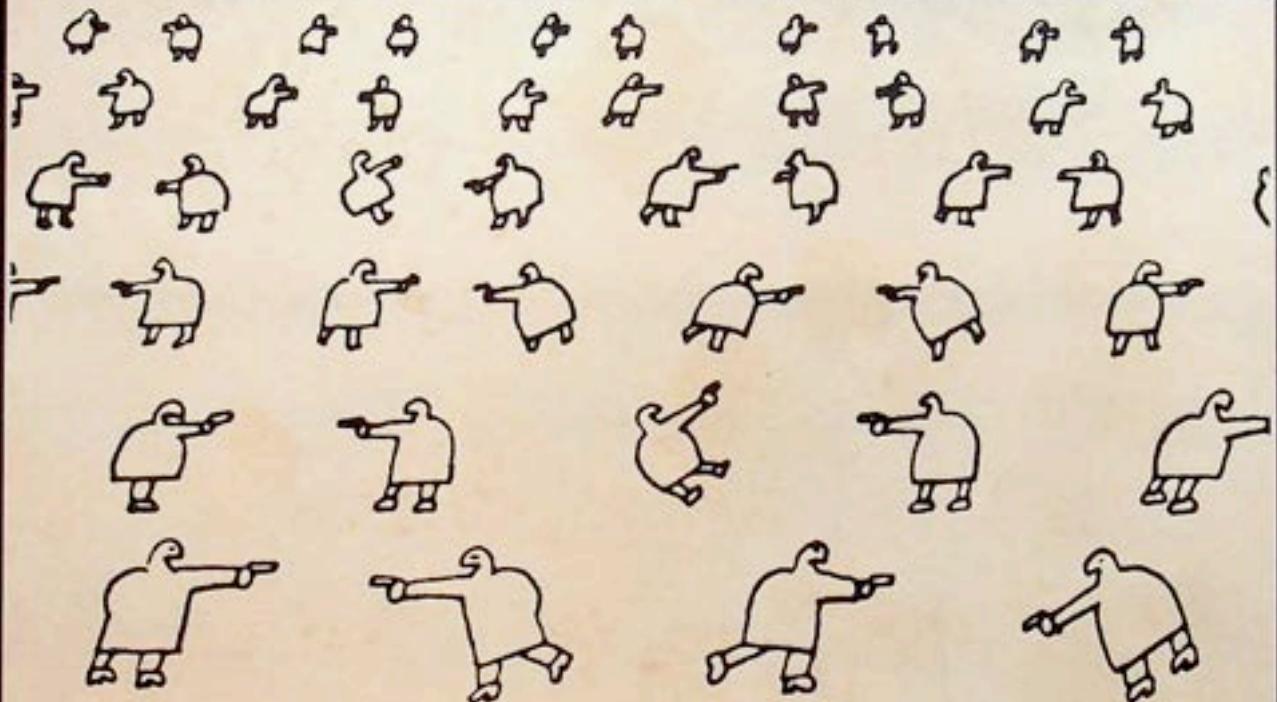


# Театральная жизнь

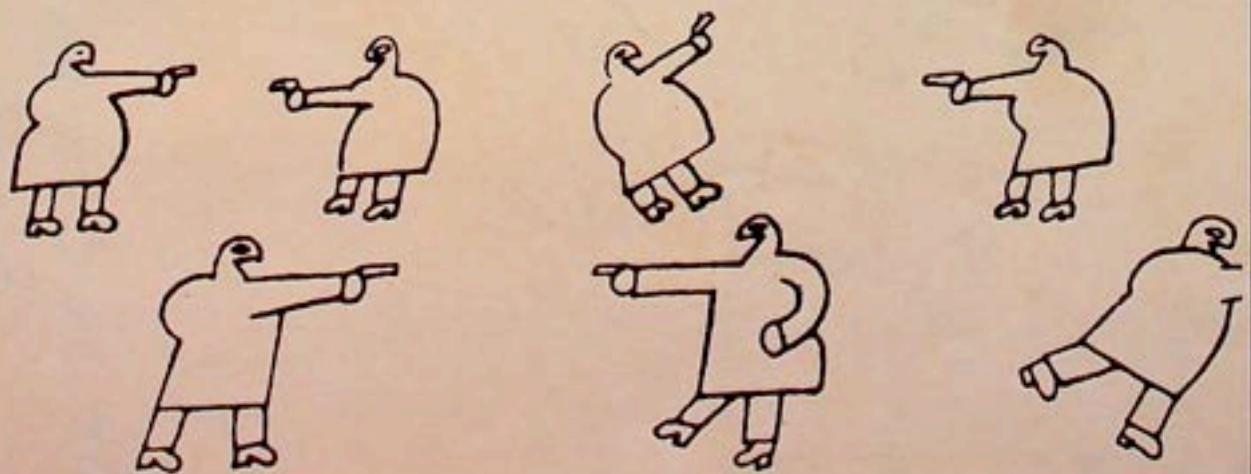
1

Литературно-художественный журнал

1997



## В СПОРАХ О...



Про споры тридцатых и сороковых умолчим.

В конце пятидесятых, с наступлением оттепели и весны, с приходом понимания, что "следует жить, ибо сколько вы где не кружить — недолговечна ее хабала и опала", вновь зазвенели споры о России, мире, космосе, добра и зле. Преимущественно на кухнях.

В шестидесятые — полемика бурно изливалась в печать. В том числе — полемика театральная.

Школа представления или школа переживания! О Майерхольда! "Бедный Станиславский!" — воскликнул Эфрос. О самом Эфросе, Любимове, Ефремове! Сражались журналы, газеты, группы и труппы. Стороны приветствовали друг друга звоном мечей и пудким отзвуком щитов.

В семидесятые вновь повеяло зимой, приближалась стужа. Разрешенной осталась лишь ведомственная полемика. В том числе театральная. Критические рецензии, редкие фельетоны, споры чисто профессиональные. Разрешалось смело утверждать, что нынешнее поколение уже не то, что прежнее.

С "перестройкой" пришел всеобщий крик: о! Совесть требовала полной диктатуры: "Говори!" — и лихорадочно стремились договорить то, что не успели в оттепель. Митинги, ораторы, битвы толстых журналов...

В девяностых дым рассеялся. Полемисты захвачены, притихли на казенных должностях или съехали с зимних российских квартир.

Мы задались целью хотя бы отчасти прояснить, каковы споры уставшего времени?

Судить, конечно, читателю. Картина любопытная.

Однако невозможно не заметить, что авторов от полемики тянет в глубину, в самую суть предмета, где сбор доказательств, деталей важнее конкретного конфликта. Один из них даже написал резкую рецензию и оду об одном и том же театре...

#### Составители

R. S. Впрочем, мы пока не приглашали в наш "полемический номер" режиссеров — людей, профессионально занимающихся конфликтом.

#### В НОМЕРЕ

Борис Любимов. "...О чём спорите с ними?"	2
Виталий Дмитриевский. Как взять интервью	6
Владимир Этуш. Из театра уходит праздник	8
Любовь Лебедина. Хочешь быть артистом — будь им!	
Только в свободное от работы время	12
Наталья Казьмина. Случай, сказка, анекдот	14
Наталия Якубова. "Месяц в деревне", или Двадцать лет под кроватью	16
Наталия Якубова. А еще...	18
Спектакли практикующих критиков	24
Екатерина Дмитриевская. Изменим жизнь к лучшему	27
Анна Дмитриева. Балюко — двигатель торговли	28
Римма Кречетова. На три буквы	30
Женя Тулумбасова. Театр в себе	32
Виктор Березкин. Пластический театр: авангардная ересь или другое искусство?	35
Яков Кротов. Церковь, актерство, артистизм	40
Наталья Ким. Несколько слов в защиту защитников	42
Евгений Соколинский. Обложили	44
Юбилей Российского молодежного театра	48

Из общего тиража Институт "Открытое общество" выписывает и ежемесячно отправляет в библиотеки России 1 тыс. экземпляров журнала

#### УЧРЕДИТЕЛИ ИЗДАНИЯ:

Союз театральных деятелей  
Российской Федерации  
Министерство культуры  
Российской Федерации  
Издательство "Русская книга"

Издается с августа 1958 года.

#### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Олег ПИВОВАРОВ —  
главный редактор

Римма КРЕЧЕТОВА,  
Любовь ЛЕБЕДИНА —  
первый заместитель  
главного редактора,  
Владимир ОРЕНОВ —  
заместитель главного редактора,  
Роберт ТАБАЧНИКОВ —  
главный художник

#### РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Владимир АНДРЕЕВ, Михаил БАРТЕНЕВ,  
Сергей БАРХИН, Анатолий ВОРОПАЕВ,  
Светлана ВРАГОВА, Виталий ВУЛЬФ,  
Геннадий ДАДАМЯН, Герман ДУБАСОВ,  
Николай ЖЕГИН, Валерий ЗАХАРОВ,  
Марк ЗАХАРОВ, Владислав ИВАНОВ,  
Рифкат ИСРАИЛОВ, Рудольф КУШНАРЕВ,  
Лев ЛОСЕВ, Евгений ЛУГАНСКИЙ,  
Борис ЛЮБИМОВ, Борис ЛЬВОВ-АНОХИН,  
Вадим МИХАЛЕВ, Борис МОРОЗОВ,  
Валерий ПОДГОРОДИНСКИЙ, Марк РОЗВОЙСКИЙ,  
Марк РУДИНШТЕИН, Марсель САЛИМЖАНОВ, Юрий СОЛОМИН, Михаил УЛЬЯНОВ,  
Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА, Константин ЩЕРБАКОВ, Маргарита ЭСКИНА, Сергей ЮРСКИЙ

#### КОНСУЛЬТАТИВНЫЙ СОВЕТ

Валерий АЛЕКСАНДРОВ — генеральный директор "Росартменеджмента", Анатолий БЕЛОЩИН — генеральный директор объединения "Прана", Галина КОЛОСОВА — ответственный секретарь АССИТЕЖ, Кристина МАЙССНЕР — художественный руководитель Международного фестиваля театров стран Восточной Европы (Польша), Дмитрий МАРЯНОВСКИЙ — заслуженный врач России, Мария РЕВЯКИНА — директор Новосибирского молодежного театра "Глобус", Александр СУМАРОКОВ — генеральный директор Научно-информационного центра "Библиософ", Вольфганг ШНАЙДЕР — президент центра АССИТЕЖ (Германия), Виктор ЯКИМОВ — начальник Театра Российской Армии

Директор Г. САМОЙЛОВА  
Коммерческий директор  
Д. ЛУГАНСКИЙ  
Технический редактор  
А. ТАБАЧНИКОВА  
Корректор Е. ДОРОХОВА

Сдано в набор 26.XII.96 г.  
Подписано к печати 28.I.96 г.  
Формат 60x88 1/8. Бумага офсетная.  
Офсетная печать. Заказ № 2885  
Адрес редакции: 103031, Москва,  
Кисельный тупик, д. 1  
Телефоны: 921-79-74, 923-87-14

Допечатная подготовка —  
"Издательство Шнигер"

Чеховский полиграфический комбинат  
Комитета Российской Федерации по  
печати, 142300 г. Чехов Московской об-  
ласти  
тел. (272) 71-336, факс (272) 62-536

#### Составители номера

Юлия МАРИНОВА  
Владимир ОРЕНОВ

Оформление  
Роберт ТАБАЧНИКОВ

# Пластический театр: авангардная ересь или другое искусство?

Когда в первый день люблинского фестиваля под полемическим названием "Театральная конфронтация-96", еще до показа спектаклей, началась дискуссия на тему "Еретики в театре", сразу же выяснилась двусмысленность этого понятия в современной ситуации. Ибо оно потребовало прежде всего, как минимум, определения того, против чего или против кого выступает тот, кто считает себя еретиком. Причем объект его оппозиции должен быть достаточно сильным, занимать господствующее положение и требовать серьезных усилий для своего преодоления и утверждения чего-либо нового. В противном случае — какая же это ересь? Однако в ситуации конца XX века, политической и культурной, подобных объектов как-то не видно. Сегодня можно все и вроде бы никто не в состоянии претендовать на единичное обладание художественной истиной, а тем более на роль законодателя в искусстве. Поэтому инакомыслие (которое само по себе, разумеется, никуда исчезнуть не может в принципе, ибо существует всегда) становится просто естественной нормой жизни искусства и необходимым стимулом его развития.

Это же относится и к понятию "авангард" (к которому, например, польский критик Е. Моравич приравняла понятие театральной ереси), — сегодня он оказался вписан в эстетическую палитру искусства конца XX века, и сколь бы неожиданными ни были те или иные его проявления, они воспринимаются как вполне возможные, рассчитанные на своего зрителя и потому имеющие не меньшее право на существование, нежели любое иное художественное высказывание.

Отсюда совершенно закономерным прозвучал решительный отказ считать себя еретиком со стороны выступившего во второй день дискуссии Л. Мондзика, руководителя люблинской "Пластической сцены", чьи спектакли на протяжении вот уже четверти века представляют едва ли не самое необычное явление не только польского, но и мирового театра. И если говорить о театральном авангарде этих последних десятилетий, то Мондзик занимает в нем не только весьма заметное, но в известном смысле (по отношению к привычным формам театра), казалось бы, наиболее радикальное место. Тем не менее сам он свое творчество в категориях авангарда не мыслит. И совершенно правильно делает. Потому что если подняться над сиюминутной ситуацией (нынешней, вчерашней, позавчерающей или любой иной) и посмотреть на процесс развития искусства XX века в целом, то "Пластическая сцена" предстает уже не в качестве авангардной оппозиции, а как явление принципиально другого вида театра. У него уже есть свои признанные классики и выдающиеся мастера: Т. Кантор, Ю. Шайна, В. Круковский, наконец, тот же Л. Мондзик — в Польше, П. Шуман и Р. Уилсон — в США, А. Фрайер, Х. Загерт, А. Мантай — в Германии. Теперь к ним добавился и родившийся и взросший (наконец-то!) на российской почве (хотя ее и покинувший, будем надеяться, временно) театр "Дерево", показ спектаклей которого в Люблине был воспринят поль-

скими критиками и зрителями (не понаслышке знакомыми с самыми серьезными сценическими новациями), как подлинное событие. Таковым он и был на самом деле, причем А. Адасинский и его товарищи, быть может, впервые столь виртуозно продемонстрировали, что к вершинам другого театра, о котором идет здесь речь, можно выйти и со стороны прямо противоположной, той, откуда следовали Мондзик и его предшественники.

Итак, другой вид театра. Назовем его (за отсутствием более подходящего определения) — Пластический. И сразу заметим, что это явление совсем иное, нежели пантомима, а тем более балет, хотя, естественно, с ними и пересекающееся (ибо все в XX веке взаимосвязано). Но еще более оно пересекается с такими визуальными видами творчества, как перформансы, акции, ассамблажи, "боди" и прочие "арты". Закономерность возникновения пластического театра (с точки зрения общетехнических процессов развития всего XX века, в нем не заканчивающихся, а уходящих в перспективу следующего столетия) обусловлена глубинной потребностью в расширении сложившихся представлений о сценическом искусстве и в обретении им способности говорить со зрителем не только с помощью литературного слова, но и на языке внеverbальном. Обращение к этому языку, в свою очередь, было вызвано вовсе не каким-либо авангардным желанием во имя целей сугубо эпатажно-разрушительных, непременно отвергнуть слово, как главное достояние уже сложившейся театральной культуры, а стремлением художественно освоить и воплотить те сферы бытия, которые адекватно выражать словами невозможно. Отсюда пластический театр, как другое искусство, — это овладение новой сценической формой для раскрытия прежде всего другого содержательного уровня художественной проблематики.

История пластического театра в XX веке складывалась таким образом, что первыми, а затем и последующими — вплоть до самого недавнего времени, — его адептами являлись художники. Поэтому то, что они сначала пытались сделать (сценические эксперименты К. Малевича, В. Кандинского, итальянских футуристов, мастеров немецкого Bauhaus), а затем и сделали реально ("Крико 2" Т. Кантора, Театр Студио Ю. Шайны, "Бред энд Паппет" П. Шумана, спектакли Р. Уилсона, А. Фрайера и др.), можно назвать так же и "театром художника". Именно он на протяжении всего XX века являлся фактически единственным сколь-либо заметно заявившим о себе направлением пластического театра. В самом общем плане (вынося за скобки все достаточно существенные индивидуальные различия каждого из мастеров) это направление определялось тем, что автор спектакля — художник, принявший на себя функции режиссера, — обращается к зрителям на языке прежде всего визуального творчества. При этом, наряду с пространством, светом, цветом, вещественными и fakturными элементами, он использует фигуры исполнителей, их жесты, движения, голос, в том числе и произносимые ими слова, фразы, куски текста, то есть verbальные средства выразительности, если они оказыва-

ются необходимыми. Во всяком случае – и для Кантора и для Шайны произносимый текст, правда, по-особому понятый, используемый скорее как музыкально-звуковые лейтмотивы, был вовсе не лишним. Тем более не отказываются от него мастера театра художника, работающие на оперной сцене: и у Р. Уилсона, и у А. Фрайера, и у А. Мантея, и у К.-Э. Германа создаваемый ими пластический текст – это особая форма существования текста вокального.

Единственный из больших мастеров, кто пошел в направлении внеverbального сценического творчества до конца, стал Л. Мондзик. Поэтому спектакли его "Пластической сцены" представляют театр художника в его, можно сказать, самом чистом варианте. Мондзик отказался не только от произносимого слова, но и от актеров, как сколь либо самостоятельных и самоценных творческих личностей. Они для него только "краски", только живые – во плоти и крови – элементы, из которых он создает свои "картины". Для каждого спектакля он набирает их заново, руководствуясь одним-единственным критерием: требуемыми для воплощения его замысла фактурой и пропорциями фигуры, способностью пластики выразительно выполнить предложенную партитуру движений, жестов, поз. Иначе говоря, в отличие от своих коллег, Мондзик не стремится сформировать свою постоянную группу, группу, команду. Его театр это только он сам – художник, остающийся всегда один на один с "холстом", коим в данном случае является сценическое пространство, очерченное условной рамкой портала. Условной – потому что на самом деле никакого портала нет и в помине. Спектакли сочиняются и исполняются в помещениях, которые архитектурно едины для зрителей и исполнителей (на стационаре – это аудитория, представленная Мондзику люблинским Католическим Университетом, под эгидой которого "Пластическая сцена" существует). Мысленно же разделяющая граница порталной рамы между ними обязательно присутствует. Правда, в нескольких спектаклях предшествующих лет Мондзик предпринял попытки отменить эту границу и физически вовлечь зрителей в ауру пространства сценического действия, но затем от этого отказался, предпочитая, чтобы зритель находился в положении отдаленного от исполнителей стороннего созерцателя предлагаемых ему пластических видений. Он погружен в столь полную и глубокую темноту, что никого более рядом с собой не ощущает, – он как бы совершенно один. Иначе говоря, он оказывается в состоянии, подобном тому, в котором человек находится во время молитвы в католическом соборе: внешний мир будто исчезает и остается только то, что предстает внутреннему взору. У Мондзика – предстают образы спектакля, как таинства сакральной медитации.

Все "пластики сюиты" Мондзика (а их создано, начиная с 1970 года, четырнадцать) воспринимаются, как части одного сочиняющего им большого спектакля на тему Первого сюжета о Жизни и Смерти, о противоборстве Света и Тьмы, о метафизических проблемах бытия и трагизме существования Человека, осмысливаемых на архетипическом, подсознательно-чувственном, трансцендентальном уровне.

Вот лишь некоторые фрагменты визуальных композиций из разных частей этого большого спектакля, в разные годы появлявшиеся перед зрителями "Пластической сцены". В пространстве (окрашиваемом светом в интенсивные кроваво-красные и мертвенно лунные, желто-золотые и светло-голубые, черные и белые тона) – противостоящие друг другу фигуры обнаженных по пояс, в джинсах и босиком, Христа и Прокуратора и замершая между ними в глубине Мария Магдалина с

платком "Спаса нерукотворного" в опущенных руках, затем Христос в разных иных своих ипостасях: на коленях перед Марией, висящий вниз головой, недвижимо лежащий на столе, где только что совершился последний ужин, а вокруг склонившиеся над ним мулажные лики. – "Вечеря", 1972.

Мотив человека, прикованного к инвалидной коляске или стоящего на коленях, а затем в кульминационный момент вырвавшегося из-под власти довлевших над ним масочных уродов и осуществлявшего свой полет (выразившийся в обретении способности к свободному движению, к преодолению пространства). – "Икар", 1974. Тема испытания Смертью, выстраиваемая на противопоставлениях обнаженной фигуры героя и бритоголового существа в кожаном панцире, на прохождении героя сквозь красные врата очистительного огня горящих свечей, на акциях колесования и раскрытия черного проема "могилы", как последнего прибежища, – "Клеимо".

Появляющаяся из кокона белой матерчатой вертикали живая обнаженная женская фигурка с распущенными волосами и поднявшимися во всю высоту сцены скульптурные женские монументы с застывшей загадочной улыбкой воплощали образ вечной женственности, побуждая на "испытания эротизмом" мужчину, опускающегося перед ними ниц и в мольбе протягивающего каждой поочередно некий "плод любви", – "Гербарий", 1976.

Тема воды, как главного элемента биологической среды существования человека от рождения до смерти, осмысливалась через ощущения "влажности", "сыросты", "дождливости", "болотистости": в визуальной среде, по-разному освещаемой блестящей фактурой фольги, и звуковой – то возникающей, то пропадающей капели,



возникали видения освобождающегося из-под масочных покровов прекрасного женского лица, затем белых мумиеподобных фигур, поднимающихся из своих саркофагов, затем разевающихся мокрых плащей и скульптурной композиции изуродованных тел с культурами рук и ног, вращавшейся по кругу, наконец, в финале – перекинутая через веревку фигура висящего вниз головой человека, с волос которого “стекает” вода, – “Влага”, 1978.

“Сkitания”, 1980 – это противоборство Света и Тьмы в запредельном мире, где перед зрителями проходили пластические вариации образа Христа и так или иначе соотносимые с ним или блуждающие самостоятельно черные мужские фигуры и белые женские, пейзаж смерти (кладбищенские кресты с “распятиями”) и пейзаж жизни (залитая солнцем колоссящаяся рожь и фигура девочки посредине), наконец, в финале пространство погружалось в мглистую, клубящуюся пелену, превращающуюся в гигантский “гриб”, после чего наступала мертвенная пустота, которую заполняли

Театр Пластических сцен Л. Мондзика  
Сцены из спектаклей “Гербарий” (справа)  
и “Щель” (внизу)



движущиеся из глубины уродливые существа, напоминавшие то ли летучих мышей, то ли фантастических птиц, то ли карликов.

В неодолимых, всеохватных “путах” жизни между рождением и смертью оказывались и пытались из них выбраться и птица, бьющаяся в нитях “кружевного” занавеса, и маленькая девочка, бегущая за световым лучом вглубь сцены, и женщина, окруженная извивающимися ползущими телами, похожими на гусеницы, и гипсовые мулляжи вечных любовников, заключенные в черные узкие ниши, приближавшиеся друг к другу и удалявшиеся, тянувшие друг к другу руки, сыплющие к ногам тонкие струйки песка, которые переходили в песчаный “дождь”, проливающийся на головы фигур, лежавших в пеналах гробов, которые, исчезая, оставляли после себя волнистые следы-колеи в песчаной почве опустившегося пейзажа потустороннего мира, – “Путы”, 1989.

Последняя по времени постановка этого цикла, осуществленная в 1994 году и показанная на люблинском фестивале, – “Щель”. На сей раз предложенная зрителям душевная “самотерапия” (как определил Мондзик общий смысл своих спектаклей и это определение относилось не только к его собственной позиции, но и к характеру зрительского восприятия его искусства) выглядела едва ли не наиболее пессимистичной и безысходной по сравнению с предыдущими работами.

Первое видение, которое возникало из абсолютной темноты – узкая полоска-щель света, стелющаяся по планшету сцены. Звучит кантилена нежного голосающей женщины, постепенно заглушаемая нарастающим шумом и грохотом некоей стихии. В полоске света появляются белеющие в окружающем мраке босые ступни, они очень медленно, как бы с трудом, передвигаются, ступая по щебню, ссыплющемуся перед ними откуда-то сверху. Когда они, дойдя до противоположного края сцены, исчезают, появляется вторая пара ступней и проделывает тот же долгий, замедленный путь. Сцена погружается в темноту. Высвечивается следующее видение: хрупкий силуэт сидящей спиной к нам девушки. Она медленно поднимает руки и как бы раздвигает от себя в стороны черное пространство. Видение девушки исчезает, через мгновение она появляется вновь, уже вознесенная над невидимым планшетом, и плавно, почти незаметно приближается к зрителю. Женский мотив сменяется мужским: из темноты сначала справа, а затем слева выплывают вписанные в светящиеся пространства – в вертикальные щели узких и низких прямоугольных ниш полностью обнаженные бритоголовые юноши. Они неподвижно стоят на коленях спиной к нам, подобно скульптурным изваяниям. Из окружающего мрака в светящуюся нишу проникает и осеняет голову юноши, словно обещая спасение, женская рука, а затем, перед вторым обнаженным, появляется и вся ее фигура, и юноши бессильно опускаются к ее ногам, после чего светящиеся ниши медленно уезжают в самую глубину, где безжизненные тела скатываются в черную яму преисподней.

А когда эта центральная визуальная мелодия спектакля проигрывается несколько раз, пластически варьируясь, подаваясь художником в сложно меняющейся музыкально-звуковой и световой аранжировке и дополняясь еще одним (так же повторяющимся) видением высвечивающихся из мрака тех же обнаженных фигур, только теперь висящих над сценой вниз головой и двигающихся на них и окончательно их поглощающих черных масс космической бесконечности – тогда перед зрителем открывается замкнутое со всех сторон пространство уходящего в глубину прямоугольного туннеля. Стены, потолок и пол каждого из трех его планов, освещенных в чуть разных тональностях и с разной интенсивностью и разделенные черными рамами, начинают раскачиваться в противоположные стороны, словно под воздействием какого-то фантасмагорического, внеземного катаклизма. Опускающиеся в пространство туннеля полотнища покрывают планшет заднего и переднего планов, превращая их в фактурный складчатый рельеф дороги – дороги в никуда, в вечность, и в качестве образа самой последней надежды в глубине снова высвечивается хрупкий силуэт девушки.

Если Л. Мондзик (с его проблематикой на уровне вселенского христианского космоса бытия) представляет собой театр художника в его наиболее чистом варианте и потому замыкает это основное направление пластического театра XX века, то "Дерево" открывает, как уже говорилось, его совершенно новые возможности и, соответственно, новые перспективы его развития. Принципиальная особенность "Дерева" заключается в создании визуальных композиций средствами в первую очередь и главным образом актерского театра, что обусловлено обращением (в отличие от того же Мондзика), напротив, к внутренним подсознательным глубинам человеческой души, архаически первородным и современным одновременно. А это значит, что внеочередный пластический театр, как явление другого искусства, обретает важнейшую составляющую. Актеры,

которые участвовали в спектаклях театра художника в качестве одной из "красок" в "палитре" постановщика, здесь становятся снова (как и в театре обычного типа) главными действующими лицами. Более того, именно они являются здесь, в "Дереве", авторами спектакля, который представляет собой серию пластических импровизаций на общую тему. "Они сами собой создают свой материал, – говорил Адасинский о своей работе с актерами в одном из интервью. – Их сердечная энергия – идея пьесы. Я использую их самих, а не диктую им какие-то вещи..."

Правда, для того, чтобы так импровизационно и выразительно работать в структуре пластического театра, актеры Адасинского должны были пройти особую школу, принципы которой разработал и исповедует их лидер. И если в начальный, еще ленинградский период существования театра (конец 80-х – начало 90-х годов) можно было слышать упреки в недостаточном, с точки зрения некоторых критиков, профессионализме, то спектакли, показанные в Люблине, продемонстрировали действительно высочайший уровень совершенно виртуозного индивидуального мастерства буквально каждого из актеров (составляющих постоянную и стабильную труппу и заслуживающих того, чтобы быть названными поименно: Т. Хабарова, Е. Яровая, А. Меркушев, О. Жуковский), не говоря уже о самом Адасинском, – мастерства владения телом, жестом, движением, как средствами выражения самых разных физических и душевных состояний, большей частью предельно экспрессивных в их широчайшем диапазоне: от крайних форм смеха до полного отчаяния, причем переход от одного к другому совершается мгновенно. Отмечая, как из ряда вон выходящее, именно это профессиональное мастерство актеров "Дерева" и их способность работать на грани и даже за грани человеческих возможностей, польские критики вспоминали Е. Гrotowskого, чье имя (наряду с другими художественными явлениями – от основателей японского танца "Буто" до европейского сюрреализма и "театра жестокости" А. Арто, небезосновательно называвшимися в ряду истоков "Дерева") упоминалось также и в статьях российских театролов, однако у польских специалистов ссылка на него обретала особый смысл и весомость.

Сам Адасинский определяет жанр своих спектаклей, как "трагическая арлекинада". Его "Красная зона" – это сценическая композиция, построенная на резком и внезапном, почти шоковом, переходе от кровопролитной, безудержной цирковой клоунады, с которой спектакль начался и в которую актеры втягивали и зрителей, к зреющему трагически сюрреалистическому. В нем друг друга сменяли возникавшие из темноты и порою трудно различимые фигуры, выражавшие себя, свое состояние, свои боли и страдания преувеличенно гротесковой пластикой тела и жеста – в нарочито замедленном или убыстренном до крайности ритме. Корчился на полу нечто крабообразное. Поднимается, расправляется, тянет руки к небу "обнаженная" (в трико) и бритоголовая фигура. Двое "обнаженных" и бритоголовых ловят плавно перелетающий от одного к другому мяч-маятник, то сокращая расстояние между собой, то увеличивая, то сближаясь вплотную. Некто бегает кругами, другой идет за ним, эпилептически подвергаясь, в определенный момент они сходятся, борются, а на полу в это время корчится в судорогах еще один, пытается встать, вновь падает, те двое зверски избивают его, затем, продолжая наносить удары, поднимают, жалеячи обнимают, опять сшибают с ног и он, опрокинутый на спину, в такой позе бьется в пароксизме отчаяния. В какой-то момент над сценой спускается резиновый бал-



Театр "Дерево". Сцена из спектакля "Всадник"

лон, по своей форме отдаленно напоминающий сердце, звуки его ударов слышны в микрофонном усилении, к нему осторожно тянет руку, боясь прикоснуться, человек в черном костюме, и вдруг вонзает нож. Хлещет "кровь", заливая сцену, и в образовавшуюся кровавую лужу падает "невеста", после чего, поднятая "женихом", танцует с ним любовный танец под дождем падающих на них алых роз, а затем они оба бьются в судорогах на полу среди высыпанных на планшет из черного мешка красных и зеленых поролоновых обрезков, — на фоне кровавого зарева, переходящего в лазерную проекцию. Когда она гаснет, освещенная на просвет плоскость становится экраном теневого театра и в замедленном ритме актерские жесты, движения и позы работают уже силуэтом. Последнее видение спектакля — снова шевелящееся на полу в глубине сцены крабообразное существо, страдальчески скрючившееся и сжалвшееся. После чего в окончательно обезлюделом пространстве остраненно и бесстрастно звучит голос радиодиктора: "Московское время... часов... минут".



Во втором спектакле "Юг. Граница" в той же многообразной пластике экспрессивного жеста и движения, выражавшей и здесь всю драматическую палитру человеческих эмоций в их самых полярных проявлениях, театр проигрывал еще одну трагическую арлекинаду на грани реальности и фантасмагории — в виде некоего вроде бы совершенного обиденного сюжета, в котором участвовали: дама, прилетавшая на "самолете с неопознанными знаками", шофер, гостиные портье, коридорный и горничная, а также господин в черном пальто, с зеленой головой и красным носом и с ним маленький карлик — уродец с жутковатой звериной головой, в черной шляпе, красном платье до пола и человеческими женскими руками, которыми он совершал всякие забавные действия. В конце спектакля для этого страшного и одновременно трогательного уродца устраивался единственный праздник: портье надевал ему на шею большой оранжевый бант, выкатывал маленький кукольный театртик, в нем зажигались огни и начинали двигаться миниатюрные фигурки, похожие на тех, что являлись персонажами спектакля. А после того, как человек с зеленою головой, надев пояс тореадора и подняв красный плащ, вступал в бой со своей партнершей, одевшей маску быка, и одерживал победу, они с уродцем отправлялись в свое дальнейшее странствие, держась за поручни трамвая, которые затем, когда пассажиры исчезали, раскачивались уже одни в опустевшей сцене и становились заключительным визуальным "кадром" спектакля.

То, что на люблинском фестивале удалось увидеть сразу два направления пластического театра, произошло благодаря удачно составленной организаторами афише (в ней было и много других, очень интересных театров, чьи спектакли по-своему так или иначе отражали в том числе и проблематику, о которой здесь идет речь). Однако само движение на встречу театру художника со стороны театра актерского, работающего на невербальном уровне, стремящегося языком пластики сказать о человеке то, что уже не выразить словами, — это движение

представляется глубоко закономерным, симптоматичным и многообещающим. Здесь открывается перспектива обретения пластическим театром, как другим видом сценического творчества, объемности, многомерности и многообразия, которых ему недоставало на предыдущей стадии исторического развития, что было одной из причин его восприятия как художественного явления, пока еще периферийного (по отношению к обычному театру) и интересного относительно узкому кругу зрителей.