

Дмитрий Трубочкин

## **Римас Туминас: наброски к творческой биографии**

**Творческий путь режиссера Римаса Туминаса (родился 20 января 1952 г.) связан с двумя странами, двумя культурами – Литвой и Россией. Так сложилось во второй половине 1970-х, когда он, будучи студентом, должен был регулярно совершать далекие путешествия на поезде: из Вильнюса в Москву и обратно в Вильнюс. На путях, связывавших разные столицы и разные культуры, формировалось его театральное мировоззрение. Недаром в большинстве спектаклей Туминаса есть мотив путешествия, воплощенный в герое с большим потертым чемоданом.**

Путешествие ради ученичества характерно для литовской театральной культуры. Так действовали знаменитые литовские люди театра в первой половине XX в.: Ю. Вайчкус, А. Виткаускас, К. Глинскис, А. Суткус, Ю. Мильтинис и другие – создатели новых театров, заложившие основы национальной школы. Ю. Вайчкус, например, побывал учеником в Петрограде у Ю. Юрьева, провел несколько лет в Америке; учителями А. Виткаускаса были актеры и режиссеры МХТ. Ю. Мильтинис – знаменитый руководитель Паневежского драматического театра и режиссер, по собственному признанию Туминаса, более всех на него повлиявший, – после окончания студии при Каунасском драмтеатре учился в Париже у Ш. Дюллена, потом в Лондоне.

Путешественники видят мир шире и разнообразнее, чем живущие оседло, и смелее сочетают то, что многим представляется не сочетаемым. Это правило верно для театра в целом и для литовского театра в частности. От русского театра он перенял подробный разбор авторского текста, психологически достоверные трактовки ролей, ансамблевое мышление, стремление выстраивать не только действие, но атмосферу и настроение; от английского – склонность к речевой иронии, поэзии текста; от французского – пристальное внимание к форме, графичности пластической партитуры.

Способность увидеть новое и незнакомое в привычном, оставить оседлую жизнь и пуститься в новый путь ради познания – все это по сей день свойственно Римасу Туминасу. В то же время он, как и родоначальники литовского театра, сохраняет исконную связь с национальной мифологией, веру в одухотворенность природы. Человек утонченного вкуса, Туминас в то же время похож на хуторского хозяина тягой к почве, к тому, что в земле завязывается, растет и цветет, просит ухода и бережного участия. Хуторянин, подобно крижистому дереву с большой кроной, глубоко укоренен в земле, при этом часто глядит в небеса и трепетно отзывается тонкими ветвями на любое дуновение ветра. Туминас и в современном мегаполисе живет древними календарными циклами, видит в своем хозяйстве миниатюрный портрет всего земного мира и уверен в том, что уход за своим маленьким садом – это путь к превращению всей земли в большой, цветущий сад.

Закончив в 1974 актерское отделение Литовской консерватории в Вильнюсе (ныне Литовская академия музыки и театра), Туминас в тот же год приехал в Москву и поступил на режиссерский факультет



Римас Туминас  
на репетиции спектакля  
«Последние луны»  
в Театре им. Евг. Вахтангова.  
2008  
Фото В. Мясникова

Государственного института театрального искусства (ГИТИС), в мастерскую И. Туманова. В предпоследний год учебы в Москве он выпустил свой первый спектакль в вильнюсском Театре драмы – «Январь» по роману болгарского писателя и драматурга Йордана Радичкова. В год окончания ГИТИСа (1979) состоялась его первая постановка в Москве, в Драматическом театре им. К.С. Станиславского – «Мелодия для павлина» Освальда Заградника.

Ранее, в 1973 А. Васильев совместно с О. Ефремовым поставили «Соло для часов с боем» того же автора в Московском Художественном академическом театре и тем самым открыли словацкого драматурга для московских зрителей. А в 1979 в Драматическом театре им. К.С. Станиславского А. Васильев, уже снискавший славу и профессиональный авторитет (он на 10 лет старше Туминаса), выпустил «Взрослую дочь молодого человека» по пьесе Виктора Славкина. Премьера Туминаса вышла сразу вслед за «Взрослой дочерью...» и вряд ли состоялась бы, если бы не энергичная поддержка Анатолия Васильева.

Выпуск московского спектакля пришелся на год весьма драматичный. В 1979 из-за конфликта с партийным руководством ушел в отставку А. Попов – художественный руководитель Театра Станиславского: это по его инициативе здесь стали ставить молодые выпускники режиссерского факультета, Туминас в их числе.

Предсказуемо было, что при таких обстоятельствах первый московский спектакль Туминаса затеряется среди других театральных событий. Тем не менее, эта работа, глубокая и лиричная, стала «миниатюрным» прологом к будущим большим постановкам – штилей в театральном плавании Туминасу ожидать не следовало. Обратим внимание: 27-летний режиссер выбрал для дебютов современных восточноевропейских авторов, чьи имена ни в Литве, ни в России не были на слуху. В этом угадывалось стремление быть первооткрывателем, создавать событие на стадии формирования литературного материала.

После первой московской премьеры Римас Туминас уехал в Вильнюс, поступил на работу режиссером в Государственный драматический театр Литвы (с 1998 г. – Литовский национальный драматический театр) и стал преподавать на актерском факультете Литовской консерватории.

В 1980-е гг., предшествовавшие обретению его страной независимости, между литовской и русской театральной культурой были равновелики силы притяжения и отталкивания. Эпоха «застоя» заразила многие большие театральные коллективы шаблонностью мысли и привычкой к официально одобренному, идеологически нейтральному, а значит, слишком осторожному, рационально мотивированному взгляду на мир. В то же время в начале 1980-х рядом с государственными театрами и при участии режиссеров и актеров, занятых в их работе, активно развивалось движение небольших театров-студий, выходящее в своих исканиях за рамки официально одобренных идей. В последней трети 1980-х этому движению способствовал дух либерализации, широко распространившийся в СССР благодаря новой реформаторской идеологии, провозглашенной по инициативе М.С. Горбачева на Пленуме ЦК КПСС в Москве в январе 1987 г. В мире зазвучали термины новой советской политики: «перестройка», «гласность», «новое мышление». Советские республики уже не желали ограничиваться автономией в составе обновленного Союза. Литва была первой республикой СССР, официально провозгласившей независимость (16 марта 1990 г.).

В бурный период второй половины 1980-х вокруг Туминаса в Государственном драматическом театре Литвы собралась группа актеров – его учеников, выпускников Литовской консерватории. Режиссер стремился увлекать не политическими, а художественными идеями: в первую очередь, мечтой о новом театре, которую он активно и страстно взялся претворить в жизнь. Группа Туминаса была, фактически, новым

товариществом единомышленников, вместе стремившихся к искусству живому, мыслящему, поэтичному; злободневному, но при этом не забывающему о природе сценических событий, об игре и иронии. Этот театр, вдохновлявшийся личностью режиссера и обаянием его идей, должен был по-новому открыться зрителю; обрести смелость и легкость, чтобы обращаться к любой теме – национальной или всемирной, навеянной прошлым или настоящим; искать и находить принципиально новый материал для сцены, и – в то же время – по-новому читать классические драмы, усматривать в них идеи и образы, близкие современности.

Идеи, питавшие Туминаса и его актеров в конце 1980-х, были очень похожи на те, что вдохновляли европейское движение «свободных театров» конца XIX в.; потом первых студий Московского Художественного театра; а потом и послевоенные «театры для людей», по формулировке Джорджо Стрелера, создавшего в 1946 г., вместе с Паоло Грасси, свой *Teatro Piccolo* (буквально, «Маленький театр»). Группу Римаса Туминаса тоже называли «маленькими» (по-литовски, *maži*): во-первых, из-за численности; а во-вторых, потому, что их с утра до вечера можно было найти на Малой сцене Государственного драматического театра Литвы. Здесь они бесконечно репетировали, беседовали, занимались чтением и обсуждением материала будущих совместных работ. Рядом с Туминасом в «маленькой» группе были не только актеры: во второй половине 1980-х началось его многолетнее и плодотворное творческое содружество с композитором Фаустасом Латенасом (годы жизни: 1956–2020).

Первой работой компании стал спектакль «Здесь не будет смерти» (премьера 25 ноября 1988 г.) на основе пьесы, сочиненной Римасом Туминасом и поэтом Валдасом Кукуласом по материалам биографии и творчества знаменитого литовского поэта Паулюса Ширвиса (1920–1979). Поэзия Ширвиса соединилась с историческими хрониками жизни уездных городков Литвы после Второй мировой войны (Ширвис в 1940–1950-х годах работал журналистом и редактором газет в городках Рокишкиского района Паневежского уезда) и фрагментами из «Мартина Идена» Дж. Лондона. Параллелизм биографий литературного и исторического героя всегда дорог для Туминаса, ибо проявляет глубинную связь между художественным вымыслом и реальной жизнью, которая составляет одну из важнейших тем Туминаса-режиссера.

Спектаклем «Здесь не будет смерти» дебютировал новый театральный коллектив, Туминас и его актеры ясно показали особенный, творческий почерк, узнаваемый до сих пор. Авторы спектакля обратились

к истории не парадной, столичной и героической, а скрытой от поверхностного взора, спрятанной в глубине страны. Туминас не просто соединил поэзию с историей: он прочел документы глазами поэта, увидел в простых провинциальных сюжетах философское измерение, превратил документальные факты в свидетельства народной памяти, поражающей богатством ассоциаций, свободой перехода от факта к фантазии и легенде. Он будто взял за основу давний тезис классической культуры: поэзия серьезнее истории, ибо говорит не о единичном (о том, что было), а об общем (о том, что было и могло бы быть)<sup>1</sup>.

В Советском Союзе часто военную и послевоенную историю интерпретировали как героический эпос о человеческих подвигах. Туминас и его актеры предпочли эпосу лирику: это уменьшило масштаб действия, но вместе с тем убрало из него тяжеловесность и навязчивую советскую торжественность, придало игре легкость, искренность, теплоту, подробность, свободу, грустную иронию и юмор. Критики отмечали, что в системе художественных идей Туминаса рядом с категорией «действие» равную важность обрели категории «настроение» и «атмосфера»; конечно же, этому много способствовало музыкальное оформление Фаустаса Латенаса.

Тема исторической памяти в советские времена была идеологически ангажированной. Туминас и актеры, взяв эту тему, остроумно освободились от идеологии, объявив в программке: «Спектакль... ничего не отрицает и не утверждает. Он только честно свидетельствует». По сей день театральное кредо режиссера можно сформулировать близко к тексту той старой программки: он стремится создавать на сцене честные свидетельства памяти – личной, родовой, национальной, общечеловеческой.

Профессиональную оснащенность, самостоятельность и перспективность нового коллектива оценили и зрители, и критики, и чиновники. 2 марта 1990 г. в Вильнюсе был учрежден новый государственный театр под руководством Р. Туминаса (разумеется, в этом сказались настойчивость режиссера в ходатайствах перед Министерством культуры). Актерами театра стали все участники «маленькой» группы. На русском языке за новым вильнюсским театром закрепилось название Малый. Все же по смыслу и историческому контексту название *Mažasis* больше похоже на итальянское *Piccolo* (напоминание о новом и молодом театре Джорджо Стрелера), чем на русское Малый (напоминание о старом московском императорском театре).



Р. Туминас на репетиции спектакля «Маскарад» с актерами Театра им. Евг. Вахтангова, 2010. Фото В. Мясникова

Рождение нового театра пришлось на самые бурные дни: 16 марта 1990 г. Верховный совет Литовской Республики принял Акт о восстановлении независимости Литвы. «Маленькому театру» Туминаса суждено было стать ни много ни мало, художественным прологом к новому периоду истории государства. Стать первым из трех самых знаменитых литовских театров, образовавшихся в первое десятилетие после распада СССР: в 1998 г. были учреждены *Meno Fortas* Эймунтаса Някрошюса и Театр Оскараса Коршуноваса (ОКТ).

Государственный Вильнюсский Малый театр в первые же дни существования в полной мере ощутил «пограничность» политической ситуации. На печати театра, изготовленной за две недели до провозглашения независимости, значилось: «Литовская Советская Социалистическая Республика». На взгляд новых радикальных политиков, не уследивших в пылу политических баталий за новыми театральными событиями, это означало, что театр принадлежал к старому, советскому миру. Такую репутацию, возникшую благодаря уникальному историческому курьезу, пришлось некоторое время преодолевать – в первую очередь усилиями Туминаса и Латенаса: они по очереди, сменяя друг друга, занимали пост руководителя театра, чтобы удержать вновь учрежденную организацию в системе государственных театров Литовской Республики.

Бурная политическая и социальная жизнь 1990-х открывала настежь все окна и побуждала людей искусства отзываться на злобу дня; несмотря на это программа театра Туминаса предполагала создание в первую очередь художественных, а не политических событий, обращение к языку поэзии и философии, а не публицистики. Вспоминая те годы, режиссер говорил, что много раз испытывал побуждение «отозваться на злость злостью», создать спектакль агрессивный и прямолинейный, безжалостно напасть на зрителя, возмутиться вместе с ним, вознегодовать на грязь современной жизни. Но всякий раз он удерживался сам и удерживал актеров, напоминая им: современный подвиг театра в том и состоит, чтобы не забывать о красоте, выбирать достойные красоты идеи и образы, свидетельствовать о ней языком игровым, свободным, смелым и художественным, эмоциональным, и в то же время мудрым, подробным и неторопливым. На этой идейной основе он формировал репертуар театра: первым же спектаклям сопутствовал ошеломляющий успех на фестивалях и в прессе.

Четыре постановки первого десятилетия Малого театра, осуществленные Туминасом, литовская публика по сей день называет легендарными. Три из них поставлены по классической драматургии, одно – по современной прозе: «Вишневый сад» Антона Чехова (1990); «Улыбнись нам, Господи» по роману Григория Кановичюса «Козленок за два гроша» (роман написан в 1989 г., премьера спектакля в инсценировке Туминаса – в 1994 г.); «Маскарад» Михаила Лермонтова (1997) и «Ревизор» Николая Гоголя (2001). Эти спектакли в совокупности содержат важнейшие приметы театрального мировоззрения и манеры Римаса Туминаса. Отмечу, что, начиная с «Улыбнись нам, Господи» (1994), режиссер работает исключительно с театральным художником Адомасом Яцовскисом; так что легко узнаваемый сегодня стиль Туминаса – результат уникального творческого содружества и соавторства трех мастеров: режиссера Туминаса, композитора Латенаса, художника Яцовскиса – содружества, прервавшегося с безвременной кончиной Фаустаса Латенаса 3 ноября 2020 г.

Римас Туминас понимает любой свой спектакль как действие одновременно жизненное и символическое. Символ, в соответствии с классическим его пониманием, действует по принципу восполнения и присоединения: духовное присоединяется к материальной вещи и проявляет себя в конкретных формах. Туминас, хоть и не использует прямо слово «символ», все же мыслит его в своей работе вполне конкретно;



символизм мышления проистекает из глубокой потребности открывать в мире духовное содержание, свойственной его природному, «хуторскому» мифологизму.

Любой сюжет для него передает историю странствий человеческой души, которая разворачивается как жизненный путь героев, путешествие из одной точки мира в другую. Поэтому в спектаклях Туминаса так много путников и образов путешествия. В «Вишневом саде» на сцене у левой кулисы была выстроена гора из чемоданов, будто в напоминание о том, что герои не смогут обрести спокойствия и потому им сразу надо готовиться к пути<sup>2</sup>. В «Улыбнись нам, Господи» центральная линия сюжета – путешествие трех евреев из литовского местечка Мишкине в Вильнюс на телеге, в которую запряжена старая лошадь. На пути их подстерегают разнообразные встречи; для всех троих этот путь имеет смысл паломничества, ибо Вильнюс для них – «литовский Иерусалим».

В «Ревизоре» визит Хлестакова в уездный городишко понят как смешной и трагический эпизод его поездки из столицы России. Молодой Хлестаков покинул Санкт-Петербург навсегда: уехал из столичного блеска в темную глушь – в поместье к отцу. Остановка в этом безымянном городе была для него последним (и единственным) поводом пережить огромную и небывалую, хоть короткую и фальшивую, чиновничью славу. Идея жизненного пути противопоставлена фальши и случайности этой остановки Хлестакова: в ходе спектакля слуга Осип то и дело подталкивает господина продолжать путь («Надо ехать, хозяин, надо ехать!»), а в конце собирает его и сажает в карету по-отечески безапелляционно. В финале спектакля дочь Городничего Марья Антоновна влезает на фонарный столб, чтобы горестно вглядываться вдаль. Всей душой она жаждет еще одного путешествия для Хлестакова: возвращения к ней, его невесте.

Мир в спектаклях Туминаса, – это мир искусства, живущий не по законам повседневного быта, а по законам воображения. В этом мире граница между явью и сном неразличима; образы прошлого и настоящего смешиваются; воображение придает фантастическую и парадоксальную форму любому, сколь угодно простому проявлению жизни.

В «Маскараде» после открытия занавеса перед зрителем предстает засыпанная бутафорским снегом площадка зимнего сада с одинокой статуей обнаженной Афродиты, освещенная парадным вечерним светом фонарей. Задник и кулисы сформированы плотными тканями черного цвета, так что сцена как будто окружена слепой ночью. В этом без-

донном окружающем пространстве спрятан прямой путь вверх с Земли на Луну (туда вдруг всерьез соберется молодой князь Звездич, начав движение по невидимой лестнице) и разного рода визуальные чудеса (огромная светящаяся люстра неожиданно пролетает через всю сцену из правой кулисы в левую прямо над массовой актеров).

В мире, где сливаются сон, фантазия, память и явь, живут персонажи, передающие светлую и темную стороны. Из темноты приходят в спектакли Туминаса гротескные юродивые; из света – танцующие девушки в светлых нарядах (Нина в «Маскараде» своей легкой полетностью похожа на романтическую балерину).

Туминас вводит таких персонажей в действие даже тогда, когда их нет в тексте драмы. В «Маскараде» есть некий «Человек зимы», живущий в зимнем саду и катающий для развлечения ком снега; ком становится все больше и больше, вырастая вместе с ревностью Арбенина; в конце концов он превращается в огромный белый шар и подминает под себя ревнивца Арбенина, убившего свою жену и от горя лишившегося рассудка.

Место, в котором на время останавливается человек в своих странствиях, представлено у Туминаса как большой и странный хутор с разнообразными постройками. Здесь царствует прошлое в виде тяжелой мебели, деревянных стен, потемневших от времени и воздействия стихий, причудливых устройств, чье предназначение современному человеку непонятно. В «Ревизоре», например, кровать Хлестакова в гостинице поставлена на большую чугунную платформу от старого пожарного насоса.

Туминас и Яцовскис предпочитают выстраивать декорации и будафорию внутри черного кабинета сцены и не используют смен декораций. Вместо перестановок они вводят в спектакль выразительные визуальные символы, которые смотрятся весьма эффектно и надолго остаются в памяти зрителей.

В уездном городе живет огромный призрак высотой от планшета до колосников, похожий одновременно на недостроенную часовню с башенкой и куполом без креста и на языческую куклу с размытым лицом, обернутую в серую ткань. Этот гигантский, жуткий призрак, невидимый героям, но видимый зрителям, напоминает о главном преступлении, совершенном местными чиновниками: они не построили церковь, разворовали средства, отпущенные на нее. Похоже, за всю долгую историю постановок «Ревизора» Туминас – единственный режиссер, поставивший столь выразительный акцент на теме преступления уездного города перед Богом: визит Хлестакова – наказание за это



На репетиции спектакля «Улыбнись нам, Господи» в Театре им. Евг. Вахтангова.  
Слева направо: Римас Туминас, Фаустас Латенас, Адомас Яцовскис

преступление. «Призрак» закреплен тросом за круглый рельс на колосниках (идея Яцовскиса); время от времени он снимается с места и движется по кругу, заполняя собой все пространство, подметая на своем пути все, что натворили, нагрешили люди. Ф. Латенас написал на движение призрачной церкви музыку: в ней слышны и громкие переборы клавишных в регистре органа, и славянское многоголосие, которым в деревьях провожают невесту к алтарю, и ритуальный плач, и прощальный крик журавлей, улетающих на юг дождливой осенью.

При всей этой безграничной свободе фантазии, организующей действие, Туминас – режиссер, ставящий текст драматурга выше себя и принимающий его как закон. Он любит повторять, что делать спектакль «отдельно от драмы» или «против драмы» – то же самое, что сразу заявить свое первенство над Шекспиром, Гоголем или Чеховым. Процесс творчества – это процесс роста: если ты сразу «велик», то и расти некуда; лучше расти, постигая величие гениальных идей, дотягиваться до их высоты собственным воображением.

Передать величие замысла писателя или поэта – значит, по Туминасу, наполнить жизнью мир, им созданный, с помощью актеров. Поэтому Туминас на репетициях придумывает вместе с исполнителями биографию каждого персонажа, следуя и тексту драматурга, и этюдным фантазиям актеров, и своим собственным интерпретациям. Поэтому

сценическое действие его спектаклей наполнено многими подробностями, связанными в единый игровой ансамбль, в единую живописную палитру.

Середина и вторая половина 1990-х отмечена постановками Туминаса в театрах на севере Европы (Финляндия, Исландия) и активными европейскими гастрольями Вильнюсского Малого театра, организованными при активной поддержке министра культуры Литовской Республики Саулюса Шальтяниса. Это новое путешествие усилило ощущение большого мира, широты художественного пространства, в котором создаются спектакли даже для маленьких сцен. В эти годы у Туминаса окончательно оформился специфический подход к классике, который сам режиссер иногда называет «взгляд иностранца», или «взгляд со стороны», позволяющий находить нетривиальные способы прочтения известных текстов. Такой подход, выводящий зрителя из автоматизма восприятия, получил в истории искусства название «остранение»<sup>3</sup>. Для Туминаса «остранение» не значит «коверканье»; скорее, это бережное прикосновение издалека, дистанция для сотворчества, поэтического созерцания и взаимодействия, стремление набрать далекую перспективу, чтобы рассмотреть новые конфигурации символов, уже незаметные изблизи.

Художественный авторитет Туминаса в Литве начала 1990-х был настолько велик, что его, руководившего Вильнюсским Малым театром, пригласили в 1994 г. стать главным режиссером Государственного драматического. Он ушел с этой должности через 5 лет работы, и перемена эта совпала с началом новой главы его творчества: на рубеже XX–XXI в. о Туминасе и его Малом театре восхищенно заговорили в Москве и Санкт-Петербурге.

В Москве театр впервые побывал на гастролях в 1998 г., где с большим успехом показал на вахтанговской сцене «Маскарад» на литовском языке. В следующем году этот спектакль участвовал в фестивале «Золотая маска» и получил приз как лучший зарубежный спектакль: это была первая международная премия в истории российского фестиваля.

В 2000 состоялась первая постановка Туминаса с российскими актерами: спектакль «Играем... Шиллера!» по трагедии «Мария Стюарт» Ф. Шиллера в московском театре «Современник». В 2002 режиссер поставил русскую версию своего «Ревизора» в Театре имени Евг. Вахтангова. О каждом из этих двух спектаклей в прессе высказывали диаметрально противоположные мнения; но на всех показах были аншлаги. Спектакль «Играем... Шиллера!» идет в «Современнике» до сих пор, в нем сменилось

несколько актерских составов. Работы исполнительниц главных ролей стали, по общему признанию, одной из вершин их продолжающейся театральной карьеры: Марина Неёлова (Елизавета), Елена Яковлева (Мария Стюарт), Чулпан Хаматова (Мария Стюарт). Следующий спектакль Туминаса в театре «Современник» был «Горе от ума» (2007) по комедии Александра Грибоедова, хрестоматийной для русской культуры: этот спектакль с выдающимися ролями актеров разных поколений также до сих пор сохраняется в репертуаре.

Одновременно с работой за пределами Литвы Туминас продолжал выпускать спектакли в театре Вильнюса, не изменяя своему обыкновению чередовать классику и современную драму. Он поставил чеховские «Три сестры» (2005) и два спектакля по пьесам литовского драматурга Марюса Ивашкявичюса: *Madagascaras* (2004) – фантазмагорию о перемещении литовского государства на остров Мадагаскар – и *Mistras*, или Мастер (2010) – соединение истории и фантазии на материале жизни польской и французской интеллигенции в Париже времен Июльской монархии. Творческий подъем театра совпал с выдающимся событием его жизни: он получил в пользование историческое здание в Вильнюсе – ампиный павильон начала XX в. на проспекте Гедиминаса, 22. Потолок зрительного зала уникален: он выложен зеленоватой прозрачной плиткой из стеклобетона. Сегодня это здание благодаря архитектуре и славе Малого театра признается одной из достопримечательностей Вильнюса.

Работы Туминаса этого периода показали (затем это подтвердилось неоднократно), что он – режиссер-сюрреалист с тонким чувством стиля и театральности, режиссер-график с абсолютной чувствительностью к гротеску и – главное – режиссер-артист с бесконечным доверием к творческой природе актера. Человеческая судьба для него гораздо важнее абстрактных визуальных кружев, сюжетное повествование он всегда предпочитает бессюжетной игре. Он любит разгадывать загадки авторской мысли, сочиняя жизненные истории на темы, предложенные автором, а не предаваться волюнтаризму собственных фантазий, в которых грань между «радикальным прочтением» и самоутверждением стерта до неузнаваемости. Туминас относится к тем, кто не разрушает, а сберегает классику и через нее сберегает красоту, хранимую ею. При глубоком чувстве юмора его мировоззрение трагично, как у романтиков: в его основе тоска по красоте, переживание неспособности современного мира дать ее совершенное воплощение. Насыщаясь болью от невоплощенности, чувство красоты становится предельно

пронзительным и стремится выразить себя в неправильных формах и гротескных образах.

В 2007 г. Туминас стал художественным руководителем Театра имени Евг. Вахтангова. Это первое в истории новейшей России назначение гражданина иностранного государства на руководящую должность в театре. Как показало время, сущность театра как художественного организма и сущность Туминаса как режиссера совпали и усилили друг друга. Для вахтанговцев характерна особая чувствительность к красоте и театральности, аристократизм формы, выразительность физической пластики; в то же время это театр глубоких психологических прозрений, верный исконному стремлению русской школы «сделать так, чтобы зритель после посещения спектакля стал немного лучше». Свой приход в Вахтанговский и успех общего дела Туминас называет просто: «судьба» (не «случай», а именно «судьба»), не стремясь искать ни достоинств, ни заслуг, ни знаков предопределенности, ни тайных дорожек, что привели к этой встрече.

О Туминасе в Театре им. Евг. Вахтангова мы уже имели возможность высказаться подробнее<sup>4</sup>; этот период биографии режиссера еще создается, и о нем не раз скажут в этом году, в преддверии 100-летнего юбилея прославленного театра. Если же поставить себе задачу свести к нескольким развернутым формулам суть творческого метода Римаса Туминаса, воздерживаясь от подведения итогов, получится, вероятно, следующее:

— иностранец в русском театре, глубоко погружившийся в русскую классику, влюбленный и опьяненный ею, но никогда полностью не совпадающий с «русским взглядом» – и в этом несовпадении заключена его творческая сила и особенная привлекательность;

— режиссер-драматург, ищущий для себя и актеров «воздуха» в промежутках авторского текста, чтобы создать свободное пространство игры – но при этом всегда сберегающий авторское слово и никогда не применяющий прием деконструкции или контаминации;

— властный режиссер, то и дело подсказывающий актеру рисунок, но идущий не от волюнтаристских фантазий к тексту и актеру – наоборот, от авторской истории и актерской природы к сценическим фантазиям и импровизациям, порой самым безграничным, но все же не предающим идею литературного автора;

— классицист по формальным предпочтениям, для которого идея прекрасного не является сентиментальной абстракцией, мыслящий графичными образами, завершенными формами, прекрасно знающий

вековое театральное ремесло и правила, но при этом понимающий, что самые «проверенные» и старинные рецепты холодны без теплого актерского участия, которое может порой расшатать формальную строгость;

— романтик и сюрреалист по мировоззренческой сути, увлеченно насыщающий спектакли ночной языческой образностью, стихийностью (снег, дождь, звезды, ветер, луна), древними «звериными» символами, молчаливо хранящими тайны мироздания (собака, рыба, медведь), угадывающий мистику даже в самых бытовых житейских историях;

— человек, склонный читать почти любое авторское слово как слово поэтическое, прозу – как поэзию, подчеркивающий ритмичность и афористичность высказывания, требующий от актеров произнесения текста «без подъездов» через междометия, без сиюминутного «поиска слова в пространстве», будто бы создающего фразу на ходу – но как точную и заранее продуманную мысль;

— человек искусства, осознающий границы театра достаточно просторными, чтобы выразить любую идею, и обильно насыщающий действие образами разных видов искусства (музыка, балет, поэзия, живопись, скульптура и пр.);

— режиссер, признающий первенство актера, прекрасно владеющий техникой показа на сцене во время репетиций, радующийся всякой уместной актерской импровизации, но всюду напоминающий о загадочном «давлении неба», незримом божественном взгляде, «третьем глазе», который должен заставить актера задать самому себе вопрос: «откуда у меня право так гулять по сцене?»;

— режиссер, признающий исходным материалом для творчества актера небытовой жест, танцевальное движение и пантомиму, требующий музыкальности сценических проявлений (подобно Мейерхольду или Вахтангову) и при этом добывающийся того, чтобы даже самое причудливое действие было узнаваемым по смыслу и цели;

— художник, никогда не увлекающийся архитектурным «строительством» на сцене, но, наоборот, оставляющий пустую площадку как место для танца, которое он окружает тьмой черных кулис и задника; черное и белое – как цвета классического концерта или бала – являются основой цветовой гаммы его спектаклей;

— человек театра, никогда не забывающий об особой магии сценического портала и то и дело подчеркивающий диалог сцены и зрительного зала в своих спектаклях; поэтому в его спектаклях актеры то и дело пристально, серьезно и долго вглядываются со сцены в зрительный зал...

Я поставил многоточие, поскольку есть риск увлечься афористичными высказываниями, поддаться логике парадокса и – таким образом – затемнить финал этого краткого очерка. Закончить его уместно напоминанием о том, что для Римаса Туминаса зрительный зал символизирует совокупный взгляд мира. К миру присоединяются небеса, поэтому вместе со зрителями спектакль смотрят ангелы: они, любит повторять Туминас, «то над колосниками, а то на галерке». В таком выском окружении театральная поэзия очищается до своей предельной ясности и живет, руководствуясь двумя древнейшими законами искусства, имя которым – «гармония» и «ритм». Для режиссеров, творящих по этим законам, наибольшее счастье – понять, что они сумели задеть в душах зрителей потайной нерв, соединяющий время и вечность.

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика. 1451b 3–12.

<sup>2</sup> Постановке «Вишневого сада» предшествовало еще одно путешествие Туминаса из Вильнюса в Москву и обратно: специально, чтобы посмотреть в Театре на Таганке «Вишневый сад», поставленный Питером Бруком в Бруклинской академии музыки и привезенный на гастроли в Москву 6 марта 1989 г. Это была первая в истории англоязычная постановка Чехова, показанная в русской столице. После просмотра этого спектакля Туминас должен был принять решение, будет ли он сам ставить «Вишневый сад». Весь обратный путь Туминас провел в сомнениях; и прямо на перроне в Вильнюсе, где его встречала немногочисленная труппа «Маленького театра», режиссер – ко всеобщей, громкой радости – объявил, что спектаклю быть. Это был единственный случай в биографии Туминаса, когда он поставил решение о своей будущей постановке в зависимость от работы другого режиссера; этим единственным режиссером был Питер Брук.

<sup>3</sup> Русский термин «остранение» был введен Виктором Шкловским в 1916 г.; ему же принадлежат первые описания приема «остранение» на примерах русской литературы в работе «Искусство как прием», впервые опубликованной в 1917 г. (См.: Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 7–23.) В театре аналогичный прием известен в более поздней интерпретации Бертольта Брехта как «эффект очуждения» (*Verfremdungseffekt*).

<sup>4</sup> См.: Трубочкин Д. Римас Туминас. Московские спектакли. М.: Театралис, 2015.