

Наталья Скороход

ТЕАТР «ВОЙНЫ И МИРА»: ЭПИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

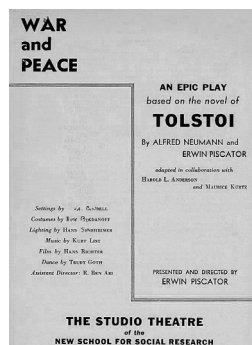
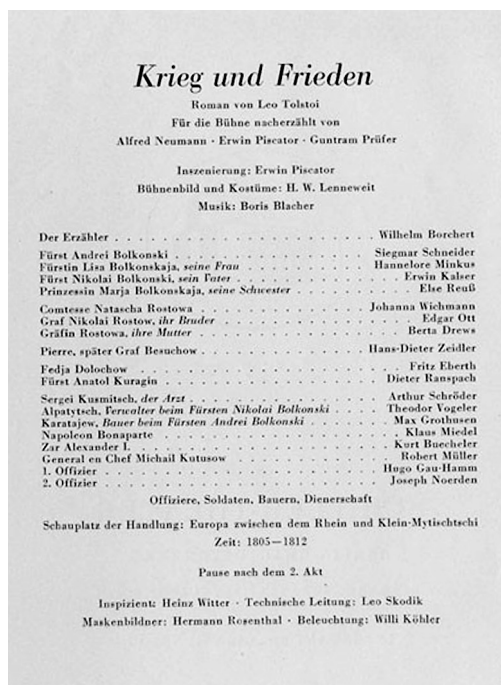
Эпическая традиция в отношении романа «Война и мир» у нас еще не сложилась. Хотя – как я пыталась показать во второй части – своеобразие спектакля Мастерской Петра Фоменко «Война и мир: Начало романа» (2001) во многом определяли эпические элементы¹. Но – положила руку на сердце – «прописывать» эту инсценизацию «по эпической части» было бы преувеличением, фоменковская «Война и мир...», несомненно, стала еще одним торжеством актерского ансамбля Мастерской, и выдающиеся исполнители затмили все или почти все прочие составляющие спектакля. Когда-то Елена Полякова писала об «Анне Карениной» Немировича-Данченко: «Перечитываешь роман и перед глазами Алла Тарасова “в черном, низко срезанном бархатном платье”, Борис Петкер, ловящий моль, Ангелина Степанова – Бетси Тверская с ее злым изыщством. <...> Интонации актеров стали интонациями Карениных, Облонских, их прислуги»². Не удивлюсь, если и современный исследователь, перечитывая первый том толстовской эпопеи, услышит в диалогах героев интонации Полины Кутеповой, Галины Тюниной, Карэна Бадалова...

1. «Толстой в духе Пискатора»

Напротив, в европейской и американской театральных традициях укоренилось именно эпическое прочтение романа. В 1942 г. в Нью-Йорке (Театр Студио), а затем в 1955 г. в Берлине появился спектакль «Война и мир» Эрвина Пискатора (Шиллер-театр, Зап. Берлин), инсценировка романа, сделанная им в соавторстве с А. Нёманом и Г. Прюфером ставилась в Европе и Америке 16 раз: от Турции до Норвегии, от Мексики до Канады; в 1965 г. на BBC по ней была сделана телепостановка. Характерно, что в англоязычной Википедии на странице романа «Война и мир» инсценировка Пискатора, Нёмана и Прюфера и названа как «первая

известная в мире успешная адаптация»³. В том же году перевод сценической версии на английский язык был выпущен в Лондоне⁴ отдельной книгой.

Сама история встречи создателя политического театра, человека, которого Бертальт Брехт называл «первым режиссером современности», с историческим романом русского мыслителя заслуживает отдельного исследования. Здесь мы затронем лишь некоторые аспекты этой интереснейшей темы. Спектакль «Война и мир» стал для Пискатора итогом многолетних раздумий над романом. Крупнейший отечественный германист Владимир Колязин полагает, что «Русский опыт Пискатора концентрировался, вне сомнения, в постановке романа Л. Толстого “Война и мир”, над которой



Программка
спектакля
Э. Пискатора
«Война и мир»
в Шиллер-театре.
1942

Афиша «Войны и
мира» Э. Пискатора
в театре «Студио»

нии «Войны и мира» немного поменялись и на Бродвее в постановке Пискатора выходит другой материал⁷.

Однако в 1942 г., будучи уже в Нью-Йорке, режиссер поставил инсценировку на сцене офф-бродвейского театра Студио (*Studio Theatre*) со студентами своего курса. Американский период его творчества связан с педагогической работой: с 1940 по 1951 режиссер руководил мастерской, где обучались люди самых разных театральных профессий, достаточно сказать, что среди учеников Пискатора – Марлон Брандо и Тенесси Уильямс⁸.

В 1979 г. в интервью «Нью-Йорк Таймс» Мария Лей-Пискатор, «вечный сотрудник» и к тому времени уже вдова режиссера, говорила, что вопрос войны и мира был для Пискатора не только «космическим вопросом», он решал эту проблему каждый день своей жизни⁹. И он бы хотел, чтобы публика получала на спектакле «Война и мир» своеобразный «урок мира». Таким образом, прочтя роман во время Первой мировой войны, режиссер воплощает свое видение Толстого в разгар Второй. Безусловно, в инсценировке ощущается антимилитаристский пафос. Смешно, но единственное упоминание в советской прессе о постановке «Войны и мира» в Шиллер-театре связано именно с этим. Газета «Советская культура» летом 1956 г. в рубрике «Нам сообщают по телефону» пишет, что «...Театр имени Шиллера (Берлин) показал постановку «Война и мир». Инсценировку романа Л. Толстого

режиссер начал работать еще в 20-е годы»⁵. Действительно, «русский опыт» создателя политического театра очевиден, но здесь надо отметить, что первая встреча Пискатора с романом Толстого произошла еще раньше – в окопах Первой мировой. В те годы его более всего волновал пацифистский пафос «Войны и мира». Будучи уже известным режиссером, Пискатор вновь возвращается к мысли о романе: «Он верил, что немцы могут сегодня постичь толстовскую «философию универсума»»⁶.

Далее, уже после возвращения из СССР, где режиссер задумал ряд грандиозных проектов, а осуществил лишь один – игровой фильм «Восстание рыбаков» (1935, Межрабпомфильм), спасаясь от Гитлера во Франции, Пискатор работал над инсценировкой «Войны и мира». В 1938 г. он заключает договор с бродвейским продюсером Гилбертом Миллером: острая и актуальная – антигитлеровская – версия романа должна была появиться на подмостках Нью-Йорка. Переезд Пискатора в США был связан именно с этим проектом, правда, планы в отноше-



Пискатор с женой
Сартра Симоной
де Бовуар и
исполнителями
спектакля «Мухи».
Студия *Dramatic
Workshop*, Нью-Йорк.
1947

осуществил известный немецкий режиссер Э. Пискатор, который называет свой театр “театром идей”. Выбирая указанную постановку, Пискатор заявил, что делает это потому, что мир является для него “главной идеей”¹⁰.

Однако пьеса по роману и спектакль Пискатора кажутся мне глубже, чем злободневное антигитлеровское и/или антимилитаристское прочтение текста, недаром эта версия «Войны и мира» жила на подмостках Европы и Америки целых три десятилетия уже после Второй мировой войны. «За премьерой 1944 г. [1942. – Н.С.] в Нью-Йорке последовала западноберлинская, – пишет В. Колязин, – в Шиллер-театре (1955), на которой занавес поднимался 41 раз. Потом режиссер повторил постановку трижды [четырежды. – Н.С.] – в Дармштадте, Тюринге, Крефельде и Юпсале»¹¹. Интересно, что инсценировка Пискатора и его соавторов все же попала на Бродвей, для которого создавалась изначально: весной и летом 1967 г. она игралась в театре Лицеум, режиссер Эллис Раб. «Судьбы пяти аристократических семейств меняются, в то время как их страна переживает нашествие Наполеона в

начале XIX в.; адаптация романа Льва Толстого»¹² – такова была аннотация бродвейской постановки.

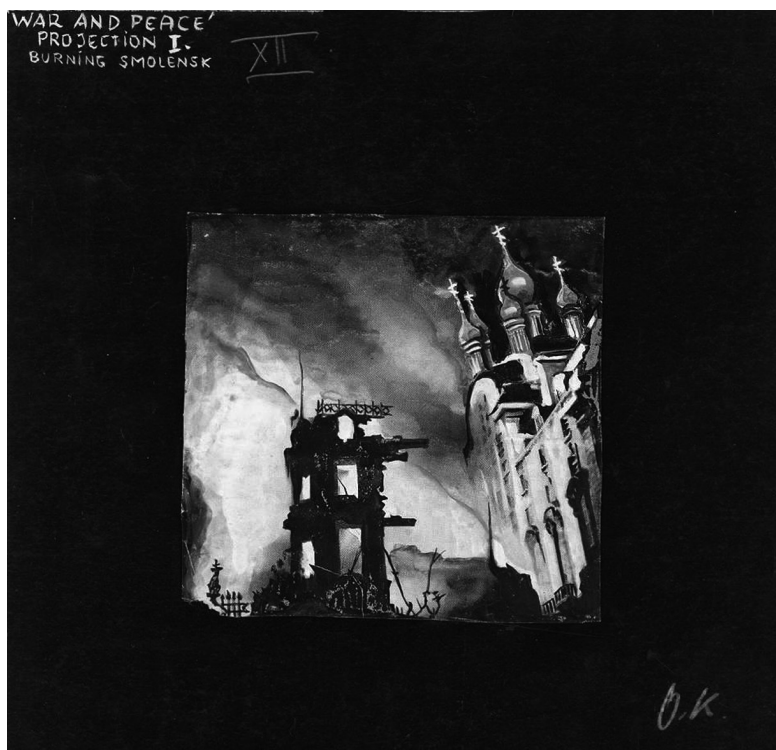
В 1979-м эта инсценировка вновь появилась на подмостках Нью-Йорка: на сцене университета Стони-Брук (*the State University at Stony Brook. N.Y.*) «Войну и мир» поставил режиссер и педагог, заведующий кафедрой театрального искусства Альфред Брокс. Журналист «Нью-Йорк Таймс» Барбара Делатайнер (*Barbara Delatiner*) отрецензировала этот опыт в статье «Толстой, воплощенный в духе Пискатора» (*Tolstoy Staged In Piscator Style*). Судя по описанию, помимо прочих целей эта постановка носила и познавательный учебный характер: «он [спектакль. – Н.С.] приближается к тому, что теперь называется “мультимедиа”. Включение записанной на пленке музыки и диалога смешивается с живым действием. Специальные эффекты широко используются. Изображения на слайдах проецируются на сцену»¹³. Режиссер полагал, что в пьесе «есть слияние всех приемов эпического театра», «“Война и мир” Пискатора – это его апофеоз»¹⁴. Судя по рецензии, спектакль Брокса (Мария Лей-Пискатор

была консультантом этой постановки) можно рассматривать и как своеобразную лекцию или учебное пособие по теме «Эпической театр».

Последнее представляется мне принципиальным. Не злободневность прочтения романа, а именно органическое соединение не только его текста и композиции, но и духа толстовской эпопеи с принципами эпического театра увлекает Пискатора и делает эту постановку интересной не только для экспертов, но и для самой широкой публики. Общеизвестно, что Брехт и Пискатор понимали принципы эпического театра не вполне одинаково. Существует шутка театрального критика Кенноса Тина о том, что Брехт услышал от Пискатора про «эпический театр» еще в 1920-е гг. и потом всю жизнь пытался понять, что же это такое¹⁵. Для Пискатора главным героем на сцене была историческая подоплека событий, эпоха и ее влияние на человека. Четыре тома романа были уложены в 40 коротких эпизодов инсценировки,

первый акт строго соответствовал первым книгам романа, второй – третьему и четвертому тому. Список действующих лиц включал Наполеона и Александра I, Пьера, князя Андрея и Наташу, Платона Каратаева и Алпатыча, дочь и отца Болконских, офицеров, солдат и крестьян – все сословия были задействованы в пьесе. Характерно, что в списке отсутствуют Элен и ее отец князь Василий. Пьер – главное лицо этой инсценировки интересовал Пискатора именно в качестве персонажа, реагирующего на исторические события и меняющегося в процессе их осмысления; и в этом смысле понятно пренебрежение событиями женитьбы Пьера и разочарования в Элен.

В пьесе присутствовал рассказчик, но не он один «очуждал» происходящее, для этой цели Пискатор как всегда активно использовал экраны и проекцию. Уже в 1920-е гг. «кино у Пискатора стало выполнять драматургическую функцию»¹⁶, – справедливо утверждает Владимир Колязин. Здесь же –



Эскиз проекции
«Горящий Смоленск»
к постановке
«Войны и мира»
в Dramatic Workshop.
Художник
Хайнц А. Конделл

2. Пьер vs Анатолий

и это было именно вплетено в ткань пьесы – за пределами сценической жизни героев, на экранах перечисляются события – жизненные и исторические, которые происходят параллельно, это обеспечивает непрерывность действия и дает ощущение романного времени. Понятно, что принципиальные для Пискатора эпоха и историзм не подразумевают исторической достоверности постановки: костюмов, реквизита и пр., визуальная сторона спектакля – черно-белая графика: персонажи в исторически-нейтральных черных пальто мечутся по белым квадратам сцены между датами и названиями исторических событий, высвечивающимися на экранах.

Если же вернуться к началу нашей истории и вспомнить о «Картинах 1812 года...» – инсценировке офицера Павла Данильченко, поставленной на сцене Суворинского театра в 1912 г. в честь столетия Бородинской битвы, то здесь может возникнуть любопытное сопоставление. Я писала о переложении Данильченко как о первой попытке создать эпическую пьесу по роману¹⁷. Его версия отражала «судьбу историческую», важные персонажи романа появлялись в пьесе лишь единожды – как Наташа Ростова, или дважды – как Пьер или Андрей Болконский, поскольку фабульная арка пьесы была связана с нашествием и изгнанием Наполеона из России и судьбы отдельных героев «не вписывались» в концепцию Данильченко. Версия Пискатора соединяет «судьбу историческую» с судьбой индивида, для него принципиально важна «арка героя», изменение под влиянием исторических событий и их осмысления. Экраны – помимо драматургической – выполняли и сценографическую функцию: именно так Пискатор играл «масштабами»: малюсенькой казалась фигура героя на фоне огромных проекций букв или цифр. «Игра масштабами» была подхвачена тем, что сцена Бородинской битвы была «сыграна» Пьером с помощью оловянных солдатиков.

В том, что инсценировка Пискатора и его постановки «Войны и мира» в 1950-е гг. заложили европейскую традицию инсценизации романа, мне удалось убедиться на собственном опыте. В 2011 г. венский Бургтеатр привез в Петербург версию «Войны и мира». Режиссер Маттиас Хартман показал свой спектакль в рамках фестиваля «Александринский», это была многофигурная композиция по роману, которая не опиралась на какую-либо из уже известных инсценировок, театр читал Толстого сам, жанр постановки – «репетиция романа». Подобный жест давал актерам право войти в многостраничную эпопею Толстого без всякой обязанности свести концы с концами к финалу. Хотя драматургическая композиция, разумеется, была зафиксирована (драматургия Амели Джоэн Хааг), для этого спектакля был принципиален дух репетиционной свободы. Слева на заднем плане высвечивался своеобразный таймер: номер страницы, текст которой репетировался в данный момент. В этом приеме заключалась коварная игра со зрителем, в самом начале публичке объявляли, что в романе 1600 страниц, а первый акт (всего их было три) завершился лишь на 110 странице. Текст романа и читался по книге, и разыгрывался, и возникал на экранах, иногда актеры «переигрывали» какой-то эпизод заново. К финалу четырехчасового представления, когда на таймере высвечивается страница «1010» – венские актеры собирались за длинным столом и рассказывали друг другу вкратце, чем заканчиваются важнейшие линии романа, которые они не успели сегодня «прорепетировать».

Прием сценического чтения книги, разумеется, очень древний, когда-то – в «Братьях Карамазовых» В.И. Немировича-Данченко он ошарашивал, сегодня же используется довольно часто. Сам по себе этот прием нельзя однозначно отнести к арсеналу «эпических», все дело в способе чтения текста и комментариях.

Что же касается визуальной части постановки, то здесь авторы откровенно пользовались приемами эпического театра (сценография и костюмы Йоханнеса Шютца). Здесь была задействована целая система движущихся экранов, на которые транслировались видеоизображения элементов спектакля: крупные планы героев, увеличенные фрагменты сценографии. Расположенный на заднем плане макет поля боя с оловянными солдатиками напрямую отсылал к спектаклю и пьесе Пискатора, с ним рядом находился другой – наполненный фигурками кавалеров и дам макет светского салона, залы, обставленной крошечной исторической мебелью. Так разделение действия на «мир» и «войну» иронично отчуждалось, увеличенные изображения поля битвы и светских салонов возникали на экранах не столько как обозначение мест действия, но ради атмосферы – под нежную музыку, как воспоминание о «золотом веке». А это, согласимся, уже театральный комментарий к роману.

Возникающие на экранах крупные планы людей и кукол постоянно втягивались в действие, придавая серьезным диалогам ироническое звучание. К примеру, увеличенное экраном прекрасное лицо Элен-Штефани Дворак в диалоге с реальным Пьером из плоти и крови (Удо Самель), его

маленькая фигурка на фоне ее хищных двигающихся губ рождает прозрачную ассоциацию: вот-вот эта акула проглотит скатанного в хлебный шарик интеллектуала.

Несмотря на то что венские авторы относились к роману русского классика предельно серьезно, спектакль оказался чрезвычайно смешным. В чем тут дело? В способе, которым работали актеры. Прием «репетиции» позволил им органично и просто душевно сочетать рассказ о персонаже, его показ, вживание в образ, и наконец – попытку слияния с ним. Актеры на глазах у публики с легкостью входят в роли и выходят из них, чтобы порассуждать о Пьере, Наташе, Дорохове и Анатоле и снова «примеряют на себя» мысли и поступки героев. И подлинный, непереработанный толстовский текст им это позволяет. Причем в одном и том же диалоге один исполнитель мог «проживать», а другой – «говорить от имени». Один – рассказывать публике о мыслях героя, а другой – как ни в чем не бывало вести прямой диалог с тем, кто лишь обнажает перед нами мысли персонажа.

Я уже упоминала в первой части о Лидии Гинзбург, которая справедливо отмечала, что диалог у Толстого – это «диалог аналитический». И «чистая реплика», взятая из его прозы, как правило, «не работает», если не знать мыслей и чувств героя в момент



Сцена из спектакля
«Бургтеатра».
Фото Georg Soulek/
Burgtheater.
Предоставлено
пресс-службой
фестиваля
«Александринский»

произнесения реплики, а кроме того, мыслей и чувств повествователя о герое¹⁸. В венском спектакле предпринята попытка сложного монтажа действия и комментария: на реальную реплику порой отвечает озвученная мысль, на задуманное намерение – поступок. В результате подобного монтажа возникают разнообразные *qui pro quo*, обман зрительских ожиданий. То и другое – прием комедии. Например, эпизод свидания Наташи (тогда невесты князя Андрея) и княжны Марьи построен на том, что Сабина Хаупт и Йоханна Швертфегер серьезно проживают лишь то, о чем думают их героини, а краткие реплики – разыгрывают по законам представления. Получается, что девушки, сгорая от неприязни друг к другу, время от времени расплываются в преувеличенно любезных улыбках – так драматическая сцена «овеяна» комедийным комментарием театра. С драмами героев венские актеры обращались чрезвычайно бережно, а вот пафос повествователя, т.н. «толстовский суд» над персонажами, венский Бургтеатр часто заменял своим.

Театральный комментарий возникал уже по ходу распределения ролей. Во-первых, каждый актер «репетировал», как правило, несколько ролей, и само распределение – сколько и каких персонажей играет/репетирует один исполнитель, показалось мне тщательно осмысленным. Я писала о том, что в спектакле Фоменко «Война и мир. Начало романа» распределение одного актера на несколько ролей не обнаруживало какой-либо закономерности. В Бургтеатре очевидно «раскладывали» героев романа-эпопеи на амплуа, но не сценические: инженер-кокет, герой-любовник или резонер и пр., а как будто «толстовские», авторские. Актриса Штефани Дворак, к примеру, играет и светскую львицу Элен Курагину, и мадмуазель Бурьен, и даму, живущую на бульваре – то есть несколько модусов той, ненавидимой автором «Войны и мира» холодной красивой крысы, чья «работа» – наилучшим образом «вложить в дело» свое прекрасное холеное тело, девальвируя тем

самым волнующий, теплый и такой сложный мир мыслей и чувств героев-любимцев автора. Актер Игнац Кирхнер – напротив, воплощает толстовский тип рефлектирующего и отважного «русского воина», его старый князь Болконский, Кутузов и Петя Ростов – три грани одной и той же мучительной проблемы: как совместить честь с жизнью, а то и другое – с войной.

Интересно, что здесь распределение ролей отражает не только качество, но «вес» той или иной фигуры в мире толстовского романа. Роль Элен, например, «мала» для актрисы, а вот чтобы сыграть Пьера Безухова – одного исполнителя явно не хватает. Вместе – Удо Самель и Мориц Фиброом – едва-едва справляются с ношей, которую взвалил автор на этого персонажа. Пьер Безухов – протагонист венского спектакля (как это было и у Пискатора), «разделен» на две персоны: немолодого, неуклюжего круглого толстячка и романтического, трепетного худенького юношу-интеллектуала в очках. Такой принцип театр вычитал, вероятно, у Толстого – мне кажется, оно родилось из знаменитой реплики-признания Пьера Наташе в конце третьего тома романа: «Если бы я был не я, а красивейший, умнейший и лучший человек в мире и был бы свободен...». Тем более что сам эпизод-предложение и составляет развязку действия этого спектакля. Оба исполнителя роли Пьера, расположившись справа и слева от Наташи-Йоханны Швертфегер, попеременно припадая на одно колено, неоднократно повторяли толстовскую реплику «...сию минуту на коленях просил вашей руки и любви вашей». Во всех предыдущих сценах, общаясь с Пьером, Наташа Ростова «видела» лишь смешного толстячка, но в развязке как будто впервые разглядела и услышала и второго исполнителя.

Несмотря на важность этой сцены, венцы играли спектакль, конечно же, не о любви. Здесь исследовалась и взвешивалась человеческая природа. Раздвоенному Пьеру, который обдумывает все на свете, противопоставлен прекрасный и цельный Анатолий,

который не думает никогда. Именно этот персонаж, сыгранный Оливером Мазуччи (в отличие от других исполнителей актер играл в спектакле только Анатоля) человеком, до краев наполненным жизненной силой, витальным, притягивающим к себе не только тела, но и сердца людей. Именно ему предназначено было стать одной из самых «весомых фигур» сценического действия, именно он впервые разбудил сердце юной Наташи. Ради этой цели князь Андрей стал в спектакле эпизодическим героем; важнейший для автора персонаж был воплощен Петером Клааком как заурядный и даже злой бюрократ. И настоящим «балом Наташи Ростовой» становилась сцена в опере, где героиня впервые с восторгом дышит воздухом подлинного чувства. Атмосфера эпизода – любовный напиток, который Наташа и Анатолий пьют отовсюду: друг из друга, из т.н. «театра в театре», разыгранного тут же Фабианом Крюгером – «девушкой в белой юбке и красном корсете», из наглых глаз Элен, из лож Александринки, из восторга и смеха зрителей. Театр, описанный Львом Толстым саркастически, театр, который автор подает в тексте сквозь прием «остранения» как мертвую – непонятную и чуждую живому человеку – материю, здесь показали намеренно живо, интересно, смешно. Так толстовский «минус» венский Бургтеатр заменил знаком «плюс». В результате любовная история Анатоля и Наташи вместо «дьявольского наваждения», каким выписана у Толстого, была подана в спектакле как живая и животворящая любовь. Дихотомия цельности и рефлексивной раздвоенности человека, согласимся, – это весьма неожиданная трактовка романа, наполненного одновременно живыми характерами и чувствами вкупе с (как выразился написавший сценарий для телесериала BBC Эндрю Дэвис) «бесконечными спорами автора с самим собой». В этом спектакле позиция театра по отношению к роману была заявлена отчетливо и ярко, авторами изобретены несколько способов донести до зрителя свой

комментарий к тексту Толстого. С другой стороны, избрав форму «театральной репетиции романа», Бургтеатр показал, что, несмотря на недостижимость результата, это – увлекательный и продуктивный процесс. Таким образом, постановка Маттиаса Хартмана не только наследовала эпической традиции сценического прочтения романа «Война и мир», но и развивала ее во многих аспектах.

3. Тур Наташи Ильиничны

Спектакль Виктора Рыжакова «Война и мир Толстого» (2015, БДТ им. Г. Товстоногова) позиционировал себя как эпический уже в программке. Список действующих лиц и исполнителей возглавляла Алиса Бруновна Фрейндлих, играющая некую Наталью Ильиничну, работника музея и полную тезку Наташи Ростовой. Как говорить – отличный выбор, все рецензии на спектакль начинались с описания этого факта – «Зрителям БДТ крупно повезло: им, то есть нам, досталась, как она зовется в программке, сотрудник неназванного музея Наталья Ильинична. В этой роли на сцену поднимается Алиса Фрейндлих»¹⁹.

Прибавление этого единственного нетолстовского персонажа компенсировалось отсутствием в перечне действующих лиц самой Наташи, что было радикально по отношению к любой традиции инсценирования «Войны и мира». Как оказалось, роман был уложен Виктором Рыжаковым и соавтором инсценировки Татьяной Уфимцевой в два часа сценического времени, спектакль шел без антракта, жанр представления был означен в программке как «путеводитель по роману».

Экскурсия по роману, может показаться на первый взгляд, адресована посетителям «ниже среднего»: Алиса Фрейндлих – музейный работник с интонацией школьной учительницы – разоблачала курьезы школьных сочинений и произносила банальности о романе. Но по ходу действия обнажается

чрезвычайная сложность и даже изысканность «экскурсии». Это отнюдь не пародия, в человеческой природе «ведущей» невозможно усомниться: несколько «помятая», одетая как и подобает среднестатистической небогатой женщине ее возраста, актриса выходит на сцену с книжкой Толстого в руке и чуть хриплым, всегда так волнующим и узнаваемым голосом спрашивает у публики: «Ну что? Начнем, благословясь? О романе “Война и мир” Толстого знают все». Как будто в ответ на эту реплику на дощатую, приподнятую под приличным углом сценическую площадку, громко топота, «вываливается» многочисленная группа «экспонатов»: и этот выводок, мягко говоря, странных существ – зомби ли, призраки, только что восставшие из праха мертвецы или же сбежавшие из музея восковые фигуры – контрастирует с героиней Фрейндлих прежде всего визуально.

Бытовому и блеклому облику ведущей противопоставлены эксцентричные костюмы «экспонатов». Черные сюртуки – длинные и короткие, а иногда и тот и другой напополам, похоронные туфли и тапочки; Мария и Алексей Трегубовы использовали три цвета в оформлении и костюмах: для «мирных» (штатских) покойников и покойниц – черный и белый, на «мундиры» военных добавлены красные мазки. Набеленные лица, прорисованные брови и усы, карминные губы и/или алые щеки – все это выглядело в высшей степени декоративно. В толпе едва ли угадывались знакомые герои «Войны и мира», скорее маски неведомой миру *Commedia del Russo*... Перспективу закрывал разорванный занавес цвета савана – небеленый и опять-таки несколько подернутый тленом холст. Своеобразный «хор экспонатов» поначалу двигался и жил по знаку своего корифея – Натальи Ильиничны. Но вскоре сценические пути хора и корифея заметно разошлись.

Этот спектакль можно было бы назвать добротной иллюстрацией главного принципа брехтианского театра – т.н. «разделения

элементов», когда при помощи монтажа разнородных, не сливающихся в единый образ тропов и создается эффект очуждения. Именно так «работают» здесь, например, разные способы актерского существования «хора» персонажей-экспонатов и ведущей-экскурсовода. И более того – разные трактовки «Войны и мира».

Наталья Ильинична простоватыми, но искренними репликами как будто осуществляет «литературный монтаж» между хрестоматийными линиями романа: сценами у Ростовых и у Болконских: «Посмотрим, как там у Ростовых?», «А что же в Лысых горах?», или же эпизодами мирными и военными: «Погибла Россия, а что же Наташа?». Однако сцены, которые разыгрывают персонажи хора, отнюдь не похожи на те, что могли бы возникнуть при чтении романа в воображении этой седовласой образованной дамы. «Толстой убил много времени, сочиняя роман» – с горечью и иронией цитирует Наталья Ильинична нелепые школьные сочинения. Толстой убил... Да, он убил... не только время, но и множество героев, и это, похоже, принципиально для «восставших из пепла». Смерть, похороны, саван, покойник – ключевые слова не только в визуальном решении хора, но в выборе эпизодов и композиции пьесы.

Персонажи начинают с невнятного бормотания внутри хора, потом из общей массы выделяются Князь Василий (В. Реутов) и Катишь (А. Куликова), актеры выходят на авансцену, разыгрывая эпизод о наследстве и наследниках умирающего графа Безухова практически в клоунской манере. Тут же от толпы отделяется и Пьер – водевильный толстячок с накладным животом и в шапочке, его представляет Наталья Ильинична, попутно добродушно поведав публике о петербургских похождениях молодого наследника. В какой-то момент можно разглядеть, что помимо условной цветовой гаммы, условна и историческая достоверность костюма: например, князь Василий – носит короткие штаны и чулки,



на его дочери Элен – парик времен Екатерины II, однако же ее брат Анатолий предпочитает спортивную шапочку и кеды, старый Болконский разгуливает по сцене в ночной рубаше и накинутом поверх пальто.

Судя по первым рецензиям, зрители ожидали, что «наслоения» – исторических эпох, личных интерпретаций, школьных сочинений – должны постепенно отслаиваться: ради единого замысла, одной идеи. И в конце концов, Наталья Ильинична победит всех и приведет нас – если уж не к истинному Толстому, то по крайней мере к какой-либо собственной интерпретации романа. Рецензенты сожалели, что «спектакль еще не набрал силу» и героиня Алисы Фрейндлих не стала его «истинной хозяйкой»²⁰. Однако действие спектакля отнюдь не сводилось, да и не стремилось к поиску «истинного» Толстого, напротив, основным его содержанием стал именно «конфликт интерпретаций». Их было в спектакле ровно три: метафизическая, социальная и психологическая. Именно «конфликт интерпретаций» диктовал довольно странный выбор эпизодов романа, на сцену попали в том числе страницы малоизвестные, которые, как правило, обходили прежние инсценировщики.

Спектакль начинается с эпизода смерти старого графа Безухова, и далее здесь с видимым удовольствием играют многие смерти «Войны и мира»: князя Болконского

*Сцена из спектакля «Война и мир Толстого».
БДТ им. Г. Товстоногова*

и Пети Ростова, а Николай расскажет о том, как хотел и не смог убить врага-француза. Здесь будет дуэль между Пьером и Долоховым, и все герои хора выстроятся между дуэлянтами и – пока летит его пуля, Пьер будет рассуждать о сущности жизни и смерти. Княжна Марья будет желать смерти своему отцу и ужасаться этому. В одном из финалов (в спектакле их три) Николенька – сын князя Андрея, рассказывает, как «видел во сне себя и Пьера в касках – таких, которые были нарисованы в издании Плутарха»... И как «дядя Николай [Николай Ростов. – Н.С.] остановился перед ними в грозной и строгой позе... Я любил вас, но Аракчеев велел мне, и я убью первого, кто двинется вперед».

Кажется, что герои хора внимательно прочли «Освобождение Толстого» Ивана Бунина, где один классик отечественной литературы пытается определить основную мысль, пуант философии другого классика: «И эти жизни ужасны, и в них невыносимо существовать, но ужаснее всего главное: невыносима всякая человеческая жизнь – “пока не найден смысл ее, спасение от смерти”»²¹.

Эту интерпретацию поддерживает и мощный видеоряд, сопровождающий почти все сценическое действие (видеография

Андрея Гусева), видеоизображение актеров и мизансцен искажаются, расплываются на задниках-экранах, обращаясь в диковинные узоры, утеравшие всякую связь с тем, что только что отражали.

По ходу действия обнажается подлинная пропасть между корифеем и хором: Наталья Ильинична ищет в тексте красоту человеческих отношений, от сцене к сцене все более «сбиваясь», переходя от цитаты, где говорится о любимой героине Наташе – к «вживанию» в ее «милый образ». Отметим, что в композицию по роману Наталья Ильинична вписана виртуозно: в первой сцене у Ростовых, где резвятся все дети, кроме Наташи, экскурсовод несколько раз прерывает действие, чтобы рассказать о невидимой «графинюшке», чем высвечивает особую роль «некрасивой девочки» в семье Ростовых. Потом она прочтет прямо по книге диалог Наташи и Сони в Отрадном, своими словами перескажет восторг Ростовской на первом балу, а сцену свидания с раненым князем Андреем актриса уже играет наизусть, но не «от себя», а как сыграла бы ее Наталья Ильинична. И здесь сидящая женщина из музея с трепетом стремится передать «земные» чувства своей героини: любовь, отчаяние, раскаяние, недоумение и печаль, мысль же о сущности смерти и границе между бытием и прахом – как будто пропускается ею.

Таким образом «гид» и «экспонаты» разыгрывают собственные трактовки романа. Постепенно и хор «распадается» на несколько «партий», и каждая играет «про свое», здесь выделяются корифеи: Николай Ростов (А. Феськов) и старый князь Болконский (А. Петров), княжна Марья (В. Павлова) и Пьер (Д. Мурашов). Где-то с середины спектакля под сурдинку начинает составляться третья, социальная интерпретация «Войны и мира» и связана она главным образом с домами Болконских и Ростовых.

«Самое большое удивление спектакля – как из плоскостных существ вылепляются, вылупливаются, приобретают объем ре-

альные, теплые люди, – пишет М.Ю. Дмитриевская. – Выходят персонажи – уходят героини романа. В итоге помнишь А. Шаркова именно как Пьера Безухова, а А. Петрова – как старого Болконского (не припомню у Петрова такой сильной роли, как эта), В. Павлову – как княжну Марью, а А. Феськова – как блистательного Николая Ростова...»²². С подобным наблюдением трудно не согласиться, но я уверена, что это – часть замысла.

Хлебосолы и «расточители» Ростовы представлены на сцене без обычной для этих образов симпатии, напротив – довольно жестко. Да, Ируте Венгалите и Дмитрий Воробьев – прекрасные, обаятельные графиня и граф. Как и большинство исполнителей – они строят своих персонажей бинарно: играют только два состояния. Если, например, князь Василий В. Реутова изображает или притворство (гнев или восторг), или циничную откровенность, то Д. Воробьев «рисует» графа Ростова иными красками: это – или яростное радушие, или плохо скрываемая тревога. У Ростовых постоянно упоминаются числа – кто за кого сколько дал приданого, на какую сумму выписан вексель; подробно разыгрывается в версии Рыжакова и Уфимцевой редко попадающая в инсценировки сцена, где молодой Ростов проводит «ревизию» бухгалтерских книг, чтобы оградить семейство от разорения. А за ней следует та, где Николай вместо того, чтобы спасти семью, проигрывает в карты сорок тысяч. Герой Андрея Феськова поначалу также строит роль на двух планах: на нем «военный» костюм и скрипка в руках. Свой проигрыш Долохову Ростов играет на скрипке. Подобный монтаж, а также отсутствие линии отношений Николая и Сони, позволяют интерпретировать проигрыш в карты неожиданным образом: Николай как будто сознательно «прикончил» расточительный и бесшабашный мир Ростовых, чтобы вскоре войти в другой – упорядоченный и холодный – Болконских.

Анатолий Петров в роли старого Болконского как будто придерживается общего тона: «его ритмические смещения от суровости к нежности – маленький шедевр лирической клоунады»²³ – справедливо отмечает Л. Шитенбург. Но принципиально то, что в герое Петрова живет идея преданного служения отечеству и царю; одна из самых сильных сцен та, где, умирая, его князь видит императрицу – Екатерину Вторую, которой служил верой и правдой, когда еще мир был устроен «правильно». К «правильному», ясному миру стремится и Николай Ростов, поэтому тут он некоторым образом – наследник Болконского, и это опять-таки подчеркнуто мизансценически: в спектакле он появляется перед княжной Марьей (Варвара Павлова) сразу после смерти старого князя, как будто его реинкарнация. А сцена помолвки княжны Болконской и молодого Ростова вообще кульминационная и играется всеми исполнителями спектакля.

Противоположная идея «бесконечной личной свободы» воплощается Пьером (А. Шарков) и княжной Марьей (В. Павлова). Намеренно клоунский грим Варвары Павловой контрастирует с предельно эмоциональным способом существования. Именно ей и Пьеру даны монологи, во время которых их лица дублируются крупным планом на огромном экране. В целом эта сторона конфликта существует в спектакле для того, чтобы вопрошать, как вопрошал когда-то автор романа: «Школы, университеты, академии, чтобы обучать чему? Собrania, чтобы обсуждать что? Собранные вместе и подчиненные одной власти миллионы людей – чтобы делать что? <...> Больницы, врачи, аптеки для того, чтобы продолжать жизнь, а продолжать жизнь зачем?»²⁴. Эти «вопрошатели» в лице Пьера и «государственники» в лице Николая Ростова напрямую столкнутся во втором финале спектакля.

«Сейчас у “Войны и мира Толстого” три финала. Все они – оправдываемые и повсвоему сильные»²⁵ – отмечалось практиче-

ски во всех рецензиях. Совершенно верно. Здесь последовательно завершены все три интерпретации книги – сначала Наталья Ильинична, словно бы разочаровавшись в тексте романа, который явно обманул ее ожидания, обращается в зал со странной речью: «мы воюем, а потом с нами воюют наши дети. Какой в этом смысл»? За ней бежит Николенька, отбирает книгу и передает ее Пьеру. И вот тогда играют страницы эпилога, где Николай признается, что если Пьер примкнет к бунтовщикам, а ему прикажут стрелять, он будет стрелять – даже и в Пьера. Второй финал завершает социальную интерпретацию романа. И он никак не связан с последним вопросом Натальи Ильиничны. Третий – мистический финал, когда хор призраков, вновь сплотившись, поет прекрасную композицию Настасьи Хрущевой: «тихо и по одному / исчезаем мы во мглу / страшно даже самому...», и тем самым подводит итог третьей интерпретации романа. Могильный тлен уже не выглядит таким ужасным, поскольку забвение есть понуждение к воспоминанию, а погребение в вековой пыли – приглашение будущих поколений к раскопкам.

Сосуществование и неразрешенный конфликт трех трактовок романа в одном спектакле, так смутивший рецензентов после премьеры, оказался частью остроумного замысла, отлично согласующегося с тезисом Брехта о том, что зритель должен уйти из зала с вопросом, а не ответом. Позицию театра в данном случае можно соотнести и с теорией чтения Ролана Барта, где задача идеального читателя – это, во-первых, ускользнуть от всяческого давления, которое книга может и хочет оказать на него посредством любой риторики, а, во-вторых, попытаться «прослушать текст» во множественности его подвижных связей в момент чтения, во всем многообразии его «равноправных ценностно-смысловых инстанций»²⁶. Думаю, что цель спектакля «Война и мир Толстого» была именно в этом: дать возможность зрителю войти в «вожделенную

зону свободы», где индивид – по Барту – «свободен черпать в зависимости от истины своего желания»²⁷, жонглировать интерпретациями, менять их, сталкивать, накладывать друг на друга.

Освоение в пространстве нашей театральной практики и театральной мысли феномена эпической драмы и эпического театра создает, как мне кажется, отличные перспективы для – столь бедной пока что художественными событиями – сценической судьбы романа «Война и мир». Я уверена, что в самом ближайшем будущем проза Льва Толстого вообще, а также роман «Война и мир» обнаружат новые грани сценичности.

- 1 См.: *Скореход Н.С.* «Война и мир»: театральная биография романа. Часть 2. Театр «Войны и мира»: драматическая традиция. // Вопросы театра. 2017. №1–2. С. 120–131.
- 2 *Полякова Е.И.* Свечи, отраженные в зеркалах. // Театр. 1984. № 5. С. 86.
- 3 First successful stage adaptation of War and Peace were produced by Alfred Neumann and Erwin Piscator (1942, revised 1955, published by MacGibbon & Kee in London 1963, and staged in 16 countries since). https://en.wikipedia.org/wiki/War_and_Peace (дата обращения 10.09.2017)
- 4 Опубликовано издательством MacGibbon & Kee, London, 1963. Перевод на английский Robert David MacDonald.
- 5 *Колязин В.Ф.* Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М.: ГИТИС, 1998. С. 182.
- 6 Там же. Цит. по: *Piskator E.* Theatre. Film. Politik. S. 261.
- 7 *Irvin Kaye Davis, Last Stop.* Ethel Barrimore Theatre, Broadway, 4. 9. 1944.
- 8 Dramatic Workshop. New School for Social Reaserch, New York, Studio Theatre.
- 9 *Delatiner B.* Tolstoy Staged In Piscator Style. // The New York Times. March 11, 1979. P. 4. URL: <http://www.nytimes.com/1979/03/11/archives/long-island-weekly-tolstoy-staged-in-piscator-style.html?mcubz=3> (Дата обращения 10.09.2017)

- 10 Нам сообщают по телефону... // Советская культура. 1956. 28 июля. С. 4.
- 11 *Колязин В.Ф.* Указ. соч. С. 182.
- 12 «Five Russian aristocratic families go through personal changes as their country is invaded by Napoleon in the early 19th century, in this adaptation of the classic Leo Tolstoy novel». URL: <http://www.playbill.com/production/war-and-peace-lyceum-theatre-vault-0000007150> (Дата обращения 10.09.2017)
- 13 *Delatiner B.* Ibidem. URL: <http://www.nytimes.com/1979/03/11/archives/long-island-weekly-tolstoy-staged-in-piscator-style.html?mcubz=3> (Дата обращения 10.09.2017)
- 14 Ibidem.
- 15 См.: URL: <http://erwin-piscator.de>; <https://www.youtube.com/watch?v=ANdyhTKEwsQ> (Дата обращения 10.09.2017)
- 16 *Колязин В.Ф.* Указ. соч. С. 164.
- 17 См.: *Скореход Н.С.* «Война и мир»: театральная биография романа. Часть 1. «Война и мир» как сценический материал // Вопросы театра. 2016. №3–4. С. 256.
- 18 См.: *Гинзбург Л.Я.* Разговор // Театр. 1979. № 5. С. 44–47.
- 19 *Должанский Р.* Многофинальная композиция. // Коммерсант. 2015. 18 дек. С. 8. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2879172%20> (дата обращения 10.09.2017).
- 20 См.: *Должанский Р.* Указ. соч.; *Дмитревская М.* Режиссер и персонажи в поисках автора. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/rezhisser-ipersonazhi-vpoiskax-avtora/> (дата обращения 10.09.2017).
- 21 *Бунин И.А.* Освобождение Толстого. URL: http://az.lib.ru/b/bunin_i_a/text_1850-1.shtml (дата обращения 10.09.2017).
- 22 *Дмитревская М.Ю.* Указ. соч.
- 23 *Шитенбург Л.* После прочтения сжечь. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/9617> (дата обращения 10.09.2017).
- 24 *Бунин А.И.* Указ. соч.
- 25 *Должанский Р.П.* Указ. соч.
- 26 *Косиков Г.К.* Идеология. Коннотация. Текст // *Барт Р. С/З.* М.: РИК «Культура», Ad Marginem, 1994. С. 296.
- 27 *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 556.