DOI 10.15826/izv1.2021.27.2.037

А. И. Шаклеева

УДК 791.633 + 61:316.346.2 + 340.131.6 + 316.77

ЮРОДСТВОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ТЕАТРЕ (на примере режиссерской концепции Льва Эренбурга)

В статье юродствование рассмотрено как один из способов новой репрезентации реальности в искусстве на примере режиссерской концепции Льва Эренбурга. Проанализированы спектакли Небольшого драматического театра в Санкт-Петербурге 1990–2010-х гг., прослежено влияние эстетической парадигмы юродства на метод режиссера. На основе проведенного анализа показано отражение типологических черт юродства в творчестве Льва Эренбурга: принадлежность к изнаночному миру, маргинальность героев, поиск потерянного рая, стремление преодолеть границы собственного «я». Обозначены возможности дальнейшего углубленного изучения вопроса, в котором эстетическая парадигма юродства может рассматриваться в связи с концепцией тотальной театральности Николая Евреинова, с перформативным поворотом в современном театре, а также в других режиссерских концепциях (Н. Коляда, А. Артемов, К. Богомолов, А. Адашинский).

К л ю ч е в ы е с л о в а: юродство; маргинальность; театр; российский театр; искусство; культура; российская культура; режиссура

Современный мир характеризуется стремительными трансформациями социальной реальности и многовариативностью репрезентации реальности в искусстве и академическом дискурсе. Искусство, в том числе театральное, сегодня становится способом проверки новой действительности на адекватность, способом ее исследования. Для современного театра характерны поиски нового языка и новой оптики, соответствующих социальной реальности. При этом одни театральные режиссеры стремятся к построению новой модели репрезентации, другие — продолжают работать в привычной конвенциональной форме. Но и те и другие бессознательно обращаются к архаичным формам репрезентации мира, среди которых выделяется феномен русского юродства. Очевидно, что режиссерские концепции не могут быть рассмотрены только с позиции эстетики юродства, однако такой подход может существенно обогатить существующую театроведческую оптику.

Говоря об освоении современным искусством эстетической парадигмы юродства, мы обращаемся к ее секулярной форме. Для новой социальной реальности характерно стирание границ светского и религиозного. Как отмечает Д. Узланер, рассуждая о постсекулярном повороте в жизни современного российского общества, «религия возвращается в общественное “светское пространство”, а значит и в политику, экономику, право, культуру, образование и т. д.» [Узланер, с. 14].

ШАКЛЕЕВА Александрна Игоревна — аспирант по направлению «культурология», Гуманитарный университет, г. Екатеринбург; руководитель Молодежного театрального центра «Космос», г. Тюмень, (e-mail: sashakleeva@list.ru).

© Шаклеева А. И., 2021

Обращение к юродству как к пратеатральной форме позволяет актуализировать современный театральный язык за счет глубоко вошедшей в сознание витальной формы народной репрезентации как способа пробудить сознание нового зрителя.

В современных культурно-зрелищных практиках, в том числе в театре, можно выделить два направления в обращении к юродству: театр конвенциональный выбирает для себя форму итальянского театра-коробки; новый театр — формы, развивающиеся на стыке театрального и перформативного.

В данной статье автор рассматривает влияние философии русского юродства на режиссерскую концепцию Льва Эренбурга. Театральная концепция его жизни и творчества изначально лишена монолитной ценности: это лоскутное одеяло, на котором можно разглядеть и четыре образования режиссера, и врачебную практику на скорой помощи, актерский и преподавательский опыт и многое другое.

В спектаклях Эренбурга в петербургском Небольшом драматическом театре (НДТ) слышны отголоски, с одной стороны, Арто и Гротовского, а с другой — Товстоногова. Совмещая принципы актерской русской психологической школы, режиссерского разбора и западного театра жестокости, Эренбург исследует природу человека, которая в его спектаклях всегда предстает одновременно тонкой и уродливой.

Выстраиваемый им сценический мир всегда трагичен, и по мере развития событий человеку в этом мире становится все хуже и хуже. По Лихачеву, это изнаночный мир — тот, что прикидывается реальным, чтобы обратить внимание на порочность существующей реальности. В изнаночном мире всегда — пьянство, голод и спутанность всех значений. Люди, населяющие этот мир, наги и босы, не имеют устойчивого общественного положения. Все знаки в таком мире есть нечто противоположное тому, что они означают в нормальном мире [Лихачев, Панченко, Понырко, с. 20]. При этом герой такого мира мог иметь все, но лишился благополучия. Этот тезис рифмуется и с мотивом поиска потерянного рая [Экземплярский, с. 55].

В спектаклях Эренбурга герои ищут Бога не в христианском его понимании, а как некий Абсолют — гарант того, что даст силы на продолжение жизни, того, что находится над жизнью и обещает вечное счастье и покой. Бог живет в каждом из нас, и герои будто вспоминают его в себе, мечтая о далеких городах счастья, будь то Мадрид («В Мадрид, в Мадрид!»), Москва («Три сестры»), Иерусалим («На дне»), герои «Иванова» мечтают уехать в Америку (Саша), в Крым (Сарра) или хоть куда-нибудь (Шабельский). Мотив потерянного рая перекликается и с одним из тезисов юродства, изложенных иеромонахом Алексием Кузнецовым: «Если человек — сын Божий, то, значит, он и наследник царства небесного. Но это царство для него не есть еще нечто такое, что на самом деле принадлежит ему, чем действительно он обладает; нет, оно есть для него только будущее, только имеющее осуществиться. Следовательно, и участие его в нем есть не дар только, но и задача и обязанность, если можно так сказать, постепенно преуспевать в шествии к нему» [Кузнецов, с. 73]. Так, например, умирающая Анна (Хельга Филиппова) в спектакле «На дне» (2004) бормочет: «Город на букву “С”... Иерусалим! Вечный, небесный Иерусалим!» Только что сидевшая перед зрителем голая

женщина в корыте, поражающая откровением изуродованного параличом тела, вдруг светлеет: «Иерусалим! Украшенный, как невеста для своего мужа. И нет в этом городе ни солнца, ни луны, потому что имя Божие освещает его. А у ворот стоит мама в беленьком платочке, смеется, как колокольчик. Анюта! Господь всех нас примет! И отрет всякую слезу... И не будет больше болезней. Ни вопля, ни смерти... страха больше не будет!» Все персонажи стремятся куда-то ввысь. Татарка Кривой Зоб (Татьяна Колганова), стоя на ногах-обрубках, произносит полный мечтания и надежды монолог о весне и прекрасном городе Мекка, где «всех за так любят, Христа ради». У Эренбурга каждому дается возможность исповедоваться и спасение заслуживает каждый. Сам режиссер говорит, что отчасти согласен с тем, что нет на свете ни плохих, ни хороших, а есть дурные обстоятельства. «Один из важнейших, болевых вопросов в искусстве XX века: ну почему человека можно превратить в кучу мусора?» [Эренбург, 2002, с. 72]. Библейское у него переворачивается с ног на голову: его персонажи получают спасение не за праведную жизнь, а именно за то, что обстоятельства превратили их в кучу мусора. Жизнь как каторга. Жизнь как пытка. Жизнь как дорога к утраченному дому, к потерянному раю. Возможно, по окончании нам всем будет дарован заветный билет домой. В Мадрид, в Москву, в Иерусалим... Вопреки тому, что было в земном мире, спасения заслуживает каждый. У Эренбурга всегда: чем ниже пал, тем ближе к Богу. Очищение и спасение есть не только в духовном подъеме, но и в том падении, которое страданиями изъедает и оголяет душу.

Труппа НДТ существует как единый организм, корчащийся от более и физических увечий, актеры «...заставляют нас увидеть другую стадию страдания человека — физическую, физиологическую, кризис человеческой природы. <...> Этот — натуралистический — план спектакля актеры проживают с медицинской точностью, с правдой плоти, с физической достоверностью, свойственной современному театру» [Песочинский, с. 19].

Таким образом, герои, населяющие сценические миры спектаклей Эренбурга, — герои юродствующие. Юродивый — это специфический для русской культуры герой-трикстер. Само слово «юродивый» этимологически восходит к слову «урод», «выродок», т. е. юродивый — это тот, кто не от рода, отвергнутый обществом, выброшенный. Это всегда маргинал, бродяга, облаченный в лохмотья, для которого характерны отказ от крова, пищи, дар провидения, травестия, коверканье речи или обет молчания. Красота юродивого не носит элитарный возвышенный характер, она выкристаллизовывается из самобичевания — это красота низа, безобразного, дна. Алексей Кузнецов, размышляя об этимологии термина, пишет: «Характеристичным определением слова “юрод”, понимаемым в указанном смысле, служит славянское “отребие мира”. <...> Юродивый — это есть отверженный миром, обществом. Сравнивая же слово “урод” (юрод) со словом “выродок”, мы получим еще подтверждение высказанному соображению о смысле слова “юродивый”, “выродок” будет означать человека выкинутого, выброшенного из рода, отверженного родом» [Кузнецов, с. 58].

Персонажи, населяющие сценические миры Эренбурга, — это всегда выродки, люди, оставшиеся на обочине, отвергнутые маргиналы, караван уродов, калек,

моральных и физических. Герои, обреченные на физическую неполноценность, часто лишены возможности двигаться, кочуют у Эренбурга из спектакля в спектакль. Иногда это персонажи, которых придумали сами создатели спектакли (например, безногий и безрукий инвалиды в «Оркестре»), иногда этими свойствами «калечья» «награждаются» герои пьес. К персонажам такого типа относятся Адела в «Мадриде» (1999), Анна (Хельга Филиппова) и Кривой Зоб (Татьяна Колганова) в «На дне» (2004), Ирина (Мария Семенова) в «Трех сестрах» (2010), Коля (Андрей Бодренков) в «Ю» (2013) и др. Все они так или иначе стремятся преодолеть свою неполноценность. Согласно Н. Ростовской, боль в христианстве — это априорная данность. Для того, чтобы человеку прийти в мир, ему необходимо пройти через боль. Человек греховен и одинок по факту рождения — это трагическая данность земной жизни. Единственное, что дается человеку в поддержку — это любовь. Человек сопровождает свой приход криком — это ужас перед теми испытаниями, которые ему пришлось пройти и перед той болью, которая разделяет его с миром. А «Бог — это то, что накладывает запрет на хаос, лишает мир случайности и открывает возможность свободы» [Ростова, с. 40]. Осознание своего грехопадения, которое дается человеку как априорная данность в момент рождения, способно актуализировать стремление к Богу. Человек встречается со своим «я» только в пограничных состояниях: в абсолютном одиночестве, на самом дне или поднявшись наверх прямо к Богу (что вряд ли представляется возможным в земной жизни). Согласно Н. Ростовской, категорический императив юродивого выражается в расставании со своим «я»: «Юродивый — это человек после “я”. Юродство — это то, что приходит к нам после того, как мы перестаем быть субъектами» [Там же, с. 41], это то, что сокращает мучительную дистанцию между человеком и миром, при этом юродивый отказывается от внешнего мира, так как тот живет по ложным законам. Он противопоставляет себя миру, выводя метафизическую боль во внешние проявления безумия, он бросает миру вызов, помещая свое физическое тело на границу между реальным и идеальным миром.

Таким образом, персонажи — калеки, стремящиеся преодолеть свои увечья и несмотря ни на что стремящиеся вверх, — это как раз люди на границе двух полярных миров, идеального и настоящего. Конечно, физические увечья не делают их юродивыми, но использование режиссером этого приема задает определенную поведенческую структуру — юродствование, в основе которой лежит боль от собственного несовершенства и программный для юродивых разрыв между желаемым и действительным. Именно это заставляет персонажей «опуститься на дно» и стремиться преодолеть свое «я» несмотря ни на что.

Способом преодоления собственного «я» и границ трагического мира в спектаклях Эренбурга становится танец. Танец и музыка здесь — это нечто, лежащее за пределами отчаяния. В «Оркестре» Леон (Евгений Карпов) танцует с безжизненным телом своей парализованной жены (Хельга Филиппова), а умственно неполноценный Агасфер (Сергей Уманов) надрывает себе душу, слушая музыку. Танцует прикованная к инвалидной коляске Адела (Татьяна Рябоконь) в «Мадриде», мечтает о танцах полоумная Хустина (Ольга Альбанова). О. Скоропкина пишет: «Прелестно-полоумная, трогательная Марта (Светлана Обидина)

в “Мадриде” рассказывает о своем женихе: “Я под машину попала, а он собрал меня, как мозаику, птицей назвал...” Здесь — ключ ко всем (на сегодняшний день) театральным героям Эренбурга: по ним по всем проехала машина, и он их всех, словно реаниматор, вытащил с того света, собрал, как мозаику, заставил... если не летать, то танцевать» [Скорочкина, с. 77]. Танец — это бесконечная вертикаль, возможность спасения, это исповедь и проповедь одновременно. Именно в танцах герои обретают надежду и приближаются к Богу, к потерянному раю. Танец — это не выход за пределы мира, но расширение его границ до заповедальных зон.

В этом прослеживается и еще один мотив философии русского юродства — очищение через страдания. Невозможно представить себе русскую душу, лишенную особенного отношения к страданию — почти мазохистского. Это, как и юродство, часть менталитета, отсылающая к православному миропониманию. Страдание — это и испытание, и наказание, и искупление. Это одно из важнейших условий спасения человеческой души. Танец у Эренбурга всегда возникает в моменты отчаяния, в тех зонах, где, кажется, человек уже не может существовать. Когда боль становится настолько острой, что грозит гибелью, именно тогда рождается танец как награда и как надежда на спасение. «Одна из евангельских заповедей говорит, что счастье — это награда человеку за его терпение, смирение, его честность и справедливость. Чтобы почувствовать счастье, человек должен очиститься страданиями, о чем говорилось еще в эпикурейской традиции. Следовательно, в сознании русского человека счастье воспринимается не как отдельный факт или приятная сторона жизни, которую можно “организовать”, устроить, купить, добиться и т. д. Оно прочно связано с несчастьем, горем и страданиями» [Обухова, с. 121].

Еще одна типологическая черта юродства, нашедшая отражение в режиссерской концепции Льва Эренбурга, — это трагический разрыв между желаемым и действительным, выражающийся в невозможности обрести земное счастье. Алексей Кузнецов отмечает: «Любовь наша есть опора в борьбе жизни» [Кузнецов, с. 15]. У Эренбурга, безусловно, тоже. Только он обостряет: а есть ли такая любовь? Возможна ли она между нами, жалкими и несовершенными? И может ли человек вообще быть счастливым? Мир у Эренбурга не просто смеется над человеком, он его калечит и уничтожает. Жизнь — это болезнь и непрекращающаяся боль, открытая рана. Но даже в человеке, от которого остались одни руины, теплится надежда на лучшее, на освобождение и на облегчение. Таков, например, Сатин (Алексей Харитоненко) в «На дне» (2004), который пал, но верует, что где-то там есть безграничное, бескрайнее счастье.

Так, в спектакле «Оркестр» (2001), жанр которого определен в программке как «печаль в ритме чардаш», появляются придуманные персонажи: сумасшедшие, гомосексуалисты, безрукие и безногие инвалиды. Именно два друга по несчастью ставят диагноз нашей жизни:

— Ты думаешь ты на земле? Ты в говне!

Боевые машины. Готовность.

— Спасибо. Я лучше здесь в говне полежу.

Бессмысленна внешняя борьба с жизнью, с обстоятельствами — все предопределено. Если и есть свет, то он не на этом свете. На протяжении всего спектакля оркестранты рассказывают свои истории любви, делятся лучшими мгновениями жизни. Эта патологически печальная череда завершается откровением Леона (Евгений Карпов): «А у меня тоже было счастье. Деревянная курица. Папа подарил. Вместо клюва — гвоздик».

В «Ю» (2013) вообще все персонажи связаны крепкими цепями обоюдно неважных любовей, от которых они бесконечно пытаются покончить с собой.

В «Братьях Карамазовых» (2016) несчастливой становится не только любовь между мужчиной и женщиной, но и между родителями и детьми, между братьями.

Любовь в спектаклях Эренбурга помогает выстроить вертикаль — именно она позволяет человеку подняться к Богу. А. Тацки так пишет о проявлениях темы Бога в режиссуре Эренбурга: «Героев спектаклей Эренбурга постоянно швыряет от мрачного и безнадежного безверия к высокому религиозному просветлению — и обратно, к площадному атеизму. Персонажи словно ходят кругами, прозревают и тут же снова теряют прозрение — такова композиция эпизодов, соединенных режиссерской рукой Эренбурга по принципу ассоциативного монтажа, и композиция его спектаклей в целом. Прозрение это может быть религиозным (как в случае Луки из “На дне” и матери Сарры из “Иванова”), а может и не быть. Точнее, прозрение любого персонажа у Эренбурга всегда касается любви и милосердия — но это может быть как любовь Бога к человеку, так и земная любовь между мужчиной и женщиной. Именно о таком прозрении любви можно говорить, глядя на Аделу (Татьяна Рябоконь) из “Мадрида”, сидящую в инвалидном кресле, на Памелу (Ольга Альбанова) из “Оркестра” или на Сашу (Мария Семенова) из “Иванова”» [Тацки, с. 92]. С этим утверждением трудно не согласиться, но автору кажется, что Эренбург, как режиссер и автор художественной концепции своих спектаклей, разграничивает для себя понятия «вера» и «религия». Божественное оказывается здесь не религиозным по своей сути, это скорее широкое понимание веры как опоры. Той точки, которая способна удерживать мир и помочь человеку на его пути. Это перекликается и с теми тезисами, которые выдвигает Н. Ростова в своей работе «Человек обратной перспективы», говоря о том, что юродство позволяет человеку удерживать мир «на расстоянии вытянутой руки» [Ростова, с. 42]. В спектаклях Эренбурга мир — это нечто заведомо враждебное, это место, где человек не может быть счастлив. А счастье он ощущает лишь крупинками, в редкие моменты духовного подъема, в те самые моменты, когда отстраняется от мира и с помощью любви, мечты или надежды поднимается вверх, выходит в иное ощущение бытия. Конечно, понимание божественного у Эренбурга скорее светско-философское, чем религиозное. Бог — нечто, что открывается человеку после его столкновения с собственным «я», после преодоления всех условностей, после преодоления себя. Бог — это нечто лучше, чем «я», но любое «я» может хоть иногда дотянуться до этого идеала с помощью земной любви к ближнему.

Рассуждая о вопросах веры и религии, сам режиссер говорит: «В театре все существует для того, чтобы понять, что для человека хорошо, а что плохо.

Вопрос, что хорошо, а что плохо, — это вопрос нравственный. Религия именно этому и посвящена. <...> Конечно, для меня очень важно все, что касается религии. И, будучи нетвердым атеистом, я всегда интересовался всем, что с ней связано, — еще и потому, что это одна из главных тем русской классической и мировой литературы. Вопрос Бога, вопрос, что можно и что нельзя, — как без этого с Достоевским? И потом религии — это огромная, основополагающая, базисная часть культурного наследия человечества. Как ЭТО может не интересовать и не задевать? И если бы я нашел Бога, то обрадовался бы...» [Эренбург, 2016, с. 42].

Безусловно, в своих спектаклях Эренбург занят вопросами философского характера: он с медицинской скрупулезностью исследует не просто человека в системе отношений с другими людьми, но и отношения человека с высшими силами. При этом его герои — всегда живые люди, это те, в которых намешано и хорошее, и плохое, кто способен и на благородство, и на подлость. Эренбурга интересует человек как поле битвы Добра и Зла. Он ставит спектакли о метаниях слабых и жалких человеческих тел и душ, но все-таки способных прорваться к свету, к Добру, к Богу — к Абсолюту. Глубина падения человека, показываемая зрителю со сцены, физиология, граничащая с натурализмом и рискующая выйти за границы эстетического, — это лишь способ открытия перспективы на высокое не только в художественном, но и в общечеловеческом планах.

Сам театр, которым руководит Эренбург, вполне переключается с эстетикой юродства: бесконечные метания по разным площадкам, отсутствие и крыши над головой, и средств к существованию, нестандартная по типажам актерская труппа, но при этом безусловная преданность делу, мастеру, готовность к пугающей самоотдаче.

Обращение к архаичным паттернам поведения позволяет обществу сегодня найти новый способ представления и объяснения стремительно меняющейся реальности. Проследив взаимосвязь философии русского юродства и режиссуры Льва Эренбурга, мы можем прийти к выводу, что сценические миры режиссера во многом переключаются с концепцией юродства в его секулярной форме — юродствовании. На основе данного анализа мы предполагаем, что возможно проследить влияние концепции юродствования на различные российские культурно-зрелищные практики, а также найти их отражение в разных режиссерских концепциях (Н. Коляда, А. Артемов, В. Антипов, К. Богомолов, А. Адашинский). Также можно проследить влияние юродства и на отдельные спектакли, где оно осмысливается буквально («Блаженная Ксения. История любви» В. Фокина в Александринском театре, «Лавр» Б. Павловича в Театре на Литейном и Э. Боякова — в МХАТ им. М. Горького) или в эстетической парадигме («Сказка о Золотом Петушке» М. Исаева в театре Karlsson House и др.). Кроме того, мы предполагаем, что можно проследить взаимосвязь между эстетической парадигмой юродства и теорией тотальной театральности Николая Евреинова и их влияние на искусство Пролеткульта, а также определить воздействие этих идей на современный перформативный поворот в театре и левые театральные практики.

Кузнецов А., иером. Юродство и столпничество. Религиозно-психологическое, моральное и социальное исследование. М., 2000.

Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.

Обухова Т. Проявления феномена страдания в русской культуре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 7 (57), ч. 2. С. 121–123.

Песочинский Н. Небольшой театр жестокости // Петерб. театр. журн. 2005. №1(39) С. 19–23.

Ростова Н. Н. Человек обратной перспективы. М., 2008.

Скорочкина О. Танцующие в темноте // Петерб. театр. журн. 2002. № 1(27). С. 77–79.

Тацки А. Режиссерский метод Льва Эренбурга и труппа Небольшого драматического театра // Театрон. 2009. № 2(4). С. 90–102.

Узланер Д. Постсекулярный поворот. Как мыслить о религии в XXI веке. М., 2020.

Экземплярский В. Христианское юродство и христианская сила (К вопросу о смысле жизни) // Христианская мысль. 1916. № 2. С. 53–67.

Эренбург Л. «Бог разговаривает с тобой на сцене через артиста» : [беседовала О. Скорочкина] // Петерб. театр. журн. 2002. № 1(27). С. 72–73.

Эренбург Л. «Пока мне ближе всего категорический императив Канта» : [беседовала М. Дмитриевская] // Петерб. театр. журн. 2016. № 1 (83). С. 41–43.

Статья поступила в редакцию 02.04.2021 г.