

Галина ШМАТОВА

ЕВГЕНИЙ КАМЕНЬКОВИЧ: ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ В КИНОПРОЕКЦИИ

**Предлагаемые обстоятельства:
«Мастерская Петра Фоменко»**

Спектаклям «Мастерской Петра Фоменко» часто присуща особая тонкая кинематографичность. Это важная (хотя, может быть, не самая очевидная) особенность постановок создателя и художественного руководителя театра. Рассуждая о проблемах сценического и кинематографического, необходимо отметить органическую принадлежность Петра Наумовича Фоменко к обеим областям; вспомнить как его фильмы: «На всю оставшуюся жизнь», «Поездки на старом автомобиле», «Почти смешная история» — так и опыты в перекрестной зоне телетеатра, его телеспектакли по повестям «Семейное счастье» и «Детство», «Отрочество», «Юность» Л.Н.Толстого, по «Пиковой даме» и «Повестям Белкина» А.С.Пушкина...

Если обратиться к недавним театральным работам мастера, потрясающие по яркости и оригинальности кинематографические эффекты можно наблюдать в пушкинском «Триптихе» («Мастерская Петра Фоменко», пре-

мьера 2009 г., художник—Владимир Максимов). Прежде всего, речь о смене планов. Первая часть спектакля, «Граф Нулин», разворачивается на Малой сцене, подобная камерность привычна для «фоменок». Во втором действии, «Каменном госте», ширмы задника раздвигаются, открывая вид на гулкое мраморное пространство, еще недавно бывшее зрительским фойе. Оно как будто затягивает своей глубиной и при этом очень строго организовано ритмически: огромными ступенями лестницы, прямоугольной колонной с проемом, острым выступом стены. Такое не декорационное, но архитектурное решение позволяет построить неожиданный, непривычный для театральных условий игры *общий план*.

В том же «Каменном госте», благодаря мизансценам и скрупулезной точности актерской игры, возникают не менее выразительные *крупные планы*. Например, в эпизоде, в котором Дон Гуан (Кирилл Пирогов) под личной монаха говорит с Донной Анной (Галина Тюнина). Вдова Командора испугана, взволнована, смущена. Она неподвижно замерла спиной к зрительному залу, лишь ее рука трепещет на решетке монастырской ограды. В этот момент руку героини, предательски выдающую ее чувства, словно выхватывает крупный план.

Петр Наумович Фоменко—режиссер высочайшей сценической, телевизионной и кинематографической культуры. Обладая уникальным чувством театральной формы, он способен сценически переосмыслить приемы, приемы, язык кино. Не случайно в процессе репетиций «Триптиха», часть которых мне посчастливилось видеть, Фоменко нередко употреблял слово «кадр» (для актера—быть «в кадре» или даже «на грани кадра»). Это слово включало, по-видимому, комплекс составляющих: речь о декорации, свете, мизансцене и, главное, о предполагаемой акцентировке зрительского внимания. Театральный «кадр» Фоменко—обостренное ощущение момента, обостренная пластичность каждого театрального мгновения.

Безусловно, кинематографичность спектаклей Фоменко заслуживает отдельного подробного исследования. Я лишь хотела указать на то, что поиски Евгения Каменьковича, главного героя моей статьи, находятся в определенной «системе координат»: они заряжены контекстом общих поисков «Мастерской Фоменко».

Евгений Каменькович—ученик Фоменко, прошедший рядом с ним долгий путь, но, судя по всему, не попавший в опасную зависимость от учителя. Он стоял у истоков «Мастерской», сегодня репертуар театра невозможно представить без его постановок. Последние премьеры Каменьковича созданы на основе сложнейшего не драматургического материала («Самое важное»—на основе романа «Венерин волос» М.Шишкина, «Улисс» Д.Джойса, поэзия Бориса Рыжего). На мой взгляд, перечисленные спектакли объединяет то, что в их стилистике, языке, темпоритме ощущается яркая кинематографичность, иная по природе, нежели в работах Фоменко.

Экран в сценическом пространстве: «Самое важное», «Улисс»

Как отмечалось выше, Каменькович тяготеет к материалу, как будто противоположанному сцене: к крупной прозе, притом к модернистским и

постмодернистским романам, наполненным изощренной языковой игрой, параллелями, отсылками; произведениям с извилистой временной структурой. Помимо «Венерина волоса» и «Улисса» он перевел на язык театра «Школу для дураков» Саши Соколова, «Затоваренную бочкотару» Василия Аксенова и «Пушкинский дом» Андрея Битова. Мне представляется неслучайным, что при постановке «антисценических» романов Шишкина и Джойса Каменькович использует экран как составляющую часть спектакля.

Исследователи неоднократно акцентировали внимание на замкнутости, ограниченности театрального пространства в противоположность открытости и динамичности пространства кинематографического. Так, Ю.Н.Тынянов в статье «Кино—слово—музыка» замечает: «Как бы ни углублять сценическую перспективу, от факта не уйдешь: спичечные коробки лож и сцена под стеклянными колпаком. Актер связан этим колпаком. Он натывается на стены»¹. В кино же «эксперименты над пространством: небывалая высота, прыжки с Марса на Землю...»² Отсюда можно вывести заключение о том, что использование киноэкрана может дать театру свободу, воздух, новый объем (конечно, объем не только пространственный: в этой связи можно вспомнить, какое политическое, социальное звучание придавали кинофрагменты постановкам Э.Пискатора и других экспрессионистов).

«Самому важному» и «Улиссе» изображения и надписи на экране-заднике также помогают обрести дополнительные измерения или иной масштаб. На мой взгляд, они играют важную роль в композиции сложносочиненных эпических спектаклей.

В обеих постановках на экране высвечиваются названия глав. Помимо этого в «Улиссе» на белом полотне задника появляется информация о времени, «цвете», «искусстве» того или иного эпизода (в соответствии с указаниями Джойса). С одной стороны, такое четкое деление структурирует действие и помогает зрителю не утонуть в его потоках.

С другой стороны, подобные надписи вводят в спектакль особенный голос—внешний, надфантастический, авторский или, скорее, режиссерский. Объем, создаваемый этим голосом, отчетливо ощутим в такие важные моменты, как начало и финал. «Самое важное» открывается текстовым фрагментом из «Взятия Измаила» М.Шишкина на экране—своего рода авторским эпиграфом Каменьковича. «Улисс» завершается знаком бесконечности, перевернутой восьмеркой, высвечивающейся после слов Молли Блум «Да я хочу да»: режиссер представляет зрителю ключ-иллюстрацию к своей постановке³.

Некоторые из экранных текстов, находящихся в указанном дискурсивном измерении, можно сопоставить с титрами немого кино (имеются в виду функции смыслового или эмоционального усиления и замещения некоторых фрагментов действия надписью). В спектакле по Шишкину выделяются главные фразы, например: «...жизнь—это проживание от понимания к непониманию». В «Улиссе» азартная авантюрно-филологическая лекция Стивена (Юрий Буторин) в дублинской библиотеке несколько раз прерывается («купируется») титром «фантазии Стивена». Таким образом, режиссер находит дополнительные средства для динамизации действия, выделе-

ния краеугольных мыслей и, следовательно, манипулирования зрительским восприятием.

В «Самом важном» и «Улиссе» экран имеет не только «повествовательное» и композиционное значение, он используется *иллюстративно*.

Одна из основных тем спектакля «Самое важное» — тема памяти, тема прошлого и его возвращения, порой такого острого и неожиданного. Категория времени оказывается в постановке субъективной, даже условной. Безусловно одно: время можно сохранить и вернуть. Толмач (И. Верховых), главный герой, рассказчик спектакля, постепенно осознает, что воспоминания когда-то знаменитой певицы Изабеллы (М. Джабраилова) о детстве, пришедшемся на начало XX в., и чувство влюбленной в него девушки «Царевны Лягушки» (П. Кутепова), покончившей с собой много лет назад, не менее реальны, осязаемы, чем его жизнь «в настоящем».

Экран помогает воплотить мысль об обратимости времени. Прошедшее непосредственно предстает перед зрителями через фотографии, картинки, кинофрагменты. К примеру, в семье Изабеллы обсуждают приезд в их родной Ростов знаменитой исполнительницы Анастасии Вяльцевой — и на экране тут же возникает ее изображение. Вероятно, с точки зрения традиционного театра здесь можно увидеть некий смысловой повтор, визуальную избыточность. Подобная «избыточность» представляется мне в чем-то родственной современной эстетике медиа. В ней — важная особенность постановок Евгения Каменьковича.

В «Улиссе» же иногда ощущается диспропорция визуального и звукового. Так, в эпизоде «Протей» Стивен улавливает стихотворный ритм в рокоте морских волн, потом ему приходят обрывки слов — так рождается поэзия. Каменькович поддерживает этот музыкальный, по сути, этюд анимацией: на белом экране появляются выводимые Дедалом строки. Звуки, стопы, рифмы как будто не вполне самостоятельны, самодостаточны в постановке.

Наконец, экран входит в *эстетику* спектаклей. Кажется, появление экрана априори разрушает театральную иллюзию, обостряет ощущение границ сценического искусства. Однако в постановках Каменьковича сложно увидеть стремление к стилистически гомогенной «иллюзии». Например, в «Самом важном» античные статуи на фоне трансформируемой насыщенно-красной стены соседствуют с детскими рисунками. А в «Улиссе» урбанистические металлические конструкции сочетаются с беломраморным фронтоном. Экран по-своему вписывается в подобные системы с «нарушениями», «перебивками».

С одной стороны, шрифт текстов, высвечивающихся на экране, уже содержит в себе эстетический элемент. В «Самом важном» это кегль, весьма привычный для глаза современного зрителя. Он как будто набран на обычном персональном компьютере, что подтверждает актуальность, близость нам происходящего на сцене. В «Улиссе» же экранный и используемый в программке шрифт отсылает нас к газетам и рекламным объявлениям начала XX века.

С другой стороны, экран играет значительную роль в создании световой партитуры, которая в сочетании с музыкой рождает атмосферу и ритм спектакля. Особенно отчетливо это ощутимо в «Улиссе». Экран залит си-

ним светом, откуда-то доносится шум набегающих волн—и вот перед нами море (один из важнейших образов романа Джойса). Красноватые отблески вечернего заката, звук взрывающихся фейерверков—и эмоциональное напряжение монолога Герти Макдауэлл словно разливается в воздухе. Светящееся звездное небо и стрекот сверчков в финале эпизода «Итака»—и прощание «отца» и «сына», Блума и Стивена, приобретает космический масштаб. Также благодаря экрану в «Улиссе» появляется почти театр теней: силуэты велосипедистов и мальчишек, пробегающих в специальном освещении из кулисы в кулису в «паузы» между эпизодами, спаивает части постановки, создает непрерывное движение внутри нее.

Еще в первой работе Евгения Каменьковича со студентами мастерской Фоменко в ГИТИСе, «Двенадцатой ночи» 1990 года, можно было отметить склонность режиссера к определенной сценической условности. Это был, по сути, «спектакль в сукнах»—оба его действия разворачивались на фоне черных ширм. В «Самом важном» и «Улиссе» экран также создает особого рода условность, позволяя светом, звуком и словом (надписью) обозначать места действия и их смену-перетекание.

Каменькович обладает способностью наделять качествами простоты, сглаженности, последовательной фабулой произведения сложные, острые, нефабульные. Не случайно его «Улисс» носит подзаголовок «театральное изложение романа». Экран-задник с его возможностями выделять главное, динамизировать и структурировать действие при помощи «тиров»; подкреплять и пояснять мысли и идеи изображениями помогает режиссеру создавать *легкие* для восприятия спектакли, очень пластичные и театральные по форме.

Принцип монтажа в спектакле: «Рыжий»

Прежде чем приступить к непосредственному разговору о «Рыжем», следует сказать несколько слов об истории его создания. Постановка выросла из самостоятельных показов Стажерской группы при театре. Работу студийцев (ныне принятых в труппу «Мастерской») возглавил Юрий Буторин, ставший режиссером спектакля. Однако важно отметить, что каждый из стажеров активно участвовал в создании сценической композиции, искал дополнительные материалы, участвовал в общих обсуждениях. На финишной прямой выпуска премьеры самое младшее на сегодняшний день поколение «фоменок» поддержал Евгений Каменькович. Он обозначен в программке как «руководитель постановки».

В такой по-настоящему студийной работе сложно рассматривать отдельно вклад каждого из принимавших в ней участие. Однако, на мой взгляд, можно говорить об особой роли Каменьковича в создании монтажной структуры и формульной или типажной эстетики «Рыжего». На этих аспектах спектакля я и хотела бы остановиться подробнее.

«Рыжий»—сценическая композиция по стихам, эссе, дневникам екатеринбургского поэта Бориса Рыжего, лауреата премии «Антибукер», участника фестиваля поэзии в Роттердаме. Рыжий, покончивший с собой в 2001 году за несколько месяцев до своего двадцатисемилетия,—автор, персонаж,

тема, нерв постановки. Поэзия в спектакле соединяется с музыкой: важную роль в нем играют песни Сергея Никитина, а также композиции студийцев (Ивана Вакуленко, Николая Орловского) на стихи Рыжего.

Одним из главных (если не главным) героем постановки становится время, со всей остротой противоречий и несентиментальной любовью запечатленное в стихах Рыжего: 80–90-е годы. О соответствии спектакля «духу и букве» эпохи следует говорить особо, однако такова заявка его создателей. Постановка имеет подзаголовок «Как хорошо мы плохо жили», а жанр ее определяется как «музыкальное путешествие из Екатеринбурга в Свердловск и обратно без антракта».

Зрители «Рыжего» становятся настоящими пассажирами: их места расположены на круге в центре сценической площадки, который вращается от одного места действия к другому. Общежитие, Промзона, Парк культуры и отдыха им. Маяковского, Крыша... Затем круг делает еще один поворот и возвращается на исходную точку: маршрут закольцован.

Перед началом путешествия «Рыжий на вокзале» (И.Вакуленко) поет «Отмотай-ка жизнь мою назад», потом Проводница (Н.Мэр) читает стихотворение «Через пять или шесть остановок / Въедем в восьмидесятые годы...» Так с первых минут в спектакле открыто создается «эффект дистанции»⁴, игровой зазор между «тогда» и «сейчас». («Эффект дистанции», в том числе, определенно понимаемой временной дистанции, Леонид Козлов в своей статье «Произведение во времени» называет основополагающей особенностью театрального искусства.) Вообще в «Рыжем» Ю.Буторина и Е.Каменьковича много условного и ярко театрального. И, тем не менее, некоторые вещи в постановке как будто не вполне соответствуют сценическим законам, вызывают ощущение некоего нарушения.

Перестройка оживает в спектакле «эмблематически»: в предметах и деталях (например, в очертаниях милицейского узика или в картонной коробочке из-под молока, из которой пьют портвейн) и в образах персонажей. Бандит в кожаном плаще и белой водолазке, пионеры в пилотках и галстуках, «азер» (в терминах Бориса Рыжего) с характерным акцентом, старухи-торговки на перроне с сумками-баулами... Конечно, все это типы. Однако они слишком «внешни», броски, кричащи, легкоуловимы, они отличаются по природе от традиционно театральных (я имею в виду универсальные характеры, классифицированные в эпоху Просвещения, и иные сущностные обобщения, такие как «народный тип» или «тип Островского»).

В персонажах «Рыжего» есть что-то от клише массовой культуры, в частности, популярных ТВ-шоу, сериалов и фильмов⁵. Как мне кажется, здесь уместно вспомнить Дж.Кавелти с его понятием «формул» как «культурно [и, добавим,—исторически.—Г.Ш.] обусловленных стереотипов»⁶. «Формулы» исследователь находит и в литературе, и в кинематографе (вестерны, детективы и т.д.). Вероятно, кандидат в депутаты «браток» Евгений Лысов или Некто Н., «женщина, прожившая всю жизнь в общежитии», (герои спектакля) в чем-то сродни упоминаемым Кавелти массово узнаваемым «рыжим вспылчивым ирландцам, эксцентричным детективам с недюжинными аналитическими способностями, целомудренным блондинкам, страстным брюнеткам»⁷.

Но между развлекательными романами, кинолентами и «Рыжим», сценической сказкой о «тех баснословных годах», есть и принципиальная разница. Так, когда преувеличенно «приблатненный» Евгений Лысов (В.Фирсов) начинает читать стихи, гротескная Некто Н. (М.Санторо), курящая «Приму»,—петь, а старушки-торговки—танцевать, возникает тот уже упоминавшийся «эффект *дистанции*», благодаря которому, по Л.Козлову, возможно театральное искусство. Более того, такое *смещение* чрезвычайно близко поэтике Бориса Рыжего, умевшего открывать пронзительное, трогательное, возвышенное в обыденном и даже отвратительном (как писал Рыжий: «Безобразное—это прекрасное, что не может вместиться в душе»).

К сожалению, подобный зазор возникает в спектакле не всегда. В частности, на мой взгляд, его недостает в эпизоде в Парке, где действуют почти карикатурные танцующие пионеры, персонажи-штампы, как будто выпадающие из структуры постановки, забавные, но пустые.

Сценическая композиция «Рыжий» выстраивается по своеобразным законам. В ней нет линейной фабулы, привычного деления на «завязку—кульминацию—развязку»: драматургия здесь рождается в «монтажном» соединении разнородных, разностилевых фрагментов. Трагические песенные и стихотворные монологи сменяются комическими интермедиями и танцевальными номерами.

Лишь в финале спектакля возникает отчетливое композиционное многообразие: последняя из ипостасей «Рыжего» (в спектакле «Рыжих» несколько), «Рыжий в полете», пролетает над головами зрителей и исчезает. Судьба поэта, вероятно, могла бы стать нитью, соединяющей эпизоды воедино. Однако, по-видимому, задача, которую ставили перед собой создатели «Рыжего», была несколько иной, не биографической. Скорее, в спектакле можно увидеть попытку воссоздать *мир* стихов Рыжего. Сам поэт оказывается здесь лирическим героем, множась, как отражение в зеркалах, распадающимся на несколько ипостасей. Он—один из образов, неразрывно связанный с этим миром.

Порой складывается ощущение, что сцены «Рыжего», как кусочки калейдоскопа, можно сложить по-другому: каждая из картин театрального Екатеринбург—Свердловска достаточно автономна. Принцип развития замещен в постановке принципом контраста. Эмоциональная и ритмическая кривая спектакля напоминает сейсмограмму. Постоянные перепады страхуют зрителей от скуки: монологи непременно перемежаются музыкальными композициями. В этом можно увидеть уступку уже упоминавшейся современной медиакультуре, в которой существуют свои жесткие правила развлечения (например, в «правильном» сценарии голливудского фильма должно быть строго определенное число поворотов событий).

Однако в монтажной структуре «Рыжего» есть и свои театральные преимущества. Показательна сцена, в которой круг со зрителями делает два плавных оборота под звуки мелодии «Manchester et Liverpool», что позволяет последовательно увидеть все места действия, уже знакомые нам по предыдущим эпизодам. На эстраде Парка Лысов читает свою предвыборную речь; в Общежитии переживают за хоккейную сборную СССР; на Крыше дерутся; в Промзоне интеллигентный Сторож читает импровизиро-

ванную лекцию о поэзии... Перед зрителем разворачивается почти кинематографическая панорама: оказывается, в каждом уголке созданного на сцене мира постоянно, симультанно идет жизнь. И это делает театральный «городок» (как написал Рыжий в своем стихотворении: «Городок, что я выдумал и заселил человеками») таким подкупающе живым.

Говоря о «Рыжем», я осознанно практически не касалась вопросов актерской игры, а также настроения или атмосферы спектакля. Таким образом, я, вероятно, отсекала лучшее, что есть в постановке, то, чем она подкупает зрителей разных возрастов и профессий. Однако подобная ограниченная процедура представляется мне полезной для выявления остова сценической композиции, законов, по которым она создана. Именно в таком свете проявляется очень важная, на мой взгляд, для понимания природы «Рыжего» связь этого спектакля с современными медиа-продуктами, в частности, кинематографическими.

Вместо послесловия: выход в область телетеатра

В августе 2010 г. на канале «Культура» состоялась премьера телеспектакля Евгения Каменьковича по пьесе ирландского драматурга Брайана Фрилла «После занавеса». Обращение режиссера к телетеатру представляется закономерным на фоне его постановок последних лет: на ТВ камера позволяет применить кинематографические средства на новом (относительно сценического пространства) уровне. Сложный материал телепостановки требует комплексного анализа. В своей статье я лишь хотела бы тезисно указать на особенности работы Евгения Каменьковича в новой для него области.

В спектакле «После занавеса» звучит «кинематографический» голос за кадром, во многом соответствующий ранее упоминаемому «эпиграфу» к «Самому важному». Перед началом телепостановки Каменькович читает краткое «введение» из Фрилла: в нем автор объясняет, почему решил продлить жизнь чеховским персонажам (в пьесе происходит встреча Сони Серебряковой и Андрея Прозорова). Таким образом, мы с первых минут имеем дело с неким структурным усложнением.

В дальнейшем это «усложнение», разрушение пространственного и атмосферного «единства» углубляется. Помимо самого действия, снимаемого в различных ракурсах, мы можем наблюдать небольшой зрительный зал и его реакции (среди зрителей много детей, хотя спектакль не детский: зал собран по семейному принципу), а также театральную «машинерию». Нам открываются, как производятся те или иные эффекты—световые, звуковые, анимационные, откуда появляется бутафория. Эпизоды диалога Прозорова и Сони показаны в цвете, закулисная работа—в черно-белой гамме. Кроме того, фоном для «телесцены» оказывается все тот же неоднократно опробованный Каменьковичем экран, на котором появляется нарисованный силуэт грозной Медузы-Горгоны, управляющей в кафе, а потом силуэт уходящей Сони...

Все описанное производит впечатление (опять, на мой взгляд, не новое для работ Каменьковича) избыточности и неровности ритма. Небольшой

драматический эскиз-диалог Фрила о встрече двух одиноких чеховских героев в Москве 20-х словно не выдерживает той нагрузки (в том числе, кинематографической), которую дает ему Каменькович. Однако симптоматичен сам факт обращения режиссера уровня Евгения Каменьковича к театру, жанру, почти забытому после взятых Эфросом, Товстоноговым, Фоменко высот. Это обращение обещает продолжение.

Рассуждая о медиа, канадский социолог М.Маклюэн пишет: «Художники, работающие в различных областях искусства, всегда становятся первыми в открытии того, как позволить тому или иному средству коммуникации *воспользоваться силой другого или высвободить ее*»⁸ [курсив мой—Г.Ш.]. Маклюэновская «гибридизация», соединение, «высвобождающее энергию», быть может, наиболее соответствует отношениям сценического и кинематографического в современном театре, не только российском, но и европейском, и канадском, и американском. В частности, как мне кажется, работы Евгения Каменьковича небезынтересно сопоставить со спектаклями Робера Лепажа, соотечественника Маклюэна, экспериментатора в области кино (фильмы «Исповедь», «Возможные миры», «Обратная сторона Луны») и театра (сценические эпопеи на нескольких языках «Трилогия Драконов» и «Липсинк»; моноспектакли «Проект Андерсен» и «Эльсинор» и др.).

П.Гэбриэл, музыкант, композитор, сотрудничавший с Лепажем, заметил: «Он [Лепаж—Г.Ш.] создает театр для тех, кто не любит театр». Повидимому, Гэбриэл имел в виду театр традиционный. В постановках Лепажа сценические средства выразительности соединяются с кинематографическими и телевизионными; театральная площадка превращается в уникальное «мультимедийное» пространство. При этом кинематографичность постановок Лепажа не ограничивается использованием в них экрана (вернее, множества экранов) и камер—не менее значимы, например, смены планов. Так, в «Липсинке», участвовавшем в Международном Чеховском фестивале в 2009 г., одна из сцен (эпизод в книжной лавке) сначала как будто фиксируется камерой извне, со стороны улицы, а затем повторяется, но теперь мы видим и слышим то, что происходит внутри магазина. Эффект разных точек зрения, вероятно, можно назвать программным для этого девятичасового спектакля, охватывающего множество неожиданно пересекающихся судеб.

Естественно, у каждого из режиссеров—живущего и работающего в системе русской театральной школы Каменьковича с его тяготением к большой прозе и «гражданина мира» Лепажа с его визуальными экспериментами и импровизируемыми совместно с актерами текстами для спектаклей—свой путь. Однако, как мне кажется, здесь возможно отметить важные пересечения.

Обоим режиссерам экран в сценическом пространстве помогает выстроить своего рода театральную «полифонию мира»: создать объемные многочасовые эпические спектакли, в которых события и персонажи рассматриваются в сложных контекстах, с различных *точек зрения* (ярчайшие примеры тому—упоминавшийся выше «Липсинк» Лепажа и «Улисс» Каменьковича).

Также использование экрана у Каменьковича и Лепажа, как мне кажется, способствует построению интенсивного диалога с сегодняшним зрителем-потребителем медиа (в «Липсинке» функция *проводника*, присутствующая экрану, проявляется особенно отчетливо. В спектакле звучат практически все европейские языки, поэтому без «титров» невозможно обойтись). По-видимому, и для Лепажа, и для Каменьковича очень важен живой диалог с современниками, и кинематографические средства помогают режиссерам получить определенный «кредит доверия» от визуально пресыщенной публики, необходимый для того, чтобы театральная разговора состоялся.

1. *Тынянов Ю.Н.* Кино—слово—музыка // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 321.

2. Там же.

3. Сценические эпиграфы, постскрипумы и «объявления» глав можно сравнить не только с голосом повествователя в литературе, но и с голосом за кадром—в кино. Так, последний часто сопровождает не все действие фильма, но появляется только в начале и финале, задавая определенный угол зрения для зрителей.

Интересно, что в спектакле Каменьковича «Дом, где разбиваются сердца» по пьесе Б.Шоу (преьера—2005 г.) непосредственно звучит «голос за кадром»: используется аудиозапись, на которой К.Пирогов читает вводные и заключительные ремарки Шоу.

4. *Козлов Л.* Произведение во времени // *Козлов Л.* Произведение во времени. М., 2005. С. 214.

5. В данной главке я по большей части рассматриваю кино как медиа. В этом смысле театр противоположен кино и литературе: несмотря на появление множества низкопробных антреприз, словосочетание «массовый театр» все же представляется оксюмороном. Соответственно, все, что связано с клише массовой культуры представляется непривычным для сцены.

6. См.: *Кавелли Дж. Г.* Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

7. Там же. С. 34.

8. *Маклюэн М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека. М., 2003.

Говоря о «гибридизации», соединении различных медиа, Маклюэн, в частности, приводит пример «кинематографической темы Чарли Чаплина» в «Улиссе» Джойса.