

RU

Спектакль М. А. Захарова «Жестокие игры» (Ленком, 1979): жанр, сюжет, композиция, способ актерского существования

Ряпосов А. Ю.

Аннотация. Цель исследования - определить круг режиссерских приемов, с помощью которых был сделан спектакль М. А. Захарова «Жестокие игры» (Ленком, 1979). На материале реконструкции и анализа захаровской постановки установлено содержание таких компонентов сценической поэтики спектакля, как его жанр, сюжет, композиция, манера актерской игры и др. Научная новизна заключается в предмете исследования - в изучении захаровской режиссуры как таковой, в определении основных параметров режиссерской методологии Захарова. В результате доказано, что «Жестокие игры» - программный спектакль лидера Ленкома, где с наибольшей полнотой нашла свое выражение режиссерская методология Захарова.

EN

M. A. Zakharov's Production "Cruel Games" (Lenkom Theatre, 1979): Genre, Plot, Composition, Way of Actor's Existence

Ryaposov A. Y.

Abstract. The paper aims to reveal staging techniques used by M. A. Zakharov in his production "Cruel Games" (Lenkom Theatre, 1979). Relying on the analysis of Zakharov's production the researcher identifies the components of its scenic poetics, such as genre, plot, composition, acting style, etc. Scientific originality of the study involves the problem formulation itself - the author analyzes Zakharov's staging techniques, identifies the peculiarities of his directorial methodology. As a result, it is proved that "Cruel Games" is a programmed production, a vivid manifestation of Zakharov's directorial methodology.

Введение

В настоящее время одно из новейших и активно развивающихся направлений *историко-теоретических исследований* в области театра – изучение феномена театральной *режиссуры*, представленной *режиссерской методологией* того или иного постановщика (смотри, например, монографию Е. И. Горфункель «Режиссура Товстоногова» 2015 года [2]). Среди крупнейших представителей режиссеров-постановщиков русского театра второй половины XX века невозможно не назвать Марка Анатольевича Захарова (1933-2019), который почти половину столетия стоял у руля Московского театра имени Ленинского комсомола (Ленкома), ныне носящего имя режиссера (Московский государственный театр «Ленком Марка Захарова»). Сценическая деятельность Захарова-постановщика способна предоставить обширный материал для анализа *режиссерской методологии* лидера Ленкома.

Актуальность темы исследования определяется неослабевающим вниманием к творчеству Захарова. Его спектакли, поставленные на сцене Ленкома двадцать, тридцать и даже сорок лет назад, такие как «Юнона» и «Авось» (1981), «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1993), «Королевские игры» (1995), «Шут Балакирев» (2001) и др., сохраняются в афише театра. В Ленкоме есть планы по возвращению в репертуар театра тех захаровских постановок, которые в силу разных причин сошли со сцены. Первым таким спектаклем стала «Поминальная молитва» в «новой версии театра», поставленная А. Лазаревым и впервые сыгранная 17 марта 2021 года. Возможно, в число подобных возобновленных захаровских работ попадет и спектакль «Жестокие игры» 1979 года – один из важнейших программных спектаклей лидера Ленкома, где сложились основные приемы режиссерской методологии Захарова.

Разные аспекты оригинальной захаровской постановки 1979 года затрагивались в немногочисленных научных работах [12, с. 62; 13, с. 699-708; 14, с. 117-119; 15, с. 217], но в трудах, вышедших в последние два десятилетия [1; 3], спектакль «Жестокие игры» уже не попадал в поле внимания исследователей, изучающих

творчество лидера Ленкома. Таким образом, до настоящего времени не существует *специального исследования*, где бы анализировалась сделанная Захаровым сценическая версия арбузовских «Жестоких игр».

Данная статья призвана заполнить указанный пробел и посвящена изучению *сценической поэтики* спектакля «Жестокие игры» (Ленком, 1979).

Для достижения указанной цели необходимо выполнить следующие задачи исследования: 1) в отличие от пьесы, запечатленного на пленке фильма или видеозаписи телефильма, живописного полотна, музыкальной партитуры и т.д. театральные спектакли существуют лишь в момент его непосредственного сценического представления, поэтому, прежде чем анализировать спектакль Захарова, его нужно *реконструировать* в той степени, какая необходима для выявления используемых режиссером приемов и постановочных подходов; 2) определить *жанр* постановки; 3) сформулировать *режиссерский сюжет* сценической версии «Жестоких игр» и установить его строение; 4) воссоздать сценическое решение спектакля, обнаружить специфические качества декорационного оформления, привнесенные художником-постановщиком О. Шейнцисом; 5) выявить *драматургию спектакля*, то есть установить композиционные принципы строения действия, роль монтажа, значение театральные аттракционов; 6) определить *способ существования актера*, выявить *структуру сценического образа*, создаваемого исполнителями ролей, установить значение актерских *социальных амплуа*; 7) сформулировать значение спектакля в плане формирования *режиссерской методологии* Захарова.

Источниками исследования стали высказывания режиссера, рецензии на спектакль, иконография и личные впечатления автора статьи от просмотра ленкомовской постановки.

Методология исследования опирается на подходы к реконструкции и анализу спектакля ленинградской (гвоздевской) школы театроведения, выработанные А. А. Гвоздевым и его единомышленниками в Институте истории искусств (ныне – Российский институт истории искусств) в 1920-е годы; в настоящее время в театроведении данная методология имеет статус классической. В статье используется также метод контекстуального анализа.

В плане изучения собственно режиссерской методологии лидера Ленкома следует особо отметить, что вторая половина творческой жизни Захарова совпала с 1990-ми, 2000-ми и 2010-ми годами, то есть временем, когда в практику отечественного сценического искусства активно вошли такие явления, как постмодернистский театр, перформативное искусство, постдраматический театр и др. Постмодернизм, ставший ведущим направлением в искусстве на Западе уже в 1960-е годы, не мог не оказывать влияния на постановочную деятельность лидера Ленкома, но Захаров никогда не прибегал к постмодернистской методологии как таковой (деконструкция, цитирование и т.д.), как это делал, например, К. Серебренников в 1990-е годы или К. Богомолов в 2000-е и как названные режиссеры продолжают работать в настоящее время. Суть дела заключается в том, что захаровский театр – это не театр посмодернистский, а театр *традиционалистский*. Иными словами, подобно тому, как В. Э. Мейерхольд в 1910-е и в 1920-е годы при создании своей *театральной системы* и формировании собственной *режиссерской методологии* обращался к достижениям старинных театров подлинно театральные эпохи (commedia dell'arte, испанский театр Золотого века, шекспировский и мольеровский театры, японский театр Кабуки и пр.), так и Захаров при создании своей *театральной манеры* (своего *театрального почерка*) и формировании собственной *режиссерской методологии* обращался к приемам режиссуры Е. Б. Вахтангова (фантастический реализм, игровой театр), С. М. Эйзенштейна (монтаж аттракционов), А. Я. Таирова (жанр «оптимистическая трагедия») и в наибольшей степени к приемам режиссуры В. Э. Мейерхольда (музыка как субстанция действия, монтаж и режиссерский контрапункт как основа драматургии спектакля, актерские маски и актерские амплуа). Поэтому теоретической базой исследования стали монография «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля» [10] и монография «Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральные монтажи» [11], принадлежащие автору представленной здесь статьи.

Практическая значимость исследования заключается в том, что полученное знание может быть использовано и исследователями, изучающими различные аспекты театральной режиссуры или историю русского театра второй половины XX века – начала XXI столетия, и преподавателями театральных вузов как по дисциплинам, связанным с мастерством режиссера, так и с курсами истории русского театра.

Основная часть

Во все времена театры стремились привлечь внимание молодого зрителя, ведь это самая благодатная публика, легкая на подъем и в любой момент готовая пойти и посмотреть фильм, спектакль, выставку, если это было по-настоящему интересно. Пьеса высокого качества о молодых людях – редкая удача на театральной сцене: молодые авторы, ровесники своих героев, хорошо знающие материал и остро его чувствующие, непособны, как правило, справиться с техническими сложностями и облечь рассказываемую историю в необходимую драматургическую форму. Набравшись опыта и профессионального мастерства, но перейдя в иную возрастную категорию, авторы сплошь и рядом теряют то весьма *тонкое ощущение* чувств и переживаний, свойственных молодым людям; а это *тонкое ощущение*, в сущности, и отделяет правду от неправды. Еще более редкая удача, когда пьесу высокого качества о молодых людях пишет 70-летний, пусть и весьма маститый драматург, как это произошло с А. Арбузовым (1908-1986) и его пьесой «Жестокие игры».

А. М. Смелянский, автор, пожалуй, самой содержательной рецензии «Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска», посвященной захаровской постановке арбузовских «Жестоких игр», отметил следующее: «Пьеса,

в которой исландские гейзеры перемешаны с отечественной перцовкой, где подкидывают и воруют грудных детей, пугают мнимой беременностью, поют под гитару, философствуют, дерутся, держат дверь открытой для любого «отверженного», пьеса, которая начинается с отчаяния, а завершается рождественскими свечками елки, – как обозначить ее жанр? Предложу за неимением более точных терминов такой: *социальная мелодрама* (курсив наш. – А. Р.)» [16, с. 36]. За постановку арбузовской пьесы взялось огромное количество театральных коллективов по всему Советскому Союзу, но, по свидетельству Смелянского, сколько бы то значимых успехов не достиг никто, за одним исключением – это был спектакль Московского театра имени Ленинского комсомола (Ленком), поставленный М. А. Захаровым.

Именно то качество пьесы А. Арбузова, что стало камнем преткновения для других постановщиков, то есть сложная драматическая структура *жанрового конгломерата*, названного А. М. Смелянским *социальной мелодрамой*, в которой острая *социальная правда* характеров и ситуаций была соединена с *театральной условностью* мелодраматических ходов, как раз и привлекло лидера Ленкома к арбузовским «Жестоким играм». В этой пьесе режиссер обнаружил и актуальную, абсолютно новую *социальную тему*, болезненную *общественную проблему*, и вместе с тем возможность для сочинения *театральной фантазии*, проникнутой поэзией и сценической условностью.

В большой московской квартире Кая (Ю. Астафьев), чьи родители поймали редкую для Советского Союза удачу – престижную и материально выгодную работу за границей – и отправились на заработки в Исландию, дверь никогда не закрывается. Здесь найдут себе уют и компанию очень разные и по-разному одинокие, но одинаково неприкаянные молодые люди. Это Теренций (Ю. Зайцев), у которого не ладятся отношения с отцом; это Никита (А. Абдулов), выходец из образцовой семьи, где все заняты делом и устремлены к некоей цели, непонятной сыну и совсем не увлекавшей его; это, наконец, Неля (Т. Догилева), провинциалка из Рыбинска, сбежавшая от родителей и провалившая экзамены в московский вуз. Есть тут и другие персонажи, но именно упомянутых героев Смелянский назвал «тремя мушкетерами и Незнакомкой из Рыбинска».

Неля – главная героиня пьесы, она ненавидит родителей и сбегает от них, потому что они навязывали ей чуждый ее натуре образ жизни. Родители Кая, наоборот, в его воспитании не играли большой роли. Они все время были в командировках и разъездах. Наверно, он хотел, чтобы в открытую дверь вошли его родители, но в нее заходили все новые и новые участники «жестоких игр». Водоворот этих игр поглощал и затягивал почти всех действующих лиц.

А. М. Смелянский написал: «Марк Захаров первую сцену растягивает на полчаса. Ему важно проработать текст детально и с самого начала, чтобы ничего не пропустить в завязке, чтобы не пропустить в этой обманчиво-легкой пьесе нерва, редко выходящего наружу, чаще погруженного в лабиринт театральной условности и общих мест» [Там же, с. 43]. А. Арбузов в одном из последних своих произведений сумел рассказать историю целого поколения. Весьма молодому драматургу удалось поймать и точно отразить новую ситуацию в жизни молодых людей, когда они уже не собирались по вечерам с гитарой у костра, а располагались в пустой квартире для того, чтобы побыть наедине с собой. Лидер Ленкома уловил основную идею драматурга, почувствовал новизну и свежесть пьесы. Спектакль Захарова был о современной *социальной болезни*, когда целое поколение, совсем молодое поколение, оказалось фактически вычеркнуто из жизни и обречено на бессмысленное существование. Это *новое потерянное поколение* вызывало недоумение у людей старшего возраста. И, будучи в первую очередь социальным режиссером, Захаров не мог пройти мимо этого встревожившего его явления. К тому же пьеса идеально ложилась на его труппу – и молодых актеров, таких как Ю. Астафьев, А. Абдулов и Т. Догилева, и на актеров уже достаточно зрелых, таких как Н. Караченцов и Л. Чикурова.

Премьера спектакля «Жестокое игры» состоялась в декабре 1979 года. Спектакль в первоначальной версии сошел со сцены в 1985 году, случилось это, скорее всего, потому, что исполнительница одной из главных ролей Т. Догилева (Неля) к тому времени ушла из театра. Новая редакция спектакля появилась на сцене Ленкома в 1999 году и продержалась на сцене до 2003 года. Вторая редакция «Жестоких игр» вышла уже с новым составом актеров, из первоначальных участников постановки остались только Ю. Астафьев (исполнитель роли Кая) и Л. Чикурова (исполнительница роли Маши).

В своей статье В. Г. Комиссаржевский писал о зачине «Жестоких игр» 1979 года так: «Спектакль Марка Захарова начинается резко: неприкаянный парень в черном свитере слоняется в темноте по сцене, швыряет что-то в глубину ее, и сразу же начинает вращаться под жесткую музыку, среди пляшущих потешных огней, громадное металлическое колесо, напоминающее аттракцион в веселящем парке» [8, с. 5]. В этом отрывке речь идет о Кае. Актер с выразительной внешностью, экспрессивный и азартный, Ю. Астафьев как нельзя лучше подходил для этой роли. Н. Каминская написала: «Фигуры Кая и Никиты (в исполнении А. Абдулова. – А. Р.) – наиболее полное и законченное выражение идеи игры, заложенной в пьесе» [7, с. 5]. Имеется в виду то, что каждый персонаж играет в какую-либо игру. Ю. Астафьеву удалось эту игру показать жестами, языком тела, манерой разговора. Его пластика была резка, но эта резкость часто переходила в плавность, мягкость. Так же как и в грубом голосе актера иногда звучали ноты наивности и простодушия. И сложно было уловить, когда персонаж говорил искренне, а когда играл в одну из «жестоких игр».

С первых минут на сцене режиссер создал атмосферу безнадзорности, заброшенности и ненужности. «Не рассчитывал я, что кому-то буду нужен...» – произнесил Кай с сарказмом при виде появившейся в его квартире Нели. В этой атмосфере будут находиться все герои от начала и до конца, что сделает их жестокими и агрессивными, как часто бывают жестоки и агрессивны дети, которые зачастую не понимают, что они делают и каковы будут последствия их действий.

Эта постановка не была похожа на музыкальные феерии, которые ранее ставил режиссер: «На этот раз Захаров предельно серьезен. Он оспаривает опыт зрителя, драматурга, актеров. Он пытается в образовавшийся пролом ввести то, что в его пьесе таится на самом доньшке. Его ребята действительно душевно жестоки, агрессивны, независимы и бедны духовно» [16, с. 45]. Но Захаров не критиковал и не осуждал их, наоборот, обнаружив эту новую и для многих непонятную и странную социальную реалию жизни, стремился осмыслить средствами театра открывшийся общественный феномен.

Н. Каминская констатировала: «Перед нами – запущенная и неудобная квартира Кая» [7, с. 5]. В описании той же обстановки, сделанном В. Федоровой, можно обнаружить дополнительные детали: «На сцене – интерьер квартиры в старом доме в центре Москвы. Высокие потолки, огромное окно и узкое пространство, заставленное конкретными и необходимыми вещами. Все очень житейски точно, если бы... декорация не обрывалась посередине сцены, неожиданно соединившись с глухим черным пространством и неким огромным красным железным колесом, вызывающим в памяти чертово колесо в парке культуры, аттракцион, игры» [17, с. 30].

В комнате повсюду были раскиданы вещи и рабочие предметы из профессионального обихода инженера, на которого в прошлом учился Кай: линейки, циркули, геометрические фигуры. Все это «вещественное» многообразие создавало ощущение хаоса. Но в то же время все предметы были правильных форм, что и образовывало порядок и лаконичность на сцене. Помимо рабочих принадлежностей на авансцене стояла небольшая плетеная корзина с детскими игрушками. Эти игрушки призваны были олицетворять детство, но они оказались заброшены за ненадобностью, в ходу у героев постановки были иные игры. Режиссеру это нужно для того, чтобы раскрыть тему тоски о безвозвратно ушедшем детстве главных героев, тоски о том, чего не хватает и о чем жалеют все молодые герои «Жестоких игр» без исключения.

Начало спектакля Смелянский зафиксировал следующим образом: «Как обычно, у М. Захарова современная жизнь упакована в современные ритмы и звуки. Они записаны на синтезаторе, описать их не берусь, но досадные жуткие всхлипы бормашины, въедающейся в ваш больной зуб, достаточно точно передают ощущения от первых же музыкальных ударов. Эти первые всхлипы в темноте, крик и отчаяние мальчишки, схватившегося за голову, победоносное кружение “чертова колеса”, как в парке культуры и отдыха, ярко красного цвета, украшенного разноцветными лампочками, – все в этом *бессловесном, чисто режиссерском прологе* ориентировано на то, что игры будут жестокие. Как и заявлено драматургом (курсив наш. – А. Р.)» [16, с. 42]. Лидер Ленкома не раз подчеркивал важность *закона семи минут*: если в течение первых семи минут спектакля не удастся захватить внимание зрителя, то в дальнейшем он уже не будет смотреть на происходящее на сцене; даже если зритель – человек воспитанный и сразу не покинет зрительный зал, он будет думать о чем-то своем, переключит свое внимание на нечто для него действительно важное. Вот почему нужен был такой мощный пролог, осуществленный с помощью целого набора визуальных и звуковых *аттракционов*.

Захаров вспоминал, что впервые художник О. Шейнцис появился в Московском театре имени Ленинского комсомола в 1977 году благодаря настойчивым рекомендациям режиссера Ю. Махаева, но именно «Жестокие игры» стали той совместной работой лидера Ленкома и художника-постановщика, которая носила программный характер и которая позволила Захарову именовать Шейнциса *режиссером-сценографом*. Шейнцис открыл для Захарова *неоднородность сценического пространства*, то есть пространства с разными свойствами, и впервые осуществил такое пространство именно в «Жестоких играх».

Поначалу предполагалось, что планшет будет поделен пополам, левая от зрителей сторона сцены будет отведена «сибирским сценам», правая сторона – эпизодам московским. Но, поскольку режиссер предусматривал создание на театральных подмостках некоего единого и для сибирских сцен, и для московских эпизодов *поэтического сгустка* сценической жизни, режиссером-сценографом Шейнцисом пространство игры было трансформировано, по словам режиссера Захарова, следующим образом: «Левая сторона сцены, “сибирская зона”, неожиданно стала чернеть, теряя реальные границы, распространяясь безбрежно вглубь, превращаясь в конце концов в своеобразную “черную дыру”, бесформенный “черный кабинет” с какими-то отростками и урбанистическими деталями. В сценографии спектакля появилась зона, которую захотелось называть не местом действия, но *пространством* (курсив наш. – А. Р.)» [5, с. 192].

Шейнцис превратил *единую сценическую установку* «Жестоких игр» в «...мощный *самоорганизующийся театральный агрегат* со своими динамическими способностями. “Черная дыра”, например, стала очень скоро засасывать в свое чрево объекты и субъекты, ей не принадлежащие. Шейнцис... позаботился и о мотиве, объединяющем обе зоны, отчасти примиряющем две несовместимые пространственные среды. Его прекрасное изображение – *огромное красное колесо* из металла – внесло недостающую гармонию в сценографическую структуру спектакля и тотчас обернулось источником новой напряженности. По воле Шейнциса нам дано было узреть лишь половину колеса. И это неспроста. Исполинский овал всего лишь выглядел из-за “московской сферы”, его истинное расположение и устройство осталось для нас *тайной* (курсив наш. – А. Р.)» [Там же, с. 194].

Устройство красного колеса, которое можно увидеть на опубликованных эскизах Шейнциса [9, с. 70-71], решало как минимум две задачи. Нахождение данной конструкции на сцене не поддавалось логическому объяснению и оставалось загадкой для зрителей на протяжении всего представления. Захаров настаивал, что публику надо держать на *голодном информационном пайке*. Зритель, по мысли лидера Ленкома, не должен понимать все, что он видит на сцене, потому что если зритель ничем не удивлен, если он в увиденном все понимает, то он – *скушает*, и это, с захаровской точки зрения, самое страшное, что может случиться в театре.

Разумеется, Захаров оговаривал тот факт, что отнюдь не Шейнцис был изобретателем подобного способа использования на сцене колеса, художник сознательно или бессознательно процитировал один из элементов

станка Л. С. Поповой к мейерхольдовскому спектаклю «Великодушный рогоносец» (Театр Актера, 1922), а именно вращающиеся колеса, которые должны были ассоциироваться с колесами водяной мельницы. Мейерхольд в «Рогоносце», как и Захаров в «Жестоких играх», никак не мотивировал приведение колес в движение в те или иные моменты действия.

Для В. О. Семеновского «чертово колесо» в захаровских «Жестоких играх» – пример *коллажного мышления* Захарова-режиссера, не боящегося соединять в пределах сцены разнородные, казалось бы, элементы. Автор статьи «Темп – 1806» писал: «...чертово колесо – *захаровская метафора* жестоких игр... но в то же время является вполне заурядным, отнюдь не патетическим *атрибутом сценической механики развлечений*, индустрии “культуры и отдыха” (курсив наш. – А. Р.)» [12, с. 62].

Сам Захаров предлагал для толкования смыслов, связанных с «чертовым колесом», следующие варианты: «Мир сценического пространства должен пребывать в процессе своего постепенного видоизменения. Шейнцис об этом думает постоянно. Побуждать его к этому не надо – это у него в крови. И гигантское красное колесо в “Жестоких играх” – механизм загадочный, связанный с циклами сценической истории, лишь постепенно раскрывает нам свое истинное значение. Я заметил, как сценическая истина, заключенная в колесе, на первых же монтажных репетициях стала очень быстро соскальзывать с его окружности. Как и все в этом мире, как любой видимый объект, колесо Шейнциса явление не абсолютное, а только относительное. Сначала оно какая-то часть наших городских механизмов, мотив урбанистической фантазии, “мотор” большого города. Потом, возможно, материализация быстротекущего времени. Потом – злой каток, барабан, шестерня, переезжающая нас своим бездушным металлом. Позднее – объединяющий все и вся Круговорот. Окружность. Самое прекрасное начертание во Вселенной. Самый совершенный геометрический знак, формула вселенской красоты, а значит – любви. И уже в самом финале – прирученный человеком исполин – веселый парковый аттракцион, почти домашняя радость, забава, сюрприз Деда Мороза» [5, с. 195]. Именно *столкновение* в едином пространстве сценической установки Шейнциса для «Жестоких игр» *разнородных элементов* обеспечило мощную *энергозаряженность* оформления спектакля, высокую *разность потенциалов*, чреватую *энергетическими взрывами*. Конфронтация разнородных элементов театрального пространства у Шейнциса была продиктована, по мнению Захарова, не литературой, но оказалась связана с *энергетикой сцены*.

Условность сценического пространства легко уживалась у Шейнциса с безусловной достоверностью настоящих вещей и предметов. Таковы в «московской части» оформления – обилие кистей и других атрибутов творчества художника, акустическая система, разбитое пианино, открытая электропроводка на керамических роликах-изоляторах и пр. И тут же – эскиз сценической установки «Жестоких игр». Вот одно из описаний этой сценической установки в начале захаровского спектакля: «Паренек в джинсах (Ю. Астафьев) молча сидит в кресле в темноте на фоне пианино, очерившего свою черно-белую пасть и бесстыдно открывшего все внутренности, как на рентгене. Высокая полукругом дверь, стол, заставленный бутылками, мольберт, эскизы (и среди них маленький эскиз всей декорации ленкомовского спектакля...). Пространство разделено на две половины, объединено красным колесом на арьерсцене. В центре квартиры – стойка с пятью прожекторами. На авансцене – большой мусорный ящик, в котором свалены за ненадобностью старые игрушки» [16, с. 42-43].

Как уже упоминалось ранее, сцена была разделена на две части, одну из которых занимала московская квартира, другую часть планшета занимало колесо. Во втором эпизоде та же самая квартира, но с другим режиссурой использовалась в качестве места действия для сибирской линии сюжета. Главное требование Захарова к оформлению этой обстановки: чтобы не было уже давно приевшегося северного колорита. Все сцены в сибирской квартире режиссер сократил. И акцентировал внимание зрителей на квартире московской, где разворачивались главные события. Для Захарова сибирская квартира – это место, символизирующее ушедшую в прошлое жизнь. Оно и осталось в тени, далеко от основного центра событий. Тем самым внимание зрителя не было утеряно и оказалось сосредоточено на главных вещах, деталях и символах.

Но к идее с «чертовым колесом» художник пришел не сразу. Сначала О. Шейнцис предложил в углу сцены установить небольшой вагон, который был бы виден зрителю только наполовину, остальная его часть была спрятана за кулисы. Это был символ непрерывной кочующей жизни геолога Миши (Н. Караченцов) и его жены Маши (Л. Чикурова). Миша – человек из шестидесятых, энтузиаст, прирожденный романтик и бард. Для него сибирская природа, приключения – это и есть смысл жизни. Для молодых московских героев он непонятен и далек, таких, как герой Н. Караченцова, в семидесятые уже считали чужаками. В пьесе Миша показан на контрасте с остальными персонажами. Он – «уходящая натура», почти «динозавр», и теперь на смену его поколению шестидесятников приходило новое поколение семидесятых, «новое потерянное поколение»: Кай, Никита, Неля. Идеи шестидесятников изжили себя, семидесятые годы выдвинули иные жизненные задачи и проблемы.

С точки зрения *композиции действия* сценическая версия «Жестоких игр» представляла собой *эпизодный спектакль*, составлявшие его действительную структуру фрагменты могли быть либо *игровыми сценами*, содержание которых было продиктовано ходом драматических коллизий, либо – театральными *аттракционами*. Быстрота смены одного эпизода другим была обеспечена *единой сценической установкой*, требовавшей минимальных изменений в декорационном оформлении, а чаще – не требовавшей таковых вовсе. Ритм действия определялся сценической музыкой и аттракционами.

В музыкальном оформлении Г. Gladкова звучали современные, лирические композиции [17, с. 32], которые *по контрасту* соседствовали с резкими рифами электрогитары, импульсивные аккорды добавляли напряжение в сценическую атмосферу. Современной музыкой Захаров хотел еще раз подчеркнуть, что Кай, Неля, Никита – это именно поколение конца 70-х годов XX столетия.

Главным театральным аттракционом спектакля являлось красное колесо. Моменты, когда оно начинало вращение, не могли быть спрогнозированы публикой и не поддавались рациональному объяснению, а это неизбежно выбивало зрителей из привычного восприятия спектакля, заставляло с обостренным вниманием следить за происходящими событиями, одним словом, держало зрителей в напряжении.

А. М. Смелянский в статье «Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска», противопоставляя захаровскую версию «Жестоких игр» другим постановкам, настаивал, что в события, разворачивающиеся на ленкомовских подмостках, Неля Т. Догилевой входила «не из-за кулис, а из жизни» [16, с. 43]. Захаров постарался «...мотив “жестоких игр” разработать максимально правдиво. Поэтому... понадобилось, чтобы Неля и Никита раздевались на сцене. <...> ...нужен натуральный “жестокий” ряд, натуральная елка, натуральное пенящееся пиво, натуральный... звон разбитого стекла, чтобы в *условнейшей* форме социальной мелодрамы дать ощущение *безусловной правды*. Чтобы театральность Арбузова, идущую как бы параллельно жизни, *столкнуть с ней, устроить короткое замыкание* (курсив наш. – А. Р.)» [Там же, с. 45]. При данном столкновении арбузовская условность не должна была потеряться, ее следовало переплавить в сценический эквивалент *театральной условности*, присущей режиссерской методологии Захарова.

Ощущение, что Неля Т. Догилевой (как, впрочем, и другие персонажи захаровской версии «Жестоких игр») выходила на сцену из жизни, а не из-за кулис, достигалось за счет *социального ампула*, свойственного тому или иному исполнителю Московского театра имени Ленинского комсомола – Театра Ленком, о чем подробно написано в работе О. Е. Скорочкиной «Актеры театра Марка Захарова» [13, с. 698-699].

Т. Догилева окончила ГИТИС в 1978 году и была принята в Театр имени Ленинского комсомола, где проработала до 1985 года, дебютировав в роли Нели – роли, принесшей актрисе небывалую популярность и ставшей лучшей ее работой в ленкомовских спектаклях. Т. Догилева обладала таким набором артистических свойств, внешних и внутренних, что «...с ее приходом на сцену заявил о себе *женский тип*, до нее на сцене не исследованный (курсив наш. – А. Р.)» [Там же, с. 700]. Этот тип, в котором доминировали *социальные черты*, был в полной мере использован кинематографом, очертив *круг ролей*, вошедших в догилевское *социальное ампула*: медсестра («Кто стучится в дверь мою», 1982; «Забывшая мелодия для флейты», 1987), сотрудница сберкассы («Нежданно-негаданно», 1982), пловчиха из общества «Трудовые резервы» («Покровские ворота», 1983), разносчица телеграмм («Вам телеграмма», 1983), продавщица («Блондинка за углом», 1984), цирковая гимнастка («Мой любимый клоун», 1986) и др.

Захаров для роли провинциалки Нели использовал социальную фактуру Т. Догилевой и устойчивые социальные черты ее образа *напрямую*. В догилевской Неле «...нашла выражение дикая и неуправляемая жизненная стихия, в которой сочетаются цепкость и неприкаянность, прагматизм и растерянность незнание, как жить» [Там же, с. 701]. По мнению Скорочкиной, в роли Нели Т. Догилева одновременно «...сыграла и *социальное здоровье*, и *социальную болезнь* (курсив наш. – А. Р.)» [Там же]. Актриса в этой роли «...смело привнесла на сцену грубость, даже вульгарность жизни. Не боялась быть резкой, некрасивой, необаятельной» [Там же]. Т. Догилева создала образ доброй, веселой, озорной девушки, которая слишком часто испытывала свою судьбу на прочность, вела с ней игры. Испытав жизненные невзгоды, она старалась не падать духом. Сама актриса о роли говорила следующее: «...в Неле сохраняется наивность, чистота. “Жестокие игры”, которые ведут обитатели “квартиры-ночлежки”, ей не по душе. И испытание жестокостью она выдержала – не ожесточилась. Больше того, она словно очищает, подводит к нравственному прозрению тех московских мальчишек и девочек, которые окружают ее в квартире Кая. “Пожалейте их!” – кричит Неля. Вот чем важна для меня эта девочка: как ни ломала ее жизнь, Неля не утратила способность испытывать простые человеческие чувства – жалость, любовь, сострадание, она не потеряла веру в то, что праздник все-таки возможен» [4, с. 86].

Ю. Астафьев и А. Абдулов, как справедливо заметила Скорочкина, представляли в захаровских «Жестоких играх» разные *вариации* одного социального типа – это тип *парня из нашего двора*, но не «розовского мальчика», а парня, уже покинувшего, в сущности, городские дворы (в 1970-е годы такие молодые люди, как Кай и Никита, собирались отнюдь не во дворах, а на «хатах» предков или в таких тусовочных местах, как, например, ленинградский «Сайгон»). Скорочкина писала, что Ю. Астафьеву «...более всего удавались герои, меченые даром, индивидуальностью. <...> Астафьевский Кай объединил в себе дворового бандита с поэтом. Когда он сидел за мольбертом, верилось, что там не мазня – живопись» [13, с. 706-707]. Живопись, с которой не очень-то понятно было, что делать. В «Жестоких играх» Захаров *напрямую* использовал и социальное ампула А. Абдулова. Его Никита – «...тип “инфантила”, юноши, чьи данные красавца и баловня судьбы скрывают натуру вялую и ленивую. Ему не откажешь в обаянии, он остроумен и артистичен, но постоянным тайным призывом в мелодии роли звучит еле уловимая нота трусливого раздражения. Его “инфантил” наделен талантом брать, поглощать: лениво принимает Нелину собачью преданность и восхищение друзей успехами на различных олимпиадах – он там берет приз за призом, этот счастливчик и победитель жизни» [Там же, с. 705]. Победитель отнюдь не потому, что вступал с жизнью в борьбу, но, скорее, по счастливому стечению обстоятельств. Такие красавцы и баловни судьбы, как абдуловский Никита, сами воспринимали себя как переходящий и весьма престижный приз в игре «а ну-ка подеритесь», которая предлагалась поклонникам.

Итак, впечатление, что молодые герои Ю. Астафьева, Т. Догилевой, А. Абдулова и др. выходили на сцену Московского театра имени Ленинского комсомола не из-за кулис, но из самой жизни, обеспечивалось точно подобранными *социальными типажам* исполнителей. Соединение *жизненной достоверности* происходящего в захаровских «Жестоких играх» с *театральной условностью* этого *поэтического сочинения* достигалось, помимо

прочего, использованием методологии *игрового театра* в качестве доминирующего *способа существования актера*. Скорочкина заметила следующее: «...захаровские актеры в “Жестоких играх”... уже больше *играли* в такое вот джинсовое поколение, *демонстрировали* его (курсив наш. – А. Р.)» [Там же, с. 700].

Актер, по мнению Захарова, должен был соответствовать *духу времени*. И отображать социальные проблемы общества, что его исполнители и показывали в этом спектакле, воссоздав на сцене новое джинсовое поколение. Ранее уже говорилось об установке лидера Ленкома не раскрывать перед современным зрителем, который привык к огромному потоку информации из телевизора и других массмедиа, все свои сценические «карты». Сегодняшнее восприятие людей, по мнению Захарова, сильно изменилось, деформировалось. Например, посмотрев всего лишь несколько минут какой-нибудь фильм или передачу, человек легко мог догадаться, о чем там будет идти речь дальше. И поэтому режиссер утверждал: «Я думаю, зрителя нужно держать на *голодном информационном пайке*. Не надо все рассказывать, все объяснять. Пусть остается некая тайна. Она так же прекрасна, как тайна женщины, в которую мы влюбляемся, потому что не до конца понимаем чудо, которое нам встретилось на пути. Ведь зритель идет в театр удивляться, радоваться новой правде. Конечно, я не хочу упрощать проблему, говорить, что не нужно пауз, каких-то медленных акций, а необходима торопливость. Нет. Но тем не менее поправку на тот информационный поток, который нас облучает со всех сторон, театральные режиссеры должны делать (курсив наш. – А. Р.)» [6]. В данном случае речь идет об игре артистов, Захаров предлагал воплотить героев, играющих в жестокие игры, *игровым способом*, а сами роли строить не по быту, а на основе *монтажа экстремальных ситуаций*, то есть отталкиваясь от реакций публики и не позволяя зрителям прогнозировать ход дальнейших событий.

Спектакль заканчивался так, как и написано в пьесе, но режиссер расставлял иные акценты: «В театре Ленинского комсомола арбузовский финал тоже сыгран целиком, но в другой аранжировке. <...> В финале спектакля, поставленного М. Захаровым, в посветлевшей, праздничной комнате Неля и Никита размалевывают друг друга веселыми карнавальными красками. А потом садятся за пианино и играют в четыре руки. Уже не дети, но еще и не взрослые, прорвавшиеся сквозь путаницу “игр” к подлинным человеческим ценностям. К радости, музыке и празднику, о которых с детства мечтала Неля» [7, с. 5]. Перед нами типичный захаровский *открытый финал*. Лидер Ленкома вскрыл современные социальные проблемы и предоставил их на суд зрителя. Но каково должно быть их решение, режиссер не знал, и поэтому в конце спектакля он поставил многоточие. И тем самым подарил зрителям надежду, что его сценические герои найдут необходимое решение.

Заключение

«Жестокие игры» О. Е. Скорочкина относилась к так называемым «тихим» спектаклям [14, с. 115] лидера Ленкома. «Тихими» они были в том смысле, что не являлись собственно музыкальными спектаклями и не попадали в ряд таких постановок, как «Темп – 1929» (1972), «Автоград XXI» (1973), «Тиль» (1974), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976), «Юнона» и «Авось» (1981), «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1993) и «Королевские игры» (1995). Режиссер-шестидесятник в пьесе прославленного советского драматурга А. Н. Арбузова – фактически живого классика – обнаружил *острую социальную проблему*, а именно молодежный инфантилизм, отсутствие желания взрослеть и брать на себя ответственность за собственную жизнь. Спектакль, решенный, как и пьеса, в жанре *социальной мелодрамы*, соединил в себе жизненную достоверность и сценическую условность. Достоверность достигалась точным попаданием *социальных амплуа* молодых артистов (Т. Догилева, Ю. Астафьев, А. Абдулов и др.) в типажи играемых ими персонажей, условность – обращением к технике *игрового театра* и построением роли на основе *монтажа экстремальных состояний*. Предложенная О. Шейнцисом *единая сценическая установка* решала сразу несколько задач. Во-первых, заложенный в ней аттракционный потенциал оставался загадкой для публики до самого конца действия, держал зрителя на голодном информационном пайке и тем самым держал публику в напряжении. Во-вторых, установка Шейнциса за счет возможности частичной трансформации позволяла выстроить структуру *эпизодного спектакля*. И в-третьих, установка Шейнциса, наряду с музыкой и другими аттракционами, решала проблему регулирования ритма спектакля.

Таким образом, постановка «Жестоких игр» – один из важнейших *программных спектаклей* Захарова, в которых сложились все составляющие захаровской режиссерской методологии, сама постановка на долгие годы стала одним из московских театральных «хитов», а сегодня превратилась в театральную легенду.

Источники | References

1. Богданова П. Б. Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155-168.
2. Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2015. 528 с.
3. Давыдова М. Марк Захаров: ремесленник милостью Божией // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 119-129.
4. Догилева Т. Неля из Рыбинска: интервью вела А. Высоковская // Искусство кино. 1983. № 11. С. 86.
5. Захаров М. Контакты на разных уровнях. М.: Искусство, 1988. 270 с.
6. Захаров М. Ни один театр меня поначалу не брал: интервью вел А. Соломонов // Театральный зритель. 2002. 27 июня.

7. Каминская Н. Любви нелегкая наука // Советская культура. 1980. № 56. 11 июля.
8. Комиссаржевский В. Страсти по Варваре, Елене и другим, чуть постарше. Театральное обозрение // Советская культура. 1980. № 41. 20 мая.
9. Олег Шейнцис. Зачем нужен художник / сост. А. В. Оганесян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 304 с.
10. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля: монография. Изд-е 2-е, испр. СПб.: СПбГАТИ, 2001. 116 с.
11. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: монография. СПб.: РИИИ, 2004. 288 с.
12. Семеновский В. Темп - 1806 // Театр. 1982. № 7. С. 53-67.
13. Скорочкина О. Е. Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века: коллективное исследование / Российский институт истории искусств. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. С. 693-728.
14. Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: сборник научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99-125.
15. Смелянский А. М. Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 210-234.
16. Смелянский А. М. Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска. «Жестокие игры» А. Арбузова в Театре на М. Бронной и в Театре имени Ленинского комсомола (Театр. 1980. № 6) // Смелянский А. М. Книга первая. Междометия времени. М.: Искусство, 2002. С. 36-51.
17. Федорова В. Лицо или маска? // Театральная жизнь. 1980. № 12. С. 30-32.

Информация об авторах | Author information



Ряпосов Александр Юрьевич¹, к. иск.

¹ Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург



Ryaposov Alexandr Yuryevich¹, PhD

¹ Russian Institute of Art History, Saint Petersburg

¹ alexandrriyaposov@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 15.07.2021; опубликовано (published): 30.09.2021.

Ключевые слова (keywords): М. А. Захаров; социальная мелодрама; аттракцион; социальное амплуа; игровой театр; M. A. Zakharov; social melodrama; attraction; social role; fiction theatre.