздака в спектакле Стуруа как «высшее проявление синтеза приемов брехтовского „очуждения“ с присущей грузинской актерской школе „истиной страстей“»⁴⁷. Возникает вопрос: нуждается ли грузинский актер в прививке брехтовского очуждения, если ему самому свойственна игра с очуждением, которая, кстати, вовсе не отменяет истину страстей. Однако, судя по контексту, словосочетание «истина страстей» применено критиком не в пушкинском смысле, где имеется в виду условное неправдоподобие в предполагаемых обстоятельствах, ставшее законом игры для актеров Мейерхольда и, вероятно, присущее грузинскому актеру по его артистической природе, а в понимании Станиславского, поскольку в продолжение статьи приводится уже полная его фраза – «истина страстей, правдоподобие чувств в предлагаемых обстоятельствах». То есть и в этом случае речь идет о сочетании несочетаемого.

А, например, по мнению Г. Орджоникидзе, специфи-

⁴⁶ Кайдалова О. Н. Поиски театральности // Кайдалова О. Н. В театрах братских республик. Киев: Мистецтво, 1977. С. 142.

⁴⁷ Гугушвили Э. Здравый смысл или истина страстей? // Заря Востока (Тбилиси). 1979. 3 апр.

кой спектаклей Стурюа является лицедейство, исключаящее вживание в роль, и жизнь масок. Причем убедительность и знание жизни, с которыми все это делается, дают автору рецензии, как ему кажется, право говорить и о творческом развитии в спектакле опыта Станиславского⁴⁸. Но если «творческое развитие опыта Станиславского» изымает базовое для метода Станиславского вживание актера в роль, то получившаяся в результате игра не имеет отношения к этому методу. Что же до убедительности, то этим качеством могут обладать любые способы игры актера, так же как знанием жизни – создатели всех типов театров.

Определяя «Кавказский меловой круг» как спектакль «брехтовский», в качестве резонансов указывают и на другие неспецифические для эпического театра особенности. Так, один из рецензентов, отметив простоту и остроумие работы художника спектакля Г. Месхишвили в спектакле «Кавказский меловой круг», перечисляет отдельные детали сценографии, которые сами по себе могут быть использованы в разных по своей художественной специфике театрах: «Вестник в (...) мотоциклетном шлеме на (...) бутафорской лошади, аляповато расписанная (...) рама, в которой помещаются Лаврентий и его жена». И его вывод о том, что упомянутые подробности «создают чисто брехтовскую атмосферу

⁴⁸ Орджоникидзе Г. «Ричард III» в Театре им. Руставели // Вопросы театра 82: Сб. статей и материалов. М.: ВТО, 1983. С. 125.

спектакля»⁴⁹, оказывается и неожиданным, и недоказанным. Автор другого отзыва на спектакль, напомнив о музыкальной природе пьес немецкого драматурга, рассуждает о музыке в спектакле Стуруа. В частности, он пишет о музыкальности ритма мизансцен, о том, что музыка расставляет акценты в спектакле, о соответствии музыки тому, что происходит с героями, или ее вхождении в контрапункт с ним⁵⁰, что, видимо, само по себе, на взгляд критика, указывает на принадлежность спектакля к эпическому театру. Между тем все перечисленные особенности встречаются в постановках не только этого театра. Среди подобных «доводов» в пользу брехтовской эстетики спектакля приводилось и такое его качество, как мудрость, которая, понятно, также не является прерогативой Брехта. «Кавказский меловой круг» – «по-брехтовски мудрый спектакль», пишет, например, Г. А. Хайченко, не сопроводив это замечание каким-либо обоснованием⁵¹.

В таком контексте нельзя не отметить точку зрения грузинского драматурга Т. Чиладзе, который «всегда удивлялся, когда Стуруа приписывали роль последователя Брехта». Он считает, что режиссер поставил не спектакли, а «раскованные, привлекательные, живые» празднества. На основании этого он совершенно верно утверждает, что и поставленный

⁴⁹ Гоготшвили Г. Поиск всегда труден // Театральная жизнь. 1980. № 19. С. 28.

⁵⁰ Орджоникидзе Г. Кавказский меловой круг // Театр. 1976. № 4. С. 36–37.

⁵¹ Хайченко Г. А. Советский театр. Пути развития. М.: Знание, 1982. С. 209.

Стуруа «Кавказский меловой круг» – «не шаг к Брехту, а шаг от Брехта к новым свершениям»⁵². Чиладзе прав, и возражая тем, кто полагает, что пьеса Брехта непременно должна быть поставлена в согласии с принципами эпического театра. Что касается приводимого им довода, то он нуждается в уточнении. Думая так, приводит Чиладзе аргумент, придется считать, что и произведения, чьи авторы создали свой театр, должны ставиться соответствующим образом. Здесь драматург, видимо, упустил из виду, что созданный Брехтом театр «Берлинер Ансамбль» по своей эстетике не вполне соответствует его теории эпического театра. Об этом несоответствии свидетельствуют хотя бы рецензии тех критиков, которые смотрели спектакли во время московских гастролей «Берлинер Ансамбля». Такое несовпадение нормально просто потому, что Брехт-теоретик эпического театра и Брехт-режиссер – это, по сути, непересекающиеся ипостаси одного и того же человека. Выступая в качестве художника, он перестает быть теоретиком, он уже творец, который, кстати, не обязательно адекватнее других будет толковать свои произведения, поскольку, начиная судить, он перестает быть художником, становясь одним из воспринимающих произведение, то есть отстраненным от этого произведения. Известны же случаи, когда режиссер был удивлен тем, что смогли увидеть в его спектакле другие, поскольку не предполагал, что его произведение имеет и такие смыслы, и благодарил кри-

⁵² Чиладзе Т. Поэзия драмы // Современная драматургия. 1984. № 4. С. 245.

тика за это открытие. Как бы то ни было, важно уже то, что Чиладзе высказал соответствующее действительности мнение об удаленности спектаклей Стуруа от эстетики теории эпического театра⁵³.

А что думает сам режиссер о своем собственном творчестве? Оказывается, суждения Стуруа не менее противоречивы, чем театрально-критические отзывы на его спектакли. Так, в одной из ранних статей режиссер связал успех Р. Чхиквадзе в роли Аздака с освоением им брехтовской техники игры⁵⁴. Затем он высказался о сценическом существовании своих актеров совсем в ином ключе: «...сказать, что мы играем отношение к образу, отчуждаем себя от него, я не могу, здесь что-то иное»⁵⁵. Позднее, в одном из интервью читаем, что режиссер не хочет изменять эпическому театру, в котором он «проработал всю свою творческую жизнь»⁵⁶. Однако этому заявлению «возражало» признание мастера, появившееся спустя некоторое время, в 1998 г.: «...довольно большое влияние на меня оказала теория Эйзенштейна – Мейер-

⁵³ См.: Чиладзе Т. Поэзия драмы // Современная драматургия. 1984. № 4. С. 245.

⁵⁴ Стуруа Р. Революционный преобразователь сцены // Молодежь Грузии. 1978. 14 февр.

⁵⁵ Роберт Стуруа: с весельем и отвагой [Беседу вела Н. Лордкипанидзе] // Советская культура. 1980. 3 дек. С. 5.

⁵⁶ Прошлое гонит к пропасти [Беседовала М. Очаковская] // Культура. 1991. 17 дек. С. 11.

хольда»⁵⁷. Что касается русского театра в целом, то, как выразился режиссер, он по-разному ощущал на себе его влияние «от Станиславского, так сказать, минуя Вахтангова, к Мейерхольду»⁵⁸.

Откуда такая разногласия с одновременной приверженностью к Брехту в обсуждении работ Стурюа и в его рефлексии над своими произведениями? Пытаясь ответить на этот вопрос, нельзя сбрасывать со счетов огромную популярность Брехта во всем мире, которая держалась примерно до 1970-х гг. Но не менее важная причина, на мой взгляд, кроется в сложной истории нашего театра XX в. И прежде всего – ветви условного театра, развитие которой в 1930-х гг. было пресечено, и единственно «правильной» театральной системой была провозглашена «система К. С. Станиславского». Когда же в связи с начавшейся «оттепелью» условный театр в нашей стране начал возрождаться, то, по сути, единственным его «легальным» образцом к этому времени оказался именно театр Брехта, чему в немалой степени способствовало марксистское мировоззрение немецкого художника. Напомним, что в 1954 г. он награждается Сталинской премией мира, а во второй половине 1950-х гг. в нашей стране активно печатаются его пьесы. В 1957 г., уже после смерти Брехта, на

⁵⁷ Роберт Стурюа. Театр на сносях [Беседовала О. Егошина] // Режиссерский театр: от Б до Ю. Разговоры под занавес века / Ред. – сост. А. М. Смелянский, О. В. Егошина; ред. З. П. Удальцова. М.: Московский Художественный театр, 1999. Вып. 1. С. 373.

⁵⁸ Стурюа Р. [Говорят мастера] // Театр. 1982. № 12. С. 72.

гастроли в Москву приезжает основанный им театр «Берлинер Ансамбль», пусть и получивший весьма критичные отзывы в прессе. А в 1963–1965 гг. выходит собрание сочинений и теоретических статей Брехта. В то время как, например, первое фундаментальное исследование театра Мейерхольда, осуществленное К. Л. Рудницким, после немалых мытарств было опубликовано лишь в 1969 г.⁵⁹ А, например, работы подобного рода о Е. Б. Вахтангове и А. Я. Таирове до сих пор ждут своего часа, хотя в последнее время появились значительные изыскания и опубликован впечатляющий массив материалов, связанных с творчеством этих режиссеров⁶⁰. Поэтому так и случилось, что новое, состоявшееся с приходом «оттепели» знакомство с условным театром в нашей стране происходило именно через творчество Брехта и его теорию эпического театра. Так что когда появились спектакли Юрия Любимова, а позднее – Р. Стуруа, то их сразу стали соотносить прежде всего с эпическим театром, чему в большой степени послужили и их постановки по пьесам Брехта.

Казус заключался в том, что спектакли этих режиссеров одновременно рассматривали и как сделанные по системе Станиславского, без применения которой подавляющим

⁵⁹ См.: *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969.

⁶⁰ См.: *Сбоева С. Г.* Таиров. Европа и Америка: зарубежные гастроли Московского Камерного театра, 1923–1930. М.: АРТ, 2010; Евгений Вахтангов: Документы и свидетельства. В 2 т. / Ред. – сост. В. В. Иванов. М.: Индрик, 2011.

большинством театральной общественности театр просто не мыслился. Мы видели, как это происходило в отношении спектаклей Стурюа. Приведем и пример определения художественной специфики любимовского «Доброго человека из Сезуана» (1964, Московский театр драмы и комедии). Так, М. Строева назвала постановку «первым истинно брехтовским спектаклем советского театра»⁶¹ и тут же добавила: «... не прав режиссер лишь в одном – когда отрицает связь своего спектакля с методом „перевоплощения“. Закон, открытый Станиславским, остается в силе и для этого спектакля. Другое дело, что он предстает здесь в форме, обогащенной вахтанговскими прозрениями», пояснив: «Ведь сам Брехт никогда не отрицал искусства „переживания“»⁶². Судя по всему, критик не приняла во внимание, что при очуждении, когда, как она справедливо заметила, «актеры, не растворяясь в образе целиком, могли в любой момент выйти из него и остаться один на один со зрителем»⁶³, невозможен непрерывный процесс проживания и переживания актером чувств его персонажей. А этот процесс принципиален для метода Станиславского и остается незыблемым при любых «обогащениях» метода, если, конечно, они не меняют его суть. Собственно, о несовместимости методов Брехта и Станислав-

⁶¹ Строева М. На подступах к Брехту // Вопросы театра: Сб. статей и материалов. М.: ВТО, 1965. С. 98.

⁶² Там же. С. 99.

⁶³ Строева М. На подступах к Брехту // Вопросы театра. С. 99.

ского вполне недвусмысленно сказал и сам Брехт: «Техника, которая вызывает „очуждение“, диаметрально противоположна технике, обуславливающей перевоплощение. Техника „очуждения“ дает актеру возможность не допустить акта перевоплощения»⁶⁴. Основным же критерием для квалификации художественной специфики спектакля Ю. Любимова М. Строева сочла воздействующую на зрительный зал гражданскую активность актера, которая, по словам критика, «и есть то (...) свойство спектакля, которое делает его (...) брехтовским»⁶⁵. Но гражданская активность актера может проявляться в спектакле многими способами, она, не являясь исключительной особенностью эпического театра, встречается в театре всех типов. То есть и в этом случае аргументы оказались несостоятельными, и доказать принадлежность спектакля к эпическому театру не получилось.

Таким образом, широко распространенная точка зрения на театр Стурюа как последователя театра Брехта в рецензиях на спектакли «Кваркваре» и «Кавказский меловой круг» не была доказана. Но во время выпуска этих спектаклей она, как мы показали, хотя бы имела некоторое основание. Однако и впоследствии, уже после того, как в 70-х гг. «мировой гипноз Брехта сошел на нет»⁶⁶, такой взгляд на спектакли

⁶⁴ Брехт Б. Новые принципы актерского искусства // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5/2. С. 103.

⁶⁵ Строева М. На подступах к Брехту // Вопросы театра. С. 99.

⁶⁶ Горфункель Е. Плюс минус Брехт // Московский наблюдатель. № 5–6. С. 13.

Стуруа остался доминирующим и сомнению не подвергался, хотя так и не получил обоснования. Например, для автора множества рецензий и обобщающих статей, посвященных Стуруа, Н. Казьминой, определившей режиссера как «последовательного западника и брехтианца», эта точка зрения, судя по всему, была настолько принципиальной, что критик считала нужным в разные годы свою позицию подтверждать⁶⁷. И даже те, кто считает режиссера антиподом автора теории эпического театра, причем убедительно обосновывая свой взгляд, продолжают связывать его искусство с этой теорией. Так, Н. Агишева считает, что в «Кавказском меловом круге» режиссер «перевернул (...) брехтовский эпический театр с ног на голову»⁶⁸, сославшись на апелляцию Брехта в его пьесах преимущественно к разуму зрителей, а Стуруа – к их чувствам. Вдобавок критик приводит пример из собственного зрительского опыта, признавшись, что «даже за перипетиями судьбы Груше Вачнадзе (...) следишь, затаив дыхание, и по-детски ждешь давно знакомой развязки»⁶⁹. При этом рядом в той же статье утверждается, что Стуруа в этом спектакле сохранил «брехтовский „эффект очуж-

⁶⁷ См., например: *Казьмина Н.* Три Стуруа и еще один // Вестник Европы. 2002. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/6/tri-sturua-i-eshhe-odin.html> (дата обращения 29 апреля 2020 г.); *Она же.* Стуруа канонический и не очень // Театральная жизнь. 2003. № 3. С. 9; *Она же.* Он похож на шаровую молнию // Вопросы театра / PROSCAENIUM. М., 2008. № 3–4. С. 100.

⁶⁸ *Агишева Н.* Загадки Стуруа // Московские новости. 1994. 26 июля. С. 25.

⁶⁹ Там же.

дения“, вполне соответствующий его суперусловной режиссерской манере».

Остраннение действительно органично для театра Стурюа, как соприродно оно всякому условному театру, но таким является, повторим, не только эпический театр Брехта. Здесь будет уместным напомнить, что сам термин «условный театр»⁷⁰ ввел В. Э. Мейерхольд, тем более что сценический мир, предстающий в спектаклях Стурюа, как будет показано в этой книге, по своей поэтике наиболее близок к художественному миру, который создавал в своих произведениях именно этот режиссер.

⁷⁰ См.: Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Коммент. А. В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1: (1891–1917). С. 105–142.

Часть II. О композиции спектакля

Глава 1. Композиционный материал

Литературный материал

В отличие от Ю. Любимова и Э. Някрошюса (чьи имена, как мы сказали, неоднократно встретятся в этом тексте), которые в основном ориентировались на классическую литературу, в репертуар театра Стурва входят самые разные авторы. Здесь классики грузинской литературы: И. Чавчавадзе, А. Цагарели, Д. Клдиашвили; зарубежные классики: В. Шекспир, П. Кальдерон де ла Барка, К. Гоцци, Б. Брехт, М. Фриш, С. Беккет, А. Миллер; русский классик Е. Шварц; грузинские драматурги и писатели: Л. Робакидзе, П. Какабадзе, Э. Ахвледиани, А. Сулакаури, Т. Чиладзе, Г. Бугадзе, Л. Табукашвили, Н. Думбадзе, Т. Годерзишвили, М. Квеселава, С. Жгенти; драматурги и сценаристы советского и постсоветского пространства: В. Розов, Р. Ибрагимбеков, Е. Габрилович и М. Ройзман, М. Шатров, А. Гельман.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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