

Николай Песочинский

ЧТО ТАКОЕ СЕРИАЛ В ТЕАТРЕ?

Беседу ведет Кристина Матвиенко

1

Андрей Могучий. «Три толстяка. Эпизод 1. Восстание» (БДТ имени Г.А. Товстоногова, 2017); «Три толстяка. Эпизод 2. Железное сердце» (2018); «Три толстяка. Эпизод 7. Учитель» (2021)

По поводу этого спектакля у меня есть такая мысль: у Могучего на самом деле, с моей точки зрения, сделано не вполне то, что в кино называется сериалом, когда последовательно развивается один и тот же сюжет. Я сказал бы, что его «Три толстяка» – это вариации на темы, которые есть у Юрия Олеши, то есть очень театральная вещь. Причем все три спектакля абсолютно разные. Если первый имеет к роману более или менее прямое отношение и даже берет из него какой-то сюжет, то во втором свои собственные вариации, а в третьем вообще ничего общего с романом, разве что в качестве героя в нем доктор и есть один мотив – ученого и его ученика, ответственного за следующее поколение, за ту науку, которая разрушает мир, что отчасти было у Олеши, но мотив другой. Могучий в этом отношении не столько создает продолжение, сколько делает спектакли отдельными и разными вариациями одного и того же комплекса.

2

Лев Додин. «Дом» (МДТ – Театр Европы, 1980), «Братья и сестры» (МДТ – Театр Европы, 1985)

Другой случай, когда мы видим много разных спектаклей – например, по Достоевскому. Вот у Розова есть пьеса «Брат Алеша». Немирович-Данченко брал что-то другое – конечно, гораздо более литературно и с пересказом романа, но все равно что-то выкидывая, а что-то оставляя. Сериал в театре – это похоже на историю с романом,



«Три толстяка. Эпизод 1. Восстание» (БДТ имени Г.А.Товстоногова, 2017)



«Дом» (МДТ — Театр Европы, 1980)



«Братья и сестры» (МДТ — Театр Европы, 1985)



«Орфические игры. Панк-макраме» («Электротейтр Станиславский», 2018)

в хороших случаях. Еще один пример такого сериала – постановки Льва Додина по произведениям Федора Абрамова. Сперва был учебный спектакль «Братья и сестры», не очень длинный, а когда он поставил то же самое произведение в театре, то ему понадобилось уже два вечера – он какие-то моменты развернул. Но и этого ему было мало, и он поставил еще и «Дом». Там были разные времена действия, но одна деревня – и вообще-то это сериал.

Кристина Матвиенко. То есть речь о каком-то создании мира, как бывает в компьютерных играх, где все строится вокруг одного места или семьи?

Николай Песочинский. Да, а тут вокруг деревни Пекашино, где происходит развитие всякого рода мотивов. У Додина эти мотивы переходили из одного спектакля в другой. Как ни парадоксально, но мне кажется, что «Братья и сестры» и «Дом» – это в большей степени сериал, чем «Три толстяка» Могучего, потому что у Додина меняется время действия, персонажи и артисты (хотя кто-то сохраняется), но так или иначе это история одной деревни, такой эпос. Можно считать, что в истории творчества Додина был сиквел. А в истории МДТ, наоборот, был приквел: сначала в афише возник «Дом», а потом «Братья и сестры» в двух частях. Но потом ему надо было вернуть эту историю, и он сделал римейки и того и другого спектаклей.

3

Театральные римейки. Валерий Фокин. «Женитьба» (Александринский театр, 2008)

Римейк граничит с сериалом – некоторые театры делают римейки своих спектаклей, не просто заменяя исполнителей, что тоже бывает, но и по нефункциональным причинам. Это тоже такая кинематография – вот была «Женитьба» Валерия Фокина, очевидно очень удачный спектакль, которому зрителей хватило лет на пятнадцать. Но в какой-то момент полностью изменился состав исполнителей, и вместо Игоря Волкова и Дмитрия Лысенкова играют Андрей Матюков и Иван Ефремов. Это римейк, хотя конструкция сохраняется.

4

Ян Фабр. «Гора Олимп» (Troubleyn, 2018)

По техническим причинам сериал в театре не очень возможен: я не уверен, что зритель любит покупать билет на много серий. Но есть и другие примеры – одного, но очень большого, необъятного спектакля. «Гора Олимп» Яна Фабра длилась 24 часа; в каком-то смысле это сериал со множеством сюжетов – главным образом из античности, – и они все время варьируются, а зрители приходят и уходят, потому что сутки же невозможно смотреть. То есть Фабр берет разные мифы и модернизирует их, обновляя сюжетную связь, поэтому зрители могут смотреть подряд разные истории.

5

**Борис Юхананов. «Орфические игры. Панк-макrame»
(«Электротheater Станиславский», 2018)**

Юханановская процессуальная режиссура гораздо ближе к теме и, может быть, даже интереснее. Процессуальная режиссура – это спектакли, которые все время меняются на ходу, то есть разные представления одного и того же спектакля всегда новые. Вот это театральный вариант сериала, потому что в хорошем сериале (мне нравятся «Вавилон. Берлин» и «Твин Пикс») зритель имеет дело с единой эстетикой, внутри которой развивается история. Многочастность тут нужна, чтобы были повороты, перипетии, ответвления сюжета, для чего и нужны разные серии. А Юхананов придумал более интересный вариант: ты можешь ходить и смотреть несколько раз одно и то же, но оно по театральным законам непременно изменяется, то есть это метаморфоза того же самого. Ты пришел через неделю на то же самое, а оно уже другое. То есть это живое искусство – театр. То, что происходит здесь и сейчас. У Юхананова есть еще «Орфические игры. Панк-макrame», которые мы видели на «Золотой маске». Огромный проект, внутри которого разные режиссеры ставили один и тот же миф – миф об Орфее. И получился специфический и свойственный театру сериал, когда действительно не похожие друг на друга авторы варьируют одну и ту же внутреннюю конструкцию, а в результате – разные эстетика и техника игры. В процессуальной режиссуре и в представлении одной и той же темы хорошо придумано то, что можно смотреть одну часть, но лучше смотреть все целиком. Ведь смысл именно в сопоставлении, в том, что завтра будет другое, а послезавтра еще что-то другое. Эти примеры позволяют думать о театре, в котором возможна многосерийность.

6

Кристина Матвиенко. Тут еще и объем потраченного на театр времени. Как в так называемом binge watching, когда ты за раз смотришь подряд много серий. Юхананов говорит, что тем самым человек изживает экзистенциальную тревогу сегодня, но делает это дома, в одиночестве, перед экраном. А режиссер предлагает сделать то же самое в театре, но как коллективный опыт – долгое совместное время.

Николай Песочинский. Могут быть разные мотивы: можно и развлекаться идти, но в коллективности есть театральный момент. Разница с обычным спектаклем в том, что ты много времени проходишь вместе с другими. Есть в этом какой-то паратеатральный эффект, когда ты не на полтора часа пришел и потом расстался, а действительно попадаешь в какое-то комьюнити. Компания, сидящая долго в зале, проживает некий совместный опыт: с тобой рядом человек, которого ты больше никогда не увидишь, но рядом с ним ты находишься много часов. Это может быть и на очень длинном спектакле. «Бесы» Додина тоже сериал, идущий с утра до вечера. Но сериал в прямом кинематографическом смысле: это очень длинный спектакль, который разделен на три части.

Кристина Матвиенко. У Могучего в «Толстяках» тоже ведь были люди, которые знали, что было в предыдущей части, в конце которой было ощущение «крючка» – нам обещали показать, что будет дальше с героями и историей, но в следующей «серии».

Николай Песочинский. Да, но это была обманка, потому что в следующем спектакле начиналось совсем другое. Кстати, первым, кто это придумал, был Игорь Терентьев. Он в 1927 году поставил производственный роман Сергея Семенова «Наталья Тарпова». Роман очень длинный, в несколько томов; в нем описывалась жизнь современной фабрики, работница которой влюбилась в инженера, и они переживали трагические классовые отношения. Таиров тоже ставил его. Видимо, это произведение как-то точно отражало время. Итак, Терентьев поставил спектакль, который завершался словами «Конец первой части романа», и впечатление было, будто сочинение романа шло прямо сейчас. Ради этого было придумано условное действие: актеры, произнося реплики, читали и ремарки, причем с эффектом отстранения. Например, когда работница выбрасывалась из окна, актриса рассказывала, что она лежала на столе и височная кость у нее вываливалась наружу из черепа, то есть что-то жуткое приносилось от третьего лица. Это был стиль спектакля. И мне кажется, что в той постановке было стрекотание аппарата.

Кристина Матвиенко. Там точно была кинофикация на уровне мизансцены и сценографии.

Николай Песочинский. Да, зеркало над купе, в котором сидят герои, и монтаж сцен. Да, мне кажется, что было и стрекотание аппарата. То есть то, что Бутусов использовал потом в «Макбете. Кино». Но и ладно, что имитировалось кино. В свете нашей темы важно, что Терентьев показывал сочиняющийся на ходу роман, который не закончился, и потому спектакль обрывается многоточием. Не знаю, собирался ли он ставить его дальше, но по разным причинам уже не поставил.

Кристина Матвиенко. Этот эффект похож на то, что исследователи называют новой нарративной сложностью: когда в сериал вставлена его саморефлексия по поводу себя и своего производства. То есть когда от зрителя не скрывают, как именно все делается, открытым приемом рефлексиируют способ производства.

Николай Песочинский. Для театра это важно, но это часть кинофикации. А сериальность тут – это то, что показана только часть, а дальше многоточие. Надо сказать, что другим крупным режиссерам вроде бы это в голову не приходило. Классикам режиссуры это не свойственно: они пытаются ставить разное, а не одно и то же. Разное и в разной эстетике.

Кристина Матвиенко. Почему?

Николай Песочинский. По техническим причинам, думаю. Потому что заставить зрителя ходить три вечера в театр очень сложно, у всех своя жизнь. Театр – это разовая вещь для большинства людей.

Кристина Матвиенко. Но почему через телевизор или компьютер приятно очутиться в фиктивной вселенной и в ней пожить, а в театре нет?

Николай Песочинский. Боюсь, что играет роль то простое условие, что в театр нужно ходить. И это физическая реальность. В филармонических залах концертного типа были абонементы.

Кристина Матвиенко. Это обеспечивает регулярность «разовых» походов в филармонию?

Николай Песочинский. Да, ведь зритель сразу покупает несколько билетов на разные концерты, и в филармонии они тематические, что имеет смысл для фокусного интереса. А в театре когда-то были такие? Не знаю или мимо меня прошло, но это может быть таким приемом кассы. Если дальше продолжать идею абонемента, то можно было бы устроить и сериал, связав спектакли и тематически, и еще как-то. Не знаю, можно ли связать линией спектакли Анатолия Васильева по Пушкину «Пушкинский утренник», «Из путешествия Онегина», «Моцарт и Сальери», «Чудный сон Татьяны», «Каменный гость, или Дон Жуан мертв»... Поставленные в одной технике, с утвердительными интонациями и общей образностью и метафизичностью, они тоже могут казаться своего рода сериалом.

Кристина Матвиенко. Как разные регенерации одного и того же? Как стадии одной и той же лабораторной работы?

Николай Песочинский. Не знаю, это была лаборатория, но она не обязана строиться на одном материале.

Кристина Матвиенко. С чем связано отсутствие боязни возвращаться к одному и тому же?

Николай Песочинский. Возвращаться к одному и тому же – это другое. Такое желание было у Эфроса: он писал чуть ли не на обложке одной из книг своего четырехтомника, что всю жизнь надо ставить несколько одних и тех же пьес. Но это вариативность театра, понимание того, что через несколько лет театр уже другой, как и видение времени. Но это уже не сериал, я думаю. ♦