

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ВМ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

1-2

PROSCAENIUM



МОСКВА
2009

Вопросы театра/ PROSCAENIUM. М., 2009

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

Редакционный совет журнала «Вопросы театра» рассматривает материалы, присланные для публикации, при обязательном соблюдении следующих требований:

1. допустимый объем статьи – до 2 учетно-издательских листов (80 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора;
5. по e-mail тексты и иллюстрации не принимаются;
6. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. рецензия;
2. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
3. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием ученой степени, ученого звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 2-х экземплярах).

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам их грамматики и фонетики;
5. кавычки используются в виде «ёлочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате JPG;
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов плата за публикацию не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

© Институт искусствознания, 2009

© Вопросы театра, 2009

© Д. Петров, макет, обложка, 2009

Содержание


Pro настоящее*Новый театр, старая сцена*

6

Вера МАКСИМОВА

В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Заметки об искусстве актера. Репертуарный театр

50

Валерий СЕМЕНОВСКИЙ

ЧУЖОЕ И СВОЕ. ТОВСТОНОГОВ

75

Вадим ЩЕРБАКОВ

ВСЕМ СПАСИБО!

81

Ирина УВАРОВА

ЛИЛИКАНСКИЙ ПРОЕКТ

98

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

МАРЧЕЛЛИ И ОМСКАЯ ДРАМА

107

Наталья КАЗЬМИНА

«АНТИЧНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ» РУССКОЙ СЦЕНЫ

Мастер-класс

169

Вера МАКСИМОВА

ОЛЕГ ЕФРЕМОВ И АНДРЕЙ ЛОБАНОВ

185

Евгения ТРОПП

КОГДА НАД ЗЕМЛЕЮ ЗАЖЖЕТСЯ РАССВЕТ
«Сирано де Бержерак» в «Современнике» (1964)*Театр художника*

209

Виктор БЕРЕЗКИН

ДМИТРИЙ КРЫМОВ

Главный редактор:
В.А. Максимова

Ответственный редактор:
Н.Ю. Казьмина

Редакционный совет:
А.В. Бартошевич
И.Л. Вишневская
В.Ф. Колязин
Д.В. Родионов
И.И. Рубанова
Ю.М. Соломин
Е.И. Струтинская
Е.Я. Суриц
Д.В. Трубочкин
И.П. Уварова
О.М. Фельдман
В.В. Фокин
И.М. Чурикова
А.Я. Шапиро

Содержание

Pro memoria

К 200-летию Н.В. Гоголя

234

Инна ВИШНЕВСКАЯ
МОЙ «РЕВИЗОР»

252

Екатерина ПАДЕРИНА

О БАНАЛЬНОМ И ОРИГИНАЛЬНОМ В «ИГРОКАХ» ГОГОЛЯ

Опыт

265

Ирина УВАРОВА
«БАЛАГАН ВЕЧЕН»

285

Кристина МАТВИЕНКО

ВС. МЕЙЕРХОЛЬД И КИНО: ОТ «ПОРТРЕТА ДОРИАНА ГРЕЯ» К «ЛЕСУ»

302

Марина ЗАБОЛОТНЯЯ
ДЕЛО О «ДРАКОНЕ»

Европа и Россия

330

Анна УЛЬЯНОВА

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ АДОЛЬФА АППИА.
1903–1923 ГОДЫ

342

НАШИ АВТОРЫ

348

АННОТАЦИИ

Редакция благодарит за помощь в работе Малый театр, Александринский театр, Театр им. Евг. Вахтангова, АБДТ им. Г.А. Товстоногова, Театр «Современник», Театр на Таганке, Театр Наций, Школу драматического искусства, Студию театрального искусства, Театр на Литейном, Омский театр драмы, Театр «Тень», Центр им. Вс. Мейерхольда, Центр драматургии и режиссуры п/р А. Казанцева и М. Рощина, Театр п/р Е. Камбуровой, Театр на Юго-Западе, Русский театр драмы им. Леси Украинки, киевский Государственный музей театра, музыки и кино, Театр-студию «Ильхом», петербургский Театр Комедии

Фото Ю. Белинского, А. Беяковой, В. Евдокимова, К. Иосипенко, Э. Нематова, В. Сенцова, О. Черноуса и др.

В оформлении обложки использована скульптура В. Сидура «Голова молодого человека», 1964

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

ПРО НАСТОЯЩЕЕ

Вера МАКСИМОВА

В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

ЗАМЕТКИ ОБ ИСКУССТВЕ АКТЕРА. РЕПЕРТУАРНЫЙ ТЕАТР

Два века мы прожили в неизменной любви к русскому актеру. Были и повторялись в России периоды упадка драматической литературы. И режиссура время от времени скудела. Одно лишь русское актерство оставалось неколебимым, в старые времена и в новые времена являя собой великое множество талантов, тайну своего рождения и обновления. («Сгустился воздух и родился мой маленький театр», – сказал Петр Фоменко.) Мы жили в окружении легенд, разнообразием и силой личных впечатлений питая свои восторги перед актером.

Едва кто-нибудь из зрителей-театралов, критиков-профессионалов, деятелей сцены, в особенности, старшего поколения, начинал укорять молодых, ставить им в пример прежних кумиров, сама жизнь театра опровергала тревоги. Нежданно-негаданно являлся очередной российский «гений» или собрание «гениев».

Вдруг в середине послевоенных 1940-х, в последние сталинские годы новых гонений на человека и искусство, внизу улицы Горького, в скромном здании Ермоловского театра чудным цветом расцветало актерское содружество «хмелевцев-лобановцев»: Иван Соловьев, Валерий Лекарев, Всеволод Якут, Дмитрий Фивейский, Лариса Орданская, Эсфирь Кириллова, Федор Корчагин, Георгий Вицин, Иветта Киселева... (Как подтверждение автономии художника, не полной и не прямой зависимости искусства от политических, социальных и прочих обстоятельств.)

С середины 1950-х не признаваемые мэтрами МХАТ, мгновенно узнаваемые и признанные людьми-зрителями восходили на бедные подмостки своего маленького и ветхого Дома на углу площади

Маяковского, совершали вторую после мхатовской, художественную революцию основатели «Современника» – Олег Ефремов, Евгений Евстигнеев, Игорь Кваша, Галина Волчек, Олег Табаков, Лилия Толмачева... И каждый раз это было новым качеством актерской правды на сцене.

Рождилось великолепие товстоноговского актерского «гнезда», с молодой и прекрасной Татьяной Дорониной, Павлом Луспекаевым, Кириллом Лавровым, Эммой Поповой, Зинаидой Шарко, Сергеем Юрским, Натальей Теняковой; чуть более старшими – Ефимом Копеляном, Владиславом Стржельчиком, Людмилой Макаровой, первостепенными мастерами во главе с Евгением Лебедевым.

Кружным путем, потратив годы на «долгую дорогу» из заполярного Норильска, через Сталинград – в Москву и далее, в северную нашу столицу, приходил Иннокентий Смоктуновский. Провинциальный актер без школы, робкий и зажатый, боявшийся сцены так, что в московском Театре им. Ленинского комсомола (в доэфросовское, дозахаровское время) на свет рампы товарищи

вытаскивали его «взашей»; в первой же у Товстоногова роли князя Мышкина обнаружил свое величие.

Восемью годами позже «Современника» и БДТ началась судьба любимовской Таганки – Зинаиды Славинной, Владимира Высоцкого, Аллы Демидовой, Валерия Золотухина, Леонида Филатова, Виталия Шаповалова, Николая Губенко, индивидуумов, личностей и одновременно энтузиастов коллективизма, актерской нераздельности.

Анатолий Эфрос за целую жизнь лишь дважды, на короткий срок, в начале пути и перед смертью, имевший собственную театральную крышу и не имевший возможности выбирать, в ЦДТ, Театре им. Ленинского комсомола, на Малой Бронной «лепил из глины», то есть из живого, не всегда совершенного человеческого материала своих актеров – Ольгу Яковлеву, Антонину Дмитриеву, Льва Дурова, Николая Волкова, Валентина Гафта, Геннадия Сайфуллина; Алексея Шмакова и Валентина Заливина (увы, преждевременно умерших), ставшую знаменитой в 1960-е годы актрису на роли мальчиков и девочек – Броню Захарову. Дал «вторую жизнь» Валентине Сперантовой, Людмиле Чернышевой, извеликих трагедистов сотворив великих «старух». По-новому открыл маститых и знаменитых Ивана Воронова и Евгения Перова (ЦДТ), Владимира Соловьева и Елену Фадееву (Театр им. Ленинского комсомола.) В согласии с собственными идеями утверждал свой «тип» актера, в котором были магия ритма и интонации, мерцание и музыка «душевных сфер». Уникальность

артиста Эфрос создавал даже из его недостатков, обращая их в достоинства.

И столько еще по всей России, в столицах и провинции было этих «гнезд» (Петра Монастырского в Куйбышеве–Самаре, Артура Хайкина – в Омске, Наума Орлова – в Челябинске, Ефима Табачникова – во Владивостоке), актерских коллекций и талантов как части целого, то есть ансамбля, горевших, словно большие яркие свечи.

В советской самодостаточности и замкнутости (не добровольной, но привычной) мы жили в ощущении великолепия русского актера и русской актерской школы, веруя в их превосходство и первородство, несравненность в мире. И мир, казалось, был совершенно с этим согласен.

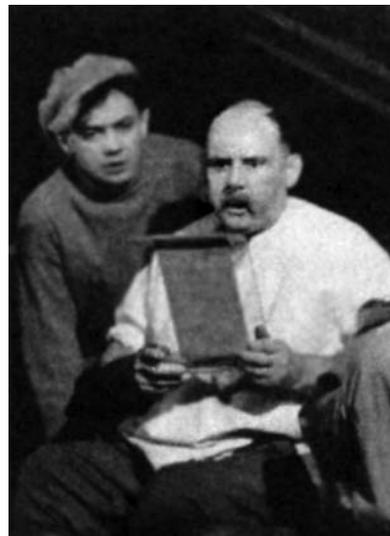
Славе нашего артиста в «закрытые» советские годы немало способствовали устные и письменные рассказы зарубежных гостей по возвращении их на родину – Жана Вилара, Ива Монтана, Симоны Сеньоре, Жана-Луи Барро и Мадлен Рено, Лоренса Оливье, пристально внимательного к русской актерской школе; Артура Миллера, Питера Брука, объявившего, что труппа «Современника» 1960-х годов – лучшая в мире.

Эдуардо Де Филиппо восхитился питомцем «хмурого мастера» Алексея Попова, бывшим провинциалом, недавним москвичом, Петром Константиновым, который в спектакле Центрального Театра Советской Армии «Моя семья» играл главную роль лучше всех, кого великий итальянский драматург видел в воплощениях своей пьесы.

В хрущевскую «оттепель» со спектаклями Маяковского, возвращенного на советскую сцену,

Pro настоящее

побывал во Франции московский Театр Сатиры под руководством Валентина Плучека. Был огромный успех, а главную премию Всемирного театрального фестиваля в Париже единственный раз за всю историю нашего театра XX века получил великий комик Владимир Лепко, сыгравший в «Клопе» пролетария-перерожденца, мещанина и хама Пьера Присыпкина, а в «Бане» – советского бюрократа-чиношу Оптимистенко. Скрамнейший Лепко сегодня позабыт, как и



его высокая награда. (А сколько шума было бы сегодня, случись подобное!)

Были большие зарубежные гастроли БДТ Товстоногова, когда Смоктуновский – князь Мышкин и

Доронина – Настасья Филипповна покорили Париж; длительные, великолепно оснащенные поездки еще доефремовского МХАТа в Англию, Францию и Японию (на государственном уровне, как государственная акция на самых престижных национальных площадках.)

Триумфальные выступления «Современника» в странах Восточной Европы в послеоттепельные годы, гастроли Таганки в «застойные» брежневские 1970-е явили Западу новую актерскую генерацию в России, ни в чем не разочаровав иностранного зрителя и знатоков-профессионалов. Хотя любимовских артистов, систему их игры Европа узнала с опозданием, когда ослепительный пик творчества коллектива был уже пройден, а новации Юрия Любимова в режиссуре и актерском искусстве подхвачены и растиражированы по всему миру.

Каждое время имеет свою специфику почитания актера. Но, думается, немногие из сегодняшних участников европейских и американских фестивалей смогут рассказать о себе то, что испытала великая вахтанговка Юлия Борисова. В Белграде: после представления «Иркутской истории» студенты подняли ее на руки и понесли в гостиницу. В другой раз вручную покатили по улицам ее автомобиль. В 1970-е годы с «Варшавской мелодией» она приехала в Польшу в самый разгар антироссийских настроений. Приехала в Варшаву играть «Варшавянку» (так первоначально называлась пьеса Леонида Зорина) и сразу почувствовала неприязнь к себе. Но вот окончился спектакль, и в уборную к Борисовой вошли ее польские коллеги. Мужчины

В. Лепко –
Оптимистенко.
Художник
Е. Сидоркин. 1954

В. Лепко –
Оптимистенко
(в центре.)
«Баня». Театр Сатиры.
1953

Новый театр, старая сцена



опустились на колени и объявили, что будут пить шампанское из тупелек русской гостии. Поистине театр не знает преград ненависти и нелюбви.

Помню, как сильно удивились, даже возмутились мы, мало что видевшие в мире, привыкшие к аксиоме несравненности русского актерского искусства, когда Анатолий Эфрос вернулся из Америки, поставив там свой едва ли не первый зарубежный спектакль, и объявил собственным избалованным известностью артистам в Театре на Малой Бронной, что американские нравятся ему больше, чем «наши». Эфрос говорил не о школе, методе и мастерстве, а о собранности и строгой дисциплине американцев, об их жизнерадостной готовности работать, о бережении ими

времени, но «наши» разобиделись навсегда.

Позже, уже в эпоху открытых границ режиссер следующего поколения Кама Гинкас, преподающий и ставящий за рубежом постоянно, а не спонтанно, как покойные Товстоногов и Эфрос, сказал, что чем больше он по свету ездит, репетирует, учит, тем больше русского актера ценит.

Времена восторгов и легенд, какие еще имеют место быть в «театрально девственной» Америке по отношению к Станиславскому, актерскому искусству старого Художественного театра, отчасти к Мейерхольду и более ни к кому из гениев нашей сцены, вряд ли повторяются ныне, в эпоху трезвого видения и куда более точной взаимной информированности. Но душевно подвижного,

Ю. Борисова – Валька.
М. Ульянов – Сергей.
«Иркутская история».
Театр им. Евг. Вахтангова

Ю. Борисова – Гелена.
М. Ульянов – Виктор.
«Варшавская мелодия».
Театр им. Евг. Вахтангова

Pro настоящее

искреннего, знающего на сцене упоение полной самоотдачи русского артиста и сегодня чтят в мире. За талант, за то, что выученный одной из лучших мировых школ, на практике он готов нарушить регламент и отступить от канона – сильный не только совершенством, но и пленительными неправильностями игры.

Любят за то, что в советские годы, став материалистом и марксистом, «сплошным безбожником», он не превратился в рационалиста, сохранил в себе старую актерскую веру в наитие и вдохновение, в непостижимость и тайну, в метафизику творчества, во власть озарений и миражей.

Русского актера ценят за широту, за «горячность сердца», за подвижность, за «эластичность», то есть за способность входить в контакт со многими театральными направлениями, но и подниматься над ними. Его хорошо принимают на многочисленных международных фестивалях. Европейская пресса назвала «великими» и «большими» актеров Анатолия Васильева – Василия Бочкарева, Алексея Петренко, Людмилу Поликову, Альберта Филозова, увидев их в «Серсо» Виктора Славкина. Она не жалеет похвал в адрес вот уже двадцать лет «челночно» работающей на Западе петербургской труппы Льва Додина; «фоменок», постоянно востребованных в Европе и за океаном, которые вчера еще были начинающими и молодыми, а стали великолепными мастерами и имеют за рубежом большую и стабильный успех.

Наших артистов любят занимать в своих русских проектах зарубежные режиссеры мирового класса. С ними пожелал работать немец

Петер Штайн, знающий и любящий русский театр чуть ли не больше нас самих, поставивший в Москве семичасовую «Орестею» с Татьяной Догилевой, Евгением Мироновым, Еленой Майоровой, Игорем Костелевским, потрясающей Екатериной Васильевой – трагической Клитемнестрой. *Сомнамбула в залитых кровью одеждах, она выходила на просцениум Театра Армии. Мстительница, исполнившая свой ужасный долг, осуществила давно и страстно желаемое, не обретя ни покоя, ни удовлетворения. Теперь ей незачем жить. Безумие читалось в неподвижных чертах, в бледном, без кровинки лице, в пустом и мертвом взгляде, из которого исчезла даже ярость. Крови, исступления, беспощадной мстительности оказалось слишком много в роли, и глубоко религиозная Екатерина Васильева от Клитемнестры отказалась. В наши дни подобная проблема для актеров перестала существовать. Многие из них вошли в театр жестокости и крови, соглашаются играть все, вплоть до патологии и непристойностей.*



В другом русском спектакле-гиганте Петера Штайна Евгений Миронов (Орест в «Орестее») явился Гамлетом, *мало похожим на Принца королевской крови, но*

Е. Миронов – Гамлет. «Гамлет». Международная конфедерация театральных союзов

Новый театр, старая сцена



больше – на сегодняшнего юношу с обыкновенным, даже простоватым лицом. Потрясенный подлостью старших, хрупкий и беспощадный, нежный и стойкий, он прятал за юродством и лицедейством боль.

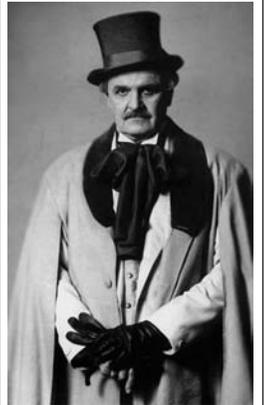
И пушкинского «Бориса Годунова», имеющего так мало сценических удач за всю свою историю, английский режиссер, ирландец Деклан Доннеллан осуществил с русской сборной труппой, добился большого художественного успеха не только в России, но и по всему миру.

Евгений Миронов сыграл у Доннеллана Самозванца современным политиком-авантюристом, митинговым манипулятором, но еще и талантливым фантазером, мечтателем-плебеем, страстно влюбленным в высокородную панну Марину Мнишек. *В ночь перед вступлением в Москву этого обольстителя толпы и честолобца бьет дрожь не страха, а стыда, мучит грех отступничества от Родины.*

Маленькой театральной легендой стала история о том, как получила роль Марины Мнишек в русском спектакле английского режиссера Деклана Доннеллана молодая и мало известная актриса Театра им. К.С. Станиславского Ирина Гринева.

Позвонила, предложила свои услуги, пришла, показалась и – победила уже утвержденную знаменитую исполнительницу. Не победила бы, если бы до того, по собственной воле, не занималась пластикой и танцем у известного хореографа Геннадия Абрамова, не пробыла бы некоторое время в «Школе драматического искусства» у Анатолия Васильева. Марину Гринева сыграла с тончайшим проникновением в польский национальный женский тип. Вдохновительницей мужских безумств, никого не любящей, замороженной желанием славы и власти, из тех польских панн-аристократок, которые в Средневековой Европе одни только и были свободными. Не статуйно-неподвижной, надменной и холодной (как играли ее в «сцене у фонтана» многие из актрис-предшественниц), а стремительной и гибкой, с прямыми плечами, тонкими руками, отведенными назад, словно крылья; похожей на гордую белую птицу, летящую навстречу гибели и мечте.

Сегодня, когда много нашей сцене не хватает (полноценной современной драматургии и «хорошо сделанных» пьес, современной по мышлению и образному языку режиссуры; общей культуры, стремления к художественному качеству, а не «антихудожественному» количеству; творческого спокойствия и творческого покоя, и еще, разумеется, денег), мы хоть отчасти, но утешены тем, что продолжает работать великая вахтанговка Юлия Борисова (Кручинина и Патрик Кемпбелл в «Миллом лжеце» Бернарда Шоу), первая на российской драматической сцене, «чистой прелести чистой образце», являя собой пример



Е. Миронов – Самозванец. И. Гринева – Марина Мнишек. «Борис Годунов». Международная конфедерация театральных союзов

Ю. Яковлев – Дудукин. «Без вины виноватые» Театр им. Евг. Вахтангова

И. Чурикова – Бабушка. «Варвар и еретик». Театр Ленком

Про настоящее

вечной молодости; что все еще играет и другой вахтанговский «старший», уникальный Юрий Яковлев; что живет и действует ставшая при жизни легендой Инна Чурикова, плывущая сквозь годы, как светлый корабль; что есть у нас мудрец, поэт, скептический, насмешливый, горький и «детский» Валентин Гафт, и актриса на все амплу, на все жанры, от трагедии до балагана и даже цирка – Марина Неелова; что по сей день, «держит марку» когорты Ленкомовских мастеров Марка Захарова; трагически умаяясь в числе. (Умер Александр Абдулов, похоронили Олега Янковского. Никогда, видимо, не выйдет на сцену искалеченный в автомобильной катастрофе Николай Караченцов, тотально музыкальный, синтетический артист, бард и танцор, равно принадлежащий театру, эстраде, кино.) Единицы, уникамы и «актерские гнезда»... Последних все меньше. Поэтому нельзя не радоваться, что в пору всероссийской смуты сохранилось собрание первостепенных мастеров Малого театра. Грандиозные старухи и старики щепкинской сцены не доживают, а живут, продолжают работать, берегут память о прошлом и собственное достоинство. *Нигде в необъятной театральной России, а наверное, и в целом мире, невозможно увидеть того, что происходит на сцене Малого театра, когда старейшины играют «Волки и овцы» и «Горе от ума». Вот выплывает девяностодвухлетняя Татьяна Петровна Панкова – княгиня Тугоуховская, и ее мощный альтернативный голос заполняет пространство большого зала и сцены. В ритме мазурки, скольжения, порхания возникает крошечная фигурка в капоре и варежках на*

шнурках. Это Графиня-бабушка – девяностошестилетняя Татьяна Александровна Еремеева приехала на вечер к Фамусову. Вечная девочка! (Как вечная женщина – ее старая кокетка, тетя Анфуса в «Волках и овцах».) Аквamarinные глаза сияют. Ямочки на щеках и подбородке – те же, что и в молодости. И музыкальная речь льется, журчит... А в высоких белых дверях фамусовского особняка уже теснятся другие гости, корифеи Малого театра, еще только восьмидесятилетние, то есть «младшие», почти молодые, – Быстрицкая, Каюров, Торопов, Сергеев... Люди, не пропустите чудеса!

Незаметно, необратимо, но за двадцать лет с начала перемен в России, одни из которых радуют, другие отвращают, жизнь нашего актера сильно изменилась. Семьдесят советских лет он существовал исключительно в системе государственного репертуарного театра. Антрепризы не было. Решись кто-нибудь на подобное – «частным образом» поставить спектакль и соответственно (из рук в руки) оплатить работу исполнителей – немедленно попал бы под бдящее око «фининспекции», а смельчаков-актеров, смельчака-режиссера, вкупе с администратором-устроителем неотвратимо ожидал бы штраф, лишение прав на творческую работу, а в худшем случае (после особенно больших заработков) – тюрьма. Не было «Открытых сцен», экспериментальных площадок вроде Центра современной драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина, ТЕАТРА. ДОС или театра «Практика». Актер (за редкими исключениями) не мог, штатно



М. Неелова



О. Янковский -
Царь Петр.
«Шут Балакирев».
Театр Ленком



А. Абдулов –
Макмерфи.
«Полет над гнездом
кукушки».
Театр Ленком

О. Янковский -
Царь Петр.
«Шут Балакирев».
Театр Ленком

Новый театр, старая сцена





А. Абдулов – Палач,
А. Лазарев – Писатель.
«Плач палача».
Ленком

А. Абдулов –
Макмэрфи,
А. Якунина –Речид.
«Пролетая над гнездом
кукушки».
Ленком

Т. Еремеева –
Элиза Дулитл.
«Моя прекрасная
леди».
Малый театр

Т. Еремеева –
Графиня-бабушка.
«Горе от ума».
Малый театр



работая в одном коллективе, играть роль или роли в другом.

Репертуарный театр уцелел. Ни один коллектив в Москве и Петербурге не закрылся, кажется, и в провинции тоже. Некоторое время назад напугали слухи о театральной реформе, которая вот-вот должна была произойти. Опасная инициатива исходила «сверху». При этом было неизвестно, кто ее главные творцы, кто советчики и почему решение принимается «глухо», без участия деятелей театра?

Суть «реструктуризации» состояла в том, чтобы разделить коллективы на автономные, которые экономически будут предоставлены самим себе (однако, отдавая заработанные излишки в федеральное или муниципальное казначейства) и государственно финансируемые, но материально

Pro настоящее

подотчетные, а следовательно, контролируемые сверху, то есть зависимые, и не только денежно, но и «идейно», по смыслу и содержанию, как в советские времена, возможно, что и по форме. (Даже полузабытое слово «госзаказ» вспомнили.) Оговорка, что разделение произойдет на добровольной основе, никого не утешала. Было ясно, что на неведомую «автономию» решится меньшинство. Большинство останется в привычных государственных структурах и попадет под жесткий контроль.

Театральная общественность «пробудилась в тревоге», возмутилась, «восстала» и многое в реформе было изменено к лучшему. Теперь о ней как бы и замолчали, но она «брезжит» неподалеку, «продавливается» постепенно, в тишине. Очевидно, что государство театр содержать не хочет (за исключением академий-мемориалов и отдельных наиболее прославленных в мире коллективов, например, петербургского МДТ Льва Додина.) Тем более в условиях нынешнего кризиса, который то ли наступил, то ли достиг «дна», то ли еще не начинался.

Если реформа пройдет, ясно, чем все это кончится. «*Большими разрушениями*», – как сказал бы чеховский доктор Астров. В одних случаях – вымиранием театров и массовой актерской безработицей, «пустыми сценами и пустыми стенами», освобождением помещений, вожделенных для прокатчиков-дельцов. В других случаях начнут исчезать художественные организации, вытесняться коммерческими. Потому что театр с высокими эстетическими требованиями и серьезным репертуаром обеспечить себя не может. Тем более,

что в нынешних условиях хозяйствовать он не научился, не стал богаче, если только не получает государственных и президентских грантов. (Богатыми, иногда очень богатыми вдруг оказались неко-



торые театральные директора и администраторы.)

Лидер МХТ им. А. П. Чехова Олег Павлович Табаков в последние годы называет себя не артистом и не худруком, а «купцом и дельцом». Бывший глава престижной «Золотой маски», ныне – экспериментального театра «Практика», Эдуард Бояков упрекает театральных деятелей за то, что они не вступили «в рынок». (Не ясно только, есть ли у нас в России «рыночные отношения» и «капитализм», который называют не иначе, как «феодалным», разбойным, диким?)

Сегодня тот театр богаче, у которого помещений больше. Идет жестокая борьба за «дома», за сотни и тысячи квадратных метров, и в театральном деле тот «человек», кто владеет большим «домом», еще лучше – двумя, тремя. «Помещения»

О. Табаков –
Флор Федулыч.
М. Зудина –
Юлия Тугина.
«Последняя жертва».
МХТ

Новый театр, старая сцена

не покупают, как следовало бы в нормальных рыночных условиях. Их, как и дополнительные дотации выпрашивают у начальства под громкое имя лидера или по знакомству, по взаимной приязни. «Выморочные» площади (наподобие боярских «кормлений», что бытовали в России еще с допетровских времен) сдают в аренду, не только лишние, но и необходимые. При первой возможности повышают цены на билеты. И теряют лучшую публику: студентов с их мизерной стипендией; старых театралов-пенсионеров; «бюджетников»-гуманитариев с символической заработной платой; ученых-технарей-интеллектуалов из медленно вымирающих НИИ.

Когда большинство российских олигархов первого «помета» (выражение драматурга Л. Петрушевской) и бурно разросшееся чиновничество бессовестны и себялюбивы, к искусству глухи; когда российское меценатство в зародыше, а законов, благоприятствующих меценатам нет, возможна лишь смешанная, компромиссная система обеспечения. Власть, не покушаясь на творческую свободу театра, обязана делать для него все, что может, оставляя за ним право коммерческой деятельности, свободного привлечения спонсорских средств.

Товстоногову и Ефремову, Эфросу, в трудных думах о будущем уходящих из жизни, выпало несчастье видеть, как слабеет в России программный, репертуарный, идейный, художественный театр. Как теснит его, проникает в него коммерческая антреприза. И неприязненно, жестоко-равнодушно пишет о нем желтая и полужелтая пресса, вещают масс-медиа. В спешке собранные («спянные»),

возникают мириады спектаклей (говорят, что в Москве теперь около 400 премьер за сезон) – малогабаритных, с дешевым оформлением, по западным бульварным пьесам, со случайным сборным составом исполнителей. И зритель, в особенности молодой, спешит из знакомых больших, «спрадных» залов в театральные подвальчики и подвалы.

Очевидцы рассказывают о депрессии Товстоногова накануне смерти. О том, как мучился Георгий Александрович, предвидя, что созданный им в России XX века театр «живого академизма», уникального ансамбля актеров, театр Человека в ближайшее время будет разрушен. Что если и возродится он, то не ранее чем через 100 лет, когда переменится время, появятся другие люди и какой-нибудь «гений», вроде самого Товстоногова.

Юрий Соломин, руководитель Малого, которому организационное и нравственное разрушение пока не грозит, но у которого есть реальная опасность потерять зрителя, в особенности молодого, сбитого с толку, «перемолотого» нынешней театральной неразберихой назвал срок возрождения через 150 лет. Лидер «Современника», «оптимистка» Галина Волчек – через 50.

Неустойчиво и смутно все вокруг и на российской сцене тоже. И с ностальгической тоской (не одни лишь рутинеры-консерваторы-охранители) оборачиваемся мы в недавнее прошлое. Тогда, во времена «лагерности» и несвободы (но и театральной оппозиции, скрытой неустанной борьбы), Россия имела великий театр с великими артистами.

Pro настоящее

ЭМ



Теперь, когда страна бедна, а материальных соблазнов для людей, в том числе деятелей театра, много (в столицах – еще и возможностей для актера заработать в сферах «околохудожественных» или «антихудожественных», в телевизионных сериалах, антрепризных халтурах и пр.) – актер в массе своей грубеет, пошлеет, вольно или невольно «заимствует» от маскультуры. Не случайно в постперестроечную эпоху более всего пострадал, утрачивает свою сложность, утонченность, одухотворенность, свой трагизм, свое веселье и свою печаль именно русский ансамблевый психологический театр. («Театр, потерявший врага, грузнеет, мертвеет...», – сказал японский режиссер-экспериментатор и теоретик, глава знаменитого национального театрального центра Тадаши Сузуки, часто приезжающий в Россию на фестивали и симпозиумы, поставивший у нас «Лира» в МХТ, «Электру» на Таганке у Любимова.)

Остается сопротивляться, верить, ждать... Следуя и в этом Станиславскому, который присутствует сегодня на страницах книг,

в том числе и немногих новых (См.: Соловьева Инна. *Художественный театр. Жизнь и приключения идеи*. М., 2007), но которого вспоминают формально, более всего – к юбилейным датам. А он, между прочим, писал не о социально-политических условиях, способствующих возрождению театра (таковые, хоть и не в идеальном варианте, но лет двадцать как в России уже существуют), но о тайне, стечении обстоятельств, благоволении «высших сил»; о животворящей роли таланта и талантов, значении одного отдельно взятого человека, его доброй воли.

«Замечали ли вы, что в театральной жизни наступают долгие, томительные застои, во время которых не появляется на горизонте ни новых талантливых драматургов, ни актеров, ни режиссеров? Но почему-то вдруг, неожиданно природа в выбрасывает целую труппу, а к ним в придачу и писателя, и режиссера, и все они вместе создают чудо, эпоху театра»¹.

Репертуарные театры защищать необходимо, но трудно. Потому что есть среди них лишние, ненужные, ни творчески, ни материально не оправдывающие себя.

Однако закрыть, уничтожить слабые коллективы – дело простое, но опасное. Ибо Театр – феномен самовозгорающийся и самовозрождающийся. Тайна его возникновения или угасания «велика есть». Пришел же Марк Захаров в театр им. Ленинского комсомола, когда на спектаклях сидело не более тридцати человек, и началась слава Ленкова. А что, если грядущим Захарову или Эфросу некуда будет придти, негде будет ставить спектакли и собирать свои актерские

Ю. Соломин



Г. Волчек

¹ Станиславский К.С. *Моя жизнь в искусстве*. М., 1962. С. 66.



Т. Сузуки

Новый театр, старая сцена

ЭМ

коллекции? В увлечении «прогрессом», в нетерпении и спешке мы все переломаем и на месте театра возникнет нечто несообразное.

Ну, отобрали «место» у многогрешного, безмерно талантливо-Анатолия Васильева (сидит за границей, трудится медленно и лениво, премьер не выпускает), но ведь экспериментирующего на протяжении многих лет именно в сложнейшей сфере актерского искусства!.. И чего добились? Перестроенный художником-архитектором, многолетним соратником Васильева – Игорем Поповым белый двухсветный зал на Поварской, не только дивной красоты, но и поразительной функциональности, огромных возможностей для постановочных опытов любого рода превращается в заурядную прокатную площадку. Хорошо еще, когда художник Дмитрий Крымов показывает на ней свои спектакли, забавные пластическими, динамическими придумками, монтажами известных текстов и новыми смысловыми акцентами в них. (А то были слухи, что в Белом зале Анатолия Васильева и прилегающих помещениях разместится клуб баянистов.) Маленький театрик Крымова, где играют художники и некоторые из питомцев Анатолия Васильева, не «полулюбители», а профессионалы, набирает силу, обретает признание. Его хочется слушать, как звучащую раковину; смотреть, как детские рисунки, наивные и мудрые, а в словесных коллажах и пластических монтажах отыскивать неоткрытое содержание. Однако есть и опасность. Другой театр, который можно назвать «черным» (воинствующего дилетантизма, агрессивного неумения), желает

втянуть в свою орбиту Крымова, заманить фестивальными огнями, всепроникающей тусовкой, праздником заграничных гастролой, уподобить себе, что, увы, вполне вероятно.

Зрительский бум продолжается с середины 1990-х годов. И в «ненужные» (культурной публике, критике) театры ходит зритель, покупает билеты. Кроме того, в каждом самом скромном театре есть хоть один, но хороший актер, иногда даже два. Их стоит видеть. Умеренные государственные средства, которые власть на искусство дает, а теперь собирается отнять или сократить, бюджета не спасут. Повременить бы с «прогрессом»!.. Американской модели (не французской, не немецкой, не английской, более близких нам) наш театр уже пытался следовать. Слава Богу, остановились... Странно, но в богатой Америке – материально и художественно бедный драматический театр. Участники его не могут себя обеспечить и зарабатывают «совместительством не по профилю». Любопытно, что бы сказали об этом наши корифеи-максималисты, с их требованиями от актера абсолютной профессиональной сосредоточенности, «служения»?

Не начать ли подражать самим себе, собственному театральному прошлому? Ближнему, советскому, имевшему продуманную систему государственного финансирования искусства. И дальнему – времени императорских театров, например, с их «высочайшим» обеспечением, жалованием ведущих актеров, как у действительных статских советников, то есть генералов; многомесячными отпусками, правом на бенефисы, наградами за выслугу лет; пенсиями,



Д. Крымов

Сцена из спектакля «Донкий Хот»

Pro настоящее

которые позволяли и в старости вести достойный образ жизни.

В переломные эпохи всегда имел место процесс отказа, разрывов, переоценки прошлого. Сегодня он происходит с невиданной безграмотностью и беспримечной резкостью. Политическое, идеологическое прошлое уравнивается с эстетическим. Гении ушли. Их место пусто. Натяжение театрального «полотна» ослабело. Оставшиеся лидеры устали и стареют. И потому запомнилось едва ли не единственное за последние годы выступление Петра Наумовича Фоменко на Всероссийской режиссерской конференции, о театре эпохи новой «российской смуты», об актерах и русских актерских школах, о недавнем прошлом и о себе:

«Здравствуйте, товарищи! Островский не боялся этого слова – “товарищи”. Хотелось бы также не забывать наши главные до недавнего времени слова – работа, жизнь, вера, божий дар... Театр не способен что-либо переделать в мире, но имеет очень сильное влияние...»

Режиссеры рождаются органично, но всегда вопреки времени. Режиссерская профессия возникла чуть больше века назад. Но режиссер в театре существовал всегда. Дожить, пережить, выжить для режиссуры и актеров безумно трудно... Превышение “лимита” ошибок опасно...»

“Империя” МХТ всех под свои знамена подбирает. Но – помнят ли об ответственности за тех, кто приходит? Вот в школе-студии при МХТ объявили прием в “магистратуру”. Очень много рождается таких организаций. Магистр – значит посвященный.

Срок обучения 2 года. Значит, за два года будут делать “посвященных”. А отбирать – с 10-го ноября по 5-е декабря!..

Проект – противное слово, когда говорят о спектакле. Это значит, все наперед знать. Спектакль – это не проект. “Кастинги”. “Проекты”... Диффузия языков... А нам бы подумать о том, как сохранить связь с корнями русского театра...»

Я ни в чью веру не вмешиваюсь, но хорошо бы создать какой-то круг возле себя...»

Горькое счастье – научиться учить, а не руководить... Жизнь покажет, кто чей ученик, кто чей учитель...»

Наши школы распространяются по всему миру, как раковые опухоли. В основном, правда, по Америке, а не по Европе...»

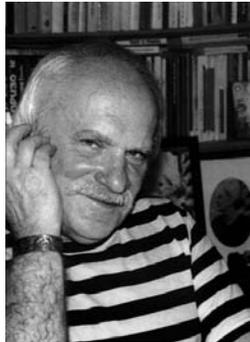
Ученики предадут или не предадут... М.А. Чехов уехал, его предали, это – трагедия. Великим педагогом он стал не в Англии и Америке, а раньше, дома, в России. В эмиграцию повез свои педагогические “наработки” и открытия. Но учил за рубежом, главным образом, “богатых старух”...»

Если мы потеряем то, что было, значит нам делать больше нечего...»

Не надо тащить нас вперед. Это ведь означает быть ближе к смерти. Хорошо бы пятиться спиной, глядеть себе под ноги, помнить о корнях...»

Зависти нет. Есть тревога. Сегодня меру жизни определяет успех. Все мы говорим о деньгах. Потом себе дороже станет...» (Фрагменты – в диктофонной записи автора. В.М.)

Репертуарный театр, такой, как он есть в московском



П. Фоменко
М. Захаров
Л. Додин

Новый театр, старая сцена

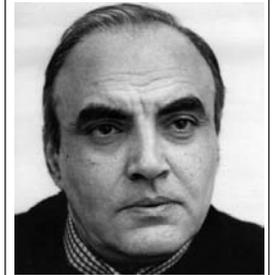
Малом и у Петра Фоменко, у Марка Захарова в «Ленкоме», у Льва Додина в петербургском Малом Драматическом театре у Константина Райкина в «Сатириконе»; у Темура Чхеидзе в БДТ (после Товстоногова и Лаврова), у Алексея Бородина в РАМТе, у Галины Волчек в «Современнике» – в жестоких словесных и организационных битвах новой эпохи устоял. Словно в опровержение бытующему в радикальных молодежных кругах мнению о том, что театральным стационарам в России в ближайшее время остается лишь умереть, открылась Театральная студия Сергея Женовача. Собрала (и продолжает собирать) самых талантливых из учеников режиссера в ГИТИСе (РАТИ.) От мецената, пожелавшего остаться неизвестным, в перестроенном, отреставрированном здании бывшей Золотоканительной фабрики купцов Алексеевых (К.С. Станиславского) на Таганке получила великолепный Дом с двумя сценами, большой и малой. Возник один из первых частных репертуарных театров в Москве.

Защищать театры-стационары нужно потому, что в них собрано и еще не растрчено огромное художественное богатство. В них – больших и малых, камерных – работает главная режиссура времени (слабея, старея, болея, уменьшаясь в числе и трудно пополняясь.) В них играет абсолютное большинство актеров всех поколений. И как бы редки ни были сегодня большие театральные потрясения – спектакль или отдельная роль, – львиная их доля приходится на репертуарные театры. (Доказательство тому – даже премии, под разными марками присуждаемые ежегодно.)

Стационарный театр может уступить летучим, «одномоментным» соединениям в открытии нового дарования, потому что талант способен проявить себя везде. (Галина Волчек впервые увидела Чулпан Хаматову не на сцене и не на киноэкране, а в рядовой телепередаче. И ничего не зная о юной актрисе, немедленно пригласила ее в «Современник» на роль Патриции Хольман в «Три товарища» Э.М. Ремарка.)

Однако, становление и развитие, долгую, а не мимолетную судьбу, прочное основание актеру дает именно репертуарный театр. Объемные, сложные роли, развернутые, развивающиеся образы (по которым нет-нет да и заскучают молодые энтузиасты «осколочно-го», клипового, знакового театра) если и существуют сегодня, то на сцене стационаров.

Судя по высказываниям крупнейших российских, европейских, американских режиссеров XX века,



К. Райкин
Т. Чхеидзе

М. Шашлова – Протозанова,
Г. Служитель – граф Функендорф.
«Захудалый род». Студия театрального искусства



Про настоящее

(См. *трехтомник Режиссура под занавес века, М., 2000–2002*), при всех издержках и «болезнях» репертуарного театра (отягощенность прошлым, переизбыточные труппы, пропущенные судьбы, неиспользованные таланты, медлительность и подозрительность к поискам нового), за многовековую историю мировой сцены ничего лучшего не придумано. Сама идея (из всех других, возможных) представляется наиболее плодотворной. Тем более в России, где стационарный ансамблевый театр достиг высочайшего уровня. Не только «до» Революции, но и в советские годы дал множество великих спектаклей, великих актерских проявлений. Можно вспомнить и об уникальном опыте сопутствующих вспомогательных цехов, пошивочных, бутафории и пр., где трудятся умельцы-мастера, без которых не осуществить не только больших постановочных спектаклей, но и спектаклей культурных, соразмерных во всех частях, – живого актерского творчества и «мертвых» аксессуаров.

Выпускники высших театральных школ сегодня выбирают стационары. Не идут туда лишь те, кого не позвали. Хотя еще в 1990-е годы молодежь боялась театральных академий с их неподвижностью, внутренней гордыней, традициями, возведенными в культ. В жажде самостоятельности, эксперимента, риска молодые устремились в «подвалы и подвальчики». Теперь, на собственном опыте испытав непрочность и скоротечность малых студийных образований, они повернули назад, в традиционные для российской сцены стационарные структуры. Тем более что экспериментировать на стороне, искать и пробовать не возбраняется

(как это было в недавнем советском «прежде»), а идея совместительства – не только одновременной, но и равно интенсивной работы в репертуарном театре, в антрепризе, на телевидение, в кино – стала нормой нынешней актерской жизни.

Во многих коллективах с историческим прошлым скопились, играют актеры новых поколений. Так – в Академическом Малом – Г. Подгородинский, В. Низовой, А. Фадеев, О. Жевакина, Л. Еценко, Е. Базарова, И. Жерякова, С. Потапов, В. Андреева, Л. Милюзина... Так – в Театре им. Моссовета – Е. Гусева, Е. Крюкова, И. Климова, А. Тагина, М. Кондратьева. Л. Волкова. П. Деревянко, В. Яременко, А. Бобровский...

Так у вахтанговцев, два последних десятилетия забиравших из своей школы лучших выпускников, – М. Аронова, М. Есипенко, Е. Сотникова, А. Завьялов, Ю. Рутберг, Н. Гришаева, А. Дубровская, Ю. Красков, О. Тумайкина, Л. Вележева, О. Макаров, О. Лопухов, теперь еще и В. Вдовиченков... Есть еще и Максим Суханов, мощный и странный, загадочный в своих художественных пристрастиях, красавец и атлет с голым черепом, который любит исказить себя на сцене, играть уродов, манекенов, кукол-болванов, роботов с «птичьими» голосами. После дебюта Суханова в «Стакане воды», в роли поручика Мешема, отнюдь не восторженная, в жизни замкнутая, молчаливая Юлия Борисова сравнила начинающего актера с «идеальным вахтанговцем» Николаем Гриценко. Есть еще и Сергей Маковецкий, суперсовременный и повсеместно востребованный, для которого невозможного запретного, (постыдного,



Ч. Хаматова

Новый театр, старая сцена

непристойного) на сцене и на экране не существует.

Есть невероятный в трансформациях, не знающий ограничений амплуа и жанров, Владимир Симонов – герой, комик, шут... Если всех их собрать, то получится большая, новая вахтанговская труппа вослед за великой прежней. Самые талантливые, которые работают уже достаточное время, получили известность, награды, звания, заняли достойное положение, но не получили «судьбы» в собственном театре. В том смысле, в каком в свое время имели ее Борисова, Яковлев, Ульянов и др. Иные все еще ждут своего часа, шанса, счастья «взметнуть» во всю меру отпущенных Богом и природой сил. Неизвестно – дождутся ли. Не случайно в последние сезоны коллектив покинуло около десяти человек. В большинстве – молодые актеры-



М. Суханов – Дон Жуан. «Дон Жуан и Сганарель». Театр им. Евг. Вахтангова

М. Суханов – Сирано. И. Купченко – Роксана «Сирано де Бержерак». Театр им. Евг. Вахтангова



Pro настоящее

мужчины. «Кормильцы» семей оправились за деньгами и славой. И никто в нынешней ситуации не виноват, ничьей злой воли здесь нет. Такое театральное время на дворе.

Станет ли жизненным, творческим шансом для молодого и среднего поколения вахтанговцев совместное творчество с новым художественным руководителем театра, режиссером из Литвы Римасом Туминасом? Поживем – увидим! Пока же часть корифеев, «старшие» заявили протест, обнаружив в методе и индивидуальности «литовского гостя» угрозу заветам гения-основателя. А «младшие» и «средние», устав от многолетнего кризиса в коллективе и разговоров о «вахтанговском» и «не вахтанговском» (типичных для театров с историей и биографией), встали на защиту режиссера.

У них уже есть первый опыт практической работы с Туминасом. Им он отдал главные роли в большом экспериментальном спектакле «Троил и Крессида» (по самой длинной и скучной пьесе Шекспира.) Они продемонстрировали азарт и легкость театральной игры, талантливое озорство, способность к преобразованиям и мистификациям, жанровый диапазон от пародии, иронического комментария до драмы. Совсем молодая, талантливая, музыкальная актриса интонации и пластики, Евгения Крегжде сыграла троянскую царевну Крессида, соперничая и смеясь из страшной дали нынешних лет над античной страдальцей. Технически невероятно в слововоговорении, в сменах интонаций и ликов был Симонов–Пандар. Корифей огромного актерского хора; бесчувственный циник-

судья; неутомимый комментатор-«экскурсовод» в запутанном лабиринте событий.

А в следующем спектакле Туминаса «Последние луны» оказались заняты старшие вахтанговцы Ирина Купченко и Василий Лановой. Его герой – в прошлом блестящий, властный, эгоистичный человек, – на пороге хоть и комфортабельной, западной, «не нашей», но богадельни. Ее героиня, старуха, – в полубезумии от жизни в пансионе для престарелых.

Ирина Купченко, одна из самых глубоких современных актрис, сыграла старость как проклятие и саморазрушение, как отторжение от людей и неизбежное одиночество. И было в этом неумилительном, трезвом исполнении нечто, выведившее из канона психологической игры. Ранящая «прививка» сегодняшнего времени – в вихревом ритме диссонансных состояний, то взвинченно-радостных, то яростных. И в том, как чуткая к



новым «допускам» сцены, на грани натурализма (но не переходя черту), Купченко показывала некрассивость, неяршливость «антисанитарную» старости; патологию возраста, специфику психического,



С. Маковецкий – Хлестаков.
«Ревизор».
Театр им. Евг. Вахтангова



Р. Туманис

Владимир Симонов – Пандар.
Евгения Крегжде – Крессида.
«Троил и Крессида».
Театр им. Евг. Вахтангова

Новый театр, старая сцена

физического, физиологического в уходящем человеке.

Ее старуха невыносима, самодурствует и озорует даже в богадельне. Легко поверить, что она отравляла жизнь семье, и у сына, который не злодей, а обыкновенный делец среднего класса, были резоны отправить мать в дом призрения. Но старуха – живая. Она хочет праздновать Рождество дома и ведет свою борьбу не на жизнь, а на смерть. Роль организована, как борьба. Virtuозно выстраивает Купченко общение-не общение матери с сыном. Старуха знает, что и на этот раз ее не возьмут в «семью», но не хочет знать. Не слушает, не слышит или притворяется глухой. Морочит сына, пугает его, «играет» с ним, принимая разнообразные личины. Улыбка ее то блаженна, то безумна. Нарочно или по-настоящему она теряет память, рвет нить разговора. Человеческая развалина в сером затрапезье (толстые теплые носки, разношенные тапки на негнущихся ногах, поясница обвязана платком.) И вдруг – деловая состоятельная европейская женщина послевоенных лет. Исчезнув на миг, появляется «дамой», знавшей когда-то лучшие времена, хоть и в старомодном, но праздничном наряде, в туфельках и даже с потрепанной, потерявшей пушистость лисой на плечах.

Старуха теперь почти бедна, а сын приехал забрать у нее то, что осталось. И вот, «мобилизовав» волю, она умело торгуется, выговаривает условия. А где-то на самом дне души тлеет ее любовь к сыну, теперь почти бесчувственному, для нее – вечному ребенку. (У Купченко в спектакле великолепный партнер – артист «Современника» С. Юшкевич.)

Изнеможение наступает в финале, когда сын бежит с «поля битвы», получив от матери желаемое, а она, проиграв сражение, одинокая навечно, в смертной усталости вытягивается на бедной своей постели.

Давно не приходилось видеть такой разнообразной, сложной богатой оттенками игры. Радость, надежда, трогательность, злоба, отчаянье, оупение стремительно сменяют друг друга. И не вечный, банальный конфликт обездоленных родителей и жестоких детей развернут перед нами, а более страшное, сегодняшнее. Приходит мысль об обезбоженном мире, где отцы и дети равно одиноки, и младшие забыли о долге, милосердии, жертвенности, а старшие разучились смиряться, любить и прощать.

Следующий спектакль – «Дядю Ваню» Чехова Туминас ставит с Сергеем Маковецким, который долгое время был одной из самых больших надежд Вахтанговского коллектива, который своим театром много был обижен и сам обижал театр, а последние годы почти полностью переключился на кино.

Два полюса, две позиции легко обнаружить в существовании старых репертуарных театров. Одна – оберегания и сохранения традиций, верности себе. Объяснимая в контексте сегодняшних агрессивных нападков не только на политическое, но и на художественное прошлое России. Наиболее органична идея «защиты» для академического Малого театра. Почти в каждой европейской стране – во Франции, Германии, Англии – есть такие театры-реликвии, с великой историей и великими заслугами перед нацией. Однако тянуть нить

Pro настоящее

ЭМ



И. Купченко – Мать.
С. Юшкевич – Сын.
«Последние луны».
Театр им. Евг. Вахтангова

прошлого непросто. Мало восклицать: «Мы – щепкинцы-мочаловцы!» или «Мы – вахтанговцы!» Ибо повторить традицию, скопировать ее невозможно. Хотя бы потому, что никто из ныне живущих не видел ни ее зарождения, ни ее расцвета. Отзывы и описания очевидцев, воспоминания мемуаристов – «старинных» актеров, родоначальников традиции не помогут. Панкова и Быстрицкая играют сегодня не так, как Гоголева и Пашенная, а Еремеева – не так, как Рыжова. Не лучше или хуже, а по-другому.

Можно скопировать и даже через поколения воспроизвести режиссерскую мизансцену. Но таинственная сфера актера

ничего вторичного не допускает, даже если образец прекрасен. Чем больше стараться, тем смешней и нелепей получится. Театр-памятник (так часто называют нынешний Малый) звучит как нелепица, нонсенс.

Приходит человек другого времени, рожденный в XX веке, со своей биографией, опытом, культурой, судьбой, и в самом традиционном спектакле «обречен» играть по-новому. Повторить великих стариков ему не удастся, но со временем он сам имеет шанс стать великим стариком. Речь может идти лишь об усвоении общих принципов, «зерна» традиции. Станиславский писал об этом «зерне-зернышке», о «капризах» традиции, о том, что

Новый театр, старая сцена

ЭМ

«она перерождается, точно синяя птица у Метерлинка, и превращается в ремесло, и лишь одна, наиболее важная крупинка ее сохраняется до нового возрождения театра, который берет эту унаследованную крупинку великого, вечного и прибавляет к нему свое новое. В свою очередь и оно несется следующим поколениям и снова на пути растеривается, за исключением маленькой частицы...»².

Известно, с какой страстью отстаивал уникальность Малого театра Александр Иванович Южин, повторяя, что «Театр – это актер, это актеры, это труппа», недоверчиво относясь к режиссерской профессии, возникшей на пороге XX века, признавая за ней лишь внешнюю, «материальную», обстановочную функцию, боясь вмешательства в таинство творчества актера. Но какого актера он имел в виду? Всех и каждого? Или избранных, лучших? Южин говорил об актере-творце, о «художнике, которого трогать нельзя», о «носителе тайны», то есть наивысшем актерском типе. Когда же с ролью не справляется обыкновенный, средний актер, «режиссер поможет ему подкрасить труп». Но ведь и Станиславский считал, что гениям и талантам его «система» не нужна.

Лидер Малого театра в 1900–1920-е годы был странным, необыкновенным консерватором, консерватором-диалектиком. Ошибка думать, что он только и делал, что защищал прошлое Малого театра и его традиции. Умный, высококультурный человек, пламенно до конца жизни веривший, что истинная «красота в правде», он свободно и непредвзято размышлял о новом и старом в искусстве своего

театра. О том, что «обновляться мы должны всегда, иначе мохом порастем»; что «многое из старого удержалось не по заслугам», а «старые драгоценности» зачастую ставят на одну доску со «старым хламом», что «старая гниль по инерции проникает» на сцену, а многое из нового вошло «только потому, что оно новое».

Со знанием дела он говорил о «великой художественной сумятице» 1900-х годов; с горечью – об одиночестве Малого театра и необходимости упорным трудом восстанавливать его пошатнувшуюся художественную репутацию. (Малый театр и сегодня достаточно одинок.)

В начале XX века он говорил так, что это осталось верным и в настоящее время. Например, об опасности «заигрывать великие пьесы», которым иногда «надо просто дать <...> отдохнуть». О том, что «выхолощенный быт» для сцены так же плох, как и модный лозунг «Смерть быту!». Об «аристократизме» актера академического театра. О малой цене «внешнего успеха» и «массовых», «стадных» оценок. О том, что артист не должен бояться жестоких «приговоров» черни, в том числе и критики, слушать только то, что «приняла его душа». Величайший практик театра, на собственном опыте знавший, что литературные шедевры на сцене редки, Южин утверждал, что чем ниже уровень драматургии, тем выше должно быть актерское мастерство, а Малый театр вообще держится «на исключительном блеске исполнения»³.

По существу, он говорил о том, что спектакль традиционной, то есть уже опробованной, устоявшейся во времени формы должен

² Там же.

³ Южин-Сумбатов А.И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М–Л., 1941. С. 22, 136, 129.

Pro настоящее

ЭМ



А. Потапов –
Городничий.
Л. Полякова –
Городничиха.
«Ревизор».
Малый театр

строиться на огромных актерских величинах. Иначе он скучен, бесполезен.

Именно такой тип актерского спектакля, как собрания первоклассных талантов и совершенного мастерства, защищает Юрий Соломин, режиссерской работой увлеченный в ущерб себе – большому актеру, ныне играющему мало. Именно так он ставит «Ревизора» – силами сплошных народных артистов, мастеров – Александра Потапова – Городничий, Людмилы Поляковой – Городничиха, Эдуарда Марцевича – Хлопов, и др. Не переписывая и не искажая текста, а лишь отчасти сократив его. Не навязывая радикальной (разрушающей, «отменяющей» пьесу) концепции. Ставя не «версию» (как это бывает во многих сегодняшних театрах), а великую комедию, безмерно ценя ее. Очарованный ее «старинностью», Соломин помнит о том, что в России она вечна.

Помнит также и ее водевильные истоки, потому наделяет спектакль легкостью. В пьесе (а не помимо, не «поодаль» от нее), в «грозовом» сгущении человеческих типов открывает новые смыслы, возможность новых актерских прочтений. *Наверное, никто прежде с такой очевидностью, как Потапов, не играл Городничего – провинциального, «лидера» по-своему незаурядного, деспота и мздоимца, породить которого могла одна лишь российская глухомань, бесконтрольная, алчная, неистребимая, затаившаяся в необъятных пространствах империи. Думается, никто прежде не играл так Городничиху, как Полякова, – пышной, словно столепестковая роза, грешницей и мечтательницей из захолустья, готовой к приключениям, привлекательной, соблазнительной и далеко не отжившей свой женский век, задыхающейся в отнюдь не невинных грезах о «герое». И*

Новый театр, старая сцена

ЭМ

попечителя учебных заведений Хлопова не играли так, как это делает Марцевич. В буквальном созвучии с фамилией персонажа, он постоянно «хлопается» в обморок от страха, беспримерный, тотальный трус, который вкрадчиво наушничает, элегантно пакостит недругам-соратникам. При нынешнем всеобщем увлечении театральной «новизной» четырехчасовой «Ревизор» пользуется огромным зрительским успехом, имеет сплошь хвалебную прессу.

Из всех руководителей старейших российских театров Соломин чаще других, откровенно, страстно, «неосторожно» заявляет о верности традиции, трактуя ее широко, как аналог великой российской театральной культуры, угрозу которой он чувствует, о будущем которой в нынешние времена разрушений и разрывов думает неотступно.

Недоброжелатели Малого театра (которых сегодня немало) придираются к словам, вырывают их из контекста, рассматривают старейший русский национальный коллектив как «памятник в камне» или еще хуже – как «театральное кладбище».

Декларации и слова всегда беднее реальности. Из того, как складывается жизнь Малого театра за последние десятилетия, отнюдь не следует, что он живет, погрузившись в прошлое. Не исключает нового на своей старинной сцене, в том числе и новой режиссуры, но допускает лишь одноприродное и достойное себя. (Ругаться матом, демонстрировать на «святых подмостках» человеческие извращения, патологию здесь не позволяют.)

Несколько лет назад произошел и на годы продлился контакт с

режиссером со стороны, питомцем ГИТИСа (РАТИ), учеником Петра Фоменко – Сергеем Женовачом, в высшей степени плодотворный для коллектива в целом и для актеров, в особенности. Спектаклями «Горе от ума», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Мнимый больной» старейший Малый отдал дань современной «авторской режиссуре». В новых по форме и смыслу актерских работах (Юрий Соломин – Фамусов; Василий Бочкарев – Грознов и Арган; Евгения Глушенко – Барабошева и Беллина; Людмила Полякова – Фелицата; Людмила Титова – Туанетт; Александр Клюквин – Дворник и брат Аргана; Глеб Подгорюдинский – Чацкий, Платон Зыбкин, Валер; Ольга Жевакина – Поликсена и Лиза) – проявилась живая эластичность старейшей актерской школы, которая хорошо учит своих питомцев азбуке и основам актерского мастерства. Юрий Соломин за роль Фамусова в «Горе от ума»; режиссер и главные исполнители «Правды хорошо, а счастье лучше» были удостоены Государственной премии России. «Мнимый больной» получил главную национальную премию «Золотая маска». Для Женовача встречи с Малым театром стали чередой побед. Нигде он не был так изобретателен, так ярко театрален, как здесь. (В его собственной студии актеры играют по «внутренней правде», исповедально, существуют в ансамбле «по Станиславскому», друг для друга, от души к душе.) Неудивительно, что Женовач нашел взаимопонимание с талантливой молодежью Щепкинского дома, ему послушной, им увлеченной. Удивительно, что сомневаясь, опасаясь, сопротивляясь поначалу, его поняли и

Про настоящее

приняли корифеи. В больших и малых ролях он ни в чем не умалил их яркости, не утеснил самобытности и природного актерского «своеволия».

Юрий Соломин в новом «Горе от ума» сыграл Фамусова так неожиданно, на таком уровне мастерства, что его работа займет достойное место в сценической истории роли. Живым человеком своего времени, хозяином дома и хлопотуном, барином, но прежде всего – отцом подросшей дочери. Не старец, мужчина во цвете лет, он полон сил и желаний. Домогается служанки Лизы, подпрыгивает легко, чтобы закрыть отдушину старинной, белой, с античной вазой наверху печки. Намереньем режиссера было поставить не социальную, не гражданскую, а семейную драму. За спиной подвижного, красивого, нестарого Фамусова–Соломина – семья, дом, домочадцы, родственники, его мир. Он потому душевно весел и не спешит гневаться на «странника» Чацкого, что чувствует себя крепко стоящим на земле, в привычном, любезном его сердцу мире. Он человек дела, извлекаемой всеми способами пользы – для себя, для дочери. Для этого не грех и подсуется, полебезит перед возможным зятем, будущим генералом Скалозубом. Прагматик и гедонист, он с удовольствием «вкушает» радости жизни. Сладострастие его к молодой служанке откровенно, но не безобразно, потому что грациозно. Так вели себя поколения его дедов и отцов. В роли (не «сыгранной», а «созданной» актером) оживают стиль и психология «старинного века». Этот Фамусов – барич и барин по крови. И в домашнем



С. Женовач

Сцены из спектакля «Правда хорошо, а счастье лучше». Малый театр

Сцена из спектакля «Мнимый больной». Малый театр



К. Глушенко – В. Барышников



Новый театр, старая сцена

затрапезье привлекательный, он элегантен, изящен, одевшись для вечера. Фрак сидит на нем, как перчатка по размеру руки. Бриллиантовая звезда угорла сверкает, крахмал манишки снежно-бел. И он так ловок, ладен, невысокий и гармоничный. Перемещается по сцене, быстрый и легкий, порхает, словно черно-белая бабочка. И седина, и румянец ему к лицу.

Соломин присутствует в спектакле как сгусток комедийной энергии, как выдающийся характерный актер. Тем подлинней его катастрофа в финале. Он страдает до отчаянья, мечет громы, раздражается криком и удручен, сломлен, опущенно сидит в кресле. Жалуется в страхе перед оглаской,

любящий отец, озабоченный репутацией дочери, которую вот-вот сжует, перемелет стоязычная московская молва.

Горьковские «Дети солнца», поставленные другим приглашенным режиссером, Адольфом Шапиро, тоже стали серьезной художественной акцией, во времена повсеместного разрушения ансамбля – подлинно ансамблевым спектаклем оттенков, намеков, полутонов, пауз. Весь белый (художник Ю. Ковальчук), как будто бы реющий в воздухе, растворяющийся в дали лет, кому-то он даже показался мховским, а не Малого театра. Новый «Вишневый сад» 1900-х, канунов первой русской революции. Умирающий дом, расплзающийся



Ю. Соломин – Фамусов. «Горе от ума». Малый театр

Ю. Соломин – Фамусов. Г. Подгоринский – Чацкий. «Горе от ума». Малый театр



Pro настоящее

быт. Первые еще до «большой крови» человеческие жертвы – смерть одного, безумие другой, катастрофа третьего, которому после «на-

сегодняшних деловых женщин, «бизнесмени», «торгашек») сражается за ученого химика Протасова то ли от страстной любви, то



Сцена из спектакля «Дети солнца». Малый театр

бега» черной сотни уже не запелеться в лаборатории с колбами, не продолжить опытов создания идеального живого существа... Актеры среднего и младшего поколений старшей сцены неожиданно проявили свою способность к интеллектуальной, утонченной в подтекстах и умолчаниях игре. В смене и варьировании жанров (от драматической тишины, трагедийного напряжения к комическим, трагифарсовым «протуберанцам-взрывам») они сыграли смешных и трогательных людей, обыкновенных и прекрасных, смертных и хрупких; глухих к происходящему, не слишком счастливых. Все живут в маяте и озабоченности своими отношениями, не высказанными чувствами, грезят на краю бездны. Прекрасная Елена – Светлана Аманова страдает оттого, что мужеене замечает. Кустодиевской яркости, «телесности», сочности купчиха Мелания – Евгения Глушенко (восходящая к типу

ли потому, что возле него чистым человеком надеется стать. Нянька – Людмила Полякова сильными своими руками, привыкшими к труду, безнадежно пытается удержать дом. Художник Вагин – Глеб Подгородинский, «не гений», продолжает любить Елену и рисовать даже во время погрома. Одна лишь Лиза – Людмила Титова слышит «космические гулы». Тонкая, словно хлыст, «режет правду». Стремительно, и раз, и другой пересекает пространство сцены, как птица перед грозой, внезапно появляется, внезапно исчезает, пророчествует, подобно новой Кассандре, и, испытав последний удар судьбы, погружается в безумие.

Федор Протасов – Василий Бочкарев, ученый, о котором не слышал никто, кроме ближайших соседей по загородному дому; генеральский сын с университетским образованием, изобретающий гомункулуса в домашней лаборатории, почти

Новый театр, старая сцена

на даче, вдохновенно сосредоточен на опытах. Актер играет странного «метафизического» человека, не исследователя-рационалиста, а скорее поэта, в котором философия и поэзия, как и всегда у русских мечтателей, смешались и нераздельны, а чудачество отзывается пленительной детскостью. Свободный в обращении с горьковскими афоризмами, с отвлеченными текстами про науку и светлое будущее, Бочкарев играет драму необыкновенного человека и комедию самообмана насчет мира и людей, которым еще долго предстоит оставаться чернью. Его Протасов – весь живой, нелепый и прекрасный, благородный и жестокий, добрый и беспощадный, незрячий и умный, виноватый без вины. Эгоцентрик-интеллектуал, готовый осчастливить мир своими открытиями, в финале он падает под ударами грома. И подымается, превозмогая боль, но не в гневе, а в недоумении... Ужасный вопрос: «За что?» – который столько раз на протяжении кровавого «лагерного» XX века будет задавать русская интеллигенция, повисает в воздухе...

Совсем другая история – в петербургском Александринском, которым вот уже семь лет руководит всегда пребывающий в центре внимания и споров Валерий Фокин. Профессионал высокой марки, оригинальный постановщик, любитель сценических метафор, выдумщик и сочинитель «форм»; последователь Мейерхольда (как пишут его сегодняшние биографы-толкователи); глава экспериментального Центра в Москве, не забывающий, однако, и своих вахтанговских корней (окончил режиссерское

отделение Театрального института им. Б.В. Шукина.) По всем признакам – режиссер-радикал. От нынешних молодых «экстремистов» сцены отстоит поколения на полтора. В отличие от них много знает, много видел. С ними не смешивается. Существует отдельно. Ими нисколько не очарован, к их творчеству безбоязненно (поперек моды) критичен.

Известно, что Фокин принял Александринский театр в стадии предельного развала. Не было ни публики, ни сколько-нибудь заметных спектаклей, ни актеров. Корифеи умерли. Новые не родились. Преемники – еще со времен Игоря Олеговича Горбачева, выдающегося актера и очень плохого руководителя, – влачили жалкое существование.

За семь лет Фокин (отличный администратор, современный деловой человек) успел многое. Фигурально и буквально поднял театр из руин, великолепно отремонтировал историческое здание Карло Росси, открыл на верхнем этаже замечательный по экспозиционной культуре Музей.

Он выпустил несколько заметных спектаклей. Регулярно проводит международный театральный Александринский фестиваль. Привлек к работе известных европейских режиссеров. «Чайка» авангардиста и экспериментатора, нынешнего польского классика Кристиана Люпы (где Нина и рабочий Яков поочередно купаются в озере, то есть в целлофановом резервуаре с зеленой водой; Треплев в финале не стреляется, а остается жить; последний акт пьесы оборван и заменен печальным шансоном о том, как человек возвращается в город, где живет

Pro настоящее

его прошлое, а Нина и Треплев слушают песенку, лежа, голова к голове и болтая в воздухе ногами), – при всей своей странности произвела сильное впечатление. «Умершим пространством» – урбанистическим пейзажем после мировой катастрофы. (На сцене не дачный театрик Треплева, а покосившая водокачка или «хозяйственное сооружение» из железных балок.) Красной стеной, которая вдруг появляется и падает, «словно кровавая гильотина», отсекая половину сцены. Новыми «отношениями с физическим временем»⁴ – не с конкретным чеховским и его героев, а прошлым человечества. Атмосферой «мучительно наболевшего». И тем, как играют актеры, общаясь друг с другом и апеллируя к зрительному залу, прося у него понимания и поддержки; откликаясь на слова и поступки партнеров и загораясь от них, но еще – исходя из собственного «чувственного опыта», из той внутренней боли, которая есть каждом, и которую призывает искать воспитатель актерских поколений Люпа. (Петербургский режиссер Андрей Могучий, соратник Фокина, у польского классика тоже учился.)

В Александринский театр вернулся зритель. Вернулась критика, не только «желтая», дилетантская, но и немногие оставшиеся профессионалы. Они к спектаклям Фокина относятся «неоднозначно», как принято говорить у пишущей братии, «сложно». Но, как в старое доброе время товстоноговского БДТ, все премьеры Фокина посещают, за работой его театра следят. Переменилась жизнь театра и актеров. И, наверное, прав Алексей Бартошевич,

сказавший, что Валерий Фокинал Петербургскому Академическому театру Драмы «новое дыхание», новый воздух.

В сравнении с эффективным существованием нынешней Александринки, Малый, никогда не знавший резких падений и катастроф до полной потери себя, живет тихо, почти патриархально, с соответствующим Академии достоинством и неспешностью. Премьеры – очень хорошие, хорошие и плохие, – выходят. Критика хвалит и ругает (однако, без брани, уважительно.) Большой зал в здании на Театральной площади неизменно полон. Зарубежные контакты имеются – с Италией, Японией, Финляндией... И в ежегодные заграничные гастроли от Хельсинки до Милана, до Сеула ездит. Есть Музей с двумя филиалами, с уникальным собранием документов. На их основе, на телевидении уже не первый год существует (и пополняется) портретная галерея выдающихся актеров, тех, что были, и кто работает сейчас. И книги о Малом театре, его актерском искусстве регулярно выходят.

Старейшее Щепкинское училище, которое Малый бережет и сохраняет, из которого черпает главные свои актерские кадры, крепит связи с европейскими театральными школами. Проводятся международные обменные показы студенческих спектаклей, а дома, в Москве – мастер-классы ведущих актеров знаменитого театра Пикколо ди Милано, например. И все это совершается без шума, без широкого оповещения «общественности», без рекламы, в небрежении к законам нынешнего пиара, – а потому якобы и не существует!

⁴Гарусова Елена. «На взлете страданий». // Коммерсант, 2007, 18 сентября.

Новый театр, старая сцена

Фестивали под эгидой Щепкинского дома тоже проходят. «Островский в Доме Островского» – чтобы показать в столице спектакли российской театральной провинции, с которой исторически сложилась особенно крепкая связь. Три года назад под эгидой Малого театра возник региональный, скромный, теперь уже всероссийский актерский Фестиваль памяти великого русского артиста Н.Х. Рыбакова на его родине в Тамбове. Есть еще и фестиваль русскоязычных театров ближнего зарубежья в Махачкале. А вот Международный фестиваль Малого театра «подзавял», и неизвестно, возродится ли. Отсутствие дополнительных средств и неумение их добывать, выпрашивать у власти, нерасторопность, неинформированность некоторых деятелей стали тому причиной.

Увидеть разницу между сегодняшними Александринским и Малым нетрудно. В одном – культ памяти, верность прошлому. (Иногда – чрезмерные, тормозящие живой процесс.) В другом – сплошной эксперимент и поиск, ни грана академизма, какой-то уж слишком резкий разрыв с тем, что было и как было в Александринке.

Личность руководителей, художественные индивидуальности Соломина и Фокина, их склонности, пристрастия, крайности устремлений (у одного – в сторону актерского, у другого – режиссерского театра) в сегодняшней жизни старейших национальных коллективов имеют первостепенное значение. Расхождение, невольное противостояние очевидны. Малый театр неизменно хвалят за великолепную труппу и ругают

за отсутствие режиссуры, слабую связь с современностью. Фокина – за резкость разрыва с традициями Александринской сцены, за рационализм и холод его «сложносочиненных», «режиссерски-властных» спектаклей, за умаление в них свободного пространства для актера.

Расхождения имеются, но поводов для конфликта нет. Однако кому-то хочется столкнуть Соломина и Фокина лбами. «Новая критика» отдает предпочтение петербуржцам, как более живым, подвижным, «рисковым», почти европейцам, а Малый театр записывает в архаисты и консерваторы.

Между тем, исторически эти театральные побратимы, сверстники-долгожители всегда были разными и в XIX, и в XX веке. П.А. Марков в начале 1930-х пытался составить их сравнительную характеристику. До советского времени не дотянул, оборвал в предреволюционные 1900-е, но парадоксы совпадения-несовпадений, плюсы и минусы каждого назвал удивительно верно. Он написал о монолитности, цельности Малого, об «особом едином стиле русского реализма и особом языке, которым говорило его искусство», о благе стабильности, которая отличала его двухсотлетнюю историю, не знавшую катастроф и ужасов самоуничтожения, лишь медленные спады и постепенные восстановления. Малый искони был ближе «к кругам либеральной интеллигенции», с учетом ее требований, сопротивляясь «императорской конторе», выстраивал свой репертуар.

В Александринском «всегда существовало несколько сценических направлений», «глухая и скрытая велась внутри театра

Pro настоящее

борьба». Они «ярко противостояли» друг другу – «торжественный» Каратыгин с его «мерным и пышным актерским искусством» и «острый и трогательный», первый на российской сцене певец «бедных людей», великий Мартынов. «Спокойный и точный», «мастер сценического рисунка» Самойлов и психолог-гуманист, «мучительный и тревожный» Васильев. Позже появилась Савина, с ее «новым и ошеломившим всех» мастерством, «прекрасной характерностью», и «редким знанием» жизни; Давыдов, «сочетавший сентиментальность» с «предельной технической виртуозностью»; «стихийный» гений Варламов...⁵ Играя на одной сцене, они «противопологались» друг другу, редко образуя ансамбль. Величайшие авторитеты, огромные таланты, они были любимцами власти, помещавшейся неподалеку, на Дворцовой набережной, на Невском, и потому – влиятельными фигурами. В чиновном Александринском театре, «императорском» не по одному только названию, постоянно создавали поле бурления и напряжения. Косный, официозный, ремесленный (засоренный куда более, чем в Малом) репертуар их не удручал. Они знали цену своему «ошеломительному» мастерству, которое все преодолет и на пустом месте сотворит шедевры. Борцов и демократов среди них не оказалось. Трагическая бунтарка 1900-х Вера Комиссаржевская на счастье или на горе себе ушла, остался лишь «социалист Его Величества», по ядовитой аттестации умной Савиной, – Николай Ходотов.

Они не создали (не хотели, не могли создать) «коллектив», «монолит», актерский Дом, Семью,

как в Малом театре. История их театра состояла из крушений, «полусмертей» и возрождений. Но сквозь разрывы и трещины несогласий, взаимоисключающих влияний время от времени могла проникнуть новизна. В этом смысле «театр императора» (что повелось с правления Николая I), еще и самый европейский театр России, Александринский, как структура был более открыт эстетическим новациям, чем демократический, благородно просветительский, почти автономный Малый. Трудно вообразить, чтобы туда мог прийти новатор, экспериментатор, «человек мира» Мейерхольд, хотя у обоих коллективов был одинаковый возраст и общий директор В.А. Теляковский. (Однако, по одной из легенд, после закрытия ГОСТИМа в 1938 году, обреченного режиссера позвал в Малый П.М. Садовский. Были на то серьезные творческие причины? Или «правнук» из гениальной актерской династии и тогдашний руководитель Щепкинского дома поступил так неожиданно из человеческого благородства, христианского сострадания к «упавшему»? Теперь уже не узнать.)

Думается, что и в нынешнем Малом едва ли возможен Валерий Владимирович Фокин, при всем искреннем к нему уважении. Другая «метафизика» актеров, их самоощущение, историческая память.

П.А. Марков пишет, что Мейерхольд в Александринском мечтал о «театре классического мастерства»⁶, но не смог, не успел осуществить его контактов с актерами всегда вспоминают Ю.М. Юрьева – Дон Жуана и Арбенина в «Маскараде». Иногда – К.А. Варламова.

⁵ Марков. П.А. «Об Александринском театре. (К 100-летию. Театра) // Марков. П.А. О театре. Из истории русского драматического театра. Т. 1. М., 1974. С. 203–206)

⁶ Там же. С. 208

Новый театр, старая сцена

«Ему нужен был этот танцующий, не его актер, каким был Юрьев (я его видел, ему было за пятьдесят, но пластика была великолепная), для того, чтобы получилось: мотылек над бездной. И нужен был Головин – в его лучшем виде, абсолютной декоративности, – чтобы были в нем прорывы, сквозь Головина: синее, абсолютно синее ночное небо, с одной яркой звездой. Или, когда Дон Жуан проваливался – пламя – абсолютно головинское пламя. И Варламов ему был нужен, как и Юрьев. Если бы был актер мейерхольдовский, каким был, например, Горин-Горяинов – прекраснейший, незаслуженно без большой славы актер – этого эффекта не было. Невозможно было бы: мотылек над бездной»⁷.

Через Юрьева, Варламова (равно как и Головина) Мейерхольд искал контактов с началами и основаниями Александринского театра, с его актерской громадой. Возьми он более близких себе по типу, по стилю игры артистов, вроде упомянутого Горина-Горяинова или даже Ходотова, обаянного социальной и эстетической новизной, готового к экспериментам, некоторых других, два его «классических» шедевра не вошли бы так органично в «дела и дни» Александринской сцены, не вписались бы в его историю; вне актера, без актера не дали бы потрясающего соответствия александринскому имперскому стилю.

Но это были хоть и впечатляющие, но единичные примеры. Все время своего пребывания в Александринском театре Мейерхольд оставался одинок. Корифеи смеялись над ним (как Савина); возмущались и бунтовали

(как Рощина-Инсарова); сочиняли анекдоты в адрес «новатора» или требовали себя «стилизовать».

Валерий Владимирович Фокин, через столетие принимая там же должность художественного руководителя, на первой же репетиции «Ревизора» объявил, что «сделает ставку на актерскую традицию Петербургского Александринского театра»⁸.

Насколько это сложная и на сегодняшний день далекая от решения проблема, и как она остро стоит перед Петербургской Академией, невольно продемонстрировали большие московские гастроли 2008 года, на которые Фокин привез три своих спектакля – «Двойника», «Женитьбу», «Живой труп»; «Иваны» режиссера Андрея Могучего и «Чайку» Кристиана Люпы.

Гастроли вызвали огромный интерес в столице, имели несомненный зрительский успех и внушительный успех у критики. Но не актеры, а режиссер привлек наибольшее внимание. О нем, о его «графических» спектаклях «холодно-отстраненного тона» спорили, его превозносили, по его поводу сомневались, отвергали решительные переделки («ломку») знаменитых классических пьес. Фокин, а не актеры, главенствовал, «преобладал», заставив персонажей голевской «Женитьбы» целый акт кататься на коньках; расположив действие «Живого трупа» на лестничной клетке, в двух уровнях – на верхнем, барском этаже и внизу, в решетчатой камере, похожей на тюремную, где большую часть времени находился Федя Протасов. Старый петербургский лифт был помещен в центре конструкции. Его кабина скользила между верхом и

⁷ Громов. П. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 217.

⁸ РИА «Новости». С.-Петербург. 2002, 15 апреля.

Про настоящее

низом. В ней и стрелялся главный герой.

Ленинградский театровед Елена Горфункель, горячо принявшая и одобрявшая спектакль, «нечаянно» написала (и это читается в строках выразительного зримого воспроизведения), как именно обстоит дело с актерами, действующими в декорации, которая занимает «не-скромно важное место. Это огромная лестничная клетка с лифтом, переплетением лестниц и ажурными решетками. Чугунная красота оплетает полутемную сцену, распространяясь во все стороны. Сценическое воспроизведение литейного мастерства, выпуклый цветочно-лиственный декор – на первом плане, это собирательный образ Петербурга»... «Там, где светлее, наверху – жена Лиза, соседи, родственники, гости».⁹ (Одна из лучших работ художника Александра Боровского за последнее время.)

Есть освещение, и потому можно рассмотреть тонкую, высокую, худую, в домашнем затрапезье Лизу Протасову, которая мечется, размахивая длинными руками, и похожа на взрослую Наташу Ростову, выросшую из пленительной чудо-девочки многодетную мать с пеленками и заботами. Лиза похожа и на графиню Софью Андреевну Толстую, какой она возникает со страниц своих «Дневников», осуждаемая и многими нелюбимая, в вечной яснополянкой маяте-каторге.

Мы можем рассмотреть измученное лицо, почувствовать звинченность женщины, у которой болен ребенок и от которой ушел муж, оскорбив не первой изменой и проиграв в карты «семейные» деньги.

В недописанной Толстым пьесе многие мотивировки смутны, но, судя по такой Лизе, можно предположить, что Протасов бежит от некрасивости, скуки, инерции быта, от фальши изжившего себя брака, оттого, что страсть умерла, превратилась в привычку. Мотив социальной лжи, важнейший в прежних постановках «Живого трупа» и в советских толкованиях пьесы, у Фокина отдан не людям, а материальной среде, присутствует в контрастах этажей – нищего, подвального и верхнего, богатого, «эстетного».

У актрисы Марины Игнатовой есть пространство и место для игры. Природные свои данные – прекрасную фигуру, красоту, породистость, сильный, благородного тембра голос – она ступшевывает и «прячет». Ее

⁹ Горфункель Елена. «Любить или убить?» // Театр. №4, 2006. С. 21, 23.

Сценография А. Боровского к спектаклю «Живой труп». Александринский театр



Новый театр, старая сцена



цель – показать обыкновенную женщину, страдание которой такое же как у многих. И жалкостью Лиза похожа на других. Может выскочить на лестничную клетку в дезабилье и никак не может решить, кого из двоих любит – мужа или друга юности Каренина.

Игнатовая находит для своей героини «неэффектную» (потому трудно достижимую) характерность и позволяет себе в роли немногие «деликатные» акценты смешного. Когда Лиза, чуть актерствуя, «яростно рычит» на Каренина; когда, растворяясь, «плывя» в счастье, держится обеими руками за Виктора (не исчез бы, не убежал, как Федя!). Когда, робяя до немоты, сгибается вдвое, склоняется низко перед Карениной; когда машет длинными тонкими руками, словно мельница крыльями, пытаясь объяснить, чего она от мужа хочет; или когда широкими

шагами, стремительно, неженственно ходит-меряет площадку второго этажа.

Текст роли, как и всей пьесы, сокращен. Игнатовая «действует» позами, жестом, движением. Узнав о смерти Федя, Лиза плачет. Подходит к клетке, берется за нее руками и видит, что камера пуста. Трагедии, однако, нет. И сокрушающего чувства вины нет. Есть обыкновенное женское горе, которое забудется со временем.

Роль, сыгранная Игнатовой, наверное, лучшая в спектакле. Самая ясная и развернутая. Хотя куда драматичней, мощней актриса – в «Чайке» Любы, в роли усталой Аркадиной. Пик жизни пройден. Элегантная, дерзкая, в мужском костюме, с пахитоской в руке, похожая на Жорж Занд (вот бы кого Игнатовой сыграть!) и на эмансипированную женщину 1900-х, Аркадина не любит никого. Ни

С. Паршин – Протасов. Ю. Марченко – Маша. Сцены из спектакля «Живой труп». Александринский театр

Тригорина, ни сына, ни старого семейного гнезда. Яростно сражается с временем, возрастом, судьбой. Обольщает Тригорина, чтобы не отдать любовника сопернице-девчонке. Не стараясь казаться искренней, показывает эффектное представление с мелодраматическими воплями и заламыванием рук. От волнения и злости «переигрывает». Но видно, как талантлива эта провинциальная «звезда». Слышен магический голос-орган. И вдруг прорывается живое сочувствие к Нине, в будущем (возможно) актрисе.

Игнатова заметна и «царствует» в «Чайке», где есть еще молодой, невеселый, одинокий в мечтах Треплев – Олег Еремин и чем-то похожая на Аркадину, такая же высокая, тонкая, нервная, сильная, а не слабая Нина – Юлия Марченко.

В «Живом трупе» вокруг Лизы-Игнатовой – актерски – почти никого нет. Разве что князь Абрезков – Николай Мортон, не аристократ, а старый петербуржец, с орлиным профилем и благородной, «по александрински» правильной, чуть пафосной речью. (Но почему этот воспитанный человек для беседы с Федей спускается в подвал в исподнем, лишь накинув сюртук на нижнее белье, – не угадать.) Есть еще и великолепно организованная режиссером массовка, просчитанная в ритме выходов, скоплений, исчезновений, которая сует бесшумно и деловито по лестничным переходам. Живое человеческое множество – обитателей дома, судейских, зевак, петербургских уличных девиц с кавалерами, которые «гоняют» кабину лифта. И есть массовка «неживая» – манекенная или из театра теней.



Цепочка черных силуэтов, у которой нет конца, скользит и вьется меж этажей.

Остальные персонажи превращены в фигуры эпизодические, даны намеком. Какой-то задиристый мужичонка, он же Гений (у Толстого – Александров) является, шумит, мешая обитателям верхнего этажа чинно слушать музыку (трио модного ныне композитора Десятникова.) Перед финалом мелькает еще один раз, чтобы «высокомерно» (Е. Горфункель) сбросить с лестничной площадки пистолет Феде. Есть персонаж с фамилией Турецкий – Вадим Романов. Присутствующий в лишь черновиках пьесы, он у Фокина то ли консьерж, живущий поборами с жильцов, то ли шантажист и стукач. Легко перепутать «дам»: мать Лизы Анну Павловну – Мария Кузнецова и мать Виктора Анну Дмитриевну – Ольгу Гильванову. И если бы прежде не довелось видеть Юлию Марченко-Машу у самого Фокина в «Женитьбе», у Люпы в «Чайке» или еще раньше, у Някрошюса в «Вишневом саде», где выпускница Щукинского института заметно дебютировала в роли Ани, можно было бы и ее пропустить. Приходит в полутьму

М. Игнатова – Лиза.
В. Коваленко –
Каренин.
«Живой труп».
Александринский
театр



М. Игнатова –
Аркадина.
«Чайка»
Александринский
театр

подвала, кормит Протасова супом с ложки, уговаривает, упрекает и сильно куда-то торопится. Высокая, смутная тень. Нисколько не цыганка. Потому что цыгане из нового «Живого трупа» изъяты. По объяснениям авторов спектакля и комментаторов-доброжелателей, за «дурновкусие» их нынешнего пения, за грех эстрадности и связи с масскультурой. Часть критиков в восторге: «Кто теперь ставит «Живой труп» с цыганами?!». А зритель не понимает, почему Маша превращена то ли в курсистку 1900-х, то ли «бездомную и беззаветную» девицу наших дней в шинели вместо пальто?

Федя Протасов – Сергей Паршин по самому своему положению главного героя в эпизодические персонажи не годится. Он постоянно присутствует в спектакле, не исчезает даже тогда, когда идет «не его» эпизоды. В железной сетчатой камере-клетке, похожей на тюремную, которая поставлена на планшете сцены и опускается еще ниже, он неподвижно лежит, спит, дремлет, еле слышно разговаривает. Единственная тусклая лампочка не может одолеть тьму и осветить его. Кажется, что и слов у него мало. Завидую коллеге, которая расслышала «негромкий баритон», «мягкий тембр», «спокойные интонации» голоса и «умную, выразительную, красивую» речь. «Качественные приметы русского интеллигента»¹⁰. Мне из второго ряд партера было почти ничего не слышно и плохо видно. (Даже, как Федя стрелялся в кабине лифта.) Оставалось додумывать, досочинять, но не хотелось.

Любви в этом Феде, на мой взгляд, не было. При неизменном «лежачем режиме», «параличе» не

только воли, но и тела, и голосовых связок, какая любовь? Восторг и пафосная риторика (пробуждавшиеся время от времени в Феде Протасове у Толстого) тоже отсутствовали, как и память-мечта о «десятом веке», о «степи». Маше-курсистке он отвечал через силу, принуждая себя. В эпизоде с князем слышно было не его, а старого Александринского актера с прекрасной дикцией и мелодичным голосом, Николая Мортон-Абрезкова. И от судейских Федя-Паршин отмахивался вяло, не тратя ни сил, ни нервов, кажется, и слов тоже.

Безголосье передавалось буквально – безголосьем, вялостью – вялостью, бессилье – бессильем. Кого играл Сергей Паршин? Ясно, что человека дна. Бича (то есть бывшего интеллигента) или бомжа, дремлющего, смирившегося, конченного. Допустимое и возможное в знаменитой роли, но – немного в ней. Сыграть полуспячку-полуявь опытному актеру нетрудно. А параллельной, внутренней «работы» разума и души в этом Феде не было.

Мысленно спрашиваешь режиссера, зачем он поставил хорошего, видимо, любимого артиста, чуть ли не первого в нынешней александринской труппе, судя по важности сыгранных Паршиным ролей, в такое невыгодное положение? Заставил неподвижно лежать, «затемнил» до невидимости, дал задание говорить тихо, невнятно.

Думаешь о категорическом режиссерском переосмыслении роли и приспособлении актера к такому решению. Но потом думаешь обратное. А что если бы Фокин поднял Паршина на свет, на обозрение зрителю? Появились бы у актера

¹⁰ Там же. С. 22.

Pro настоящее

страсть, темперамент, ум, голос, обаяние? У Феде Протасова в пьесе Толстого – магическое. Иначе зачем приходиться к нему в «яму» Маше и юной свояченице Саше (Янина Лакоба), с ее таинственной для поколений русских зрителей и читателей фразой: «Федя, я преклоняюсь перед тобой...», и Лизе мучиться о нем?

А не потому ли в спектакле такой Протасов, что в труппе Фокина имеется лишь такой исполнитель, а другого нет? Распространенная в современном репертуарном (и не только репертуарном) театре болезнь, когда игнорируются данные и фактура актера, творческие права на роль.

Бессмысленно и некорректно сравнивать нынешнего артиста Паршина с «громовержцем», романтиком Николаем Симоновым, так же, как и с «прекрасным» александринским премьером Романом Аполлонским.

Другое время, другая театральная культура, другое видение персонажа Толстого. Для меня – беда в том что, факт человеческого крушения, изгойства представлен как результат, как данность. (Не из-за семейных же дрызг бежит Федя от жизни!?)

Есть, однако, в истории нашего театра аналог, имя, великий актер, не имевший привычного для себя триумфа в «Живом труп», но в биографии роли оставивший неуничтожимый след. Иван Михайлович Москвин в спектакле МХТ 1910 года тоже не играл Федора Протасова аристократом и неотразимым мужчиной. Уже потому, что в жизни был неказист, некрасив, простоват. Но он едва ли не первым на русской сцене попытался найти причины трагедии не только извне – в

несправедливости социального устройства жизни, безнравственности и лжи людей высшего слоя.

Москвин играл не совсем «по Толстому», вне его проповеди, но приближаясь к «метафизике» толстовской роли, к ее тайне. Не до конца (до конца и не нужно в недописанной, недоговоренной пьесе), но артист сказал о Феде, как о носителе собственной трагедии, которого мучит, гонит прочь от обыкновенных людей «ген вечного русского бродяжничества», стремление к недостижимому. Громадные пространства, бескрайность российских равнин жили в подсознании, в исторической памяти внешне невзрачного человека. Он забывался в миражах, в мечтах о десятом веке, о воле. Максимумы стремлений мучили и уводили его от людей. Он казнил себя обыденностью, пошлостью собственных грехов. При внешней мягкости, деликатности (присущих и Москвину-актеру), при бездействию (вплоть до единственного решительного поступка в финале – самоубийства), он был не бесхарактерен, вял или ленив, а был страстен в своем отвергании жизни, но и в желании жить, и в том, как любил необыкновенное существо – цыганку.

Сегодняшние гонители «цыганщины», пуританствующие энтузиасты ее «усекновения» в спектакле Фокина, должны бы знать, что уже в 1900-е годы Немировичу не нравилось, как поют современные ему цыгане. Он писал жене, Екатерине Николаевне: «Мы с тобой, дожившие до серебряной свадьбы, могли бы сказать: «Увы, цыгане не те, каких мы когда-то слышали». Таких, как Варя Панина, Пиша, и в помине нет. Но и вообще, они уже

Новый театр, старая сцена

с примесью каких-то не цыганских элементов»¹¹.

И тем не менее Владимиру Ивановичу и в голову не приходило убрать цыган. Он знал, что этим разрушит пьесу и образ Протасова. Ибо там, среди цыган, рядом с Машей – «сфера» главного душевного, эмоционального, чувственного проявления героя. Там единственная человеческая среда, которую он не отрицает, а которую любит, которой восторгается. Немирович трудно искал актрису на роль Маши. Выбрал сначала любимицу Станиславского, красавицу с певческим голосом Ольгу Гзовскую: «Создавать цыганку будет у нас Гзовская. Ее и учить будет одна из цыганок»¹². А потом остановился на юной Алисе Коонен, сыгравшей Машу и навечно ставшей легендой МХТ.

Москвину цыганская тема тоже была близка и в дореволюционные, и в советские годы. Как и вся мужская половина МХТ (плюс очаровательно богемная Книппер-Чехова) он заслушивался романсовым пением. А его младшие товарищи, выдающиеся актеры второго мхатовского поколения, Яншин и Хмелев, не разминулись с несравненной цыганской танцовкой, «роковой» Лялей Черной, поочередно взяв ее в жены.

Вот уже двадцать лет, как никто не покушается на режиссерскую свободу. После гонений, ущемлений, преследований советского времени режиссура отстояла свои права. Но есть еще и права автора-классика и права великой роли. Классики умерли, срок наследования истек. Защищать их некому. Немецкий режиссер Петер Штайн еще в 1990-е годы говорил, что о режиссерской свободе мы в России

накричались, нашумелись вдоволь, теперь пора подумать о самодисциплине и ответственности.

При любом режиссерском решении – радикальном, новаторском, отвергающем традицию или следующем ей более-менее ясно, как играет актер, хорошо, плохо или «средне-обыкновенно» а также, какого масштаба актер перед нами. Режиссер выбирает исполнителя. На нем лежит ответственность приобретений (прибавлений смысла, откровений формы в знакомом образе) или потерь.

Беда не в том, что Паршин для Феде Протасова немолод, грузен, некрасив. И Москвин не был красавцем. То, что предложил ему режиссер, актер играет достойно, нормально. (Ужасное укоренилось в наши дни суждение: «актер играет нормально».) То есть – , не вызывающая особых эмоций, не возмущая и не восхищая.

После опубликования тома «Георгий Товстоногов. Собираемый портрет»(2006) – открылось, что все тридцать с лишним лет «царствования» великого режиссера в его уникальной труппе существовала не объявленная, не озвученная, но строго соблюдаемая градация дарований (от заоблачных вершин до рядового уровня.) А отсюда и шкала актерских прав на роль и мест, занимаемых в коллективе. После проб и отбора, иногда многолетних, актеры распределялись и закреплялись (в сознании и оценках властного лидера, прежде всего) по категориям – первой, второй, третьей... Они точно знали, на какие роли могут претендовать, а на какие не могут. Никому из «вторых» или «третьих» и в голову не могло придти, попросить для себя принца Гарри или чеховского дядю

¹¹ Немирович-Данченко Вл.И. Избранные письма: В 2-х томах. Т. 2. М.1979.С. 77.

¹² Там же.

<i>Pro настоящее</i>	<i>Эм</i>
<p>Ваню Войницкого... Премьеры и премьерши составляли узкий круг в десять-двенадцать человек. К ним было трудно присоединиться. Но еще студентом ЛГИТМиКа в круг «призванных» вошел Сергей Юрский и после него совсем молодая Наталья Тенякова, актриса выдающегося таланта и врожденного профессионализма. И киевлянина, премьера Театра им. Леси Украинки Олега Борисова Товстоногов сразу взял на первое положение. И другого киевлянина, Валерия Ивченко, и любимицу Ленинграда, уже сверхзнаменитую Алису Фрейндлих (лет на семь опоздавшую, как считал Мастер, перейти к нему в БДТ из Ленсовета.) Все они стали избранными и счастливыми. Однако неудовлетворенный ролями Борисов, а до него по разным причинам Доронина, Юрский, Тенякова из БДТ ушли.</p> <p>Живой человек, Товстоногов мог ошибиться. Его обвиняли в жестокости, даже в аморализме, в «лоббировании» близких и «своих». Многие способные люди в БДТ страдали. Но, как показало время, Мастер ошибался редко. Его «первачи» были уникальными талантами, имели право на необыкновенную судьбу. Поступая жестоко с отдельным человеком-артистом, Товстоногов был в высшей степени ответствен и морален по отношению к своему великому театру, уровень и художественное достоинство которого он не имел права ронять.</p> <p>Каковы по масштабу и таланту лидеры, актерские вершины труппы, тем более академической, так она и она сама.</p> <p>Сегодня слишком часто возникает ощущение несерьезности, поспешности, безответственности</p>	<p>приглашения актера в театр, и еще более – выбора его на роль.</p> <p>Почти невозможно представить то, что было законом в старом МХАТе. Когда, думая о будущей постановке, режиссер ставил возле роли не одну, а несколько фамилий предполагаемых исполнителей. Начиналось обсуждение, сравнение претендентов. Немирович, например, в 1940-е годы для «Леса» в Художественном театре имел великолепный состав актеров. «...Эту чудесную вещь <...> ужасно испортили последние постановки и в Малом театре, и у ленинградцев. Ты, кажется, возражаешь, не видя исполнителей. Я их вижу», – писал он из Тбилиси в Москву ученику и другу Москвину 4 июня 1942 года.</p> <p>Немирович видел возможных участников спектакля, но перебирал, менял их, колебался. После Гурмыжской – Шевченко остановился на Книппер. (Потому, что Шевченко была бы «купчихой, а не барыней».) Отверг талантливую Гошеву, которая для Аксюши была «мелка» и не оправдала бы восторженных надежд Несчастливцева: «Ты взойдешь на сцену королевой!»</p> <p>Удивил всех, назначив на роль Аркашки–Прудкина.</p> <p><i>«У меня первый кандидат (соберись с силами, не вскрикивай!) Прудкин.</i></p> <p><i>Вот поди же ты! Вижу его да и только. Да еще как вижу! Рождением нового актера.</i></p> <p><i>Подошел я к этому так: Аркашка был любовником. Первый исполнитель Аркашки (я его еще застал) – Шумский. А Шумский – Жадов, Кречинский и пр., и пр. Потом вспомнил, что у нашего “любownika” Прудкина тоже склонность</i></p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>Эм</i>
<p>к комикам – “Воскресение”, “Таланты”. И вижу его пугающим Улитку чертями.</p> <p><i>А комедийные фразы он подавать умеет. Правда, и ему будет трудно найти актера той эпохи, но поработать интересно, а задачи настоящего Художественного театра творческие, а не ремесленные.</i></p> <p>Два великолепных актера оказались кандидатами на роль Несчастливцева. Старший – Качалов, привлекал «прекрасными данными, то есть голосом, дикцией, пафосом», но «ему трудно быть трагиком Керчи и Вологды прошлого века – Николаем Хрисанфовичем Рыбаковым», он – человек «двадцатого века» и «европеизирован», но «отлично подает весь внутренний романтизм образа».</p> <p>Младшего – Ливанова Немирович поначалу не видел в роли, потому что «молод и не бас», и «нутро» может быть «неполноценно». Потом поверил, что талантливый актер даст «характерность, эпоху», «мастер на выдумку», найдет «гармонию, как это произошло с Солевым. И даже по части “нутра” – найдет что-то в своей горячности, громогласности, может даже дойти до слезы»¹³.</p> <p>«Лес» в Художественном не был осуществлен по многим причинам. В том числе и потому, что Качалова Немирович в роли увидел, но не услышал. У великого артиста был баритон – неотразимый, «фирменный». А в Несчастливцева режиссеру был нужен «бас», «не размещался» от низа до верхов весь диапазон актерских звучаний в спектакле. (Сегодня подобные требования</p>	<p>и противопоставления кажутся смешными!)</p> <p>Какое поучительное, соблазнительное богатство размышлений, аргументов «за» и «против» открывается в строчках письма Немировича! Какой максимализм стремления к идеальному (а не компромиссному, случайному) назначению на роль. Какая переменчивость оценок для пользы задуманного дела. Неумоимость в отвергании или приятии кандидатур. Власть «излюбленной идеи», собственного нового видения классической пьесы. И одновременно – чувство литературы, автора. И память о предшественниках, – свободное, бесстрашное сравнение своих актеров с высокими образцами прошлого.</p> <p>Возможна ли сегодня, во времена всеобщей гонки, «прыгающих» ритмов, безответственности, выдаваемой за отвагу, – эта неспешность, серьезность, многовариантность режиссерского выбора? Для многих – нет. Новой режиссерской генерации, которая выросла и распространилась за последнее десятилетие, и в голову не придет работать так «основательно-старомодно». Однако для академических (по определению – образцовых, достойных подражания) театров, для стационаров высокого статуса эти принципы не могут быть отменены. Иначе «максимумы» окажутся сбиты.</p> <p>Прошлого нашего театра – практическое и теоретическое в трудах корифеев, выдающихся критиков и театроведов, мало кого сегодня волнует. Но вот почти каждый год в Москву, в Петербург приезжает Эймунтас Някрошюс. Им неизменно и дружно восхищаются в обеих столицах. Его «космическим»</p>

¹³ Там же. С.544–546.

Pro настоящее

спектаклям невозможно подражать. Даже беззастенчивый «постмодернист» Серебренников не решается «уворовывать» у Някрошюса его мизансцены-метафоры. А вот «уроками» выдающегося литовского режиссера и его всемирно известного театра мы пользуемся мало.

Някрошюс бережет свой коллектив не из соображений гуманности и долгой дружбы-связи (как принято у нас в России.) Он для этого слишком прагматик и не сентиментален, а его небольшая, подвижная, постоянно обновляемая труппа являет собой открытую структуру. Режиссер и руководитель театра «Meno Fortas», он бережет и сохраняет «ядро» бесценных для себя корифеев во главе с легендарным Владасом Багдономасом, им предназначенная роли-титаны. И он, а не мы, следует закону русской сцены эпохи ее расцвета, где гениев и титанов имели право играть гении или первостепенные таланты. (Необязательно старые и опытные, возможно, и молодые.)

Протяженность его пятичасового «Отелло» (для Москвы – невероятная!) – от того, что режиссер варьирует не только смыслы, но и приемы, поворачивает их так и сяк, разнообразно их применяет.

Трижды звучит в спектакле веселый вальс. Сначала как шутка, мистификация Мавра, как браваурное вступление, потом становясь все более ужасным, трагичным в своей безмятежной и бездумной веселости.

Вальс пугает, когда Отелло неистово кружит свою юную тоненькую жену – Эгле Шпокайте, по-варварски или по-дикарски забавляясь живой игрушкой. А она

бросается во все новые туры с отвагой укротительницы.

Мавр и убивает жену под звуки вальса, но полуживая Дездемона в алом платье цвета крови дважды поднимается с пола, чтобы зацепиться за шею мужа-палача слабыми руками, обняв его и не прикасаясь ногами к земле, проделать в воздухе свой последний тур жизни.

У Някрошюса Отелло не черный, а белолицый. Старый человек с широкой походкой военного, в длинном камзоле, как у Наполеона, с обнаженной саблей, которая в минуты спокойствия служит тростью.

Проблема расы, разной крови почти снята! Снята и проблема ревности. Возникает другая – возраста, союза очень старого с совсем юной. В начале спектакля Дездемона не любит, а лишь начинает любить Мавра. На Кипре, в ожидании мужа-победителя, знай себе играет со сверстниками, в венке из цветов выезжает верхом на друге детства. Отелло властно призывает ее. Она упрямится. И тогда могучей рукой, как девчонку, он хватается ее под мышку.

Но и драмой возрастной несовместимости не исчерпывается смысл спектакля. Режиссер идет вглубь и дальше. Освобожденное пространство спектакля, в котором отсутствует сценография и присутствуют, сменяя друг друга, симфонии света, музыки, шумов, принадлежит актеру. Нечасто на современной сцене возникает волнующее и счастливое чувство абсолютно свободной актерской игры. Так играет Владас Багдономас – Отелло, свободно и в высшей степени сложно. Играет человека на пограничье веков, варварства и цивилизации. Власть прошлого,

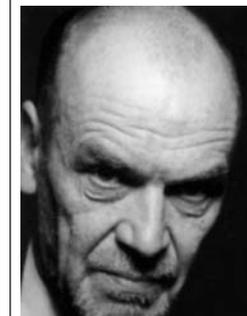
Новый театр, старая сцена

зов предков и крови постоянно дают о себе знать. В громовом, неудержимом смехе, в том, как, схватив Дездемону, он вертит и поворачивает ее, словно дикарь добычу, а она извивается, корчится, кричит от боли. И в том виден варвар, как он убивает ее – сгибом локтя – и ритуально украшает мертвую цветами.

В пустоте освобожденного пространства великолепно звучат монологи Отелло. Они обращены не к венецианским дожам, Венеция отсутствует в спектакле, в основании которого не трагедия Шекспира, а сценарий по трагедии (автор Надежда Гультяева.) Монологи Отелло обращены к самому себе и космосу, бесконечности вселенной и времени. У актера хватает голоса, темперамента, души, чтобы разговаривать с вечностью. Космос присутствует постоянно, бездна ощущается рядом. Полюбившие друг друга, Отелло и Дездемона могут лишь погибнуть, ибо они – люди разных цивилизаций, несовместимых миров.

У нас же сегодня получается, что все могут играть все.

Верно, что в великолепные чертоги петербургской академии Валерий Фокин вдохнул новую жизнь. Однако сказать, какой именно театр начался на руинах Александринки семь лет назад с приходом нового художественного руководителя, затруднительно. Кажется, совсем новый, другой, фокинский, имеющий с величественным предшественником лишь общее «место действия и пребывания». Непонятно также, есть ли сегодня у Фокина труппа или всего лишь группа более и менее способных, «нормально» играющих актеров.



Э. Някрошюс

В. Багдономас – Отелло.
Э. Шпокайте – Дездемона.
Сцены из спектакля «Отелло».
Театр Meno Fortas



Pro настоящее

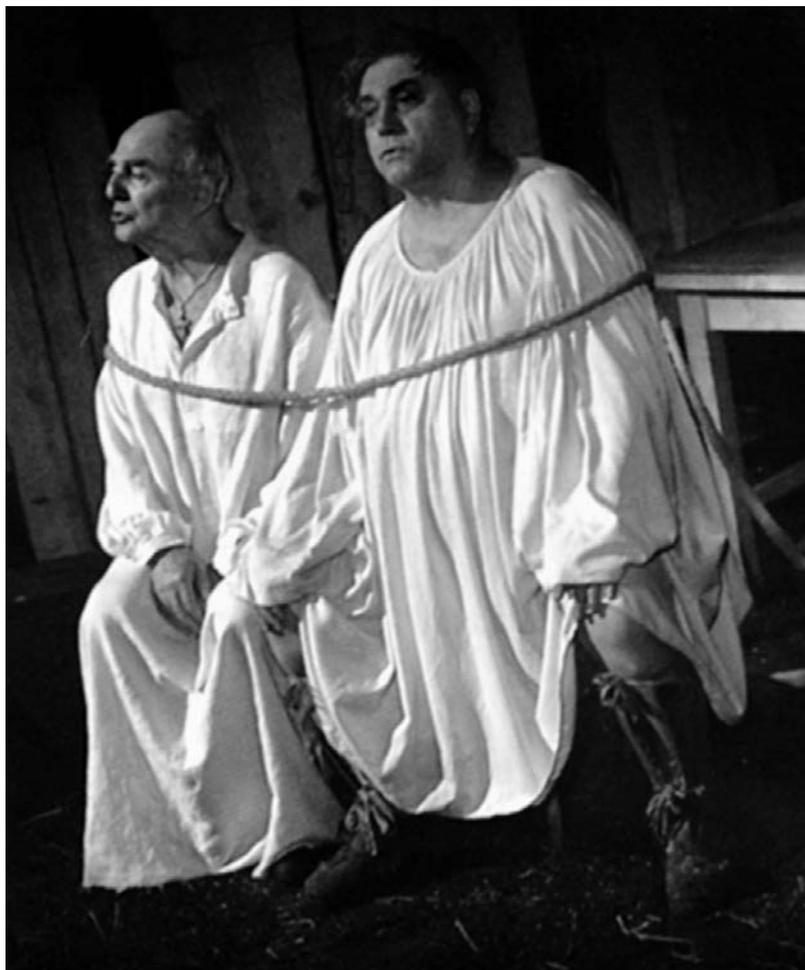
«большие» едва видны. И потому так радовали в «Иванах» режиссера-радикала Андрея Могучего по гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» не карлик и цирковые канаты, не кружения-радения массовки баб и мужиков, не живые «скрипачи на крыше» высокого помоста, а два замечательных актера в главных ролях. Громадный, мощный, добродушный, пока не разъярится, не заворочается, как слон в закутке, Виктор Смирнов – Иван

Никифорович а Николай Мортон – Иван Иванович, от которого веет торжественностью классицизма и который на общем актерском фоне нынешней александринской сцены представляется чуть ли не гениальным.

«Большими» у Фокина кажутся не свои, а «чужие» актеры. Марина Игнатова из БДТ. (Казус и феномен нынешнего времени, когда ведущая актриса одной петербургской Академии приглашается другой Академией на ведущие роли.) «Ничейный», странствующий



В. Фокин



В. Смирнов – Иван Никифорович.
Н. Мортон – Иван Иванович.
«Иваны».
Александринский театр

Новый театр, старая сцена

по петербургским сценам Девотченко, артист-provokator, подвижный и умный, как бес, язвительный и базжалостный в каждой своей роли – от фантомного Хлестакова в «Ревизоре» у Фокина до злого озорника-шута, «аккомпаниатора», соглядатая, судьи в недавнем «Лире» у Льва Додина в МДТ. Удивительный и замечательный актер Виталий Коваленко, судя по всему, состоит в труппе Александринского театра, но пока еще «не совсем свой». В роли Виктора Каренина у него какая-то другая в сравнении с партнерами игра. С подчеркиваниями и акцентами. Чтобы все увидели, какой чудной и странный этот «камергер», запинаящийся от робости, лепечущий невнятно, теноровой скороговоркой, взрослый мальчик с совершенно лысой головой, «человек в футляре» и маменькин сынок, который и шагу не ступит без разрешения. И к жене, если позволяют жениться, пойдет «под каблук». А тут еще и Фокин дает Коваленко соответствующую, (проясняющую, комическую) мизансцену. Пока Лиза разговаривает с Анной Дмитриевной, Виктор стоит на лестнице в обнимку с Абрезковым и то ли плачет, то ли трясется от волнения, дожидаясь, пока две женщины определят его судьбу. Сегодня Коваленко лучше смотреть в небольшом петербургском «Таком театре», где он сыграл чеховского Иванова. Человеком греховным и виновным, который ерничает и кривляется от душевной боли. Знает, что с ним все кончено и со смертью Сары прощения ему нет, но ищет оправданий, постыдно цепляется



за жизнь. Большой сложности и тонкости получилась роль.

Наверное, негоже в прославленном академическом театре с большой историей играть так, как играют сегодня в большинстве коллективов. Какое-то отличие должно быть (качественное, по уровню мастерства и культуры и пр..) Но и составить заново, то есть возродить труппу после полной разрухи в высшей степени трудно. Где брать актеров? Каких брать? Ведь не на Юрьева–Варламова, или Симонова–Борисова похожих?! И семь лет для составления «коллекции» – это много или мало? То, что Александринский театр давно не имеет своей школы, тоже сыграло отрицательную роль. Значит, и здесь оборвалась линия, связь.

Продолжение следует

В. Коваленко – Иванов.
«Иванов».
Такой театр

Валерий СЕМЕНОВСКИЙ

ЧУЖОЕ И СВОЕ. ТОВСТОНОГОВ

Г.А. Товстоногов, как никто другой из мастеров отечественной режиссуры второй половины XX века, был открыт художественному опыту режиссеров-предшественников. И режиссеров-современников тоже. Профессиональные зрители отмечали в его спектаклях разработку заимствованных мотивов, отголоски чужих находок, освоенных и присвоенных им.

«Горьковские постановки Товстоногова, – писал в 1971 году Борис Зингерман, – напоминают об искусстве Попова, Лобанова, Дикого, “Три сестры” – о знаменитом спектакле Немировича-Данченко, “Горе от ума” – о Мейерхольде, так же как в свое время его “Оптимистическая трагедия” <...> воскресила в памяти знаменитый спектакль Таирова»¹.

Наблюдение исследователя выражено обобщенно и обтекаемо. А если конкретизировать и обосновать? Примеры, лежащие на поверхности, озадачивают.

«Оптимистическая трагедия», поставленная в союзе с художником Александром Босулаевым (1955), не просто воскрешала в памяти спектакль Александра Таирова и художника Вадима Рындина (1933), но почти буквально воспроизводила его внешние черты. Деревья в «Трех сестрах», оформленных Софьей Юнович (1965), на сцену БДТ были «пересажены» из мхатовской декорации Владимира Дмитриева (1940). Манекены в финале «Горя от ума» (1962), подмена Хлестакова куклой в «Ревизоре» (1972) – тоже расквашенные цитаты (интересно, как Мейерхольд отнесся бы к тому, что их взяли у него напрокат). Одетый в чиновничий мундир Петербург («Помпадуры и помпадурши», 1955, «Смерть Тарелкина», 1983) впервые возник у Акимова («Тени», 1952;

«Дело», 1954). Причем Товстоногова не смутило, что эта суконная зелень, знак всеохватной имперской казенщины, за тридцать лет успела стать общим местом.

Включение чужого в свое можно назвать работой с источниками, а можно – русский язык богат – и подворовыванием. Как отличить одно от другого? Зачем вообще он это делал? Не хватало собственных идей, незаемной изобретательности? Кому?! Товстоногову?! Но, бывало, так и говорили. При жизни мэтра – тайком, в кулуарах. А после его смерти даже публично поставили вопрос о нарушении им морального авторского права.

Марк Розовский сначала в журнальной публикации (2006), а потом и в книге, названной «Дело о конокрадстве» (2007), заявил о своих притязаниях на режиссерское авторство знаменитого спектакля БДТ «История лошади» (1975)². Доводы Розовского: ему принадлежит «девяносто процентов мизансцен», с художником Эдуардом Кочергиным работал он, с актерами – он, словом, не только идея, не только пьеса по рассказу Л. Толстого «Холстомер», но и решение спектакля – его; Товстоногов же посмотрел почти готовую работу, уловил, что она обещает незаурядный успех,

¹ История советского драматического театра: В 6-ти томах. М. 1971. С. 156.

² См.: Розовский Марк. Театральный человек. Новый мир, №4, 2006; Розовский Марк. Дело о конокрадстве. М. 2007.

перенес ее с малой сцены на большую и отобрал у подлинного создателя. Прямо сказать, украл.

«Дело о конокрадстве» вызвало бурные толки. Одни поддержали Марка Григорьевича: правда сказана не для сведения счетов с покойным, но «для зазрения совести», чтобы «возвысить этику как основу основ театра». Другие возмутились «вызывающим пасквилем». А в итоге – ничья с неприятным осадком. Да и как иначе. Свидетелей осталось мало, за давностью лет каждого могла подвести память (Розовский так и отвел возражения Олега Басилашвили: память подвела). Конечно, любое свидетельство – аргумент, но аргумент еще не документ. Приходилось верить или не верить на слово, обсуждать этическую сторону вопроса в отрыве от фактической, документально подтвержденной.

Я думал так: автор книги иной раз невольно теряет над собой контроль. Например, утверждение, что Товстоногов, якобы пользуясь связями в КГБ, сделал его, Розовского, невыездным, базируется на информации, полученной от некоего Пенька, провокатора-гэбэшника, напросившегося к автору в конфиденты. На таких конфидентов не стоит опираться. Как раз «для зазрения совести». И все же называть эту книгу пасквилем я бы не стал. Пасквилянты так не пишут. Тут рана открытая, горечь неподдельная. В чем не только интонация убеждает. Из многих деталей возникает ощущение правдивой передачи той закулисной реальности товстоноговского БДТ, которую я знал и по своим непосредственным впечатлениям.

Я поверил Розовскому, верю и теперь, что завлит Дина Морисовна

Шварц прибегла к изощренной казуистике, когда **поздравила** его с убийственной новостью: в качестве режиссера-постановщика согласился фигурировать сам Георгий Александрович! Верю, что, когда он осведомился, нельзя ли, раз уж такое дело, поставить на афише две фамилии рядом, она удивилась: разумеется, нельзя, на равных – нельзя. Неужели этого мало, Марк, – быть автором инсценировки, вторым режиссером и соавтором музыкального оформления?! Неужели не ясно, что если вы станете упорствовать, спектакль вообще не выйдет, и рассчитывать на продолжение отношений с БДТ вы уже не сможете?!

Не сомневаюсь, что с ним хитрили, привирали ему, давили на него, избегали смотреть в глаза. И что его положение было почти безвыходным. Возможно, кто-то другой на его месте не стал бы терпеть, расплевался бы с театром, ушел бы в никуда, забрав свою пьесу, и все. Но, не впадая в излишний психологизм, подчеркну: Марк Григорьевич имел основания чувствовать себя без вины виноватым.

Вот он рассказывает, как от БДТ на два года был отлучен дружественный театру критик Александр Свободин. Отлучен, в частности, за то, что, вспомнив «Историю лошади», посмел назвать Розовского «генератором идей»³. Опять же верю (знаю): правда. И сам Александр Петрович не делал из этого тайны, и Дина Морисовна переживала его опалу и осторожно хлопотала за него перед тем, кто только и мог быть генератором идей в цитатели «добровольной диктатуры».

Верю и тому, что еще один критик (чье имя почему-то не названо, но позволю себе предположить,

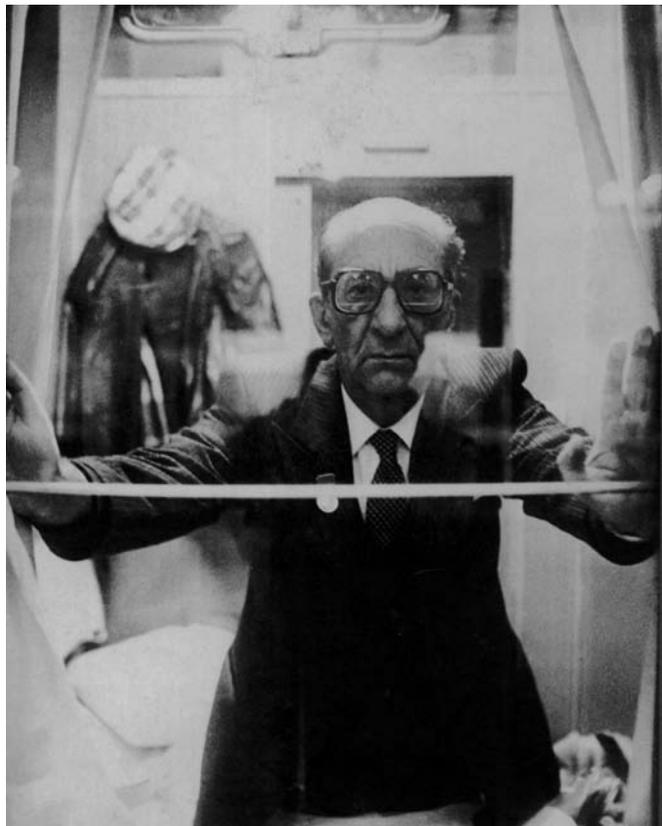
³ Свободин Александр. Сезон обещает быть. Литературная газета. 1979, 10 января.

что это был Евгений Калмановский, чуть ли не единственный в Ленинграде 1970-х своеобразно-язвительный оппонент Товстоногова) сразу после премьеры сказал: не горюйте, Марк; все и так понимают, что спектакль – ваш, манера – ваша, а Товстоногов в такой манере, таким сценическим языком никогда не говорил и говорить не сможет. Правда, в этом вердикте содержится, на мой взгляд, неточность. В отличие от Эфроса, Любимова, Марка Захарова, с их легко узнаваемой индивидуальной манерой, у Товстоногова своей устойчивой манеры просто не было. Он ее менял в зависимости от материала пьесы, и казалось, что его индивидуальность растворяется в мастерстве режиссерского перевоплощения. Чему служило такое мастерство, отвечало ли оно назначению художника оставаться самим собой – вопрос. Запомним его и пойдем дальше.

Как бы то ни было, и внутри театра, и в близком его окружении действительно шептали по углам, что в новом спектакле Товстоногова явственно проступает индивидуальность Розовского. Но спектакль о Пегом, не таком, как все (читай: инакомыслящем), заведомо подозрительный для табуна мракобесов, требовал единства рядов и от табуна прогрессистов. Стало быть, и молчаливого согласия пожертвовать Розовским. Как «пегим».

Прочитав «Дело о конокрадстве», я пришел к уклончивому выводу: нет дыма без огня.

В конце своей горестной исповеди Марк Григорьевич сделал, по его же словам, «немаловажное замечание». В книгах Товстоногова о театре «самое ценное – стенограммы



репетиций. <...> Чтение этих стенограмм – мое любимое занятие на досуге, огромная товстоноговская школа мастерства. Очень поучительно видеть весь процесс постижения той или иной пьесы. <...> Товстоногов, что ни новая работа, предстает в этой зафиксированной театральной жизни как мастер высококлассного прочтения текста, тонкий, мыслящий человек, чувствующий все сложности и оттенки драматургических связей и сценической атмосферы – это режиссер-логик, режиссер-аналитик и лишь вследствие этого – творец. Художник в нем возникал при условии полного знания, чего он хочет. <...> Однако ни в одной товстоноговской книге мы не найдем ни

Г.А. Товстоногов в вагоне «Красной стрелы». 1986. Фото Ю. Белинского

стенограмм репетиций “Истории лошади”, ни развернутого исследования собственной работы, если таковая была. Странно, не правда ли? Это ли не косвенное доказательство того, что официально провозглашенный режиссер-постановщик “Холстомера” имел к этой постановке лишь некое касательство, и не более того»⁴.

Но вслед за «Делом о конокрадстве» была опубликована осуществленная Семеном Лосевым и Людмилой Мартыновой подробнейшая запись репетиций спектакля⁵. Не реконструкция, а стенограмма, хроника. Документ!

«Весь процесс постижения» пьесы Товстоноговым из этого документа по-прежнему не виден. И откуда не может быть виден: весь процесс обычно фиксировали, начиная с застольного периода, в котором Товстоногов на сей раз, естественно, не участвовал. (Того, что он вмешался в процесс, когда многое было сделано не им, **НИКТО** не отрицал и не отрицает.) Зато очень даже видно и «полное знание, чего он хочет», и как добывается своего, применяя «огромную товстоноговскую школу мастерства».

Два месяца (с 23 сентября по 21 ноября 1975 года, то есть вплоть до премьеры) репетиции ведет Товстоногов. Розовский присутствует, изредка дает частные рекомендации, иной раз не выдерживает: было не так! Да, спокойно соглашается мэтр, было не так, но теперь лучше. Репетиции, которые вел Розовский (прежде чем Товстоногов вмешался), не записывались. Можно ли допустить, чисто гипотетически, что лучше или, по крайней мере, не хуже было вовсе даже у Розовского? Чисто гипотетически – можно. Но в любом случае

утверждать, что Товстоногов имел к постановке «лишь некое касательство, и не более того», уже нельзя.

Те «девять десятых процентов мизансцен», которые Розовский называет своими, имея в виду **окончательный** вариант спектакля, – преувеличение. Товстоногов мизансценирует по-своему. Активная работа с актерами по внутренней линии (особенно с Евгением Лебедевым, которого он часто просит остаться на сцене после общей репетиции) ведет за собой и отделку, и переделку линии внешней. Порой он отсекает находки Розовского, устраняет их путаную избыточность, смысловую невнятность. Порой использует их. Но устанавливает между ними другие контекстуальные связи, дает им другое обоснование и другой объем.

На первой своей репетиции Товстоногов дипломатично назвал ее корректурой. Теперь, прочитав стенограмму, Розовский этим словом защищает себя: да, именно корректурой, то есть изменениями и дополнениями, занимался Товстоногов, но решение-то было уже готово.

Я скажу иначе: и было готово и не было.

Стенограмма ясно показывает: идет не только корректура. Идет работа детальная, но не мелкая – системная. Качественно преобразующая то изначальное решение, которое предложено Розовским. Идет процесс сочинения, **пересоздания** сценического текста. Или, как сам Товстоногов определяет, процесс «импровизации содержания».

В перерыве одной из репетиций он обращается к актерам: «Вы не слышали в ВТО мой рассказ о Питере Бруке? Нет? Он говорил об импровизации содержания. Что

⁴ Розовский Марк. Театральный человек // Новый мир. № 7, 2006. С. 66

⁵ Георгий Товстоногов репетирует и учит. Составитель Е.И. Горфункель. СПб. 2007. С. 429–535.

Pro настоящее

это значит? Берется за основу какая-то легенда и на основе ее импровизируется новая. Актер, скажем, Шекспир, записывает, и получается "Гамлет" Шекспира... Вот примерно этим мы и занимаемся»⁶.

Благодаря хронике Лосева и Мартыновой весомость документа обрели и аргументы некоторых очевидцев.

Режиссер Владимир Ветрогонов, в ту пору товстоноговский студент: «Шла репетиция одного эпизода, когда я понял, что же он сделал на основе того, что делал Розовский. Репетировался музыкальный номер Холстомера, князя Серпуховского и Феофана. "На Кузнецком люду, се ля ви, /хошь проехай мимо, хошь дави./ Эй, поберегись!..". Три актера – Евгений Алексеевич Лебедев, Олег Валерьянович Басилашвили и молодой Юзеф Мироненко. Они что-то делали, крутились, катались по сцене, пели. Товстоногов сказал: "Так. <...> Братцы, ну-ка встаньте друг за другом, как это должно быть, когда едете в коляске. Впереди, естественно, лошадь. Потом кучер с вожжами. А седок сидит сзади. Выезжайте, трогайте". Басилашвили толкнул Мироненко, тот дернул вожжи, и впереди стоящий Лебедев как бы двинул копытами, заржал и пошел. Он дернул, Мироненко натянул вожжи – цепочка пошла назад – Басилашвили качнулся. Поехали. "Хорошо, – сказал Товстоногов. – Теперь встаньте в линию – посередине Евгений Алексеевич, справа Юзеф, слева Олег. Олег, трогайте, сделайте то же самое"»⁷.

О чем говорит этот пример?

«Импровизация содержания», не искажая общей стилистики, заявленной Розовским, но воплощенной им приблизительно и нескладно, обретает характер, вектор

поиска, типичный для Товстоногова. Стилистический ход фундаментально обеспечен действенным анализом. Сначала режиссер выверяет элементарную последовательность физических действий, бытовую логику поведения персонажей, которая прежде отсутствовала. Потом, развернув мизансцену фронтально, убирает неуместное здесь бытоподобие; чтобы правда театра взлетала над правдой жизни, но не теряла логически обоснованной связи с ней. Перед нами не зашифрованная картинка, не волюнтаристский выброс фантазии; театральная условность, условный ход считывается как ход безусловный. («Как бы условно вы ни подавали материал, но я, зритель, потому и верю в эту условность, что она бытово, то есть психологически оправдана»⁸. Этот постулат доминирует во всем, что говорил и делал Товстоногов: вне психологического оправдания художественная целостность любого спектакля невозможна.)

Хроника не позволяет усомниться и в достоверности свидетельства Олега Басилашвили. По его мнению, Розовский «много сил вложил в первый акт» как «мастер атмосферы», передающей театральными средствами поэтику литературного первоисточника. Но «во втором акте все это уходило, начинался какой-то другой театр». И вот пришел Товстоногов. «Первый акт он сократил чуть ли не в два раза, но сохранил основу режиссуры Розовского. Во втором акте он пошел только по Толстому, <...> вернулся к толстовской фабуле <...>. Используя стилистику Розовского, Товстоногов перенес ее на второй акт, придав спектаклю гармонию и завершенность. <...> В результате его трудов первый и второй акт слились воедино. Георгий Александрович

⁶ Там же. С. 50б.

⁷ Георгий Товстоногов. Собранный портрет. Авторы-составители Е.И. Горфункель, И.Н. Шимбаревич. СПб. 2006. С. 50.

⁸ Георгий Товстоногов репетирует и учит. С. 59–60.

Новый театр, старая сцена

многое добавил и многое убрал в первом акте и придумал весь второй акт». Вывод: «...спектакль сделал Товстоногов с гигантской помощью Розовского»⁹.

Басилашвили Розовскому явно симпатизирует, отдает должное его замыслу, его разнообразным усилиям. И все-таки: «...спектакль сделал Товстоногов...». Как раз по этому поводу Марк Григорьевич и заметил: «память его подвела». Продолжим цитату: «С этической точки зрения я абсолютно понимаю Олега Валерьяновича. Потому что проработать много десятилетий в БДТ под руководством Товстоногова и не поддержать его значило бы предать. Чего Басилашвили позволить себе не мог»¹⁰.

Об этике поговорим чуть позже: тема важная и непростая. Но поскольку в нашем распоряжении появилась хроника, постольку **ограничиться** «этической точкой зрения» мы уже не вправе: Басилашвили точен фактически.

Сейчас мы в этом убедимся.

Невзирая на хронику, уже после ее публикации, Марк Григорьевич утверждает: на большинстве репетиций Товстоногова Олег Валерьянович отсутствовал, потому что со сломанной ногой лежал в больнице и появился «буквально за 3–4 дня до премьеры»¹¹. Кто же сделал с ним роль, как не он, Розовский?

Что-то, конечно, сделал. Многое.

Но, во-первых, начиная с 17 октября, Басилашвили на репетициях присутствовал, то есть перед выпуском спектакля Товстоногов репетировал с ним не «3–4 дня», а больше месяца. А во-вторых, все это время что-то менял в его роли. Тому, кто день за днем наблюдал за этими постепенными

изменениями, они, возможно, и впрямь могли показаться лишь корректурой. Но образ трансформировался кардинально.

Вот лишь некоторые реплики Товстоногова, извлеченные мной из записи разных репетиций с участием Басилашвили.

«Попробуем изменить ваш выход в начале второго акта. <...> Олег, а что, если сделать таким образом? Так взволновался, что когда Холстомер пришел первым, настолько спало напряжение, что ослаб и вас повело? <...> Не в том качестве существуете в погоне. Потеря вещи, собственности привела к тому, что Князь обезумел. Только тогда происходящее будет иметь смысл. <...> В этом качестве, Олег, ваш монолог никто не будет слушать. Если не последует взрыва, если вы вдруг не возмутитесь, монолог так и останется одноритмичным, и зрители заснут. <...> Все-таки не получается пластика человека, который так плохо ходит, что его приходится поддерживать. Когда Фриц вас поддерживает, сникните, обмякните. <...> Сейчас не понимаю, о чем монолог... Не о достоинствах лошади идет речь, а о ее покупке! О том, какой вы знаток! <...> Нет, Олег, не растет тема... За чем мы следим в сцене? Узнает князь Холстомера или нет? Я – зритель – должен до последней секунды надеяться, что вы его узнаете! Как только ниточка связи между вами рвется, как только вас перестает мучить сходство, сцена становится неинтересной. <...> Вот что я предлагаю, Олег. (Вышел на сцену, показывает. – Прим. хронистов.) Прошел кусок: вы и Время! Подвел итог, а итог ведь – крах, да? И вдруг увидели снова Пегого. "Как похож! Нет, как похож!" И вдруг сам, как в юности, – "нет, как похож!" – легко встал и пошел к нему! Остановился

⁹ Георгий Товстоногов. Собранный портрет. С. 18–19.

¹⁰ Розовский Марк. Меня не беспокоит с Товстоноговым! Невское время. 2008, 19 марта.

¹¹ Там же.

Pro настоящее

около лошади! Нет, не может быть, что это Холстомер. Согнулся. Но скажу, все равно скажу главное: "Как я устал жить!" Положил голову лошади на плечо, дал себя пожалеть, у самого плечи затряслась... А впрочем, что я делаю? Галлюцинации. То Матье, то Феофан, то Холстомер. Какой это Холстомер? Это призрак, призрак прошлого, это зеркало, в котором вижу прежнего себя! Уйди прочь! Не хочу! "Но, но, но, но!" Отмахнулся, отшатнулся от него. Но куда идти? Где этот лакей? Добавьте: "Человееек!" И стоите беспомощный, согнутый, пока вас не заберут отсюда, пока идет текст Хора о старости»¹².

14 ноября, когда роль в основном сделана, Товстоногов вдруг говорит: «Олег, у меня к вам революционное предложение». И, как фиксируют в своей ремарке Лосев и Мартынова, «предлагает поискать иную физику старого Князя. Отказаться от дряхлости, наоборот, пусть он будет вытянутый, прямой, как в молодости, но вдруг, к всеобщему удивлению, Князя заносит». Далее – прямая речь Товстоногова: «...заносит не только потому, что Князь пьяный, не только от зажатия сосудов, но и от внутреннего маразма. То, что в нем намечалось в молодости: презрение ко всему окружающему, кроме себя самого, дало свои плоды. Он пришел к полному одиночеству и, как следствие, возник разлад психики. Ведь вся сцена строится на том, что он принимает Мари за Матье, Фрица за Феофана, а реальное существо, бывшее когда-то при нем, Холстомера, не узнает. Стекланный глаз! Остановившийся стекланный глаз – вот зерно роли!»¹³.

Обратим внимание: определение зерна роли возникает на

заключительной стадии работы над ролью. Как следствие «импровизации содержания», уточняющей и уточняющей изначальный тезис: князь – воплощение бессмысленно-суетной, опустошенной чувственности.

Тезис принадлежит Розовскому, образ – Товстоногову.

Такое «разделение труда» распространяется и на роль Холстомера, и на спектакль в целом. Много, много здесь от Розовского, но органика бытия, магия большого искусства – не от него.

Шаг за шагом и с неумолимой логикой «импровизация содержания» превращает **замысел-решение** (Розовского) в **решение-спектакль** (Товстоногова).

Марк Григорьевич этого не видит. Защитник «профессиональной этики» простодушен – не злонамерен, а именно простодушен – в своем убеждении: Товстоногов совершил «неблаговидный поступок», нарушив приоритет «режиссерского решения», понятия, которое «сам же всегда отстаивал» и которое «являет собой – по Товстоногову! – структуру из многих составляющих»¹⁴.

Но что толку от этой структуры, если ее составляющие не приведены к художественной целостности!

Актриса Татьяна Тарасова, участница репетиций: «Товстоногов предлагал Розовскому самому все исправить: "Вы режиссер, вы же ставите". Но Розовский не сумел. <...> Он мог отдельные ходы найти, а вот собрать все вместе – тогда его на это не хватало»¹⁵. Собрать все вместе – это не механический, а творческий акт; это и означает – по Товстоногову! – обрести художественную целостность.

Именно художественная целостность – точность, стройность и

¹² Товстоногов репетирует и учит. С. 464–520.

¹³ Там же. С. 524–525.

¹⁴ Розовский Марк. Меня не поспорить с Товстоноговым!

¹⁵ Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 281.

Новый театр, старая сцена

ясность **воплощенного** замысла – для него высший приоритет, ради которого позволительно нарушить даже приоритет изначального режиссерского решения, то есть замысла **недовоплощенного**. Нарушить, не отличая своего от чужого.

По словам актрисы Елены Поповой, Товстоногов говорил (а ему об этом говорили его учителя), что «решение – "это то, что можно украсть". То есть когда видишь прием, ключ, которым можно открыть другие двери»¹⁶. Принадлежность Товстоногову этой формулы легитимного «воровства» подтверждают и режиссеры, в разные годы у него учившиеся, – Кама Гинкас (в беседе со мной) и покойный Вадим Голиков (см. его «Письмо студентам». «Звезда», 2007, №4). Решение не панацея, не гарантия режиссерского авторства. Режиссер-автор не тот, кто нашел ключ, а тот, кто способен наилучшим образом применить его. Воспользоваться чужим ключом, чтобы открыть свое, – не грех. Более того, тогда и ключ, в сущности бесхозный, становится собственностью того, кто открывает им «другие двери».

Когда на «круглом столе», приуроченном к 90-летию БДТ, я коснулся этой скользкой материи, Эдуард Кочергин неожиданно вспомнил, как в самом начале своего сотрудничества с Товстоноговым признался ему, что не очень понимает, что такое режиссер, какова, так сказать, философия этой профессии. Товстоногов ответил: «Философия режиссера – это философия крошки Цахеса: все, что вижу хорошего, – мое». Отшутился? Думаю, только отчасти. По сути ответ серьезен.

Теперь пора и об этике поговорить.

Этические нормы не абсолютны. Эрик Фромм разъясняет: есть «нормы универсальной этики, целью которых является развитие человека» («Не укради!», к примеру, – актуальная в нашем контексте заповедь). И есть нормы этики социально имманентной, «которые необходимы для поддержания и функционирования определенного типа общества».

Разумеется, социально имманентной является и этика профессиональная, театральная в частности. Нормы ее подвижны, противоречивы. «Поддержание и функционирование» общественного (театрального) организма далеко не всегда совпадают с «целью... развития человека». И вообще «существуют такие ситуации, которые по природе своей не позволяют принять однозначно правильное решение»¹⁷.

Товстоногов как руководитель неоднократно принимал или вынужден был принимать решения верные с одной стороны и сомнительные с другой. Он и сам признавал: «...с одной стороны, по-человечески, наверно, поступил гуманно и справедливо (не уволил, пожалел актера, который был ему не нужен, но которому не на что было жить. – В.С.), с другой точки зрения, я нанес зло делу. Это противоречие всегда меня мучит»¹⁸. Бывало и наоборот. Когда он поступал не «гуманно и справедливо», а с пользой для дела, какой она ему виделась. В конфликтных ситуациях с Сергеем Юрским, Владимиром Рецептером, Олегом Борисовым, Розой Сиротой принятые им решения тоже не были (и не могли быть!) однозначно правильными. Тут у каждого своя правда, свое чувство внутренней правоты,

¹⁶ Там же. С. 238.

¹⁷ Фромм Эрик. Психология и этика. М. 1993. С. 182–183.

¹⁸ Георгий Товстоногов. Собираемый портрет. С. 481.

Pro настоящее

неподвластное основному этическому закону товстоноговского БДТ, декларированному на всех углах **добровольному** подчинению диктатуре.

Своя правда есть и у Розовского. Она заключается в том, что сила принуждения, примененная к нему, аморальна. Это позволяет ему не считаться с хроникой репетиций и показаниями свидетелей; независимо от фактов, подтверждающих значительность и целесообразность воздействия Товстоногова на конечный результат работы, Розовский остается его жертвой и, стало быть, в отличие от него, морально неуязвим.

Да, Розовский – жертва принуждения. Но и собственного заблуждения – тоже. Товстоногов превратил чужое в свое не только по праву силы. Сила права – художественного права, права мастерства и таланта – была за ним. В отличие от тех, кто узурпирует власть ради нее самой, он оставался в границах морали. Морали творческой.

«Творческая мораль, – писал Бердяев, – есть мораль призвания, она утверждает нравственный смысл призвания, она знает лишь индивидуальные пути. <...> И потому задача моральной оценки есть задача интуитивного вникновения в тайну индивидуальности, а не количественной моральной механики»¹⁹.

Когда советские держиморды закрыли студию Розовского «Наш дом», Товстоногов пригласил его, безработного и гонимого, поставить «Бедную Лизу». Этот жест солидарности – этический жест – Марк Григорьевич признает помнит всю жизнь. Но в том случае от Товстоногова не требовалось сделать выбор между этикой

универсальной и профессиональной, между моралью общечеловеческой и творческой. Они совпали. А в случае с «Историей лошади» не совпали. Пришлось выбирать.

Спектакль, не приведенный к художественной целостности, остается полуфабрикатом, продуктом недорежиссуры. Товстоногов такие спектакли, сделанные не им, не раз дотягивал до приемлемого состояния. Иногда анонимно. Иногда тот, кому он помогал, на афише значился уже как его помощник, второй режиссер. А бывало – и рядом с его именем. На равных. С таким компромиссом был бы в конце концов согласен – от безвыходности – и Розовский (что видно из приведенного им разговора с Диной Шварц). Но для Товстоногова это было уже невозможно. Это был бы компромисс не столько с Розовским, сколько с самим собой как художником, который уже вдохновился многообещающим полуфабрикатом и почувствовал, понял, что делает из него нечто такое, чего никто другой сделать не в состоянии. И тогда он пошел на принцип, не отвечающий «количественной моральной механике». Принцип таков: ссылки на профессиональную этику оправданием недорежиссуры служить не могут, эстетический полуфабрикат (да еще с таким уникальным потенциалом!) не отвечает этическим нормам театра.

«Художественная целостность спектакля» – излюбленный термин (и название книги) А.Д. Попова, который был прямым учителем Товстоногова. Дело, однако, не сводится к терминологическим предпочтениям определенной школы. Не будучи по школе мейерхольдовцем, Товстоногов мог

¹⁹ Бердяев Н.А. *Философия свободы. Смысл творчества. М., Правда, 1989. С. 476.*

Новый театр, старая сцена

бы подписаться и под словами Мейерхольда: «Режиссура есть искусство композиции плюс мастерство актера». Это ведь тоже формула художественной целостности. Формула профессии режиссера, какой она, эта профессия, возникла и развилась в XX веке.

В.Г. Сахновский заметил: Мейерхольд, в чьем понимании режиссер является автором спектакля, «нередко придает пьесе, которую считает одной из частей спектакля, совершенно новую трактовку; к нему переходит ряд функций драматурга»²⁰.

Но это справедливо не только в отношении Мейерхольда. Просто он наиболее резко, демонстративно – с гениальной радикальностью – выражал природу режиссуры как таковой, природу авторскую, для которой поиск «совершенно новой трактовки» – объективная интенция. Немирович-Данченко, подчеркнуто прилежный в обращении с литературой, режиссер-исполнитель, истолкователь литературного текста, автором спектакля себя не называл, но все-таки был им (также и Товстоногов, даром что неустанно повторял: «Ты интересен только как истолкователь»²¹).

Исполнить, истолковать значит дополнить, наполнить собой, своим видением. Стать подлинным проводником автора-драматурга значит стать его соавтором: автором-режиссером (все остальное – недорежиссура). В XX веке «ряд функций драматурга» переходит к режиссеру уже только потому, что он, и только он, делит с драматургом ответственность за сверхзадачу (идею).

Режиссура как авторская профессия многим обязана новой драме, ее литературной технике, при которой

сверхзадача (идея) намеренно размывается, уходит в подтекст, растворяется в атмосфере действия. Показывая неявный трагизм жизни, трагизм, скрытый в ее повседневном течении, автор новой драмы (будь то Чехов, Стриндберг или Метерлинк) избегает прямоты и окончательности, не договаривает, предоставляет театру право договорить самому, расставить акценты, выразить то, что содержится за словами и между слов. Кто это может сделать, кроме режиссера-автора?! Новая драма решительно меняет представления практиков сцены о драматическом действии, композиции, соотношении героя и среды. Что постепенно сказывается и на интерпретациях старой драмы, вообще на языке театра: театр становится режиссерским. Возникает системное восприятие поэтики автора-драматурга (будь то Шекспир, Мольер, Гоголь или Островский) как поэтики сценической, как потенциальной режиссуры, которая содержится в литературном тексте, но которую автору-режиссеру надо выявить, вычитать в ее художественной целостности. И тем самым неизбежно отобразить у драматурга «ряд функций». Так Мейерхольд в своем известном докладе «Пушкин-режиссер» вычитывает-отбирает у Пушкина режиссерские указания: «Техника театра той эпохи не позволяла зазвучать пушкинским вещам так, как поэт их слышал. Поэтому замечания его по адресу актеров – то же самое, что мы, режиссеры, говорим актерам. Это не язык драматурга, это язык драматурга-режиссера»²².

Обратим внимание: тот, кто первым стал «нескромно» именовать себя автором спектакля (Мейерхольд), хочет того же, что и «скромные» истолкователи (Немирович-Данченко,

²⁰ Мнемозина. *Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 4. Редактор-составитель В.В. Иванов. М. 2009. С. 366.*

²¹ Георгий Товстоногов репетирует и учит. С. 371.

²² В.Э. Мейерхольд. *Статьи. Письма. Речи. Беседы. М. 1968. С. 423.*

Pro настоящее

Товстоногов), – чтобы вещи зазвучали «как поэт их слышал».

Обнаруживается и встречная тенденция: теперь уже драматург учитывает инструментарий, доступный режиссерскому театру (прежде всего монтаж, выразительные возможности пространства и времени). И тем самым берет на себя «ряд функций» режиссера. Особенно это заметно, когда он вступает в свободные отношения с мифологемой, с бродячим сюжетом. Или переиницирует – присваивает – классическую прозу, которую во времена театра дорежиссерского никому не пришлось бы в голову рассматривать как объект постановки.

Вот и Марк Розовский в «Истории лошади» выступил как драматург, взявший на себя ряд функций режиссера. Режиссура заложена в самой пьесе: увидеть в совершенно, казалось бы, несценичном рассказе (и сделать из него!) музыкальную драму, где действуют люди-лошади, – это уже решение. Режиссерское решение-замысел автора-драматурга. (На афише под названием было набрано мелким шрифтом: «инсценировка М. Розовского», а следовало бы – над названием: «Марк Розовский. История лошади. По рассказу Льва Толстого “Холстомер”».)

Но полноправный автор **спектакля**, конечно же, режиссер Товстоногов. Только он.

Розовский – режиссер-самоучка (он и сам себя так называет). Отсутствие специального образования не помешало, даже помогло ему выразить себя как личность, склонную к совместительству разных творческих занятий. Он ведь не только режиссер и даровитый литератор; он и музыку сочиняет

(по слуху), и поет, и актерствует. В своих истоках это бьющее через край самовыражение – энергия самодельная. В 1960-е годы, в полупрофессиональной студии «Наш дом», Розовский как бы подхватил задорный лозунг молодого Мейерхольда: «Театр спасут дилетанты!». (Правда, Мейерхольд лукавил; по тактическим мотивам он мог «самовыражаться» как угодно, а высочайшим профессионалом был и в молодости.)

В терминологии Товстоногова режиссерское самовыражение – синоним самолюбования, самодемонстрации, которая неизбежно ведет к самоповторам, самоцитатам. К духовной самоизоляции. Себя можно выразить только через других и думать надо не о себе – только о пьесе, об актерах, о зрителях. О мире, который существует и без тебя. По Товстоногову, это вопрос мировоззрения, зрелости человеческого духа, но и зрелости профессиональной: режиссер-нарцисс – всегда дилетант.

В наши дни режиссерский дилетантизм, дилетантизм «самовыразителей», наступает широким фронтом и сознает себя как новая и передовая сила. В отличие от тех, кто прошел свой путь «от оттепели к маразму» (по маразматическому обобщению одной журналистки), это действительно сила. Сила самоуверенности, подкрепленная безотказным пиаром. Очевидный признак этой новой, «продвинутой» недорежиссуры – технологичность, занимательность внешней формы, то есть картинка, упаковки спектакля (о таком «прикиде» старая недорежиссура и мечтать не могла). И щедеушие формы внутренней, то есть мысли и чувства, воплощенных в развитии, в логической цепи

Новый театр, старая сцена

событий. Налицо все тот же изъяс: отсутствие художественной целостности. С той только разницей, что изъяс теперь именуют завоеванием актуального театра.

Вопрос ставится так: какая, к черту, целостность?! В жизни, что ли, она есть? Почему же в театре должны соблюдаться нормы, нарушенные самой жизнью? В противовес охранителям (представителям культуры Два), чье сознание пропитано советскими фобиями и догмами реализма, явились люди свежие, по-европейски раскованные (представители культуры Один), и они утверждают: никаких норм! никаких заветов-запретов! все можно! все – игра! (Старая недорежиссура к такому тотальному пересмотру основ не призывала.) Ссылаясь на известную книгу Владимира Паперного «Культура Два», Кирилл Серебренников, режиссер, объявленный лидером своего поколения, сетует в интервью: «Мы полностью сегодня вступили в культуру два, и людям из культуры один приходится очень трудно. Когда Анатолий Васильев делал “Взрослую дочь молодого человека” и “Серсо”, он предошущал наступление культуры два. А сегодня, когда он стал заниматься почти беспредметным искусством (ведь он для меня такой Кандинский от театра), он оказался не принят культурой два просто онтологически. Я сам пытаюсь встроиться в эту культуру два – что-то получается, что-то нет. Я, например, очень не люблю реализм, но понимаю, что людям, пришедшим в зал, обязательно надо считать первый – реальный – план»²³.

Действительно, хорошо бы считать не только первый план, но и второй, и третий, если они в

спектакле наличествуют и с первым планом как-то согласуются. У Васильева (и у раннего, и у позднего, «беспредметного») все многопланово, неоднозначно, то есть художественно. Вот уж у кого всегда есть что считать и разгадывать. Но дело не в новых и старых формах (и не в Васильеве, который давно доказал, что владеет и теми и другими). Не в новой и старой правде искусства. Не в том, что можно и чего нельзя. Дело вот в чем: то, что одному можно, другому – нельзя, любит он реализм или не любит. То, что один никогда не позволит себе нарушить как профессионал, уважающий себя и других, другой нарушает – от недостаточного умения. Можно в шутку сказать, что дело идет о культуре Три. Это культура безапелляционной поверхностности, которая готова, но не способна «встроиться» куда бы то ни было и просто меняет обличья в зависимости от того, куда дует ветер. Не отвечает сама за себя.

В «Мещанах» (1966) Товстоногов нарушил и все, что можно, и все, что нельзя (как тогда считалось). Принципиальным нарушением было то, что он мысленно соединил Горького с театром абсурда, выведя формулу будущего спектакля из реплики Нила: «Вы разыгрываете бесполезную драму под названием “Ни туда ни сюда”». Если в советской традиции пролетарий Нил выступал обличителем мещанских бытовых устоев, то Товстоногов, как пишет Елена Горфункель, «присоединился к Ионеско в его философии быта, присоединился к философии трагедии, вырывающейся из абсурда. Нил товстоноговских “Мещан” здравомыслен демонстративно, потому что абсурд трагичен, а

²³ Серебренников Кирилл. *Отработать карму до конца* // *Культпоход*. 2009, апрель. С. 32. [Интервью Ольги Фукс.]

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>здравый смысл – нет. Часы, отсутствующие в ремарках у Горького, Товстоногов сделал таким же раздражающим лейтмотивом, как Ионеско в «Лысой певиче»²⁴.</p> <p>Время ни туда ни сюда, безразличное к желаниям и поступкам обитателей «вселенной одного дома», подчиняло их своему холостому ходу. И в результате сквозь заурядные события бытовой «бесполезной драмы» проступало событие незаурядное, бытийственное – абсурдная драма события. (Борис Зингерман пронзительно заметил, что любой «товстоноговский спектакль строится как одно большое событие, состоящее из цепи событий, в котором герой, хочет он того или нет, крепко связан с другими»²⁵.)</p> <p>Ставя ту же пьесу в МХТ (2004), Кирилл Серебренников единую цепь событий не выстраивает, а игнорирует: никто ни с кем и ничто ни с чем не соединяется в буквальном смысле. Старики Бессеменовы живут сами по себе, молодежь – сама по себе. (Это режиссерская установка: актеры существуют в разных манерах.) Регулярно в действие вторгается «Пан-квартет», что-то играющий. Группа любителей в костюмах итальянской комедии масок изображает персонажей «Дон Сезара де Базана». В любовной сцене подошвы у Нила и Поли вдруг загораются синим пламенем (земля под ногами горит?). Слова – а у Горького их очень много, громада слов, – не важны. Пьеса не прочитана, а проиллюстрирована, разбавлена произвольно-игровыми зарисовками.</p> <p>Сравнить бы запись репетиций тех «Мещан» и этих. Узнать бы, как режиссер, преподающий теперь в Школе-студии МХАТ, применяет</p>	<p>действенный анализ, как понимает терминологию Станиславского, пользуется ли ею вообще, а если она не нужна ему, то почему. Смею предположить, что передовой театр одаренного самоучки Серебренникова методологически окажется соприроден непередовому театру одаренного самоучки Розовского. Но последний, по крайней мере, никогда не занимал не своего места.</p> <p>Сама идея поставить «Мещан» после Товстоногова (которая не приходила в голову никому в России почти сорок лет; никто не решался, тема казалась закрытой) должна же была нести в себе какой-нибудь след предшественника. Отрицание, преодоление, развитие – хоть что-нибудь должно же было наметиться, пусть только в замысле, пусть только в намерениях режиссера, мотивирующих его обращение к этому названию. Хоть что-то должно было связывать его с тем эпохальным спектаклем. Как были связаны – тоже сорок лет спустя – товстоноговские «Три сестры» с «Тремя сестрами» Немировича-Данченко. Или те же «Мещане» – двадцать лет спустя – с «Мещанами» Алексея Дикого (Малый театр, 1946). (Спектакль Дикого не дотягивал до трагедии абсурда, но и не исчерпывался любовным столкновением «отцов» и «детей»; там и те и другие были фигурами страдательными, пытались и не могли друг друга понять. Товстоногов это запомнил и, по своему обыкновению, оттолкнулся от этого.) Нет, ничего подобного Серебренниковым предьявлено не было. Все с нуля. Точно так же и с его постановкой «Господ Головлевых». Как если бы до него на мхатовской сцене не было</p> <p>²⁴ Премьеры Товстоногова. М. 1994. С. 193.</p> <p>²⁵ Зингерман Б. Индивидуальность Товстоногова // Театр. 1987. №1. С. 52.</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>ЭМ</i>
<p>«Головлевых» Додина, Кочергина и Смоктуновского: что было, то прошло. Беспамятство как способ самодемонстрации.</p> <p>На упомянутом выше «круглом столе», проходившем в БДТ в феврале 2009 года, Ольга Егошина, выступая вслед за мной, сопоставление Серебренникова с Товстоноговым назвала некорректным, поскольку они принадлежат к разным профессиям: один – постановщик, другой – режиссер. Но разве, будучи режиссером, Товстоногов не был и постановщиком? И разве Серебренников, сочиняя спектакли, не является коллегой Товстоногова по определению?! Я нахожу некорректным другое: снимать объективную остроту вопроса о произошедших за последние двадцать лет перемен в режиссерской профессии, о профессиональной мутации.</p> <p>Судя по классическому репертуару, к которому обращается Кирилл Серебренников, судя по его публичным выступлениям, как правило, вполне достойным в общественном плане, субъективно он не является культурным нигилистом. Но объективно – является. Законы органического существования на сцене, почерпнутые Станиславским, можно сказать, в природе и, по убеждению того же Товстоногова, не зависящие от той или иной системы сценической условности, – не что иное, как воздух культуры. Профессиональной культуры театра. Понижая ее уровень, театр лишается и своего общекультурного назначения.</p> <p>Воздухом культуры надо уметь дышать, и многие люди, в том числе Товстоногов, приложили немало</p>	<p>усилий, овладевая правильной постановкой дыхания. Правильно не значит одинаково. Эфрос и Товстоногов в этом отношении разительно отличались друг от друга. Додин, с его склонностью к эпическому объективизму, Товстоногову, на первый взгляд, ближе. Но только на первый взгляд. На самом деле у него другой режиссерский инструментарий. К этюдному методу, к бесконечным пробам, составляющим сердцевину исследовательской технологии Додина, Товстоногов относился прохладно. Как и вообще к элементам студийного коллективизма в профессиональном театре. В этом вопросе он следовал Немировичу-Данченко, а не Станиславскому. А Додин – как раз Станиславскому (находясь от К.С. – благодаря Б.В. Зону, своему непосредственному учителю, – на расстоянии одного рукопожатия). Но, так или иначе, для всех названных и многих не названных режиссеров, включая и великих оппонентов Станиславского, таких, как Мейерхольд и Брехт, следовать законам органического существования на сцене значит и воплощать органику историко-культурной преемственности. Органику бытия.</p> <p>Испытание органичностью высшего порядка – главное испытание, с которым театр сталкивается и от которого часто уклоняется. В эпоху пиара и раздачи фестивальных призов, когда былая иерархия режиссерских авторитетов утратила твердый характер, любого, кто подступит к пропиаренному режиссеру с критерием высшей органичности (целостности), ждет обвинение в ограниченности, непонимании новой правды, правды актуального искусства. Но еще раз скажу: дело не в старой и новой</p>

Pro настоящее

правде. А в том, что если совершь на сцене в одной оценке, пропустишь другую, не зацепишься за партнера, неверно определишь задачу куска, то и в сверхзадаче (идея) будешь поверхностен и неточен. Во всем совершь.

На чем держался режиссерский авторитет Товстоногова?

То, что он думал о жизни, то, что он хотел сказать со сцены, он сказать умел – точно и внятно. Владел профессией. И наоборот: от того, что он так хорошо владел профессией, творческим методом, мысли его обретали последовательный – мировоззренческий – характер.

Говоря о своих художественных принципах, он изъяснялся очень просто, почти тривиально. Вот, например. «Что такое традиция? Это опыт поколений, без которого нельзя сделать шага вперед. Нельзя провозглашать: “С меня все началось!” Это идиотизм. Но и нельзя жить только лишь восстановлением традиций. <...> Отказавшись от опыта поколений, ничего нового своего изобрести нельзя»²⁶.

Ну, хорошо, нельзя. Кто бы спорил. Можно подумать, какие-то идиоты и в самом деле открыто провозглашают, что все началось именно с них.

Тем не менее, что бы он ни говорил, слова обретали многозначительность.

Умением наиграть многозначительность тяжеловесы советского времени владели без проблем: Завадский, Гончаров... Но Товстоногов, казалось, не наигрывал даже когда играл на публику. Почему так казалось?

Потому что он отвечал за свои слова.

Товстоноговский БДТ, с его «динамическим академизмом» (определение Юрия Рыбакова), называли Художественным театром своего времени. В наше время таким театром, где динамический академизм утверждают последовательно и убедительно, является Малый драматический – театр Льва Додина. О нынешнем МХТ этого сказать нельзя. Методология, незабываемая для Товстоногова, Ефремова, Додина, здесь остается насущной разве что для историков, изучающих прошлое Художественного театра. От практиков, определяющих лицо МХТ сегодня, этих уважаемых историков отделяет – в буквальном смысле – лишь одна стена. Но эта стена – глухая. По одну ее сторону занимаются одним делом, по другую – другим, в сущности противоположным.

К аномальному единству противоположностей Художественному театру, конечно, не привыкать. Как и всем нам. МХТ – наше все, он все вместить в себя может. Но у каждого времени – свой «театральный роман», и особенность того «романа», который разворачивается у нас на глазах (в отличие от конца 1980-х – начала 1990-х; тогда, по крайней мере, была надежда), определяется релятивизмом и безразличием, пронизывающим жизнь общества в целом и театрального сообщества в частности. Общество не знает и не желает знать, кому оно наследует – Пушкину или Сталину. Оно всеядно. Но и театр не помнит собственного прошлого, даже недавнего. Себя не помнит.

Режиссеры-нюсмейкеры первого десятилетия XXI века, как правило, очень хорошо устанавливают

²⁶ Георгий Товстоногов репетирует и учит. С. 57.

Новый театр, старая сцена

горизонтальные культурные связи, связи между коллегами-современниками. Они прекрасно знают, что сегодня «носят». Чем захватывают публику Марталер и Касторф, Люк Бонди и Робер Лепаж. И берут у них – кто что может и кто как хочет. Иногда, как у Андрея Жолдака, эта осведомленность, готовность пользоваться заемными изобретениями проявляется на грани приличия, то есть без всякого переосмысления того, что один режиссер «одолжил» у другого (украсть надо уметь – сказал бы Товстоногов). Но сама тенденция, с моей точки зрения, не предосудительна: сосуды современной культуры должны сообщаться. Так и раньше было, несмотря на «железный занавес». У Эфроса в «Вишневом саде» есть цитаты из Джорджо Стрелера. На ефремовского «Иванова» оказал влияние «Иванов» Отомара Крейчи. Товстоногов стал вводить в свои спектакли элементы брехтовской эстетики после того, как в БДТ побывал Эрвин Аксер. А «Смерть Тарелкина» многим обязана «Свадьбе Кречинского» Владимира Воробьева, товстоноговского ученика, который раньше своего учителя догадался драматизировать «несерьезный» музыкальный жанр.

Но наряду с горизонтальными эстетическими связями Товстоногов всю жизнь занимался и вертикальными: улавливал, впитывал воздух культуры прошлого. Чужого, но не чуждого. Далекое, но близкое. И в лучших, и в худших его спектаклях, в его философии театра, практической философии динамического академизма, концы и начала театральных эпох друг другом проникнуты, существуют симультанно. Преодолеть не значит покончить, забыть. Преодолеть значит

постигнуть, развить. Дьявольская разница в сравнении с философией театра исключительно горизонтальных связей.

Первым, кто обратил внимание на особый характер переимчивости Товстоногова и объявил, что она законна, был Павел Громов. Рецензируя в 1955 году «Оптимистическую трагедию» в ленинградском Театре драмы имени А.С. Пушкина, эту, на первый взгляд, копию довоенной постановки Таирова, критик отметил, что «в плане внешнего своего облика, в плане театральной технологии (не только в оформлении, но и в принципах построения мизансцен, в манере игры) оба спектакля <...> очень сходны между собой», а содержательно – несходны: это «разные произведения театрального искусства»²⁷.

В произведении Таирова, как говорил он сам, обращаясь в декабре 1932 года к труппе Камерного театра, главное – борьба «двух стихий: центробежной и центростремительной». Первую, несущую хаос, представляет матросня; вторую – Комиссар, в чьем лице «сосредоточена сила партии, ее умение <...> привести хаос в гармонию»²⁸. Адаптируясь к коммунистической риторике, к советской действительности, Таиров все же держался своей неизменной художественной позиции, от какой бы то ни было действительности отвлеченной, абстрагирующей ее. По Таирову, привязанность к исторической и социально-психологической конкретике угрожает правде театра, влечет за собой характерность, особенно нетерпимую для трагедии, заземляющую

²⁷ Премьеры Товстоногова. С. 57–58.

²⁸ Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М. 1970. С. 349.

Pro настоящее

ее дух, дух высокого обобщения и высокой предопределенности. Борьба гармонии с хаосом, извечная борьба аполлонического и дионисийского начал, призывает трагического героя к нечеловеческому напряжению личной воли, концентрируется в ней, но исход борьбы разрешается – предопределяется – волей надличной, которая героем руководит. Поэтому и моральная победа Комиссара – обуздание, перевоспитание матросни – для Таирова прежде всего победа надличной воли, торжество идеальности, некой «прекрасной ясности», хоть коммунистической ее называй, хоть аполлонической.

У Товстоногова мотив надличной воли значения не имел. Никакой борьбы стихий! Не обуздание, не перевоспитание, а пробуждение, прозрение, самостоятельный нравственный выбор личности. От чего только и зависит ее моральная победа, победа прежде всего над собой. Это лейт-тема его спектакля, который мог бы называться «Обыкновенная трагедия». В трагических обстоятельствах обыкновенный человек противостоял обыкновенному человеку. Тот, кто хотел решать за себя, – тому, кто хотел решать за других. Потому и сами эти обстоятельства, отдаленные во времени, публика 1955 года переживала как насущные, актуальные, неожиданно соразмерные ее собственному опыту. Опыту бесправия, подавленности, немоты – подзапретности личного выбора (и в частности личного отношения к истории). Опыту советских людей, на трагизм которого даже намекать не позволялось.

Пространство трагедии, очищенное у Таирова от всего слишком

личного, Товстоногов заимствовал с противоположной целью.

Таиров говорил – «сила партии», а подразумевал – сила гармонии, театра, искусства. Другой центростремительной силы, другой «прекрасной ясности» он в сущности знать не хотел. Буквальный смысл политических акцентов пьесы Вишневского не затрагивал его глубоко. Не мешал требовать от актеров все той же чистой – внебытовой, вневременной – эмоциональности, какая отличала Камерный театр всегда. Товстоногов же, где только мог, политические акценты из текста пьесы вычеркивал. Или редуцировал так, чтобы они не играли заметной роли в построении эпизода, в его психологическом движении. А когда не вычеркивал и не редуцировал, то стремился вложить в ходячие слова, во всю эту «силу партии», человеческий смысл, отвечавший конкретно-историческому моменту, моменту надежды.

Это был один из первых спектаклей хрущевской оттепели, эпохи дозволенных надежд и по-прежнему недозволенного историзма: связи с реальной историей были оборваны. Но Товстоногов уже тогда начал их восстанавливать. Не скажу – с историей страны, какой она была в реальности. Но во всяком случае – с реальной историей театра. Объективно сам факт эстетической реинкарнации Таирова, погубленного вместе с Камерным театром, сам факт сопряжения круга мыслей одного режиссера и другого, при том что по группе театральной крови они не совпадали, противостоял насильственному забвению, несправедливости. А это куда важнее, чем группа крови.

В том спектакле Товстоногов Таирова продолжил. Продолжил

Новый театр, старая сцена

диалектически – внутренне отрицая. При этом попутно легализовал ту линию, условно говоря условного театра, которая другим режиссерам, и прежде всего Юрию Любимову, была гораздо ближе, чем ему самому: от «Оптимистической трагедии» до «Десяти дней, которые потрясли мир» расстояние небольшое.

Ну, ладно. Приняли к сведению. А зачем? Для чего сегодня раскапывать эти останки советского, очень советского театра? Для чего разбираться в оттенках сознания, изувеченного советским, очень советским изоляционизмом?!

Отвечаю.

Чтобы помнить. И не впасть в новую, постсоветскую самоизоляцию.

Мысленно перебирая спектакли Товстоногова, задумываешься о том, как интенсивно работала его культурная память. Как естественно она включалась в творческий процесс, помогая художнику превозмогать вмененное ему беспомыслие хомо советикуса.

Культурная память определяла «неявную новизну» его искусства.

«Варвары», выдающийся спектакль, резко уходящий в прочтении Горького от псевдоромантической традиции, многим обязаны «Дачникам» Лобанова, у которого фарсовые мотивы тоже были неотделимы от трагических. Лобанов, режиссер, недооцененный при жизни (но только не Товстоноговым), – предвестник того неореализма, который стал сценическим стилем раннего «Современника» и первых спектаклей товстоноговского БДТ. Так что и «Пять вечеров» в известной мере обязаны ему.

Лобанов, как и А.Д. Попов, был учителем Товстоногова. В этом случае творческая работа памяти объяснима прямым родством. Даже когда мы преодолеваем своих учителей, мы с ними сверяемся и продолжаем их. Это нормально. Ненормально – прямого родства не помнить. Но Товстоногов помнил и не прямое, дальнее родство. Рачительно распорядился наследством могучей режиссерской плеяды первой половины XX века. Порой достигая в этом не только неявной, но и явной новизны.

Цитируя и по-своему осмысливая чужое, он постоянно демонстрировал **несходство сходного**. Это свойственно всем его заимствованиям, открытым или скрытым. Но вот пример более сложного соотношения, которое указывает на **сходство несходного**:

Товстоногов впитал и соединил в своем художественном опыте опыт двух режиссеров, как бы противопоставленных друг другу. Это Немирович-Данченко и Мейерхольд, учитель и ученик, восставший против учителя.

В «Иркутской истории» (1959) – раскавыченная и, как всегда у него, переосмысленная цитата из мейерхольдовской «Дамы с камелиями» (1934)²⁹. Это, впрочем, мелочь, одна мизансцена.

На «Горе от ума» (1962) Мейерхольд воздействует серьезно. Об этом свидетельствует – невольно – даже Борис Алперс, который не принимает спектакль БДТ как раз потому, что видит в нем непропорциональный отказ (только отказ!) от Мейерхольда. В 1928 году, как пишет критик, Мейерхольд впервые на русской сцене «вывел действие комедии далеко за пределы фамусовской Москвы <...> на более

²⁹ См.: Галиков Вадим. Письмо студентам.

Pro настоящее

широкие исторические пространства <...>. Он создал обобщенные социальные маски <...>. Этому царству автоматов противостоял в спектакле Чацкий-мечтатель, в котором <...> сплетались черты русских революционеров-романтиков ранней поры – Бестужева, Рылеева, Александра Одоевского и молодых поэтов блоковского склада». К чудовищам, «которые обступали Чацкого со всех сторон», Алперс причисляет и «предательницу» Софью, «своего рода рептилию». А БДТ уходит от мейерхольдовской – и грибоедовской – поэтики борьбы, размывает цельное и страстное противостояние героя его отвратительной среде: «у Чацкого отнят высокий интеллект и несгибаемая воля»³⁰.

Действительно, Товстоногов представляет Чацкого (Сергей Юрский) героем рефлексующим, незащищенным – сгибаемым – и в пушкинском смысле не очень умным (мечет бисер перед репетиловыми – Пушкин считал). Режиссер приближает его к **своим** современникам, героям **своего** безгеройного времени, которым сегодня (**но не только сегодня – всегда**) свойственно и не сдержаться, бросить (да хоть бы и репетиловым) всердцах, в порыве обманутого чувства: «Черт догадал меня родиться в России с душой и талантом!». По Алперсу, Чацкий не Жадов, он не может «спотыкаться, падать и горько рыдать над собственной судьбой». По Товстоногову – может. Многие герои века и спотыкались, и падали, и рыдали. В том числе, «революционеры-романтики», каким был Мейерхольд, и поэты – и критики – «блоковского склада», каким был Алперс. Но это, по Товстоногову, не сделало из них

репетиловых. Как, впрочем, и декабристов. Товстоногов отказывает Чацкому в декабризме, которым наделил его Мейерхольд в первой редакции своего спектакля. Пишет в экспликации: «Мне кажется ошибочной трактовка Мейерхольда». Не надо «доводить до сведения зрителя, что Чацкий принадлежал к тайному обществу. От этого только поднимутся требования к нему, а действует он в сценических условиях так же, как и не декабрист»³¹. Но, насыщая роль Чацкого и всю пьесу историческим опытом 1962 года, он не ломает, а развивает традицию: мейерхольдовская сверхзадача – выйти «на более широкие исторические пространства» – остается в силе. И не только сверхзадача. Чацкий у него так же доверчив, светел, открыт душой – влюблен! – и так же беспокоен и для окружающих невыносим, как и у Мейерхольда. Мейерхольд говорит на репетициях (вторя Аполлону Григорьеву): «Вся комедия есть комедия о хамстве, к которому <...> спокойного отношения незаконно и требовать от такой возвышенной природы, какова натура Чацкого»³². Софья (Татьяна Доронина) у Товстоногова – тоже предательница, хотя мила и очаровательна. Да ведь и Софье–Зинаиде Райх далеко до «своего рода рептилии»; тут какой-то критический казус «своего рода». Впрочем, стоит заметить, что наши старые критики, и Алперс не исключение, прежде чем дать свое отношение к спектаклю, добросовестно, точно, объемно передают и его фактуру, и его режиссерский замысел; выводам Алперса можно не доверять, но в его описаниях, как правило, можно не сомневаться. Вот и на сей раз он добросовестно констатирует «фантастичность

³⁰ Алперс Б. *Театральные очерки: В 2-х томах. М. Т. 2. 1977. С. 432–439.*

³¹ Георгий Товстоногов. *Собирательный портрет. С. 455.*

³² В.Э. Мейерхольд. *Указ. соч. С. 163.*

Новый театр, старая сцена

мечущейся толпы», гротеск «уродливых масок из папье-маше», эксцентризм манеры Юрского. И не замечает, что все это – не что иное, как «театр социальной маски», идущий от Мейерхольда. С той только поправкой, что социальные маски с мейерхольдовских времен изменились. И еще одного он не замечает. Товстоногов, показывая вместе с Юрским «спотыкающегося и падающего» героя, реанимирует ту эксцентрическую – мейерхольдовскую – школу, конец которой Алперс поспешил объявить еще в 1936 году.

Отклик Алперса на «Горе от ума» впервые напечатан в журнале «Театр» (№ 6, 1963). Вскоре в том же издании (№ 10, 1963) Зингерман пишет о Юрском, сыгравшем Дживолу в «Карьере Артуро Уи» (спектакль Эрвина Аксера в БДТ). Компактный портрет актера в одной роли выходит за ее пределы (что и подобает критику высоко класса) и содержит в себе непрямую, но внятную полемику с Алперсом. Юрский напоминает Зингерману «наших лучших эксцентрических актеров – молодых Гарина и Ильинского, с их красно-речивой и загадочной пластикой; но в Юрском есть еще и глубокий психологизм, и экзальтированная нервность – черта его собственного творчества». Эта мысль направлена и в защиту творчества Товстоногова. Ведь Юрский в те годы становится протагонистом БДТ, важнейшим для него актером, способным выразить «драму людей, слишком наблюдательных и ироничных, чтобы быть деятельными, и слишком темпераментных и деятельных по натуре, чтобы довольствоваться ролью наблюдателей».

Очень важно, что Зингерман едва ли не впервые ставит молодого актера в исторический ряд; он – продолжатель. Кроме того. Эксцентризм, оказывается, вполне совместим с «личной темой». (По Алперсу, это не так. Эксцентрическая школа для него – школа «незаинтересованного» мастерства.) На примере БДТ и, в частности, Юрского можно развернуть (чего Зингерман не делает, но как бы подсказывает) мысль о том, что «представление» и «переживание» вовсе не так враждебны друг другу, как нас уверяли на протяжении десятилетий. Важно и то, как младший по возрасту критик ведет себя в отношении старшего. Он тверд, принципиален, но и деликатен. Это разговор людей одного круга, высшего круга журнала «Театр».

В «Ревизоре» мейерхольдовского тоже много. О подмене Хлестакова куклой я уже упоминал. Добавлю и пенсне Осипа–Юрского; оно переключается сочками Хлестакова–Гарина, чья инфернальная тема – в сниженном, пародийном виде – Осипу передоверена. Громов замечает (на сей раз, правда, неодобрительно): «Товстоногов “списывает”, доводя до неузнаваемости. Вот если городничий был интеллектуальным, утонченным у Мейерхольда, то в БДТ городничий – хам, но с оправданием его»³³. Подобные ассоциации, субъективные и не очень, на других «Ревизорах» (у Валентина Плучека, например, – даром что он был мейерхольдовский ученик) не возникали при всем желании. То, что Товстоногов «списывает», сам же Товстоногов и подсказывает. «Списана» и общая идея: мейерхольдовская идея всеохватного страха, искореняющая прилипчивую водевильность, общераспространенную поверхностность прочтений

³³ Громов П.П. *Написанное и ненаписанное. М. 1994. С. 307.*

Pro настоящее

Гоголя. Товстоногов говорит актерам БДТ: «Надо забыть, что играем комедию», почти дословно повторяя Мейерхольда: «Направление – трагедия». Кстати, и Немирович пишет о страхе как главнейшем импульсе пьесы. Что неудивительно: все трое ищут режиссерские указания у автора-драматурга, а не навязывают ему свои.

С Мейерхольдом Товстоногова сближает и тема Петербурга. Работая с Валерием Ивченко над ролью Тарелкина, которая обычно предназначалась характерному комику, он сообщает персонажу – в мейерхольдовском ключе – демонический масштаб. Н.П. Акимов, его предшественник в интерпретации и Сухово-Кобылина, и Салтыкова-Щедрин, скептически и даже презрителен ко всякому демонизму. Все, что претендует на всеохватный, подавляющий человека масштаб, он отказывает в серьезности. Акимов недоверчив к любому пафосу. Товстоногов – вслед Мейерхольду – далеко не всегда. Патетическая изнанка сатиры у него ощутима даже в «Балалайкине». Но Товстоногов не был бы самим собой, если бы следовал только за кем-то одним. К мейерхольдовским краскам он примешивает и акимовские. Когда, к примеру, в той же «Смерти Тарелкина» – в лице Брандахлыстовой и ее дочерей – дает Петербург не зловещим, а жалким, шарманочным. Поэтому у Товстоногова и Мейерхольд, и Акимов, и кто угодно как бы только просвечивают, мерцают, не на себя работают, а на него. Петербург волнует его и в некоторых других работах вплоть до предсмертной, сделанной из последних сил, – «На дне». Здесь он переносит действие в петербургский

двор-колодец, так что горьковские картины и персонажи, возникающие из темноты (какими их увидел и замечательно описал Борис Тулинцев), – и Настя, «в прошлом Сонечка Мармеладова», и Сатин, «лишенный мхатовского прекраснотушия», и все прочие тени – пропитаны чувством бездны: чувством Достоевского и Блока. И, добавлю от себя, Мейерхольда. «...солнце всходит и заходит – а солнца нет. Есть черная дыра, внезапно возникающая бездна, и уже непонятно, где мы: на улице, на дне, у себя дома или в театре на Фонтанке, на том или ином свете...»³⁴.

Теперь посмотрим, что его связывает с Немировичем-Данченко.

В «Трех сестрах» деревьями, взятыми из декорации Дмитриева, дело не ограничивается. Весь спектакль проникнут благодарным воспоминанием о знаменитом мхатовском спектакле 1940 года и вместе с тем настаивает на полемическом сопоставлении с ним. Свойство, сближающее их, – необычайно подробная разработка режиссерской партитуры, сосредоточенность на «маленьких радостях, мельчайших мелочах, в которых пульсирует жизнь». Жизнь достойных, одухотворенных людей. Жизнь, обреченная гибели. Но, в отличие от Немировича (и, добавлю, от Эфроса), Товстоногов не сочувствует этим людям, а судит их слишком трезвую обреченность, их неспособность и нежелание хотя бы попытаться изменить ход времени. Время здесь не зависает (это не «Мещане», где оно ни туда ни сюда), его медлительность обманчива и угрожающе целенаправлена – гибели навстречу, а персонажи пребывают в том состоянии, которое сам Товстоногов безжалостно

³⁴ Премьеры Товстоногова. С. 347.

Новый театр, старая сцена

определяет как «духовный, нравственный паралич».

Ставя спектакль в 1965 году (бесслезно прощаясь с последними иллюзиями оттепели), он, конечно, отталкивается от «Трех сестер» 1940 года (от их согревающей душу мистической лирики). Как и Немирович-Данченко отталкивается тогда, в 1940-м, от «Трех сестер» года 1900-го, не отягощенных опытом XX века.

Это не имеет ничего общего с тем, когда режиссер говорит себе: а, вот тогда было сделано так, значит, у меня будет по-другому. Просто чтобы сделать наоборот. Это сложный процесс приращения смысла, прорастания новой целостности, которая рождается вследствие, но и вопреки (всегда вопреки) действительности разрывов и зияющих высот. Это изъятие художественной воли, воли Товстоногова, – но и встречной, зрительской воли понимания, – в исторической перспективе связующей 1900-й, 1940-й и 1965-й.

Во многих его спектаклях присутствует персонаж-рассказчик: лицо от автора, лицо от театра. Посредник между сценой и залом. Записанный на пленку голос Смоктуновского в «Поднятой целине», самого Товстоногова – в «Хануме». Или комментирующий действие Хор в «Истории лошади». Или такой посредник, который зримо вторгается в далекие события собственной молодости, оставаясь незримым для других персонажей этих событий (Ефим Копелян, а после его смерти Кирилл Лавров в «Трех мешках сорной пшеницы»).

Ставя «Три мешка...», повесть Владимира Тендрякова, Товстоногов стремится представить на сцене именно прозу, а не пьесу. Такое стремление параллельно с

ним возникает у Юрия Любимова. Позднее – у Камы Гинкаса и Льва Додина. В меньшей степени – у Петра Фоменко («Пиковая дама», «Война и мир. Начало романа»).

Здесь не место углубляться в анализ этой тенденции. Заметим только, что она свидетельствует о все большей ненасытности режиссерского театра: автор-режиссер отбирает у автора-драматурга уже не «ряд функций», а все. Даже Мейерхольд на такое не решается.

А Немирович-Данченко решается. И Товстоногов делает свои «Три мешка...» (1974) с оглядкой на его «Воскресение» (1930).

Немирович пишет: «Раскольников (автор инсценировки – В.С.) принес «Воскресение» без роли от автора, я сказал, что простая переделка меня не интересует... Он переделывал 4 раза и все-таки не схватил сущности. Доделали мы сами. Весь смысл: чтобы был именно роман, чтобы дух Толстого <...> наполнял зал. Лицо от автора и рассказывает, и негодует, и издевается, и сочувствует. Лучшие страницы романа в его руках. <...> Нехлюдов один. Он курит, лежит, играет на фортепьяно, ходит, говорит, волнуется, плачет... Но всю его роль рассказывает Качалов, тут же, около него находящийся или переходящий с места на место»³⁵.

Чтобы пробиться к «духу Толстого», к его естественности, потребована откровенная театральная условность – остранение.

Немирович-Данченко, человек толерантный и выдержанный, смолоду приверженный либеральным ценностям, органическому для него двуединству общественного служения и нравственного совершенствования, своих духовных

³⁵ В.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие: В 4-х томах. Т. 3. Письма. <1923–1937>. М., 2003. С. 268–269.

Pro настоящее

ориентиров, своих жизненных правил никогда не менял. Ход его биографии – образец постепенности и, можно сказать, степенности – всегда подчинялся главной заботе: культурному строительству.

В декабре 1917 года он напоминает членам Товарищества МХТ: Художественный театр – прежде всего, «культурное учреждение». Это формула противодействия тем силам, которые изнутри подтачивают театр. В частности, такой силой ему видится студийная молодежь, с ее малоуправляемыми экспериментами, с ее непомерным, как он считает, увлечением системой Станиславского. Прав он или не прав, опасаясь слишком широко распахивать двери МХТ перед новыми людьми, – вопрос специальный. Сейчас нам важнее, что главенство культурной миссии театра он подчеркивает как раз в преддверии разлома культуры. Масштабы варварства, которое вскоре охватит Россию, Немировичу пока еще невняты. Но и позднее в трагедии бесповоротного разрыва общества с прошлым он отказывается слышать приговор **своему** прошлому, **своему** общественному делу, делу всей жизни. Он может – в письмах Качалову или Бертенсону – со сдержанным неприятием комментировать действия властей, но эсхатологическая интерпретация происходящего не в его духе. В отличие от Станиславского, он не уклоняется от социальной действительности и не делает вид, что не понимает ее. (В этом отношении любопытно проследить, как менялась стилистика его писем, обращенных к власти имущим, особенно тех писем, в которых он заступает – имеет мужество заступаться – за арестованных. В

1921 году он пишет в Особый отдел ВЧК, хлопоча о судьбе артиста оперетты В. Щавинского, только что сыгравшего у него в «Дочери Анго»: «Мы боимся, что он находится в тяжелых условиях, может быть даже в условиях определенного гнета»³⁶. Но вскоре столь наивные, старорежимные обороты уступят место более адекватной стилистике. В условиях сталинщины, принужденный лавировать и адаптироваться, он проявляет необычайную для художника старой школы изворотливость, способность находить общий язык с властями, но хотя он и становится (как сказал Анатолий Смелянский – о Товстоногове) «государственным режиссером», в нем все-таки не прекращается та интенсивная внутренняя работа, в силу которой художник побеждает в себе заложника обстоятельств.

Типологически Товстоногов очень напоминает Немировича. И как изворотливый, достаточно компромиссный, но и дальновидный культурный политик, умело отличающий стратегические задачи от тактических. И как человек, чья любовь и привычка к комфорту не имеет ничего общего с потребительским, духовно вялым существованием. И наконец как художник. По наблюдению Елены Горфункель, Товстоногова как художника охотнее всего приписывают к наследникам Немировича-Данченко, имея в виду общее для них качество: «оба не открывали новых путей, но разрабатывали дороги, намеченные новаторами». Это несомненно так. Добавлю только, что эти дороги ведут к перекресткам, о которых сами новаторы могут и не подозревать.

Мейерхольд – антипод Немировича. Гениальный новатор, он постоянно меняет курс, не боится

³⁶ Вл.И. Немирович-Данченко. Творческое наследие. Письма <1908–1922>. С. 617.

Новый театр, старая сцена

идти на разрыв ни с самим собой, ни с кем угодно. В первые пооктябрьские годы, в период своего «комиссарства», он воюет с Немировичем, с этим идеологом «культурного учреждения», с этим недобитым «врангелевцем», опоздавшим вместе со своими буржуазными зрителями «на последний паромход в Константинополь», с этим «заведующим литературой», апологетом «литературности», страшно далеким от донкихотов «театральности» (читай: Станиславского и самого Мейерхольда).

Это навет – и политический, и эстетический. Но вот что важно в нашем контексте: нападая на Владимира Ивановича, Всеволод Эмильевич невольно и против себя грешит. Потому что он такой же мнимый враг литературности, как Немирович – мнимый враг театральности.

Русская режиссура XX века открывает в литературе такие смысловые уровни, какие прежде бывали скрыты и от самых внимательных читателей. Это урок нам.

В наши дни, благодаря подвижничеству Ольги Радищевой, Инны Соловьевой – с одной стороны (со стороны Немировича), и Олега Фельдмана и его сотрудников – с другой (со стороны Мейерхольда) введен в обиход целый ряд фактов, прежде недоступных или извращенно толкуемых. В результате становится очевидной необходимость исследовать картину взаимоотношений двух крупнейших деятелей русского театра во всей ее полноте и динамике. Такое исследование имело бы не только познавательное-биографическое, но и актуальное эстетическое значение. Идеи, которые современникам кажутся

полярными, в исторической перспективе нередко работают сообща, дополняя друг друга и обогащая нас. Надо только уметь слышать эту переключку идей. Товстоногов умел. Обладая историческим слухом. И выходит, что собственной практикой, скрещивая, казалось бы, параллельные траектории – траекторию Немировича и траекторию Мейерхольда, – до известной степени предвосхитил ту работу, которую в XXI веке сделать лишь предстоит.

Он умел отвечать запросам своего времени, и конъюнктурным в том числе. Но умел и противостоять им. Противостоять моде (Вахтангов говорил: всякая мода – пошлость, пока она не прошла). Противостоять беспамятству: как художник, мастер. Пусть он и не был смолоду так воспитан и так заряжен великолепным презрением, как Акимов, прямой наследник петербургской художественной школы Серебряного века. Но, постоянно работая над собой, сумел осознать себя – сделать себя – и наследником, и посредником. Миссионером, «собирателем русской театральной культуры».

Задумываясь о роли – миссии – Товстоногова в послевоенной культуре, Борис Зингерман писал, что «когда возникла опасность разрыва с художественной традицией – наряду с потребностью ее решительного обновления, – Товстоногов первый нашел связующую нить между предшествующей театральной культурой, которая к тому времени стала уже восприниматься как культура традиционной академической, и новаторскими исканиями послевоенного поколения. <...> Между традицией – и более того,

Про настоящее



академизмом – и новаторством в спектаклях Товстоногова не бывает распрей...»³⁷.

Такой образ Товстоногова представляется более объемным, более историчным, нежели образ государственного режиссера с «гертрудой» на лацкане и фигой в кармане.

Понятие «самовыражение», которое Товстоногов употреблял только в негативном смысле, в 1960–1970-е годы было в ходу, и многим (в том числе, и мне, дебютанту 1970-х) казалось, что оно несет в себе смысл передовой, какой-то протестный.

Воспитанный в любви и почтении к БДТ, я по многу раз пересматривал и «Мещан», и «Горе от ума», и «Цену». И когда выходила новая премьера, ездил в Питер из Москвы за свои тринадцать несчастных студенческих рублей, надеясь оказаться в числе обладателей лишнего билета. А несколько позже, уже работая в журнале «Театр», – и в числе удостоенных благосклонности Дины Морисовны.

Но к любви и почтению примешивалась досада.

Старшие критики, авторитетные шестидесятники (Крымова, Свободин, Рыбаков...), ездили **только** в БДТ. Ну, иногда еще в Ленсовета, на Алису Фрейндлих. Ну, еще в ТЮЗ, к Корогодскому. Но БДТ в их сознании затмевал все остальное, все живое и новое в театральном Ленинграде. Почти никому из них не было дела до того, что в театрах областной судьбы появились люди необластного масштаба: Воробьев, Голиков, Малыщицкий, Опорков, Падве, Шифферс, Гинкас и Яновская, Дворкин, Додин... Эту

разномастную поросль певцы Большого драматического воспринимали (так нам казалось) как режиссерскую массовку, заведомо обреченную оставаться в тени могущественного мастера. Мы, молодежь журнала «Театр», внутренне противились дискриминации молодых режиссеров и, насколько хватало сил, отстаивали их – и свое – право быть самими собой. Право на самовыражение. Сил не хватало. Как и ума. Отчего порой и воротило от тех ретроградных банальностей, которыми нас потчевали с Фонтанки. Особенно от этой, возмутительной: надо верно прочитать – вскрыть, как Товстоногов говорил, – содержание пьесы, тогда и личность режиссера, если она есть, проявится, а специально «самовыражаться» не надо.

То есть как не надо? Это в передовой газеты «Правда» не надо. А мне-то – еще как надо!

Потому что я – это я!

Прошло много лет. И теперь я думаю, что те слова его не банальны и не возмутительны, а просто верны. Всегда верны. Как слова Ходасевича: «Я, я, я... что за дикое слово! Неужели вон тот – это я?». И теперь, пытаюсь распутать жизнь, где «своих же следов не найти», улавливаю голос, зовущий превозмочь чувство потерянности. Голос Товстоногова. Сдержанно патетичный, проникновенный, обволакивающий, объемлющий пространство Авлабара и уводящий в иные пределы, где память сердца и память культуры не знают различий между собой: «Только я глаза закрою – предомною ты встаешь...».

³⁷ Зингерман Б. Указ. соч. С. 54.

Вадим ЩЕРБАКОВ

ВСЕМ СПАСИБО!

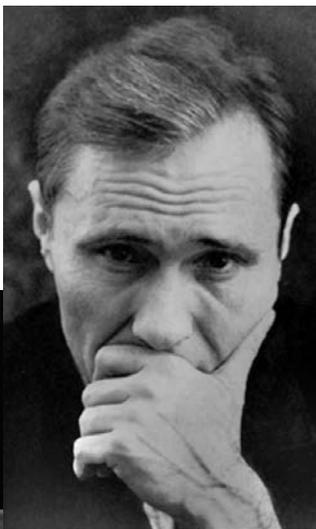
Спектакль Театра Наций по рассказам В.М. Шукшина есть за что хвалить. В нем много хорошего и достойного юмора, удачных пластических метафор, музыки и какой-то лихой молодой удали. Спектакль сделан простыми и «бедными» (с точки зрения использования технических наворотов) средствами. Театральная магия – когда из ничего рождается нечто на глазах изумленной публики – возникает тут преимущественно в результате работы актеров. В сопровождении отлично подготовленной молодежи два мастера – в самом расцвете сил! – уверенно правят свое ремесло, явно получая от этого удовольствие, волны которого свободно переливаются в зал к восхищению публики.

Ощущение такое, что смотришь виртуозно исполняемый балет. Дуэты, тройки, четверки... Grand pas! «Дон Кихот»! От прыжков, пируэтов и фуэте временами просто захватывает дух! Отличное владение техникой! Лепешинская – фора! Ермолаев – браво!

Однако от драматического спектакля ожидаешь все-таки еще и чего-то другого. Может

быть, Шукшин и не Сервантес, но точно – не либреттист Петипа. Его «чудики» думают какую-то важную думу, страдают и радуются всерьез. Они, право, достойны того, чтобы зритель возвращался мысленно к их словам и чувствам не раз и не два по окончании спектакля.

От «Рассказов Шукшина» совсем не остается послевкусия. Посмотрели, насладились да из





головой вон. Поразительно – Театр Наций до сих пор не может въехать в здание, принадлежавшее некогда Ф.А. Коршу, но играет свой спектакль уже по-коршевски.

Это не значит – формально. Не мне, всю жизнь по душевной склонности занимающемуся творчеством Мейерхольда, раздавать упреки в формализме. Декларируя в качестве метода ГостИМа «формальный показ человеческих эмоций», Мастер смог передать своим актерам секреты конструирования образа. Его великие представляльщики умели заставить зрителя сопереживать играемым ими персонажам. Они были способны воплотить через показ такие маски, которые волновали и тревожили сознание публики.

Нет, по-коршевски значит – талантливо, обаятельно, крепко, но облегченно. Без потрясений. Настоящий качественный культурный отдых. Такой, который обеспечивает потом здоровый и незамутненный тревогами сон.

Г-н Миронов играет виртуозно. Он легок и прыгуч, как мячик, у него, говоря по-балетному, отличный «баллон» и острые ноги. Пластические придумки – вроде превращения в собачку, ведомую посредством стетоскопа (ошейник и поводок) любимой медичкой, – воистину художественны. Особенно мне понравилось, как в новелле «Микроскоп» актер нарисовал своего испытателя природы в виде суммы вопросительных знаков – один изображен завитком чубчика на лбу, а другой представлен всей фигурой: бедра вперед, спина сутулая, шея и голова продолжают и оканчивают дугу. Вообще в этих быстрых – но отобранных и отточенных – внешних абрисах изображаемых персонажей г-н Миронов был на высоте. Особенно в переживаемую нами эпоху, когда театр все меньше стремится к перевоплощению (или конструированию маски), когда актер все больше используется как типаж, как индивидуальность (иногда без всяких признаков

таковой), которую помещают в те или иные обстоятельства.

Правда, мне все равно казалось, что г-н Миронова, показывающего очередного «чудика», каждый раз было на сцене чрезмерно много. Образ существовал все-таки рядом с актером. Причем, в этом раздвоении, несовпадении с образом отнюдь не было ничего мейерхольдовского, ни вахтанговского, ни брехтовского. В исторической памяти всплывала скорее, старая, театральная условность дорежиссерской сцены. Недо-перевоплощение, театральное «переживание», неполное погружение в чувства и мысли персонажа. Эмоции вскипают, бурлят, но – на поверхности жизни.

Неважно, какая актерская методология использовалась в работе над спектаклем – имели здесь место искусная имитация переживания или представлений показ. В конце концов, чувствовать должен, прежде всего, зритель. Главное, что в игре задействованы лишь

поверхностные слои роли. Актер и режиссер не идут в те глубины, в которых рождаются бесконечно важные для героев Шукшина вопросы к жизни. От этого и возникает у зрителя (нет, лучше скажу – у меня!) ощущение «недо» – недоделанности, недостроенности, недоперевоплощения и проч.

А между тем г-н Херманис своими средствами вроде бы дает мне понять, что игра, начавшись легко, комедийно, к концу спектакля должна набрать серьезы и драматизма. Кроме подбора сюжетов на это указывает изменяющийся характер интермедийной музыки, под которую меняют фотозаставки к разным рассказам. Сперва она носит явно стилизованный характер – народную песню бодро рапортуют мужские голоса в сопровождении электронных ударных, отстукивающих битовый ритм. Постепенно характер и состав голосов меняется так, что стилизация превращается в подлинную заплачку, исполняемую (а лучше бы

Про настоящее

DM

Новый театр, старая сцена

DM





сказать – проживаемую) какой-то натуральной сельской бабкой.

Подтверждается это ощущение и тем, как изменяется способ существования на площадке героини представления. Г-жа Хаматова в последнем рассказе играет всерьез. Ее немая сестра незадачливого зека-беглеца в самом деле вызывает сопереживание. Вот ведь вроде все уже знаешь наперед – очевидно, что немая в финале должна заговорить, – а комок в горле от ее мычания начинает шевелиться!

И публика – та самая сегодняшняя московская публика, о душевном комфорте которой, кажется, главным образом печется Театр Наций (под девизом «Не грузи!»), – реагирует на это сопереживание вполне неистово. Я был на самом рядовом показе спектакля и наблюдал, как «рядовой» зритель отвечал сцене. Эпилог, главным трюком которого становилась лихая игра на гармониках всех занятых актеров, намеренно возвращал зал к идее виртуозной мастерovitости: драматические, а так освоили музыкальные инструменты! Эпилог старательно снимал возникшую вовлеченность в чувства

персонажа. Но публика сопротивлялась. Начав аплодировать сразу в финале последнего рассказа, она буквально захлопала эпилог – неритмичная, хаотическая овация явно мешала актерам играть. Эпилог был полностью смят зрителями; для них спектакль уже закончился на той – неожиданной и пронзительной! – ноте, которую дала им г-жа Хаматова.

...Поначалу к Коршу ходили все. Потом открылся Художественный театр, и люди с запросами переместились в него. Затем в Москве стали появляться другие частные театры разных направлений – каждый формировал свою аудиторию. Таким образом, в одном из лучших залов Первопрестольной осталась лишь специфическая – коршевская – публика, которая хотела только культурного отдыха.

Эта история кажется мне поучительной. Можно, конечно, попробовать отпугнуть людей, имеющих вопросы к жизни. Но стоит ли?

Сцены из спектакля
«Рассказы Шукшина».
Театр Наций.
Фото К. Иосипенко



Ирина УВАРОВА

ЛИЛИКАНСКИЙ ПРОЕКТ

*Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.
О. Мандельштам*

По прогнозам наук, имеющих Osborne знания о будущем человечества (главным образом, генетики), дело будет обстоять так, как в прежние времена было представлено в балаганах, где показывали в одном номере великана и лилипута. Многообразие «разнокалиберных» людей, которое нынче наблюдается по всей планете, сменится двумя величинами, полярными по отношению друг к другу.

Первым, великанам, достанутся все признаки красоты, какие накоплены веками, и какие сегодня, в век глобализации, признаны повсеместной нормой. Сложение их будет гармонично, а цвет кожи станет единым, золотисто-смуглым, в нем растворятся и смешаются цвета кожного покрова всех рас.

Вторые, маленькие, будут хороши собою. Кажется, все положительные качества достанутся большим, все отрицательные – маленьким. Что ж, в том, может быть, и будет достигнута некая справедливость в исторической перспективе. Поскольку в прежние времена карлики, наделяемые магическими силами, выдающимся умом и быстротой реакции, оставляли далеко позади неповоротливых и медлительных полифемов.

Я не имею ни малейшего отношения к футурологии. Привожу эту гипотезу только потому, что она дает лишний повод обратить внимание на извечную тему. Говоря

условно, имеется в виду человек, выступающий в роли зрителя балаганного номера, где великан баюкает карлика как младенца (о таком номере рассказано у Романа Гари в новелле «Радости природы»).

И все же, если допустить такое положение вещей в далеком будущем (еще раз оговариваю – это не более чем допуск), то в культуре, вторящей природе, должны существовать некие «хранилища» для собирания этих полярных форм.

Во-первых, это фольклор.

Во-вторых, балаган, протоматерия культуры.

В-третьих, литература.

«Религия и мифология ранних обществ, эпос и фольклор традиционных культур, искусство и литература в эпоху профессиональной художественной деятельности несут в себе эту тему как некий ключ к разгадке всех тайн бытия, как образ обеих бескрайностей, между которыми заключен человек, – бесконечно меньшего и бесконечно большего – как непостижимую загадку сверхъестественного взаимообличия того, что меньше малого и больше большого», – пишет Л. Смирнов в тексте, предваряющем трактат о театральной кукле. «Кажется, – продолжает Смирнов, – что, как навязчивая идея, этот мотив преследовал народы и культуры, то гигантски разрастаясь, то сокращаясь до неразличимого рудимента»¹.

¹ Смирнов Л. Пространства и внутренний избыток // Декоративное искусство СССР. 1983. № 12. С. 45.

Pro настоящее

Остановимся в данном случае на двух явлениях единого культурного ландшафта: на великой книге Джонатана Свифта «Путешествие Гулливера» (часть первая, «Путешествие в Лилипутию») и Лиликанском театре. В поисках темы для очередного спектакля театр «Тень» просто снял с полки старую книгу, но угодил в Зону Пульсирующих Величин.

«Тень» – театр семейный (семью составляют Майя Краснополяская и Илья Эпельбаум), и возник он в 1990 году: тогда как раз в народе складывалась иллюзия свободного предпринимательства в любом деле. Тогда появились наивные кофейни с доморощенными пирожками, театральные студии в случайных квартирах, журналы, создаваемые на кухне. Все эти *лузери земли* продержались недолго и исчезли бесследно. «Тень» уцелела.

Устояла. Окрепла и развилась настолько, что на театральной карте Москвы ее местопребывание следует отмечать особым значком – улица Октябрьская, дом 5.

Четких или привычных очертаний «Тень» не имеет. Вроде бы кукольный театр, но и не только. Вроде бы серьезный, но предпочитающий форму беспечной шутки. Вроде бы для детей, но постепенно ставший театром для понимающих взрослых.

Лиликанский проект возник в театре «Тень» в 1996 году (дату есть смысл запомнить; она станет нужна, когда речь пойдет о лиликанском мифе) и объединил в себе оба возрастных направления, поначалу, по крайней мере.

В 1996 году на фасаде театра «Тень» появилось второе название – «Тень театра». «Тенью театра» и стал театр Лиликанский. Тень,

Майя Краснополяская и Илья Эпельбаум перед макетом Лиликанского театра



Новый театр, старая сцена

отброшенная тенью! Тень в квадрате – тень. Об этом вспомним, добравшись до Феллини: он про это дело высказался, и это нам будет как нельзя более кстати.

Но явился ли Лиликанский проект на самом деле тенью театра, прячется ли в игре слов глубокий тайный смысл? Ответить на этот вопрос прямо и просто значит уронить себя в глазах любого постмодерниста.

Идет игра, игра в игру и так далее, форма ее – беспечность, облегченная до веса тени, и театр этот внимательно следит за тем, чтобы беспечность не набирала веса ни на грамм. Беспечность останется равной сама себе, даже когда в дальнейшем дело дойдет до «Мизантропа» и до Великого потопа, до участия в Лиликанском проекте Анатолия Васильева и Тонино Гуэрры.

Сегодня попасть в Лиликанский театр все еще сложнее, чем в Большой театр. Что немудрено: в заветной лиликанской комнате могут смотреть лиликанский спектакль через окна (снаружи внутрь) всего пять, от силы шесть зрителей. Можно, конечно, сидя в нормальном зале, смотреть фильм, отснятый в лиликанском театрик, но это уже не то.

Несмотря на то, что допуск в сей чертог столь ограничен, нет, я полагаю, ни одного выдающегося московского режиссера, который так или иначе не был бы привлечен к деятельности театра «Тень», точнее, так: каждый известный режиссер причастен к «Тени театра».

В репертуаре «Тени» есть беспроектный номер – он носит название «Метаморфозы». Илья тут же создает мгновенные рисунки, на наших глазах, переданные на

экран, они меняют конфигурацию, и рыба становится лицом мудреца, а лицо тотчас станет неприятельным ангелом и так далее. «Метаморфозы» живут много лет, они предельно портативны, кажется, нет на земном шаре страны, где бы «Тень» их ни показала.

Что же касается отечества, то «Золотых масок» у театра не меньше, чем золотых медалей у самого породистого бульдога.

Однажды и сама церемония открытия фестиваля «Золотая маска» прошла в театре «Тень», да не просто в театре, а на лиликанской сцене в маленькой театральной коробочке.

Если же напомнить, что заключительная церемония сего фестиваля проходит обычно на сцене Большого театра...

Одним словом, вот первый наглядный пример того, как полярные величины – великое и малое – затевают непривычную чехарду.

В тайной комнате театра «Тень» стоит кукольный театр – самый маленький на свете. Но совсем настоящий, и все – как у людей, да так ответственно, так серьезно, что невозможно удержаться от смеха; и в самом деле забавно, если Государственный Большой Театр Оперы и Балета со всем своим чувством собственного величия и достоинства, с упитанными жеребцами на крыше вдруг уменьшился настолько, что Аполлонову квадрату можно спрятать в карман...

И, тем не менее, сохранены все признаки помпезности: колонны, плафоны. Заглянув же в окна снаружи, вы увидите множество и даже великое множество зрителей и люстру, изнемогающую от переизбытка хрусталя (а каждая хрусталина много меньше булавочной

Pro настоящее



головки), оркестр и занавес, закрывающий сцену... Однако прежде, чем он поднимется, задержитесь в зале, поскольку театр уж полон, ложи блещут, и как блещут! Нужен бинокль, лупа, микроскоп, наконец, чтоб оценить прически дам. А галстуки мужчин? А белизна манжетов! Жаль, они сидят к нам спиной в партере, но все равно... И вообще их, зрителей, тут около тысячи, хотя каждый немногим больше кузнечика. Но дело в том, что они, эти зрители, не просто в театр пришли, как мы, например. *Они есть целый народ.*

У меня все основания утверждать – лиликанский проект, задуманный, как остроумная игра, начал поразительным образом жить сам по себе.

Но почему же все-таки «лиликане»? Собственно, в этом сложносочиненном названии содержится все позывные от Самюэля Гулливера, которого Свифт отправлял то к лилипутам, то к великанам. «Лили» – от лилипута, «кан» – от великана. И хотя у него

не было не малейших оснований тягаться с великанами (да они вообще гораздо меньше самого мелкого лилипута) – что ж! В конце концов, величие духа вполне компенсирует мелкий калибр; а каждый той-терьер смотрит свысока на ужасного датского дога.

Жили они на краю планеты Земля, где-то недалеко от страны лилипутов; только лилипут Гулливер заметил (а как не заметить, если они его, поверженного бурей, привязывали его же длинными волосами к кольям, вбитым в землю!), а лиликан не разглядел. Хотя они были поблизости! Только что очень маленькие. И проживали рядом с лилипутами, но последние смотрели на эту мелочь с высоты своего роста и считали маленьких соседей неполноценной расой. Ксенофобия, что поделаешь.

В конце концов случилось неизбежное – лилипуты ополчились на лиликан, разгорелась битва, и вражьи силы скинули лиликан в бушующее море. Однако в исторической перспективе все обошлось.



Зрители Театра «Тень»

Зрители (куклы) Лиликанского театра

Новый театр, старая сцена

Выжили. Наладили цивилизацию, и всем лиликанским миром прибыли в Москву.

И вот на улице Октябрьской, дом 5 появилась афиша: «В помещении театра «Тень» проходят гастроли Большого Лиликанского Королевского Театра! Привилегированная придворная труппа показывает спектакль «Два дерева, или Трагическая история о романтической любви Принцессы-красавицы и Короля Золотых Россыпей, о злом и коварном Карлике, жившем в апельсиновом дереве, о жестокой фее Пустыни, разлучившей влюбленных». Спектакль идет в сопровождении Королевского оркестра. В фойе театра зрители могут ознакомиться с выставкой рисунков лиликанских детей, а также прослушать краткий курс истории государства «Лиликания»».

Так Роман Должанский оповестил москвичей (а шире – все человечество) о первых – самых первых – контактах людей до того никому не известного крошечного народца². Но заслуживает внимания сама интонация, почтительность к диковинным гастролям.

Сколь неподдельной была серьезность выдавших виды театральных рецензентов и обозревателей! Как сочувствовали они злосчастным любовникам! «После падения железного занавеса наши соотечественники принялись путешествовать с энтузиазмом, который был свойственен, пожалуй, лишь европейцам в эпоху Великих географических открытий. Тем удивительнее, что ни один из них до недавнего времени ничего не знал о Лиликании, стране, которой мы, сами того не понимая, обязаны многими достижениями науки и техники. Руководство Союза

театральных деятелей искренне признательно московскому театру «Тень», благодаря усилиям которого встреча с замечательной страной и деятелями ее культуры наконец состоялась. (Из речи, которая могла случиться на встрече лиликанцев с театральной общественностью Москвы)»³ – так писала Марина Давыдова.

В тексте столь авторитетного театрального критика примечательны два обстоятельства.

Во-первых, включенность в игровую ситуацию – «на полном серьезе», как говорят дети. Именно так о лиликанских спектаклях мы все тогда и писали: остроумная мистификация Ильи Эпельбаума и Майи Краснопольской получила нашу абсолютную поддержку в прессе.

Во-вторых, мельком помянуто важнейшее историческое Событие – пал Железный занавес, а заодно и империя. Общая ситуация в стране находилась «во взболтанном состоянии». В таком случае можно говорить о «потере ориентации», что свойственно переломным моментам истории.

Как раз об эту пору мистификации плодятся, как бешеные, на их улице – праздник.

Если вы можете припомнить те времена – а как их не помнить?! – средства массовой информации, равно как и чистопородные обывательские слухи, были увлечены невероятностями в духе незабвенной Феклуши: «А люди там с песьими головами». Только не «где-то там», а здесь, у нас.

Что же тут удивительного, если: – Алло! Алло! Это что, это театр «Тень»? Скажите, а вот эти маленькие человечки, они у вас выступали... Ну, гастролеры маленькие, – они еще будут выступать?

² Должанский Роман. Королевские игры лиликанцев. // Экран и сцена, № 52. 1997.

³ Давыдова Марина. Гулливеры в стране лиликанов. Представление заезжих артистов продлятся в театре «Тень» до весны. // Независимая газета. 11 января 1996.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>Как тут не подыграть доверчивой публике?</p> <p>Что ж, и подыгрывали.</p> <p>Друг театра «Тень», немецкий кукольник Карл Риттенбахер помог Илье вешать на балконе театра афишу о лиликанских гастролях.</p> <p>– Я наверху кололоч, – рассказывает Илья, – Карл меня поддерживает. Идет мимо прохожий, спрашивает: «Ой! Это что за театр такой? Лиликане – это откуда?» На что Карл отвечает на плохом русском: «Я тута арбайтер, я не понымайт!». Потом как-то тетенька остановила машину нашу с ящиком наверху, там написано «Лиликанский театр», говорит: «Скажите, пожалуйста, а где они выступают? Консульство-то их я видела на Арбате, а вот играют-то они где?» Я говорю: «Извините, я нанятый шофер, я ничего не знаю».</p> <p>Очень часто спрашивают, где это – Лиликания? Мы говорим: «Пенсильванию знаете? Ну, там и Лиликания рядом».</p> <p>Так мистификация с маленькими человечками, в основе которой лежит мистификаторская мифология Свифта, попала в эпицентр мистификаций, взявшись доказать, что ничего невозможного нет, что невероятное очень даже вероятно – что тут такого? Скептики в ту пору были не в моде. А слухи – это тени мифа. Мистификации, впрочем, тоже.</p> <p>Тут как раз самое время и место сказать, что деятельность театра «Тень» все более удалялась в ту сторону, где завелись звери особой породы. Их звали Перформанс, Инсталляция, Проект. Даже Някрошус называл свою постановку «Отелло» перформансом в трех актах. «Тень» осваивала территорию, на которой практиковало искусство,</p>	<p>прежде называемое изобразительным и прикладным.</p> <p>Продвижение театра «Тень» именно в эти края можно считать закономерным, если учесть то обстоятельство, что Илья Эпельбаум – по образованию дизайнер, прикладник строгановской выучки. И «Тень» выступила под знаменем мистификации не единственный раз. Была, например, история с лебедями, когда театр вдруг заявил: в результате научных изысканий последних времен стало очевидным, что П.И. Чайковский сначала написал оперу про озеро с лебедями, а балет «Лебединое озеро» – только потом. «Тень» оперу и восстановила. Предъявляла для доказательства какие-то портреты, и все было крайне серьезно. Впрочем, сама серьезность подмигивала, намекая на возможный и даже неизбежный подвох. Только мастерски выполненная мистификация с лебедиными озерами в миф так и не переросла. Да вряд ли Эпельбаум и Краснопольская к тому стремились.</p> <p>Думаю, что и затеявая Лиликанский проект, они вряд ли рассчитывали на то, что их невинная мистификация обернется жизнеспособным мифом. Рискну ошибиться, но Лиликанский миф некоторое время «работал» едва ли не сам по себе. Во всяком случае, не дожидаясь, когда его подтолкнут создатели. Такая ситуация была ярко и отчетливо выражена в соответствующее время – «на рубеже веков», как писал Андрей Белый. Внесем поправку – на рубеже тысячелетий.</p> <p>Ну, а как складывалась «биография» Лиликанского проекта внутри самого театра «Тень»? О том рассказал Илья Эпельбаум.</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	
<p>КАК ПОЛУЧИЛСЯ ЛИЛИКАНСКИЙ ТЕАТР</p> <p><i>В самом начале был задуман коммерческий аттракцион: придут смотреть балаганных карликов, прибывших к нам на гастроли. Для этого внутри театра выгородили фойе и зрительный зал на одиннадцать зрителей; ложи, в которых посадили кукол; сцену. В фойе программа была, пожалуй, более насыщена, чем сам спектакль: выставка достижений неизвестной культуры – образцы кукольных интерьеров, картины, посуда. Зрителям предлагалось лиликанское угощение, напитки; по радио шла передача о героической истории лиликанского народа. В большом фойе театра «Тень» можно было купить программку спектакля, сборник стихов лиликанских поэтов, газету «Лиликанская правда». Был даже обменный валютный пункт. Карликов смотреть приходили, но выручка, конечно, оказалась мала, да и места гастролеры заняли много, при такой их экспансии ничего другого играть было нельзя.</i></p> <p><i>Чтобы мы могли еще что-то у себя играть, пришлось первый наш лиликанский театр отправить на Беговую, в театр «Вернисаж». За этот сезон мы с Майей заработали пять долларов.</i></p> <p><i>После этого я перестал планировать что-либо в области финансов; деньги приходят вне планирования. Но с этим первым Лиликанским театром нужно было что-то делать, и мы продали его в Екатеринбург хотя бы для того, чтобы его пристроить и что-нибудь заработать: предстояло строить новый Лиликанский театр, но более компактный и меньших размеров.</i></p>	<p><i>И вот театрик уменьшился, и куклы соответственно уменьшились. Поначалу они были 12–15 сантиметров, а потом... Даже нельзя сказать, что мы решили их делать совсем маленькими, оно само получилось – раз следующее поколение лиликан твердо решило обосноваться в Москве, оно и уменьшилось, приспособилось.</i></p> <p><i>Я читал про популяцию ящериц, обитавшую благополучно в изоляции от внешнего мира. В порядке эксперимента на их островок запустили хищников, и тут выяснилось, что при угрозе исчезновения вида на протяжении жизни двух поколений вид меняется: следующее поколение стало длинноногим, чтобы удирать от преследователей. А еще через поколение у них укрепились передние конечности, и они уже могли лазать по деревьям. Эволюция происходит быстрее, чем принято думать, – это я к тому, что лиликанский народец приспособился к условиям малой площади и сам определил, насколько и как ему уменьшиться. Когда куклы обрели право на существование, оказалось, они обладают знаниями, нам, их создателям, неизвестными.</i></p> <p>– Илья! Но ты-то знаешь, что куклы способны мутировать?</p> <p><i>– Конечно. Да, если вернуться к начальному проекту – поначалу мы хотели, чтобы такие лиликанские театрики стояли в разных городах – в театрах кукол, в музеях, клубах. А мы бы приезжали играть, обновляя репертуар. Не состоялось; и тот, первый лиликанский, до Екатеринбурга не сумели довести. Так что, кроме Москвы, малый лиликанский стоит только в городе Бохуме, в Германии.</i></p> <p>NB!</p>

Как зовут короля Лиликании?

Гольбастро – Момарем – Дирдайло – Шефин, бессмертный король Лиликании, да продлятся дни его вечно.

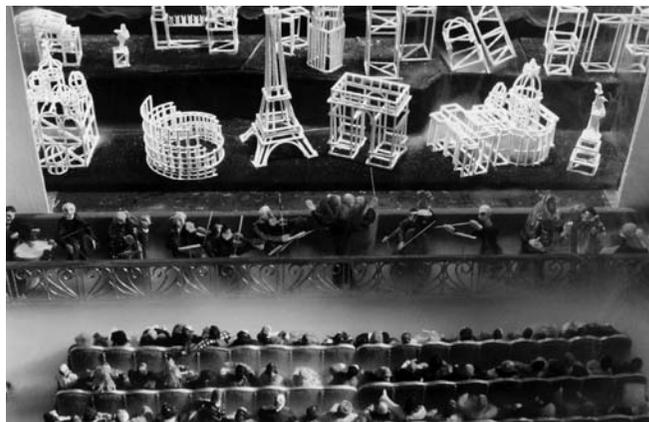
Чем меньше (по росту) король, тем длиннее его имя. Впрочем, самого этого короля в Москве так и не видели. Есть оперный театр его имени; есть множество его верных подданных, – мы их встречаем всякий раз в Лиликанском театре в качестве зрителей, и там же кое-кого на сцене в качестве актеров оперного театра. Но нам не показали ни его портрета, ни его фотографии, что поистине странно, если мы имеем дело с абсолютной монархией – а дело, судя по всему, обстоит именно так.

Очевидно, миф должен содержать в себе некую тайну, названную, но не расшифрованную: по крайней мере, до конца.

ОТ ПОТОПА К АПОКАЛИПСИСУ

В 2001 году, году Всемирной атральной Олимпиады в Москве, Илья Эпельбаум решил обратиться ко всем крупным режиссерам мира с предложением поставить что-либо на сцене Лиликанского театра. Режиссеры мира не остались равнодушны к призыву. При этом сам Эпельбаум выступал в роли художника, то есть организатора лиликанского пространства.

Очевидно, самая отчетливо поставленная точка в диалоге крайних величин пришлась на «Дождь после потопа». Тонино Гуэрра с присущим ему азартом излагал замысел свой, темпераментно налегая на всемирность Великого Потопа, данного в библейском масштабе: иначе не было смысла показывать глобальную катастрофу в Лиликанском театре.



Там, за окошками игрушечного театратора, бушевали нешуточные стихии, и воды мирового океана затопляли лиликанскую сцену, а после и лиликанский зал со всеми крошечными зрителями.

В бушующем водном пространстве (а оно впечатляет не меньше, чем в «Гибели Титаника» на большом экране) появляется непотопляемый спичечный коробок – лиликанская версия Ноева ковчега.

Занавес. Мы – снаружи, затопленный мир остался там, за занавесом, слава Богу.

И все же... И все же – как за время представления над нами возник огромный зонт? Последняя капля дождя стекает с окончания спицы.

Тема спасения отдана предметам нашего бытия – спичкам. Зонту. Понимаем мы или нет, но образ катастрофы микшируется, спички – это тепло против ледяных вод потопа, огонек – против воды-стихии.

Искусство располагает своими древними способами борьбы со стихиями, что известно колдунам и шаманам разной степени одаренности. Пением и звуками музыкальных инструментов они вызывали в засуху дождь.

В начале века, когда комету Галлея ожидали в Италии и готовились



Сцена из спектакля «Дождь после потопа»

Тонино Гуэрра

к концу света, на площадь Неаполя вышли маскированные персонажи карнавала – «договориться» со смертоносной звездой.

Недавно в районе разрушенного ураганом Нового Орлеана состоялось шествие масок, предупреждающее новый ураган.

Как это ни парадоксально звучит, лиликанский «Дождь после потопа» может быть подключен к явлениям этого порядка. С учетом масштаба, разумеется.

По логике вещей рядом с Потопом, да еще всемирным, должен стоять «Апокалипсис», но рядом с ними возник еще «Мизантроп» Мольера в постановке Анатолия Васильева.

Васильев в ту пору располагал всевозможными сценическими пространствами – и на Поварской, и на Сретенке. Но поставить спектакль в Лиликанском театре представилось ему делом заманчивым и серьезным.

Кукол озвучивали актеры театра Васильева. «Рубленая речь», характерная для театра «Школа драматического искусства», речь, в которой каждый слог – ударный, предоставила возможность крошечным лиликанским актерам продвигаться по сцене рывками, тем педалируя раздражительность мизантропа Альцеста.

Для реализации метафоры тут открывались беспредельные возможности. Альцест, обличитель пороков, готовый все вокруг взорвать и уничтожить, оказался в той ситуации, когда его мысли вдруг обрели силу действия, и вот уже что-то рушится на мирной городской площади, и горит натуральным пожаром городская панорама.

Кажется, Васильев увидел в характере Альцеста черты, отчасти свойственные ему самому, и момент мимолетной автопародии придал спектаклю едва уловимый

Зрительный зал Лиликанского театра на спектакле «Дождь после потопа»



Pro настоящее

ЭМ

характер лукавства. И это при абсолютной серьезности, с какой Васильев (и Лиликанский театр тоже) относится к своей миссии. И это при том, что ни один самый серьезный зритель не мог не хохотать до слез. Даже когда рушилась скульптура на площади, даже когда горел Париж натуральным огнем – чудесная декорация.

Союз Васильева и Эпельбаума оказался отнюдь не случайным. Возникла идея совместной работы в лиликанских масштабах: но тема, соответственно, потребовалась не просто большая – грандиозная. Васильев определил сразу – Библия. Масштабы – лиликанские, а сцена предполагалась совсем иная: в «Школе драматического искусства» этой идее предназначался зал, называемый «Глобус».

К великому сожалению, замысел этот не был зафиксирован, мне о нем известно со слов Ильи; а пересказывать письменно устный рассказ – дело неверное.

Помню, зрителей предполагалось десять. Зритель – каждый – станет обладателем спичечного коробка. И каждого Илья должен был проводить за руку в совершенно черное пространство.

Вспыхивает спичка – так закуривают на ветру. Что успевала осветить на миг догорающая спичка? Но они оба, Васильев и Эпельбаум, до конца не знали, что может быть в каждом коробке: ангел? саранча? черный всадник Апокалипсиса? Коробков, если не ошибаюсь, предполагалось двадцать.

Была еще часть вторая – за столом; зритель и Илья – друг против друга. На столе между ними – рамка портала. Над рамкой – на уровне лица зрителя – зеркало. Зритель видит в зеркале самого себя. Но

руки – Ильи. Руками Ильи зритель словно бы играет спектакль самому себе. Чиркает спичка...

Совместный спектакль так и не случился. Эпельбаум довел тему до последней точки у себя в своем театре. Но уже совсем



А. Васильев перед Лиликанским театром

Сцена из спектакля «Мизантроп»



Новый театр, старая сцена

ЭМ

иначе. По-своему. Словом, поставил «Апокалипсис» – самый пронзительный, самый точный и глубокий спектакль в театре «Тень», спектакль, выдержанный в лиликанских масштабах.

Серьезно? Еще как! Шутка ли – такая тема.

Но Илья Эпельбаум разъясняет.

Его «Апокалипсис» озвучен голосами ныне живущих, равно как и голосами тех, кто давно уже отбыл в лучший мир. Режиссер сообщает попутно – эти голоса добыты из старинных портретов, из фотографий. Операции по извлечению голоса из изображения производит специальная лаборатория при кафедре антропологии некоего немецкого городка, с этой кафедрой «Тень» состоит в тесном контакте (ну да, шутка, свойственная театру «Тень»).

А при том набирался еще материал из эпохи звукозаписи. Добавились и голоса актеров, ныне живущих.

Казалось бы, хватит? Ничуть не бывало.

В помещении театра «Тень» проходили занятия Лаборатории режиссеров и художников театров кукол. Собрание составляло своеобразное братство, хотя все были разбросаны, разделены огромными расстояниями друг от друга, от Бреста до Тюмени, от Омска до Хмельницка, от Санкт-Петербурга до Симферополя; все же это были люди одного карраса, как говорил Воннегут. Словом, все свои.

Тема занятий была «Балаган. Персона балагана».

В перерыве все мы вышли в фойе, Илья уже стоял там, непременно держа в ладони маленький микрофон. Он обратился к кому-то из нас с просьбой повторить слово, которое он сейчас

произнесет. Было похоже на новую игру – непринужденную, ненавязчивую, легкую. Да, кажется, новая игра, веселая, отчасти ироничная, а ирония – на лиликанский лад.

Итак, он попросил одного из нас произнести слово, повторив его за ним.

И слово было: Бог.

– Можешь сказать слово «Бог»? В микрофон?

– Ну, конечно же.

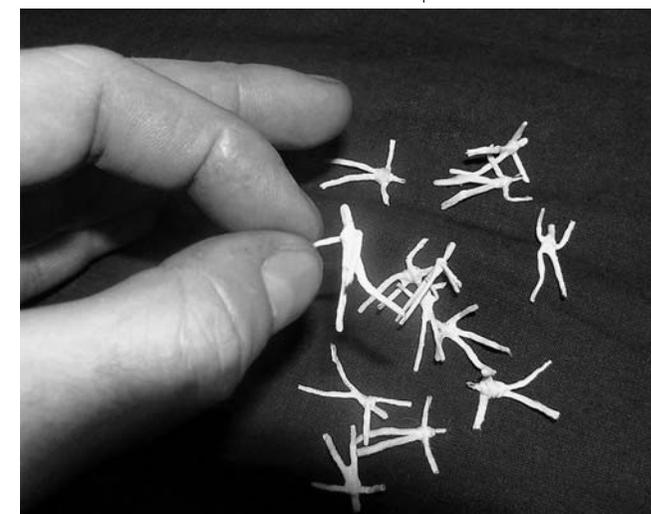
Следующий, на кого упал взгляд Ильи, должен был произнести «И».

Третий повторил за Ильей слово «сказал».

– И...

– Сказал...

– Бог...



Сквозь игровое начало, сквозь беспечную игру в слова, не с первой минуты, а, может быть, и не с пятой, догадываемся: это от Иоанна святое благовествование, глава I: «В начале было Слово, и Слово было Бог».

Текст Писания собирается, частицы, его составлявшие, рассеяны по миру. Многоголосие. Разноголосие. К нашим голосам присоединяются

Сцена из спектакля «Апокалипсис»

Pro настоящее

ЭМ

Сцена из спектакля
«Апокалипсис»

голоса прославленных чтецов – хотя бы Яхонтова; поэтов – хотя бы Ахматовой. Из авторского чтения выбрано то ли слово, то ли союз. Голоса, взятые из записей, – удаленные от нас во времени; голоса прошлого вкраплены в настоящее. Каждый входит в пределы «Апокалипсиса» со своим, данным лично ему, словом. Каждый из нас волей-неволей старается, потому у каждого слово оказывается ударным, произносится с нажимом.

Потом «высказывание» каждого было задокументировано, фотография – размером с паспортную подпись: фамилия, имя, отчество. Регистрация личности. Привкус шулки еще остается: в самом деле, не курьезно ли – столь канцелярски деловито зарегистрировано лицо, произнесшее союз «И»?

Забавно. Забавно оказаться в одном ряду с Маяковским!

Его слово тоже зарегистрировано в общем порядке.

Фотография.

Фамилия.

Имя.

Отчество.

Человечество, растерявшее Заветный текст, забывшее слова Великой Книги. Нам только и осталось собирать словесный пазл.

Текст сложится помимо нас, собравшись воедино из разных осколков речи, из звуков различных голосов. Наши голоса зазвучат после свершения грозных пророчеств Иоанна. Так показало, так это мною услышано и – надеюсь – понято.

«Апокалипсис» Ильи Эпельбаума вписывается в координаты Лили-

Новый театр, старая сцена

ЭМ

Сцена из спектакля
«Апокалипсис»

канского мифа. Маленькие наши фотографии попадают в масштаб лиликанцев по отношению к невидимому «великану» – Тексту.

Если человек – мера всех вещей (а, кажется, так оно и есть); если зритель должен находиться на месте, которое назначил ему Лиликанский театр – в зрительских креслах, то сейчас он выведен из привычной колеи, затерялся в портретной галерее говорящих по одному слову. Грозное величие священного Текста таково, что и зритель попадает под разящие лучи уменьшений, переведен в лиликанский регистр, а Око рассматривает его с космической высоты.

Имя проекта – «Апокалипсис» – указывает на место постановки в современном искусстве: популярная тема конца света. В таком

случае наши голоса остались от уцелевшего человечества? Или...

Как тут не вспомнить «оттаявшие» слова у Рабле и остров оттаявших слов: «Так вот не мешало бы нам поразмыслить и разузнать, не здесь ли именно такие слова оттаивают». Но почему вдруг объявился Франсуа Рабле в тексте, где уместно писать о Джонатане Свифте? Должно быть, вот почему: Рабле воздвиг, соорудил человека до облаков; Свифт, «идя следом, человека разрушил»⁴.

В перспективе нашего суждения о завидном постоянстве переменных величин это диалог двух прославленных великанов. В садах изящной словесности они играют человеком с непосредственностью богов Двуречья.

⁴ Снявский А. (Абрам Терц). Голос из хора // Снявский А. Собр. соч.: В 2 т. Т. I. М., 1992. С. 458.

СМЕРТЬ ПОЛИФЕМА. БАЛЕТ

Вот прикидываю – как бы наглядней объяснить читателю, каковы куклы-нимфы в этой постановке. Пытаюсь прибегнуть к масштабам, заданным самим Шекспиром для королевы Маб.

Она в упряжке из мельчайших мошек

Катается у спящих по носам.

В ее повозке спицы у колес

Из длинных сделаны паучьих лапок;

Из крыльев травяной кобылки – фартук...

Да какой еще фартук! Все эти шекспировы мошки, лапки, кобылки совершенно нам не годятся для того, чтобы дать представление о минимализме танцующих фей в балете «Смерть Полифема». Они могли бы стать игрушками королевы Маб, ее личными куклами!

Итак, на лиликанской сцене явлены: во-первых, балерины-марионетки, уменьшенные до невозможности, во-вторых, ноги Николая Цискаридзе, исполняющие роль ног великана Полифема. Ноги передают оттенки чувств, свойственных великану, – гнев, боль, любовь. Ибо Полифема угораздило влюбиться в нимфу, мельчайшую, как уже понятно, мельчайшую из всех нимф, и невозможно описать, как «стесняются» его ступни в ее присутствии. Как пальцы ног перечисляют сокровища, которые влюбленный великан готов повергнуть к ее стопам (но, Господи прости, да какие у нее стопы?).

В классическую версию отношений Полифема и хитроумного Одиссея вставлен любовный треугольник. Оказывается, Одиссей прибыл во владения Полифема с троянским конем – до времени



Н. Цискаридзе – Полифем

конь скрыт в кустах, как рояль. Из коня высыпалось славное войско. Дружными усилиями они великана ослепили (ноги в смятении, судорожная пляска, на мгновение возникло лицо Цискаридзе: гримаса боли, пиратская повязка через лоб, где находился единственный глаз великана).

Ослепленный Полифем не мог увидеть, как Одиссей, покоривший сердце красавицы, увозит ее на своем корабле в открытое море. Одиссей продолжит свои странствия не только в обществе своей



Сцена из спектакля «Смерть Полифема»

дружины, но и с прелестной нимфой на борту.

Весь этот маленький балет наполнен десятками мелких деталей, относящихся к делу или совсем не относящихся. То возникает тропический африканский лес, появляется слон, крокодил. То в беспечности южного пейзажа резвятся нимфы, как эльфы; а воины Одиссея в четком боевом порядке тащат огромное по сравнению с ними копье размером с карандаш.

Игра с «бесконечно большим» и «бесконечно малым» достигла своего апогея, и присутствие на сцене эльфов в «натуральную величину» особенно впечатляет.

А что же критика?

Да, собственно, именно критика вместо привычных восторгов прозвучала в адрес Лиликанского театра – впервые за все лиликанские годы...

Но кто оказался недоволен режиссерской затеей? Да сами лиликане-актеры! Как можно было впустить человеческие ноги в такой нежный и такой хрупкий мир, в конце концов, оно и оскорбительно для Нимфы и ее подруг...

Увы, лиликане обладают сотней достоинств и одним (только одним!) недостатком – у них нет чувства юмора.

Что касается нас, грешных, у нас все наоборот, недостатков куча, но одно-единственное достоинство все же есть – как раз чувство юмора. Оно и отличает нас от прочих приматов, от всего животного мира, сделанного в соответствующий день творения.

Однако же отличие – отличием, но протест Балетная труппа Лиликанского Королевского театра написала в доступной нам форме – жалобы на руководство в вышестоящие инстанции (держись, Илья!).

«Случилось страшное. На величественную сцену Большого Лиликанского Королевского Народного театра Драмы, Оперы и Балета впервые вступила нога человека, вернее, две ноги <...> слово «танцевать» не вполне подходит к тому, что выделяет господин Цискаридзе на нашей прославленной сцене. Наверное, в своем театре он красавец. У нас же – жуткое чудовище. Его малейшее телодвижение заставляет леденеть от ужаса <...> “А надо ли нам такое, с позволения сказать, искусство?” Не пустим чужаков на нашу священную территорию! Да он передавит всех наших артистов!»⁵. И так далее, подпись – Нюр Ахчийский, главный специалист Лиликанского Института Зрелищных Искусств. Так Елена Губайдуллина продолжила традицию критики, твердо решившей не уступать театру «Тень» в деле мистификации.

Очевидно все-таки: мистификации размножаются путем отражений, и путь этот нескончаем, и уже все равно, что там, в большом мире, какая погода и какое на дворе время – время перемен или застоя. Или какое-нибудь еще.

Но вернемся к нашим баранам.

При всей серьезности лиликанские актеры в наших глазах – отнюдь не трагики, какими они себя считают, что очевидно, но – комики. Комики с физиономией совершенно серьезной (если вы эту самую физиономию сумеете разглядеть).

Невольнo смеша нас до слез, лиликанский актер оказывается на одной доске с клоуном, как его, клоуна, понял Феллини.

А клоун, столь ценный великим маэстро, «воплощает в себе черты фантастического существа, раскрывающего иррациональную

⁵ Губайдуллина Е. Феерия про чудовищ // Экран и сцена, 2005, №35–36, ноябрь. С. 5.

Pro настоящее

ФМ

сторону человеческой личности. Клоун – это карикатура на человека, выпячивающая черточки, которые роднят его с животным и ребенком, с тем, кто смеется и с тем, над кем смеются. Он – зеркало, в котором человек видит свое гротескное, искаженное, нелепое отражение. Он самая настоящая тень»⁶.

ЭПИЛОГ

Если российская литература вышла из шинели, то английская – из балагана: и Теккерей с «Ярмаркой

тщеславия», и Диккенс с «Лавкой древностей», где помимо балагана на восковых фигур и деревянного Панча есть еще и трактир, в котором два балаганщика обсуждают недостатки великанов и повадки карликов...

Нет, Джонатан Свифт отнюдь не одинокая фигура в ландшафте родной литературы, да и где он мог бы встретиться со своими прототипами, великанами и лилипутами: «Только у нас! Спешите видеть!».

«Особенно сильное впечатление достигалось благодаря контрасту,

⁶ Феллини Ф. Делать фильм // Иностранная литература, 1981, № 10. С. 239.

Сцена из спектакля «Смерть Полифема»



Новый театр, старая сцена

ФМ

когда карликов и великанов показывали вместе», – писал один французский автор⁷.

Вот Свифт и показал в биографии своего Гулливера, что Гулливер и лилипутский город понимает, как декорацию, и, вернувшись домой, зарабатывает показом диких лилипутских коров и овец; и жалеет, что не смог привезти парусную особей населения острова Блефуску. Попросту говоря, наш Гулливер – потенциальный балаганщик, и если ему не дано открыть собственный балаган на городской площади – что ж! – согласитесь:

он осуществил свою заветную мечту на страницах бессмертной автобиографии.

Таким примечанием я отнюдь не принижаю суть великой книги Свифта, напротив. Совсем напротив, полагаю, что Свифт смог проникнуть в невероятные глубины, туда, где лишь начинало барахтаться животное, которому предстояло стать человеком. Каким он будет, каким ему бы следовало стать и что получилось в конце концов – вот окаянные вопросы, терзающие Художника всех времен и народов. Но как раз балаган и есть рефлексия протоматерии, из которой создавался Homo Normalis методом проб и ошибок. То объект разрастался непомерно, то сжимался нелепо. Природа примерялась сработать Эйнштейна, а получала в пробирке дурака. Игра крайностями кажется нелепой, но, согласитесь, спасает от уныния.

И уж, конечно, не случайно художника снова и снова выносит на ярмарочную площадь, его терзают мучительные предчувствия – доведись ему найти в балагане среди дешевых надувательств старый кувшин, а в нем – как раз обрывок той самой протоматерии вместо пошлого джинна...

Фокус с проникновением в обшарпанную палатку обречен, – балаган обучен хранить тайну, защищая ее обманом, смехом, мистификацией. Ее нельзя потрогать. Но о ней можно догадываться. У некоторых получилось.

⁷ Гарнье Ж. Ярмарки вчера и сегодня. Столетняя история ярмарок, ярмарочных увеселений и ярмарочной жизни. Цит. по: сб. Балаган. Ч. 2. Материалы стенограммы лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М., 2003. С. 44.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

МАРЧЕЛЛИ И ОМСКАЯ ДРАМА

Кончилось время игры, как говорил один поэт. Он, между прочим, немного похож на Евгения Марчелли. Настолько, насколько театр и режиссура могут походить на поэзию и поэта. Оба любили экзотику и ненавидели прозу жизни. Но в нашем случае конец игры – совершенно прозаический факт. Закончилось сотрудничество Евгения Марчелли и Омской драмы (2003–2008), небольшой, но обоюдно заметный период совместного творчества.

Пять лет назад Евгения Марчелли, полуитальянца по крови и долгие годы жителя крайнего запада, время и обстоятельства привели в Сибирь. Это произошло неслучайно и бесполезно. Он, как и большая часть режиссеров среднего поколения, не сидел на одном месте. До Омска Марчелли прошел длинный путь. Окончил театральное училище в Ярославле, работал актером в брянском ТЮЗе, учился в Москве, в Щукинском театральном училище, ставил спектакли в той же Москве, в Калининграде... Впрочем, у него, в отличие от его коллег, режиссеров-передвижников, было одно постоянное, можно сказать, самое любимое место, где он нашел себя, создал свой театр и обзавелся единомышленниками. Это город Советск, или по-старому Тильзит, в Калининградской области. Место, отдаленное от театральных центров сначала СССР, а потом России, место, одновременно глухое и исторически освященное, театральное в далеком прошлом, притом, чужеземном, ибо Тильзит примыкал к Кенигсбергу, и здание театра было построено здесь более ста лет назад.

Дипломный спектакль Марчелли в Советске сразу же показал, на что способен выпускник «Щуки». Тогдашний главный режиссер театра Петр Шумейко просто уступил (!) ему свое место в 1991 году. В Советске у Марчелли была райская жизнь. Я говорю только о полноте и счастье творчества (хотя сказочной он сейчас называет и пятилетку в Омске). В Советске он собрал небольшую группу актеров, которые вместе с ним были счастливы, и слухи о театральной Аркадии полетели по стране. Советский рай Марчелли можно было сравнить с давним панегижисским – Юозаса Мильтиниса, литовского режиссера, маленький театр которого в 1960-е годы стал для театралов

и Аркадией, и Меккой. Но были, конечно, и различия. Литовский авангард ориентировался на запад, сам Мильтинис был выпускником школы Шарля Дюллена, и его театр был интеллектуальным, прежде всего, затем – психологическим и в третью очередь – игровым. Театр Марчелли интеллектуальным не был, то есть уклонов в сторону диспутов, дискуссий, идейных словопрений в спектаклях Тильзит-театра не наблюдалось. Интеллектуализм стоял на третьем месте. На первых двух имелись другие притяжения. Сначала – игра, потом – психология.

В Советске Марчелли собирал не только близких по духу актеров, но и материал, пьесы. Они все были необычными. Начать хотя бы с «Зеленой зоны» М. Зуева: о драматурге мало кто знал, и пьеса нигде тогда не шла. Полной неожиданностью в репертуаре явилась пьеса поэта и драматурга с теневой биографией, не признанного при жизни Е. Харитоновой под детским названием «Дзынь!». Это была игровая сказка по мотивам «Городка из табакерки» В. Одоевского. В «Цилиндре» Э. Де Филиппо, последней по времени советской (тильзитской) постановке, Марчелли использовал в качестве персонажей откровенные маски комедии дель арте, чтобы оживить их с помощью тонкого душевного реализма. Чехов, разумеется, не считается в репертуаре современного театра чем-то особенным, но Чехова («Вишневый сад») Марчелли все-таки не признавал в традиции, как и Шекспира с его «Ромео и Джульеттой». Даже новации самой знаменитой любовной трагедии мирового театра открывали характер режиссуры Марчелли, тогда, я бы сказала, по-мальчишески упрямой и сопротивляющейся ясному, как божий день, смыслу – например, тому, что Ромео и Джульетта любят друг друга. Сопротивление

шло по внешней линии, а, поместив героев в некий музей, то есть изначально «мертвую зону», Марчелли, видимо, хотел еще и подчеркнуть архивность и самой пьесы, и ее морали. Но самым значительным изобретением тильзитского периода Марчелли были спектакли вообще без пьес, сочиненные прямо в театре. Слова в них были не нужны, это были фантазии на темы любви, искусства, жизни, скрепленные

этому поводу столичных гостей. Будущее райского театрального уголка представлялось еще более счастливым. Те, кто знает недавнюю нашу историю и помнит криминальные, обвальные 1990-е годы, понимает, что все упования разбились о них, как морские волны о каменный мол. В Советске, ко всему прочему, не хватало своей публики, чужой – было не до рая. Содержать театр в крошечном городке власть не могла,



Е. Марчелли

незамысловатым сюжетом. ВУОАП даже никак не хотел признавать за Марчелли их авторства, потому что это были, скорее, не пьесы, а сценарии. И это были зрелища для глаза, для чуткого уха, исполняемые молодыми и красивыми (подчеркнем это) актерами. Скажу прямо, избытка актерского дарования в таком жанре не требовалось. Программный спектакль назывался «В белом венчике из роз» с подзаголовком «Грезы маразматика». Автохарактеристика должна была снять лишние претензии и насмешки критики и, в свою очередь, предъявила всем претензии режиссерские. Но все это было прощено теми, кто видел «Венчик». (Он, кстати, до сих пор еще стоит на афише, но, должно быть, выглядит очень несвежим.) Было в тех дерзких и чувствительных театральных сочинениях неподдельное обаяние. В год празднования столетия здания Тильзитского театра (1992) все казалось успешным – признание таланта и съезд по

а самостоятельно выжить театр был не в состоянии. В последний мой приезд туда в 2006 году я вдруг увидела, как изнашивается здание, как печально это убожество рядом с всероссийским евроремонт. Общежитие театра и прежде выглядело цитатой из «Зеленой зоны» – баракком. Теперь же оно доживало последние дни. И, хотя театр ждал большого ремонта в прямом смысле, а труппа, по непонятным мне причинам, не унывала (хотя число премьер сократилось, Марчелли бывал здесь наездами и, скорее, гостем, чем хозяином, актеры заметно подросли, а иные – постарели), коллектив этих немодно самоотверженных людей на что-то надеялся. Как сейчас понятно, на воссоединение с Марчелли. А он прошел немалый творческий круг, стал главным режиссером Омской драмы, работал на телевидении, был очень занят, к тому же заболел. Советск уходил в прошлое, и сам режиссер чувствовал вину за брошенных им на западе

«детей». Корни его по-прежнему оставались в Тильзите – Советске. В свое время ему предлагали забрать с собой часть Тильзитской труппы. Он обдумал это предложение и отказался: на слияние «семей» надежды было мало.

Когда Марчелли со своими спектаклями начал выезды из Советска (Тильзита) на просторы родины, у него сразу же появились сторонники, поклонники и оппоненты. Мечтательность, красоты, дерзости бросались в глаза. Иные просто не чувствовали связи между эмоциональными выплесками и серьезностью мысли, не замечали подтекста и семантики марчеллиевских «картинок». Это ведь всегда были романтические послания зрителям, то лирические, то дерзкие, протестные.

Порой над режиссером жестоко насмеялись снобы. Я была свидетелем такого разноса в Петербурге на обсуждении «Маскарада» по Лермонтову, где у Марчелли Нина (Ирина Несмиянова) была острижена наголо. «Выпендрейж», «фокус» – иначе это и не называли, хотя вскоре безволосые головы размножились в спектаклях других режиссеров, что стало цениться за метафорическую остроту. Смеялись над спектаклями без текстов, манерными на вкус знатоков. Но у Марчелли были не только высокомерные прокуроры. Его адвокаты, как и требовалось, отстаивали и оправдывали, как могли, поэтику его посланий-картинок. Конечно, ему приходилось туго. Не только под дулом критических пистолетов. Дружественная, семейная атмосфера для Марчелли – необходимое условие вдохновения и фантазии в своем стиле. Если в московском Театре им. Евг. Вахтангова он и не пытался пробиться сквозь толщу авторитетов (там он со всеми должен был быть на «вы», вот одна из причин, хотя и не главная, почему не сложился этот альянс), то в Омске ситуация ему благоприятствовала. Омск – и по-настоящему театральный, и к тому же богатый город. Труппа Театра драмы – готовая семья, причем, вполне гостеприимная, куда заходили, заезжали надолго и на короткий срок режиссеры разных, так сказать, поэтик. Особенностью Омской драмы является ее гибкость, некое встречное радушное приятие чужих идей, чужого языка,

лишь бы он не слишком ущемлял актерскую свободу. Да и в случае ущемления срабатывает инстинкт самосохранения, и актеры – снова на просцениуме, впереди режиссуры. (Я помню спектакль «Мертвые души», слишком сложный для восприятия, состоящий из одних сценических метафор, по-своему интересный и богатый, но как-то задавленный режиссурой, сквозь которую Чичиковы, Собакевичи и прочие «мертвые души» в исполнении омских актеров, тем не менее, просматривались хорошо.) Омской драме не привыкать к ходокам, ими держалась традиция сибирской режиссуры, и Марчелли не снизил эту планку. Другое дело, как сошлись романтический Марчелли и реалистическая Омская драма. Как-то сошлись. Слухи об этом телеграфировались в гастроях, премиях, которые Марчелли получал в Москве и на фестивале «Сибирский транзит». Как сошлись, можно было увидеть и на петербургских гастроях Омской драмы в июне 2008 года. Вскоре оказалось, что эти гастрели – эпилог сибирского периода в творчестве Евгения Марчелли. Тем же летом он был выбран главным режиссером Калининградского театра, куда, надо надеяться, войдут и дождавшиеся его актеры из Тильзитского театра. (Естественно, для омской драмы период Марчелли – только один из многих этапов.)

Больше всего в Петербурге ждали «Дачников», номинанта «Золотой маски», спектакль по мало романтическому в этой пьесе, скорее, сатиричному М. Горькому. Марчелли и его омские актеры не пренебрегли сатирой, но пролог спектакля напомнил о Советске. В сибирский спектакль как бы вставлялся тильзитский. В дачную обитель – эстетское развлечение. Любительский театр, буйно разросшийся в сюжете горьковской пьесы, был сколком мистико-романтических фантазий «западного» Марчелли. «Восточный» Марчелли раздробил их на фрагменты репетиций и закулисья, смешал с мотивами «Дачников», причем так, что «картинки» с масками, паяцами, эпизодом «черной свадьбы» с кучей невест и одним застреленным женихом сделаны были в пику бесцельному и раздраженному дачному существованию, сделаны нарочно красивее, эстетски, с напоминанием о декадентском времени русского искусства.



Е. Потапова –
Варвара Михайловна,
Е. Смирнов –
Шалимов.
«Дачники»

Там, где красота, музыка, танец и тайна, театр – чище и выше. В настоящем театре, как бы говорил нам режиссер, все и должно быть неправдоподобнее, гармоничнее и красивее, чем в жизни. Помимо тильзитской цитаты Марчелли тему театра провел еще раз и через основной сюжет горьковской пьесы. Его дачники играют в жизнь. Это игры, подсмотренные Алексеем Пешковым. Этого автора (его имя стоит на афише, в программке) отделили от Максима Горького. Возможно, за то, что Горький скомпрометирован социалистическим реализмом и ролью, которую сыграл в советской литературе, но Марчелли понимает, что «Дачники» – подлинная драматургия, и ее в печь не засунешь, как ни компрометируй. Оставшиеся в тексте от Горького прописные истины герои произносят в спектакле лишь напоследок, вяло, неохотно, отдавая дань опять же тексту, не более того. Однако на черных футболках слуг просцениума, «вписанных» в дачную беготню, выведено «Не верю». Что-то от Пешкова, значит, доверия заслуживает. Устным лозунгам веры нет, а опустошительное, развращенное дачное безделье – правда. Персонажи спектакля – сами и зрители, и актеры. Сначала они смотрят дачный спектакль (тильзитскую цитату) спиной к зрителям (парафраз теперь уже мхатовский, великий, бессмертный). Последний же акт пьесы решен, как политический митинг или диспут на той же сцене, где шел еще недавно утонченный и непонятный триллер о свадьбе. У Марчелли есть внутри спектакля режиссер. Эту роль,

Замыслова, играет Владимир Майзингер. Он «ставит» сразу два спектакля: малый, домашний, где маски необходимы, спектакль какого-то свойского «традиционализма», и большой, то есть провокацию-интригу, разоблачение, срывание масок. В омских «Дачниках» много комизма и импровизационной находчивости. Баланс между игрой-пародией и внутренней сатирической линией целиком доверен исполнителям, актерам Омской драмы.

Марчелли повезло, что он встретился с таким зрелым и богатым коллективом. Коллективу повезло, что актерские задачи так многосложны. Мужской квартет – суетливый, простодушный Басов в исполнении Валерия Алексева, суровый и нервный Сулов – Михаил Окунев, до комедии приземленный Шалимов – Евгений Смирнов и азартный, шумный Замыслов Майзингера – соревнуются в яркости сценических портретов. Женский квартет – Варвара Михайловна у Екатерины Потаповой (меланхоличная и скептическая одновременно), Калерия Анны Ходюн (ей хватает собственного «театра одного актера»), жена Сулова, Юлия Филипповна, у Юлии Пелевиной (непримиримо недовольная собственной женской долей) и Мария Львовна Ирины Герасимовой (без привычного морального ореола, простая, даже аскетичная) – довершают ансамбль «Дачников». Это высококачественный ансамбль, хотя изображает он некачественный, изношенный человеческий материал. Актеры согласны, что идеализация, деление на «плохих» и «хороших»,

привычные ярлыки и маски давно вышли из употребления. Поэтому грубые сексуальные шутки (например, Замыслов, гоняющий девок), попытки что-то пережить на ходу, незаконченные половые акты, голые животы и другие выставленные напоказ, мельком, без акцентов части тела – все идет в ход, без стеснения. Замыслов – человек от театра – в первую минуту действия просит не выключать телефоны во время спектакля. Эта шутка – часть общей программы, ибо слова, которые произносят персонажи спектакля, не так драгоценны, чтобы в них впиваться слухом, не отвлекаясь на посторонние деловые шумы. Наконец, звучащая в спектакле весенняя песенка Гарика Сукачева создает настроение безмятежного ничегонеделания и разъединения. За большим овальным дачным столом так и не удалось собраться всей компанией. Собираются возле подмостков, где только что шло нечто изысканное, и каждый, добравшись до сцены, от души отругивается соло. Вот так на фоне сердечной печали, запрятанной и стыдящейся самой себя, шумит этот спектакль о людях, не достойных ни сострадания, ни осуждения, спектакль о сегодняшнем дне, его суете и пустоте. Вот так Марчелли не жалуется реальность и не выискивает в ее куче каких-то алмазных крох.

Интересно, что в его решении снова прочувствованы связи драматургии Горького с Чеховым, как правило, недооцененные, либо списываемые на подражание Горького. Шалимов у Марчелли – карикатура на Тригорина, Влас (Руслан Шапорин), который только что не насилует Марию Львовну, – карикатура на Треплева. Доктор и его жена, вечно озабоченные детьми и сексом (Владимир Девятков и Илона Бродская), – это тоже карикатура на Машу с Медведенко. Для Марчелли Чехов – не святой, он из того же времени, что и Горький. Чехов нашел модель, Горький ее употребил без церемоний и возвышенностей, подобно тому, как Куприн употребил тему офицерства и вообще русского военного быта, акварельно обрисованного в «Трех сестрах», жестче и грубее в повести «Поединок».

Без пиетета Марчелли обошелся и с «Вишневым садом». Этот спектакль, сделанный

после «Дачников» (они – в 2003 году, «Вишневый сад» – в 2005-м), мне показался глубже и идейно сложнее. Да и понравился больше. Суховатый и нервно-динамичный спектакль о перемене больших времен, я бы сказала, четче обозначен с классовой точки зрения. Класс Раневской и класс Лопахина – это их личные симпатии пополам с непримиримой враждой. Отношения Раневской и Лопахина по-своему таинственны и по-своему откровенны. Начать с того, что Раневская нарочно не замечает Лопахина, едва входит в дом. В ней (ее с какой-то графической безукоризненностью играет Ирина Герасимова) – ни капли сантиментов, никакой родственной расслабленности, от брата она так же далека, как от дочери, Вари и, тем более, от Симеонова-Пищика. Усиленное и сердитое отчуждение от Лопахина, конечно же, говорит об интересе к нему, к его проекту по продаже вишневого сада и будущей дачной монополии. Раневская понимает, что Лопахин прав, она понимает, что время продавать вишневый сад настало, но... не хочет: из упрямства, из гордости, от ощущения обреченности. Не идет на сговор с низшим классом. Все эти соображения и оттенки Лопахину ясны. Ему железная выдержка и достоинство Раневской только льстят. Хочет ли она устроить брак Лопахина и Вари? Разумеется, нет. Иначе, зачем бы ей не выпускать их из виду во время последней встречи? Как собака на сене, Раневская не отпускает от себя Лопахина: то вроде бы случайно прислонясь к нему, то коснувшись его руки. Сильная и скользкая натура, здравый ум, Раневская покончила с прошлым давно, возможно, в Париже или сразу после смерти сына Гриши. Видение мамы среди вишневых деревьев – это ее недобрая усмешка. Никого там нет, и Раневская знает это и шутит над наивным и добродушным братом. Гаев (Валерий Алексеев) – хлопотун провинциального масштаба рядом со своей столичного пошиба сестрой. К его затеям она снисходительна, пусть тешится: то выведет хор дворовых, то устроит столетний юбилей шкафа... Раневская не склонна этому умиляться.

Марчелли не побоялся сделать три антракта между четырьмя актами пьесы. Спектакль при



М. Окунь – Лопахин,
И. Герасимова –
Раневская.
«Вишневый сад»

этом не превышает современный стандарт времени – три часа, да еще последние 17 минут идут под хронометраж (на заднике загораются во весь экран электронные часы), и занавес закрывается точно под последние секунды назначенного срока. В подобной расчетливости тоже есть некая жесткость – тянуть нечего, плохой ли, хорошей ли эре конец приходит вовремя. Здесь, на материале Чехова, видна собранность и снова антипатия Марчелли к словам, даже к чеховским. Их проговаривает Аня машинально, без малейших признаков молодого энтузиазма, а Петя Трофимов, похожий на типичного социалиста-еврея начала века, митингует во весь голос, оставаясь никем не услышанным. Когда Марчелли негодует, протестует, он все равно оставляет в спектакле местечко для теплоты, тильзитской грезы. В «Вишневом саду» такого местечка нет, есть разве что пресловутая умница Дашенька (Екатерина Потапова), здесь выведенная на сцену с диагнозом Дауна: молчаливая, худенькая, с жалкой улыбкой на маленьком личике. Ей, Дашеньке, отведена роль еще одной обманщицы в этом сплошь притворном доме. Дашенька рисует деньги, их раздает вместо долга Симеонов-Пищик Раневской, Лопахину. Путь прогресса, залежи белой глины, новая железная дорога, которые хоть как-то могли бы утрясти дворянское бытие, обходит этих людей стороной.

Четыре акта – четыре варианта пустой большой сцены (это в БДТ, где выступали омичи в Петербурге; в Омске, думаю, эффект тот же). От первого к последнему акту пустота усиливается – сняты подмостки, убран большой овальный стол. Стол и подмостки скрепляют «Дачников» с «Вишневым садом»: в нем – все те же дачники, которым до судороги прискучила дачная жизнь, и даже над собой смеяться не хочется. Похоже, сад вырубил, аллею заасфальтировали, старую мебель продали. В третьем акте сценический круг вращается навстречу семенящим и бегущим по нему персонажам. Это одинокие, торопящиеся куда-то несостоявшиеся сестры, братья, дети. Даже Шарлотта (Татьяна Филоненко) – несостоявшаяся немка. Ибо языку ее учили родители, она настоящая русопятая, на этом настаивает режиссер, и немецкий акцент – всего лишь краска в ее домашних кривляньях. Всхлипывания Дуняши – тоже подделка, потому что чувствительности она лишена совсем.

Фирс у Марчелли не брошен, он сам остается, прячется. Убедившись, что в доме никого не осталось, с радостью вылезает из укрытия и хватается за все, чему он теперь хозяин, даже за пластиковые стаканчики, в которые Лопахин наливал дешевое шампанское, – глотнув его, Яша брезгливо сплевывал в сторону. Сердитая и жесткая Раневская «выгнала» остатки прошлого

из дома. Вместе с нею в большую цивилизацию отправились и ее домочадцы – в лимузинах. На заднике в течение всех четырех актов мелькают хроникальные кинокадры начала XX века (Эйфелева башня, городская толчея, зарисовки быта, женский бокс и т.д.), они чередуются с живой съемкой того, что происходит на сцене. Конец времен, таким образом, на экране укрупнен, как бы обобщен: дни наши и ползучий апокалипсис тоже из свежей реальности. В такой резкости и все еще молодой нетерпимости режиссерского характера Марчелли (хотя ему уже стукнуло пятьдесят) чувствуется сожаление о чем-то утраченном, чему не находится места даже на благодатной почве театра.

Омский театр с его проверенной актерской традицией, эластичностью дарований и крепким замесом каждой роли дали Марчелли повод для проверки тильзитских решений. Спектакль «Зеленая зона» относится к таким повторам. Романтический индивидуализм, свойственный первой постановке пьесы, мистика вкупе с социальностью в омском варианте сменяется наблюдательностью психолога. Пожалуй, омский вариант «Зеленой зоны» волей-неволей учитывал аудиторию. Она не глупее тильзитской, разве что менее требовательна к изяществу формы. Ячейки подмосковного барака, где живут-множатся и разные, и одинаковые люди-персонажи, ко второму действию распадаются на некое общее коммунальное месиво, без перегородок. В ожидании переезда в новую

пятиэтажку жильцы барака объединяются, – так в мечте о коммунизме некогда объединялась нищета. Но, когда оказывается, что никакого переезда не будет (т.е. коммунизма не будет), люди звереют. Омская «Зеленая зона», повторю, рассчитана на публику, более здравомыслящую и чуткую к жизненной, а не поэтической правде. Отсюда и крен в сторону актерских характеристик, временами очень хороших, – например, Толя Гушин у Владислава Пузырникова, красавица Валя Лебедева у Юлии Пелевиной, бабушка у Елизаветы Романенко. Не может не понравиться омской публике и сцена общего застолья, когда соседи вместе поют «Хазбулат удалой». Это некая душевная пауза среди угнетающих их будней.

Наконец, «Фрекен Жюли». У Марчелли – две версии этой пьесы, и они не одинаковы. «Западная», то есть советско-тильзитская, – о смертельно уставшей женщине (эту роль играет Ирина Несмиянова). Она ищет только смерти. В «восточном», омском варианте – это спектакль о страстном желании любви, которое (желание – потому что никакой любви не было) оборачивается смертью. Омская версия (если к тому же роль Жана в ней играет тильзитский премьер Виталий Кищенко) выглядит строже, четче. В ней есть нечто стальное, отливающее холодным блеском, как вся декорация из нержавеющей стали, сделанная Игорем Капитановым. Ясная и острая, как опасная бритва, эта камерная драма в красном и черном (два цвета доминируют в дизайне спальни, где кровать,



Н. Михайловский – Прохор,
В. Прокоп – Паня,
Е. Романенко – Шура.
«Зеленая зона»



Е. Потапова – Фрекен Жюли,
В. Кищенко – Жан.
«Фрекен Жюли»

подобно современным экономным меблировкам, выскакивает из металлического стенового каркаса кухни) выглядит смертельным поединком полов, при этом женский – представлен Кристиной и Фрекен Жюли, ненавидящих друг друга, а мужской – одним мускулистым, с поволокой смеющихся глаз Жаном в исполнении Кищенко. Сосуществование Кристины и Жана, освободившихся от Фрекен Жюли, знаменуется в финале крепким ударом жениха невесте под дых – чтобы знала свое место. «Фрекен Жюли» Марчелли – это спектакль об отсутствии. Из жизни человека исчезли ясные, знакомые чувства, одухотворенные и личные, сменившись инстинктами и привычками. «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто» в этом мире...

Но Омская драма – это не один Марчелли. На гастроли в Петербург театр привез спектакли, поставленные другими режиссерами. И по ним тоже видно, что труппа эластична, что

она поддавалась марчеллиевским замыслам, но что в ней несомненен актерский приоритет. Особенно это заметно в водевиле (или «театральной фантазии», как значится на афише, но в ином духе, нежели фантазии Марчелли) «Жена есть жена» по рассказам Чехова. Этот спектакль поставил питерский режиссер Игорь Коняев, и Чехов, судя по всему, его любимый автор. В Петербурге идут две его постановки по рассказам того же автора в «Приюте комедиантов» и в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской. Омский спектакль озаглавлен репликой Андрея Прокурова из «Трех сестер», но приложена она к ранним рассказам Чехова, объединенным комическим взглядом на брак (автор композиции – сам Коняев). Для актеров тут – раздолье. Стиль водевиля требует мастерства и чувства юмора. В режиссерских текстах Марчелли эти качества, конечно, тоже не пропадали. Достаточно вспомнить, как Алексеев в «Дачника» начинал



Сцена из спектакля
«Жена есть жена»

и вел роль Басова. Несолидной скороговоркой, в полной темноте его герой-муж (уже заранее водевильный тип) окликал жену (получеховскую даму в исполнении Екатерины Потаповой): «Варя-Варя-Варя», – разносилось это лесное и дачное ауканье. Эта дурашливая и бравурная нота была камертоном спектакля. «Дачники», как уже говорилось, строились на юмористических интермедиях. Так что, занимать или развивать водевильный комизм в «Жене» необходимости не было. Роли супругов Ребротесовых (Валерий Алексеев и Наталья Василяди) сделаны карикатурно и добродушно, с тем теплым юмором, что так ценился в старом русском театре. Сцена метаний «творческой» натуры Марьи Петровны Ребротесовой, когда она на постели, в чепце, в ночной сорочке сочиняет нечто вдохновенное, нечто дамское и с раздражением бросается на подкаблучника-мужа, прерывающего этот процесс, порождает законный смех: слишком контрастирует тело и дело. Характерность, выражающаяся в ее дурном и скупом нраве, примитивных потугах на интеллект и избранность, в отсутствии уважения ко второй половине, – все это превосходно выполнено актрисой. Тема брака как некоей множественной пародии на супружескую гармонию подхватывается и развивается партнерами Алексеева и Василяди. Рассказы несчастных, изголодавшихся мужей, застрявших в столовой Ребротесова, где все под

замком и суровым взглядом Марьи Петровны, разбивают спектакль на фрагменты, «островки» сюжета, которые выезжают на фурках из глубины сцены. Как и положено в водевиле, есть тут «веселые» девицы, многоопытные дамы, дочери и матери, неприличные заведения, оркестр, невесты на любой вкус, сваха, экзотические персонажи Востока. Легко представить себе каким успехом пользуется этот спектакль в Омске. Хотя... там зритель опытный, просто на хороший водевиль клюнет лишь при наличии актерского блеска, и тут он присутствует.

В общем, омский период для Марчелли не прошел даром.

Прибавились постановки (и одна, не показанная на гастролях в Петербурге, отвечает его поэтическим наклонностям, – это театральная фантазия по мотивам шекспировского «Сна в летнюю ночь»). Режиссура Марчелли в постановках Омской драмы обрела новые черты. Марчелли сопротивлялся молодости, которая сопротивлялась ему. Слово ему тяжело было вырастать, соглашаться с общим ходом вещей, доступным только зрению без поддержки воображения. «Фрекен Жюли» и «Вишневый сад», его лучшие, на мой взгляд, спектакли в Омске, свидетельствуют, что режиссер становится скупым и точным, отмечая сентиментальность, а значит, взрослеет и ступает на землю.



Наталья КАЗЬМИНА

«АНТИЧНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ» РУССКОЙ СЦЕНЫ

*Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины,
Ее горбоносый профиль, подбородок мужчины.
Услышим ее контральто с нотками чертовщины:
Хриплая ария следствия громче, чем писк причины.
Здравствуй, трагедия! Давно тебя не видали.
Привет, обратная сторона медали.<...>
Прижаться к щеке трагедии! К черным кудрям Горгоны,
К грубой доске с той стороны иконы,<...>
Рухнем в объятия трагедии с готовностью ловеласа!<...>
Авось она вынесет. Так выживает раса.*

Иосиф Бродский. Портрет трагедии

Российский театр нового времени, начиная с 1990-х годов, вдруг обнаружил активный интерес к античности. Поначалу его любопытство «обслуживалось» и удовлетворялось фестивалями. Скажем, в программе Международного Чеховского фестиваля в Москве античные мотивы присутствовали почти всегда: «Орестея» П. Штайна, «Персы», «Прометей», «Медея», «Геракл во гневе» Т. Терзопулоса, «Дионис» и «Царь Эдип» Т. Сузуки, «Персефона» Р. Уилсона, «Медея» Х.-У. Беккера, «Госпел в Колоне» Л. Бруера (по мотивам «Эдипа» и «Антигоны») и пр.

Однако с начала XXI века все большее число наших режиссеров и театров пробует создать на сцене собственный античный сюжет. Обращаются к нему постановщики разных поколений и эстетических взглядов, от Ю. Любимова («Медея», «Антигона») до К. Богомолова («Ифигения в Авлиде») и А. Прикотенко («Эдип», «Антигона» в петербургском Театре на Литейном), от А. Васильева («Медея. Материал», «Илиада. Песнь двадцать третья») до В. Фокина («Семеро против Фив»,

Дюссельдорф), от В. Агеева («Антигона», Театр им. А.С. Пушкина) до А. Жолдака («Федра. Золотой колос», Театр Наций) и т.д. Участвуют в этом процессе как театры с биографией (МХТ, Театр на Таганке), так и новые театральные центры, изначально ориентированные на эксперимент («Школа драматического искусства», группа А.Р.Т.О. Н. Рощина), как небольшие городские театры (Театр музыки и песни Е. Камбуровой, АпАРТе), так и большие театральные институты (среди дипломных спектаклей последних лет – «Троянки» в РАТИ, «Ахейцы» в ИСИ). Обращаются к античности даже кукольники («Смерть Полифема» И. Эпельбаума и М. Краснопольской, Театр «Тень»). Несколько лет назад программа магистратуры Центра имени Вс. Мейерхольда и Школы-студии МХТ целиком была посвящена античности. Результатом стали спектакли «Эдип» А. Левинского, «Персы» Т. Терзопулоса, «Филоклет» Н. Рощина. Крещение «античным сюжетом» уже прошли и актеры самых разных поколений: от О. Мегвинетухуцеси и

Pro настоящее

Т. Васильевой, Ф. Антипова и И. Костолевского, Е. Миронова и И. Яцко, Н. Кречетовой и Л. Селютиной – до молодых, но уже получивших известность К. Раппопорт, И. Гриневой, А. Заводюка, А. Дубровской, И. и Д. Волковых, А. Смирдан, Т. Бадалбейли, И. Рыжикова, Д. Высоцкого и др.

В новом столетии в Москве не было, кажется, ни одного сезона, когда бы в афише – при обилии других названий – не стояли спектакли на античный сюжет. Античный сюжет постепенно становится не исключением, но правилом нашего репертуара, чего не было прежде. Античные спектакли режиссеры явно мыслят, не как проходные. Всегда ли они звучат программно – вопрос. Однако в каждом ощущается желание режиссера искать с помощью древних текстов ответы на сегодняшние вопросы.

Оживление отношений русского театра с античностью можно объяснять по-разному. Факт, что эти отношения никогда не были естественными и органичными. Всякий раз вспыхивали в период социальных сломов и затем угасали, регулируемые либо внешней, либо внутренней цензурой. Случившаяся в России в 1986 году перестройка (как и события 1917 года) коснулась всех уровней общества и культуры и востребовала к жизни в искусстве крайние и прежде не популярные или не поощряемые идеологией жанры. На одной чаше весов оказались телевизионные ситкомы и театральные бульварные комедии, на другой – античная трагедия. Иным объяснением этой тяги современного театра к античному

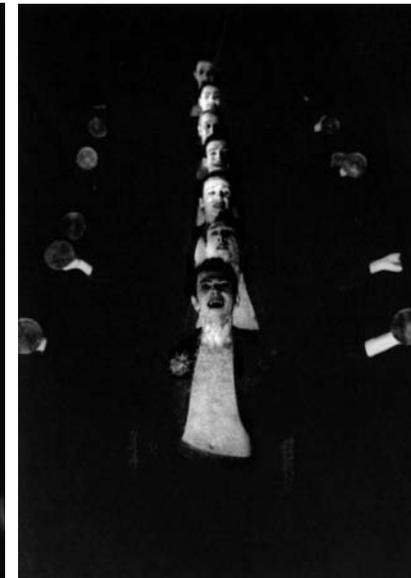


«Персефона».
Гендж Перформинг
АРТС.
Милан, Италия. 1998

Сцены из спектакля
«Орестея».
Международная кон-
федерация театраль-
ных союзов. 1994



Новый театр, старая сцена



Сцена из спектакля
«Дионис».
Театр Сузуки в Тоге,
Япония. 1998

Сцена из спектакля
«Царь Эдип».
Центр исполнитель-
ских искусств.
Шизуока, Япония. 2001

Л. Селютина –
Клитемнестра.
Е. Посоюзных –
Медестра.
«Электра».
Театр на Таганке. 2007

Сцена из спектакля
«Геракл во гневе».
Театр «Аттис». Афины,
Греция. 2001



Сцена из спектакля
«Электра».
Театр на Таганке. 2007

Сцена из спектакля
«Семеро против Фив».
Драматический театр.
Дюссельдорф.
Германия. 2002

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>сюжету можно считать усталость – и театра, и зрителя – от игры без правил. Отсюда подсознательное стремление всех к «точке покоя», символу гармонии, «золотому сечению» сцены, а также к крупности конфликта, к взрыву эмоций – к другому масштабу людей и событий. К текстам, которые опираются на определенные этические и эстетические нормы.</p> <p>Античность требует стиля, а нынешнее время бесстильно. Так, может, путь усвоения античной драмы современным театром и есть обретение стиля, стремление вернуть театру некие правила и мерила (чувств, поступков, идей), иной масштаб? Может быть, устойчивое стремление современной русской сцены к освоению античного наследия – это поиски выхода из кризиса? И знак кризиса прочих театральных идей? Обращение к культурному опыту прежних эпох всегда плодотворно для театра, переживающего «смутные времена». Однако неоднородность и обособленность участников этого «античного приключения», скромность их художественных результатов сигнализируют и об опасности. Очень вероятно, что античная драма в недалеком будущем станет всего лишь еще одним поводом для развлекательного зрелища, как это произошло с частью пьес русской классики. Как это может выглядеть, недавно продемонстрировал Театр Сатиры, где по мотивам античных комедий, переписанных современным языком, А. Ширвиндт поставил разудалую «музыкальную комедию» «Свобода за любовь?!».</p> <p>Самое время хотя бы в общих чертах проанализировать движение «античного сюжета» в истории русского театра XX века (античных</p>	<p>спектаклей в нем, кстати, было не так много) и понять, как складывается эта сценическая традиция сегодня, какие тенденции в освоении древнегреческой трагедии существовали на отечественной сцене прежде и чем может помочь современному театру опыт его великих предшественников (Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова, Вл.И. Немировича-Данченко, В. Качалова, А. Коонен, А. Орочко и др.).</p> <p>Чем дальше прописывался этот сюжет, тем запутаннее становился. Никак не обретал стройности, обрастал новыми подробностями, постоянно требовал комментария. И постепенно прояснялось, отчего античная сценическая традиция на русской сцене за весь XX век так и не сложилась и отчего вдруг в последнее десятилетие медленно начала складываться. Русский «античный сюжет» полон неудач и полуудач. Но даже удачи, которые все-таки были, внятного продолжения в театральной истории не имели. Эти исключения из правила то и дело порождают вопросы. А что считать в данном случае «античным сюжетом»? Только трагедию или комедию тоже? Только пьесы античных драматургов или и античные сюжеты, «переписанные» французскими, немецкими, русскими и советскими драматургами? Их, кстати, русский театр всегда предпочитал оригиналу, хотя в разные десятилетия по разным причинам. Почему предпочитал? Отсутствие репертуарной «линии» в драматическом театре не мешало преемственности античной традиции в опере и балете. Только ли потому, что эти искусства в СССР были традиционнее и «классичнее» драмы? Далеко не все античные сюжеты в</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>ЭМ</i>
<p>русском театре XX века пользовались одинаковой популярностью. Ответить, как зовут любимых античных героев русских режиссеров нетрудно: Антигона, Эдип, Федра, Медея, Электра.</p> <p>Анализируя бытование «античного сюжета» в русском театре, нужно было бы говорить в том или ином аспекте о мифе: о забытом ныне, но многообразном опыте общения с мифом Серебряного века, о присутствии античного мифа в культуре советской и постсоветской, о его интерпретации той и этой культурой и т.д. Но это значило бы вторгаться на чужую территорию, достаточно освоенную литературой, литературоведением и искусствоведением. Поэтому набросаем лишь схему этого «античного приключения». И заметим одно. В конце XX–начале XXI века родилась и новая мода на миф и античность, что привело античный сюжет не только обратно в культуру, но и в поп-культуру. Можно ли тогда говорить, что театральная античная традиция, начавшая складываться в 1990-е годы, вызвана к жизни тоже модой, идет об руку с конъюнктурой и пошлостью? Отчасти, да. Но этим дело все-таки не исчерпывается.</p> <p>РУССКИЕ АНТИЧНЫЕ КОРНИ</p> <p>В обыденном сознании и даже в среде профессионалов до сих пор устойчиво заблуждение, что античная драма (самый древний из европейских текстов, известных театру) присутствовала на русской сцене всегда или, по крайней мере, с момента официального учреждения профессионального театра.</p> <p>Первые полные переводы античных авторов появились в России</p>	<p>в XVIII веке, хотя отдельные речения из Эсхила, Софокла и Еврипида попадались в переводной литературе и раньше. Но чаще всего из античных авторов брались тексты не греческие, а латинские. Русская традиция в этом смысле шла вслед за западноевропейской, которая начала знакомство с античностью именно с римской драматургии. С переводами древнегреческой трагедии V в. до н.э., которая интересует нас больше всего, дело обстояло иначе. Эти тексты появились в России чуть ли не на век позднее. Три главных греческих трагика (Эсхил, Софокл, Еврипид) и комедиограф Аристофан были переведены на русский лишь во второй половине XIX и начале XX веков. Даже когда Серебряный век с его поэзией и философией активно вводил в литературный и театральный обиход проблематику и образы античности, они казались экзотикой. Все это означает, что наш отечественный театр довольно поздно воспринял античные тексты в подлиннике. И, вероятно, это одна из первых и самых простых причин, почему в русском режиссерском театре традиция исполнения античной трагедии и комедии так и не успела сложиться.</p> <p>Первое театральное знакомство России с Древней Грецией состоялось не в драме, а в балете. Балет об Орфее был поставлен еще в первом русском придворном театре при Алексее Михайловиче труппой Грегори, в 70-х годах XVII столетия. Можно говорить о достаточно гармоничном и непрерывном развитии балетной традиции, также сходной с западноевропейской. То же происходило и в опере. Но это тема особого исследования. Здесь же заметим, что оперу</p>

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>и балет интересовал собственно миф, фабула мифа и внешние атрибуты древней трагедии (маски, костюмы, гримы, котурны) больше, чем ее проблематика, стилизация – больше, чем философия. Что идеально и воплотилось в спектаклях Парижских сезонов С. Дягилева.</p> <p>Знакомство русского драматического театра с древнегреческой драматургией в XIX веке тоже шло окольными путями, через французских классицистов, в первую очередь, через Мольера – в комедии, Корнеля и Расина – в трагедии. Однако понять и почувствовать Аристофана «по Мольеру» вряд ли было возможно, тем более что французский комедиограф ориентировался в своей работе, скорее, на позднеаттическую комедию Менандра и римскую – Теренция и Плавта. Но и античной трагедии повезло не больше. Сопоставление ее с трагедиями Корнеля или Расина доказывает, что многие важные составляющие (смысловые и формальные) древнегреческой драмы французскими драматургами были либо отброшены, либо переосмыслены в духе своего времени. Исчез со сцены Хор – в нашем представлении от древних греков неотделимый (особенно, у Эсхила и Софокла). Его заменили наперсники и наперсницы главных героев, ставшие главными слушателями их исповедей и монологов. Это соответствовало иным требованиям театра, так что представление даже о структуре древнегреческой трагедии, не говоря уже о ее проблематике, получить через классицистов можно было лишь отчасти. Скорее, молодой русский театр, опираясь на французских классицистов, пытался освоить собственно жанр трагедии, создать по его подобию</p> <p>(или рецепту) свою национальную трагедию.</p> <p>Можно, конечно, считать, что комедиограф А. Шаховской – это «русский Аристофан», но дальше цитат из Аристофана и Еврипида в его текстах дело не шло. Можно вспомнить, что среди самых известных ролей великого трагика В. Каратыгина наряду с озеровским Фингалом, корнелевским Сидом и шекспировским Отелло был и Ипполит из «Федры». Но это была «Федра» Расина, «припудренная» и «офранцузенная» (А. Таиров), которая давала зрителю представление, скорее, о типе трагического актера и системе актерской игры в классицистском театре, чем о постижении античной трагедии. Можно припомнить, что дебютом П. Мочалова, который произвел на публику огромное впечатление, стала роль Полиника в «Эдипе в Афинах» В. Озерова (кстати, почти вся династия Мочаловых прошла через эту трагедию: отец знаменитого трагика, Степан Мочалов, играл в ней Эдипа, его сестра Мария – Антигону). Однако автор сей «бесподобной», как писали тогда, трагедии был тоже весьма далек от собственно античного сюжета и держался поближе к его французской переделке Дюсисом. «Наш» Эдип оказывался не жертвой рока, но жертвой общественной несправедливости. Лишенный трона, он сохранял свою добродетель, за что боги в финале и щадили его, а молния поражала интригана и насильника Креонта. Такой вольный пересказ античного сюжета, конечно, типично русская история. Не обретая полноценного и мощного дыхания, греческая трагедия на русской сцене уже впускала в себя сентиментализм, для русской</p>	

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>ЭМ</i>
<p>сцены столь характерный, и, отказавшись от котурн, довольно быстро опрощалась и перерождалась в драму. Собственно, весь строй, стиль, традиция актерской игры Императорских театров, будь то Александринский театр или Дом Островского (а именно там формировались и репертуар русской сцены, и национальная актерская школа¹) внутренне должны были противиться воплощению античного сюжета. Хотя в адаптированном виде, в переложениях они и появлялись на двух первых сценах страны: чаще – в Александринском театре, реже – в Малом. Ни в сочной бытовой манере игры Щепкина, ни в лирико-героическом исполнении Мочалова, ни в трагически-патетическом – Каратыгина это не выглядело бы органичным. Впрочем, тема влияния древнегреческой трагедии на русский театр через отечественных и зарубежных классицистов, а позже и через западных неоклассицистов (как, например, популярного в конце XIX – начале XX века в русском театре Ф. Грильпарцера) также достойна отдельного исследования. Для нас важен сам факт такого влияния, равно как и медленное вхождение русского театра в эту тему.</p> <p>Пожалуй, главное отличие «античного сюжета» в театре XX века у нас и за рубежом состояло в том, что на западе попытки прикоснуться к трагедиям Эсхила, Софокла и Еврипида никогда не прекращались. Режиссеры ставили эти тексты всегда. Современные драматурги то обрабатывали античный сюжет, как это было во французской интеллектуальной драме Сартра, Ануя или Жироду, то переносили его в иную историческую обстановку, как в пьесе</p>	<p>О`Нила «Траур – участь Электры», то писали собственные фантазии на вечные античные темы. «Тема Ореста», скажем, по-разному звучала в драматургии Гауптмана, Элиота, О`Нила, Сартра. То же можно сказать о «теме Медеи» или «теме Антигоны». У нас – при том пристальном внимании, какое отечественные драматурги оказывали своим предшественникам – и когда наследовали им, и когда с ними полемизировали, – подобного рода античных аналогий всегда было меньше. Из принципиальных – следует упомянуть «Ариадну» и «Федру» М. Цветаевой, дилогию 1920-х годов (в первоначальном замысле – трилогию, название которой, «Гнев Афродиты», было снято самим автором), а также пьесы 1960-х и 1970-х годов: «Дион» Л. Зорина, «Забывать Герострата» Г. Горина, «Беседы с Сократом» и «Театр времен Нерона и Сенеки» Э. Радзинского и др. И сейчас предпринимаются попытки соотносить современность с античностью («Медея» Л. Разумовской, «Истребитель класса Медея» М. Курочкина, «Осада» Е. Гришковца и др.). Но влияние этих пьес на театр невелико.</p> <p>«РЕЖИССЕРСКИ НЕИНТЕРЕСНО»</p> <p>Итак, русский дорежиссерский театр, не дав античной драматургии внятной сценической традиции, никак не проявил наши с ней отношения. Логичнее было бы искать истоки нашего «античного приключения» на рубеже веков и в русском театральном Ренессансе 1920-х годов, когда рождались самые интересные режиссерские идеи XX века. Попытки поставить и освоить античную трагедию делались</p>

¹ См. об этом: Светаева Марина. Разумный консерватизм и культурная традиция // Сб. Вопросы театра. М., 2006. С. 221–236.

Pro настоящее

ЭМ

на всех этапах истории русского и советского режиссерского театра. Почти все крупные режиссеры в период формирования своего сценического языка и мировоззрения не прошли мимо античного сюжета. Свое «античное приключение» пережил и Художественный театр, и МХАТ Второй. Свой «античный сюжет» сложился и в Александринском театре рубежа веков, и в театре Таирова и Вахтангова, у Мейерхольда и у Михоэлса. И везде, где бы ни выходили или ни репетировались античные тексты, спектакли задумывались, как программные. Хотя чаще всего это не получалось.

Характерно, что в первый сезон МХТ среди современных или ранее запрещенных пьес («Царь Федор Иоаннович», «Потонувший колокол», «Эдда Габлер» и др.) объявил к постановке пьесу Софокла «Антигона», которую зритель тоже воспринимал тогда как актуальную и малоизвестную. Первоначально даже предполагалось, что «Антигоной» театр откроется. Тема долга, личного выбора, важные в трагедии Софокла, могли стать для художественников «своими», этическую программу театр всегда ставил очень высоко. Однако спектакль А. Санина прошел всего 14 раз, принципиальным не получился и влияния на последующие события жизни МХТ не оказал. Он так и остался случайным в репертуаре молодого театра, который вскоре совершит эстетический переворот в русском искусстве. Судя по фотографиям и воспоминаниям, попытка воссоздать малоизвестный современному зрителю тип древнегреческого театра выглядела лишь стилизацией античности. Причем, не столько формы античного театра, его законов и правил, сколько пластики

вазовой живописи того времени. Ограничившись «античными» гримами и костюмами, А. Санин сделал спектакль крайне архаичный, не сумев, по мнению А. Ленского, много думавшего в это же время об античной постановке, «откинуть все то, что говорит об одной только археологии», и «что может скорее отвлечь зрителя от существенно важного в пьесе, чем правильно истолковать ее»². Похожие ошибки русский театр будет совершать на протяжении всего XX века.

Самым интересным фактом этой постановки для нас остается участие в ней молодого Мейерхольда. Немирович-Данченко, в тот период довольно критично отзывавшийся о своем талантливом ученике, его предсказателя Тиресия оценил весьма благосклонно³. Но сохранившиеся описания этой игры свидетельствуют, скорее, о нетипичности такой игры и для нарождающегося МХТ, и для будущего реформатора советской сцены, актера и режиссера Мейерхольда. «Г. Мейерхольд изобразил прорицателя каким-то отвратительным стариком, с желтыми клыками в беззубом рте, с отваливающейся губой, с землистым гадким лицом. Он приходил на сцену, согнув стан под прямым углом. Очевидно – позвонки совсем атрофированы. Затем внезапно – для вящего сценического эффекта, вероятно, – он начинает ползти по своему длинному жезлу вверх, как мальчики вползают на шест, и вытягивается перед зрителями во весь свой рост»⁴. Сохранилось и более позднее впечатление очевидца, которое в целом не противоречит ощущениям рецензента премьеры. В 1936 году А. Гладков услышал монолог Тиресия в исполнении

² Цит. по: В.А. Теляковский. Дневники директора Императорских театров. 1901–1903. Санкт-Петербург. М. 2002. С. 582.

³ См.: Гладков Александр. Мейерхольд: В 2 томах. М. 1990. Т.1. С. 134–135.

⁴ Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. М., 1997. С. 406.

Новый театр, старая сцена

ЭМ

Мейерхольда на репетиции «Бориса Годунова» с вахтанговцами, и описал это так: «Он как-то весь согнулся вначале и, распрямляясь по мере исполнения, стал казаться выше своего роста. Он дал удивительное сочетание хрупкой детскости и старческой мудрости. В это время Мейерхольд уже был стариком, и образ Тиресия естественно лег на его физические данные. Ему удалось заставить присутствующих ощутить трагическую жуть рассказа Тиресия. Закончив свой импровизированный “показ”, он в ответ на аплодисменты сказал, что вот приблизительно так он играл Тиресия в молодости, а теперь он бы сыграл его иначе, потому что в двадцать пять лет он невольно преувеличивал старческую характерность»⁵. Не забудем, что в 1936 году это был уже не только актерский, но и режиссерский показ Мастера, сделанный для актера, игравшего Пимена. Совет играть русского старца-летописца примерно так, как он играл когда-то эллинского старца-предсказателя, означал в данном случае одно: поиски стиля трагедии следовало начинать с поисков бытовой пластики, жеста и голосоведения.

В 1925 году МХАТ попытался повторить свое «античное приключение» – и поставить «Прометея» Эсхила. К этой идее театр отнесся серьезно (состоялось 249 репетиций), связывал со спектаклем «большие надежды, ставя себе ответственные творческие и общественные задачи»⁶. Главную роль репетировал В. Качалов, отказавшись ради этого от Ричарда III, Фауста и Дон Кихота. И дело было, как вспоминает П. Марков, «не в эгоистических соображениях», а в том, что актер нуждался в



роли общественно-значительной. Инициатором постановки выступил Немирович-Данченко. Еще недавно он скептически отзывался о классике, видя главную цель и идеал Художественного театра в постановках современных пьес, а тут вдруг задумался о «монументальной трагедии», предположив, что это поможет театру «пойти вперед». «Прометей» позволил бы продолжить репертуарную линию, связанную с бытовыми, скажем так, постановками МХТ («Гамлет», «Синяя птица», «Каин», «Анатэма», «Жизнь Человека»), искать тут успеха и надеяться, что полный масштаб античный сюжет, и герой, «символ освобожденного человечества», помогут театру преодолеть бытовую рутину и пошлость, в которых всегда так боялись увязнуть основатели МХТ. И, конечно, сам выбор пьесы нес на себе печать увлечения формулой «созвучия революции».

Это было типичным заблуждением времени – напрямую ассоциировать старую античную трагедию с новым содержанием революционной эпохи и считать,

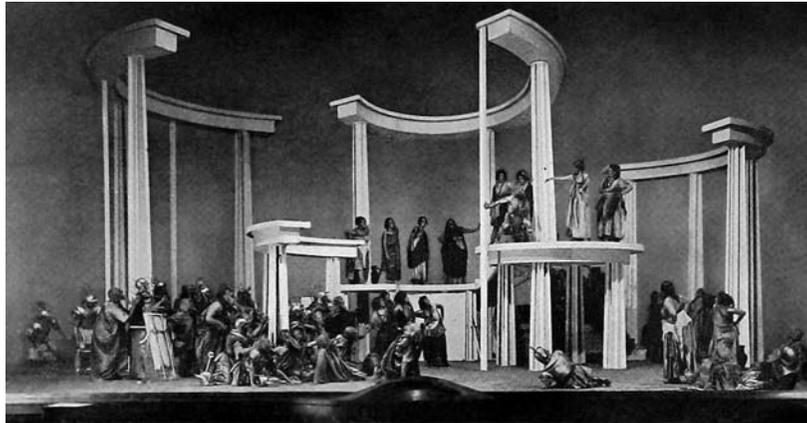
Сцена из спектакля «Антигона». В центре: Вс. Мейерхольд – Тиресий. МХТ.1898

⁵ Гладков Александр. Там же. С. 167–168.

⁶ См. об этом подробнее: Марков П.А. Качалов // О театре: В четырех томах. М., 1974. Т. 2. Театральные портреты. С. 235.

Pro настоящее

ЭМ



Сцена из спектакля
«Лизистрата».
Музыкальная студия
МХАТ. 1923

что античность с ее проблематикой можно утилитарно «привить» новому времени. Так это казалось на фоне социальных и политических потрясений России после 1917 года, но недолго. Затем в эту историю вмешалась идеология. На празднике 1 мая 1920 года в Москве еще можно было увидеть «Царя Эдипа» под открытым небом. Около «Метрополя», в Третьяковском проезде, у памятника первопечатнику Ивану Федорову, была выстроена деревянная эстрада с неким подобием условно-античного дворца с колоннадой, и «публика, собравшаяся в очень большом количестве, слушала текст со вниманием и интересом; голоса артистов раздавались четко и ясно»⁷. Однако «полного эстетического воздействия спектакль не произвел: он так и остался единичной попыткой, за которой не последовало других опытов, может быть, потому, что «Эдип» режиссерски был решен неинтересно»⁸. Эта формулировка П.А. Маркова – «режиссерски неинтересно» – будет еще долго преследовать многие постановки античной трагедии на русской сцене вплоть до последних десятилетий.

Еще в 1919 году молодежь Художественного театра требовала от Немировича-Данченко и Станиславского эстетических перемен. Протестуя против «театра будничного», мечтала о «грандиозном театре будущего», о том, чтобы ей указали «беспощадно», «куда мы идем-катимся». Именно тогда Немирович-Данченко и заговорил о том, что такой театр, как МХТ, обязан «делать попытки лепить новые формы». Античная трагедия могла стать материалом для лепки этих самых форм. Однажды на «Театральном понедельнике» театра актриса Елена Сухачева прочла под музыку «Письма Медеи к Язону» из Еврипида. Немирович-Данченко, не присутствовавший на том выступлении, тем не менее, позволил себе усомниться в том, что актрисе удалось нащупать в своей работе новый язык, и предположил, что для Медеи «нужны, быть может, те же переживания, но гораздо большей силы»⁹. В репетициях «Прометей» как раз и предполагалось искать новый «тон» актерской игры в трагедии, ощущение иного градуса актерского существования.

⁷ Марков П.А. «Царь Эдип» // О театре. Т.3. Дневник театрального критика. С. 16–18.

⁸ Марков П.А. Книга воспоминаний. М., 1983. С.126.

⁹ Цит. по: Радищева Ольга. Станиславский и Немирович-Данченко: история театральных отношений, 1917–1938. М., 1999. С. 53.

Новый театр, старая сцена

ЭМ

Однако в процессе репетиций выяснилось, что тон, которого требовала трагедия, активно противоречит эстетической вере МХТ, принципиально спустившего актера с котурн, наполнившего его игру психологическими нюансами, а театральную сцену – бытом, настроением и атмосферой. Оказалось, что Художественному театру подвластно многое, но не все. «Театр живого человека», о котором мечтал В. Качалов в связи с МХТ, «фантастическая и органическая жизнь», которую находила в первых спектаклях театра Л. Гуревич, «атмосфера романтики и своеобразной дикой красоты», которой так гордился Станиславский в горьковских спектаклях, житейская теплота и подробность, явленные в спектаклях чеховских, – все это было уникальным ноу-хау Художественного театра. И все это оказалось ненужным для постановки античных текстов. Античная трагедия – да не в переложениях и адаптациях, а в ее величественной первозданности – выглядела абсолютно чуждой эстетике этого театра, «не умещалась в их мировоззрение», как считал В. Ходасевич. На этой сцене, перед зрителем, уже привыкшим к «условиям игры», установленным Художественным театром, античный герой «из поэтического символа превращался в недоступную и сухую аллегория», а античная трагедия звучала как пьеса на незнакомом иностранном языке. Кроме того, «ни театр, ни Качалов не учли всей чуждости античной мифологии сознанию зрителя, только недавно пережившего гражданскую войну, начавшего строительство новой жизни своей Родины и ждавшего от театра ответа на сегодняшние насущные вопросы»¹⁰.

На первых советских спектаклях по античным пьесам (не только в Художественном театре) публика часто смеялась и недоумевала, а иногда и вообще не понимала, о чем идет речь. Это же отчуждение сцены и зала ощущалось в нашем театре и позже, а в 1990-х уже не отчуждение, но холодность приема встретила «Орестею», которую ставил в Москве П. Штайн.

Если античная трагедия почти не поддавалась русской сцене, то комедии везло больше. Постановка Немировичем-Данченко «Лизистраты» Аристофана в Музыкальной студии оказалась не просто удачной, но принципиально удачной. Это признавали многие. П. Марков даже спустя годы утверждал, что Немирович-Данченко нашел тогда сценический ключ к античной «героической комедии» вообще, хотя и добавлял, что античная трагедия для русской сцены так и «оставалась, по существу, неразрешенной»¹¹. Ю. Юзовский даже в 1936 году вспоминал «дорические колонны Исаака Рабиновича» (кстати, именно его Немирович-Данченко предлагал в художники «Прометей»), вспоминал и сам спектакль – как «далекое путешествие в глубь эпохи». При том, что в нем не было ни «альбома», ни «сарафана», «ни простоватой честности музейного копирования, ни мелкого эстетского заигрывания со стилем». Эти характеристики можно и сейчас считать универсальным сводом табу для тех, кто приступает к режиссуре античной трагедии. «Не «Греция», не «география», не «сарафан», а именно «Эллада», «эллинское» – вот что было в том давнем спектакле Немировича-Данченко: «век Еврипида с его психологией и индивидуализмом»¹². Именно в этом

¹⁰ Марков П.А. Качалов. С. 235.

¹¹ Марков П.А. «Электра». Театр имени Вахтангова // О театре. Т.4. С. 211.

¹² Юзовский Ю. Ленинградские письма // О театре и драме: В 2 томах. М., 1982. Т.1. С.111.

Pro настоящее	Эм
<p>направлении будут искать «свою» античность А. Таиров и Е. Вахтангов в 1920-е годы, Н. Охлопков – в 1960-е, Ю. Любимов и А. Васильев – в наши дни.</p> <p>Если Немирович-Данченко надеялся на успех «Прометей», то Станиславский с самого начала не одобрял ни режиссерского замысла, ни литературной композиции, сделанной для спектакля С.М. Соловьевым, и честно признавался, что «не чувствует пьесы». Двухгодичная подготовка к так и не вышедшей премьере разворачивалась на фоне очередного «ползучего» скандала между ним и Немировичем-Данченко, который вспыхнул вокруг Музыкальной студии театра. Желание «сделать наш Театр по-новому великим» было обоюдным у основателей театра, но способы этой акции понимались ими различно. Немирович-Данченко мечтал сотворить в театре чуть ли не «петровскую реформу», слив театр с Музыкальной студией. Грандиозность задач требовала грандиозного сюжета, и античная драма здесь могла пригодиться. Но Станиславский и «старика» театра противились этому желанию¹³. И «Прометей», скорее всего, оказался заложником этого спора.</p> <p>Режиссером «Прометей» был назначен В. Смышляев. Не случайно, но, пожалуй, ошибочно. Сотрудник МХТ (1913–1915), впоследствии актер и режиссер Первой студии и МХАТа Второго, человек экзальтированный и легко увлекающийся чужими идеями, он так и остался в среде художественников чужим среди своих. В случае с «Прометеем» именно его «чуждость», возможно, и должна была сыграть решающую роль. Начиная репетировать спектакль Немирович-Данченко, затем поиск</p> <p>«новой трагедии» был поручен «большевику с красным бантом», как иронично звали Смышляева друзья-студийцы. «Разрешить» трагедию должен был «новый» человек, восторженно принявший революцию и провозгласивший главной целью творчества «борьбу со всяким консерватизмом»¹⁴. Но, когда на первый план вышли политические мотивы, попытка эстетического преодоления консерватизма обернулась невообразимым консерватизмом. В спектакле В. Смышляева, как и в спектакле А. Санина, царствовала пыльная бутафория, а вместо «сценической метафоры, способной передать условность греческой трагедии, возникала неподходящая иллюстративность»¹⁵.</p> <p>Смышляев долго репетировал с Хором, пытаясь заставить его существовать в «аллегорической манере». Качалов в это время сидел на сцене, на возвышении, курил трубку и читал книгу. Когда режиссер вспоминал о нем, актер книгу откладывал и декламировал текст Эсхила. Великолепный чтец, он делал это с полной самоотдачей (монологи Прометей Качалов затем сохранил для своих концертных выступлений), но пластически ощущал себя в этой среде неудобно. В результате – «загроможденная станками сцена, толпа актрис, изображавших нимф, и актеров, изображавших уродливых гигантов с наклеенными бутафорскими мускулами, мерная ритмизация движений и мертвенное скандирование стиха привели на генеральной репетиции Станиславского и все руководство театра в смятение и ужас»¹⁶. Желание Художественного театра, прибегнув к античному сюжету, отдать дань Театральному</p>	<p>¹³ Подробнее об этом см.: Радищева Ольга. Станиславский. Немирович-Данченко. История театральных отношений. 1917–1938. Т.3. С.164–167.</p> <p>¹⁴ Подробнее об этом см.: Полканова Мария. Вступление// И вновь о Художественном. МХАТ в дневниках и записях. М., 2004. С.15–18.</p> <p>¹⁵ Марков П.А. Книга воспоминаний. С. 216.</p> <p>¹⁶ Марков П.А. О театре. Т.2. С. 236.</p>

Новый театр, старая сцена	Эм
<p>Октябрю, обернулось не полезным для театра эстетическим экспериментом, но неким политизированным жестом, бессмысленным «физическим действием».</p> <p>За время мхатовских мучений Смышляев успел поставить во МХАТе Втором «Орестею» Эсхила. Якобы по этой причине Художественный театр посчитал его замысел «Прометей» вторичным, и 20 февраля 1927 года спектакль закрыли. Однако ревность МХАТа к своим ученикам и бывшим студийцам была, скорее всего, только предлогом. Тем более что и «Орестея», судя по прессе, Смышляеву не удалась. «Приступом мистической лихорадки» и «провалом» назвали работу режиссера критики. А публика восприняла «Орестею» как комический сюжет. Знаменитый Садко подытожил эту историю многозначительной фразой: «Никакими мойрами нас не запугаешь, поскольку мы все эти трансцендентные штучки давно приземлили». «Прометей» 1927 года был закрыт по художественным причинам – вернее, из-за не найденной конструктивной художественной идеи. «Идея “обновления” МХАТ через античную трагедию, с помощью приглашенного режиссера оказалась явно порочной. <...> Театр вновь, и на этот раз навсегда, осознал продиктованный уже “Каином” вывод о невозможности отвлеченного подхода в искусстве к проблеме революции»¹⁷.</p> <p>«ОЧИСТИТЕЛЬНАЯ ВАННА» АЛЕКСАНДРИНСКОГО ТЕАТРА</p> <p>Какой период в истории русского режиссерского театра ни возьми, «античный сюжет» выглядит в ней</p>	<p>то детективным, то анекдотичным, то драматичным и никогда полноценным. Александринский театр первым из Императорских сцен пустился в осмысленное античное плавание и, похоже, ближе всех оказался к желанной цели. А. Ленский в 1902 году еще только писал В. Теляковскому о том, как он мечтает поставить «Антигону» и «Ипполита» со своими студентами, а В. Теляковский уже благословил схожие идеи в недрах Александринского театра.</p> <p>Попытки Александринского театра начала века ввести в театральный обиход античные имена и названия сопровождались бурными дискуссиями и в труппе, и в прессе. У истоков этой идеи стояли знатоки античности, С. Волконский и П. Гнедич, намеревавшиеся с помощью античной трагедии цивилизовать свою публику и произвести чуть ли не переворот на образцовой императорской сцене. В театре даже обсуждался вопрос как поставить «Ипполита», «Эдипа в Колоне» и «Антигону» в один сезон, – «чтобы публика убедилась, что это не пробы, а неременное желание Дирекции»¹⁸. Однако в итоге «Ипполит» Еврипида вышел в 1902 году, «Эдип в Колоне» Софокла – два года спустя, а «Антигона» Софокла – со скандалом только в 1906-м.</p> <p>Идея была замечательной – образовать новую публику, приучить ее к восприятию античных текстов, но для воплощения этой идеи соединились профессионалы, слышавшие себе решение этой задачи, – переводчик Д. Мережковский, художник Л. Бакст и режиссер Ю. Озаровский. Д. Мережковский</p>

¹⁷ Марков П.А. Там же.

¹⁸ Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1901–1903. С. 211.

Pro настоящее

ЭМ



Сцена из спектакля
«Ипполит».
Александрийский
театр. 1902

Ю. Юрьев – Ипполит
А. Лачинова – Федра

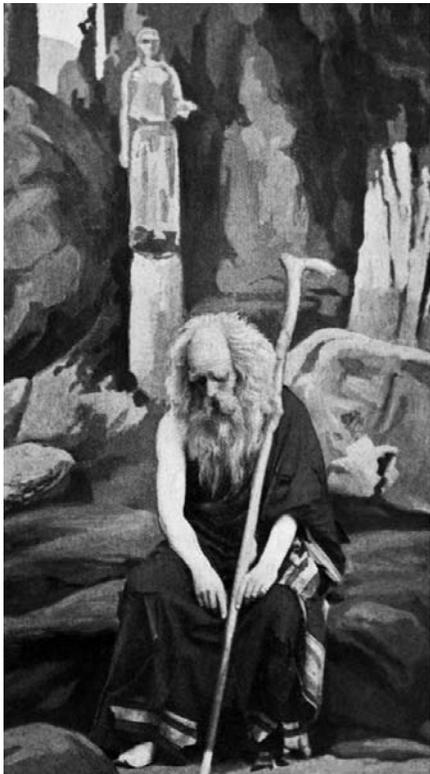


В. Пушкарева –
Антигона

Сцена из спектакля
«Эдип в Колоне».
Александрийский
театр. 1904

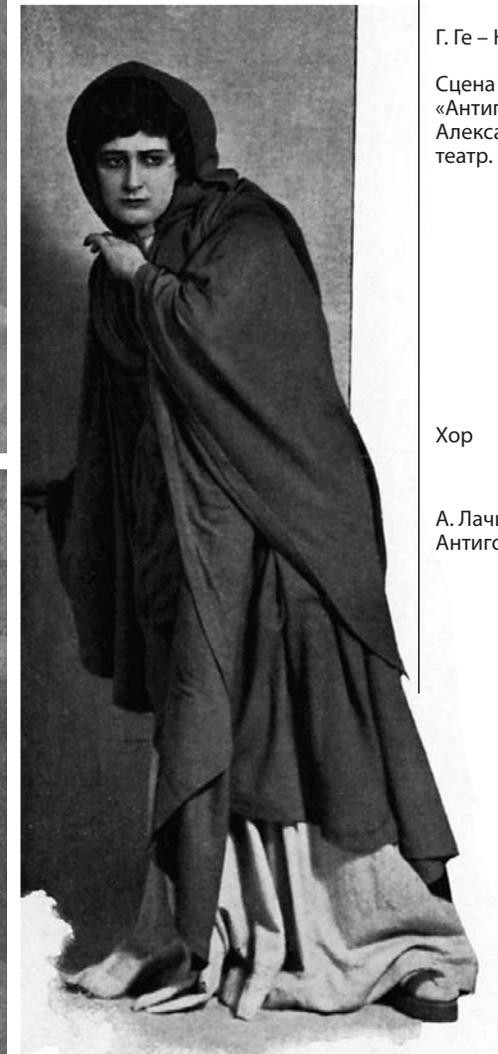
Г. Ге – Эдип

Ю. Юрьев – Полиник



Новый театр, старая сцена

ЭМ



Г. Ге – Креонт

Сцена из спектакля
«Антигона».
Александрийский
театр. 1906

Хор

А. Лачинова –
Антигона



<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>мыслил античный сюжет как мис- терию в своем театре-храме, ми- рискунник Л. Бакст декорировал и стилизовал античность нарочи- то условно и барельефно, знаток старины и эллинской культуры Ю. Озаровский пытался примирить обоих, придерживаясь в пластике бытовой исторической точности, а в языке – напевной декламации. Целая дискуссия развернулась в театре по поводу того, надо ли объяснять публике «новое значе- ние трагедии». Предполагалось, что Мережковский перед спектак- лем прочтет свой реферат «О новом значении трагедии “Ипполит”». По мнению В. Теляковского, «без рефе- рата публика будет как впотьмах», потому что зал «будет наполнен людьми совершенно неподготов- ленными слушать “Ипполита”»¹⁹. В итоге решили реферат читать, хотя одна из газет и сосригла по это- му поводу: кто слышал, как читает Мережковский, постарается придти в театр после окончания реферата.</p> <p>В итоге «Ипполит», «первый фрукт классического вертограда», как съязвило «Новое время», боль- шого успеха не имел. «Одним очень понравилось, другие критиковали с пеною у рта всю постановку и мысль ставить Еврипида»²⁰. Одним переводы Мережковского показа- лись слабыми, слишком вольными и далекими от первоисточника, другие (в основном, поклонни- ки Мережковского) – «остаются и начинают с азартом хлопать». Кто-то называл античные тексты «напрасно выкопанной ветошью», которая всем навязла в зубах еще со времен гимназии, кто-то считал античную тематику абсо- лютно далекой от современной жизни. Обрушились рецензен- ты и на прекрасные декорации</p> <p>Бакста, их «смутили две статуи богинь гигантского размера, раз- мещенные по сторонам сцены и написанные в архаическом сти- ле (статуи Афродиты и Артемиды перед дворцом Тезея. – Н.К.), из- девались, как вспоминал потом Ю. Юрьев, игравший Ипполита, «над моим коротким костюмом, сделанным по эскизу художни- ка Бакста; <...> писали, будто бы меня выпустили на сцену в дет- ской распашонке»²¹. «Новое вре- мя» вообще посчитало ошибочным желание театра продолжать ста- вить античную трагедию. А Кугель патетически восклицал: «И того ли взыскует русская душа? Того ли тре- бует современность?»²². В публике царили «недоумение и молчание <...> Никто не знает, как это по- нимать? Смеются что ли над нами или это хорошо»²³. Что самое за- бавное: не было единства отноше- ния к этому факту даже в царской фамилии. Скажем, Великий князь Константин после «Ипполита» признался Теляковскому, что «как будто взял какую-то очиститель- ную ванну после всей дряни, ко- торую дают на сценах театры»²⁴. Великая же княгиня Евгения Максимилиановна заметила: «И за- чем вы даете классический репер- туар, ведь это такая скука <...> это хорошо в школьных спектаклях». «Вот и разбери тут»²⁵, – заключил в растерянности В. Теляковский.</p> <p>Однако Императорская сце- на от своего «образовательного проекта» не отказалась. И опыт второй античной постановки, «Эдипа в Колоне» (в том же составе, Мережковский–Бакст–Озаровский), вышел куда успешнее. Создатели спектакля уже в программке пояс- нили, что намереваются не рестав- рировать античный спектакль, но</p>	<p>¹⁹ Там же. С. 318.</p> <p>²⁰ Там же.</p> <p>²¹ Юрьев Ю.М. Записки Том II. Л.-М. 1963. С. 162.</p> <p>²² Там же. С. 349.</p> <p>²³ Цит. по: Сомина В.В. Юрий Эрастович Озаровский // Сюжеты Александринской сцены. Рассказы об актерах. СПб. 2006. С. 453.</p> <p>²⁴ Теляковский В.А. Дневники дирек- тора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург. М. 2006. С. 127.</p> <p>²⁵ Там же.</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>ЭМ</i>
<p>представить современную версию трагедии Софокла. Бакст офор- мил спектакль в стиле модерн, Озаровский опять уделил много внимания мелодике речи, мизан- сцены напоминали стилизованный рисунок античных фриз. Но на этом спектакле выяснилась глав- ная проблема античной постанов- ки – отсутствие трагического акте- ра, способного органично играть эти тексты. Главная роль в «Эдипе», по общему мнению, Г. Ге не уда- лась. Рецензенты отмечали «пси- хологический звук голоса» актера и то, что выражает он «страдание вульгарное, жалкое, бедное внут- реннею силою»²⁶. Трагическое са- мочувствие было признано только за Ю. Юрьевым в ролях Ипполита и Полиника. Теляковский в сво- их Дневниках сокрушался, что вместо древних героев и даже шекспировских злодеев актеры «дают больше Вышний-Волочек»²⁷, что даже александринцы, каза- лось бы, близкие к классицист- ской манере игры, чувствуют себя в греческих хитонах «с непривыч- ки, очень скверно»²⁸. По точному замечанию уже современного нам критика, «вкрапления историче- ской достоверности (рецензенты именуют их мейнингенскими) и жизнеподобная естественность актерской игры (говоря об этой стороне зрелища, воспомина- ют Станиславского) подавляли трагизм»²⁹.</p> <p>Старые актеры труппы вооб- ще приняли эту идею в штыки. Правда, негласная хозяйка театра и «умная женщина» Савина по- малкивала. «Все-таки ей, – писал Теляковский, – как-то кажется не- ловким ругать Софокла, Еврипида, Шекспира и Шиллера за то, что они не малороссы»³⁰. Но и довольной</p> <p>ее назвать было трудно. Остальные бурно обсуждали «отречение от национальности». «Все не рус- ское, например, Еврипид, Софокл, Шекспир <...> все это нам не нуж- но, когда есть Крылов, Невежин, Потапенко, Ершов и т.д. <...>, – цитировал их Теляковский и далее комментировал, – Ужасная чепуха и невежество»³¹.</p> <p>Добравшись до постановки «Антигоны», театр решил изме- нить тактику: «ввести более про- стоты и грации <...> избегать раз- ных театральных ухищрений»³². Режиссером вместо Ю. Озаровского назначили А. Санина, художни- ком – А. Головина вместо Л. Бакста. «Антигона» готова была к янва- рю 1905 года, но революционные события изменили ход событий театральных. Внутри театра сно- ва заспорили: удобно ли давать «Антигону» теперь, «ибо там есть некоторые фразы о власти пра- вителей»³³. Департамент полиции советовал спектакль отменить: до него дошли сведения, что студенты намерены устроить на премьере скандал и «аплодировать все места против самодержавия»³⁴. Масла в огонь добавили слухи, будто бы ан- глийские газеты сообщили о пре- мьере, как о свершившемся фак- те, и одобрили Александринский театр, которому самое время иг- рать пьесы, «где осуждается зем- ная власть и тирания»³⁵. В итоге, боясь «противоправительственной демонстрации»³⁶, спектакль отме- нили. Сыграли его только в январе 1906 года, уже вхолостую. После ге- неральной репетиции Теляковский записал в Дневнике: «Антигона», скорее всего, успеха у публики иметь не будет, «это еще слишком рано» (спектакль, действитель- но, прошел всего 5 раз при самых</p>	<p>²⁶ Цит. по: Сомина В.В. Указ. соч. С. 454.</p> <p>²⁷ Теляковский В.А. Дневники дирек- тора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург. С. 41.</p> <p>²⁸ Теляковский В.А. Дневники дирек- тора Императорских театров. 1901–1903. Санкт-Петербург. С. 605.</p> <p>²⁹ Сомина В.В. Указ. соч. С. 454.</p> <p>³⁰ Там же. С. 211.</p> <p>³¹ Там же. С. 400.</p> <p>³² Теляковский В.А. Дневники дирек- тора Императорских театров. 1903–1906. Санкт-Петербург. С. 207.</p> <p>³³ Там же. С. 397.</p> <p>³⁴ Там же. С. 408.</p> <p>³⁵ Там же. С. 404.</p> <p>³⁶ Там же. С. 411.</p>

<i>Pro настоящее</i>	
<p>низких сборах), но «играть эти пьесы необходимо для образцового театра»³⁷. Мысль эта остается актуальной и по сей день. Особенно в рамках идеи «нового академизма», объявленной в 2008 году программой для Александринского театра его художественным руководителем В. Фокиным.</p> <p>Для многих участников александринского «античного приключения» опыт этот не прошел даром. Озаровский еще поставил в Новом театре «Антигону» с И. Рубинштейн (по ее инициативе и на ее средства). Спектакль шел под музыку, в концертном исполнении, актриса блистала в костюмах Бакста и мелодекламировала в сопровождении арфы. Критики, обрушившись на голос начинающей актрисы и ученицы Озаровского («ни оттенков, ни полутонов – сплошной крик, однообразный, резкий»³⁸), тем не менее, высоко оценили ее внешние данные и своеобразие. С Антигоны, можно сказать, и началась карьера И. Рубинштейн, это была ее первая роль в профессиональном театре. «Жертва» Озаровского, знатока и поклонника античности, который так и не достиг полноценного успеха на этом поприще («Он сознательно снижал тон с трагического до тона психологической драмы. Вселенский масштаб был несоизмерим с его постановочными задачами»³⁹), тем не менее, была не напрасной. Она доказала, что в принципе одолеть античную трагедию – в возможностях Александринской сцены: «суть проблемы не в публике, не в актерах, а в режиссуре»⁴⁰.</p> <p>Ю. Юрьев, уйдя из Александринского театра, долго вынашивал идею своего Театра трагедии.</p> <p>Под впечатлением от спектакля «Эдип» М. Рейнхардта и С. Моисси, показанного незадолго до революции в Петербурге, актер самостоятельно работал над ролью и даже читал в концертах последний монолог Эдипа. В 1918 году в цирке Чинизелли (там же, где играл М. Рейнхардт) ему удалось показать собственного «Эдипа». Успех у спектакля был большой, он даже оказался прибыльным. На посылках у Ю. Юрьева бегали его племянники и племянницы. Играли друзья-актеры из Александринки (Е. Тиме, Е. Студенцов, Н. Барабанов и др.) – в декорациях от М. Рейнхардта, в костюмах из подбора (лишь костюм Эдипа был сшит специально по эскизу М. Добужинского). А режиссером массовых сцен в «Эдипе» оказался 28-летний А. Грановский, будущий создатель ГОСЕТа. Он пришел брать интервью у Ю. Юрьева, и тот, покоренный его эрудицией и тем фактом, что Грановский работал у М. Рейнхардта и в Берлине, и на его петербургском «Эдипе», пригласил его к себе помощником.</p> <p>Спектакль пришелся ко времени: «между толпой, облаченной в греческие хитоны <...> и толпою наших дней, сидевшей в пиджаках, толстовках, френчах и кепках»⁴¹ в зале, прошла наконец искра. Даже новая власть в лице В. Володарского нашла, что спектакль имеет большое воспитательное значение. Нарком революции побывал на «Эдипе» не один раз (всего прошло шесть спектаклей), по его просьбе спектакль сыграли в седьмой раз, для типографских рабочих. И перед спектаклем он выступил с речью, рассказав о трагедии Софокла и об оценке античного искусства Марксом и Энгельсом. Володарский горячо одобрил</p>	<p>³⁷ Там же. С. 626.</p> <p>³⁸ Цит. по: Сомина В.В. Указ. соч. С. 454.</p> <p>³⁹ Сомина В.В. Указ. соч. С.456.</p> <p>⁴⁰ Там же.</p> <p>⁴¹ Юрьев Ю.М. Указ. соч. С. 261.</p>

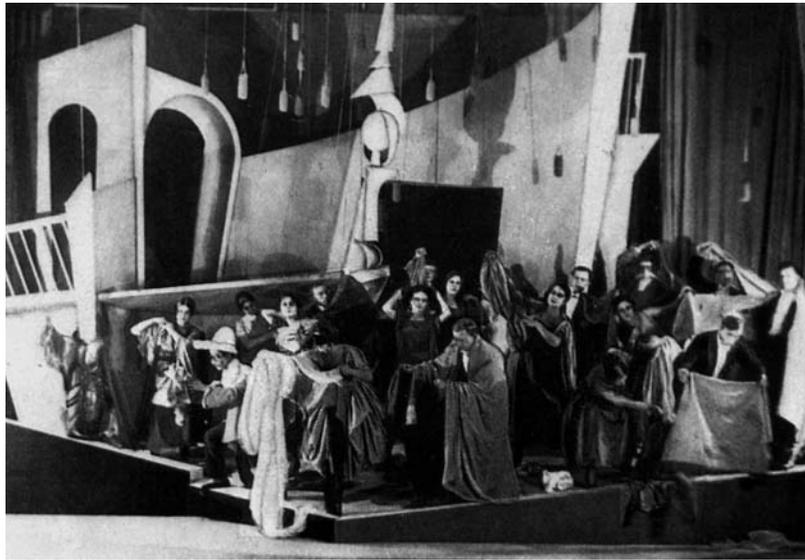
<i>Новый театр, старая сцена</i>	
<p>Юрьевскую идею Театра трагедии, даже предлагал ему поставить «Прометея» Эсхила, но Юрьев, отметив, что эта «гениальнейшая из всех гениальных трагедий» слишком трудна постановочно, решил остановиться на Шекспире.</p> <p>Однако Театр трагедии, задуманный Юрьевым, так и не состоялся. Покровительствующего ему Володарского через месяц убили, власти было не до воспитания масс. Юрьеву, правда, удалось заинтересовать своей идеей комиссара Петроградских театров М. Андрееву и М. Горького, который тоже считал, что «трагедия наиболее глубоко возбуждает чувство, и пафос трагедии наиболее легко вырывает человека из четей повседневности. Лицемерие трагического не может не поднять восприимчивого зрителя над хаосом будничного, обыденного. Подвиги героев трагедии являют собой зрелище исключительное, праздничное зрелище битв великих сил человека против его судьбы»⁴². Творчески идею поддержали А. Грановский, М. Добужинский, Ф. Шаляпин, архитектор А. Таманов. Следующей постановкой Театра трагедии стал «Макбет». Но вскоре политические события свели на нет возможности подобного частного предприятия. Указанной цели призван был послужить организованный в том же году БДТ, в репертуар которого и включили «Макбета», а сам Юрьев вошел в труппу театра.</p> <p>«АНТИЧНОЕ САМОЧУВСТВИЕ» ВАХТАНГОВА</p> <p>Режиссером, который, несомненно, мог бы заложить основы русской сценической</p>	<p>традиции «античного сюжета», был Вахтангов. «Блистательный, бредовый, театральный до кости» (М. Цветаева), «язычник» и «человек со сверхъестественным чутьем», каким его считали многие, он умел генерировать новые идеи, умел заставить театр резонировать во времени и парадоксально откликнулся на его запросы. Сама природа его дарования, мироощущения была трагична⁴³, что исключало в его отношениях с античностью декоративизм, т.е. облегченный вариант показа «античного сюжета» (кстати, очень распространенный на русской сцене до наших дней). Неприятие Вахтанговым в театре быта и натурализма, его презрение к «отвратительной и грубой декламации», его планомерное изживание со сцены всякого рода пошлости, умение сопрягать свой «фантастический реализм» с чувством конкретного исторического времени – все это рано или поздно помогло бы ему отыскать режиссерский ключ к «античному сюжету». Однако ранняя смерть помешала и этому замыслу. О том, как бы Вахтангов поставил античную трагедию, можно судить лишь косвенно, по воспоминаниям его учеников.</p> <p>Впервые идея постановки «Электры» промелькнула у него в 1917 году. Примерно тогда же его жена и студии впервые были потрясены его «большевизмом». Правда, недолгим. 29 октября 1917 года Вахтангов пересказывает в дневнике сюжет Софокла (двойное убийство, месть) и замечает: «Можно хорошо поставить. Сценическое действие непрерывно. Единство места. <...> Хор оправдан и несколько не мешает. Насколько все нужно и</p>

⁴² Там же. С. 276.

⁴³ Подробнее см. об этом: Смирнов-Несвицкий Ю.А. Трагический спектакль Вахтангова // Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 521–551.

Pro настоящее

ЭМ



интересно, – не знаю»⁴⁴. Античная трагедия привлекает его эпическим размахом, логикой чувств, мощью страстей, а главное – тем, что он пока не знает, как ее ставить. Явно ассоциирует мощный сюжет с реальным революционным ураганом, охватившим страну, с тем жизненным фоном, на котором античный сюжет будет разыгрываться. Возможно, именно это буквальное совпадение настроения жизни и театра и останавливает режиссера, любившего делать все наоборот, и заставляет его отложить замысел.

В 1920 году в Мансуровской студии Вахтангов снова возвращается к «Электре» и обещает студийцам обязательно поставить спектакль. Репетируя, больше всего внимания уделяет «трагедийной читке стихов». Добивается от А. Орочко, исполнительницы роли Электры, «органического пафоса и органической напевности речи, возникающих в качестве проявления естественной потребности, без всякого насилия над человеческой природой актера»⁴⁵. Звучание слова в

античной трагедии всегда было для русского театра камнем преткновения. На репетициях «Электры» Вахтангов ищет с актерами «античное самочувствие». Говорит о том, что актер должен противопоставить неестественной игре на котурнах «органический пафос», оправдать свою небытовую игру «естественной потребностью». А для этого – нащупать «тон» трагедии, верную (напевную) интонацию в реальной жизни, исходя из собственной истории. Легко сказать, но трудно сделать. Эта идея требует не просто репетиций, но воспитания и самовоспитания трагического актера. 70 лет спустя эти же мысли преломятся в античных экспериментах А. Васильева и его «Школы драматического искусства».

В 1922 году Вахтангов не случайно повторяет Орочко–Адельме, что она трагическая актриса и требует от нее трагического самочувствия – требует играть «трагическую актрису труппы, влюбленную в героя не только по роли, но и в жизни» и добивается этого самыми



Если забыть, что перед нами «Принцесса Турандот» и А. Орочко – Адельма, легко представить себе, как бы выглядела античная трагедия в режиссуре Е. Вахтангова. 1922

⁴⁴ Вахтангов Е.в. Материалы и статьи. М., 1959. С. 69.

⁴⁵ Захава Б. Современники. Вахтангов. Мейерхольд. М., 1969. С. 239–240.

Новый театр, старая сцена

ЭМ

жесткими методами⁴⁶. Если забыть, что речь идет о Гоцци, легко представить себе, что Вахтангов продолжает репетировать «Электру», искать тон античной трагедии. Когда Орочко не удается выдать трагический темперамент, недовольный Вахтангов кричит: «Играть эту сказочку на одном юморе и режиссерских трючках да на лирической инженерушке принцессе Турандот и сладко-прекрасном принце нельзя. Это получится монпасье, а не трагикомедия! Нет Адельмы – нет основания в пьесе!»⁴⁷. Проблема отношения к «режиссерским трючкам» и «монпасье» на долгие годы станет главной режиссерской проблемой при постановке античной драмы. Эту проблему, отрицая «трючки», но через мейерхольдовскую биомеханику будет решать много позже А. Левинский. Эту же проблему, отрицая психологический театр, как «монпасье», и обращаясь к пра-театральным формам других культур, будет преодолевать в своем мистериальном театре А. Васильев.

Потому, в чем упрекал Вахтангов Орочко («хочет мастерить», «бережет себя», «хочет пройти по роли на голосе, на своих отличных данных»), можно предположить, чего он ждал от античной трагедии в современном театре. Еще до опытов Немировича-Данченко он двигался в своих поисках в том же направлении: утверждал, что трагедия должна быть сыграна небытово, скульптурно, но при этом органично, без форсирования голоса. И, пожалуй, в его театре «фантастического реализма» этой цели можно было бы добиться скорее, нежели в Художественном. Сходство описания вахтанговских репетиций «Принцессы Турандот»

и требований, предъявляемых режиссером Орочко–Адельме, которые мы находим у Н. Горчакова, Б. Захавы, Р. Симонова, позволяют предположить, что Вахтангов очень ясно видел этот трагический театр в своем воображении. Конечно, это должен был быть некий экстатический театр. Актер должен был существовать в нем «совсем по-другому», звучать «другими нотами и обертонами». Должен был плакать «по-настоящему», «заливаться слезами, но не истерическими (столь неприятными на сцене), а просветленными слезами, которые приходят к актеру в минуты высокого вдохновения»⁴⁸. Но примеры и основания подобного самочувствия актер должен был искать в реальной жизни.

Оставим открытым вопрос, была ли А. Орочко трагической актрисой, способной выполнить задание мастера. Ее фактура – и стать, и странная, грубоватая красота, и нездешнее выражение глаз – позволяли Вахтангову на это надеяться. Он чувствовал в ней «трагический потенциал». Однако чувство трагического было не слишком характерно для русской сцены того времени вообще. К трагическому актеру часто приравнивался актер романтический, но и он, чем ближе к нашим дням, тем больше, выглядел исключением из правил. По мнению Р. Симонова, впоследствии работавшего с А. Орочко в Вахтанговском театре, она трагической актрисой стала⁴⁹. По мнению П. Маркова, этот путь, предназначенный актрисе Вахтанговым, так и остался для А. Орочко не осуществленным. Однако эта боль не свершенного и не завершеного замысла, видимо, жила в

⁴⁶ Рубен Симонов. Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Р.Н. Симонове. Примечания и приложения. М., 1981. С. 182.

⁴⁷ Горчаков Н. Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1957. С. 148.

⁴⁸ Рубен Симонов. Указ. соч.

⁴⁹ Там же. С. 244.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>ней долгие годы и воплотилась в 1947 году, когда «Электру» в Вахтанговском театре все-таки поставили (режиссер Е. Гардт, художественный руководитель постановки Р. Симонов). Начинала А. Орочко репетировать эту роль, когда ей было 22 года, а сыграла, когда ей было уже 49. Впрочем, для истинной трагедии (и это еще одна ее особенность) возраст актера значения не имеет. Отметив строгий вкус и красоту спектакля, П. Марков написал об Орочко: она «берет Электру крупно и значительно <...> Ее исполнение лишено какого-либо налета истерии и внешней декламационной приподнятости <...> можно говорить о некоторой экзотичности исполнения при безукоризненной актерской внутренней собранности, точности, широте, монументальности жеста. Тема возмездия сливается тесно и неразрывно с темой долга»⁵⁰. Это исполнение напомнило ему об архаической Греции, тогда как весь спектакль, игравшийся в оформлении скульптора В. Мухиной и архитектора Г. Гольца, – лишь о «последовательной и спокойной классической стройности». Присутствие одного трагического актера на сцене, одного корифея, не способно было спасти спектакль, сохранив его трагическое звучание во всех деталях. «Как будто и режиссер и художник помнили о литературном Софокле, забыв о методах его сценического воплощения, неразрывно связанного с катарсисом, потрясением, вне которого Софокл молчит. <...> Сути софокловской трилогии невозможно искать вне учета ее осуществления в античном театре. Нет никакой необходимости в реконструкции оркестры, в запоздалом</p> <p>введении масок и котурнов, но современная режиссура нуждается в поисках соответствующих современных средств сценического воздействия, способного погрузить зрителя в бездну мощных трагических переживаний»⁵¹. Говоря об игре М. Синельниковой–Клитемнестры, Марков сделал очень любопытное замечание, справедливое и сегодня по отношению ко многим так называемым трагическим спектаклям. Не верится, писал он, что такая Клитемнестра могла убить Агамемнона. И других актеров он критиковал за скованность, несвободу поведения, поверхностность чувств. Все актеры в этой «Электре» играли драму, и только одна А. Орочко, помня уроки Вахтангова, – трагедию. А. Казанская, исполнительница роли Хрисофемиды в этом спектакле, вспоминала впоследствии, что и М. Морозов, признав спектакль «большим почином» Вахтанговского театра, нашел тогда в нем «что-то мишурное», «неуместные черты “характерного” бытовизма»⁵². Спектакль этот успеха не имел и прошел всего 23 раза.</p> <p>Для нас, однако, важно, что П. Марков, одобряя выбор театра, снова указал на связь двух обстоятельств, истории и современности, как неизбежного условия для рождения и звучания античной трагедии в русском театре, подчеркнув, что народ, переживший трагедию войны, «имеет не только право, но и обязанность осуществить» античную трагедию. Таким образом, архаика античного сюжета могла подпитываться и преодолевать-ся эмоциональностью реального времени. П. Марков тут почти дословно повторил мысль одного из своих более ранних выступлений:</p>	<p>⁵⁰ Марков П.А. <i>О театре</i>. Т.4. С. 211.</p> <p>⁵¹ Там же. С. 212.</p> <p>⁵² Из личной беседы автора с А. Казанской осенью 2002 года.</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	
<p>«Проблема трагедии есть проблема трагической индивидуальности актера. <...> это не вопрос актерского воспитания и не вопрос темперамента актера, его голоса, его техники и т.п. Нужно думать не о том, чтобы привить свою систему или закон, который помог бы актеру, а о том, как углубить индивидуальность актера, помочь стать таким, чтобы он смог как можно шире раскрывать свою трагическую индивидуальность»⁵³.</p> <p>Сегодня исчезновение со сцены крупных актерских индивидуальностей (не будем даже уточнять – трагических индивидуальностей) является, пожалуй, главным препятствием в работе над античным материалом. Его попросту некому воплощать. Следствие ли это того, что у античной трагедии на русской сцене XX века так и не сложилось устойчивой традиции, или причина – в общем профессиональном упадке постсоветской актерской школы, или же сегодняшнее время, его смысловое наполнение не востребует трагический актерский темперамент – остается темой для дискуссии.</p> <p>Завершая разговор об «античном приключении» Вахтангова, я бы упомянула, как ни странно, и его студийные репетиции пушкинского «Пира во время чумы», где режиссер много внимания уделял «принципу театральной скульптурности», т.е. общему пластическому решению спектакля и массы эпизодических персонажей. Паства Вальсингама была у Вахтангова одета в одно общее рубище: «в громадном сером полотнище прорезаны отверстия для кистей рук и голов; это полотнище покрывает одновременно стол и всех актеров. <...> Получается, таким образом,</p>	<p><...> на фоне лежащего складками и все собой покрывающего серого холста играют только головы и кисти рук. <...> Чрезвычайная экономия движений. Каждый поворот головы – перемена мизансцены. <...> все здесь становится необычайно значительным, <...> еще на сцене не было произнесено ни одного слова, а смотрящим уже становилось страшно, – на всем лежал трагический отпечаток...»⁵⁴. Чем это не концептуальное решение античного Хора? Нечто похожее мы увидели в начале 1980-х годов в спектакле «Эдип» Г. Лордкипанидзе (Театр имени К. Марджанишвили) с трагическим актером О. Мегвинетухуцеси в главной роли.</p> <p>«ЭСХИЛО-АРИСТОФАНОВСКАЯ ХВАТКА» МЕЙЕРХОЛЬДА. МЕЧТЫ МИХОЭЛСА</p> <p>Самый левый из русских режиссеров-экспериментаторов Вс. Мейерхольд к античному сюжету оставался почти равнодушен. Хотя сам начал актерскую карьеру с Софокла, с роли Тиресия в «Антигоне», о которой мы уже вспоминали, и сам, что называется, «втерпил» всех современных ему художников в создание современной трагедии, воплощая идеи Театрального Октября.</p> <p>Античный сюжет догонял Мейерхольда сам и порой резонировал в его собственной судьбе самым неожиданным образом. Вплоть до последнего вздоха, когда режиссер зрителями того же Театрального Октября и был погублен. (Вспомним реальные знаки этой трагедии, в чем-то сравнимой с античной: последние</p> <p>⁵³ Марков П.А. <i>Книга воспоминаний</i>. С. 429.</p> <p>⁵⁴ Захава Б. <i>Современники</i>. С. 240.</p>

Pro настоящее

ЭМ

фотографии Мейерхольда из его «дела», последнее письмо «окровавленного Мастера». Наконец, гораздо более поздний его портрет кисти театрального художника Петра Белова. Чем не античный сюжет по отчаянию и мощи?)

Непосредственное «античное приключение» Мейерхольда было коротким. В Мариинском театре он поставил две оперы на мифологический сюжет – «Орфея и Эвридику» К. Глюка (1911) и «Электру» Р. Штрауса (1913).

От «Орфея» был без ума весь Петербург. Голос Собинова звучал совершенно, «как в Элизии», писали газеты. Ключом к постановке называли «красоту и нежность», и в этом, конечно, была заслуга А. Головина и М. Фокина, которые под руководством Мейерхольда вполне удовлетворили в публике «тоску по старине, охватившую нас с такой стихийной силой»⁵⁵.

«Электра» была воспринята неоднозначно. Современного композитора Р. Штрауса сравнивали с автором «Вампуки», Мейерхольду, который «со злым хохотом перевернул русскую образцовую оперную сцену вверх ногами», правда, отдавали должное: «Архаические рисунки на вазах и других предметах, найденные при раскопках на Эгейских островах, дали режиссеру ключ к пониманию отдаленнейшей эпохи. И он воспроизвел ее». Хотя и журили за то, что он сделал с артистами: «Их заставили выделять какую-то нелепую беготную-пляску, заставили держаться не по-человечески <...> В этом – стилизация. Забывают, что люди всегда были людьми»⁵⁶. Брюзжал, как всегда, один А. Бенуа, не упускавший

случая сказать Мейерхольду, что тот потрафляет невысоким вкусам публики, изящество доводит до приторности, а в погоне за «вкусной» картинкой забывает о трагедии, звучащей в музыке.

Игры со стилем и стариной Мейерхольд затем продолжит в Александринском театре, а трагедией займется совсем в других спектаклях – драматических, московских, послереволюционных. Как актуальный художник, Мейерхольд раньше других понимает, что античная трагедия никак не вписывается в новое время, что материал для трагедии нового, революционного типа необходимо искать где-то поближе в истории. На уровень античной трагедии он пытается поднять «Зори» Э. Верхарна (1920), «Мистерию-буфф» В. Маяковского (1921), «Землю дыбом» С. Третьякова (1923). «Рампа снята. Провал сцены ободран. Театр похож на пальто с выпоротым воротником. Не весело и не светло», – писал об этом В. Шкловский⁵⁷. Чем не пространство для античной трагедии? И сторонник Мейерхольда, понимая режиссерское направление мысли, призывает на защиту Мейерхольда именно античную трагедию. «Ушибленные желтой кофтой ворчат на “публицистичность” представления (речь идет о «Мистерии-буфф». – Н.К.), на “газетную” злободневность отдельных пассажей; все еще жуют старую жвачку “чистой” художественности. В тысячу первый раз: Аристофан был “злободневен”, Эсхил и Эврипид были “публицисты”. Вся суть в том, чтобы в этой “злободневности” обладать эсхило-аристотановской хваткой»⁵⁸. По Шкловскому, не только

⁵⁵ См.: Мейерхольд в русской театральной критике. 1892–1918. М., 1997. С. 232–245.

⁵⁶ Там же. С. 259–260.

⁵⁷ Шкловский Виктор. Папа – это будильник!!! Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 10.

⁵⁸ Там же. С. 22.

Новый театр, старая сцена

ЭМ

Маяковский, но и Мейерхольд эту хватку имел.

Даже Луначарский, куда строже относившийся к Мейерхольду, но понимавший масштаб этого художника, защищает его после «Ревизора» от ревнителей классики (какое право имел режиссер переписать Гоголя?!) также с помощью античной трагедии. И эта защита впечатляет. «Кто ж не знает, что классиков из классиков, Эсхила и Аристофана, во всех нынешних театрах мира дают так, что не остается и самомаleastого сходства с первоначальным спектаклем <...> Почему никто не возмущается, когда Леконт де Лиль переделывает “Эринний”, а Гофмансталь – “Электру”? Почему “Федру” совершенно по-новому писали, только слегка сверяя с шедевром Еврипида, и Сенека, и Расин, и д’Аннунцио? <...> смешно же в самом деле на театр Мейерхольда возлагать почтеннейшую обязанность музейного консерватора!»⁵⁹. Спор о том, в каком виде и насколько злободневно можно «давать классиков» в современном театре, впервые, кажется, затеянный в связи с творчеством Мейерхольда, можно было бы продолжить и в наши дни – скажем, на примере античной трагедии, за которую время от времени берется Ю. Любимов, или на примере «Орестей» П. Штайна.

И Соломона Михоэлса, актера и режиссера совершенно иного толка, чем Мейерхольд, влекла к себе античная тема, что с очевидностью доказывает: античная трагедия может стать универсальным источником вдохновения, источником современных тем, проблем, стилей для истинно зрелого

художника. Тут нельзя не согласиться со П. Штайном: «В сущности, все остальное – обломки, руины». Актер невероятно земной, характерный, но достигавший трагических высот в «Короле Лире» А. Грановского, торжественная архаика которого была явно сродни античной трагедии, Михоэлс всерьез размышлял об античном сюжете и как режиссер. «В конце 30-х годов, – вспоминал Иван Козловский, – я спросил его, как бы он отнесся к тому, чтобы поставить или принять участие в постановке оперы Стравинского «Царь Эдип». Речь шла о спектакле Ансамбля оперы, где преследовалась цель абсолютно экономного, аскетического оформления. Режиссерской пышности не могло быть места. Понятно, нам нужен был режиссер не “разводящий”, а мыслитель. Подумавши, он воскликнул: “Это моя мечта!” И тут же последовал пламенный монолог о неблагоустроенности судеб человеческих на земле и о том, что еще Софокл об этом печалился.

Изо всех опер, о которых мы говорили с Михоэлсом и к постановке которых он мысленно примеривался, во всяком случае, как режиссер, – увлекался, фантазировал (“Женитьба”, “Борис Годунов” и др.), быть может, самая яркая “Царь Эдип”. Михоэлс, сыгравший Лира, трактовал образ Эдипа как трагедию мироощущения. Мы собирались придать спектаклю очень лаконичную форму. Стремление наше к предельному лаконизму и аскетизму оформления разделяла, когда мне доводилось об этом беседовать с ней, и Вера Игнатьевна Мухина»⁶⁰. Однако и этот замысел остался не осуществленным.

⁵⁹ Луначарский А.В. «Ревизор» Гоголя – Мейерхольда // Мейерхольд в русской театральной критике. 1920–1938. М., 2000. С. 229.

⁶⁰ Козловский Иван. О дружбе // С. Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Воспоминания о Михоэлсе. М., 1965. С. 491–492. Напомним, что В. Мухина впоследствии оформляла «Электру» в Вахтанговском театре.

ТАИРОВ ЛИЦОМ К ЛИЦУ С МИФОМ

То, что успел сформулировать и лишь наметить на сцене Вахтангов, А.Таиров искал и находил в практике Камерного театра, с Вахтанговым при этом заочно полемизируя. Вахтангов размышлял о законах воплощения античной трагедии, Таиров ставил вопрос шире – о жанре трагедии вообще, о «труднейшей драматургической форме». К опыту античной трагедии он обращался, чтобы выработать систему игры в трагедии как таковой, найти универсальный стиль трагедии и способ существования актера в трагедии. И для этого нужно было «раз навсегда отказаться от находящегося в совершенно иной плоскости физиологического “переживания” Натуралистического театра. Настоящая эмоция актера отнюдь не должна быть жизненной, и не раскопками в личных, всамделишных переживаниях <...> должна она питаться. Но, с другой стороны, она, конечно, не должна быть и условной»⁶¹.

В центре этих режиссерских поисков оказывался актер, необычный во всем, способный отринуть бытовые и бытоподобные способы актерского существования и играть на сцене, помня, что глаза у трагедии должны быть сухими, что нет в ней правых и виноватых, а есть одна неизбежность. «Форма античной трагедии требует чувствования актером своего тела, умения владеть им, умения передать содержание не только при помощи слова, но и посредством жеста и всех других выразительных средств. <...> Это особенная структура жеста, это – особенное чувствование своего тела – тела

свободного, раскрепощенного, не прикрытого, а открытого, дышащего всеми порами, свободного тела, которое должно быть так же прекрасно и гармонично в своей выразительности, как должна быть прекрасна и гармонична в своей выразительности человеческая душа»⁶². Режиссерские эксперименты Таирова совпали с тем, что он обрел на этом пути (нашел, угадал, воспитал) единомышленников: художницу А. Экстер и трагических актеров – Алису Коонен, в первую очередь, и ее главного партнера в спектаклях-трагедиях Камерного театра Николая Церетелли.

Однако и Таиров не добрался до аутентичного античного сюжета. Формально его прикосновением к античности можно считать только «Федру» Расина (1922) и «Антигону» В. Газенклевера (1927). Хотя и в более ранних своих постановках – «Сакунтале» Калидасы (1914), «Фамире Кифареде» И. Анненского (1916), «Саломее» О. Уайльда (1917), «Благовещении» П. Клоделя (1920) – «проблема трагедии» была для него главной. Таиров выработывал и уточнял ее стиль, искал ее визуальный, пластический образ, «реабилитировал» жанр трагедии (его выражение) «без жалких попыток ее стилизовать». Примечателен в этом смысле один из отзывов на гастроли Камерного театра в Париже: «Минуя Расина, минуя все Сорбонны и все могилы, внезапно становишься лицом к лицу с мифом»⁶³. Запад, для которого связь с античностью никогда не прерывалась, признал глубинность и внеидеологическую (что важно!) ценность таировского эксперимента. На отзывах же русской критики того периода лежала печать идеологии и театральной

⁶¹ Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 120.

⁶² Там же. С. 448.

⁶³ Там же. С. 565.



«внутрипартийной» борьбы: и когда «Федру» называли «конвульсивными гримасами» и «мучительными блужданиями на полях драмы», и когда признавали «большим шагом к подлинной монументальности», в которой видели общую цель творчества советских художников после Октября, и когда подчеркивали, что «ее трагическая тональность перекликалась с героической патетикой первого этапа революции»⁶⁴.

Намерение Таирова «возвратить “Федру” Элладе», сообщить современности (и растворить в современности) эллинскую красоту и гармонию, соединив театральное прошлое и настоящее, увенчалось успехом. Однако чем дальше, тем больше (и трагический финал Камерного театра лишней раз это подтверждает), эстетические поиски Таирова, законы «театра трагедии», к которому он стремился и который успел создать, вступали в противоречие с вполне утилитарными и вполне оформившимися к 1930-м годам новыми задачами советской идеологии.



А. Коонен – Федра.
Н. Церетелли –
Ипполит. «Федра»
Камерный театр. 1922

А. Коонен – Антигона

Сцена из спектакля
«Антигона». Камерный
театр. 1927



Жанр трагедии выглядел неорганичным не только в рамках бытовой русской актерской школы Императорских сцен, не только в законах актерской системы Станиславского. В конце концов, античная трагедия (и сам жанр трагедии) стала противоречить и самой революции, образ которой, как поначалу казалось многим художникам, и должен был вызвать эту самую трагедию к сценической жизни, сделать ее необходимой и новому зрителю, и новому театру. Но к концу 1930-х годов романтическое отношение к революции в обществе угасло. Идеи Театрального Октября были давно забыты, «героическая патетика революции» перестала быть актуальной, в «героическую» следовало превратить современную драму. Античную трагедию надлежало



А. Экстер.
Эскиз костюма Федры

⁶⁴ Там же. С. 513–514, 564–565.

заменить трагедией оптимистической. Не случайно и сам Таиров в 1933 году ставит «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского.

Чем дальше, тем больше, античная трагедия с ее комплексом «тектонических тем» и «взрывоопасных проблем» смотрелась в этом новом мире странно. Скажем, одно только перечисление типов античных трагедий в блестящей классификации В. Ярхо⁶⁵ дает представление о том, сколь опасной (и, в общем, ненужной) русскому театру 1930-х годов она становилась. Трагедия безрассудства («Персы»), трагедия возмездия («Орестея»), трагедия долга («Антигона»), трагедия мести («Медея»), трагедия чести («Ипполит»), трагедия самопожертвования («Ифигения в Авлиде») – всей этой проблематике надлежало спуститься на бытовой уровень и быть перепорученной советской реалистической драме. Отношения с богами становились абсолютно бессмысленными в атеистической стране. Отношения с законом – в рамках советского государства – не могли быть конфликтными. Попытка взглянуть на античную драму как на семейную, могла привести зрителя в ужас, ибо советской семье, по определению, были чужды кровавые «разборки» античных героев. Безрассудство как отрицательная черта характера современного социального героя должно было быть искоренено, возмездия мог требовать по отношению к врагу лишь герой военной пьесы, и он же – проявлять свою жертвенность. Месть исключалась из арсенала свойств советского положительного героя как чувство, его недостойное, трагедии долга и чести предстояло разыгрываться исключительно в

рамках советской производственной драмы, а плохой конец обязан был быть заранее отброшен.

АНТИЧНАЯ ПОЛИФОНΙΑ МИРА. ОХЛОПКОВ И ГИНКАС

С 1930-х по 1980-е годы XX века отдельные попытки ставить античную трагедию советским театром все-таки делались. Но это было лишь точечным освоением темы и сценической традиции опять не дало. Новый всплеск интереса к античной драме пришелся на 1960-е годы, в «оттепель». Среди театральных режиссеров поколения, следующего за реформаторами русской сцены, конечно, Н. Охлопков – с его любовью к романтическому, героическому, эпическому театру – должен был осмелиться на «античное приключение». Увлеченный жанром трагедии в принципе, вводящий элементы трагедии и в поединках «Аристократов», и в «Молодую гвардию» А. Фадеева, и в «Тараса Бульбу», которого начинал репетировать с вахтанговцами, поверявший античным «аршином» и А.Н. Островского («Гроза»), и Шекспира («Гамлет»), он идеально для себя воплотил это в «Медее» Еврипида.

Пожалуй, мог бы совладать с античной трагедией и Б. Равенских – с его страстью к эпике, погруженностью в русскую тему, в существо школы Малого театра. Но он (может быть, по этой же самой причине) остался к античному сюжету равнодушен. Продолжая в этом смысле сценическую традицию Императорских театров XIX века, Равенских ставил трагедию русскую – «Царя Федора Иоанновича» А.К. Толстого, «Власть тьмы» Л. Толстого. Сюда

⁶⁵ Подробнее об этом см.: Ярхо В.Н. Семь дней в афинском театре Диониса. М., 2004.

же можно отнести его спектакль «Возвращение на круги своя» И. Друцэ, который режиссер решал почти как трагедию античную.

«Медею» Еврипида (в переводе И. Анненского) Н. Охлопков поставил в 1961 году. Причем, на сцене Концертного зала им. П.И. Чайковского. Только через три года спектакль перенесли на сцену Театра им. Вл. Маяковского. Спектакль оформлял, а вернее, стилизовал «чашу» Зала Чайковского под античную сцену В. Рындина. Идея выглядела символической: бунтарь Охлопков, «лорд Чалдон», ученик и актер Мейерхольда выстраивает спектакль – нет, грандиозное зрелище – в пространстве Мастера, пытается воплотить, ощущая гений места, его (и свой!) Театр будущего.

В партере разместился симфонический оркестр, исполнявший фрагменты из оратории С. Танеева «Орестея». На боковых ярусах – хор, для которого специально были дописаны музыкальные номера. На сцене стоял дорический портик, симметричные ступени вели к нему с обеих сторон, над портиком возвышалась скульптурная фигура Еврипида со свитком и маской трагедии в руках. В спектакле преобладали «чистые» насыщенные цвета: белый, красный, синий, актеры были одеты в хитоны и кожаные сандалии, сложный свет (смысловой) дополнял иллюзию превращения современного театра в античный. Впрочем, как вспоминала И. Соловьева, это была не столько «реставрация античных сценических приемов, сколько ссылка на них <...> вполне условная. Значок манеры»⁶⁶. Охлопкова интересовали не столько приемы античного театра, сколько его дух и размах.



Не могу не привести отзыв на этот спектакль очевидца, от которого меньше всего этих слов ожидала, – Камы Гинкаса: «Будучи уже студентом-актером Вильнюсской консерватории, я прорвался к Охлопкову на «Медею». Я знал уже, кто такой Охлопков, я даже знал уже, кто поставил «Оптимистическую трагедию» (речь идет о спектакле Г.А. Товстоногова. – Н.К.), я даже к этому времени уже поступал к Товстоногову на режиссуру и не поступил. Я знал уже и о полемике между Охлопковым и Товстоноговым: Охлопков ратовал за романтические, широкие, условные, в духе Мейерхольда, формы, Товстоногов – за живой театр. Это

Сцена из спектакля «Медея» Театра им. Вл. Маяковского сыгранного в зале им. П.И. Чайковского. 1961

Е. Козырева – Медея

⁶⁶ Соловьева Инна. Медея // Н.П. Охлопков. Статьи. Воспоминания. М., 1986. С. 302.

Pro настоящее

ЭМ



была очень интересная полемика. А тогда, на «Медее», я хорошо помню, как прорвался через служебный вход зала Чайковского, пока прорывался, опоздал минут на пятнадцать к началу, непонятно как нашел дорогу в зрительный зал, оказался где-то буквально под потолком. Но, пока я шел, меня уже трясло. Сначала я услышал барабанную дробь, потом огромную площадку без декораций, и двое актеров в черных трико вынесли на нее огромную, трехметровой величины маску, и Козырева низким голосом что-то сказала. У меня волосы встали дыбом! Я не преувеличиваю. Я почувствовал, что попал в атмосферу театра – нет, в сферу театра, в среду театра, где все есть театр. Все! Все, чего ни коснешься и куда ни глянешь. А какой потрясающий сюжет! Когда стало ясно, что Медea убьет детей, она выскочила на сцену с ножом, с которого лилась... кровь. Я даже содрогнулся. И только через секунду понял, что это просто длинная красная

ленточка, которой искусно играла актриса. Но в первую секунду – умопомрачение, полная иллюзия»⁶⁷.

«Умопомрачение» испытал не только Гинкас. Для многих зрителей в зале сюжет тоже показался ошеломляющим. Это была первая постановка «Медea» на русской сцене. Выполняя еще и просветительскую задачу, театр сопроводил программку подробным текстом (впрочем, трогательно-наивным), где излагался миф о Медee (его называли легендой), рассказывалось о драматурге и о том, зачем он изменил финал этой истории: детей убивала сама героиня, а не жители Коринфа. И Охлопков, и критики, говоря о «Медee», объясняли выбор режиссера так: театр предпочел Еврипида Софоклу, более известному в России, потому что у Софокла герои таковы, каковы они должны быть, а у Еврипида – каковы есть. Здесь не боги и не Рок решают их судьбу, она в их собственных руках. Эта мысль должна была сблизить сцену и зал. Стиль актерской игры был принципиально не современным, не «современниковским», но любая зрительница в зале имела право подумать о героине: «Она отдала ему все, оставив родину и отца, а он, подлец, ее предал». В этой житейской наивности не предполагалось панибратства с античностью, скорее, потрясение от того, как сходны людские судьбы во все времена. Во избежание кривотолков и главную тему спектакля театр тоже сформулировал – в духе времени – как «судьбу человека, его бесправие в обществе, основанном на произволе сильных», как «грандиозный протест против несправедливости, которая уродует душу человека, и может превратить даже

⁶⁷ Из личной беседы с К. Гинкасом весной 2001 года.

Сцена из спектакля «Эдип». Театра им. В. Маяковского. 1966

Новый театр, старая сцена

ЭМ

умную, яркую, одаренную индивидуальность в отчаявшееся, озверевшее существо». Такая ясность конфликта, такое простодушное отношение к античному сюжету, как к сюжету современной актуальной пьесы, вообще отличали творческую манеру Охлопкова. По сегодняшним меркам это может вызывать улыбку, но для современного Охлопкову театра это, похоже, был самый верный и короткий путь к широкому зрителю, раз это потрясло даже молодого скептика и «литовского модерниста», как тогда называли Гинкаса.

Когда в финале спектакля режиссер с помощью Хора укутывал, «хоронил» сцену вместе с Медеей белым пологом, когда заливал багряным светом Язона, протягивающего к ней руки, он апеллировал примерно к такому же эмоциональному зрителю, для которого и писали Софокл с Еврипидом. Охлопков не сводил сюжет к простоте современной кухонной сплетни, но поднимал зрителя масштабом сценических страстей, красотой и напевностью речи актеров, скульптурностью зрелища в целом до иного уровня осмысления собственных, хотя и наивных переживаний.

Спектакль (невероятный случай!) продержался в репертуаре театра почти два десятилетия, объехал всю страну, был сыгран более 1000 раз. Через него прошли лучшие актеры театра: В. Гердрих и Е. Козырева (Медea), Е. Самойлов (Язон), А. Ханов (Креонт), позже роль Медea сыграла молодая С. Мизери, Язона – молодые А. Лазарев, Б. Химичев, Е. Лазарев. Трижды заглавную роль в спектакле исполнила великая греческая актриса Аспасия Папатанасиу.

Любопытна и такая деталь: через 2 года после премьеры на гастролях в Минске «Медee» сыграли прямо на площади, перед колоннадой Дворца профсоюзов. Намеревались выступить в цирке, но однажды, проходя по центральной площади и поразившись масштабу естественной декорации, Охлопков изменил решение. Милиция перекрыла движение по прилегающим улицам, темнеющее небо осветили специально привезенные прожектора, 18 микрофонов на сцене усиливали актерские голоса. «Начинается какой-то грандиозный, неведомый нам до этого прекрасный театр, – вспоминал Е. Лазарев⁶⁸. – Тысячи глаз устремлены на сцену, в едином волнении бьется сердце гигантской, невиданной стихии людей. <...> Нервный подъем такой, что хватит на четыре «Медea». Тут уж никто бы не сказал, что режиссерски это было решено неинтересно.

В 1966 году Театр им. Вл. Маяковского попытался повторить успех. Режиссер В. Дудин поставил на этой же сцене «Эдипа». Играли почти все те же актеры (А. Ханов и И. Охлупин – Эдипа, В. Гердрих – Иокасту, А. Лазарев и Б. Химичев – Тиресия), и стиль постановки, судя по всему, очень напоминал охлопковский. Однако путь, интуитивно нащупанный Охлопковым, тут же превратился в «стежю», живое романтическое чувство Охлопкова обернулось искусственно стилизованной архаикой. Почему Охлопков не вмешался? Можно только гадать. На мой взгляд, найдя свой режиссерский ключ к трагедии, он в «Медee» идею и исчерпал. Для него «Медea» была не началом, а финалом «античного приключения». Еще в 1957 году он задумывал

⁶⁸ Лазарев Евгений. Медea // Н.П. Охлопков. Статьи. Воспоминания. М., 1986. С. 312.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>греко-советский фильм «Илиада» и всерьез к нему готовился, говоря, что сценарий для него уже написан самым крупным из живших когда-либо сценаристов – Гомером. Побывав в Эпидавре (где сейчас проходят фестивали античных спектаклей под открытым небом), он загорелся поставить античную трагедию там. Площадь Минска вынужденно заменила ему Эпидавр. Дальше можно было искать либо совсем другой ход к «античному сюжету», либо повторять себя. Думаю, в приемах «Медее» Охлопков мог бы сыграть и любую другую трагедию. Второе годилось для Дудина, но было неприемлемо для Охлопкова. На первое, возможно, у него уже не было сил. Режиссеру оставалось жить год.</p> <p>Однако в театральном деле случайностей не бывает. Уверена, что 2 августа 1963 года в минской «Медее» счастливо переломился неудачный опыт 1910-х годов, когда перед новой публикой, смеющейся у московского «Метрополя», тоже играли «Эдипа». Уверена, что тот охлопковский опыт каким-то генетическим образом откликнулся в русском театре, когда в 1990-х он отстаивал и у власти, и у критики масштабный замысел П. Штайна. Допускаю, что именно то давнее воспоминание (не прямо, но косвенно) подтолкнуло Гинкаса в 2001 году ввязаться в собственное «античное приключение» – постановку мистерии А. Бакши «Полифония мира» (Международная конфедерация театральных союзов). А в 2007 году изменить свои планы ради постановки «Медее», которая, должно быть, все таки выйдет осенью 2009-го. Еще не думая в 2001 году об античном сюжете на русской сцене, я</p> <p>написала о мистерии то, что спустя 8 лет справедливо и по отношению к античной трагедии: «Наверное, мистерия – жанр, малоподходящий для начала, для театральной революции: и слишком громоздкий, и слишком обязывающий. Но, может быть, все-таки именно он? Жанр, о котором сегодня тоскуют многие <...> И жанр, для воплощения которого неоткуда черпать силы. Ни конец века, ни начало нового – и по объективным, и по субъективным причинам – еще не подарили нам настроения возвышенности и гармонии, чувства философического покоя, некоей веры, чего, в общем, требует осмысление мира как единого образа. <...> Кто знает, может быть, XXI веку суждено начаться именно с поисков гармонии, а не новых идей? А идеи рождаются через рефлексию и запоздалое осознание века XX-го и корней, им презренных или забытых»⁶⁹.</p> <p>АНТИГОНА, ЛЮБОВЬ МОЯ!</p> <p>Сюжету «Антигоны» из всех античных повезло на нашей сцене больше всего. По крайней мере, три «Антигоны» 1960-х годов (не Софокла, но Ануя) точно войдут в историю, и каждая достойна отдельного рассказа. Это московский спектакль Б. Львова-Анохина с Евгением Леоновым и Елизаветой Никищихиной, тбилисский спектакль М. Туманишвили с великим Серго Закариадзе и Зиной Кверенчиладзе (Театр имени Ш. Руставели, 1963) и ленинградский спектакль несправедливо забытого Е. Шифферса с Ольгой Волковой и Иваном Краско. Почему именно Антигона стала любимой героиней нашего театра, догадаться нетрудно. Бунтарка,</p>	<p>⁶⁹ Казьмина Наталья. Полифония как она есть // Театральная жизнь. 2001, № 6.</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	
<p>умирающая за свои убеждения, одна идущая против всех, – это в нашей традиции, и этической, и литературной.</p> <p>Однако историю несчастной дочери несчастного Эдипа, которую казнил за непослушание Креонт, дядя и потенциальный свекр, каждое время оценивало по-своему. Не случайно трижды бился над вопросом «почему?», возвращаясь и возвращаясь к «Антигоне», Темур Чхеидзе. В 1980-е ставил пьесу в Тбилиси (Театр им. К. Марджанишвили), в 1990-е – в петербургском БДТ, в начале этого века – в чеховском МХТ. Для современного зрителя конфликт Креонта и Антигоны, спор прагматизма и романтизма, гражданского и религиозного права, – непростая (или очень простая?) дилемма. Для Антигоны желание во что бы то ни стало похоронить брата, объявленного Креонтом преступником, есть вечный человеческий долг. Для Креонта – нарушение установленного им, фиванским правителем, закона, который должен быть един для всех. Одним зрителям близок максимализм «принцессы», другие готовы понять резоны и «государя». Трудность выбора, невозможность разрешения конфликта мирным путем и держит сюжет.</p> <p>Анализируя в связи с охлопковской «Медеей» разные варианты воплощения античной драмы, А. Свободин писал: «Литературная модернизация текста античной трагедии дает возможность режиссеру намекать на кого угодно и на что угодно, к полному удовольствию зрителей. Это один путь. Сохранение того, что написал Еврипид, в нетронутым виде, но создание современного по</p> <p>своим идеям спектакля – это второй путь»⁷⁰. Третьим путем, совместив оба, предложенных критиком, отправился Б. Львов-Анохин. Он задумал античную трилогию в Театре имени К.С. Станиславского, которым в середине 1960-х годов руководил. В 1966 году сам поставил «Антигону» с Е. Леоновым и Е. Никищихиной, в 1968-м вышла «Медее» с Ж. Владимирской (режиссер В. Ткач, п/р Львова-Анохина), не осуществленной так и осталась «Эвридика» с О. Бган (режиссер Е. Еланская)⁷¹. «Античный сюжет» снова был поднят идеологическим катком. Заканчивалась «оттепель», наступал «застой». Но в связи с «Антигоной» и «Медеей» можно было говорить о счастливо найденном стиле интеллектуального театра в России.</p> <p>Выбрав «литературную модернизацию» Ануя, а не оригинал Софокла, Львов-Анохин стремился максимально приблизить античный материал к зрителю, но, даже «намекая на кого угодно» (и, в первую очередь, на всех нас), был озабочен не столько политическими аллюзиями, сколько философским и психологическим осмыслением темы выбора. Б.А. не был революционером, он был эстетом и все-таки шестидесятником. В «Антигоне» театр говорил «об обывательском, трусливом и рабском эгоизме, как о почве для всякого предательства <...> о жизнелюбивой юности, предпочитающей насилию смерть»⁷². В «Медее» – о том, «так ли уж правилен этот правильный мир и так ли верны наши простые, будничные мысли о нем и о нашей жизни в нем»⁷³. Оба античных сюжета (поединоидеализма с конформизмом, бескомпромиссности с житейской</p>	<p>⁷⁰ Свободин А. И снова «Медее» // Камчатская правда, 1962, 5 января.</p> <p>⁷¹ В «Антигоне» любопытно все распределение ролей: Гемон – Л. Пригунов и Ю. Гребенщиков, Исмена – М. Менглет, Вестник – А. Филозов, 1 стражник – Л. Сатановский (после ухода Е. Леонова из театра он будет играть Креонта), 2 стражник – В. Бочкарев. В «Медее» Язона играл Д. Гаврилов, Креонта – Б. Романов, Юношу – М. Янушкевич.</p> <p>⁷² Максимова В. Кто-то должен быть первым... // Московская правда, 1966, 21 октября.</p> <p>⁷³ Кучкина О. Двое в мире // Комсомольская правда, 1968, 2 января.</p>

Pro настоящее



Е. Никищихина –
Антигона,
Е. Леонов – Креонт.
«Антигона».
Театр им. К.С. Станис-
лавского. 1966

Новый театр, старая сцена

трезвостью, незаурядной личности с заурядным миром) разыгрывались в черно-белом формате: без занавеса, на фоне черного бархата, в крайне условных декорациях, в подчеркнуто современных костюмах. Стриженная под мальчика Медея. Похожая на угловатого подростка, некрасивая, с современной челкой – Антигона. Тучный, усталый Креонт в обычном костюме, роговых очках, напоминал «совслужащего», умеренного и аккуратного. Язон в пиджаке поверх свитера походил на молодого современного физика или студента. Критики в связи «Медеей» вспомнили об Охлопкове: там «все было слишком просто», здесь – куда сложнее, удивлялись, как можно поручить такую роль вчерашней студентке. В связи с «Антигоной» недоумевали: два комика, два пусть талантливых, но характерных актера – и в интеллектуальной пьесе в главных ролях? Львов-Анохин парировал: «Банальное распределение – первое свидетельство банальности замысла».

Замысел убеждал именно небанальностью, спектакль – беспифосным, но настойчивым утверждением нравственного императива, звучавшим в словах главной героини («Поступайте, как я. Делайте, что должны»), естественной – «современниковской» – интонацией, очень доверительными отношениями с залом, пластическим изяществом, юмором – и при этом испуленностью интеллектуального спора (вот где пылали античные страсти!), неизбежностью исхода. Уходя на казнь, Антигона Е. Никищихиной смеялась, и зал провожал ее аплодисментами.

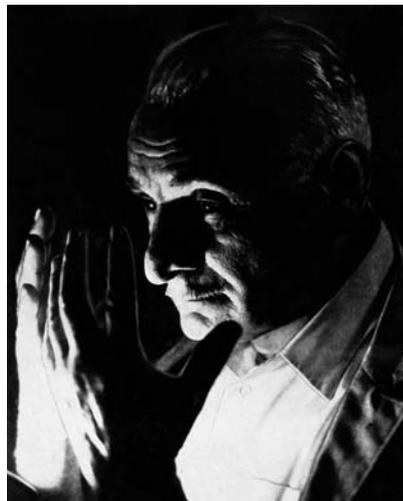


Ж. Владимирская –
Медея,
Б. Романов – Креонт.
«Медея».
Театр им. К.С. Станис-
лавского. 1968



«Антигона» прожила долго, несмотря на то, что и Е. Леонова, и Б. Львова-Анохина в театре уже не было. «Медея» шла меньше, Ж. Владимирская эмигрировала. «Отвратителен мир, который заставляет гибнуть незаурядную натуру», – писали о ее Медее. Обстоятельства пьесы неожиданным образом отозвались и в судьбе актрисы. «Антигону» играли до 1979 года. Е. Никищихина не хотела расставаться с ролью, которая по праву

Pro настоящее



З. Кверенчиладзе –
Антигона,
С. Закариадзе – Креонт.
Театр им. Ш. Руставели,
Тбилиси. 1963

С. Коркошко –
Антигона,
А. Гашинский – Креонт.
Театр им. Ив. Франко,
Киев. 1965



Е. Камбурова –
Антигона.
Театр музыки и поэзии
п/р Е. Камбуровой.
2005

О. Мегвинетухуцеси –
Креонт,
М. Зудина –
Антигона.
МХТ. 2001
Фото О. Черноуса

М. Лаврова –
Антигона,
О. Басилашвили –
Креонт.
БДТ. 1997
Фото А. Беляковой

Новый театр, старая сцена

ее прославила. Именно увидев эту Антигону, А. Васильев поручил актрисе вторую ее звездную роль – в спектакле «Первый вариант “Вассы Железновой”». Повезло и другим актерам, воспитанным Львовым-Анохиным на «античном сюжете»...

Заманчиво было бы подробно проследить путь Антигоны, самой любимой русским театром античной героини, сквозь время, проанализировать, как менялось отношение зрителя к ее поступкам, к аргументам ее оппонента Креонта. Блистательный спектакль М. Туманишвили представлял собой интеллектуальную схватку невероятной человеческой мощи и актерского мастерства. Спектакль игрался в современных костюмах, на стульях, которые в раже спора разбрасывал Креонт–Закариадзе, был интонационно максимально приближен к современному зрителю, но сохранял ужас безвыходности античной коллизии. Три версии «Антигоны» Т. Чхеидзе спорили и со спектаклем его учителя, и друг с другом. Время и состояние современного общества по-разному резонировало в споре трех разных Креонтов и Антигон, зритель то признавал определенную правоту рационализма, то тосковал по утерянному романтизму. В том же направлении, что и Т. Чхеидзе, искал свою «точку кипения» В. Агеев (Театр им. А.С. Пушкина). Не думаю, что и Елена Камбурова в своем Театре музыки и поэзии (2005) заинтересовалась пьесой на волне всеобщего интереса. Эта женщина всегда жила, как хотела. И, как человек, признающий власть нравственного императива, она-то знала, кто прав в споре Антигоны с Креонтом. В античной трагедии ее зацепило другое – то, как трудно



<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>решить и решиться. Причин же эстетического и личного свойства в выборе Камбуровой, скорее всего, три. Во-первых, зов крови: и Софоклу, и Антигоне она родная, среди ее предков есть греки. Во-вторых, ностальгия, желание окликнуть себя молодую. Мало кто знает, что Камбурова сыграла Антигону в кино, в 1970-е годы. И, в третьих, драматический талант певицы. О ней всегда говорили: Камбурова не поет, а играет свои песни-баллады. Теперь она доказала, что она – актриса трагедии. Вместо сцены – дощатый пол. Вместо задника – совсем не античные колонны, наследство, доставшееся ее театру от кинотеатра. Железная витая лестница на второй этаж, справа от зрителя кирпичная стенка – белая. Минималистская сценография А. Романовой одушевляет все это вместе по принципу «бедного театра». На античность можно ведь только намекнуть? Посреди сцены – груда камней, на них – античный проволочный торс. Не белоснежный брутальный мраморный антик, а только эхо его, каркас. Все, что осталось от бедного Полиника. Между колоннами, на уровне второго этажа, «маркизой» натянута мелкая сетка. Когда на эту металлическую «паутину» падает свет, сквозь нее магически проступает фрагмент древнего барельефа. За «паутиной» обитают герои и боги. Туда же отправится умирать Антигона.</p> <p>Идея режиссера Олега Кудряшова проста – Камбурова одна играет все роли. Текст сокращен до самых «идейных» монологов и уплотнен до предела. А смонтирован так, чтобы Камбурова успевала, уйдя за колонну Антигоной, явиться обратно Креонтом,</p>	<p>исчезнув в полутьме Креонтом, тут же вернуться Стражником, или сестрой Антигоны Исменой, или женихом Антигоны Гемоном. Перевоплощения в привычном смысле тут нет. Всякий раз перед нами Камбурова, Елена, в черном хитоне. Чуть-чуть меняется жест и тембр, а белый шарф всякий раз повязан иначе, это знак перехода от роли к роли.</p> <p>По спектаклю зрителя ведет Голос. Камбурова играет, немного выпевая слова. По-русски как по-гречески. Играет старый известный перевод С. Шервинского, играет небытово, а временами вызывая архайчно. Но выглядит и звучит все это, на удивление, современно и органично. Этот Софокл задуман по-брехтовски. И с музыкой А. Марченко, написанной специально к спектаклю, стасимы (песни Хора, комментарий сюжета) кажутся зонгами.</p> <p>Камбурова играет все роли, но это не моноспектакль. «Спектакль-дуэт» – подчеркнуто в программке. Антагонисты – Она и Он (Мохамед абдель Фаттах), актриса и человек из толпы, или из зала. Она существует внутри трагедии, Он – вне ее. Она – в трагедию погружаясь, Он – от нее поначалу отмахиваясь. В Ней бьются насмерть Антигона с Креонтом. В Нем любопытство борется с равнодушием – к сильным чувствам, к «седой старине». Красивый, веселый, конечно, насмешливый, Он пытается пересказать «Антигону» попроще – чтобы было понятно всем. Уже готов, пожав плечами, повторить вслед за Гамлетом: «Что им Гекуба?». Но неожиданно втягивается в спор, входит в сюжет, перехватывает реплики у партнерши и наконец в финале</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	<i>ЭМ</i>
<p>даже говорит от имени Гемона, теряющего свою Антигону.</p> <p>Мелькают в спектакле и кадры из фильма Н. Рашеева «Театр неизвестного актера», того самого, где Камбурова играла Антигону. Вернее, современную молодую актрису, играющую Антигону. При свете факелов, под открытым небом, на фоне живописных развалин, в паре с Михаилом Козаковым–Креонтом это и сейчас впечатляет. Но фокус цитаты в другом. Когда камера отъезжает, мы видим зрителей того спектакля. На фоне заводских корпусов, дымящих труб, посреди пыльной дороги стоит грубый театральный помост, а перед ним – не патриции и не плебеи, а простые бабы в платочках, дети, небритые мужики-работяги в кепках. Провинциальный театр играет «на выезде». Действительно, что им Гекуба? И тем, и этим, по обе стороны ramпы. Но грубые лица сосредоточены, а в глазах страдания.</p> <p>Самое удивительное, что и тридцать лет спустя в голосе Антигоны–Камбуровой все та же правота и тот же покой. Только легкое недоумение: я просто исполняю закон, почему вы этого не понимаете? Она выбирает Софокла, а не Ануя. Конфликт возвращен в античность, там божеский закон всегда стоял выше закона, придуманного на земле, чтобы стать вровень с небом.</p> <p>В финале Камбурова поет. По гречески. Извуки этого песнопения прекрасны. Где-то наверху угадывается лицо ее Антигоны, по приказу Креонта заживо замурованной в камень. Проступающее сквозь белый полог и металлическую «паутину», лицо кажется частью древнего барельефа. Камбурова возвращает свою Антигону богам и героям.</p>	<p>ОТ «ОРЕСТЕЙ» ШТАЙНА ДО «ОРЕСТЕЙ» ВАЙЛЯ</p> <p>«Античный сюжет» вернулся на нашу сцену вместе с перестройкой. Его экспортировал к нам немец Петер Штайн⁷⁴. Его восьмичасовая «Орестея» на сцене Театра Советской Армии (1994) стала событием и продемонстрировала Москве европейский размах античного театрального зрелища. Тогда это было в новинку. Еще в 1974 году Штайн частным образом приезжал в Россию, пробыл здесь полтора месяца, четыре раза попадал в милицию и потом признавался, что эта поездка далась ему труднее, чем переход через Сахару. В 1975 году Г. Волчек, посмотрев его «Дачников», пригласила Штайна поставить в «Современнике» «что-нибудь», на что он гордо ответил: «Я не могу работать в стране, где не имею возможности открыто высказать свое мнение». Новой России он наивно поверил. Впервые поставив «Орестею» в Германии в 1980-м, московский спектакль он задумал еще в 1989-м. Задумал в одной стране, а осуществил в другой. Полное приключений рождение московской «Орестеи» и то упорство, с каким Штайн на ней настаивал, свидетельствуют о том, как важна была ему эта затея⁷⁵.</p> <p>«Моя цель – научить их (актеров. – Н.К.) красоте и смыслу античной трагедии, – объяснял режиссер до премьеры. – <...> “Орестея” – это вершина мировой культуры. Ведь, в сущности, все остальное – обломки, руины. <...> То обстоятельство, что театр является древнейшим видом творчества, и то, что каждый раз мы должны восстанавливать это прошлое заново, – один из главных моментов в развитии европейского</p> <p>⁷⁴Московская театральная компания «Весь мир – театр» продюсера О. Гарибовой в 1991 году тоже осуществила «Орестею», как совместный проект, с русскими, швейцарскими, норвежскими и американскими актерами. Однако спектакль, предназначенный для показа в Бергенском национальном театре, мы увидели позже «Орестей» Штайна. И. Костоплевский, исполнитель роли Аполлона в «Орестее» П. Штайна, здесь сыграл Вестника (на французском языке).</p> <p>⁷⁵ Министр обороны Язов, у которого следовало просить разрешения играть на сцене ЦАТСА, был категорически против этого. И свободная пресса, в общем, еще до всяких путчей ославляла министра, с удальством процитировав его «мо» о том, что во вверенном ему театре не будет «какой-то немец ставить какого-то грека». Министра улаживали руководители театральных союзов К. Лавров, О. Ефремов, В. Шадрин. Л. Хейфец подавал в отставку, как главный режиссер «негостеприимного» театра. Уломали наконец власть знаменитые актрисы, Л. Чурсина, Л. Голубкина и А. Покровская. В итоге Штайн приехал в Москву 3 октября 1993 года, аккуратно к началу путча, но к репетициям 5 октября все равно приступил. Премьера «Орестей» состоялась 29 января 1994 года. В день, когда умер Евгений Леонов. Все это обстоятельство, достойные «античного сюжета».</p>

Pro настоящее

ЭМ

театра. Шекспир попытался реконструировать древнегреческую трагедию на елизаветинских подмостках. Ренессанс во Франции, в Италии, да всюду – это была всегда реконструкция театра, который уже был когда-то, это было всегда приближение мечты о прошлом. <...> я отказываюсь следовать моде, я не хочу разрушать театр, я по-прежнему настаиваю на том, что наша главная задача – это понять, каким театр был или каким он был задуман великими драматургами и писателями. <...> что будет с нашим искусством, если все, что у нас останется, – это дерьмовые телевизионные сценарии и пьески? <...> что делать актеру, который изо дня в день принужден играть всю эту ахинею, которую в несметном количестве поставляют на своих компьютерных экранах нынешние писаки?»⁷⁶.

15 лет спустя читаешь это интервью Штайна с иным, чем прежде чувством, а первые рецензии на «Орестею» – с некоторым смущением. Смысл его художественной (и, конечно, гражданской) акции тогда остался нами непознан и отринут. Простой зритель был хотя бы ошеломлен грандиозным размахом многочасового спектакля, а критика (за небольшим исключением⁷⁷) приняла его крайне враждебно, поведя себя примерно так, как публика 1910-х годов, хихикавшая на античных трагедиях.

На премьеру явился даже политический бомонд вкупе с театральным, но ничего из этой «архаики» не принял на свой счет. Критики живо обсуждали форму спектакля, затраты на него, похож ли Аполлон И. Костолевского на Жириновского, а мужской Хор – на старцев из Политбюро... Серьезный интеллектуальный посыл Штайна пропал

в тунне. Знаток греческого языка, сам переводивший античную драму, он явился к нам, по собственному признанию, с «миссионерским эффектом», мы же приняли его спектакль как «гуманитарную помощь». Штайн предлагал нам не освоить традицию из рук в руки, советовал наверстать упущенное, но не был услышан. Актеры, занятые в спектакле, были от него без ума. Актеры, пришедшие на премьеру, пожимали плечами: «Мощно, помпезно, холодно и... неинтересно».

Только что пережив октябрьский путч 1993 года, влекомая энергией разрушения, новая Россия не услышала режиссера, намекавшего ей на примере античного (метафизического) сюжета, что при истинной демократии месть, даже кровавая, даже вроде бы справедливая, должна быть прекращена.

«Если говорить о мести, это самая глупая человеческая проблема. <...> Наши деяния, как правило, бывают отомщены. Мы начинаем “очень интеллигентно” перемещать русла рек, полагая это великим подвигом <...> А в результате мелеют водоемы, почва становится непригодной для земледелия. Человек в этом мире выступает разрушителем, возможность спасти что-то исключена. И все же надо стараться погубить как можно меньше, вести жизнь, достойную человека. Об этом рассказывает древнегреческая трагедия»⁷⁸. Замысел Штайна обогнал то наше время. Он поставил перед нами зеркало, «вызывая споры выбором материала, способом его решения, ухитрился сделать главное – отразить атмосферу трагизма, отчаяния, порой даже безысходности конца второго тысячелетия нашей эры. И ирония последней части лишь усугубляет атмосферу пира

⁷⁶ Николаевич Сергей. Последний акт // Огонек. 1994, №4, февраль. С. 18–19.

⁷⁷ См.: Юхананов Борис. Из проклятой ночи – в сказочный утренник // Коммерсантъ-Deity. 1994, 31 января; Венгерова Элла. Что нам Гекуба? Сильюнас Видас. Эскил и Станиславский // Экран и сцена. 1994, №5, 10–17 февраля; Исмаилова Нинель. Блюда с гомеровского стола для современников // Известия. 1994, 8 февраля; Татьяна Догилева. Наши критики расписались в не-профессиональности, обрушившись на Штайна // Новая газета. 1994, №54, 24 марта [интервью Светланы Беляевой]; Колязин Владимир. «Мы плачем о судьбе, которой нет отрады» // Независимая газета. 1994, 3 марта; Гульченко Виктор. Эвмениды и Эринии // Культура. 1994, 12 февраля.

⁷⁸ Петер Штайн дышит воздухом России. С Петером Штайном беседует Марина Кузьмина // МН. 1996, №3, 21–28 января.

Новый театр, старая сцена

ЭМ



во время чумы»⁷⁹. Но Россия отказалась признать свой портрет.

Е. Горфункель была чуть ли не единственная, написавшая: «Его “Орестея” – классика классики, а также Россия, увиденная издалека, со стороны, с высоты (курсив мой. – Н.К.). В таком портрете нет неожиданности. Штайн предпринимал свою постановку с мыслью о послании России, о “гуманитарной помощи” в непосредственном значении этих слов, с мыслью “принять участие”, “помочь разобраться”. Он разыгрывает перед нами “Орестею”, как датский принц “Мышеловку” или пациенты Шарантона – историю о Марате и маркизе де Саде – с целью узнавания, уличения и терапии. И прежде чем вскипать самолюбиям (нам не нужны советы постороннего), давайте увидим и прочтем это послание. В нем не только искусство – как мы теперь хотим его понимать, в полной

чистоте, незапятнанности идеологией. Но и публицистикой это внушительное, громкоголосое <...> хоровое, церемонное зрелище назвать нельзя. Штайн пробует такой охват реальности, который невозможен в соразмерных нашим привычкам и нашим театральным зданиям жанрах. Его спектакль – акция духовной солидарности в форме трагедии, которую не устраивает ряжение в античное платье и подражание тем ритуалам, о которых никто ничего толком не знает, не устраивает эстетизм и стилизация, не устраивает спектакль как вечерний сеанс для любопытных. Его “Орестея” – больше, чем театр, и все же это театр»⁸⁰...

Следующая «Орестея» в русском театре появилась только через 13 лет после штайновской (2007). Первая игралась «сборной» российских актеров-звезд на огромной сцене Театра Армии,

Э. Клевер – Клитемнестра. «Орестея». Шаубюне, Западный Берлин. 1980

Т. Васильева – Клитемнестра. «Орестея». Международная конфедерация театральных союзов. Москва. 1994

⁷⁹ Федорова Валентина. «Отец трагедии» в Театре Советской Армии // Новая газета. 1994, №45, 12 марта.

⁸⁰ Горфункель Елена. Послание // Невское время. 1995, 1 апреля.

Pro настоящее

вторая – в маленьком театральном подвале ташкентской Студии «Ильхом», ставшей легендарной еще в 1980-е годы. Первую переадаптировал на русскую почву «не наш» Штайн, вторую – наш Марк Вайль, но тоже вдохновленный немцем, продюсером Р. Круммом, главой Центрального Азиатского бюро Фонда Эберта. Первая шла 8 часов с двумя перерывами, вторая – была в два раза короче, но по замаху, по направлению ума они оказались сравнимы.

Для меня их связь и преемственность несомненны, хотя Вайль, вспоминая «Орестею» Штайна, и «не вспомнил ничего особенного <...> Так, наверное, бывает, когда тебе показывают про другую, не твою жизнь или делятся сном, ни о чем не говорящим тебе лично»⁸¹. Главной проблемой Штайна был зритель, который отверг предложенный им диалог с современностью. За 15 лет, разделяющие показ этих «Орестей» в Москве, время сильно потрудилось и над нашим театром, и над нашим сознанием. Теперь нас, и правда, никакими мойрами не запугаешь. Нас не отторгают ни аллюзии, ни натурализм. В штайновском спектакле выход Клитемнестры – Т. Васильевой, с ног до головы перепачканной кровью, заставлял критиков-снобов морщиться (моветон!), в Клитемнестре О. Володиной и Вайля, наркоманке и потаскухе, уже не видишь ничего ужасного. Этот китч выглядит даже реалистичным. «В поисках причины причин» Вайль явно движется в том же направлении, что и Штайн, только выглядит еще радикальнее. Для Вайля, как и для Штайна, античный театр – это Театр театров, а трилогия «Орестея» – текст текстов, вечный сюжет. Только если

мир Эшила у Штайна в 1990-х несет на себе приметы недавнего советского прошлого, то «многоголосый космос человеческого бытия» Вайля похож на мир современный, свихнувшийся на глобалистской идее и технологии. Он похож на проходной двор, или на безразмерное «реалити-шоу», или на бесконечный диковатый карнавал. Хаос управляет этим миром, опутанным телевизионными кабелями. 9 одновременно вспыхивающих телеэкранов обрушивают на публику водопад мировых новостей, они звучат на разных языках. Действие тут постоянно комментируют, переводят, адаптируют (что поделаешь, живем в «эпоху примечаний»): с одной стороны, в комментаторах – рок-н-рольная банда уличных музыкантов в штанах цвета хаки и высоких военных ботинках, с другой – три чопорные телеведущие, говорящие на русском, английском и узбекском языках. В режиме реального времени и тех, и других снимают и транслируют на экраны лихие стрингеры с камерами наперевес. Они постоянно снуют по сцене. Боги здесь с ног до головы в белом, спортивные и поджары (вспомните И. Костолевского – Аполлона, и Е. Майорову – Афины у Штайна), ходят вертикально по стенам, как скалолазы, напоминают современных болтливых и равнодушных шоуменов. У Хора Эриний – «лица Достоевского» (удачное выражение Вайля). Кепки, шапки, платки, банданы, аэрошлемы – легкий намек на военную форму разных времен и народов. Они словно остатки разбитых армий всего XX века.

Этот образ современного мира, с его технологическим щегольством и таким знакомым варварством,

⁸¹ Вайль Марк. Путешествие, которого не могло не быть // Буклет театра «Ильхом» к московским гастролям памяти Марка Вайля. М. 2009, апрель

Новый театр, старая сцена



Сцены из спектакля «Орестея». Театр-студия «Ильхом». Ташкент. 2007
Фото В. Евдокимова и Э. Нематова



Pro настоящее	ЭМ
<p>впечатляет. Как впечатляет железная логика Клитемнестры–Володиной: она убила мужа за то, что он убил их дочь. Как задевает легкомыслие и веселый цинизм Аполлона–А. Пахомова: Орест должен убить мать, потому что она убила отца, его месть справедлива, поэтому он может быть оправдан. Как вызывает сочувствие растерянность Ореста – С. Худайбергенова (здесь он почти мальчик, в школьной курточке и коротких брючках), напуганного бесконечной чередой убийств. Как ошеломляет его бег от Эриний, тоже демонстрируемый на экран в реальном времени: сначала по лестницам Центра Мейерхольда, потом вдоль Новослободской улицы, потом по набережной Москвы-реки.</p> <p>Иллюзию какого-то гигантского «реалити-шоу» Вайль доводит до предела, когда заставляет зрительный зал участвовать в суде над Орестом. Первые ряды партера вольны сами решить его судьбу, проголосовав камешком «за» или «против» его вины. Собранные камни высыпают на сцену двумя горками и подсчитывают у вас на глазах. На том спектакле, что видела я, зрители, в отличие от богов, отказались Ореста оправдать.</p> <p>Но Вайль и на этом не остановился. Он поменял финал трагедии. Не мог не поменять, коль скоро для себя самого дилемму выбора решил. Когда ликующая толпа горожан покидает сцену, волоча за собой шары и алые полотнища транспарантов, на сцене остается лежать мертвый Орест. Все 9 экранов взрываются снопами салютов, а над мертвым телом тихо скулит его друг Пилад. Вайль решил, как бывает в жизни, мир подтвердил его невысокую оценку. Премьеру «Орестеи» играли на следующий</p>	<p>день после убийства режиссера, зарезанного ножом в собственном подъезде...</p> <p>«ЭДИП» ЛЕВИНСКОГО. СМЫСЛ ТРАГЕДИИ</p> <p>«Максимум дистанции – вот что может вернуть театру его роль участника жизни, а не приживала. Отстраненность – вот что дает свободу и уверенность», – эта мысль Е. Горфункель, рожденная «Орестеей» П. Штайна, кажется вообще основополагающей для современного театра, но и, конкретнее, для современного театра, который решил говорить со зрителем языком «античного сюжета». И второе, о чем этот театр должен думать, – его послание должно быть «адресовано не клубу знатоков античности, а залу, полутолпе, полусобранию, этому ежевечернему срезу общества». Е. Горфункель права, напоминая об этом важном аспекте отношений античного театра со зрителем. Это сказано об «Орестее» П. Штайна, и это справедливо по отношению к «Эдипу» А. Левинского. Главное, что роднит эти абсолютно разные спектакли – отсутствие снобизма по отношению к зрителю и внимание к смыслу трагедии.</p> <p>«Эдип-царь» был учебной работой магистрантов Центра Мейерхольда и Школы-студии МХАТ. Однако Левинского интересовали задачи не только учебные, но и художественные: в его спектакле можно было «потрогать руками» и античную драму, и театр абсурда, и клоунаду, и пантомиму, и даже мейерхольдовскую биомеханику. «Эдипа» можно было разбирать, как занимательную шахматную партию. Решать, как красивое</p>

Новый театр, старая сцена	ЭМ
<p>математическое уравнение. В его логической конструкции не было зауми, интересно было смотреть и интеллектуалу, и простаку. Сюжет, перед ним развернутый, выглядел почище «мыльной оперы». «Фэнтези», «фикшн», «детективный роман», «мелодрама» – все жанры годились для определения той цепи роковых обстоятельств, что связывали героев античной трагедии. Логика «античных» событий и поступков была разобрана и выстроена режиссером «по школе», отчего спектакль с первой минуты стремительно двинулся к цели. Зритель, сразу введенный в курс дела, удивлялся, что герои, стремясь стать лучше, совершают гадкие поступки. Видел, как, пытаясь обмануть судьбу, они натываются на непроходимую стену и повисают над бездной. Публика зримо постигала, что значит «неизбежность». Актеры играли в «прозодежде», серых плащах и серых же комбинезонах с капюшонами. Только Эдип был в красном: корифей и герой должен отличаться от всех, и это сразу должно быть понятно.</p> <p>Спектакль начинался с хождения актеров по периметру и диагоналям двух квадратов: белый, большой, был площадкой для игры, а маленький, посредине, – реальной черной дырой, «бездной». Сначала на площадку вступал один актер, потом двое, трое, четверо... Поначалу монотонность их движения раздражала. Но, следя за ломкой линией рисунка, вычерчиваемого актерами, зритель постепенно входил во вкус. Понимал, как трудно то, что актеры делают так легко. Простое упражнение на координацию и синхронность движения Левинский использовал как технический прием, чтобы затем</p>	<p>перейти к содержанию. Актеры в момент этого хождения сосредотачивались на ролях, входили в образ, ловили общий ритм, «ткали» атмосферу. А зритель привыкал к условиям игры: это ритуал, демонстрация мерности человеческой жизни, неумолимое движение навстречу року, заглядывание в бездну как в «черную дыру». И снова укалывало ощущение края и неизбежности.</p> <p>Еще была в спектакле большая белая рама (рама картины? рама экрана?), ее ставили то по одну, то по другую сторону большого квадрата, фокусируя внимание зрителя на крупном плане актера-героя. В античном театре корифей делал шаг вперед, отделившись от Хора. У Левинского герой переступал раму, как черту. Крупный план – и никакого «проживания»: античная драма обходилась без этого. Как, кстати, и без оценок. Это право театр переадресовал зрителю.</p> <p>Идею стилизации Левинский категорически отверг. Резонный рассудив, что сегодня одеть актеров в тоги и заставить их декламировать гекзаметром, значит, подчеркнуть архаичность архаики и окончательно усыпить зал. Объективизм античной драмы подсказал Левинскому другой путь – стиль репортажа, почти криминальной хроники. Это не противоречило законам античного спектакля, где, как известно, главные события совершались за сценой, а зрителю о них лишь рассказывали. Историю Эдипа Левинский открыл как «дело Эдипа», прочел как судебный протокол. Причем, глазами обывателя, впервые знакомящегося с сюжетом. Какое жуткое хитросплетение судеб, какое нелепое стечение обстоятельств, какая</p>

Pro настоящее

душераздирающая драма! Если верно излагать любую античную фабулу, учтя все причинно-следственные связи, это должно потрясать само собой. И потрясало. Зритель умом постигал, что у героя нет выхода, но инстинкт самосохранения подсказывал его искать. Левинскому удачно подыграли обстоятельства: в его спектакле были заняты, в основном, режиссеры. А режиссеры не актеры. Не тянут одеяло на себя, но тянут мысль, ищут логику, а уж потом интонацию.

Знаменитая мейерхольдовская биомеханика, которую Левинский преподает много лет, была встроена в текст Софокла наподобие «Мышеловки» в «Гамлета». Эти этюды стали интермедиями на сюжет трагедии. Сфинкс, мучающий Эдипа загадками; Он и Она, любовный дуэт; поединок Эдипа и Лая; смерть человека; человек, бросающий камень; человек, идущий по проволоке, – этюды исполняли те же актеры, что играли героев, но в масках, маски напоминали суровые лики идиолов (художник спектакля и автор масок Н. Роцин). Спектакль прояснял, отчего так бился над биомеханическими упражнениями сам Мейерхольд. Биомеханика должна была помочь актеру овладеть своим телом, научиться им управлять и его не замечать. Она облегчала ему жизнь на сцене. Дисциплинировала и приучала к точности движения и жеста. Выглядела невероятно эмоциональной. Избавляла от суеты. Могла сгустить до формулы-позы любое внутреннее состояние героя. Такая «прививка» оказалась полезной современной сцене. А античной трагедии пришлась в самый раз. Условия игры были с ходу объявлены, и зритель уже не мог ошибиться. Если на актере черные очки, и

он смотрит вверх голов и заносит ногу над «пропастью», значит, это Тиресий, и он слеп. Если плечи актера опущены, а руки повисли плетьюми, значит, он немощен и стар. Рассказав Эдипу правду, Тиресий бросал в «бездну» камень. Камень «летел», и зритель невольно прислушивался. А на краю квадрата стояло ведро с водой, и кто-то из актеров походя бросал туда еще один камешек. От тихого плеска зал вздрагивал, как от брызг водопада, потому что это было наглядно: вот «бездна», а вот глубина человеческих заблуждений. Было ясно, как «проходит время, пока без слов» (Беккет). Когда слуги Эдипа вязали «изменника» Креонта и он протягивал им руки ладонями вверх – не колеблясь, зритель мгновенно верил, что перед ним человек беспомощный, но не двоедушный. Когда Сфинкс, вывернув руку-крыло, поднимал палец вверх – зритель понимал, что рок грозен, а судьбу не переиграть. Когда пастухи, вспоминая о спасении маленького Эдипа, катали по полу белый и черный мячик, только дурак бы не сообразил: вот так и в нашей судьбе путаются белые и черные полосы. Когда Иокаста, припоминая убийство Лая, разматывала вдоль «рампы» веревку и будто балансировала на ней, как на проволоке, а потом вдруг веревка взлетала вверх и натягивалась у нее над головой, зритель догадывался: почва ушла из-под ног царицы, и ничем хорошим тут дело не кончится. Собственно, не заметить трагедии тут было нельзя, взглянув на Эдипа впервые: он входил в спектакль с невидящим взглядом, с печатью смерти на лице, как обреченный. Осознав правду и ужас содеянного, Иокаста наматывала веревку на руку, качалась на носках и, в последний раз

Новый театр, старая сцена

глянув в «бездну», переступала белую раму картины. О том, что она повесилась, зритель догадывался раньше сообщения Вестника.

А еще актеры в спектакле «жонглировали» палками: перебрасывали их друг другу через всю сцену, ловили то правой, то левой рукой, вертели меж пальцев, пытались удержать в равновесии – на ладони, на локте, на подбородке, на ступне, на большом пальце руки (и ни разу не ошиблись)... Казалось, опять лишь упражнение на координацию. Но доведенное до автоматизма владение приемом помогало актеру впоследствии не расслабляться на «физических действиях», а сосредотачиваться на тексте, на мысли, на перспективе. Забыть о средстве, но помнить о цели игры.

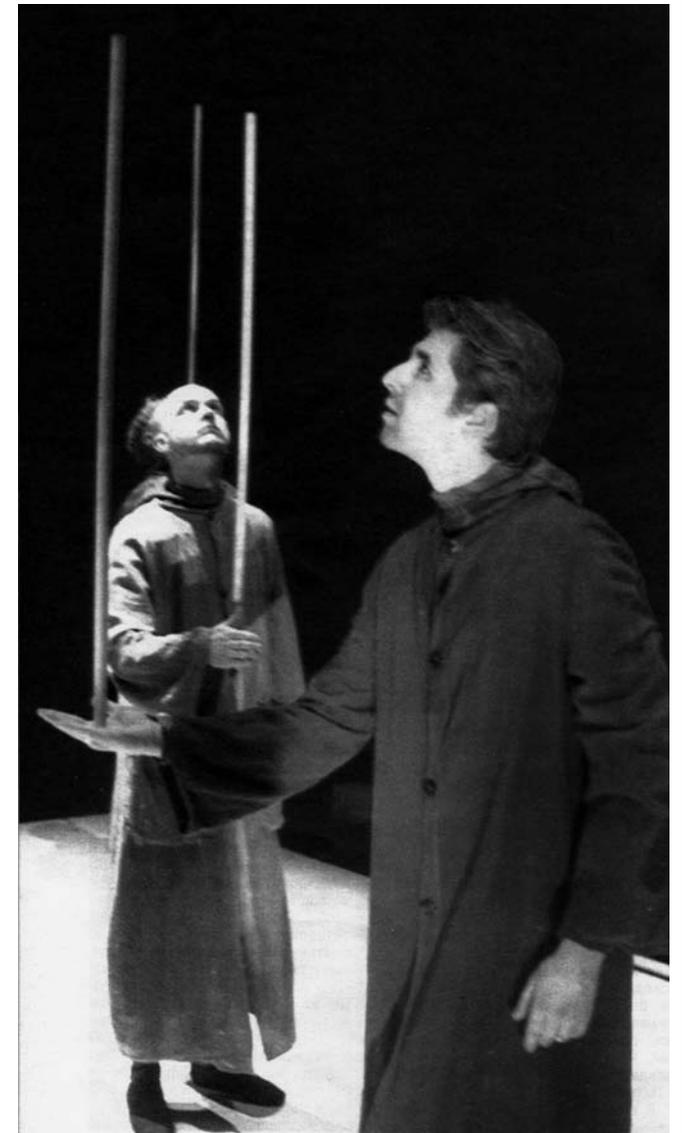
Такой простой с виду спектакль Левинского обладал необъяснимой магией. Казалось, сложен из кубиков учебной программы, играется швами наружу, а к финалу зрителя тянуло даже пофилософствовать – как, в сущности, слаб и упрям человек, как невелико пространство нашей свободы и воли, как много predeterminedности в нашем появлении на свет и уходе...

Впрочем, Левинский никогда бы не поддержал такой разговор. Будучи философом в душе, он на сцене выглядит иронистом. Никогда не бывает серьезен вполне. И никогда не обольщается – насчет театра, насчет режиссерской профессии и, уж тем более, насчет «миссии» того и другого. Может, поэтому по все-му спектаклю были расставлены брехтовские «силки». Например, перед биомеханическим этюдом Сфинкса актриса, выйдя из роли, объясняла зрителю, что это за



В. Воронкова – Иокаста.
И. Волков – Эдип

Сцена из спектакля «Эдип». Центр им. Вс. Мейерхольда. 2003



Pro настоящее

птица такая, Сфинкс, и чего ей надобно от Эдипа. Левинский не сноб и не позер, он заботлив: зритель имеет право чего-то не знать, но, если захочет, разберется, кто кому кем приходится и в чем тут проблема.

В финале Левинский еще и встраивал в Софокла Беккета. Высокую трагедию разжижал фарсом. Получался неожиданный контрапункт. В применении к текстам Беккета говорить о фабуле можно условно, но в переводе Левинского-младшего и разборе Левинского-старшего – сюжет в нем, без сомнения, был. И, что самое смешное, сюжет был все тот же. То же движение по замкнутой линии, та же трагедия поиска истины. Текст Беккета здесь тоже играл роль биомеханического этюда, еще одной «мышеловки» для зрителя и Софокла.

Спектакль этот, увы, существовал недолго, его видели немногие, но показалось, что он мог стать началом определенной стилиевой традиции

Схоже, но проще поставил своего «Царя Эдипа» В. Белякович (Театр на Юго-Западе, 2007). Как «народную драму», «драму на площади», вне конкретного места и времени, с упором на роль Хора и логику движения сюжета. Огромные железные ворота, наподобие театрального пожарного занавеса, отделяют зал от сцены. (На этот раз Белякович сам стал художником своего спектакля, и влияние великого Д. Боровского в его оформлении, несомненно, читается.) Перед нами история о том, как царь превращается в человека, ослепший Эдип прозревает, – притча «От от сумы и от тюрьмы не зарекайся».

...Створки ворот со скрежетом распахиваются, то вынося на сцену, то выметая со сцены Хор. И вот это уже никакие не ворота, а стены города, или стены дворца, или гигантские лопасти какой-нибудь смертоубийственной машины, не иначе, как орудие Рока. В начале спектакля Эдип (Е. Бакалов) является к народу в серебристом плаще, надетом на белую майку-сетку, почти на голое тело. Является, как марсианин или небожитель. Непроницаемый, неподкупный, неподсудный сфинкс, он свысока, хотя не надменно говорит с толпой. Знает цену себе и им, осознает свое право решать за других, повелевать всеми. Но постепенно, по мере того, как несчастья сыплются на его бедную голову, пластика и мимика Эдипа меняются, смягчаются, теплеют. Быть может, он недостоин прощения, но сочувствия достоин, безусловно. Все-таки он грешник поневоле и к тому же человек чести, слова: обещал довести расследование до конца – и довел. Клялся изгнать виновника народных бедствий из города Фивы – и ушел сам...

Ю. Любимов выстраивает античные спектакли на Таганке («Электра», 1992; «Медея», 1995; «Антигона», 2007), учитывая свой опыт давнего брехтианства, не раз повторяя актерам на репетиции, что трагедия должна быть «сухой и точной», строго следя за цезурами, метрами и ритмами античных текстов (трагедия должна говорить иным языком). На Таганке не любят сантиментов и всегда следят за роковой связью причин и следствий. Античные спектакли Любимова не исключение. Он строит их «методом

Новый театр, старая сцена

чересполосицы», как предлагал ему в письме «частичный поделщик Еврипида» Иосиф Бродский, который специально для Таганки заново перевел Хоры «Медеи» (остальной текст звучит в переводе классического И. Анненского). Любимов то приближает античный сюжет к нашим дням, то отодвигает в глубину веков.

В «Электре» позволяет актерам играть с православными крестиками на шее, т.е. передвигает сюжет на пять веков вперед, тем самым обостряет проблему – противоестественность убийства и мести, которыми ослеплена Электра.

На репетициях «Медеи» Любимов настойчиво советует актерам смотреть хронику из Чечни и Югославии, но сам сюжет «переворачивает». Его Медея не столько «варварка» среди героев, в куртках хаки, живущих по законам военного времени, не столько «священное чудовище» (так кто-то из критиков назвал демидовскую Электру), для которой убийство детей – органика. В исполнении Л. Селютиной она, в первую очередь, «другая» – натура, более тонко чувствующая, более глубоко страдающая от унижения. Ясон поступает, как велит ему государственный долг, женится во имя государственных интересов, в его поступке есть расчет, но измены, собственно, нет. Но для этой Медеи такой поворот дела еще оскорбительнее. На это она должна ответить чем-то ужасным.

В «Антигоне» Любимов словно рассматривает античный фриз, а потом заставляет его задвигаться, и задыхаться, и запеть. Перед зрителями – будто «живые картины». Как верно отметил В. Гаевский, «отчасти опера, отчасти оратория, отчасти трагический мюзикл, а отчасти



пластическая драма»⁸². «Другая», почти девочка, и Антигона–Алла Трибунская, а перед ней отвратительный мир, «где политика значит все и при этом ничего не значит»⁸³.

Однако и в том, и в другом, и в третьем случае Любимов, как очень чуткий художник, слышит «погромывающего монотонное приближение ужаса», как писал режиссеру все тот же И. Бродский. А это, как известно, важный признак трагедии. Именно поэтому имеет смысл строить античный сюжет с первоклассными художниками и композиторами (в этих профессиях дело наследования традиции, диалога с традицией поставлено

Сцена из спектакля «Эдип». Театра на Юго-Западе. 2007

Сцена из спектакля «Антигона». Театр на Таганке. 2007

⁸² В. Гаевский. Без солнца // *Teatrapal*, 2006, май.

⁸³ Там же.

Pro настоящее

совсем не так, как в театре). Это выводит режиссера на иной уровень мышления, укрупняет его замысел. В «Электре» у Любимова это Д. Боровский и Э. Денисов, в «Медее» – тоже Д. Боровский и С. Губайдуллина, в «Антигоне» – художник Р. Хамдамов, композитор В. Мартынов.

Боровский привязывает античность к земле, одевает актеров в современную, военную или полувойсковую форму. В «Медее» строит вдоль рампы бруствер из тугих мешков с песком (Коринф на осадном положении!). В «Электре» одевает сцену в громящую жесть, а имя героини зажигает наподобие современной неоновой рекламы (Микены гуляют!).

А для эстета Р. Хамдамова «античное приключение» разворачивается в небе, в картине, в плоской раме портика. В «Антигоне» он любит «чистой вертикальной линией в одежде», «эхом коринфской капители в прическе», Хором, живописно разбросанным на лестнице и напоминающим «этикие колонны» (И. Бродский). В цвете, беспримесном и чистом, сходятся оба. «Электра» решена в красном, «Медее» – в коричнево-черном, «Антигона» (самая ясная и молодая героиня) – в черно-белом.

«Спектакль крупных и цельных характеров – вызов современной “осколочности”, бесшабашному веселому скепсису. Спектакль мрачной серьезности – вызов современной царящей на сцене лукавой придури», – написал об «Электре» Л. Аннинский⁸⁴. Но можно так сказать обо всей любимовской трилогии. Добавив, что в центре каждой – «женщина, которая не отступится никогда», «вполне узнаваемая <...>

из разрушенных сел, ожесточенная пережитым вполне реально ужасом, но она же – полубогиня, полуволшебница из мира от нас бесконечно далекого»⁸⁵.

Если Любимов ищет рифмы прошлого с настоящим, так остро осязаемые Софоклом и Еврипидом, а в случае с «Электрой» даже сближает языческий античный мир с миром более поздним, но гармоничным, христианским, то А. Прикотенко отодвигает античный сюжет от себя еще дальше, вглубь веков. Пространство его «Эдипа» – почти библейская пустыня: каменистая почва, штук 20 продолговатых камней подвешены в плетеных сетках над сценой (художник Э. Капелюш). Поначалунах не слишком обращаешь внимание, но по мере развития сюжета осознаешь это соединений двух «античных метафор» – сизифов камень и дамоклов меч.

Время – даже не «детство человечества», а «детство цивилизации». Собственно, весь сюжет настолько ужасает режиссера (убийство, самоубийство, кровосмешение), что он превращает его в притчу, почти в басню («„Медее“ – не басня, и если у Еврипида нет морали, то и у нас не должно быть», – пишет Бродский Любимову). Этот «Эдип» – история прозрения, занимательная (потому что живая, трагикомичная) иллюстрация библейской мудрости о том, как познание приумножает человеческую скорбь. Трое актеров (только трое: К. Раппопорт, И. Ботвин, Т. Бибич) появляются на сцене как трое клоунов, трое первобытных людей или невинных детей, для которых понятия греха, вины, страха, ответственности пока еще ничего не значат. Открытию и испытанию героями этих истин, познанию на

⁸⁴ Аннинский Лев. //Аргументы и факты, 1993, февраль.

⁸⁵ Кречетова Римма. Юрий Любимов репетирует «Медее» // сайт Театра на Таганке. <http://taganka.theatre.ru/performance/medea/5219/>.

Новый театр, старая сцена

собственном горьком опыте ими главных моральных табу и служит классический сюжет. Для современных зрителей такой ход – через игру, иронию, снижением пафоса слов за счет юмора «физических действий» – облегчает знакомство, в общем, с до сих пор мало знакомыми античными текстами. (Особенно удачно это ноу-хау для молодых, т.е. довольно невежественных зрителей, которым спектакль, судя по всему, в первую очередь и предназначен.)

В общем, пока каноническая (или мифологическая) традиция античного спектакля в нашем театре не сложилась, каждый из режиссеров, кого интересует «античное приключение», складывает собственную мозаику – или цепь мозаик, вязь контекста. Левинский объединяет Софокла с Беккетом, Белякович с Прикотенко угадывают в недрах античной драмы русский балаган. Выстраивает свою античную трилогию опытный Любимов. Почти что трилогия есть уже и у молодого Прикотенко. В петербургском Театре на Литейном идут его «Эдип-царь» и «Антигона» (2004), а скоро, возможно, появится «Медее» все с той же актерской командой. Однако в варианте всех четверых «античный сюжет» выглядит и «новой драмой», и драмой-матрицей на все времена.

ОТ «ПЕРСОВ» ТЕРЗОПУЛОСА ДО «ФИЛОКТЕТА» РОЩИНА. ОБРАЗ ТРАГЕДИИ

Восторг в адрес грека Т. Терзопулоса впервые прозвучал в России из уст Аллы Демидовой (которая впервые отправилась в «античное путешествие»



К. Раппопорт – Иокаста, Т. Бибич – Хор, И. Ботвин – Эдип. «Эдип». Театр на Литейном. Санкт-Петербург. 2002

с Любимовым, сыграв у него Электру). Во всяком случае, так запомнилось. Актриса была о режиссере высочайшего мнения, назвала его гением. С тех пор и повелось.

В 1993 году в ее Театре «А» он поставил «Квартет» Х. Мюллера, не раз постмодернистски щипавшего и античный, и просто классический сюжет. «Квартет» был вариацией на тему «Опасных связей» Ш. де Лакло. С Мюллером Терзопулос познакомился в середине 1970-х, когда работал ассистентом в Берлинер ансамбль. И эти два факта, знакомство с драматургом и театром Брехта, несомненно, повлияли на его стиль и мировоззрение. Творческая влюбленность в Терзопулоса нашей первой трагической актрисы, которая умеет поддержать имидж наследницы Коонен (она даже сыграла ее в кино), немало способствовала росту популярности Терзопулоса в России. Он стал постоянным участником Международного Чеховского фестиваля: на Первом (1992) – показал «Персов» Эсхила,

Pro настоящее

на Втором (1994), где играли и «Орестею» П. Штайна, – «Медю» Еврипида–Мюллера–Керубини, на Третьем (1996) – «Прометея прикованного» Эсхила. На Театральной Олимпиаде он уже фигурировал как один из ее учредителей и председатель оргкомитета. Тогда же московские зрители увидели его «Геракла во гневе» Еврипида и «Гамлет. Урок» с Демидовой. В 2003 году, не будучи представлен на Чеховском фестивале новой режиссерской работой, он дал мастер-класс магистрантам ЦИМа и Школы-студии МХАТ в рамках Античной программы и сделал с ними «Персов». В общем, составить мнение о творчестве этого режиссера у нас было и время, и место.

У Терзопулоса, преподающего не только в России, существует свой метод, методика и техника обучения, по которым современный актер должен существовать в античной трагедии. Тут и абсолютно небытовое актерское самочувствие, и своеобразное голосоведение, похожее на гортанное пение или речитатив (эдакий горловой птичий клекот), тут и особые ритм и пластика, тоже превращающие актера в подобие гигантской, пугающей, какой-то доисторической птицы. Метод постановки греческой трагедии, открытый Терзопулосом, изучается в 30 университетах мира, что немного скрывает критику уста. Но, может, именно это и позволяет сказать, что в афинском театре Терзопулоса «Аттис», который специализируется на античных постановках, существенно лишь отличия архаического текста от современного. Режиссер ищет и находит выразительные и скупые сценические средства для трагедии как таковой. Его метод

универсален, но не индивидуален и вненационален (видимо, поэтому он и популярен так широко в мире). Терзопулоса волнует образ трагедии больше, чем ее смысловые акценты. В трактовках Терзопулоса разница между исполнением Еврипида или Эсхила – ни внешне, ни внутренне, в общем, не велика. Архаика она и есть архаика. В ней «мучительное напряжение гортани <...> скрученность мышц актеров в вопящих, молящих, неизменяющихся позах. <...> Голоса, какими не говорят <...> Положения тел, каких не бывает <...> состояние сведенных корчами пальцев, кистей, рук, шеи и плеч»⁸⁶.

Мир античных трагедий Терзопулоса – это мир языческий, сумрачный, диковатый, мало понятный современному человеку, но влекущий его к себе агрессивной красотой и гармонией, как оборотными сторонами уродства и хаоса. «Аттис» Терзопулоса – театр экстатического ритуала, театр отчаяния, театр состояний и кульминаций. Его истоки следует искать не столько в древнегреческом театре с его строгими сценическими законами, сколько в античной скульптуре; отсюда режиссер заимствует мимику и пластику своего актера. Главный цвет этого театра – черно-белый. Главный герой – Хор как актерская масса: полуголые натренированные тела, холщовые рубища, набеленные лица с обведенными черной краской глазницами, похоже на античные маски. Хор движется слаженно, как танцоры в кордебалете. Красотой здесь почитаются поза и маска отчаяния. Гармония приравнена к геометрии: Хор строится и перестраивается то по периметру, то по диагоналям сцены. За этими ритуальными механическими

⁸⁶ Соловьева Инна. Отталкивающий спектакль // Московский наблюдатель. 1992, №№ 11–12. С. 34–35. Уточним, что ни название этой статьи, ни подобные описания не значат, что критик отрицает такой театр. Далее автор признает: «Несомненно, этот режиссер исходит в своем спектакле из пьесы Эсхила (речь идет о «Персах» Театра «Аттис»). – Н.К.) – исходит из нее в совершенно иное, собственное художественное пространство».

Новый театр, старая сцена



Сцена из спектакля «Персы». Центр им. В.С. Мейерхольда. 2003



«хороводами» ощутим серьезный тренинг. При физически сложном движении актеры еще и говорят как поют и поют как дышат, что тоже впечатляет, хотя и недолго. Как всякий большой труд это вызывает уважение, но не вызывает волнения. Античный театр Терзопулоса лишает зрителя права на катарсис,

всегда сопутствовавший античному театру.

Возможно, тот факт, что Терзопулос – грек, заставил нас сначала принять его за человека, который «знает, как надо», а его театр за некую реконструкцию древнегреческого театрального ритуала. В российском театре до сих пор живут легенды о приезде в Москву Аспасии Папатанасиу и Афинского Художественного театра Каролоса Куна. Однако не лишне было бы тут припомнить мнение знатока античности В. Ярхо еще о первых гастролях «Аттиса», где им уже были отмечены недостатки Терзопулоса: невнимание к содержанию античной трагедии, несоответствие законам древнегреческого театра, которое выдается за соответствие древнегреческой архаике. «Наблюдая из зала за этим исступлением, начинаешь откровенно скучать. Человеческая психика не может находиться в таком взвинченном состоянии весь вечер, – исходом может быть либо

Сцена из спектакля «Геракл во гневе». Театр «Аттис», Афины, Греция. 2001

Pro настоящее

отключение, либо истерика. Если человек случайно прикоснется к оголенным проводам и его хорошенько потряхнет, он несомненно испытает сильное потрясение. Однако едва ли найдется любитель держать два пальца в электрической розетке два часа подряд⁸⁷.

Поначалу экзотический «Аттис» произвел в Москве эффектное впечатление: такого театра мы еще не видели. Со временем эта очарованность Терзопулосом истаяла: его античные спектакли, несмотря на смену названий, казались бесконечной вариацией одного и того же архаического представления, стилизованно-варварского и облагороженно варварского, экспортно-красивого даже в своем уродстве.

Наверное, эти спектакли выглядят более привлекательно на открытых площадках в Греции, но это не есть убедительный аргумент в пользу их безусловной художественности и генетической связи с настоящим античным театром. Чем дольше длится наше знакомство, тем больше спектакли Терзопулоса хочется сравнивать не с иными драматическими спектаклями на античный сюжет (скажем, той же «Орестеей» П. Штайна), а с массовыми театрализованными представлениями, которыми обычно потчуют публику на всенародных национальных праздниках или спортивных Олимпийских играх. Информацию о театре «Аттис» легко представить как в театральных афишах, так и в глянцевах гидах для туристов. Они рассчитаны на неопита, жаждущего экзотики, но не настаивающего на постижении смысла «античного сюжета». Прямым наследником Терзопулоса в России можно считать сегодня

режиссера Н. Рощина, сначала магистранта, затем помощника В. Фокина, а ныне руководителя Актерского Режиссерского Театрального Общества (А.Р.Т.О.). Кстати, в московском спектакле Терзопулоса «Персы» Рощин играл лучше и точнее всех (Призрак царя Дария) и, пожалуй, только благодаря ему сюжет, мало знакомый и мало понятный русскому зрителю, стал для него относительно ясен.

И до знакомства с Терзопулосом ритуальный театр, театр



⁸⁷ Ярко Виктор. *Есть ли предел испугу? // Московский наблюдатель. 1992, №№ 11–12. С. 32–33.*

Сцены из спектакля «Филоктет». Центр им.Вс. Мейерхольда. 2004

Новый театр, старая сцена

архаический и метафорический, волновал молодого режиссера, поставившего в Москве такие любопытные спектакли, как «Пчеловоды» (независимый проект), «Король-олень» (РАМТ), «Школа шутов» (ЦИМ). В рамках Античной программы Рощин показал «Филоктета», после чего критика довольно дружно констатировала: режиссера гораздо больше сюжета Софокла волнует «мистерия собственного сочинения», «нечто про античность вообще»⁸⁸, в своих отношениях с античной драмой Рощин, увы, лишь «довольствуется аттракционом – очень сильным по формальной изобретательности, но поразительно аморфным по смыслу»⁸⁹.

«Картинка» спектакля была очень красивой (красивой в своем странном уродстве, как и у Терзопулоса), но в сущности бессмысленной, слишком формально сопрягалась с содержанием трагедии. Кто-то из молодых критиков даже написал (не чувствуя, что подводит режиссера), что главное содержание этого спектакля – боль: боль раненого Филоктета, брошенного товарищами умирать, заживо гниющего на острове и оглашающего его нечеловеческими воплями. Тогда как главным содержанием драмы Софокла является все-таки история попорченной дружбы, предательства и обмана, Филоктета Одиссеем. Но это, судя по всему, мало волновало режиссера, сказавшего в одном интервью, что пьеса Софокла не мешала ему решать свои задачи.

«Трагедия – это моно, то есть одна линия, в ней нет никаких нюансов, это постоянный шок; исходное событие – это уже шок. Найти разнообразие в этом однообразии, если находиться в этом



состоянии долго и тренировать его, вот это считается приближением к сути трагедии. Это бесконечный шок, бесконечный ужас, в котором пребывает человек некоторое количество времени, и в этом заключается энергия трагедии». Определение античной трагедии, данное Г. Заславским⁹⁰, трудно считать универсальным, но именно такое впечатление оставила античная манера Н. Рощина. Подобный путь декоративной игры и дизайнерской режиссуры в отношениях с античной трагедией довольно моден сейчас, но кажется не столько даже порочным, сколько тупиковым. Есть в этом



Сцены из спектакля «Филоктет». Центр им.Вс. Мейерхольда. 2004

⁸⁸ Соколянский Александр. *Филоктет на арбалете // Время новостей. 2004, 25 октября.*

⁸⁹ Карась Алена. *Звук трагедии // Российская газета. 2004, 25 октября.*

⁹⁰ Заславский Григорий. *Культурный вопрос // Радиостанция «Маяк», 2004, 12 октября.*

Pro настоящее

какой-то обман публики, которой всучают суррогат под видом реального продукта. И это обман самого себя, т.к. этот путь лишь на первый взгляд кажется дорогой интеллектуалов и эстетов, а на деле ведет театр прямоком к поп-культуре. Одним из главных аргументов, выдвигаемых в пользу спектакля Рощина и театра Терзопулоса его поклонниками, является успех и «Аттиса» и «Филоктета» в Греции, в античном амфитеатре на открытом воздухе. Но это и есть слегка эстетизированный образ массовой культуры. «Между тем греки среди других открытых ими законов мироздания знали с древнейших времен и такой: “Ничего слишком”. Для искусства это означало требование той гармонии, которой проникнуты все истинные творения эллинской архаики: даже страсть, ярость, испугление греки умели передавать так, чтобы их изображение не выходило за пределы возможностей человеческого восприятия»⁹¹.

Последняя российская премьера Терзопулоса в Петербурге, в Александринском театре, «Эдип» (2006), лишь подтвердила верность наших опасений.

ОТ «МЕДЕИ» А. ВАСИЛЬЕВА ДО «ИЛИАДЫ» А. ВАСИЛЬЕВА. ТРЕТИЙ ПУТЬ

Рождение «античного сюжета» в «Школе драматического театра» можно считать актом органичным и закономерным. Много лет А. Васильев изучает мистериальный театр, пытается не просто ставить мистерии, но привить их русской сцене, разрабатывает особую голосовую технику, годную для исполнения трагедии, исследует структуру мифа и его позднейших наслоений.

Предложенный нам Хор и ритуал в спектакле «Илиада. Песнь двадцать третья» (2004), в этой «поэме без героя», ничуть не напоминал реставрированную, стилизованную античность. А. Васильев соединил тут самые разные техники и костюмы, танец – с восточными единоборствами, русскую народную заплачку – с восточным горловым пением, речитатив с пантомимой. Это была новая мистерия на материале античности, античность, пересозданная выразительными средствами самых разных и более поздних культур, усвоенных и сплавленных в единое целое талантом режиссера. В спектакле «Медея. Материал» (2001), сделанном А. Васильевым для Валери Древилль, чувство античности рождало соединение двух очень разных техник и традиций русского и французского театра плюс немецкая драматургическая традиция, представленная драматургом Х. Мюллером.

...Стул с медными пластинками-«зеркалами», баночки с кремом и косметическими салфетками, таз, испачканный золой, две белые тряпичные куклы на низком черном табурете. Зритель успевал все это рассмотреть, и только потом на возвышение садилась она. Высокий породистый лоб, лицо без грима, волосы зачесаны за уши, платье мешком, зеленое, с квадратами-вкраплениями теплых цветов, желтого и синего. Она входила в спектакль под громкий стук своих каблуков и удивительно спокойно закуривала. Но прежде, чем она начала говорить, то есть забывала, что она актриса, и вспоминала, что она Медея, на белом экране-заднике, в крошечной тишине, зритель по-русски читал весь ее монолог,

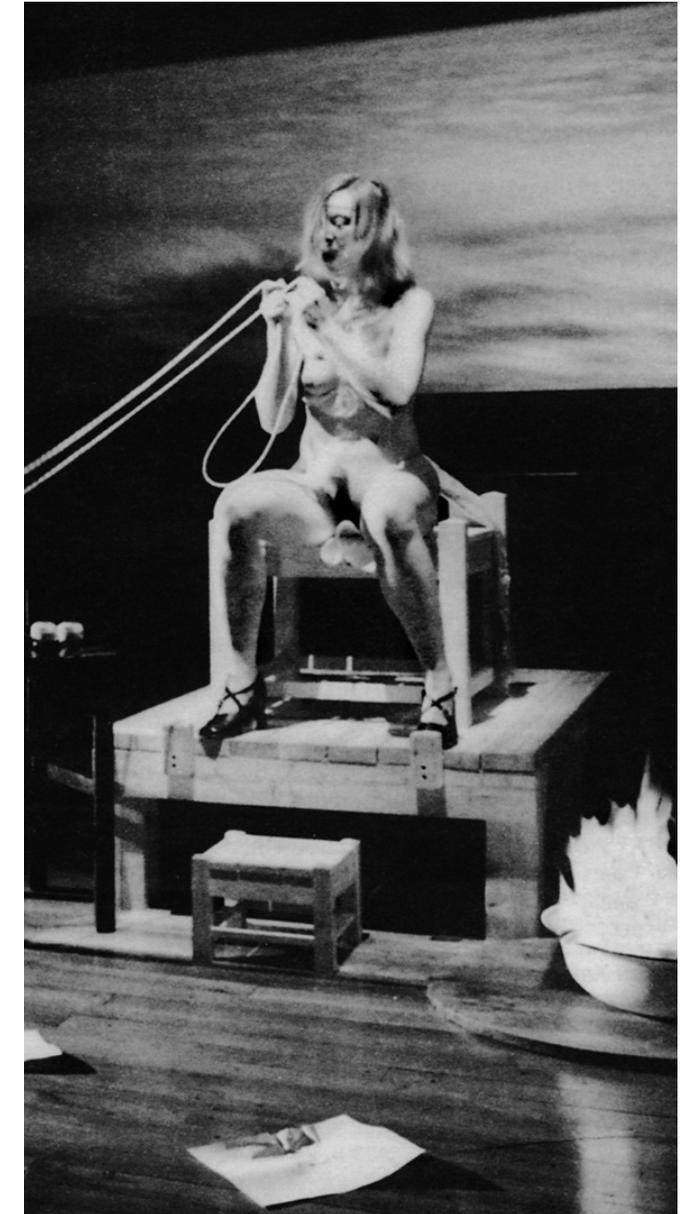
⁹¹ Ярхо Виктор. Там же.

Новый театр, старая сцена

сочиненный Х. Мюллером. И впал в отчаяние, потому что понимал: текст, записанный как стихотворение, без знаков препинания, которые должна расставить она, сыграть невозможно, а играть – безумие.

«Медея. Материал» не пьеса в привычном смысле – сразу кульминация, сразу взрыв, требующий от исполнителя титанической концентрации психофизических сил. Готов ли современный актер к «роли-жертвоприношению» по Гротовскому? Миф о Мее, колхидской царевне и несчастной возлюбленной Язона, зарезавшей своих детей, как любой сильный сюжет, всегда волновал театр. Но способен ли современный человек, с его утилитарным отношением к добру и злу, понять и адекватно оценить и миф, и сюжет, и поступок? Тот романтический театр, которому был когда-то под силу и катарсис, и трагедия, давно исчерпал свою эстетическую и технологическую силу, и Васильев знает это лучше других. А современный театр довольствуется сюжетами попроще, и катарсис, как однажды пошутил Брук, давно отождествил для себя с эмоциональной паровой баней. В том, что Васильев в «Мее» дал зрителю время осознать невозможность своей затеи, был его первый режиссерский прием, первая провокация. Потом он же и доказал, что в театре возможно все. Например, не зная ни слова по-французски, всякий раз почти безошибочно угадывать, какой из фрагментов только что прочитанной пьесы звучит.

Весь этот спектакль был узелками наружу. В нем с самого начала был виден прием и поражала соразмерность деталей. Восхищала



жесткость структуры и вызвала уважение мельчайшая проработка внутреннего состояния героини. При этом высокая технология на сцене не отменяла живого волнения в зале. От зрителя не скрывали, что перед ним лаборатория,

В. Древилль – Медея. «Медея. Материал». «Школа драматического искусства». 2001
Фото А. Васильева

Pro настоящее

DM



Сцены из спектакля
«Илиада. Песнь двад-
цать третья».
«Школа драмати-
ческого искусства».
1997–2004

что трагедию можно творить из самых простых вещей. Зрителю даже демонстрировали, как это делается. Актриса читала реплики по бумаге: за себя, за Язона, за Кормилицу, то входя в роль, будто ныряя под воду, то выходя из нее, будто выныривая, чтобы глотнуть воздуха. Хруст смятой страницы в руках, хлопок по ноге, как выстрел, обозначали границу между «входом» и «выходом» из этого минотаврова лабиринта. Задача – технически сложная, но именно она дисциплинировала зрелище, задавала ему ритм и, видимо, служила актрисе опорой, чтобы в считанные минуты взлететь, упасть в мюллеровскую кульминацию, как в кратер вулкана, и взречь голосом мифической Медеи, рыком раненого зверя. Говоря о молодой сопернице, дочери Креонта, на которой собирается жениться Язон, Медея медленно обмазывала лицо кремом, будто обдумывая свою месть. Салфетки липли ко

лбу, висели на щекам, как полоски кожи, струпьями. Лицо искажала гримаса, рот рвался в крике, и вот перед нами уже было не лицо, а маска самой греческой трагедии. Говоря, что подарит невесте свой свадебный наряд, и он, пропитанный ядом ее души, отравит соперницу, Медея срывала с себя платье. И продолжала медленно мазать кремом груди, плечи, ноги, словно заваривала свой яд. И вот уже салфетки выглядели бинтами, которыми женщина оборачивала свое больное, несчастное тело. Хотя перед зрителем была уже и не женщина, и не актриса, а фурия. И понятие мести, помещенное в пространство мифа, осмыслялось в ином масштабе. Мечь Медеи – не только и не столько месть женщины, обманутой любовью. Это месть воительницы, отравленной предательством и отчаянием, предавшей ради любви все, что завещано предками, – и отчаянно уязвленной тем, что жертва осталась не принятой, а

Новый театр, старая сцена

DM

душа растоптанной. Когда Валери Древилль кричала всем телом и душой, казалось, будто в помещении вот-вот лопнут стекла и зрителя вынесет вон взрывной волной.

В этот момент ты либо переставал замечать прием, либо только отмечал его краешком глаза. Поток мощной эмоциональной энергии со сцены заставлял забыть про театр. Оказывается, можно наслаждаться техническим мастерством и одновременно испытывать



<i>Pro настоящее</i>	
<p>чувство священного ужаса и счастья. Нечто подобное и вызывал, наверное, в зрителе мистериальный театр. Театр «Медеи», созданный Васильевым, ускользал от описаний. Расцарапав сердце, испарялся, как симпатические чернила с белого листа. Режиссер успевал осмыслить колоссальный объем культурной информации и при этом не рухнуть под этим грузом. «Медея» Х. Мюллера – лишь макушка айсберга, как бы напоминал он. Есть еще сам миф, и миф, осмысленный греческой трагедией, и миф, переосмысленный другими веками, народами и традициями (эту идею Васильев активно и развил потом в «Илиаде»). В его «Медее» слышались отзвуки и брехтовской немецкой традиции, и французской классицистской традиции, и все это было подожжено русским психологизмом. Смерчем вилось вокруг актрисы и жалило ее, как Эринии жалили Ореста.</p> <p>А за спиной Медеи, на белом экране, искрилось, пенилось и бликовало в это время море, будто напоминая о счастливом плавании Медеи из родной Колхиды в чужую Грецию. Прием классический и даже банальный – состояние природы иллюстрирует душевное состояние героини. Но игра Валери Древилль к этому моменту достигала такой душераздирающей силы и откровенности, что и образ меняющегося моря воспринимался сильным эмоциональным символом. Над морем взвивались чайки, и Медея вспоминала, как была счастлива во дворце отца. Начиная кувыряться в волнах серебристая рыбина, и Медея оглядывалась, завидуя ее беспечной свободе. Море темнело, как кровь, и Медея срывала с себя платье, а</p>	<p>зритель в шоке видел возбужденный стеклянный член у нее между ног. И снова прием. И снова на грани допустимого. Но именно он с необходимой режиссеру мощью передавал ту роковую тягу, что испытывала Медея к Язону: она ни на секунду не могла его забыть, ощущала в себе постоянно и постоянно ощущала боль. В мифах жили кентавры, полулошади-полулюди, значит, должны были жить и полуженщины-полумужчины. Сорванное с плеч платье Медеи изображало свадебный наряд, который предназначался невесте Язона. Платье танцевало в руках, липло к коленям, хлестало ее между ног, будто доставляя ей физическую боль, а потом вспыхивало факелом и в минуту превращалось в кучку пепла, как, собственно, и сердце Медеи. А следом за платьем в огонь летел и устрашающий член, вырванный ею из чресел. Медея снова была свободна.</p> <p>...И приходил на море закат, как затмение. И почти черное солнце садилось за горизонт. Неприкрытая нагота сидящей, сгорбившись, актрисы, – красивой женщины, стареющей буквально у зрителя на глазах, – ошеломляла. Но уже не как дерзкий режиссерский прием, а как олицетворение тех невыносимых разрушений, что претерпела душа «варварки», как называл Медею Х. Мюллер. Пытаясь взять себя в руки и унять дрожь в коленях, она снова доставала текст, но, не прочитав ни реплики, комкала лист и совала его между ног. Бесстыдный жест выглядел продлением душевной ярости. И море в этот миг казалось стальным и холодным. Говорят, мужчина, перестав любить женщину, перестает любить и ее детей. Медея, эта женщина-кентавр, поступала, как мужчина. Ее</p>

<i>Новый театр, старая сцена</i>	
<p>дети были плоть и кровь ее ненавистного Язона, а значит, и символ его предательства. Двум тряпичным куклам на табурете бросала она упрек в том, что они ей чужие, они актеры, которым должна быть смешна трагедия их матери-варварки. Тихонько потянув их за веревку на шею к себе, она вздергивала их в воздух, как на виселицу, судорожно вращала, прижимала к груди, когда над морем в последний раз вспыхивал и гас солнечный луч. Куклы, вслед за платьем, тоже летели в огонь. Медея сжигала мосты. Но прежде вспарывала куклам животы, и оттуда с сухим треском брызгал на пол рис.</p> <p>Пахло гарью, а, чудилось – человеческим мясом. И зрителя заливала краска стыда за свой цинизм, неверность, варварство, каннибальство. Зрителю все-таки был отпущен катарсис. И финальная надпись «Конец» на экране осознавалась им не просто как титр, финальная точка спектакля, но как конец всего: жизни, любви, мучения, счастья, трагедии – некоей Медеи из Колхиды, ставшей героиней древнегреческого мифа. Зеленый мертвенный свет заливал лицо Валери Древилль, и оно разглаживалось от страдания. Тело, которое еще недавно казалось уродливым и жалким, вдруг обретало мраморный блеск статуи и снова казалось прекрасным. Это была уже не Медея, но еще не актриса. Она так и не поднималась со стула. Только, как безумная, повторяла последние реплики пьесы – за Медею, за Язона... Ее, нагую, хотелось укутать и увести подальше от людских глаз. Зритель уходил со спектакля на цыпочках, чтобы не потревожить миф.</p> <p>После подобных спектаклей начинается казаться, что театр все-таки</p>	<p>опять способен на многое. И современным режиссерам удастся навести мосты с театром древности, с античной трагедией, «прободать ее насквозь», как пишет Бродский, и извлечь из этой связи не только эстетические приемы и этические правила, но почерпнуть и энергию заблуждения, важную для дальнейшего развития. Потом появляется очередной плохой или неумный спектакль и отбирает эту надежду. И снова кажется, что трагедии «хорошо на природе, но лучше в морге» (И. Бродский), что ей не стать тем театральным эсперанто, каким ее мыслил А. Таиров.</p> <p>Так что же дальше?</p> <p>«На вопрос нужна ли нам трагедия, нельзя ответить однозначно. Конкретные трагедии нам нужны в том смысле, что мы охотно, <...> жадно используем ситуации и тексты античных трагедий. В то же время жанровую оболочку, атмосферу оставляем истории. Нам близки, интересны нравственно-психологические коллизии трагедий Еврипида и Софокла, но совершенно чужды идеологемы, влияющие, в значительной степени, на жанровое оформление пьесы.</p> <p>Дело не в том, что мы не приемлем в принципе ощущение трагизма, трагического. <...> жанру мы говорим «нет», трагическому – «да».</p> <p><...> театральная компания, которая берется за трагедию, в известном смысле, совершает безумный поступок, как многие герои античности. Нельзя сказать, что революционный, – были предшественники, будут и продолжатели, – но рискованный. В эмоциональном отношении мы берем от трагедии гнев и безумие – они нам близки и симпатичны»⁹².</p>

⁹² Соколинский Евгений. Гнев и безумие, или Нужна ли нам трагедия? // Современная драматургия, 2005, №2.

Pro настоящее

Античные «трагедии корреспондируют с новейшей русской реальностью, как никакая новая драма не переключается. Не просто открывают окно в действительность, но ступают по этой действительности, как по зараженной территории, ответственно и бесстрашно... Без симулякров и попсовых подтанцовок.

<...> Ей-богу, древнегреческая трагедия звучит сегодня практически в стиле non-fiction»⁹³.

Как всегда, питерские критики, задающиеся серьезными вопросами куда больше, чем их московские коллеги, интересующиеся театральным контекстом, собственно профессией, данной им в ощущениях, предлагают ответы ясные и личные. Я бы (может быть, типично помосковски, т.е. допуская для себя компромисс) расположилась где-то между исчерпывающей сентенцией Е. Соколинского и афоризмом О. Скорочкиной.

Когда мы начинали это исследование, нам казалось, что в «жанр итога» (снова И. Бродский) русская сцена пустилась по соображениям сугубо серьезным – ну, и из чувства самосохранения. Чтобы вернуть себе иной, исторически ей предназначенный статус. Однако пять лет спустя мы вынуждены констатировать: все-таки больше всего в этом было моды. Правила не сформулированы, по-прежнему живем среди исключений. И в той суете, в которой существует сегодня русский театр, нам вряд ли скоро удастся увидеть некие программные античные спектакли. Прежде надо избыть, «забыть» неудачный опыт русской театральной истории – и припомнить опыт удачный, привыкнуть к античным текстам настолько, чтобы они казались нам...

хотя бы такой же рутинной, как Чехов. А пока что с нами остается опыт «Антигоны по-карски».

Эта формула С. Параджанова влияет в книгу Давида Боровского «Убегающее пространство» с воспоминанием об одном из самых известных и, кстати, удачных античных спектаклей советской сцены – об «Антигоне» Д.Алексидзе, сыгранном на украинском языке в Театре им. И. Франко, с С. Коркошко в заглавной роли.

«Пока Сережа стоит на балконе, не могу удержаться (а может быть, и другого случая не будет), чтобы не рассказать о самой короткой и объемной рецензии на театральное представление. Я слышал, что накануне видели Параджанова в театре Франко на «Антигоне» Софокла, поставленной тбилисцем Алексидзе. Спросил его снизу, сложив ладони растробом:

– Ну, как?!

А он мне сверху:

– Антигона по-карски!»...

Нет, все-таки, чтобы не заканчивать на минорной ноте, вернемся еще раз к И. Бродскому. Просто читаемся:

*Спасибо, трагедия, за то, что ты откровенна, <...>
За то, что не требуешь времени, что – мгновенна. <...>
Смотрите, она улыбается! Она говорит: «Сейчас я
Начнусь. В этом деле важнее начаться,
Чем кончиться. Снимайте часы с запястья.
Дайте мне человека, и я начну с несчастья». <...>
Раньше, подруга, ты обладала силой.
Ты приходила в полночь, махала ксивой,
Цитировала Расина, была красивой.
Теперь лицо твое – помесь тупика с перспективой.*

2004–2009

⁹³ Скорочкина Ольга. Старая новая драма // Петербургский театральный журнал, 2005, №4 (42).



Вера МАКСИМОВА

ОЛЕГ ЕФРЕМОВ И АНДРЕЙ ЛОБАНОВ

(Окончание. Начало в № 3-4, 2008)

Вопрос о театральности Ефремова – один из самых сложных.

Никто из учеников Олега Николаевича и его критиков не смог бы написать о нем, как выдающийся актер Театра им. М.Н. Ермоловой Иван Соловьев о Лобанове: «Он "фонтанировал", подсказывал нам ошеломлявшие нас мизансцены. Я впервые для себя открыл его неистовую силу, его безудержность. Он словно подстегивал нас. Мне он предлагал такие решения сцен и такие мизансцены, которые ставили меня в тупик, и сначала во мне шевелилось что-то вроде протеста. "Попробуйте, попробуйте!" – шутливо, но властно говорил Лобанов»¹.

В первом акте «Бешеных денег», знаменитого спектакля Театра им. М.Н. Ермоловой, режиссер ставил Лидию Чебоксарову – Л. Орданскую у колонны, в центре террасы, словно выставлял на витрине. В белом атласном платье, на фоне яркой зелени и белоснежных жардиньерок художника В. Дмитриева, с обнаженными плечами и руками, она долго и неподвижно стояла, невозмутимая, уверенная в себе, полная любования собой, и вальсы Штрауса, вкрадчивые и манящие, «омывали» живую статую.

Пауза тянулась невозможно долго, а в красивейшем эпизоде постепенно проступали режиссерские «перец и соль». Зритель понимал, «о чем пойдет речь». Лидия позволяла, предлагала себя рассмотреть. Неслышимый, совершался торг. Неприступную московскую красавицу-дворянку из почтенной семьи разглядывали «купцы и приказчики, как бы прицениваясь и прикидывая, за сколько можно ее купить»².

Лобановская театральность была не только всепроникающей (в живого актера, сценографию, «мертвую» аксессуарную среду).

Она была ярчайшей, то есть бесспорной, очевидной.

Лобанов не скрывал интеллектуального (отчасти, рационального) характера своих супертеатральных мизансцен, которые рождались не только интуитивно, фантазией, как у всякого талантливого художника, но придумывались, сочинялись, возникали от мысли. «Мизансцена – это мысль, вложенная в планировку, высшая форма и заключительный этап планировки», – писал Андрей Михайлович³.

Ефремов не был в такой степени театрален. В обширной литературе о нем и его театре, скопившейся к началу XXI века, слово «театральность» почти не употребляется. Как будто ее и не было совсем в нем – актере и режиссере, о котором постепенно сложился (и останется в истории) комплекс суждений, как о художнике невероятной правдивости, искренности и свободы, громадного гражданского темперамента, «неприкрытой, неуступчивой социальности»⁴, изгонявшем со сцены «дурную театральность» («театральщину»), аналог штампов и омертвелостей.

¹ Соловьев И.И. Монолог под занавес. М., 1979. С. 127, 128.

² Там же.

³ Лобанов А. М. Из стенограмм четырех бесед А. М. Лобанова с заведующим литературной частью Театра им. М.Н. Ермоловой М.В. Бертенсоном. 1948 // Лобанов Андрей Михайлович. Документы, статьи, воспоминания. М., 1980. С. 63.

⁴ Крымова Наталья. Имена. Избранное. Книга третья. М., 2005. С. 22.



Как известно, первыми «угадали» и поддержали Ефремова критики-шестидесятники, ученики Павла Маркова и других корифеев нашей театроведческой школы, чудом уцелевшей после очередного разгрома в конце 1940-х годов (кампания против «безродных космополитов» почти ее погубила), талантливые выпускники ГИТИСа.

Он и его рождавшийся театр не могли не быть счастливы этой поддержкой и пониманием сверстников, в литературном и театроведческом даре едва ли не равных ему. Шестидесятники объяснили Ефремову – его самого, а «Современнику» открыли перспективу движения, особость назначения молодого коллектива в 1950–1960-е годы, когда на короткий миг в жизни страны забрезжила свобода. Они были «соучастниками» сложной, разнообразной, к финалу мхатовского периода – трагической судьбы Ефремова. Талантливые литераторы, они умели запечатлеть человека и явление в искусстве.

Сначала заговорили об актере, но скоро и навсегда – в живую параллель – об актере и режиссере, потому что два эти таланта были в нем нераздельны, и режиссура его родилась из актерского дара и педагогического опыта. (Здесь – отличие Ефремова от Лобанова, так



же, как и от Товстоногова, Эфроса, других больших режиссеров «по преимуществу», никогда актерами не работавших.)

Шестидесятники первыми заметили в «Современнике» «исключительную заботу» о «жизненности содержания» и новый уровень сценической правды, новое звучание слова, живую речь улицы на сцене; и то, что в молодом театре

А.М. Лобанов

Сцена из спектакля «Спутники»

Сцена из спектакля «Люди с чистой совестью»

Сцена из спектакля «Старые друзья»

не искали новых форм, «вполне довольствуясь известными», и то, что в спектаклях о войне и не о войне был растворен ее опыт и чувствовался «точный адрес» послевоенного времени.

Очевидец жизни и творчества Ефремова, Наталья Крымова для объяснения режиссуры Ефремова использовала известную фразу чеховского Треплева из последнего акта «Чайки» – о том, что творить надо «не думая ни о каких формах», прислушиваясь лишь к тому, «что свободно льется из глубин души». Этот закон творчества действует в счастливый час, когда душа переполнена и кажется источником глубоким и неиссякаемым. Мы наблюдали такое в лучших спектаклях молодого «Современника»⁵.

Выделив в режиссерской деятельности Ефремова актерский аспект как наиглавнейший, она нашла сходство лидера «Современника» со своим и Анатолия Эфроса близким другом, известным чешским режиссером Оттомаром Крейчей, который видел «главную задачу» в том, чтобы «помочь актеру стать частью целого», чтобы «внушить актеру: люби героя больше самого себя», <...> «чтобы пройдя через героя, вернуться к себе – уже художником, сотворившим другого человека»⁶.

Лучше шестидесятников, этой несравненной по талантам и культуре генерации критиков, о Ефремове никто не написал. Следующие поколения историков и театроведов не могли обойтись без их книг и трудов. Возникли толкования и вариации сказанного прежде и, разумеется, новые легенды.

Анатолий Смелянский, Ефремова в «Современнике» не видевший, работавший с ним позже, в Художественном театре, подводя некоторые итоги в 1990-е годы, нашел для него новое слово. Неожиданное и странное для властного, честолюбивого художника, диктатора и «фюрера», как называли его в молодости соратники-актеры.

Критик другого поколения написал о «стыдливой» природе ефремовского дарования, об импровизационном, иррациональном, а не аналитическом – «умственном» даре режиссера. О том, что в актерском творчестве Ефремов «избегал резких форм», «дорожил натуральным, сиюсекундным, случайным, вот сейчас рожденным». И в постановках его часто не было видно «никакого режиссерского плана или задания, а пред тобой разворачивалась непредсказуемая живая жизнь»⁷. (Какой контраст в сравнении с рожденными мыслью, пенящимися театральностью мизансценами Лобанова!)

Сказанное на пороге XXI века не противоречило суждениям сорокалетней давности, а уточняло, оттеняло их. Из чего следует, что шестидесятники угадали Ефремова верно.

Сами они на протяжении всей жизни не оставляли столь волновавшую их в молодости тему рождения нового театра, свободного (по замыслу, в идеале, в мечтах) в несвободной стране, и человека, более всех этому послужившего.

Одну из самых оригинальных, живых и точных характеристик Ефремова и его актеров (воспоминание-видение сквозь толщу лет) дал бывший шестидесятник Борис Зингерман.

⁵ Крымова Наталья. Там же.

⁶ Указ. соч. С. 83.

⁷ Смелянский Анатолий. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. М, 1999. С. 37.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>«Столичные разночинцы, они старались походить на чеховских интеллигентов и быть свободными сознательными гражданами, любимцами публики и ловцами человеческих душ, Ефремов был первым среди равных и, однако же совместное подробное обсуждение персонажей и эпизодов будущего спектакля занимало в этом театре львиную долю репетиционного времени. На сцене «Современника» Ефремов не имел соперников, хотя многие копировали его манеру, часто даже в мелочах, например, резкие утвердительные кивки головой, которые придавали речи дополнительный действенный посыл. Но ни у кого не было таких убеждающих интонаций и такой неотразимой улыбки, мгновенно раскрывающей светлую душу артиста. Он привлекал зрителя острым умом, искренностью, слегка застенчивым и победоносным мужским обаянием. К тому же при всей определенности натуры Ефремова, его отличала удивительная душевная пластичность. Он мог правдиво сыграть традиционного русского профессора и заводского слесаря. Сам он одновременно походил и на того и на другого. Ефремов вывел на нашу сцену середины века нового социального героя, человека самостоятельных стойких убеждений, способного воздействовать на публику прямо и проникновенно»⁸.</p> <p>Зингерман сказал об «активизме» Ефремова и его «аскетическом понимании жизненной правды», о соединении «публицистических намерений», искренней, молодой, наивной веры в «откровения XX съезда» с «методом физических действий» по Станиславскому, с «мхатовской традицией», которую театр не хотел копировать,</p>	<p>⁸ Зингерман Борис. <i>Человек в меняющемся мире // Театр, 2000, №3. Цит. по сб. Олег Ефремов и его время. М., 2007. С. 23.</i></p> <p>⁹ Там же. С. 23, 24.</p> <p>¹⁰ Ефремов Олег. «К.С. Станиславский» // Ефремов Олег. <i>Все непросто... Статьи. Выступления. Беседы. Документы. М., 1992. С. 13.</i></p> <p>¹¹ Ефремов Олег. «О театре единомышленников» // Указ. соч. С. 49.</p> <p>¹² Бродская Галина. <i>Комментарии // Указ. соч. С. 294.</i></p>

<i>Мастер-класс</i>	
<p>Но почти то же самое он повторяет и десять лет спустя, в 1966-м, в первый юбилей «Современника». И позже, пережив многие разочарования, утратив молодую страстность, категоризм суждений, он остается при своей юношеской вере в то, что на сцене самое главное – «живой человек», «жизнь человеческого духа», и «что» в искусстве всегда важнее, чем «как».</p> <p>В 1983 году на торжественном заседании в Большом театре, посвященном 100-летию Вахтангова, Ефремов зачитал небольшой доклад, который через год будет опубликован в виде статьи. В докладе имелось «положительное» упоминание о Мейерхольде, как о великом режиссере-классике и собрание известных цитат из Вахтангова. О том, что бытовой и натуралистический театр должны умереть, что «характерный актер» не нужен, если не «почувствует трагизм в каждой характерной роли», что «Принцесса Турандот» была «праздником театральности, искрометного веселья, безудержной импровизации». Было сказано о режиссуре, как о «явлении духовной культуры и народной жизни», о творческом подвиге Вахтангова и «мужестве осуществления самого себя», о его бесстрашных спорах со Станиславском, «оплаченных неврами, честью, здоровьем»; о том, что «он расправил свои крылья и вышел за пределы маленькой студии только потому, что совершилась Революция» и заговорил «со своим народом о самом важном»¹³.</p> <p>Не трудно заметить, что взволнованная публицистика в докладе, а потом и в статье преобладала в сравнении с эстетикой. И не было вахтанговской «тайны», гения с трагической судьбой, увиденного</p>	<p>новым зрением 1980-х, – мистика, неохристианина, желавшего поставить всю Библию целиком, толстовца и поклонника восточных религий; не успевшего разглядеть ужасный лик русской революции и художественно, этически, возторженно ее принявшего; в конце короткой своей жизни поклонявшегося Мейерхольду едва ли не более, чем своему учителю Станиславскому.</p> <p>Похоже, что Ефремов знал о Вахтангове, как и о Таирове с Мейерхольдом немного. И потому не чувствовалось его личного отношения к Вахтангову, заинтересованности в том, чтобы понять, проникнуть, применить открытия и откровения рано умершего новатора в собственной работе. Не здесь была сфера его главных художественных интересов. И эффектный текст, по всей видимости, был написан не Олегом Николаевичем. (Так он писать не умел, вообще писал мало, а к концу жизни не писал ничего.) Однако, несравненный артист, он с пронзительной искренностью, великолепной естественностью прочитал доклад, и зал, поднявшись до единого человека, долго аплодировал ему.</p> <p>В молодости, когда критики-друзья и критики-враги, чиновники-охранители, служители «официоза» из разных, прямо противоположных побуждений (одни – чтобы поддержать, оградить с помощью больших авторитетов, другие – чтобы ниспровергнуть, уничтожить) старались определить специфику «Современника», его принадлежность к тому или иному направлению Ефремов категорически противился этому, повторяя, что начала свои его молодой театр берет из МХАТа.</p>

¹³ Ефремов О.Н. «Гражданское служение России» // Сб. Евгений Вахтангов. М., 1984. С. 33–36.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>Друг-актер – Михаил Козаков, не мудрствуя, обозначил искусство «Современника», как «неореализм плюс антисталинизм». Но сам Ефремов не желал «прописывать» «Современник» ни по адресу пришедшего с запада «неореализма», ни по адресу игрового, масочного или знакового театра. Он был против того, чтобы его веселый, импровизационный, пародийный, с живыми актерскими гротесками «Голый король» (поставлен совместно с М. Микаэлян) сравнивали с вахтанговской «Принцессой Турандот», хотя параллели рождались сами собой.</p> <p>Его отличала абсолютная привязанность к Станиславскому и великому старому МХАТу. По свидетельству очевидцев, актеров Художественного театра в Камергерском, творчество Станиславского и Чехова было главной и постоянной (до оскомины, до скуки у присутствующих) темой его разговоров. Даже с высокой гостьюей Наинной Ельциной он умудрился разговаривать только о Станиславском, в другом случае, – о Чехове. Знали и читали единственное направление – Художественного театра. В своей любви к Гению был готов приписать ему даже то, чего Константин Сергеевич не успел (не смог) совершить и выразить в слове: «<...> Станиславский всю свою жизнь посвятил усовершенствованию отмычки для раскрытия любой пьесы»¹⁴. (Он, видимо, не знал, что вождя МХТ, который, что бы ни ставил, почти всегда ставил Чехова, критиковали серьезные оппоненты – Вахтангов, например, или Федор Комиссаржевский.)</p> <p>Он никому не будет препятствовать, ни с кем бороться, никого осуждать из тех, кто имел другую</p> <p>театральную веру. Но условный театр, искусство представления – все это останется для него далеким и чужим. Кажется, что Станиславский в конце 1930-х годов был терпимее, «прогрессивнее», чем Ефремов.</p> <p>Из сказанного ясно, что если время от времени, Ефремов (смутно, «полуузнавая», по интуиции), говорил то о «плохой театральности», то о хорошей, то есть органической, необходимой немалому числу художников по складу их дарования, он не говорил ничего, впрочем, как и его кумир Станиславский.</p> <p>Между тем театральность была растворена в нем в его молодые годы, в период работы в ЦДТ. Бурлила и торжествовала, талантливо давала о себе знать.</p> <p>Сам ли он отказался от сугубо театральных, игровых ролей, взвалив на себя бремя строительства «Современника», гражданской, этической проповеди с подмостков сцены, обязанность отвечать за все и всех? Или звезды так сложились, что театральное начало перестало увлекать его, изжило себя в нем, молодом, озорном и легком? И он услышал иные зовы времени и всей душой откликнулся на них, с годами становясь все более серьезным, печальным, хмурым ...</p> <p>О театральности Ефремова написали не критики-шестидесятники, идейные проповедники и бойцы, а режиссер М.О. Кнебель. Не о глубоком психологе, страстно взыскиющем правды, и не о пламенном гражданине сцены, который долго и упрямо оставался коммунистом, и не об увлеченном реформаторе и строителе театра. Она написала об Ефремове, человеке радости и прекрасного творческого озорства.</p>	<p>¹⁴ Ефремов Олег. «Нам десять лет» // Ефремов Олег. Указ. соч. С. 73.</p>

<i>Мастер-класс</i>	
<p>«Он был мне близок буквально всем – легкостью воображения, чуткостью в восприятии режиссерских указаний, умением ощутить авторский замысел. Он схватывал то, что я говорила, моментально. Для этюдов необходимо творческое озорство – оно было сутью его дарования. Этот метод работы был ему удобен, будто он только так всегда и репетировал»¹⁵.</p> <p>«Легкость воображения» и «творческое озорство» как «суть дарования» серьезного, глубокого актера – это сказано «круто».</p> <p>Кнебель была много старше Ефремова, помнила великие театральные времена и ничего не боялась в театре. Она и почувствовала Ефремова «всею», без оглядки на сложившиеся о нем представления, намертво прикрепившиеся оценки. Он надолго пережил ее, и она не могла знать его судьбы – драмы расставания с «Современником», отказавшимся идти вслед за своим вождем в Художественный театр; трагедии «не победы» во МХАТе. Но то, что взваливший на себя груз строительства и ведения театра Ефремов не сможет воплотиться во всю меру своего громадного, разностороннего дарования, она почувствовала верно. Печаль ее предвидений ясна. Он сыграл и поставил меньше того, чем то, что было положено ему от Бога и от природы.</p> <p>«Сейчас, когда Ефремов создал свой театр “Современник” и известен, как его руководитель, я не перестаю жалеть, что он почти бросил актерскую работу.</p> <p>То, что он на пустом месте организовал новый театр, конечно, огромная его заслуга. На это потребовались и колоссальная энергия, и нервная выносливость, и</p> <p>одержимость своей идеей, и талант организатора, и талант режиссера и педагога – словом, многое. Но деятельность актера от всего этого не могла не пострадать. Я всегда чувствовала, что Ефремов нуждается в своем театре – это не актер-гастролиер, наоборот, он по своей природе актер современного, ансамблевого театра. Но физическим и душевным силам есть предел. И я не могу не жалеть, что актерский талант Ефремова не расцвел в полную силу. По современному чувству жизни, по остроте драматического восприятия, я могла бы сравнить его только с Хмелевым. Но Хмелев, рано умерший, успел к сорока годам выплеснуть свой талант полно и щедро... Что и говорить, сложны и не просто складываются судьбы людей театра!»¹⁶.</p> <p>Оба они – Кнебель и Ефремов – работали в ЦДТ с конца 1940-х. Недостаточно сказано и написано о том, каким актером был в те годы Ефремов. Кажется, совсем другим, чем в предстоящем «Современнике».</p> <p>Странно, но он не имел особого успеха в роли полярного летчика Сани Григорьева («Два капитана» В. Каверина), уступил первенство артисту Александру Михайлову, на долгий срок ставшему кумиром московской молодежной, в особенности девичьей, аудитории. Хотя по всем приметам, по духу и вере это была роль для Ефремова. Молодой человек, мечтатель и деятель, чистый и цельный, максималист, знающий любовь, верность к одной единственной женщине, к Родине, к трудной и романтической профессии полярного летчика. Отлично написанный, созданный талантливым автором, живой и обаятельный образ. Таких</p>	<p>¹⁵ Кнебель Мария. Вся жизнь. М., 1967. С. 492.</p> <p>¹⁶ Там же.</p>

Ефремов в недалеком будущем станет играть в «Современнике» и в кино 1960-х, щедро отдавая героям собственное необоримое обаяние, магическую способность внушать доверие.

Он очень хорош на фотографиях в этой своей молодой роли и никогда не будет так красив – в кожаном летном шлеме, с продолговатым худощавым лицом, с яркими глазами и белозубой улыбкой. Но первенство в роли тем не менее уступил актеру-товарищу, почти одногодке.

Но вот он сыграл Костю Полетаева в ранней, несовершенной, дидактической пьесе В. Розова «Страница жизни», и о нем заговорила Москва. Умный юмор, мистификаторство, то есть обаятельное притворство возникало в герое от желания казаться хуже, элементарней, циничней, чем был Костя на самом деле. Он виртуозно валял дурака, «косил» под уличную шпану, демонстрировал владение жаргоном. Но ни разу Ефремов не опустился до шутовства. Его Костя нес в себе потаенное достоинство, сознание своей человеческой цены. Он был добрым и верным, и музыкальным по природе, а не потому, что постоянно таскал с собой гитару. Пританцовывал, напевал, пел, провоцируя и дразня, копируя кого-то знакомого. Дурачась, демонстрировал свою «уличность» и «бывалость», и глубоко прятал любовь к девушке-подростку, сестре товарища. Обилие жизненных сил бурлило в нем. Он был легок, подвижен и очень молод. Казался взрослым, а на самом деле, как и другие герои этой нравоучительной пьесы, лишь начинал жить, пробовал себя на разных направлениях. Гитарист, балагур,



домашний затейник, «артист», мистификатор, этот Костя был не просто забавен, он был незауряден. Все в нем было узнаваемо, как в жизни. И все – сгущенней, театральной, талантливей, ярче.

Ефремов мучился, репетируя следующую розовскую роль «правильного» рабочего парня, сибиряка Алексея, приехавшего поступать в московский ВУЗ, достаточно типичную для себя в ближайшем будущем («В добрый час!»). Свидетельница «процесса» Наталья Крымова рассказывала, а потом и написала, что Ефремов работал «...деликатно и точно», «шел, не пропуская ни одного поворота», «на репетициях <...> познавал цену действительному разбору роли...»¹⁷. Но она же вспоминала, что они ужасно спорили с Эфросом. А теперь уже некому рассказать, из-за чего они конфликтовали – Эфрос, стремительно восходивший к режиссерской славе, и Ефремов, к которому, как к режиссеру, никто в ЦДТ еще серьезно не относился...

Мне, видевшей премьеру, казалось, что он искал характерность в бесцветной роли. Стремился оправдать присутствие своего героя в спектакле. (У начинающего драматурга Розова получалось, что в назидание непутевому профессорскому сынку Андрею.) Не жестокий категоризм юности, а деликатность, мягкость трогали в этом молодом, но рано повзрослевшем человеке, его врожденный такт и молчаливость. Алексей Ефремова давно уже чувствует себя мужчиной и держится с достоинством, хоть и в родственной, но не знакомой ему, непонятной, шумной, конфликтной профессорской семье. Провалившись на экзамене, мучится от стыда, впервые ощутив

свою неполноценность, то есть абсолютную неготовность провинциала, «деревенского» к поступлению в столичный институт. Он потрясен нежданной любовью к хорошенькой девушке-москвичке, которая кажется ему недоступной. Ефремов замечательно играл эту первую, оказавшуюся счастливой любовью. Скучного персонажа без действий, почти и без слов одаривал и подкреплял собственной индивидуальностью, личным обаянием. (Так будет и с ролью из двух эпизодов Бориса Бороздина в «Вечно живых», которая благодаря ему станет главной.) Но после блестящей эфросовской премьеры в Москве говорили вовсе не о Ефремове, а о талантливом постановщике спектакля, о невероятной в роли Матери – Чернышевой, недавней знаменитой травести, о талантливом, умном, нервном, ищущем не «кем стать», а «каким стать» Заливине, сыгравшем непутевого профессорского сына Андрея.

Театральный успех и триумф театральности ждал его в роли сказочного Ивана («Конек-горбунок»). Тем, кто видел Ефремова-Ивана, запомнились «вот такой простодушный длинный нос, и большие губы, и худые плечи, и трогательная обстоятельность повадки, и жест, который описать трудно, – руки протянуты вперед, ладонями друг к другу, а жест этот выражает и удивление, и хозяйское отношение ко всякого рода чудесам и «небылицам»¹⁸. И еще, как Ефремов приговаривал, притоптывая: «Ай, ду-ду, ай, ду-ду».

Я увидела и другое. Потому что критиком еще не была и не собиралась быть, а была счастливой школьницей-зрительницей, попавшей на недоступную премьеру.

¹⁷ Крымова Наталья. Указ. соч. Книга третья. С. 306

¹⁸ Крымова Наталья. Там же.

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>Единственной моей целью было сидеть, смотреть, получать удовольствие. И никакую излюбленную мысль о «реальном начале народного мифа» (Н. Крымова) мне «тащить» было не надо.</p> <p>Я запомнила широкий жест, размах длинных рук и легкую поступь русской плясовой. Сияющую, белозубую улыбку неизменного победителя. (Годами я искала ее у Ефремова, иногда находила, но к финалу его жизни – все реже.) Руки у него были, как у Петрушки. Ладони – с плотно сжатыми пальцами, словно лопатки. И угловатость куклы. И резкие сгибы локтей, колен, суставов. В финале он был нарядно одет в вышитую шелками русскую рубашку, но явно «не тянул» на Ивана-царевича, скорее всего – не захотел им быть. Остался обаятельным, неунывающим Петрушкой, но не кукольным, а живым, «ряженым», зазывалой и затейником из балаганов на старых зимних театральных площадях, бесстрашным умницей, веселым бойцом, победителем дураков. Что-то неуловимо прелестное посверкивало и переливалось в нем.</p> <p>В ЦДТ состоялся режиссерский дебют Ефремова. До этого он пробовал ставить только на учебной сцене Школы-студии МХАТ. Необъяснимо, странно, но режиссер, который всю последующую жизнь будет привязан к пьесам серьезного проблемного содержания (к драматургии Розова, Рощина, Володина, к «производственным пьесам» А. Гельмана, которые ни много ни мало, но покушались на экономические основы социализма в СССР, к «человеческим комедиям» и драмам Чехова), для своей первой профессиональной режиссерской работы выбирает</p> <p>водевильный пустяк, правда, «шутливый и искренний, простодушный и изящный»¹⁹.</p> <p>До рождения «Современника» оставалось менее года. И несчастливая, запрещенная на десятилетия вперед пьеса «Матросская тишина» А. Галича, на тему еврейского изгойства, эмиграции, не существующей по советским понятиям, быть может, уже значилась в планах, а в беззаботном, озорном спектакле Ефремова «Димка-невидимка» превратились, играли, «превращались», теряли свое привычное значение люди-актеры и вещи-аксессуары.</p> <p>Уважаемая учительница припекала, приплясывала и залезала на стол. Главный герой, мальчишка, фантазер и выдумщик, не знающий математики, решивший использовать историю с шапкой-невидимкой, «болтался» в кресле, подвешенном под потолок. Взрослого школьника возили в детской коляске, как грудного младенца. Профессор вместо шляпы надевал на голову коробку от торта. Лысину изображала розовая купальная шапочка, а усы – крашенный ковыль. (Ну, как тут не вспомнить ваханговскую «Принцессу Турандот», которую не слишком чтит взрослый, зрелый Ефремов!)</p> <p>Вещи обретали пугающую самостоятельность. Стул стремительно («предательски») отъезжал назад, едва кто-то пытался на него сесть. Дверь подталкивала в спину и стучала входящего. Круглая табуретка от рояля с визжащей от восторга героиней сама по себе выкатывалась из соседней комнаты. И начинал «играть» занавес, разрезанный на узкие полосы, красный с лица, синий, зеленый, желтый, фиолетовый с изнанки, шуршал, сверкал разноцветными шелками,</p>	<p>¹⁹ Соловьева И. Димка и его приятели. // Сб. Олег Ефремов и его время. М., 2007. С. 12.</p>

<i>Мастер-класс</i>	<i>ЭМ</i>
<p>свивался, развивался, «разбегался» в разные стороны, обещая театральный праздник.</p> <p>Обыкновенные предметы домашнего обихода стол, буфет, шкаф – были сдвинуты с привычных мест. Белая оконная штора превращалась в парус. Велосипедное колесо – в штурвал, а круглые стекла шкафа – в иллюминаторы.</p> <p>Чтобы возникла и стала похожей на настоящую, палуба корабля «Приблизительный» с матросами – «морскими волками» (двоечниками, не знающими математики), нужно было лишь переменить свет. Тогда, кажется, и море появлялось, «и полоса, разделяющая синее море от синего неба, и белая яхта в волнах, и шелковый блеск паруса, и пленительно-непонятные слова морских приказов...»²⁰. Ефремов и в будущем сохранит эту склонность к аксессуарной обстановочной театральности, к «театральности среды». В «Современнике», в «Назначении» А. Володина у него будут перестраиваться в шеренгу безликие канцелярские столы, а во МХАТе, в горьковских «Последних» закружит в тяжеловесной карусели на планшете сцены, глухо загромыкает фундаментальная мебель в разваливающемся доме жандарма Коломийцева.</p> <p>Но тогда, в середине 1950-х, в «Димке-невидимке», «юношеском, дерзком, смеющемся, щедром», насквозь музыкальном и звонком спектакле, где веселили даже стены, выкрашенные разными красками (художник Б. Кноблок), – еще было нужно, чтобы особенным образом заиграли актеры, с простодушием детей, ни чем не омраченной детской верой в невероятные обстоятельства и превращения. Ефремов их к этому</p> <p>всемерно побуждал. Собственно, так они и играли. И первая среди других – актриса Маргарита Куприянова, не забываемая для юных зрителей послевоенных лет Катя Татаринова в «Двух капитанах», Царь-девица в «Коньке-горбунке», младшая в пляде великих «травести» тогдашнего ЦДТ (Сперантовой, Чернышовой, уже перешедших на возрастные роли Новожиловой, Кудрявцевой, Булкиной, Цыганок, Шеффер, др.).</p> <p>Димка у нее не был дурачком, а был «верящим в условия игры, в которую его вовлекают. Но ведь в условия игры, им же затеянной, верят и все остальные герои водевиля, вплоть до бабушки»²¹.</p> <p>Не случайно смотревшим спектакль приходили на память рассказы о Станиславском на репетициях водевиля, с его «детски возбудимой гениальной фантазией, импровизационной легкостью»²².</p> <p>Критики заметили театральное, игровое начало в «Димке-невидимке». Одни написали об этом с восторгом, другие – умереннее, скромнее, всего лишь как о «шутке» начинающего режиссера.</p> <p>Они не были бы сами собой, если бы не обнаружили в работе Ефремова, разрушение «педагогически-дидактических штампов Детского Театра»²³, «унылых ханжеских представлений о том, что можно и чего нельзя в Детском Театре»²⁴.</p> <p>Они также оставили подробные и зримые описания спектакля, почему стало возможным проследить, что из него продолжилось и воплотилось в последующем творчестве Ефремова, а что оказалось перевернутой и закрытой страницей его жизни. Никогда больше он не ставил детских спектаклей, но</p>	<p>²⁰ Там же. С. 13.</p> <p>²¹ Там же. С. 14.</p> <p>²² Там же.</p> <p>²³ Крымова Наталья. Указ. соч. Книга третья. С. 305.</p> <p>²⁴ Соловьева И. Указ. соч. С. 12.</p>

<i>Pro настоящее</i>	
<p>«театрально озоровал» (опасней, бесстрашней, беспощадней) в «Голом короле» в «Современнике». В яркости, лубочности спектакля, в наивной звонкости интонаций у «положительных» (хороших) героев, в не усложненной, ясной, «ядреной» игре жили и радовали неистребимые человеческие детскость и мудрость.</p> <p>Он никогда больше не ставил водевилей в чистом жанрово беспримесном виде, но водевильность была растворена в его знаменитом «Назначении», определяла летучие, невесомые ритмы, импровизационность, внутреннюю свободу спектакля, в котором все было всерьез, но и в шутку тоже, и чувствовалось «странное смещение, что впору фантастике». Человек слушал и нестерпимо страдал оттого, что так обижена жизнью и людьми его чудесная Нюта. Молодой нормальный мужчина, подобно чувствительной барышне, грохался в обморок, жалея любимую. Улетал, удалялся куда-то в неведомое. И возвращался через мгновения, радостно сообщая: «Я отдохнул...». Зал смеялся, потому что было смешно. Но «вступала пронзительная драматическая нота»²⁵, и становилось страшно.</p> <p>В «Димке-невидимке» проявилось «точное, изящное, уверенное мастерство»²⁶ режиссера-дебютанта, прекрасная фантазия Ефремова и то, насколько удалось ему добиться от актеров особого самоощущения и существования на сцене.</p> <p>Но в те суровые и «мнительные» времена, почти ни о чем из «арсенала театральности» еще нельзя было писать и говорить. Приходилось доказывать, что «греха формализма» в режиссерском первенце</p> <p>Ефремова нет. Ибо все было под дозрением, даже самое необходимое сцене. Отстаивая поворотный круг, нужно было напоминать, что его использовал сам Немирович в «Трех сестрах» Художественного театра. Слово «трюк» неизменно сопровождалось уничижительным эпитетом «бессмысленный», «режиссерская выдумка» была не иначе, как «самодавливающей»... В середине 1950-х упреки в формалистических приемах звучали почти так же часто, как в недавнем прошлом, при жизни Сталина. За «Димку-невидимку» опасались. «... Не придется ли резвому первенцу Олега Ефремова держать ответ за свои проказы?»²⁷.</p> <p>Линию своих «театральных спектаклей» он продолжит «Современнике» и во МХАТе («Голый король», «Всегда в продаже», «Назначение», «Старый Новый год», «Перламутровая Зинаида» др.). Но тема «театральности Ефремова» не станет для его биографов и критиков принципиально важной. Их куда более будут занимать иные, главные, по их мнению, основополагающие, органические для режиссера аспекты творчества. (Гражданственность, социальность, правда, «жизнь человеческого духа», с годами углублявшийся в Ефремове-актере и в искусстве его выдающихся исполнителей психологизм.)</p> <p>Очевидцы его блистательного начала, шестидесятники, не потому так скупое сказали о его режиссерской и актерской театральности, что были не чутки и не зрячи. Саппак, Свободин, Зингерман, Соловьева, Крымова, Полякова и др. с их честностью, чувством ответственности и правды принадлежали своему</p>	<p>²⁵ Крымова Наталья. Указ. соч. Книга первая. С. 312.</p> <p>²⁶ Соловьева И. Указ. соч. С. 12.</p> <p>²⁷ Соловьева Инна. Дорогу осилит идущий // Труд, 1956, № 9.</p>

<i>Мастер-класс</i>	
<p>времени и средствами собственной профессии отражали его. Они почувствовали и выразили талантливым словом те именно качества Ефремова, которые сделали его художником, призванным временем. Театральное в творчестве режиссера-реалиста занимало их меньше.</p> <p>Возвращаясь к театральности Лобанова, еще раз скажу, что она была богаче, объемней, шире по диапазону, чем у Ефремова, была разнообразной, то есть разной. Эффектной, «бьющей в глаза» – в «Талантах и поклонниках», в «Бешеных деньгах» и вырастающей из форм жизни, не сразу различимой – в «Тане».</p> <p>У Ефремова имелось несколько (не много) спектаклей открытой, «сугубой» театральности, со специфической гротескной, лубочной, масочной, фарсовой (как в «Голом короле») или пародийной, карикатурной, капустнической («Всегда в продаже») системой актерской игры и далекими от жизнеподобия условными мизансценами.</p> <p>Множественно (вплоть до театральных хрестоматий) описана невероятная по долготе пауза абсолютной неподвижности Голого Короля – Е. Евстигнеева перед несуществующим зеркалом. Рядом заходились в похвалах наряду Короля жулики-портные. Статная, пышная, с перетянутой талией и соблазнительным бюстом, Статсадама – Галина Волчек ровняла строй красоток, фрейлин двора. А Король в трико телесного цвета (в те пуританские времена имитирующее наготу), стоял и смотрел в пустую овальную раму. Оловянные глаза сияли. Улыбка ширилась, готовая «сбежать» с лица на затылок. Совершеннейший дурак был</p>	<p>подан крупным планом, парадный портрет дурака «в овале». Пустота смотрелась в пустоту. Без слов, не сходя с места, одной лишь мимикой передавал актер меняющееся самочувствие очень глупого человека, каскад его состояний. От подозрительности, робости, боязни быть обманутым, к уверенности и самолюбованию, упоению собой, сиянию восторга в вылупленных глазах.</p> <p>Мы видели, что рама пуста и зеркала в ней нет. Король глядел сквозь нее, но взор его не проник к нам, в зрительный зал, словно наткнувшись на прозрачную преграду, упирался в «нечто» и видел «нечто» или «ничто», т.е. себя. Евстигнеев идеально обыгрывал, «оправдывал» и это зеркало, и невидимую стену между ним и нами. (Как будто бы выполнял сверхсложное упражнение с воображаемыми предметами.) Его Король пребывал в абсолютном публичном одиночестве и, не стесняясь, мог прихорашиваться, «гарцевать», красоваться, любоваться собой. Это было сокрушительно смешно в спектакле, где магия внушения и самовнушения зримо демонстрировала свою силу.</p> <p>В другом театральном действе Ефремова «Всегда в продаже» В. Аксенова продавщицу, хамку Клаву из ларька «Пиво-воды», незабываемо представлял молодой О. Табаков. Клава говорила высоким «противным» женским голосом, носила накладные ресницы, густой макияж и пронзительного цвета пластмассовые серьги до плеч. Там же были «симультантные» мизансцены, зеркально повторяющие друг друга в тесных ячейках-сотах многоквартирного московского дома-улья. Ефремов искусно срежиссировал ритмический синхрон</p>

Pro настоящее

ЭМ

этого человеческого копошения, мельтешения.

Он, как и Лобанов, ничего (ни условно-театрального, ни жизненно-реального) не совершал вне актера или вместо него. Но для него были очевидны высшие и низшие (легко доступные) проявления театральности. Своим трезвым зрением он различал ее градации и степени, не путал эффектную элементарность со сложностью и глубиной.

Карикатуру, блистательно со-творенную Табаковым (в отличие от многих восторженных почитателей и воспевателей популярной роли), он ценил не слишком высоко, понимая, насколько легко она достижима для столь талантливого актера. «Актерам на таком положении, как Табаков, можно уже с большим доверием отнестись к себе, и не плюсовать, не жать. Эти тенденции избыточного мастерства и необходимости его демонстрировать иногда существуют», – писал Ефремов²⁸.

В том же самом спектакле ему нравилась другая актерская работа, другой оваянный театральностью (и музыкальностью) образ. О. Даль играл московского юношуджазиста, фаната джаза в Москве 1960-х годов. «Олег исполнял труба-ча-джазмэна, а я его подружку стилияжку, в черных чулках и короткой малиновой юбочке, – вспоминала Людмила Гурченко. История знакомая: поженились, ребенок, бедность... Мы пели с Далем на два голоса нашему ребенку колыбельную – популярный американский рождественский блюз. Зал притихал. И от этого мы пели еще тише. Когда публика была особенно тонкой и чувственной, нас награждали аплодисментами. Но когда Даль выходил на свое соло,

когда он появлялся на авансцене с трубой, когда его длинная, неправдоподобно узкая в бедрах фигура изгибалась вопросительным знаком, – никто не верил, да и не хотел верить, что это звучит из динамика фонограмма. Конечно, это играл сам артист. Труба-ча в исполнении Олега Даля был образом музыканта-артиста, взлетевшего высоко и прекрасно понимающего свою высоту. В этом своем соло он всегда был разным. И в каждом спектакле, глядя на него, я испытывала новые и новые ощущения, делала новые и новые и открытия. Один раз – да, Олег любит, он счастлив! А другой – нет, он счастлив, когда он один. Его много, очень много. Он никогда не скучает с самим собой. А однажды точно поняла, что главным для Даля была свобода. Роль труба-ча для него была очень символической. В ней был Даль-артист и Даль-человек – мудрый и тонкий, который видел реально то, что есть. И никогда не заблуждался в поисках того, что хочется»²⁹.

Когда тонкий, как его труба, он склонялся, извивался, выпрямлялся, почти бестелесный, не человек, а силуэт, казалось, что музицировало его тело, что он сам и есть бесконечная в джазовых «отвлечениях» и вариациях музыка. Тело материализовало музыку и подчинялось ей.

Можно считать, что театральность Ефремова более всего проявлялась не в целостном образе спектакля, и не в мизансценах, а в актерах, причем, в актерах определенного типа, которые, к счастью, оказались в труппе «Современника» с первых шагов театра. Евстигнеева, Табакова, Волчек, склонного к преображениям и трансформациям Квашу, вахтанговку «не только по школе,

²⁸ Ефремов Олег. *Все непросто...* С. 88.

²⁹ Гурченко Л. *«Импровизация в миноре» // Сб. Олег Даль. Воспоминания. Материалы из архива. М., 1992. С. 71.*

Мастер-класс

ЭМ

но и по артистической природе Дорошину, скромного по дарованию Паулуса, позже – невероятно загадочного Даля, он обязательно включал в свои работы, в том числе и в те, где форма, стиль, жанр, казалось, отсутствовали (за что его не раз и упрекали), а было «повествование», шла и развивалась в естественных ритмах жизнь. Едва ли не самые талантливые из выпускников мхатовской школы (как исключение в мхатовском по корням актерском составе «Современника», Даль окончил Щепкинское училище, Дорошина – Щукинское), они, естественно, были психологами, тонкими и умными «душеведами» на сцене. Но Ефремов видел, ценил в них и другие, «дополнительные», принципиально важные для него качества. В ансамблевой слитности своих постановок он находил место и применение их эксцентризму, гиперболизму, лицедейству, органической (редкой на российской сцене) гротескности. Его режиссерской волей и умением, они не только, не разрушали единства, не выглядели цитатами из «другого», «чужого» театра, а напротив, придавали красочность, многомерность, контрастность, объем психологическому, «нереалистическому» актерскому монолиту «Современника». Так в первенце театра, формально в высшей степени скромных (никаких), «реальных и натуральных» «Вечно живых» оказалась гиперболическая Нюрка-хлебозерка Галины Волчек, Нюрка-прорва, Нюрка-война (в крепжоржетовом платье и сверкающих ботах, с сосисками в авоське, локонами-сосисками над низким лбом, пальцами-сосисками в бриллиантовых перстнях). Беспощадность войны слышалась



в нюркином «рыке». Чрезмерность роли вмещала в себя буйство звериного. Вместе с этой воюющей хлеб у голодных людей Нюркой на сцену входила тревога и тоска эвакуационного кочевья, ощущение огромности сдвинутых войной пространств, сорванных с места громадных людских масс; беззащитности человека перед вселенским хамством.

В спектакле документальной точности – «Без креста» – появлялись фигуры бандитов, Глотова-Паулуса и Глухаря-Евстигнеева. До ужаса узнаваемые в надвинутых на глаза кепках-блинах и сапогах-прохорях, с собранными в гармошку голенищами. И почти символические, несущие ужас. Безголосый, бесстрастный, беспощадный в своей тихости, неприметности, «живой мертвец» Глотов. И Глухарь с его танцем-топотанием не в ритм и

Саня.
«Два капитана».
1951

Бородин.
«Вечно живые».
1957

Потапов.
«Протокол
одного заседания».
1976

Иван.
«Конек-Горбунок».
1952

не в лад, тупым и бездарным, полным зависти и ненависти к живым, нормальным людям, которые умеют хорошо делать свое дело, в том числе и танцевать.

И в деревенской, антирелигиозной эпопее «Без креста» по повести В. Тендрякова маленький юркий старикашка Куличек в исполнении молодого Кваши ни в какой мере не был бытовой или жанровой фигурой. Что-то жалкое проступало в его взвинченной веселости, в угодливой суетливости. Несчастье привычного изгойства. В деревенской толпе он появлялся свидетельством давно совершенного, никем не исправленного преступления над человеком. Был нищим, как и старый Аким из знаменитой пьесы Л. Толстого. Но еще более нищим, потому что у него уже не было и веры. И на протест, на восстание души не находилось смелости и сил. Были только уши и глаза, чтобы смотреть, ноги, чтобы бегать и поспевать, и жалкая роль присутствующего при событиях в российской деревенской глуши, где «власть тьмы» не поколеблена и на пятидесятом году советской власти.

И Волчек – изуверка Грачиха, погубительница внука Родьки (с ее не реальным гримом цвета праха, седыми, невероятной густоты бровями-лохмами, скрывающими глаза), бесформенная и грузная, бесшумно перекатывалась по дому, казалась тучей, которую налетевший ветер поднял с земли.

Ефремов замечательно сформировал труппу «Современника» (не однотипно, не в унисон и не «подобно себе») и сохранил, упорчил ее разнообразие вплоть до своего последнего четырнадцатого сезона в театре. (Его преемница на посту руководителя Волчек

следовала примеру учителя.) Но критики и историки театра почти не обратили внимания на то, что в коллективе, исповедующем «новую правду» супертеатральные, ультратеатральные актеры заняли положение лидеров, составили круг ближнего общения и действия Ефремова. По свидетельству Табакова, «актерским солнцем <...> театра», переполненного талантами, стал Е. Евстигнеев³⁰.

Можно было бы еще многое сказать о сходстве и творческой перекличке через годы двух, никогда не знавших друг друга, выдающихся русских советских режиссеров, Андрея Лобанова и Олега Ефремова.

О смысловой, проблемной, эстетической родственности их военных спектаклей – «Старые друзья», «Спутники», «Страница жизни».

О глубинном, принципиальном сходстве воплощений Чехова: раннего лобановского «Вишневого сада» и первой ефремовской «Чайки» в «Современнике» предзакатных – «Дяди Вани» Лобанова в Театре им. М.Н. Ермоловой, оставшегося не осуществленным, и «Трех сестер» Ефремова во МХАТе, принесших режиссеру неоспоримую удачу, радость и утешение свершившегося.

Можно было бы сказать и о том, как драматически, трагически уходили из жизни неистовый реформатор, искатель идеальной модели театра Ефремов и никогда не отвлекавшийся на реформы, художник великой сосредоточенности и трезвого видения Лобанов.

Проблема театральности обоих – в сравнении, сходстве и расхождении оказалась существенной и заслуживающей внимания.

³⁰ См. Смелянский Анатолий. Предлагаемые обстоятельства. С. 38.

Евгения ТРОПП

«КОГДА НАД ЗЕМЛЕЮ ЗАЖЖЕТСЯ РАССВЕТ»

«СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК» В «СОВРЕМЕННОМ» (1964)

Спектакль «Сирано де Бержерак» 1964 года (две редакции) не вошел в обиход знаменитых спектаклей театра «Современник», не считался его несомненной удачей в момент премьеры, с тех пор никогда не упоминается в числе главных работ театра. Типично – и несправедливо – вот такое высказывание критика, вспоминающего самых интересных русских «Сирано»: «Прошел когда-то малозамеченным спектакль в “Современнике”»¹. А ведь на самом деле «Сирано» Игоря Кваши и Олега Ефремова породил «горячие споры, крайне противоречивые суждения»². «Сирано» – совершенно особая страница в творчестве Ефремова. Достаточно сказать, что режиссер, весьма редко возвращавшийся к уже поставленным произведениям, пьесе Эдмона Ростана ставил дважды, и второе обращение (уже во МХАТе) к роستانовскому тексту в переводе Юрия Айхенвальда стало последней в его жизни театральной работой, которую он, увы, не успел довести до премьеры.

Через сорок пять лет после премьеры не пришло ли время пересмотреть отношение театроведения к давней постановке «Современника»?..

Есть основания считать, что «современниковская» версия – едва ли не первый условный спектакль в сценической истории «Сирано». Здесь впервые не ставились такие задачи, как «воспроизведение эпохи» или «возвращение к прототипу»; разрыв с традицией был демонстративен и откровенен. Постановка была внутренне противоречива: трудно сочетались природа поэтического театра и эстетика молодого «Современника». Но важный шаг для создания нового подхода к пьесе был сделан именно тогда, и это имело значение не только в истории постановок роستانовской героической комедии. Складывался новый тип интерпретации классики на русской сцене.

Для «Современника» спектакль по Ростану был первой в его истории постановкой зарубежной классики. Это отмечали почти все

критики, писавшие о спектакле. Некоторые предполагали, что у творческого коллектива возникла потребность выйти на качественно иной этап развития. Иные видели в подобном «расширении афиши» неоправданную смелость театра: «Когда “Современник” вступает в далекую, мало ему знакомую область, он тушует, теряет уверенность <...> Более всего это заметно, когда “Современник” принимается <...> за драмы из далекой ему жизни, далекой хронологически, географически, из жизни, которую не потрогаешь своими руками. <...> Афиша “Современника”, пожалуй, шире его возможностей»³.

Обращение театра, до тех пор работавшего над современным бытовым материалом, к поэтической романтической драме выявило профессиональные проблемы актеров, поставило вопрос об их мастерстве, о том, что «они не умеют играть в стихах»⁴. Наверняка критика в этом плане была справедливой. Оппоненты упрекали постановку в «плохой самодеятельности,

¹ Фридриштейн Ю. Сергей Шакуров // Московский наблюдатель, 1992, № 4. С. 28.

² Данилова Г. Быть самим собой // Театральная жизнь, 1965, № 12. С. 18.

³ Кардин В. Дети пятьдесят шестого // Кардин В. Достоинство искусства. М., 1967. С. 54–61.

⁴ Асаркан А. Сила слова // Московский комсомолец, 1964, 3 ноября.

Pro настоящее

опрошенчестве, принижении романтической пьесы Ростана». Даже в положительной рецензии И. Мягковой есть жесткие наблюдения: «Когда Л. Гурченко (Роксана) спускается и поднимается по лестнице в последнем акте, заметно, увы, как стесняется актрису ее длинное платье, как путаются под ногами складки, как мешается ей и эта лестница, и платье, и еще что-то, что выше и загадочнее бытовых примет времени, в передаче которых актеры “Современника” такие мастера. Порой мешает актерам и стих, он их стесняет, и тогда ощущение напряженности передается зрителю: вот-вот споткнется Роксана на лестнице, вот-вот запнется Сирано или проглотит, забывшись, лучшую строчку»⁵. В. Кардин неприязненно описывает массовку: «Подбоченившиеся маркизы, гвардейцы, мушкетеры, с небрежным гримом, с неумением носить костюмы и двигаться так, как надлежит в романтической, героической комедии, напоминают статистов, собранных с бору по сосенке». Однако возникает вопрос: а стремились ли исполнители к тому, чтобы вести себя на сцене «как надлежит в романтической комедии»? Хотели ли они играть, двигаться, декламировать, как их предшественники?..

Театр сознательно шел к тому, что можно назвать осовремениванием. Наверное, погрешности против стиля имели место, но само направление нельзя было считать случайностью, ошибкой – это был выбор постановщиков, решивших изъять «Сирано» из традиции «костюмного спектакля», сделать его строгим, графичным, черно-белым.

Парадокс в том, что для самого театра это была костюмная постановка! «Современник» до сих

пор не пользовался исторической театральной гардеробной, играл почти всегда в тех же костюмах, в каких можно бы со сцены выйти на улицу. В “Сирано де Бержераке” театр переодет», – констатирует И. Соловьева и продолжает: «Впрочем, театр тут меньше всего чувствует себя связанным обязательствами верности семнадцатому веку. Костюмы условны и небрежны, усы наведены карандашом или вырезаны из поролон – театр именно что переодет, как переодеваются к маскараду, заботясь не столько о своей неузнаваемости, сколько об остроте узнавания тебя под маской»⁶. Таким образом, небрежность не только грима, но и всего оформления, вызывавшая нарекания, оказывается, по мнению Соловьевой, намеренной.

Другой критик, для которого главное в новом переводе пьесы и в новом спектакле – «большая степень» серьезности относительно прошлых постановок, так интерпретирует замысел режиссера и сценографа: «Серьезность жизни и серьезность героя подчеркиваются в спектакле легкомысленным оформлением – праздничными и красивенькими условными костюмчиками, в которые одеты (или замаскированы?) персонажи пьесы, в которых щеголяет “этот мир”»⁷.

И. Мягковой костюмы и вовсе не показались ни забавными, ни небрежными: «Красивы стилизованные костюмы Б. Мессерера». В любом случае, стилизованные, условные костюмы не могли произвести впечатление «исторически достоверных» или таких, в которые принято было прежде одевать персонажей пьес «плаща и шпаги».

⁵ Мягкова И. Испытание поэзией // *Театр*, 1965, № 4. С. 26.

⁶ Соловьева И. Чудак на дуэли // *Соловьева И. Спектакль идет сегодня*. М. 1966. С. 180.

⁷ Митин Г. Новый Сирано, новый Гамлет... // *Вопросы литературы*, 1965, № 3. С. 13–14.

Мастер-класс

Игорь Кваша этим спектаклем дебютировал в режиссуре. Он выбрал пьесу, он нашел переводчика, он пригласил художника – именно того, кто мог воплотить его идею оформления: «Я позвал художником Борю Мессерера. Мы с ним сделали макет и придумали костюмы достаточно условные, гиперболизированные, надутые, как шарики, – в штаны специально подкладывали поролон (из-за этого актерам было трудно играть). И только костюм Сирано – нормальный, немножко стилизованный, но человеческий. Нам хотелось подчеркнуть, что Он – человек, а все вокруг, его противники, так... дутые... Декорации тоже условные: большая лестница и все вокруг белое и плоское. Из лестницы из щелей выдвигались фанерные, абсолютно плоские изображения пушек, столов»⁸. Первый исполнитель роли Бержерака в этом спектакле, Михаил Козаков, в одной из своих книг тоже вспомнил не только о роли, но и об оформлении: «Белая

лестница. По ней носятся актеры со шпагами. Носиться им, впрочем, неудобно, потому что костюмы из поролон, и играть в них – все равно, что безвылазно сидеть в сауне. Все это тогда придумал Борис Мессерер с благословения Игоря Кваши, который ставил – но не выпускал – неуклюжий этот спектакль. <...> душные костюмы из поролон на каркасах сковывали актеров на сценической площадке <...> А уж каково было мне, игравшему Сирано, выносить длиннейшие репетиции, декламируя и фехтуя в придачу! Ясное дело, там, где было возможно, мы упрощали свои костюмы, выдергивали металлические каркасы, заменяли непроницаемый поролон на шерстяную ткань – все равно было тяжело, в чем убедился после и сам Кваша, тоже выступив в роли Сирано и всласть хлебнув своего и мессереровского изыска»⁹.

Кто из создателей спектакля ошибается (был ли каркас и поролон в костюме самого Сирано?), понять



⁸ Цит. по: Бойко Н. От политики к любви // *Театральная жизнь*, 2001, № 5. С. 6.

⁹ Козаков М. Фрагменты. М. 1989. С. 245.

Сцена из спектакля

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>сейчас уже нелегко. Воспоминания Козакова ближе ко времени выпуска спектакля, но ироническая интонация для него явно важнее, чем фактическая точность.</p> <p>Сам Кваша не скрывал факта неполной удачи своего дебюта, связывая это не только и не столько с собственной неопытностью, сколько с тем, что спектакль «был сделан все-таки в четыре руки». Репетировал Кваша, а выпускать пришлось – по просьбе самого режиссера-дебютанта, попавшего в тяжелые личные обстоятельства, – Ефремову, которому сначала совсем «не нравилась условность», «стилистика, эстетика спектакля». В итоге, по словам Кваши, «конечно, оставалось все, что придумали мы, но у Олега свои мысли, свое видение, он стал тянуть на быт, на обычную “современниковскую” правду. Одно с другим не совпадало, топорило. И спектакль получился, я думаю, несколько эклектичным».</p> <p>Стилистика, избранная Квашой и Мессерером, могла быть Ефремову чужда, но зато идея спектакля, наоборот, была близка создателю «Современника». Здесь звучали темы, которые по-настоящему волновали этот театр, не случайно поэтому определение «Сирано» как спектакля лирического: «Не в том смысле, что в центре его становится любовная история. Пожалуй, наоборот <...> “Сирано де Бержерак” в “Современнике” спектакль лирический, потому что это похоже на исповедование каких-то сокровенных собственных чувств и помыслов. Это спектакль об искусстве, о его чести и независимости». Разные авторы по-разному писали о спектакле, но все они сходились на том, что «Сирано де Бержерак» Кваши и Ефремова – в первую очередь, о</p>	<p>поэтах и поэзии, о борьбе за слово (фактически – о свободе слова).</p> <p>«Сирано» оказался «современниковским» по своей сути – общественному пафосу, гражданственности, чуткому и тонкому пониманию проблем времени. Даже критики, не вполне признававшие постановку, подчеркивали это ее свойство: «Несомненное и яркое достоинство спектакля одновременно и достоинство театра. Это обостренное чувство времени. Да, спектакль посвящен поэтам. В нем существует мысль о громадном общественном смысле поэзии. Он в чем-то хочет объяснить социальное содержание вечеров поэзии во Дворце спорта, когда пятнадцать тысяч человек собираются вместе, чтобы слушать новые стихи современных поэтов»¹⁰. О роли поэтов и поэзии во времена хрущевской оттепели не стоит подробно говорить: все это общеизвестно. Ясно, что выбор И. Кваши определялся не столько художественными, поэтическими достоинствами пьесы, сколько ее актуальным звучанием: «Тогда была такая политическая обстановка, при которой казалась попадала во время, в проблему “художник и власть”. <...> К тому же после оттепели поэты играли очень большую роль в жизни общества. Они собирали огромные аудитории. И, конечно, эта пьеса стреляла», – вспоминал Кваша.</p> <p>Поэт в эпоху 1960-х годов – не какая-то романтическая абстракция. Имена поэтов знамениты, сами поэты массово популярны, как никогда. На образ Сирано ложился отблеск всенародной славы современных поэтов, и это вносило новый смысл в исполнение роли. В спектаклях 1940-х годов был, с одной</p>

¹⁰ Иванова В. В. Владимир Честноков. Л., 1967. С. 61.

<i>Мастер-класс</i>	<i>ЭМ</i>
<p>стороны, Сирано В. Честнокова – «народный поэт», любимец гвардейцев-гасконцев, и, с другой, – Сирано Р. Симонова, одинокий поэт-мечтатель, созерцатель, погруженный в свой мир. Изменившееся время не могло не внести коррективы в трактовку понятия «народный поэт», именно потому, что поэты хотели и готовы были стать народными. Выступая перед десятками тысяч, на стадионах и площадях, увлекающая «массы» своим творчеством, они уверовали в силу слова, в возможность изменить мир с помощью поэзии, искусства... Эйфория, понятное дело, продолжалась недолго. «Народные?.. Нет, вы антинародные», – четко заявила поэтессам власть, погрозила им кулаком Хрущева. Таким образом, поэт по-прежнему – но и по-новому – оставался фигурой одинокой, крупной, рельефно выступающей на фоне толпы, отмеченной в этой самой толпе грозящим кулаком диктатора-самодура.</p> <p>«Дети пятьдесят шестого», современниковцы, не могли не чувствовать все более явное похолодание после короткой оттепели, которая их породила. Вынужденный отказ Пастернака от Нобелевской премии и последовавшая за этим травля поэта; другое, менее масштабное, но тоже известное событие, характерная картинка из того времени: Вознесенский на трибуне и перебивающий его Хрущев в президиуме... Все это – атмосфера, в которой задумывался спектакль И. Кваши, и был сделан новый перевод пьесы Ростана, впитавший воздух рубежных 1950–1960-х годов. В конце 1963 года (репетиции спектакля уже, наверное, начались) поэт Иосиф Бродский, объявленный в газете «Вечерний</p>	<p>Ленинград» «литературным трутнем», содержался в психиатрической лечебнице в ожидании ареста. Выпуск «Сирано» в Москве буквально совпал с судебным процессом над Бродским в Ленинграде. Теперь широко известна запись этого суда, тайно сделанная в зале писательницей и правозащитницей Ф. Вигдоровой: «Судья: сколько народу! Я не думала, что соберется столько народу! Из толпы: Не каждый день судят поэта! Судья: А нам все равно – поэт или не поэт!»¹¹. Поэт, терзаемый тупой злобой властью, обвиненный в тунеядстве, отправленный в ссылку, – такая актуальная параллель не могла не возникнуть в сознании зрителей «Сирано де Бержерака».</p> <p>Разумеется, как создатели спектакля, так и критика не могли ни словом обмолвиться о Бродском. Упоминались (правда, не в первых рецензиях, позже) другие поэты – тоже «тематически» подходящие: «Стихи, с которыми Сирано обращается к любимой женщине, – темпераментные и нежные, смятенные, печальные, рвущиеся наружу, теснясь и сминая строфу, – наводят на мысль о Пастернаке – “Когда любит поэт, влюбляется бог неприкаянный”, о Маяковском – “скоро криком издерется рот”»¹². Нет сомнений в том, что публика все понимала, все слышала, угадывала и отзывалась. Факт «попадания во время» и одобрительную реакцию зала подтверждает критик спектакля В. Кардин, когда с неудовольствием пишет о том, что в «Современнике» «пошла работа на выигрышных репликах, фразках, словечках. Ими стреляют в зал, а оттуда радостное эхо – “дошло!” – возвращается на сцену». Хотели сказать не только про бескомпромиссность и свободолобие поэта</p>

¹¹ Цит. по: Эткинд Е. Г. Записки незаговорища: Барселонская проза. СПб., 2001. С. 103.

¹² Дорош Е. Я. О «Современнике» // Театр «Современник». [Альбом] / Ред.-сост. А. П. Свободин М., 1973. С. 8.

<i>Pro настоящее</i>	
<p>вообще – хотели сказать про все это именно «сегодня», именно «здесь».</p> <p>Во многих рецензиях звучит тема современности спектакля. Подчеркивать это свойство никто запретить не мог: «советское реалистическое искусство должно отражать современную жизнь!». А что имели в виду авторы статей, какой именно аспект «современности», какое понимание насущных общественных проблем – об этом легко догадаться. «М. Козакову мало того, что слово, написанное в пьесе и переданное в переводе Ю. Айхенвальда, само по себе обращено в зал, в нашу современность; он подчеркивает это прямым обращением. Он (<i>поэт Сирано. – Е.Т.</i>), правда, делает вид, будто обращается к зрителям своего века, но этим лишь больше задевает нас». (Г. Митин сравнивает «Сирано» с фильмом Г. Козинцева «Гамлет», в котором ему как раз не хватает «такого настоящего, глубокого, внутренне художественного сцепления героя и окружающего его мира».) Здесь идет речь о художественном созвучии времени, но обращения в зал можно назвать публицистикой! Автор книги о М. Козакове Элеонора Тадэ так и пишет: «Эта публицистическая направленность <...> была свойственна не только образу его героя. Тема гражданского долга, бескомпромиссности ко всякой лжи пронизывает весь спектакль»¹³. Современность спектакля видели в том, что тема поэзии в нем напрямую связана с темой свободы: «Героиня пьесы – Поэзия, гонимая и борющаяся, побеждаемая и все-таки вечно живая». «Козаков играет прежде всего поэта – вольнодумца и поборника справедливости, нищего, но отвергающего покровительство власть имущих». В нескольких</p> <p>рецензиях цитируются одни и те же, видимо, прозвучавшие сильно и проникновенно, строки нового перевода: «Я умру, как солдат. Впрочем, нет, я умру, как поэт...»¹⁴.</p> <p>Эту фразу приводит в своей книге и Козаков и добавляет: «Пастернак умер в 60-м году. Этот текст звучал на сцене “Современника” в 64-м. Памятливый зал, жаждущий подобных ассоциаций, чуял, что к чему...».</p> <p>Стоит уточнить: когда эти строки складывались под пером Юрия Айхенвальда, он мог думать о смерти Маяковского, Цветаевой, Мандельштама, но не о смерти Пастернака, поскольку писал он эти стихи задолго до 1960 года. Дело в том, что Айхенвальд подарил Бержеру свои лирические стихи. Его, внука знаменитого литературоведа Ю.И. Айхенвальда, высланного в 1922 году, и сына А.Ю. Айхенвальда, «красного профессора» бухаринского направления, расстрелянного в 1941 году, арестовали в 1949 (приговорив к ссылке), когда он был студентом третьего курса. Два года спустя его арестовали вторично, направили в Ленинградскую тюремную психбольницу, откуда выпустили в 1955 году. Вот там, «в 43-й камере ленинградской психарни», – вспоминал Айхенвальд, «в припадке тоски по поводу своего туманного, темного, зловещего будущего начал стихотворение:</p> <p><i>Я умру, как солдат. Впрочем, нет, Я умру, как поэт. А у нас научиться нетрудно Премудрости этой. От тюрьмы или пули, От прочих непрошенных бед, – Словом, так, как в России</i></p>	<p>¹³ Тадэ Э. Михаил Козаков. С. 57.</p> <p>¹⁴ См.: Мязгова И. Указ. соч. С. 25.; Асаркан А. Указ соч. и др.</p>

<i>Мастер-класс</i>	
<p><i>Всегда умирали поэты. И когда над землю зажжется рассвет...</i></p> <p>На этом стихи обрывались. Когда я вышел на волю, я не знал, что же будет, “когда над землю зажжется рассвет”.</p> <p>Я кончил институт, начал преподавать в школе литературу, – а что произойдет, “когда над землю зажжется рассвет”, – так все и не знал.</p> <p>Когда я писал предсмертный монолог Сирано, выяснилось, наконец, что же произойдет после этой строчки про то, “когда над землю зажжется рассвет”. <...></p> <p><i>А, пришла! Нет, курносыя! Встречу тебя только стоя! Что, пустое? Со смертью сражаться не стоит? Не осилить последнего зла? Глупо? Дьявольски глупо?! Но логикой этой железной Вы не сможете всю Неразумность мою обуздать. Бесполезный поступок? Нет, более, чем бесполезный: Бесполезный настолько, Что может и подвигом стать!»¹⁵.</i></p> <p>Айхенвальд не просто дописал Ростана, он «вплавил» в пьесу, казалось бы, совершенно далекий от нее опыт – трагическую судьбу русского поэта XX века.</p> <p>Новый Сирано заговорил словами диссидента, готового протестовать только лишь «из принципа и для примера», не надеясь добиться какого-либо реального результата своей борьбы, своего «бесполезного», как подвиг, донкихотского поступка. (Ю. Айхенвальд после</p> <p>своей работы над пьесой «Сирано де Бержерак», герой которой снимал шляпу при упоминании имени Дон Кихота, всерьез заинтересовался темой «кихотизма». Он перевел пьесу «Человек из Ламанчи», а впоследствии, уже в эмиграции, создал обширное философско-историческое исследование «Дон Кихот на русской почве».)</p> <p>Козаков, несомненно, знал, что приведенный им отрывок – стихи, не принадлежащие Ростану. Знали ли об этом критики, цитировавшие их, или просто эти непривычные для хорошо помнящих пьесу слова особенно задевали, – наверняка сказать трудно. Ю. Айхенвальд несколько не стеснялся актуализирующих текст деталей. Много позже он напишет: «Кроме того, я не любил (и не люблю) поэтов, которые, оскоряя свой жизненный опыт, избегают “преходящих” реалий века сего из боязни, что вместе с этим “преходящим” забудутся и стихи.</p> <p>Я не чувствую себя вправе игнорировать такие занозы в небе, как лагерные вышки».</p> <p>Таким образом, аллюзии с сегодняшним днем в спектакле «Современника», бесспорно, имелись. Автор нового перевода вносил в пьесу современные подтексты. Но спектакль не был чистой публицистикой. И переводчик, и постановщики, и исполнители думали об утверждении вечных ценностей, носителем которых являлся главный герой – не «поэт вообще», а поэт-интеллигент, идущий не в ногу со своим «антипоэтическим» временем. «Сирано – человек более крупного калибра, чем разрешается допусками времени. И огромный нос Сирано, выходящий из всяких рамок вон, – это по сути дела та же наследственная сутулость</p>	<p>¹⁵ Айхенвальд Ю. Дон Кихот на русской почве: В 2ч. Ч. 2. Дон Кихот в стране Советов. Нью-Йорк, 1982. С. 339–340.</p>

Pro настоящее

ЭМ

хилого интеллигента, не интересующегося футболом, неудачника, выбравшего из всех жизненных задач – неразрешимую»¹⁶.

Современниковцы очищали Ростана от романтических штампов, от красот стиля, стремясь сделать его как можно более мужественным, простым, серьезным. Поэт-солдат – такой герой должен был стать в чем-то похожим на других героев этой сцены, где шли «Вечно живые» Розова, «Пятая колонна» Хемингуэя... Кроме того, в спектакле было немало довольно-таки злого сарказма: «Все обличительные сцены – удались. Гнев, ненависть, боль, сарказм, ирония – вот сфера чувств этого спектакля»; «С какой-то неистовой одержимостью проводит Сирано монолог о носе. <...> Он саркастичен и дерзок, он зло паясничает, смеется, откровенно издевается над де Гишем».

Кажется, такие характеристики в отношении постановки «Сирано де Бержерака» прозвучали впервые, ни в одном из прошлых спектаклей подобного еще не было.

Во многих рецензиях на премьеру в «Современнике» обсуждается проблема разрыва с традицией – критики вспоминают историю трактовки пьесы, сравнивают новых исполнителей с актерами прошлого. Двадцать лет минуло со времени постановки «военных» «Сирано», спектакли эти превратились в легенду. Даже спектакль Н.П. Охлопкова в Театре им. Евг. Вахтангова, просуществовавший намного дольше других, уже не шел – последний исполнитель заглавной роли, Юрий Любимов (он сменил Михаила Астангова), оставил актерскую профессию и ушел в режиссуру. Одновременно с премьерой

«Сирано» Кваши и Ефремова, в апреле 1964 года, вышел «Добрый человек» Любимова, открылся Театр на Таганке.

Сам постановщик спектакля, москвич И. Кваша, не мог не знать этих знаменитых постановок. Впоследствии он рассказывал: «Задолго до того, как мы ставили, еще школьником я видел “Сирано” в театре Вахтангова с Рубеном Симоновым, а потом с Астанговым, в театре Ленинского Комсомола – с Иваном Берсеневым, который мне очень нравился. Но эти постановки совсем не имели отношения к тому спектаклю, который делали мы, к нашей теме».

«Театральная жизнь» опубликовала проблемную статью Н. Толченовой, официального критика, не принимавшего спектакль, о кризисе в театре «Современник». «Глядя на угнетенного, желчного Сирано», Толченова возмущалась отсутствием у героя «солнца в крови», которое, по ее мнению, было у прежних исполнителей. «И диву даешься: как же это театры раньше-то могли играть пьесу озаренно и светло?.. А ведь могли!»¹⁷. Критику не хватало в спектакле бодрости, оптимизма и задора. Вынося жесткий приговор театру, она писала об утраченной связи с действительностью, о потере положительного героя. (В жизни, надо понимать, есть такой герой, но «Современник» его не видит. Того же героя, которого предлагает театр, критик положительным считать отказывается.) Однако были в статье и театроведческие наблюдения, не лишённые смысла, – об отсутствии цельности, о единстве стиля...

В том же журнале «Театральная жизнь» была опубликована рецензия Г. Даниловой, с симпатией и

¹⁶ Айхенвальд Ю. Театр–перевод–театр // Театр, 1965, № 4. С. 30.

¹⁷ Толченова Н. Указ. соч. С. 20.

М. Астангов – Сирано. Театр им. Евг. Вахтангова. 1946

И. Берсенов – Сирано. Театр Ленинского комсомола. 1943

Р. Симонов – Сирано, Ц. Мансурова – Роксана. Театр им. Евг. Вахтангова. 1946

Мастер-класс

ЭМ



Pro настоящее



Л. Гурченко – Роксана

Л. Толмачева – Роксана



И. Кваша – Сирано

М. Козаков – Сирано



Мастер-класс



пониманием отнесшейся к спектаклю. Текст этот вышел на полгода раньше статьи Н. Толченовой, но кажется, что написан он в полемике именно с ней: «Многим не нравится смелый отход театра от традиций сценического воплощения пьесы Э. Ростана. Вспоминая Сирано И. Берсенева, они недоуменно пожимают плечами: ведь на сцене «Современника» совершенно иной герой, напрочь лишенный, например, обязательного, с их точки зрения, «солнца в крови». Г. Данилова признает за театром право искать новые подходы к классической пьесе, иначе чем предшественники трактовать образ главного героя. Ей показался вполне естественным отказ от традиции «Сирано-бретер»: «Бравада забияки, лихое молодечество, эксцентричность, столь обычные при исполнении роли Сирано, несовместимы с героем Козакова: для этого он слишком умен и серьезен». Г. Данилова (как и Г. Митин) «приняли» именно «серьезность» нового героя.

И. Мягкова также касается темы традиции. Она подчеркивает различие судеб «русского» Сирано и французского. Во Франции пьеса постепенно потеряла своего зрителя, к ней перестали относиться как к шедевру. Существовала во время Второй мировой войны патриотическая газета «Сирано», этот герой по старой памяти еще был любимцем французов, национальным символом. Но уже в середине 1950-х две парижские постановки пьесы фактически провалились.

О неприязни деятелей прогрессивного французского театра к Ростану вспоминает и М. Козаков, который познакомился с Планшоном в 1963 году во время московских гастролей Театра де ля Сите: «Роже

Л. Гурченко – Роксана

И. Кваша – Сирано

<i>Pro настоящее</i>	<i>Эм</i>
<p>Планшон, узнав, что я репетирую Сирано, о чем я не преминул ему, французу, похвастаться, к моему великому недоумению, сказал:</p> <p>– Я не люблю эту пьесу. Она как туберкулезный больной: румянький, на вид здоровый, ритм лихорадочный, а внутри – гниль. К тому же терпеть не могу этот петушинный шовинизм.</p> <p>Планшон был тогда “левым”, возмущался войной в Алжире, не любил де Голля, да и в искусстве его интересовало нечто противоположное эстетике Ростана».</p> <p>Итак, в середине века любовь к Ростану во Франции означала ура-патриотизм, близость к реакционным общественным кругам. Мягкова утверждает, что «русский Сирано претерпел эволюцию совсем в другом направлении», поскольку на советской сцене Сирано играли с оглядкой на горьковскую оценку героя. Русский Сирано – всегда патриот истинный, борец, сражающийся поэт, гордый, любящий, мужественный человек. Такими остались в памяти критики и публики не похожие друг на друга Сирано военного времени. Критик афористично характеризует особенности трактовки заглавного героя в тех спектаклях: «бунтующее одиночество берсеневого Сирано, фатоватого француза, но и Чацкого одновременно; горькое одиночество Сирано у Симонова, нежность и артистичность под грубоватой солдатской маской...»¹⁸. Больше к теме традиции Мягкова на протяжении статьи не возвращается, новых исполнителей с актерами прошлого не сравнивает (может быть, потому, что в силу возраста не видела их на сцене?). Спор с традицией Мягкова рассматривает, прежде всего, на</p> <p>материале текста – перевода, сделанного Айхенвальдом. Здесь она находит новизну и не известные ранее смыслы.</p> <p><i>«Да, я понял железную логику века, Где ни кесарь, ни бог никого не спасут. Я спасу не себя, я спасаю пример человека. Я погибну, но кто-то продолжит проигранный бой.</i></p> <p>Оставить после себя не только стихи для потомков, но борьбу и надежду – судьба, достойная настоящего поэта, человека, мужчины. <...> Становится особенно заметным отличие нового перевода, сделанного Ю. Айхенвальдом для “Современника”, от прежних переводов.</p> <p>Будто два разных человека, из разных пьес. Из разных эпох. С одной стороны – сентиментальный и восторженный рыцарь атрибутов: плащей, шпаг, султанов. С другой – Поэт, для которого главное – быть Человеком. “Важно быть человеком, лишь в этом решенье задачи”».</p> <p>И зрители, и сами создатели спектакля, включая переводчика, с юности очень любили прежние переводы – Т. Щепкиной-Куперник, В. Соловьева, и вряд ли бы согласились с такой оценкой критика¹⁹. Но важным кажется замечание Мягковой о человеке другой – новой эпохи, каким предстал Сирано у Айхенвальда.</p> <p>Автор перевода первым (еще до практиков театра) решал вопрос приближения языка, коллизий и характеров пьесы к сегодняшнему дню. Одной из главных тем, которую заметили, хотя и по-разному прочитали критики, стала тема времени,</p>	<p>¹⁸ Мягкова И. Указ. соч. С. 24.</p> <p>¹⁹ См. об этом: Айхенвальд Ю. Театр–перевод–театр. С. 29.</p>

<i>Мастер-класс</i>	<i>Эм</i>
<p>«века». Слова о «железной логике века», которые Айхенвальд вложил в уста умирающего Сирано, могут звучать адекватно только по-русски.</p> <p>Современный исследователь переводов Ростана И.Б. Гуляева пишет о примененном Айхенвальдом приеме ключевого понятия. В социальной линии это понятие – «век»: «Тема века очень важна в переводе Айхенвальда как символ принципа жизни. Официоз воспеваеет век, то есть существующее положение вещей (мотив очень характерный для тоталитарного государства). Бельроз:</p> <p><i>Наш век семнадцатый – вершина всех веков. У нас во всем расцвет: в искусстве и в науке, Завидовать нам будут внуки, Что их век не таков!</i></p> <p>В песенке Линьера (которой, напомним, у Ростана нет) век характеризуется совсем иначе:</p> <p><i>Средь половинчатых людей И половинчатого века Найти тому, кто познатней, Нетрудно получеловека.</i></p> <p><...> Сирано борется с этим веком, противопоставит ему:</p> <p><i>Бить веку вашему поклон?.. Не кланяюсь я и не каюсь»²⁰.</i></p> <p>Айхенвальду Сирано виделся человеком, опережающим свое время, начинающим новый век. Об этом он прямо написал в статье, опубликованной в журнале «Театр»: де Гиш, по его мысли, остается «человеком, продолжающим прежний век, а Сирано начинает новый. Сирано – человек более крупного калибра,</p>	<p>чем разрешается допусками времени»; «В их времени Сирано неуместен, неудачлив. А без него распадется связь времени: ему – многие “свои”, он – никому не “свой”, он “свой” – будущему»²¹. Человек, сознательно избравший свой собственный одинокий путь, не готовый идти на «разумные» компромиссы, продолжающий держаться за то, что ему кажется ценным в жизни, несмотря на нелепость своего положения – положения не изгоя (это было бы слишком красиво и патетично), а чудака, недотепы...</p> <p>В. Иванова, когда через некоторое время будет писать о замысле авторов спектакля «Современник», явно воспользуется статьей Айхенвальда как источником: «Сирано–Козаков “чужой” окружающим. “Чужой” своим друзьям гасконцам, Роксане и своему веку. Он на какой-то подразумеваемой грани нового времени. Он – провозвестник будущего, которое нелепо сегодня в окружении грубой и низкой антипоэтической действительности, как нелеп его огромный нос». Н. Толченова, искавшая и не находившая в спектакле положительного героя, наоборот, отправила Бержерака в ушедший век: «Горькая судьба Сирано–Козакова – оставаться в прошлом. В будущем ему делать нечего...». Видимо, в светлое будущее, по Толченовой, не мог попасть озлобленный, «живущий с отчаянием и отвращением» персонаж.</p> <p>Обсуждению перевода было уделено немалое место почти во всех статьях, посвященных премьере «Современника». Творение Айхенвальда оценивалось очень высоко, несмотря на то, что это была его первая работа для театра («Современник» был новичком</p> <p>²⁰ Гуляева И. Б. «Сирано де Бержерак» на русском языке: Анализ четырех переводов героической комедии Э. Ростана. М., 1996. С. 18.</p> <p>²¹ Айхенвальд Ю. Указ. соч. С. 29.</p>

<i>Pro настоящее</i>	
<p>в постановке классики, переводчик был новичком в театральном деле вообще). «Первый и самый серьезный итог спектакля – новый текст “Сирано”. Перевод Юрия Айхенвальда – значительное явление поэзии и, коль он звучит со сцены – явление театра». «Ю. Айхенвальд взялся конкурировать не с Щепкиной-Куперник и не с Соловьевым, а с одной из дорогих нам привычек. Он захотел вселиться в уголок сердца, который давно и прочно занят. И он выиграл свою битву. Новый перевод “Сирано” – настоящая поэзия, серьезная литература и отличная работа для театра». Е. Дорош впрямую не оценивает Айхенвальда (может быть, потому, что в 1973 году, когда он пишет вступительную статью к альбому театра «Современник», поэт уже считался диссидентом и хвалить его было нельзя), но, сравнивая стихи, которыми изъясняется айхенвальдовский Сирано, с лирикой Маяковского и Пастернака, критик делает ему серьезный комплимент.</p> <p>Некоторыми авторами была отмечена тенденция к прозаизации: «Никакой нарочитой приподнятости, наоборот – скорее, тривиальность, обытовленность. Стихотворный текст несколько утяжеленного перевода Ю. Айхенвальда звучит порой как простая разговорная речь, главное в нем мысль, а не рифма». Г. Митин вспоминает спектакль вахтанговцев, который называет «блестящим», но утверждает, что в «Современнике» не просто взяли другой перевод, но избрали иной стиль: «Перевод Ю. Айхенвальда требует другого подхода, и “Современник” правильно сделал, “уйдя” в стихию обыденных “разговоров”. Посерьезнел образ Сирано и весь спектакль».</p> <p>Читавшим перевод (не тем, кто лишь слышал его со сцены) может прийти в голову вопрос: это переводчик прозаизировал поэтический текст Ростана или актеры «Современника» читали стихи как прозу?..</p> <p>И. Мягкова, считавшая, что перевод Айхенвальда – «это россыпи подлинной поэзии, великолепные стихи», сетовала: «Мастерства, дающего ощущение свободы, – не принужденности, заключенной в железные рамки стихотворного ритма, – мастерства, которое дает зрителю почувствовать всю тонкость мысли и красоту стиха, – этого мастерства немного оказалось в спектакле». Неизвестно, на каком представлении присутствовал критик (хотя ясно, что спектакль она видела не раз), быть может, эти трудности обращения с поэтическим текстом постепенно были изжиты. Во всяком случае, сам Юрий Айхенвальд, наблюдавший процесс освоения актерами поэзии изнутри, видел и описал эту напряженную динамику.</p> <p>Статья поэта опубликованная рядом с рецензией И. Мягковой, заслуживает внимательного чтения. Невероятно искренний, глубокий и увлекательный текст – редкая возможность понаблюдать за работой автора с театром и театра с автором. Айхенвальд пишет честно, не скрывая ни своего недоумения, часто возникавшего у него в процессе репетиций, ни увлечения спектаклем и актерами. С юмором рассказывает о переписке с Квашой, Сергачевым, Козаковым («Наконец, я, под смех моих друзей, дошел до того, что написал М. Козакову и режиссерам письмо на двадцати страницах. <...> Козаков ответил мне на семнадцати страницах»).</p>	

<i>Мастер-класс</i>	
<p>Несколько раз специально подчеркивает: работали сообща, «в одной упряжке», спектакль был общим делом. Решительно отменяет возможные предположения о том, что, внося изменения, он шел «на поводу» у создателей спектакля. По его убеждению, «атмосфера творческого спора» естественна как часть атмосферы «общения между современным театром и переводчиком “несовременной” пьесы, в которой создается “вольтова дуга” напряженного сотворчества».</p> <p>Полон драматизма и тонких наблюдений рассказ о том, как трудно приходилось в процессе репетиций актерам, привыкшим к иному типу театра. Поначалу поэт вовсе не думал, что могут возникнуть проблемы в отношениях «актеры – текст». Его волновали проблемы выработки стиля перевода в целом, общей концепции и т.д. Неожиданно для него выяснилось: «все осложнялось тем, что стихи надо было играть. Впервые заглянув на какую-то репетицию, я был поражен в самое сердце: я читал стихи лучше, чем актеры играли. Мне было ясно, что многие просто не понимают психологического подтекста слов, которые произносят».</p> <p>Автор, несколько утрируя собственную наивность, рассказывает, как он отнесся к методу «я в предлагаемых обстоятельствах», который показался ему поначалу чересчур прямолинейным. «К примеру, человеку надо играть провинциала, впервые попавшего в аристократический театр Парижа, а ему предлагают представить себе, что он пришел в ресторан Ленинградского отделения ВТО, где нет ни одного знакомого лица... Грубо!». На деле бывало даже еще «грубее». Как вспоминает Козаков, Ефремов не</p>	<p>просто предлагал «представить» ресторан ВТО, а прямо в зале ресторана дал Козакову творческое задание устроить скандал!.. Грубоватость метода смягчалась талантами режиссера и автора, которые этим методом пользовались: «Но вот Ефремов, характеризуя зрителей бургундского отеля, дает анализ публики в фойе одного из московских театров. Он говорит и чуть-чуть играет, анализ получается блестящий – и психологический, и социальный, словом, всесторонний. Кто-то откликается своими воспоминаниями. На моих глазах разбирают жизнь, чтобы потом собрать и создать нечто новое: воссоздать бессмертную пошлость в костюмах другой эпохи». Постепенно Айхенвальд «перековался» и сам стал адептом метода, однако он четко видел границы, за которые его возможности не распространяются: «Объяснение нового через уже известное или близкое или пережитое тобой, – традиционный путь всякого познания. Но вот беда: бывает такое новое, такие переживания, которым даже приблизительных аналогий в бытовом опыте найти нельзя». В качестве одного из примеров подобных «внебытовых» переживаний Айхенвальд приводит прощальное письмо Сирано, написанное им от имени Кристиана. «В пятом акте, смертельно раненный Сирано читает Роксане это письмо. Как его читать, в чем суть движения стиха, как здесь “распределиться”, говоря по-актерски? В данном случае бытовые ассоциации помочь не могли. Я со своей стороны настаивал на том, что письмо это надо не “играть”, а просто читать, как читают стихи на концертах, как читают поэты». Его собственный способ достижения правды чувств – «объяснение</p>

Pro настоящее

ЭМ

стихов стихами». Он читал свои стихи, которые, как ему казалось, по ассоциации, а не впрямую, смогут дать верный тон, понимание сути какого-то эпизода или монолога. Многие этим способом было достигнуто, «потому что актеры "Современника" – и Толмачева, и Кваша, и Козаков – умели претворять в игру не только свой жизненный опыт, но свою культуру, интеллигентность». При всем том, предварительный, промежуточный итог всей этой многообразной работы был неутешительным: «И все-таки проблема того, как же играть стихи, осталась нерешенной».

Между строк читается отчаяние, готовность опустить руки... Видимо, участники репетиций не раз заходили в тупик, а режиссура искала новые для себя приемы, черпая из иных театральных методологий. Айхенвальд пишет об этом эпически: «Хотя неоднократно все участники репетировали за столом "звучание стиха", это не дало, по-моему, особого результата». Интересно, что автор не использует термин «голосовая партитура» (видимо, в «Современнике» его не употребляли), а изобретает свой собственный – «звуковое лицо»: «Потому что дело было не в какой-то особой работе над "звуковым лицом" спектакля, а в другом – в понимании природы поэтического характера, вернее, характера в поэтической пьесе». Значит, на репетициях были предприняты попытки работать «отдельно» над звуковой, интонационной партитурой?.. То есть, Ефремов и Кваша дошли до того, что занялись поисками в чисто формальной области, стали выстраивать особую систему голосоведения?.. Что-то им, видимо, помешало довести

свои опыты до результата, который был бы заметен из зала.

Айхенвальд такие эксперименты не приветствовал: «А ставить "звуковое лицо" спектакля отдельно от психологического "оживления" роли – значит заменить творчество дрессировкой». Похоже, что он уже стоял здесь на страже метода, выступал как правоверный «станиславщик»!

Хотя сначала и он не избежал уклона в формализм: «Мне сперва показалось, что технически "играть" стихи нужно больше интонацией, голосом, – звучание должно стать для актера ведущим выразительным средством. "Белое" звучание, окрашенное чувством, – вот и все. Но ведь это значит играть на звучании гласных, а такой нажим тоже может все испортить. К тому же звучание стиха – это не только звучание чувства, это, если можно так сказать, мелодия человека, мелодия характера».

Айхенвальд дает глубоко обоснованное понимание поэтического характера, с которым не грех бы познакомиться и практикам театра: «Характер в стихотворной пьесе – не то, что в пьесе прозаической, бытовой. В прозаической пьесе характер, как подробный, точный портрет, нечто вроде репинских, что ли, портретов. Характер в стихотворной пьесе – это портрет росчерком пера, как рисунок Пикассо, – меньше психологизма, больше легкости, цельности исполнения, ибо самый характер целен, даже если он противоречив: в стихотворном характере, даже противоречивом, есть некая обобщающая завершенность, есть своя мелодия».

На предварительном этапе работы автор был неудовлетворен



Ю. Айхенвальд

Мастер-класс

ЭМ



тем, как актеры играют его стихи. Он-то слышал «мелодию» сцены, исходя из ритма целого, то есть представлял всю композицию смысла. Видимо, актеры сначала «раскрашивали», разыгрывали слова, «мельчили», «дробили»... Но, в конце концов, Айхенвальд заметил, что его первоначальный посыл – услышать поэзию – был принят. Таким образом, по мнению автора, определенный успех был достигнут.

И все-таки важнее было не «звуковое лицо», а стратегия перевода. Айхенвальд признавался, что сложилась она не сразу: он попал под сильнейшее обаяние ростановского стиля, ростановской «природы чувств». Берджерак жил «в мире, красиво придуманном драматургом прошлого века, ненавидевшим

прозаическую приземленность своих современников. <...> красивый романтический мир меня увлек. В итоге получилось причудливое переплетение шпаг, плащей, острот во вкусе прошлого века и философских монологов, казавшихся современными и мне и Кваше. Незаметно для меня перевод по отношению к моим собственным намерениям оказался эклектичным: в нем было много текста, не имевшего отношения к основным проблемным линиям». Это первое возникновение эклектики в спектакле – еще на уровне перевода. Затем в процессе репетиций возникла необходимость переделок, доработок, внесения изменений в текст... Айхенвальд пишет не очень развернуто, лишь делает вывод: «Незаметно менялась та

О. Ефремов на репетиции «Сирано»

<i>Pro настоящее</i>	
<p>концепция спектакля, которая была неразрывно связана с первым вариантом текста. А декорации были уже сделаны, костюмы заказаны, музыка написана, любым изменениям режиссерского замысла были поставлены рамки»... Что именно менялось, что происходило с концепцией – из этого абзаца понять нелегко (здесь просто информация). Но дальше, как мы знаем, к работе подключился Олег Ефремов, принеся новые мотивы в режиссерскую концепцию, а потом возникла вторая редакция спектакля, и появился второй исполнитель заглавной роли (И. Кваша), так что эклектичность «Сирано де Бержерака» неминуемо усилилась. Цельным, внутренне непротиворечивым он уже получиться не мог.</p> <p>Одним из самых существенных свойств спектакля было принципиальное желание его авторов не сводить «Сирано» к монодраме, серьезнейшее отношение к «другим». Айхенвальд выделяет три проблемные линии пьесы: Сирано (крупная личность новой эпохи), Роксана с Кристианом (в каждом из них тоже благодаря Сирано рождается новый человек) и де Гиш, человек «сегодняшнего» дня, опора существующего строя и образа жизни. Усиление линии де Гиша, наполнение ее современным смыслом внимательная критика отметила. «...В. Сергачев играет вовсе не мстительного и влиятельного дурака в кружевах. У его де Гиша резкое суховатое лицо интеллигента, сдержанные манеры, умные глаза. Стихов этот человек, конечно, не пишет, но в его секретере, как знать, могли бы найтись страницы отличной злобной прозы. Цену своему времени он знает. У него по отношению к</p> <p>Сирано – чувство снисходительности реалиста к романтику; реалистическое мышление подсказывает капитуляцию, нелепо атаковать, нелепо донкихотствовать, надо понимать жизнь – и, понявши, устраиваться, если не пускать себе пулю в лоб»²². (В 1962 году в «Горе от ума» Товстоногова Лавров–Молчалин точно так же относился к Юрскому–Чацкому.) И. Соловьева описывает героя Сергачева в таких выражениях, что становится понятно: актер добился очень точного, осмысленного существования. Его де Гиш – ясный, конкретный, узнаваемый социально-психологический тип. И. Мягковой импонирует то, что «Сергачев сумел сыграть герцога достойным врагом Сирано, по своему логичным и последовательным, со сложным и драматическим характером. Человеком, задушившим в себе поэта»²³.</p> <p>В роли Кристиана выступил молодой актер И. Васильев. Критика его практически не обсуждает, только упоминает. Сюжетно Кристиан, конечно, необходим, но, поскольку любовная линия в спектакле – по дружному мнению прессы – отошла на второй или даже третий план, то злополучный Кристиан совсем ступшевался. Интересная трактовка возникла только у Соловьевой. Если Роксана, по ее мнению, оказалась почти не нужной в системе спектакля, то «Кристиан у дебютирующего актера И. Васильева вдруг, напротив, оказался ролью, тесно связанной с темой спектакля: стало понятно, почему он вправе принимать странную услугу Сирано; прекрасно слушает он слова поэта – слушает, узнавая: это его любовь говорила бы так, умей она высказаться. (Мы ведь часто чувствуем: “он сказал</p>	<p>²² Соловьева И. Указ. соч. С. 181.</p> <p>²³ Мягкова И. Указ. соч. С. 27.</p>

<i>Мастер-класс</i>	
<p>именно то, что я думаю!”) Это важно в спектакле “Современника”. Ведь здесь Сирано тоже как бы выражает людей, которые сами себя, подобно тому же Кристиану в любви, не умеют выразить: выражает их желание быть свободными, независимыми, благородными... Выражает их, чтобы научить их быть именно такими – от собственного лица!..». Кристиан – это читатель поэзии (слушатель вечеров в Политехническом), который внимает поэтам и в их стихах обретает слова для своих чувств...</p> <p>Роксана очень важна была по первоначальному замыслу переводчика: «Ведь Роксана, причудница, прячется в свою манерную “культурность”, как в защитную скорлупу, выкраивает свою современность по модному фасону, и вот, с искусственных высот своей “утонченности”, она при помощи Сирано спускается к простым истинам: в каждую эпоху существуют ценности несвоевременные, иногда даже несвоевременные, но, если бояться слова “вечные”, то – всегдашние»²⁴. (Ассоциация приводит, конечно, от Бержерака к Пастернаку: Роксана должна была под влиянием поэта «впасть, как в ересь, в неслыханную простоту».) Во время подготовки спектакля стало понятно, что осуществить подобную задачу актерскими средствами очень нелегко. Айхенвальд начал дописывать текст, чтобы прояснилось движение характера. «“В вас появилось от кузена нечто”, – говорит Роксане де Гиш в пятом акте. И эта строка и целый отрывок в начале акта появились, когда Кваша попросил меня усилить эту линию, линию Роксаны, линию становления человека. Тем более что метаморфоза Роксаны была поражением де Гиша».</p>	<p>Но критика эту логику, связь образа Роксаны с темой спектакля вообще не зафиксировала; по-видимому, мысль автора не воплотилась с достаточной отчетливостью, осталась на бумаге.</p> <p>Роль Роксаны в спектакле играли в очередь две актрисы, и обеим досталось от критики. Особенно ругали Людмилу Гурченко. Характеристики И. Мягковой просто убийственны: «Про ту Роксану, которую сыграла Гурченко, можно сказать, что она своенравна, энергична, расчетлива. <...> При встрече с Сирано в кондитерской Роксана–Гурченко холодна, целеустремленна и идет к своей цели бестактно и напрямик. Добивается ее без радости. Холодна она и с Кристианом, но тут ей скучно: слишком легко достигается цель, и она пробует поиграть с бароном, как кошка с пойманной мышью. <...> Однако, почуяв опасность, боясь, что у нее отберут мышку, Роксана–Гурченко преобразается и очень деловито обводит вокруг пальца и де Гиша и посланного им священника...</p> <p>В сцене приезда в действующую армию – простоволосая, в костюме, делающем ее похожей на вятскую игрушку, – она появляется среди солдат (гасконские бароны тут напоминают отряд анархистов из “Оптимистической трагедии”), и первая ее реплика: “Я всех приветствую!” – явно рассчитана на ответное “ура!”. Тут еще и массовке влетело, и художнику заодно: стиль в спектакле явно не был выдержан. Гурченко играла бытово и плоско, кроме всего прочего, ей было трудно бороться с харьковским говором (о муках актрисы с не очень добрым юмором вспоминает в книге «Фрагменты» М. Козаков).</p> <p>²⁴ Айхенвальд Ю. Театр–перевод–театр. С. 29.</p>

<i>Pro настоящее</i>	<i>ЭМ</i>
<p>Лилия Толмачева играла, конечно, тоньше. Мягкова, правда, и к ней излишне критична: «Роксана у нее нравственная и независимая. Но здесь это нравственность несколько пресная. А под нервозностью – холод. Толмачева тоже отказывается своей героине в поэтичности, высоком романтизме и глубине чувств. Она играет простушку. И если Роксана–Гурченко составила бы отличную пару с де Гишем, то Роксану Толмачевой вполне устроил бы Кристиан. И непонятно, таким образом, зачем им обеим Сирано». Сказано хлестко... По мнению критика, у обеих актрис не хватает «гротеска чувств» – обе Роксаны кажутся холодными. Наверное, это так и было: никакой любовной горячки в этом спектакле быть не могло. Роксана, по замыслу Айхенвальда и Кваши, – не страстная любовница, а «причудница», «жеманница», которая должна внутренне переродиться, приблизиться к пониманию истинной поэзии, истинных чувств. Толмачева, можно предположить, играла сдержанно, понимая, что не на ней держится спектакль, и основная ее задача была – «протянуть» мысль. Айхенвальд описывает одну из последних перед выпуском репетиций, когда Толмачева задала вопрос по роли, поразивший его до глубины души (поэту, видимо, казалось, что все давно должно быть понятно). Замечательно сделано описание этой репетиции: разбор и показ Ефремова, мгновенный переход от объяснений к построению мизансцены («А теперь приехала к нему все это сказать – ведь его каждую минуту могут убить, – чтобы он поверил: ты теперь действительно достойна его любви! Ты другая! Вот с чем ты приехала. Пережди, пожалуйста, вот сюда». – “По-моему, мне</p>	<p>лучше стать повыше”. – “Хорошо, стань повыше. Тогда ты, Кристиан, отойди к пушке”). Кажется, что автор сам не знает, что ему делать – то ли хохотать, то ли восхищаться. В общем, эта сцена свидетельствует о том, что Толмачева находилась в поиске, напряженно пыталась понять, что вложено в ее роль драматургом и переводчиком. И, скорее всего, в итоге поняла. Если верить А. Асаркану, который оказался чуть ли не единственным, кто высоко оценил ее решение роли и, главное, соответствие замыслу Айхенвальда.</p> <p>При относительной блеклости главных персонажей, Роксаны и Кристиана, в спектакле оказались на виду второстепенные. Во-первых, Рагно в исполнении Олега Табакова (может быть, лучший Рагно в истории постановок «Сирано де Бержерака»). Айхенвальд восхищался: актер «в сонете о печенье, где он вдруг спародировал чтецкую манеру одного современного поэта, мастера взбивать “белок под потолок”, – своей игрой сказал больше, чем я – словами». Мягкова, для которой главный конфликт спектакля – «дуэль поэзии и антипоэзии», приветствует решение роли Табакова: «В характере смешного простака – поэзия... Рагно бескорыстен и щедр. Поэт в душе, меценат по призванию. Неловкий и постоянно обманутый: женой и теми, кому он делает добро. О. Табаков играет Рагно мягко, с доброй и грустной улыбкой, в нем есть что-то от русских купцов-интеллигентов – широта души и непротравление злу. Поклонение Поэзии, а вся жизнь – в занятиях, к ней не относящихся». Понятно, что Рагно был симпатичен в исполнении обаятельного О. Табакова,</p>

<i>Мастер-класс</i>	<i>ЭМ</i>
<p>но понятно и другое: он заметен и важен потому, что соотносится с образом Сирано. Один – чудака, Дон Кихот, другой – неловкий, по сути – тоже чудака, тоже поэт, тоже – по своему – противостоящий прозе. Только Рагно добрый, а Сирано в этом спектакле – злой.</p> <p>Вторая выдвинувшаяся фигура и вовсе неожиданна – это Ле Бре в исполнении В. Заманского. Наперсник, эхо главного героя... В «Современнике» он оказался существенным персонажем, причем, «отрицательным». Г. Данилова предположила, что такое решение необходимо постановщикам для того, чтобы герой казался еще более одиноким, чем в пьесе: «Театр стремится заострить тему одиночества Сирано, при этом чуточку шаржируя даже его ближайших друзей». У Соловьевой мысль сложнее, кроме того, нет речи о шарже. Все очень серьезно и опять-таки точно в социально-психологическом смысле. «В. Заманский играет Ле Бре едва ли не двойником этого царедворца-реалиста (де Гиша. – Е.Т.); он точит Сирано своими основательными наставлениями. Нечего возразить: Сирано в самом деле неустроен, пьес его не ставят, стихи остаются в неизвестности; Ле Бре, здравомыслящий, благожелательный и домашний, прямо-таки подкарауливает Сирано, уговаривает его жить по-людски».</p> <p>Опасность такого Ле Бре – примета времени. Ни в каком спектакле прошлых лет такой «советчик» не представим, его речи всегда были дежурны – Сирано восклицает, бросается в бой, горит и бризжет искрами, а Ле Бре его «оттеняет».</p> <p>И. Соловьева формулирует конфликт спектакля несколько иначе, чем Мягкова (поэзия и</p>	<p>антипоэзия), иначе, чем Асаркан, для которого главное здесь – борьба за слово, за свободу поэзии. Автор статьи «Чудака на дуэли» считает, что «“Сирано де Бержерак” – спектакль об угрозе “позорного благоразумия”, подстерегающего поэта»²⁵. Это существенный нюанс. Борьбаться Сирано приходится уже не только с врагами, какими бы они ни были: он должен защищаться от друзей и даже от себя. Вот автор одной из рецензий сожалеет о том, что «батальные эпизоды в лагере под Аррасом максимально сокращены. <...> ростановский герой, к сожалению, лишается по праву принадлежащей ему славы воина-патриота»²⁶. Создатели спектакля понимают: сделать Сирано героем на линии фронта – это значит облегчить ему жизнь. На войне все понятно: враг – там, свои – здесь. У послевоенного Сирано проблемы в определенном смысле сложнее. Он должен действовать и отстаивать себя в мирной жизни, продолжать воевать, хотя все его призывают одуматься.</p> <p>Соловьева зафиксировала новые важные акценты, расставленные в спектакле. Сирано срывает представление Монфлери не из-за того, что комедиант глазеет на Роксану. В «Современнике» «рослый, “фактурный” актер на роли положительных героев, декламатор Монфлери засматривается вовсе не на Роксану: его больше интересует ложа напротив, по всей видимости, пустая, в охраняемой глубине которой угадывается министр-кардинал. Обозначено его появление: у входа возникают две выразительные фигуры, с безразлично штатским видом просматривающие зал. <...> Основной конфликт</p>

²⁵ Соловьева И. Указ. соч. С. 182.

²⁶ Данилова Г. Указ. соч. С. 19.

Pro настоящее

ЭМ

Сирано – с этой ложей, с этой публикой официального просмотра официально и за глаза одобренной пьесы некоего Барро, с этим оживлением репортеров, которые уже шлют в набор информацию об успехе». И Айхенвальду, и Ефремову, каждому по-своему, понятна ненависть к той силе, которая скрывается в ложе. Там может сидеть товарищ Сталин, а может – серая цензорская мышь, но и такое ничтожество имеет власть, способно закрыть спектакль, измучить художника, исказить его творение.

И чрезвычайно важной становится сцена, где де Гиш предлагает Сирано покровительство. «Предложение соблазнительно. Пьесы поэта де Бержерака увидят свет – надо только позволить начальству пройти по ним, – о, рукой бережной, профессиональной, ведь министр сам не чужд художественной литературе...»²⁷. Ситуация хорошо знакома, понятная творческому человеку, вневременная и при этом актуализированная, наполненная сегодняшним содержанием.

Соловьева подчеркивает: у обоих исполнителей роли Бержерака эта сцена страшно важна. «И у Сирано–Кваши, и у Сирано–Козакова есть ощущение того, что гасконада гасконадой, но не горько ли, что в памяти людей останется только она, яркость чудачества, эффектность жестов, а ведь имеешь в виду что-то серьезное, и в столе валяется большая работа, и сколько же можно славиться чудаческой дерзостью, нужны же и дела...

<...> Сирано спешит с отказом. Он сопровождает его уж сверхгасконской фразой. Заносчивость казалась бы смешной, если бы мы

не поняли, как трудно в такой момент Сирано не взбодрить самого себя хотя бы фразой...

И Кваша, и Козаков – каждый по-своему – оба прекрасно дают нам почувствовать эту трагикомедию мужества, когда остаться собой – значит быть не как все, когда возникает какая-то подчеркнутость, бравада, странность...».

Эта сцена звучала мощно, поскольку на том, какой она должна быть, сходились, вероятно, все: и переводчик-соавтор, и сорежиссеры Кваша и Ефремов, и актеры. Здесь не было различий в истолкованиях роли. Но в целом Сирано Козакова и Сирано Кваши были, конечно, разными. Более интересным и соответствующим изначальному замыслу (человек крупного калибра) был, скорее всего, первый исполнитель. О нем критики писали много и почти в унисон.

Почти все первым делом ужасаются огромному носу («грим актера просто страшен»²⁸). А дальше – разными, а иногда одними и теми же словами описывается «темный» и «неприятный» Сирано.

Г. Данилова выбирает эпитет, который должен быть антонимом прилагательному «солнечный»: «Сирано – М. Козаков еще молод и вовсе не аристократичен, неулыбчив, даже чуть сумрачен». Н. Толченнова, критиковавшая спектакль и решение, тем не менее, признает, что Козаков «играет остро, с присущим ему темпераментом». Ей неприятен этот герой: «Но это странный Сирано: он живет на свете с отчаяньем и отвращением, словно громадный нос затмевает для него весь свет, все прекрасное, как горб у горбуна. Может, отсюда у Сирано–Козакова такая неутолимая холодная ярость, драчливость,

²⁷ Соловьева И. Указ. соч. С. 182.

²⁸ Тадэ Э. Указ. соч. С. 58.

Мастер-класс

ЭМ

вечное желание мести». Г. Митин тоже признает, что герой спектакля театра «Современник» неприятен, причем не так, как были неприятны Сирано прошлых лет. «Сирано–Астангов был неприятен другим персонажам пьесы своими островами. <...> Сирано М. Козакова сознательно неприятен всем – и персонажам пьесы, и зрителям. Я воспринял его как горькое лекарство, которое пьешь, потому что чувствуешь, что оно тебя оздоровит. Эта «неприятность» Сирано для зрительного зала представляется мне вольным, сознательным направлением в игре М. Козакова – отвечающим духу нового перевода и нового спектакля».

«Горькое лекарство» были готовы глотать далеко не все. И. Мягкова подобное ужесточение трактовки не принимает: «Козаков играет Сирано неудачником злым, все и всех ненавидящим. “Неудачник” – это становится его сущностью. В общении с людьми он нетерпим, разговаривая с ними, не ждет и не слушает ответа. Он глух к другим, но глух не как поэт, погруженный в свой мир, а как недобрая, эгоистичная натура. У такого человека не может быть друзей, его трудно полюбить. Благородство Сирано остается в фабуле».

Несколько раз звучит упрек в «односторонности», «обеднении» (Козаков-де разнопланового и многообразного героя Ростана чрезвычайно «обузил»): «Можно упрекнуть актера в некотором однообразии и порой чрезмерной локальности исползованных красок, в нарочитом заострении отдельных черт образа в ущерб другим, что несколько обедняет характер Сирано»²⁹; «Характер цельный, но

осмысленный М. Козаковым несколько односторонне»³⁰.

Спустя годы, когда о Козакове уже писали не только рецензии, но и книги, Э. Тадэ расскажет о роли Бержерака несколько иначе: «Пожалуй, до сих пор ни в одном спектакле “Современника” так свободно не проявлялся темперамент актера, его эмоциональность, его удивительная способность возбуждаться на сцене, атаковать, действовать. Сирано–Козаков – это целый каскад остроумия, иронии, блеска, это фейерверк благородства, смелости, готовности отразить любое нападение, любой выпад, это пример поразительной игры ума и проявление поэтичности природы, ее талантливости»³¹. Уже нет ни слова о том, что актеры «Современника» плохо обращаются со стихотворным текстом (впрочем, о Козакове этого и раньше не писали), Сирано уже кажется благородным, талантливым (отнюдь не ущербным!)...

Осенью 1964 года появилась вторая редакция «Сирано де Бержерака» в «Современнике», главную роль сыграл И. Кваша. О нем критика написала меньше, но тоже достаточно единодушно.

Айхенвальд (и Кваша как режиссер) хотели сделать Сирано укрупненной личностью, большим человеком, философом. Кваше как актеру «укрупнить» своего персонажа, видимо, не удалось. А Козаков, хоть и не был «многоплановым», добился масштаба. «Сирано у Кваши понятнее и человечнее, но если Сирано–Козаков масштабен даже в своей несимпатичности, про Квашу этого не скажешь. Он впадает в другую крайность – опрощение. Он слишком “свой парень”, и порой в монологах

²⁹ Данилова Г. Указ. соч. С. 19.

³⁰ Мягкова И. Указ. соч. С. 26.

³¹ Тадэ Э. Указ. соч. С. 57.

Сирано вдруг узнаешь знакомые интонации современных паренчиков, хорошо играющих в театре "Современник"³².

И. Соловьева с удовольствием описывает финал спектакля: «В последней сцене раненый Сирано в полубреду перечисляет своих противников, вызванных им на бой. Он делает выпад за выпадом, они валятся один за другим, угодничество и беспринципность, и подлое примирение с подлостью, и лизоблюдство, и компромиссы, и глупость, и пошлый ум, считающий за благо согласиться с глупостью: что ей докажешь?.. Театр психологический и реалистический, "Современник" вдруг радуется возможности героического и комедийного этого представления, радуется возможности отколотить противников по деревянным башкам, как колотят их в балагане или на карнавале»³³.

Почему же так «радовался» театр?.. Вероятно потому, что понимал: возможность победить пошлость и прочих врагов поэта, интеллигента существует только в «представлении», в балагане. В рамках жизнеподобного реализма победа Сирано де Бержерака была бы просто враньем...

Кажется, что постановка театра «Современник» была более интересной, содержательной и принципиальной, чем принято думать. Сама ее противоречивость была характерна для эпохи поиска – поиска новых форм, новых способов разговора со зрительным залом. Современниковцы ощущали, что назревает необходимость что-то в своей эстетике менять. К.Л. Рудницкий впоследствии напишет про этот этап в истории «Современника»: «Пришла пора

обогащать палитру, двигаться к многозначности, достоверность дополнить метафоричностью, выстраивать более сложные и более подвижные композиции»³⁴. Как выяснилось, театр не был вполне готов к радикальному обновлению, к тому же опасался потерять свою индивидуальность. Но желание «выбраться за флажки», за рамки театра реалистического, бытового, прозаического, все-таки было, и нельзя его назвать случайным.

М. Козаков, сколько ни подшучивал в своих воспоминаниях над этим «неуклюжим» спектаклем, тем не менее, не смог скрыть своей любви к нему: «И все-таки что-то такое было в этом спектакле. Сам я это "что-то" пояснять не буду»³⁵. Л. Толмачева тоже сохранила теплые чувства к «Сирано»: «Спектакль для нас был экспериментальный, но увлекательный и полезный»³⁶. «Полезен» спектакль был для его участников, это понятно. Но полезным «Сирано» «Современника» оказался и для жизни русской пьесы «Сирано де Бержерак»: спектакль вывел ее за пределы комедии плаща и шпаги, открыл возможность ее нового свободного прочтения, как всякой классики.

Спектакль «Современника», спорный и неоднозначный, вызвал определенный общественный резонанс и вернул интерес к пьесе Эдмона Ростана, помог сохранить «Сирано» в репертуаре отечественного театра.

³² Мязгова И. Указ. соч. С. 26.

³³ Соловьева И. Указ. соч. С. 183.

³⁴ Рудницкий К. Своя линия жизни // Рудницкий К. Театральные сюжеты. М. 1990. С. 244.

³⁵ Козаков М. Указ. соч. С. 245.

³⁶ Цит. по: Бойко Н. Указ. соч. С. 6–7.

Виктор БЕРЕЗКИН

ДМИТРИЙ КРЫМОВ

Если считать, что к театру художника как особому виду сценического искусства, исторически вели открытия в сфере, с одной стороны, сценографии, с другой – визуального творчества, то Крымов в полной мере познал и то, и другое. Сначала, с середины 70-х и до 90-х годов, оформлял спектакли, прежде всего в постановке А. Эфроса. Затем, уйдя из театра, десятилетие занимался живописью, где также достиг значительных успехов. Теперь создает свой театр художника.

Первый режиссерский опыт, «Гамлет» 2002 года, ничем не предвещал того, чем Крымов занимается сегодня. Это был спектакль обычного драматического театра, поставленный по просьбе и для В. Гаркалина. В этом спектакле была привычная для драматического театра иерархия средств выразительности: пьеса – текст – актерское исполнение. Первый режиссерский опыт Крымова не понравился большинству рецензентов. Спектакль оценивали по установившимся театроведческим критериям. И у меня, к этим критериям безразличного, спектакль вызвал двойственные чувства. С одной стороны, интерес – еще один талантливый сценограф и живописец в роли постановщика. С другой, – сожаление от того, что спектакль сделан в эстетике обычного драматического театра. Его автор – художник. Творческое мышление и видение художника, по природе своей, принципиально отлично от режиссерского. Зачем идти в том же русле, в котором работает большинство режиссеров? То, что может художник, не сделает ни один режиссер. Даже самый выдающийся. Я говорю о театре художника.

К началу XXI века театр художника, как особый вид сценического искусства, за рубежом о себе уже заявил (Т. Кантор, Ю. Шайна, Л. Мондзик – в Польше, А. Фрайер, Х. Загерт, А. Мантей – в Германии, П. Шуман, немец, работающий в США, и, конечно, «человек мира» американец Р. Уилсон). В России тогда был всего лишь единственный пример – петербургский АХЕ. В Москве ничего подобного не наблюдалось.

Спустя два года после «Гамлета» Крымов показал действо эстетически совсем иного рода – визуальный, пластический перформанс «Недосказки». Затем, в следующие сезоны, были поставлены «Донкий Хот» и «Демон. Вид сверху». Все три опуса стали заметными событиями в культурной жизни. Они – ни на что не похожий сугубо личностный, можно сказать, лирический и грустный театр художника.

Впрочем, непохожесть, личностность – первичные общие черты театра художника, как особого вида творчества. Сочиняя пластические композиции, акции, «живые картины», создатель такого театра воплощает свои самоценные идеи, – подобно тому, как это делает живописец или скульптор. Только в отличие от них воплощает не на холсте и не в камне, – в сценическом пространстве и времени. Замкнутость театра художника исключительно на личности его создателя методологически прямо противоположна принципиальной открытости иных видов драматического и музыкального театра к сотворчеству актеров, режиссеров, сценографов разных индивидуальностей, которые приходят на сцену, чтобы интерпретировать литературное или музыкальное произведение.

Особенность крымковского театра художника в том, что здесь личная тема существует в форме «коллективного сочинения». Оно под руководством мастера придумывается, создается, исполняется студентами-сценографами и молодыми актерами. Для их руководителя и для них все три опуса это лирическое высказывание о том, что их более всего волнует

и тревожит. «Недосказки» – расставание с детством, прощальный взгляд на русские сказки, прочитанные хотя и иронично, но жестко драматично, даже трагично. «Донкий Хот» – о ситуации изгойства, в которой оказываются, и в жизни, и в искусстве, те, кто «высовывается»: «человека уничтожают только за то, что он отличается... Остальное происходит на почти биологическом уровне» – говорил Крымов в одном из интервью. – «Карлики не любят высокого». «Торги», показанные между «Недосказками» и «Донкий Хотом» и исполненные молодыми артистами в сценографии студентов, – о продаже «вишневого сада», коим для Крымова и его команды была приютившая их «Школа драматического искусства», об изгнании хозяев из театрального дома на Поварской. Опус №3, «Демон. Вид сверху» – о попытке побиваемых и изгоняемых подняться над сиюминутной ситуацией, посмотреть на жизнь, на вековечную, переходящую людскую суету, на мироздание остраненно, с большого отдаления, из поднебесья.

Сцены из спектакля
«Недосказки»



В каждом спектакле пробовались, разрабатывались разные средства выразительности. Искали свой тип театра художника.

«Недосказки» создавались, когда студенты Крымова учились на втором курсе. Спектакль состоял из семи картин – акций. Это было преобразование фигур в зримые образы персонажей и последующая игра в облике этих персонажей с предметами, фактурами, куклами. Преобразование осуществлялось с помощью разрисовывания фигур и их обряжения костюмными элементами. Лики Жениха и Невесты рисовали – ему на спине, ей на груди (нос, рот, глаза, изображаемые на чашечках белого бюстгальтера). У Ивана-Дурака один глаз начертан на щеке, второй – на засунутом в рот шарике, скатанном из туалетной бумаги; нос – на шее. Физиономия Бабки намалёвана на спине и, когда исполнительница поднимала-опускала то одно плечо, то другое, изображала гримасы недоумения, испуга, недовольства. Лицо Красной Шапочки – вся верхняя половина фигуры исполнительницы: глаза нарисована на предплечьях, нос – на листе бумаги, который, словно маска, спускался от головы, Губы изображали раскрашенные красной краской руки, сложенные на груди, одна над другой. Две маски (спереди – огромный женский краснощекий лик, сзади – мужской, с выражением растерянности, забитости, затюканности) – у исполнителя попеременно ролей Старухи и Старика в сюжете сказки о золотой рыбке.

Приняв облик того или иного персонажа, исполнители совершали акции игрового характера. Старуха прорезала ножом в картоне нарисованное отверстие рта, впихивала туда пойманную Стариком золотую рыбку; зрачки от напряжения вылезали, раздувались, становились то больше, то меньше, лопались, уползали внутрь глаза. У Невесты после приближения Жениха на поясе вырастал белый пузырь. Покинутая Женихом, она отпиливала себе деревянную ногу, закутывала фатой, горестно укачивала как «ребенка». Обернутый бумагой шар с нарисованными глазами и ртом изображал Колобка, он медленно полз по столу и, достигнув края, падал на пол. В финале Иван-Дурак вытягивал из детской коляски

«младенца» – толстый вентиляционный шланг. «Новорожденное» чудище – воскресшего Змея-Горыныча вели все исполнители. Чудище уползало. Оставшаяся в полном одиночестве Невеста, зачерпнув из детской коляски пригоршни «снежинок», засыпала себя и сцену снегопадом.

Когда после «Недосказок» Крымов выпустил «Три сестры», композицию по «Королю Лиру», могло показаться: он возвращается к тому, что пытался делать в «Гамлете», – к драматическому театру. Он снова работал с актерами, с пьесой, хотя и интерпретированной своеобразно. Превалировал шекспировский текст. Его было, естественно, много. Но, в отличие от «Гамлета», здесь имелись два запоминающихся эпизода, исполненных средствами пластической выразительности. Прежде всего «живая картина» безмолвного пролога с игрой Лира и Шута в пинг-понг: под музыку Шопена они замедленно ударяли красными ракетками по невидимому «шарику» и легкая фигурка девушки, подобно «шарику», изящно, грациозно «перелетала» через сетку. Второй эпизод: акция превращения огромного Шута в амбалаж. Лировы дочери шутиливо-жестко заматывали, упаковывали его скотчем вдоль и поперек: руки, ноги, голову, рот, все тело.

Если «Лири» Крымов ставил как драматический спектакль с вербальной основой, в который вводил элементы театра художника, то «коллективное сочинение «Донкий Хот» – визуальное представление с участием актёров. Проблема включения актера в структуру театра художника – общая, можно сказать основополагающая для этого вида театра. Решали её, каждый по-своему, и Кантор, и Фрайер, и Уилсон. У Крымова вместе со студентами-сценографами в спектакле играли ученики актерского курса В. Гаркалина. Им были поручены главные партии Донкий Хота и Дульсинеи. Партии исполнялись пластически. Лишь в редкие моменты озвучивались текстовыми фрагментами (из монолога гоголевского сумасшедшего, из «Акта психиатрической экспертизы Даниила Хармса», из завещания Дон Кихота).

Начинала спектакль акция превращения пятой студии на Поварской в сценическую площадку. Студенты-сценографы высыпали на пол опилки. Из ботинок. Из рукавов, карманов,

Pro настоящее



С. Мелконян,
М. Мамина и
А. Синякина
в спектакле «Сэр Ван-
тес. Донкий Хот»

Театр художника

подола юбки. С головы. Из чемодана и мешков. Из распарываемого чучела отчаянно визжащей любимой собачки. Выпотрошенное чучело стало куском ткани – платком, которым девушка повязывала голову. Затем исполнители преобразались в «испанцев». Опустившись на колени, они изображали «карликов» с картины Веласкеса. Распахивали борта черных пальто, извлекали детали испанских костюмов. Углем рисовали усы, бородки. Выстраивались за картоном, изображавшим холмистый пейзаж с ветряными мельницами. Костяшками бухгалтерских счетов, как кастаньетами, отстукивали танцевальный ритм.

Сбоку появлялась фигура высотой два человеческих роста фигура – Донкий Хот. Его визуальный и одновременно психологически точный образ, сочиненный Крымовым, воплощали – с помощью режиссера по пластике А. Шукина – два актера. Один стоял на плечах другого. Для зрителей они были скрыты длинным, до пола, черным пальто. Увидев нарисованные мельницы с крутящимися ветряками (бухгалтерские счёты «карликов»), Донкий Хот с «копьем» наперевес «скакал» навстречу врагам. Пейзаж развезжался, и Донкий Хот оказывался между расступившимися «карликами». Они забивали его дубинками насмерть.

За занавеской прозекторского анатомического театра средствами теневого театра разыгрывалась (под звуки песенных, текстовых, разных прочих обрывков радио и телеэфира) процедура анатомирования Донкий Хота. Человек в белом халате отстригал непомерно длинные ногти и фаланги пальцев. Другой прозектор срезал редкие волосики на голове и отпиливал ножовкой затылок вместе со шляпой. Лез в «голову». Доставал из нее книги. Пинцетом вытаскивал бумажную фигурку – силуэт коня Росинанта, поджигал зажигалкой. Затем вынимал бумажную ветряную мельницу, потом «даму сердца». Отстригал ножницами её бумажные руки, ноги, голову. Наконец, обнаруживал сокровенное, – светящийся шарик. С презрением бросал этот стусок поэтического сознания героя на пол, поддавал ногой, как футбольный мяч. Измерив длину скелета, прозекторы приступали к его укорачиванию:

разрезали ножовкой на части, разбивали кувалдой.

К сценической жизни героя возрождали два пациента психиатрической больницы. Тот, что поменьше, впрыгивал на плечи товарищу. Облачались в длинное черное пальто – перед зрителями снова возникала высоченная фигура Донкий Хота. Прижавшись спиной к стене, он шарил по карманам свисающими до колен руками. Вынимал зажигалку, её подносила к сигарете третья рука, высунувшаяся из полы пальто. Две другие держали «Акт психиатрической экспертизы Даниила Хармса», после чего он комкал тремя руками бумажку с диагнозом, отбрасывал в сторону и в изнеможении падал на опилки.

Подняться ему помогала «карлица» – Дульсиня. Начиналась лирическая сцена любви – очень маленькой и очень большого. Она стряхивала с его пальто опилки. Лечила, прикладывая тампон к ссадинам на руках и лице. Пыталась с колен допрыгнуть к его лицу. Ласковым, бережным жестом тянула к нему ладони. Преодолевая смущение, он наклонялся к ней. Они кружили в нежных объятиях. Сначала вместе, затем он, длиннющий, вокруг неё, доставшей ему лишь до пояса, – не смотря на то, что к этому моменту она уже поднялась с колен на ноги, выросла, превратилась из «карлицы» в обычную девушку. В любовной игре она манила его, отбегала – подбегала, вспрыгивала ему на руки.

В окружении черной толпы Дульсиня исполняла сольный танец в ритме Фламенко. Музыка Фламенко переходила в военный марш из последнего акта классических мхатовских «Трёх сестер». Когда ностальгически трогающие за душу звуки стихали, на опустевшей сцене зрители видели лежащую длинную фигуру Донкий Хота, вторично убитого толпой.

Перформеры клали поверх фигуры куски чистого картона. На картонах рисовали черной тушью контуры головы, туловища, рук, ног. Каждую часть тела вырезали. Нанизывали на шести и синхронным движением поднимали. От умершего отлетела душа, принявшая облик контуров его фигуры. Ведомая (подобно дракону в китайских обрядовых действиях) на шестах восьмью перформерами, «душа» летела через пространство зала. Воспаряла над зрителями. Тыкалась в

потолок, в окна, в стены. Не найдя выхода, разбивалась и разлеталась на части. «Осколки души» уносили, как отыгранный реквизит.

Последний раз Донкий Хот оживал от ржания верного Росинанта. Вместе с Дульсиной оказывался у разбитого пианино захудалого кинотеатрика. На экране демонстрировались «документальные» кадры из жизни Донкий Хота» в XX веке. Тощий, нелепый великан в черном пальто на Эйфелевой башне. В пустыне на верблюде. Около иерусалимской Стены плача. Во время аудиенции у Папы Римского. Рядом с политиками (Рейган, Горбачев). На многоядном американском митинге, где ораторствует Мартин Лютер Кинг. На фоне небоскребов – почти соразмерный с ними по высоте. В деревне наблюдает за работой старой крестьянки. Летит в балетном прыжке вместе с Михаилом Барышниковым. Ведет беседу с Л.Н. Толстым. Позирует в группе битлсов. В окружении негритянских детишек. В компании с играющим на рояле молодым Шостаковичем и слушающими его Мейерхольдом и Маяковским, – сюжет известной фотографии конца 1920-х годов.

После демонстрации слайдов Донкий Хот и Дульсиня исполнили песню, которая прерывалась свистом. Поющих забрасывали апельсинами и шкурками от бананов. Донкий Хот скидывал пальто, – скрывавшиеся под ним психи обиженно уходили. Больше герой спектакля в человеческом облике уже не появлялся. Его образ предстал в виде маленькой фигурки. Дульсиня водружала фигурку на протянутый из глубины к первому плану канат, и кукольный Донкий балансировал, словно канатоходец. Терял равновесие, срывался, повисал вниз головой. Его сбрасывали на пол. Финальная ипостась героя спектакля – тряпичное чучело гигантского размера. Его несли, поднимая над головами, траурная процессия. Опускала у ног зрителей. Доставала из карманов пальто листки со словами завещания и множество очков. Справив «тризну», перформеры на коленах, став снова «карликами», покидали сцену.

С вошедшими в его команду молодыми актерами Крымов реализовал давний замысел постановки композиции из текстов четырех пьес Чехова. Спектакль назывался

«Торги». Композицию по мотивам пьес Чехова Крымов придумал лет пять тому назад. Показал А.Васильеву. Тот начал репетировать. Играть должны были актеры давних спектаклей А. Эфроса (Волков, Ширвинд, Калягин, Яковлева, Грачев, Коренева). Они должны были напомнить о прекрасном «вишневом саде» искусства великого режиссера. Однако собрать актёров вместе на длительный период не удалось. Репетиции прекратились. Тем не менее, мысль о спектакле не оставляла Васильева. Через какое-то время работа возобновилась с актерами, игравшими уже в его собственных знаменитых постановках минувших лет («Взрослая дочь», «Серсо»). Теперь это должна была быть – в режиссуре на сей раз А. Шапиро – ностальгия по тому их общему васильевскому «вишневому саду». И снова не удалось соединить вместе разбредшихся по разным театрам и кинолентам «звезд». И вот в 2006 году жизнь побудила Крымова самому осуществить давний замысел. Для него, для его молодых актеров и студентов-сценографов продаваемым, уничтожаемым «вишневым садом» теперь был театр Васильева на Поварской. Как уникальное явление российской культуры и как их собственное «альма матер», место, где рождались их первые постановки – «Недосказки», «Шекспир. Три сестры», «Донкий Хот». В программке так и написали: «В роли Вишневого сада – 3124 кв. м. театра «Школа драматического искусства» на Поварской, дом 20». В спектакле этот «дом 20» и его окрестности, ближние (церковь) и дальние (башни Кремля, Триумфальная арка, высотка МГУ) выполнены студентами сценографической мастерской Крымова В. Мартыновой и М. Трегубовой из речного песка в виде макета. Макет был выстроен на полу, затянутом черной полиэтиленовой пленкой... В глубине, у задней стены слева поставили натуральную бетономешалку с зияющим черным жерлом, готовым в ажиотаже всеохватной московской стройки-перестройки поглотить, перемолоть, превратить в бетон и эту хрупкую песочную «архитектуру».

Драматическое искусство актеров (произносимый ими текст, пение, тем более пластика) стали здесь слагаемыми сочинённой Крымовым композиции в духе театра

художника. Композицию составляли десять визуальных акций, звучащих поэтическими ритмами вербально-музыкальной партитуры и образующих «живые картины».

Первая акция – сценографическая. Две девушки и три юноши достраивали макетный

Качали на руках. Поднимали над головой. Крутили. Завершалась акция инсталляцией: к задней стене приткнулись кукольные фигуры сестер, а кукла Пети, беспомощно распласталась на бетономешалке, головой в жерло.

Третья акция – на тему сбора «средств» для



С. Мелконян и А. Синякина в спектакле «Торги»

«дом 20». Протаптывали-прочерчивали дорожку – «аллею». Втыкали в песочный рельеф прутья от веника, прилепляли кусочки ваты – рядом с домом расцветал «вишневый сад». Акция создания сценографического мира чеховских персонажей переходила в акцию расставания с этим миром. Присев на корточки, смотрели через окна внутрь, прощались с домом. Силуэтная композиция покинутого, опустевшего песочного дома и сада погружалась в темноту. Долгая томительная пауза, после которой начиналась следующая акция.

Присев за домом, актеры вытягивали из-под него, словно из могилы, тряпичных кукол в человеческий рост. Одну. Вторую. Третью. Три сестры в белых старинных платьях, рыжеволосые, с тонкими шеями и болтающимися руками-ногами. Ласково поглаживали. Стряхивали песок, сдували пыль. Обнимали. Бережно укладывали на землю. Вытаскивали четвертую куклу – Петю Трофимова. Кружились с куклами сначала в медленном вальсе, затем быстрее и быстрее.

выкупа дома на торгах. «Средства» – сушки. Ими украшали и себя (венком на голове), и фасад дома. Ими играли, преобразовывая лицо в маску (две сушки в глазах, одна во рту). Высыпали сушки в таз, добавляли кто что мог: медную мелочь, пачку банкнот, пиджак, пальто, папку с листками лопухинских проектов, волчок.

Из-под дома вытаскивали чучело убитой Треплевым чайки. На бездыханную тушку клали женские наручные часы – звучала реплика о дорогих маминых часах, разбитых пьяным Чебутыкиным. Чуть раньше он дарил именинице Ирине самовар с портретом Путина. Самовар ставили посреди песчаного Кремля, где он и пребывал до конца спектакля.

В пятой акции соединялись вербальные и вокальные средства выразительности. Актеры, распеваясь, преобразались в оперных персонажей (надевали манишки, перчатки, эполеты, серьги, открывали плечи, делали декольте). Опустившись на колени, в композиции скорбной «живой картины» совершали отпевание (на



Сцены из спектакля
«Торги»

фразы чеховских текстов) – хором и по отдельности, сольно – своего «вишневого сада». В руках горящие свечи. Сцена погружалась в темноту. Видны только движущиеся огоньки свечей. Их танец сменялся танцем актеров, – уже без свечей и не печальным, а веселым: хлопали ладонями по груди, по ногам, прыгали через дом, падали на землю, дергались в конвульсиях, замирали в изнеможении. Поднявшись, перформеры направлялись к задней стене, где сидели белые кукольные фигуры трех сестер. Выносили кукол на первый план. Упаковывали в черный полиэтилен. Заклеивали скотчем.

Седьмая акция начиналась опусканием черного куля с куклами под дом, туда, откуда их извлекли в начале спектакля. Прохожему – тощему долговязому солдату в ушанке – отдавали все, что собрали для торгов. Положив на голову чучело чайки, актриса произносила монолог Ирины. В наиболее патетических местах из чучела на ее смущенно и печально улыбающееся лицо лилась струя жидкости.

Тема похорон завершалась в восьмой акции. Дом поднимали и уносили в глубину. В земле открывался черный проем. На него опускали могильную плиту. Каждый актер сыпал свою горсть песка.

На крышу дома водружали длинную доску. На ней разворачивалась девятая акция. В центре сидела «Раневская». На концах стояли «Дуняша» с красным зонтиком и «Ирина» с черным. В какие-то моменты рядом с ними на качели впрыгивали «Епиходов» и «Тузенбах». Тут же соскакивали обратно на пол. Раскачивали доску. Медленно. Быстрее. Быстрее. «Раневская» сбрасывала на пол куклу Пети, швыряла листки «писем» парижскому возлюбленному. Доска стремительно крутилась, разгоняемая, как карусель, бегущими «Дуняшей» и «Ириной». Набрал скорость, они отрывались от пола и, повисая на кружащейся доске, оказывались в состоянии «свободного полета». Вдохновенная визуальная метафора мечты, веры в лучшее будущее, благополучное разрешение невзгод, несмотря на уничтожение «вишневого сада», чеховского и нынешнего, поварского, обрывалась с остановкой доски. Актеры медленно уходили. Оставался солдат в ушанке. Поддавал

ногой по песчаной церквушке, по «саду». Закуривал, стряхивал пепел на могилу, бросал окурки, затапывал ботинком.

Пятый опус «коллективного сочинения», «Демон. Вид сверху» – спектакль, «нарисованный» девятью художниками и четырьмя актерами на листах бумаги, белых и черных. Выбор рисования в качестве формы спектакля обусловлен тем, что зрители на сей раз располагаются над ареной игровой площадки. Арена – не продолжение зрительного зала по ту сторону рампы, как бывает обычно, а плоскость, на которую смотрят сверху. Трехъярусная кольцевая архитектура зала «Глобус» в здании на Сретенке оказалась адекватна сути замысла: взглянуть на мир из поднебесья, с огромной высоты. В данном сюжете – взглянуть глазами летящего над землей, над людьми, над временем, существа, демона, духа изгнания, черного ангела. Но также – и прежде всего – глазами самих создателей спектакля. Им открылась «любовно-горестная картина мира». Эту картину они и рисуют для зрителей, сидящих на трех ярусах сретенского «Глобуса».

Как и в предыдущих опусах, структура спектакля – серия художественных акций. На сей раз их двенадцать. Они следовали не по логике сюжетной драматургии, как в обычном театре, а свободно возникающими мотивами, порою кажущимися далекими друг от друга во времени и пространстве, но связанными ассоциативно.

С высоты скрывающихся в полумраке театральных небес, под крики и улюлюканья, стремительно падала на арену черная тряпичная масса. Распластывалась бесформенной кучей. Громадная черная «клякса» на чистой белой поверхности. Художники-перформеры, девушки и юноши в белой униформе, заляпанной краской, придавали этой куче форму – создавали из нее объект под названием «Демон». Расправляли тряпичные крылья, руки. В разные места вставляли, привязывали прутья. Прикладывали картонные с изображениями огромного глаза, огромного носа, огромной ступни. Прицепляли концы свисающих веревок. Встав по кругу, начинали медленно поднимать, – и тут же опускали веревку. Демон рушился на арену. Еще раз поднимали, уже выше – и снова он падал вниз.



Только с третьего раза печальный черный ангел взлетал и зависал в театральном небе, где пребывал до конца спектакля. Звучала запись арии из оперы «Демон» в исполнении Шаляпина. Арена с замершими по ее окружности перформерами опускалась. Когда достигала предела (четыре метра ниже первоначального уровня), шаляпинский бас отдалялся и стихал. На белом листе арены – гигантский силуэт Демона.

Силуэт исчезал. Белый круг арены становился экраном, на который проецировалась сочиненная студентами-художниками пяти с половиной минутная мультипликационная панорама Земли. Горы, холмы, грузинские храмы. Кресты погоста. Поля. Пасущиеся овечки и пастух. Косари. Вьющаяся, разветвляющаяся лента реки. Плывущий по ней кораблик. Над землей белая фигурка Икара. Летят белые птицы. Черно-белая графика пейзажа сменяется морской стихией с косяками черных рыб в ее глубинах. Тревожный синий цвет моря сменяется зелеными лесами и садами, залитыми солнцем полями, картинами селений, городов. Над домами витебского местечка – шагаловские влюбленные. И тут же – самолеты с крестами на крыльях. На дома летят бомбы. Взрывы, пожары. Земля превращается в выжженную пустыню. Визуальная кода этой изобразительной «симфонии» – заливающая белую

поверхность арены живопись храмовых фресок и лик Христа.

Третий «вид сверху» – сотворение мира. Девушка и юноша рисовали на покрывающем арену бумажном листе длинными кистями («дилижансами»), макая их в ведра с черной краской, контуры мужской и женской фигуры. Девушка рисовала Адама. Юноша – Еву. Посредине изобразили ствол и крону дерева познания. Звучал хорал Баха. Нарисовав библейскую картину «рая», приступали к «физическим действиям». Девушка вынимала зеленое яблоко, откусывала, клала на крону. Юноша вытаскивал «заползшую» ему под рубашку вьющуюся в руках веревку. Змей-искуситель вползал по нарисованному стволу к яблоку, тащил настоящее яблоко к Еве, всовывал в нарисованный рот (разрывая бумагу) и приступал к экзекуции. Веревка яростно исхлестывала изображение Евы и Адама. Над ареной летели бумажные ошметки «рая». Уничтоженный белый слой покрытия арены сменялся черным, будто залитым водой. Перформеры, сняв с головы бумажные шапочки-треугольники, переворачивали их и пускали как «кораблики» в плавание по черному морю. Взявшись за края, колыхали черную плёнку, создавали волнение, бурю. «Кораблики» подпрыгивали на «волнах». Выше. Выше. Падали в общую кучу.



Сцены из спектакля
«Демон. Вид сверху»

Pro настоящее

На арене новый белый бумажный лист. На нем раскладывали черные диски патефонных пластинок разного размера с цветными кружочкам посредине. Звучал музыкальный коллаж старинных романсов, танго, фокстротов. Вокруг черных дисков – лепестки-лучи (их изображали ярко-желтые резиновые перчатки). Арена превращалась в живописную картину поразительной красоты – сценографический ремейк «Подсолнухов» Ван Гога.

На слое белой бумажной поверхности – на сей раз это заснеженное поле – три художницы рисовали, каждая свою часть, дугу фасада усадебного дома. Наверху начертали: «ЯСНАЯ ПАЛЯНА». Сделали прорыв в арке центрального входа. Оттуда вытаскивали за бороду главного персонажа акции, графа Льва Николаевича Толстого. Подобрал длинную, до пола, бороду, он становился босыми ногами в два ведра с черной краской. Подождав, когда дорисуют полосы рельс, шел к ним по скрипящему «снегу», оставляя черные следы. Перешагнув через рельсы, ложился умирать. Накрывался бородой. Многократно звучала фраза сохранившейся грампластинки записи голоса писателя: «Так жить нельзя...». Перформеры рисовали на снежном поле фигурки людей, спешащих к умершему Толстому. Их больше и больше. Белая поверхность полностью замазывалась черными пятнами людской массы. Шум, ор, звуки лошадиных копыт. Внезапно все стихало. По снежному полю тащили маленький белый гробик – «колыбель» с куколкой. Нарисованные усадьба и рельсы сворачивали. Закручивали в бумажный лист тело Толстого, поднимали на плечи, уносили в похоронной процессии.

Прощупав, простукав поверхность покрытия арены, обнаружив искомое место, прорезали бумагу. В прорезе, словно из-под земли, возникало изображение лика Гоголя. Вырезанная по характерному контуру и отогнутая бумажная полоса становилась бесплотной белой «тенью» писателя. Она склонялась над тазом, где под звуки церковных песнопений горели страницы рукописи второго тома «Мертвых душ». Перформеры втискивали в таз и смятую белую «тень». Вместе с бумажным

покрытием арены все это превращалось в огромный ком. Его оклеивали скотчем.

Над комом, лежащем посредине снежной поверхности, летели «планеты» – бумажные комки, ведомые перформерами на шестах. Летела игрушечная космическая ракета с красной звездой на борту и надписью СССР. Заливались лаем первые советские «космонавты», Белка и Стрелка. Начинаясь снегопад. Перформеры надевали шапки-ушанки. Играли в снежки, коими стали «планеты». Сооружали из трех комов снежную бабу.

Из снежной бабы раздавался крик младенца. Выглядывало лицо Анны Синякиной. Она изображала новорожденную лермонтовскую Тамару. К лицу прикладывали одеяльце, перевязанное розовой лентой. Тамара пела пасторальную песенку. Прерывалась, когда ее кормили из ложки и вытирали рот платочком. Снова плач, крик. Развязывали розовую ленту, раскрывали одеяло. Вокруг ножек розового пупса с лицом Синяковой пририсовывали горшок. Очередной плач останавливали, рисуя у щеки младенца скрипку, затем – под звуки «Лебединого озера» – длинные балетные руки, ноги на пуантах, пачку. Лицо «младенца» удивленно и с интересом смотрело на иронически изображаемое художником свое «взращение».

После очистительной грозы на белую бумажную поверхность арены перформеры выносили красные ведра. Окуная в них кисти-щетки, проводили по белой поверхности разноцветные полосы фантастической радуги. Арена становилась полотном абстрактной живописи удивительной красоты.

На слое белой поверхности – крупный план драматической акции «Велосипед. Смерть Папы и Мамы». Велосипед – настоящие два колеса и руль со звонком. Остальное (сидение, рама, педали) нарисовано. На велосипед «садилась» – ложилась девушка в коротких штанишках. К ее рукам, раскинутым над головой, тянулись руки лежащих на арене женской и мужской фигур, напоминающих шагалавских влюбленных. Звякнув звонком, девушка жала на нарисованные педали – перформеры крутили колеса, разгоняли велосипед до огромной скорости. Колеса продолжали вертеться

Театр художника

и после того, как девушка застыла в неестественной позе на боку. Прицепив к воротнику пиджака её Папы и платья её Мамы трос, перформеры медленно растягивали их костюмные оболочки во всю высоту, до самого верха. Отрывали от пола, поднимали в небо, где они растворялись, исчезали. От людей на арене оставались только красные туфли и черные башмаки.

Перформеры «вынимали» девушку из велосипеда. Осторожно клали на арену. Совершали обряд свадебного обряжения. По другую сторону от Тамары обряжали жениха, на месте лица – фотография Лермонтова в рамке. Поперек растягивали еще одну белую бумажную полосу – покрытый скатертью стол. На нём рисовали кувшины, бокалы, тарелки. На поднятом над столом листе изображали барашка. Выходил мясник, точа нож. Вонзал в нарисованное тело дрожащего блеющего животного. Окровавленным ножом и руками замазывал это главное пиршеское блюдо. Той же краской перформеры мазали бокалы и кувшины, «наполняя» их «вином» – «кровью». Закончив акцию подготовки стола, по его сторонам раскладывали изображавшие гостей и тамаду мундиры с орденами и кепки. Звучали голоса грузинского застольного пения. Один из перформеров надевал длинное пальто, черную шляпу, пенсне. Обозначает облик Берии. Поздоровавшись со зрителями, «Берия» исполнял дикий танец на столе, сминая, раздирая бумажную поверхность. Отшвыривал пиджаки гостей. Рвал свадебное облачение жениха и невесты. Превращал прекрасный обряд в оргию.

Открывался предпоследний слой белой поверхности. В него закручивалась Тамара, наворачивая на себя всю ее целиком. Как и в начале спектакля, с небес звучал бас Шалапина.

На последнем слое черного листа арены лежали белые фигуры перформеров. В руках куски бумаги. Смятые, оборванные, они трепетали, дрожали, поднимались-опускались, подобно крыльям ангелов. Арена с «летающими» белыми ангелами медленно двигалась вверх до своего исходного положения. Звучало шалапинское «И будешь ты царицей м-и-и-ра!».

В одном интервью Крымов признался: «Замешать в кашу текст с визуальностью – моя давняя мечта». Интервью было дано в связи с выходом композиции «Корова» на сюжет рассказа А.Платонова. Если вспомним предыдущие работы Крымова, то попытки «замешать в кашу» вербальный текст и визуальность предпринимались и ранее. В «Торгах». В меньшем объеме – в спектаклях «Донкий Хот» и «Демон». Еще раньше – в «Короле Лире», под названием «Три сестры».

Как всегда, Крымов указал в программке жанр композиции. Корявым детским почерком написано «Корова. Классная работа ученика 4 класса Васи Рубцова». Таким образом, предлагается история, рассказываемая десятилетним ребенком История о любимом четвероногом существе – Корове. Корова возникла перед зрителями сначала виртуально – на экране, коим служили простыни, развешенные на протянутом через сцену тросе. Она щипала травку на унылом придорожном косогоре, медленно приближалась к краю экранного изображения, переползала на одну руку исполнительницы, на другую. Актриса прятала заигрывающее с ней экранное пятнышко коровки под кофтой. Начинаясь сюжет про теленка, – теперь не виртуальный, а вполне реальный по драматизму переживаний, хотя и сновиденчески, миражно фантазийный, как и все остальные перипетии «классной работы Васи Рубцова».

Виртуальная ипостась главной героини появлялась в спектакле второй раз, когда Вася будет делать в своей комнате (тоже киноизображение) уроки. В этой картине зрители видели, как за окном безлошадный отец пахал землю на Корове – женщине, яростно хлеща кнутом по согбенной спине.

Корова в спектакле Крымова – воплощение доброты и красоты. Паровозы – то, что в конечном счете все это уничтожало. Противостояние доброго начала и злого – главный визуальный мотив спектакля. Оба начала: доброе и злое, звучащие в разных «регистрах»: романтически, иронически, игрово, наконец, драматично и трагично, существовали в душе рассказчика, четырехклассника Васи. Мальчик очень любил Корову, но одновременно ему нравились

Pro настоящее

Паровозы. Живя на полустанке, с удовольствием смотрел на них, помогал неумелому машинисту их ремонтировать.

Чудо технической мысли существовало в спектакле в нескольких ипостасях. Первая: паровозик с двумя вагончиками, светясь вечерними огоньками окон, проезжал над головами зрителей. Проезжал как самостоятельный сценографический «персонаж» по рельсам, которые проложил над залом «Манежа» «заведующий ж/д путями театра Александр Назаров». Мастерски выполненный, этот незамысловатый эффект вызывал радостную и веселую реакцию зрителей. (Примерно того же рода, когда на сцене идет, допустим, «настоящий снег»).

Ничего особо драматического начатый таким образом платоновский сюжет не предвещал. К тому же с эстетической точки зрения проезжавший над головами поезд своей откровенно игрушечной иллюзорностью как бы снимал не вполне получившуюся попытку режиссера и его художников превратить пространство Манежного зала в «окружающую среду» – в откровенно намалеванный на клеенке «косогор», взойти на который и занять места зрители могли только после того, как облачались в огромные мокроступы. Зрители послушно выполняли предложенную процедуру, но, оказывалось, что напрасно: под ногами было совершенно сухо. Вспоминалась Прага, где в придуманный теми же крымовцами российский павильон «Наш Чехов» без мокроступов и без зонтов, действительно, войти было нельзя: сверху дождь, под ногами лужи. Здесь же зрители терпеливо высиживали весь спектакль в галошах и на клеенчатой траве, однако ощущение пребывания в мокрой «окружающей среде» не возникало. Да и не нужно оно Крымову и его товарищам. Все наше внимание – на сцене, на том, что и как там происходит.

А там актеры доигрывали эпизод с механическим поездом. Теперь он – детская игрушка, управляемая пультом. Вася брал поезд с вагончиком в руки, заглядывал внутрь, произносил: «Однажды из окна смотрел молодой человек, смотрел на меня»...

Если для мальчика игрушечный паровоз и вагончики – лирически романтическое

воспоминание его детства, то для его любимой Коровы – воплощение абсолютного зла, уничтожения всего живого. Сначала – воплощение виртуальное. От этого не менее страшное. После реплики мальчика: «Мама, скоро 36-й пройдет» сушащиеся простыни становились экраном, по которому из глубины на испуганную Корову стремительно несется Поезд. Тот же 36-й, который Вася только что держал в руках как игрушку и приводил в движение пультом, теперь мчался на Корову гигантским стальным монстром. Она испытывала такое же чувство ужаса, какое пережили первые зрители фильмов братьев Люмьеров в конце XIX века. Эта сцена – предвосхищение трагического финала. Вася срывал простыни вместе с виртуальным грозным поездом. В открывшейся синей глубине пространства под музыку И. Саца из «Синей птицы» шли в даль за своим «счастьем» Корова и Вася, растягивая за лапы ободранного метерлинковского кота.

Сценическое пространство перекрывалось полностью, от края до края, простынями, обрезающими длинный экран. По нему мчался бесконечный товарняк, воплощающий судьбу страны. Проносились сотни платформ, вагонов. Груз разглядеть невозможно. Рев скорости страшен. В какой-то момент эта неудержимая стихия замедлялась словно заезженная пластинка и останавливалась. Товарняк начинал медленно двигаться в обратную сторону. Так медленно, что зрители могли теперь рассмотреть на его платформах «груз»: мавзолей, ракета, корабль, жираф (ноги-туловище – на одной платформе, шея-голова – на другой), отброшенная статуя вождя революции, бюсты Пушкина и Ленина, Эйфелева башня, лежащая фигура Станиславского, огромная рогатка... Иронически абсурдную железнодорожную видеоинсталляцию на тему жизни страны сменяли драматичные кадры: в приоткрытых дверях и окнах «столыпинских вагонов» – головы заключенных и морды коров, которых везли на убой.

Эти три ряда киносюжетов напрямую не связаны с происходящим в рассказе ученика Васи Рубцова. Они воспринимались самостоятельными произведениями видеоарта, призванными средствами сугубо визуальными сказать

Театр художника

о том, как жила страна. Во время репетиций «Коровы» Крымов находился под впечатлением спектаклей Робера Лепаж. Подобно большинству критиков-театроведов, Крымов воспринял симпатичного канадца едва ли не самым выдающимся режиссером современной мировой сцены. Лепаж покорила органичным соединением высоких театральных технологий с душевностью, человечностью. Такое соединение, в спектаклях Лепаж, действительно, имело место. Однако, на мой взгляд, сценическая эстетика канадца отдавала иллюстративностью, вторичностью, даже третичностью (о высоких технологиях у Лепаж могли говорить те, кто мало видел или забыл Й. Свободу или Р. Уилсона), то самодеятельностью. Стоили же придуманные Лепажем эффекты и трюки, в самом деле, дорого. Чрезмерно дорого – с точки зрения неадекватности художественному их содержанию.

Главное различие между тем, что нам с особой гордостью показал В.И. Шадрин и столь единодушно вознесла на мировой пьедестал писавшая о Чеховском фестивале пресса, и тем, что делает в бедной лаборатории «Школы драматического искусства» Крымов с учениками, заключалось в принципиальном различии этих типов театров. Лепаж делает обычные (хотя и «высокотехнологичные») драматические постановки. Крымов – создатель особого вида сценического творчества, театра художника, о сути которого его канадский коллега, судя по всему, понятия не имеет. (Достаточно сопоставить описанные выше видеоарты с поездами у Крымова и «космические картинки» у Лепаж). У них – разные группы театральной крови. Тот и другой пытаются «замешать в кашу текст с визуальностью», только идут они к этой цели разными путями. Нашему мастеру «высокотехнологичные» средства канадца вполне доступны (Крымов делает спектакли не только театра художника, но и обычной драматической структуры), а вот для Лепаж, судя по всему, язык театра художника (в любом его виде и варианте) далек. Он – «всего лишь» режиссер и актёр. Для обычного драматического театра более чем достаточно. Для театра художника – мало.

Тем временем с Коровой в спектакле происходила удивительная метаморфоза.

Она превращалась в Прекрасную Даму Серебряного века. Танцевала танго под аккомпанемент четырех музыкантов. Хозяева – отец, мать, с помощью Васи маленького и Васи взрослого пытались поймать это странное существо, которое было их Коровой. Она, всем своим видом и поведением воплощая теперь образ Красоты, вышедшей из-под контроля людей, медленно, задумчиво, шла по рельсам. Навстречу выдвигался «настоящий» Паровоз. Это – единственный реальный поп-артовский объект в спектакле, нелепый, неуклюжий, допотопный, варварский. Не чета игрушечным и виртуальным, что мы видели ранее. И в том, что крымовская Корова, воплощение доброго начала и красоты, погибала под колесами доморощенного российского поп-арта, – завершение темы спектакля по-платоновски: доброта и красота не спасут мир.

«Opus №7» по отношению к предыдущим опусам лаборатории – рубежный. Ранее, в «Донкий Хотел», в «Демоне» акции рисования, вырезания, компоновки визуальных композиций исполняли художники-студенты мастерской Крымова. В этом качестве они были участниками и создателями сценического действия. Теперь исполнители всех без исключения акций – актеры. Художники на сцену не выходят. В. Мартынова и М. Трегубова, разработавшие сценографическое решение пространства, костюмный облик персонажей, материально-вещественные объекты игры, вместе со своим учителем-автором спектакля, остались за кулисами. Там художникам находится более естественно. В отличие от перформансов, хеппенингов, других одноразовых акций пластического авангарда, спектакли театра художника – произведения, исполняемые многократно, и делать это сподручнее актёрам. Как показывает опыт предшественников Крымова (Т. Кантора, Ю. Шайны, Р. Уилсона, А. Фрайера), истинный театр художника рождается, когда главным «инструментом» (пластическим, вокальным, вербальным) воплощения визуально-звуковых композиций становятся актёры. Они (прежде всего из своей команды, но также и «чужие», с которыми, например, успешно работает Уилсон) проникаются этим особым

Pro настоящее

ЭМ



Сцены из спектакля
«Opus №7. Родословная»

видом сценического творчества и открывают в себе богатейшие возможности «жизни человеческого духа» в структуре театра художника. У Крымова процесс постижения актёрами поэтики театра художника начался в «Трёх сестрах» («Короле Лире»). Войдя в состав лаборатории, актёры прошли школу театра художника в «Донкий Хоте», «Торгах», «Демоне», «Корове». Более того, в процессе работы над «OPUSOM №7», став непосредственными исполнителями всех акций сочиненной Крымовым двухчастной композиции, заявили о желании заняться живописью. Факультативно. Это было проявлением внутренней потребности артистов, почувствовавших эстетические возможности театра художника.

Акцию, открывавшую «Родословную», первую часть «OPUSA №7», исполняла девушка в пальто до пола. Уборщица со шваброй. Не обращая внимания на публику, сначала терла паркет фойе, затем половик растянутой на двадцать восемь метров игровой площадки сретенского Манежа. Длительность акции придавала ей ритуальный смысл. Уборщица очищала поверхность для выстраивания на ней фигуративной

графики мизансцен. Приводила сценическую «землю» к состоянию «чистого листа». Другой «чистый лист» – плоскость белой стены, Она предназначена для «рисования» виртуальных изобразительных образов.

Освободив швабру от тряпки, уборщица отрывала её Т-образную перемишку от земли, – швабра превращалась в «антенну». Антенна улавливала голоса мирового эфира. Они мгновенно исчезали при прикосновении антенны-швабры к «земле». Снова возникали, когда швабра отрывалась от пола. Уборщица, пораженная этим чудом бережно прислоняла швабру-«антенну» к стене. Голоса мирового эфира преображались в музыку А.Бакши и фразы Л.Рубинштейна, исполняемые затем актёрами, как звуковое сопровождение акций.

Выносили, расставляли вдоль стены семь пюпитров. Становились к ним – шесть актёров, включая уборщицу (сбросившую пальто, оставшуюся в декольтированном платье), – в ожидании седьмой исполнительницы. Она «рождалась» из прямоугольника в центре стены. Сквозь прорезаемые в прямоугольнике с изнанки проёмы высывались ноги, руки, черный жгут свернутого ковра, наконец,

Театр художника

ЭМ



фигура девушки. Пространство погружалось в полумрак. Звучало молитвенное песнопение. Фантастическим образом свет на лица поющих исходил от пюпитров, от музыки.

Исполнив песнопение у пюпитров, собрав их в графическую инсталляцию у стены, актёры приступали к следующей акции. Брали заготовленные в центре игровой площадки оцинкованные ведра. Подходили к стене. Одновременно выплескивали на нее черную краску. По белой поверхности разливались семь подтеков. Они отдаленно напоминали человеческие фигуры. Черные в первое мгновение, они по мере стекания краски бледнели, серели, становились «теньями». Степлерами актёры прикрепляли к ним пояса, черные шапочки, пейсы. Вырезали по контуру. Закончив «рисование», исполнители надевали резиновые перчатки ярко красного цвета, вынимали из-за пазухи ярко-красные тряпки и вытирали пролившуюся на пол у стены черную краску. Эта, казалось бы, техническая операция еще одного очищения площадки, на сей раз от краски, воспринималась как драматичное визуальное событие: ярко красные тряпки мгновенно чернели.

«Тени» на стене светились ореолом по вырезанному контуру. Чуть откидывались назад. Словно дышали. На последнем «вздохе» падали, открывая проёмы в стене Памяти. Из проёмов вырывался смерч бумажных обрывков. Засыпал игровую площадку, актёров, зрителей. Достигнув кульминации, бумажный смерч в мгновение прекращался. Актёры медленно оживали. Перебирали бумажные обрывки. Читали начертанные на клочках прошлого имена предков.

Девушка вешала в центре стены черные пальто и фраки. Из рукавов безголовых костюмов оболочек высывались руки. Они жили отдельной жизнью. Подзывали музыканта, давали тубу. Гладили по голове. Образовывали с актёрами хоровод ритуального танца. Из висящих на стене костюмов высыпались старые фотографии и рентгеновские снимки. Актёры раскладывали фотографии вдоль ряда зрительских мест, по всей длине игровой площадки. Один за другим поднимали с пола рентгеновские снимки – сквозь них на стене загорались один за другим семь экранов.

В том, что экранов именно семь, как и «нарисованных» на стене силуэтов, как и количество

Pro настоящее

исполнителей, как и седьмой номер опуса, видится связь с мифологическим значением этого числа. Как известно, оно выражает общую идею человеческого бытия, мироздания, вселенной. Семиричность, читавшаяся, ритмически воплощавшаяся на протяжении визуальной композиции «Родословной», а затем во второй части спектакля, – быть может, главное лейтмотивное содержание, связывавшее все акции.

В экранных пространствах – фотографии когда-то живших людей. В разных местах стены по отдельности. Все семь вместе. В рост. В фас. Спиной. В профиль. Неподвижные. Медленно оживавшие. Взрослые. Детские. Крупным планом лица, глаза, нос, уши, пальцы. В какой-то момент экранные люди поднимали руки вверх и истаивали. На экранах – пустые пространства их обитания. На одном экране подпрыгивал детский мячик. Из экранного пространства он перескакивал на игровую площадку, – замершие в неподвижности актёры оживали. Снова замирали от стука шагов: на экранах, переходя из одного в другой, через пустые пространства шел офицер в эсесовском мундире. Поддавал ногой детскую коляску – она выкатывалась с экрана на планшет, к оцепеневшим от ужаса актёрам. В экранах второй части стены эсесовца сменял человек в кожаном пальто и фуражке со звездой.

На сцену вываливались детские вещи. Актеры составляли из ботинок, туфель, сандалий инсталляцию, пририсовывали на стене Памяти силуэты маленьких фигурок в очках. Завершал эту акцию и композицию «Родословной» в целом актёр, который выходил в центр, где расчищал от бумажек круг. Клал в круг шляпу. Надевал черное пальто. Завязывал галстук. Поднимал с пола шляпу. Под ней – ботиночки алого цвета. Согнувшись, большой мужчина вёл за длинные красные шнурки крошечные ботинки, шаг за шагом, очень медленно, к скорбной инсталляции. Оставлял на стене черное пальто и шляпу. Приближался к лежащим на полу фотографиям, опускался на колени. Поднимая одну за другой фотографии, произносил слова о том, кто на ней изображен. Длительность, пространственная растянутость заключительной

акции, как и протяженность стены Памяти, выражали главный содержательный мотив: нескончаемая родословная многих и многих людей, поколений.

После завершения «Родословной» акция очищения игровой площадки (уже не уборщицей со шваброй, а командой монтировщиков) происходила в отсутствие зрителей. Сколь она

*Театр художника*

грандиозна и значительна по смыслу, зрители могли представить, когда после долгого тридцатиминутного антракта возвращались в зал.

Пространство лирически-ностальгических композиции о судьбе многих преобразовано в концертно-музыкальное пространство о судьбе одного, единственного, Творца. Об этом – экспрессивная, гротесково-цирковая композиция

Сцена из спектакля
«Opus №7. Родословная»



второй части спектакля. Места зрителей расположены теперь в форме каре. В центре на паркете игровой площадки – островок, оставшийся от визуального мира «Родословной», от стены Памяти: обрывки картона, листы с «теньями». На них – бутафорский рояль. Пока зрители рассаживались, работники продолжали его сколачивать, доделывать, проверять прочность ножек. Нелепое в своей огромности бутафорское сооружение – первая ипостась рояля как лейтмотива композиции. И первый вещественный объект, с которым играл-действовал главный персонаж спектакля. Его, в облике маленького мальчика, выводила гигантская фигура Матери (управляемая актерами-операторами: изнутри – перемещением, снаружи – движением рук). Огромная кукла высвобождала ребёнка из заматанного шалью пальто, выталкивала на волю и, усевшись в кресла, наблюдала как

А. Синякина – Шостакович.

Сцены из спектакля «Opus №7. Шостакович»

её сын осваивал это сооружение. Медленно обходил. Разглядывал. Пробовал запрыгнуть, залезть. Срывался. Повторял попытку с другого конца. Забравшись, наконец, в рояльное нутро, проваливался сквозь дыры днища на пол. Снова влезал. Шел по краю, балансируя как над пропастью. Раскачивал, опрокидывал рояль на пол ножками вверх. Поворачивал на бок, образуя «горку». По диагонали рояльного ребра взбежал на вершину и тут же, услышав звуки шагов, скатывался, прятался в нутро, закрывался куском картона. Появившиеся работники ставили рояль в нормальное положение. Клади картонную крышку, электропилой придавали ей форму деки. Закончив своё дело, уходили. Дека, выталкиваемая ногой лежавшего внутри мальчика, поднималась в вертикальное положение.

Акция освоения ребенком «музыкального инструмента» – в форме детской игры и одновременно клоунской, буффонадной работы с «цирковым аппаратом» – происходила под фонограмму фортепьянного трио, одного из





Сцена из спектакля
«Opus №7. Шостакович»

драматичнейших поздних сочинений великого композитора XX века, чьим именем названа вторая часть спектакля. И, напротив, следующая акция, трагического содержания, исполнялась – протанцовывалась под музыку веселых, жизнеутверждающих шлягеров мюзик-холльного, балетного характера, вальсов, полек, галопов раннего периода творчества.

Второй персонаж композиции – кукла Мать, воплощение Мощи, Власти, Силы, рождающей и смертоносной. Кокетливо покачивая торсом, она исполняла «танцевальный номер» отстреливания, как в тире, одну за другой фотографии выдающихся Творцов XX века. Как и экранов в стене Памяти, их семь. Шесть раз попадала точно в сердце. Седьмого, главного героя, убежавшего от неё, крутившегося по полу, уползавшего на коленях, сжимавшего в комок, преследовала с пистолетом в руке. Распластавшись на полу, он замирал в ожидании последнего выстрела. Его не последовало только потому, что кончились патроны. Мать игриво делала зрителям книксен и исчезала за красным бархатным занавесом.

Танцевальная акция преследования сменялась акцией награждения чудом спасшегося героя высокой наградой Родины. Из-за занавеса выползала рука Матери, гигантским «удавом» охватывала маленькую фигурку. Рука прикрепляла к фраку огромного размера орден, прокалывала крепящим штырем фигурку насквозь. Аксию награждения завершало склонение головы к руке в поцелуе, – визуальное выражение того, о чем в этом момент голос награжденного произносил в транслируемой благодарственной, верноподданнической речи.

С этого момента герой застывал в неподвижности. С ним обращались как с куклой. Снимали фрак, надевали домашний костюм. Сажали на табурет в центре сцены. Окружали стенами квартиры. Кладили руки на клавиатуру черного рояля, на сей раз не фанерно-бутафорского, а как бы настоящего. Звуки музыкальной темы Нашествия возникали будто сами собой. Стены исчезали. Уезжал рояль, горящий изнутри живым пламенем. Посреди опустевшего пространства оставалась неподвижная фигурка

на табурете с протянутыми над отсутствующей клавиатурой пальцами.

И только услышав вновь зазвучавшую трансляцию официальной словесной демагогии, фигурка в последний раз оживала. Поднимала голову, словно пытаясь увидеть, откуда низвергался невыносимый текст. Начиналась заключительная акция, Герой взбирался на подвешенную над сценой трехрожковую люстру, на распластавшегося в воздухе человека, который люстру держал, и далее вверх по тросу. Взбирался, чтобы вырвать провод радиотрансляции. Вырывал и вместе со всем этим единственным в спектакле вертикальным «объектом» падал на пол.

Тема Нашествия исполнялась без участия ее Творца, – как действие сценографическое. Надчеловеческого, вселенского значения. Пространство заполняли семь оцинкованных роялей. Их сражение – кружения, сталкивание, сшибки, оглушительные удары, – экспрессивная кульминация обеих частей «OPUSA №7».

Композицию спектакля завершало визуально-музыкальное соло Матери. Она пела над крошечной кукольной фигуркой своего сына песню о Волге, которая течет издали красиво, конца и края нет. Пела душевно, красиво, пронзительно. Слегка покачиваясь в такт, открывая глаза, рот. Прижимала кукольную фигурку ребенка к груди, огромной рукой нежно гладила по головке. Медленно, медленно опускалась. Бережно клала фигурку на пол, склонялась над ней, закрывала её гигантским телом.

Если акции первой части спектакля носили виртуальный характер – изобразительный, проекционный, инсталляционный, то вторая часть – это игра-действие с вещественными объектами и с куклой. Здесь искусство актеров лаборатории Крымова, их умение органично, мастерски, с удовольствием существовать в эстетике театра художника проявилось особенно сильно. Прежде всего у А. Синяковой в роли главного героя. И у её товарищей, которые вели, двигали, озвучивали второго персонажа, гигантскую фигуру куклы, исполняли сценографическое сражение роялей и другие визуальные акции.

«Opus №7» рубежный по отношению к предыдущим шести не только потому, что функция исполнителей акций театра художника здесь

полностью перешла к актерам. Коренным образом поменялось восприятие сделанного Крымовым критикой. Это первая работа лаборатории, которая вызвала отторжение. Причем практически единодушное. Случилось то, что ожидалось.

О предыдущих опусах писали в целом доброжелательно. Пытались, кто как может, определить природу этих спектаклей, путаясь в терминологии. Однако обязательно должен был наступить момент, когда критика, занимающаяся обычным театром, обученная, воспитанная, практикующая в русле его эстетики, столкнется с невозможностью, опираясь на эту эстетику, воспринимать особый вид сценического творчества – театр художника. Момент наступил.

Симптоматично единодушные критиков. Совпали даже слова недовольства: «повтор» и «банально». Нечто подобно приходилось слышать в свой адрес и другим мастерам театра художника. Однако, упрёки, понятные, когда речь идет о режиссерах обычного театра как искусства интерпретации (литературного текста, музыкальной партитуры), по отношению к создателям театра художника неуместны. Театр художника – всегда сугубо личное высказывание, всегда – монотема, раскрываемая от спектакля к спектаклю. То, что воспринимается «повтором», есть индивидуальные средства выразительности художника, его стиль. Стиль Роберта Уилсона, которому он следует на протяжении вот уже полувека. Стиль Юзефа Шайны, десятилетиями воплощавшего (на сцене, в живописи, в инсталляциях, энвайронментах) одну и ту же личную монотему концлагеря и выслушивавшего в свой адрес: «ну сколько можно?». Стиль «оживших скульптур» Питера Шумана. Стиль «пластических сюит» Лешека Мондзика. Стиль Александра Тышлера, всю жизнь сочинявшего на холстах и листах бумаги сказочно-фантастических персонажей станкового театра художника – прекрасные женские модели, несшие на себе букеты, натюрморты, парусники, балаганы, замки, дома, целые города, и не обращававшего внимания на ропот: «как ему не надоест делать одно и то же».

Свой стиль, своя монотема – у Крымова. В этом ценность его театра художника. Этим

интересен каждый его опус, в том числе – опус №7. Всё, что воспринималось в критикам «повтором» и «банальностью», похожим на якобы виденное у других режиссеров в обычном театре, в кино, еще где-то, для Крымова – его личное, его душевная боль, сценически выраженная только ему присущим способом. Если же кому-то это, действительно, надоело, можно пойти туда, где театр понимается, как искусство интерпретации. Таких театров – подавляющее большинство. В отличие от театра художника. Станных людей, которые занимаются этим видом сценического творчества, – во всем мире единицы. Много их не может быть по определению. Как и зрителей, в том числе профессиональных, способных непредвзято воспринимать искусство визуальных композиций.

Театр художника, который создает Крымов, родился на факультете сценографии РАТИ. В 2003 году основатель и руководитель факультета С. Бархин предложил Крымову набрать курс. А еще раньше сделал обязательным для учебного процесса придумывание и разыгрывание студентами спектаклей. Ни в каком другом Институте, где готовят сценографов, ничего подобного не было и нет. И хотя «коллективные сочинения» крымковской команды вышли далеко за рамки учебного процесса, стали самостоятельным явлением российской культуры, хотя пути Бархина и Крымова разошлись, именно Бархин – «крестный отец» нового театра художника.

За стенами РАТИ возможность жить и развиваться этому театру художника дал Ан. Васильев. Оценив оригинальность и своеобычность самого первого опуса, «Недосказки», Васильев включил его в афишу. Предоставил Крымову и его команде – статус лаборатории «Школы драматического искусства», обеспечив тем самым возможность самостоятельного существования..

DM

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PRO MEMORIA

Инна ВИШНЕВСКАЯ
МОЙ «РЕВИЗОР»

Среди моих самых душевных воспоминаний – гоголевский спектакль Г.А. Товстоногова. Это было в 1972 году в Ленинграде, на премьере. Мы много говорили с Г.А. о спектакле, я принимала участие в его обсуждении. То, что запомнилось тогда, я прекрасно помню и сейчас, спустя годы, но теперь, когда на старые впечатления наслонились новые сценические трактовки гоголевской комедии, захотелось снова вспомнить о пережитом. Все-таки все, что связано с именем Товстоногова, не менее важно в истории нашего театра, чем режиссура Е. Вахтангова, Вс. Мейерхольда, А. Таирова, Ю. Любимова и др. И давно пора об этом напомнить.



Коллекция фарфоровых фигурок – персонажей пьесы «Ревизор» Н. Гоголя

Итак, вернемся в советский 1972 год, ничего не подправляя сегодняшними театральными и социальными взглядами.

Как же распределились роли? Неожиданность поджидала на каждом шагу. Кирилл Лавров – Городничий. Как! Городничий – и актер глубокого психологического поиска, напряженной внутренней серьезности? Это несоединимо с гоголевской сатирой. Олег Басилашвили – Хлестаков. Да не ослышались ли мы? Басилашвили, красавец, игравший царей и вельмож, статуарный рослый «герой» – и вдруг юркий, тоненький, в клетку модных петербургских брюк, «сосулька», «тряпка» Хлестаков?! А Осип – Сергей Юрский? Тут и говорить нечего, тут, как у Гоголя, «молчание»!

Крепостной увалень Осип – и блестящий интеллектурал Юрский, чья фирменная ирония – абсолютно иного качества, нежели разглагольствования крепостного слуги Хлестакова. Любопытство только раззадоривалось этим несоответствием, а нарочитая дисгармония сильно будоражила общественное мнение. Чем будет отличаться этот «Ревизор» от всех предыдущих? В 1972 году об этом еще думали, вопрос возникал естественно: неужели ради еще одного традиционного «Ревизора» стоило приводить в движение такие мощные актерские силы, как в БДТ?

Каким уже бывал «Ревизор» на советской сцене 1970-х? По преимуществу, запертым в четырех стенах: дом Городничего, трактир,

где остановился Хлестаков; собрание блестящих или менее блестящих ролей, в которых гоголевский реализм актеры понимали, как любой другой, скажем, реализм Островского или Тургенева. Это были спектакли без фантазмагии, так как проявляется она, якобы, лишь в «Петербургских повестях»; без сатиры, просветленной лиризмом, – так как в «Ревизоре», в отличие от «Мертвых душ», нет лирических отступлений; без намека на водевиль – Гоголь не любил водевилей; без гиперболы – в комедии нет ни бурой свиньи, вбегающей в присутствие за прощением Ивана Никифоровича, ни собачек Фидель и Меджи, беседующих друг с другом в «Записках сумасшедшего». «Ревизора» – лучше или хуже – часто играли, как «Ябеду» Капниста или «Недоросля» Фонвизина. В спектаклях появлялись «рожи» пороков, но не было «свиных рыл», не было гротеска, без чего «Ревизора» Гоголя и, скажем, «Банкрута» Островского можно поставить в один ряд. В спектаклях было все – кроме «гоголина», как когда-то назвал это неповторимое гоголевское начало Мейерхольд.

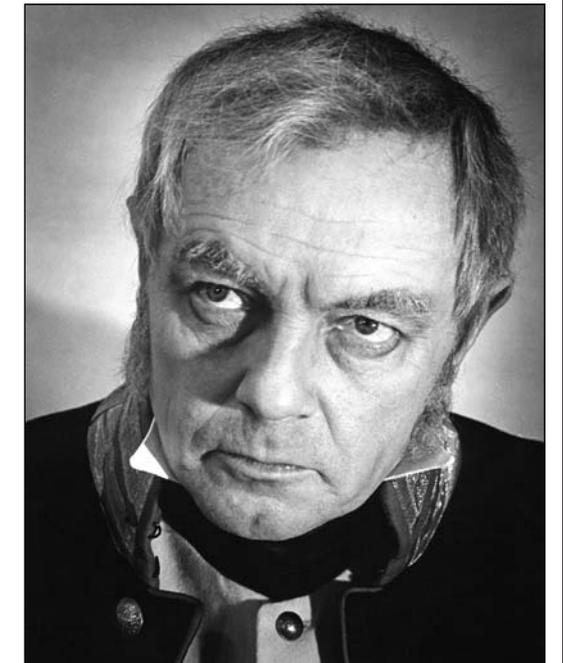
И еще одна губительная идея преследовала постановщиков «Ревизора». Известная гоголевская формула о «смехе сквозь слезы» как о положительном герое комедии зачастую кренилась в «слезы», оставляя «смех» прерогативой одних лишь пустых водевилей. На спектаклях «Ревизора» редко смеялись. А ведь при выходе в свет «Ревизора» громко, весело, заразительно смеялся сам Пушкин. Смеялся Пушкин, но не смеялся некто барон Розен, который даже гордился тем, что, когда Гоголь читал в первый раз своего «Ревизора», он, один из присутствующих, «ни разу не улыбнулся, и сожалел о Пушкине, который увлекся этим оскорбительным для искусства фарсом, и во все время чтения катался со смеха». Не становимся ли подчас и мы такими «баронами», когда объясняем, что Гоголь не хотел смешить своим «Ревизором», но мечтал лишь обличить «гнусную расейскую действительность»? А потом скучаем в разных театральных залах, когда дают «Ревизора», где без взрывов смеха журчит Хрестоматия, создается особый жанр «типологического»

спектакля «Ревизор» под названием «Скука сквозь разные жанровые структуры комедии «Ревизор»».

Наиболее полно воплотились эти черты в игре К. Лаврова – Сквозник-Дмухановского. Чрезвычайно привержен был этот Городничий ревностной службе, не бездельник, не попусту проводит время, письмо Чмыхова, предупредившего о приезде ревизора, заставляло ее хоть и дома, но не по-домашнему. В высоких лакированных ботфортах, величественно и грозно, как сам режим, появлялся этот Городничий. Артист резко ломал все традиции сценического прочтения этого характера. Антон Антонович у Лаврова был человеком не только значительным и сильным, умеющим думать, всматриваться в себя и окружающих, но и смешным, потому что на нелепые дела была направлена эта сила.

Комедия начиналась в БДТ с драмы Городничего. Как видно, уже много раз читал и перечитывал он письмо Чмыхова и вот-вот произнесет вслух вытверженные наизусть слова уставшим и одеревеневшим голосом. Этот

К. Лавров – Городничий



Городничий уже что-то пережил, передумал, прежде чем выйти к сообщникам, друзьям-ненавистникам, врагам-единомышленникам. Судья Ляпкин-Тяпкин держал свечу над письмом, помогая Городничему читать. Но судья он несправедливый, поэтому не ему освещать чужие грехи. Городничий отбирал свечу у Ляпкина-Тяпкина: он сам прольет свет на свои грязные делишки. Еще мгновение – и Антон Антонович ставил свечу на пол: нет, здесь вовсе не нужно света, слишком страшно то, что он читает не в письме даже – в своей душе.

Общеизвестно, что Пушкин подсказал Гоголю сюжет «Ревизора», вернее, анекдот о ревизоре. Менее известно, что Пушкин и сам собирался написать своего «Ревизора», но даже и названия будущей пьесы не сохранилось, и сама комедия как-то не пошла, не завязалась. Но, поскольку Пушкин думал об этом сюжете, интересно, что пушкинского осталось в этой комедии, какие пушкинские «гены» перешли к Гоголю вместе с анекдотом о ревизоре.

Решению этого вопроса, который, кстати сказать, никогда внятно не ставился, очень помогло бы исполнение Городничего К. Лавровым. Пушкинское здесь угадывалось в том, что актер, читавший письмо Чмыхова, помнил не только о Городничем, но и о Годунове, которые, как бы ни правили, как бы ни «заботились» о народе, все равно ему ненавистны. Крупный трагизм вставал здесь рядом с крупным комизмом. «Ревизор» был начат у Товстоногова как трагедия, как пушкинский «Годунов». Быть может, когда-нибудь при постановке пушкинской трагедии кто-либо из режиссеров задумается над тем, что в ней гоголевского, комического? Не случайно ведь два Самозванца, Димитрий и Хлестаков, соединяют эти две жемчужины русской драматургии.

И уж тут было не до смеха, когда мы видели погруженного в тяжкое раздумье Городничего. Зрители товстоноговского спектакля в первые минуты были предельно удивлены: уж не на «Отелло» ли, не на «Гамлета» ли они попали?

В Городничем-Лаврове то и дело мелькало нечто знакомое, нечто всегда стоящее у нас перед глазами. Постоянная сосредоточенность на служебных обязанностях, глубокое радение

о нуждах жителей города, отеческая забота о каждом, малом и «мизерном», с кем, возможно, пил, участвовал в военных кампаниях, кому и кумом был. Он очень напоминал наших «отцов» города, «отцов» страны, вроде бы рвущихся на части ради благополучия сограждан, а получающих почему-то взамен лишь презрение и насмешку. Пустые хлопоты так и откликнутся пустым звуком, знаменитым безмолвием народа, когда вновь надо будет выбрать кого-либо из этих городских «отцов» на царство.

По-новому рассказывалось в спектакле и об окружении Городничего. И дело было не только в том, что некоторые роли игрались иначе, чем обычно, дело было в расслоении сил, в том, что в БДТ была показана борьба между «своими».

Как правило, сплоченная масса чиновников единым фронтом выдвигается против внешней опасности. Но тогда в комедии Гоголя виден лишь один конфликт – между городом Городничего и посторонней силой, ревизором. Гоголь же применил тут особый прием. Ревизия в его пьесе началась и закончилась, по существу, еще до всякого ревизора, при одном лишь упоминании о возможном его приезде, ревизуют город и себя сами чиновники. Начинает эту ревизию Городничий, раскрывая в своих признаниях истинное положение вещей, а заканчивают чиновники, обличая друг друга. Здесь, собственно, и не нужен реальный ревизор, каждый здесь – ревизор для другого: Ляпкин-Тяпкин – для Городничего, Городничий – для Ляпкина-Тяпкина; Земляника, эдакий «гэбист» города, – для всех сразу. Сплоченного большинства в пьесе нет, его и не может быть в чиновничьем мире, мире мух и пауков, пауков и мух. В комедии Гоголя все в яростном конфликте друг с другом. В этом и есть сатирический пафос пьесы.

Именно так понял гоголевскую комедию Товстоногов и оказался прав: диапазон обличения, размах обобщения от этого только вырос. Необычными в этой резко конфликтной внутренней ситуации оказались и сами чиновники. Да и мог ли быть среди них мир, лад, круговая порука, когда взятки легальны, а взяточничество – совершенно открытый тип государственного правления? Раз взятка – на

уровне закона, то каждый – сам за себя, и каждый готов продать, потопить другого. Не случайно почти все чиновники «на приеме» у Хлестакова «капают», «стучат», «толкают телегу» на сослуживцев. Дружба чиновников – миф, единение бюрократов – легенда, взаимовыручка взяточников – сказка. Первое дуновение опасности – и рушится вся налаженная система правления. Перед нами мелкие и крупные хищники, путающие свой след и наводящие закон на след чужой.

Запомнился в этом смысле Н. Трофимов в роли Луки Лукича Хлопова. Зерном роли стала здесь «проклятая робость». Режиссер будто услышал потаенный смысл фамилии зрителя училищ – Хлопов, хлопается он все время, этот робкий человечек, затравленный страхом. Не стоит на ногах, то оседает на пол, то валится в кресло, то грохается в обморок, то цепляется за более сильного духом судью. Робость русского просвещения, никнувшего под оком начальства, взята здесь крупно, гротесково, а потому и поголовски смешно.

Примечательна в этом смысле одна мизансцена спектакля. Устрашенные исповедью Хлестакова, чиновники все вместе садятся в одно

кресло – так почтительнее, не расслаиваться же перед важной особой, не разваливаться же в креслах поодиночке, когда весь ты открыт и виден. Группа окаменевших, поваленных друг на друга чиновников напоминала барельеф старого андреевского памятника Гоголю. Здесь как бы уже начиналась финальная Немая сцена. И неожиданно, когда глаз привыкал к этому застывшему «групповому» ужасу, на коленях у Городничего обнаруживался маленький Хлопов-Трофимов. То, что невозможно ясно увидеть в реальной действительности, «выболтал» страх. «Вольное» русское просвещение наиболее свободно чувствует себя у ног власти. Театральная эта метафора вдруг напомнила композицию петербургского памятника Екатерине II. И там у ног самодержицы примостились русские науки, русская культура. Просвещение, по самой природе своей призванное расшатывать троны и «культы», жалось к ногам в поисках безопасности. Сильный и открытый урок дала здесь режиссура и власти, и зрителю. Сделано это было без патетики и без лозунгов, зрительно и зрелищно театр устыдил всех, кто молчал, когда сооружались кровавые доносы и кровавые постановления



Сцена из спектакля «Ревизор». БДТ

об искусстве, или «хлопался в обморок» к ногам владыки, вместо того чтобы «глаголом жечь сердца людей».

Уже в знаменитой сцене-экспозиции, по мере чтения чмыховского письма, не объединялись, а еще дальше расходились, еще больше зверели власть имущие. То и дело возникали мелкие группировочки, чиновники перебежали с места на место, ища временных союзников и уточняя временных врагов. Но был один, кого дружно ненавидели все, – Земляника. Все конфликтовали внутри города, он – выносил сор из избы, как бы уже протянул руку и в Петербург, и, очень возможно, будет в столице даже раньше Городничего. У Земляники из товстоноговского спектакля было грубое, какое-то особенно бездуховное лицо, ни желчи Ляпкина-Тяпкина, ни робости Хлопова, это был ничего не чувствующий таран, который в любом случае пробьет себе место. Нежная фамилия и топорная работа местного «опера» – таков был Земляника – В. Кузнецов.

В товстоноговской режиссуре ясно ощущалась и фантазмагория, гоголевское «черт знает что такое». А вдруг, действительно, сам черт забрался в гостиную Городничего? Отчего же ему и не быть здесь или даже в самой столице? Ведь кузнец Вакула именно на черте прилетел однажды в Петербург, да как раз на прием к императрице. И очень бы кстати оказался здесь черт, его-то и не хватало при темных делишках Городничего и компании, не хватало, когда бог весть какого туману напустил Хлестаков. А как бы без черта обморочил их паршивенький титулярный советник? Обморочен Городничий, морок какой-то разливается по всей пьесе, в здоровом-то уме, с не залепленными чертом глазами вряд ли бы поверил Антон Антонович в Хлестакова. И как точен был в этом смысле финал Товстоногова, когда огромному детине, Жандарму, так и не открывшему рта, подсказывал знаменитые последние слова комедии некий черный человек, внезапно «заторчавший» в гостиной Городничего. Это и был сам черт, нашептывавший Жандарму идилическую фразу о том, что приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник сей же час требует Городничего к себе. Никто не приехал,

никто не раскроет козней Городничего, он уж и так наказан – страшным предчувствием, он один видит в спектакле призрак скачущего на тройке Возмездия. Именно он, Городничий, в товстоноговском спектакле слышал постоянный топот копыт – едут, едут по его душу, и, хотя никогда не приедут, казнить его вечными страхами, вечным ожиданием ревизора.

Прекрасно была воссоздана Товстоногова «инфернальная» атмосфера спектакля – то и дело со страшным скрипом в черную пустоту открывались двери в доме Городничего, а за ними – никого, непреходящий страх, бесплотное ожидание расплаты. Нет покоя даже маленьким грешникам, если мучили они «малых сих», об этом еще скажут грядущие булгаковские спектакли, об этом говорит великий его роман «Мастер и Маргарита». Но пока именно Товстоногов угадал эту страшную муку ожидания муки. Не прощение в веках, но нераскаянное бессмертие роднило товстоноговско-лавровского Городничего с мощным булгаковским Пилатом.

В спектакле углублялось психологическое начало гоголевских характеров, считавшихся, как правило, лишь привычными обозначениями того или иного порока. Городничий здесь не сразу верил в то, что глупый и пустой Хлестаков – это и есть чиновник, присланный по именному повелению. Никакой страх не мог преодолеть в нем врожденной смекалки, здравого смысла. И, даже поверив, Городничий–Лавров не был до конца обманут. Вручив уже Хлестакову свои «верительные грамоты» и получив от него его «полномочия», этот Городничий не был избавлен от тайных сомнений. Первыми из трактирного номера уходили Хлестаков и Осип, обласканные Сквозник-Дмухановским. И тут случалась еще одна немая сцена, не предусмотренная Гоголем: Городничий присаживался на всклокоченную кровать Ивана Александровича, чтобы секунду подумать: неужели и вправду этот дурачок – ревизор? Но разбираться было уже поздно, логизм внутренней жизни пьесы торопил логику прожженного дельца, и, встряхнув головой, словно отогнав назойливые мысли, Городничий спешил за

гостем. Черт с ним, пусть хоть такой ревизор, лишь бы раскрылось наконец проклятое инкогнито. Но сомнения не оставляли. И когда Хлестаков – уже в доме Городничего – рассказывал о себе, снова присаживался Антон Антонович в тяжелом раздумье: да быть не может, что перед ним ревизор, ведь все врало, ведь и слова правды не было. Постоянные психологические мучения – вне ясного окончательного прозрения – давал режиссер гоголевскому Городничему как еще одну кару за содеянные грехи. Вот-вот ухватит лавровский Городничий правду о Хлестакове, вот-вот ухватит, да и упустит, взятку не упустит, а правду упустит, не его это добыча, иным духовным организациям она, эта правда, открывается.

Ситуация «Ревизора», оборачивающаяся в пьесе Гоголя самыми разными гранями, как понятно, в основном, связана с Хлестаковым. Называя Хлестакова главным героем комедии, Белинский видел в нем средоточие всех тем гоголевского творения, особый неповторимый контрапункт между реальностью и фантазмагорией, провинцией и Петербургом, преступлением и наказанием, действительностью и наваждением.

Решить образ Хлестакова – значит, найти ключ к комедии. В Хлестакове нужно передать и гоголевский гротеск: Иван Александрович, ничего не потеряв и все приобретя, как туман, унесся на бешеной тройке, – есть будущее у этого характера. В Хлестакове нужно передать и его всеобщность. Это не только характер, но и особая субстанция, особая прилипчивая зараза, отмечающая всех и каждого, кто подышит с ним одним воздухом. Стоит прислушаться к апогею хлестаковского вранья: «Я везде, везде...». В Хлестакове нужно показать и маленького человека, в чем-то близкого Башмачкину, Поприщину, просто попавшего «в случай» и потому обнаглевшего. Ведь маленький человек – это не только «брат наш». «Маленький человек» под пером Гоголя вырастает при удаче в «значительное лицо», в кровопийцу – в «Натуральных очерках» Буткова, в фанатика-садиста – у Достоевского. В образе Хлестакова надо еще выйти за рамки сюжета. В конце концов, не вся соль этого характера в том,

что пустейшего Ивана Александровича приняли за ревизора. Должна возникнуть и тема хлестаковщины, гомерической, глобальной авантюры существования «без-царя-в-голове» в тогдашней России. Хлестаковщина – это не только вранье и наивность, это существо всего происходящего. Хлестаковщина заложена и в правлении Городничего, и в миропорядке российского мира.

Многое из этого ожило в актерской работе О. Басилашвили. Актер задумал в Хлестакове, как это ни покажется дерзким, личность взамен безличности. Этот Хлестаков был именно личностью, человеком, имевшим к моменту встречи с Городничем массу своих надежд и планов, испытывавшим массу собственных горестей и разочарований. Все дело только в масштабе. Мечтания Хлестакова – специфического толка, Хлестаков Басилашвили очень напоминал поручика Пирогова из «Невского проспекта», того самого, который вздумал влюбиться за блондинкой, был высечен ее ревнивым мужем, хотел жаловаться, потом поел пирожков в кондитерской, почитал номер «Северной Пчелы» и успокоился. Поручик Пирогов тоже был личностью, но личность его именовалась Пошлостью, Белинский почитал Пирогова просто-таки олицетворением пошлости пошлого человека.

Хлестаков в спектакле Товстоногова начал голодной, а потом и сытой своей пошлостью проникал во всех остальных, влезал во все поры общества. Забираясь в свое вранье в самые высокие сферы, даже вскакивал на рояль в доме Городничего. А затем, когда мечтать начинал Городничий, обласканный Хлестаковым, и Городничий взбирался на тот же рояль и оттуда вещал о новом своем величии. Хлестаковщина оказывалась заразительной, а пошлость прилипчивой.

В образе Хлестакова, каким играл его Басилашвили, были отзвуки петербургских сплетен и событий. Вот он рассказывает о встречах своих с Пушкиным. Сказал «Пушкин» – и тут же зажал рот рукой: мол, имя-то какое крамольное, не дай Бог, упомянуть. А потом все-таки решился: почему не показать себя немного либералом здесь, в провинции,

возможно, это и сойдет с рук и даже даст ему некое приятное освещение.

«Ну как, брат Пушкин? Да так как-то все, отвечает». И неподражаемый жест Хлестакова–Басилашвили – рукой вокруг горла, мол, так показал ему Пушкин: совсем задушили обстоятельства, милость и немилость царя. В одном жесте была передана вся гамма петербургских чувствований, чувствований пошлости, которая судит о гениях.

Режиссер точно расслышал и еще одну из гоголевских новаций. Одним из первых русских комедиографов Гоголь поведал о дисгармонии между слугой и баринном. До него писались, в основном, верные Савельичи и инфантильные Гриневы. Гоголь разорвал эту дружескую связь молодого барина и помогающего ему ловкого слуги. Осип глубоко презирает Хлестакова. И вот как это выглядело в спектакле.

Хлестаков входил в трактирный номер, отдавая Осипу трость и шляпу. Прекрасно была построена Г. Товстоноговым эта первая сцена. Ничего не может удержать в руках Осип: трость падала, поднимая ее, он ронял барский цилиндр, поднимал цилиндр, снова падала трость. Шел мастерски исполненный цирковой номер, номер «неловкого» жонглирования, еще глубже раскрывающего смысл комедии: между Осипом и Хлестаковым нет лада, даже вещи бунтуют в их руках, не дружат вещи Хлестакова с руками Осипа.

В номере Хлестакова появлялся Городничий. Кто знает, что из этого выйдет? Осип предпочитает не встречаться с представителями власти. Мгновение – и слуга С. Юрского прикидывается слепцом, «ощупывая» палочкой предметы и самого Городничего: а со слепца – какой спрос. Так и уходил этот Осип из трактира, не забыв прихватить небольшой саквояж, уже собранный на случай «отсидки». А потом, когда у Городничего и Хлестакова все улаживалось, он как ни в чем не бывало возвращался, опасность миновала. Где-то были оставлены саквояж и клюка слепого, пока они не нужны. Вот настанут черные дни, и снова отыщутся хитрые приспособления Осипа, по существу, хлестаковские приспособления, потому что Осип давно уже и

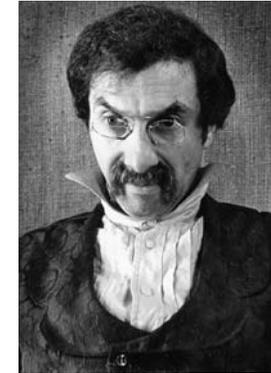
сам в чем-то стал Хлестаковым, привыкшим жить «на счет аглицкого короля». Хлестаков в спектакле, кстати, ничуть не удивлялся ни уходу, ни возвращению Осипа: убежал хитрый пес, вернулась домой верная собака – только и всего. Короткий деловой обмен жестами – мол, пришел, и ладно, бери чемодан, пойдём в новые обстоятельства, нам не привыкать.

В особо торжественных случаях Осип–Юрский натягивал на руку замызанную перчатку и цеплял на нос пенсне. Осип в пенсне – тут, наверное, возмутился бы и сам Гоголь! Однако нет, не возмутился бы. Театр Гоголя предполагает импровизации – не текстовую, естественно, а пластическую. И вполне возможно, что Осип, перенявший у Хлестакова эту жалкую светскость, этот «бонтон» об одной перчатке, просто украл где-то пенсне, чтобы прикрыть свою бедность. Через это симпровизированное и «оправданное» Юрским пенсне, яснее становится и характер Хлестакова–Басилашвили. Импровизация была поддержана партнером: нелепое пенсне и белая перчатка Осипа – это и была изнанка хлестаковского аристократизма.

Ничего смешного не было в петербургском костюме Хлестакова. Смешное в нем раскрыл Осип, он показывал в этом спектакле, что столичное платье барина – такой же маскарад, как и пенсне его лакея.

Но вот Хлестаков в доме Городничего. Ему принадлежит здесь все. Осип проходит в комнату барина, что на верхнем этаже, а в нижних комнатах сидит Городничий с семьей, наблюдая, как Осип, на которого уже упал некий «божественный» свет, станет прислуживать своему господину. Но для Осипа–Юрского Хлестаков остался тем же, кем был и раньше, шаромыжником и вралею, он и здесь не желает быть с ним заодно. Ладно уж, он будет молчать и не выдаст своего барина, но уважение оказывать ему не намерен. Вычищенными барскими ботинками, грубо, нарочито нагло, хамски, толкал он дверь хлестаковской комнаты, перед которой и дышать не смели чиновники. Городничий удивленно провожал взглядом Осипа, скрывавшегося в покоях Хлестакова. Да как он смеет, лакей, так обращаться с самим ревизором!

Даже эта импровизация с хлестаковскими ботинками помогала более глубоко раскрытию товстоноговского замысла. Городничий, наблюдая поведение Осипа, еще раз на мгновение задумывался – а действительно ли там, за дверью, ревизор? А позволил бы он сам так обращаться с собой какому-то слуге? Импровизационное поведение Юрского давало возможность Лаврову, игравшему Городничего, последовательно вести линию колебаний, мучительных сомнений Антона Антоновича.



С. Юрский – Осип

Осип–Юрский чем-то неуловимо напоминал Остапа Бендера, замечательный сатирический характер совсем другой эпохи. И на это актер имел право, потому что в Бендере Ильфа и Петрова многое откликнулось из Гоголя, очень родствен оказался таинственный турецко-подданный советских сатириков и Павлу Ивановичу Чичикову с его зудом приобретательства, и Ивану Александровичу Хлестакову с его легкостью в мыслях необыкновенной.

Опираясь на актеров, Товстоногов в своем спектакле смело укрупнил, обобщил, собрал воедино сатирическую гоголевскую образность. Так, например, все полицейские чины, состоявшие при Городничем, были сведены им в некое триединство. Тройка потерявших имена ищек в одинаковых мундирах, чуть ли не одного роста и вида неотступно следовала за Городничим. Это его собаки, его «ангелы-хранители». Он и обращался к ним ко всем на «ты» и в единственном числе, как корифей к античному хору. Приказание – и полицейская тройка (иронически трактованная гоголевская тройка, трагический вариант судебной «тройки» сталинских времен) летит гуськом, плавно взмахивая руками, исполнять приказание. Так и казалось, что именно об этих «ангелах» писал Островский: «Когда начальник пошлет за чем-нибудь, надо уметь производить легкое порханье, среднее между галопом, марш-маршем и обыкновенным шагом».

... И, наконец, под занавес моих воспоминаний – упрек. Упрек с моей точки зрения, серьезный. Мало смеялись и в зрительном зале БДТ на спектакле «Ревизор». Раздумывали, смущались, содрогались – что угодно, но не смеялись.

А надо ли смеяться на «Ревизоре»? Вопрос не праздный. На мой взгляд, не вызвавший смеха «Ревизор» не высвободил до конца огромного сатирического заряда гоголевской комедии.

Бессмертная это комедия! Слово «бессмертная» прилепилось к ней навечно, будто жанровое определение, особый стилистический указатель. И речь идет не о вечной жизни этой комедии в репертуаре российского и мирового театра. В конце концов, и лермонтовский «Маскарад», и знаменитая трилогия Сухово-Кобылина не сходят с русской сцены. Но никогда не возникает рядом с другими великими пьесами такого определения – «бессмертная».

Что же тогда бессмертного в гоголевской комедии? Отчего не перечислить спектаклей «Ревизор», сердечно принятых самыми разными театральными народами. И не счастье режиссеров, ставивших «Ревизора», актеров, прославившихся в гоголевских ролях. Истинное бессмертие этой комедии – в ее философском, стилистическом, религиозном значении. И дело не только в конкретном присутствии комедии в театральной истории, дело в чем-то ином, что чувствовал Гоголь, никогда не разлучавший искусство с мессианством, долг гражданина с подвигом христианина. В этом была его ключевая мысль.

Что из этого следует? Думаю, только одно. Следует читать и перечитывать «Ревизор», ловя самый смысл понятия «бессмертие» для художественного творения. Не случайно же называли Гоголя Гомером и Данте России, а те были художниками, посмевавшимися заглянуть и в рай, и в ад, и в жилища богов и героев.

Первый пласт бессмертия гоголевской комедии ясен каждому. Ничего не изменилось в несчастной России с той минуты, как Гоголь взялся за перо и вывел название пьесы. Потому так часто и цитируют писателя по самым разным поводам нынешних наших печалей и бедствий. И дураки опять есть, и дороги непролазные, и чиновники берут взятки, и у государства воруют, и «нечисть» завязла в церковных дверях и окнах. Первый пласт бессмертия «Ревизора» ясен и осмеян, оплаканы в комедии пороки, которые, как ни парадоксально, стали вроде бы непреходящим нашим «национальным достоянием». «Ревизор», где все объята страхом перед ревизией, давно разгадан. Страх чиновников неправедных перед чиновником честным давно вышел на комедийную авансцену. До смерти испуган Городничий, окаменело от ужаса окружение. Но мелькнуло мгновение, чиновник приехал-ухал, кого-то накажут, «снимут», случатся исконно российские «кадровые подвижки», и все пойдет, как и раньше.

Но за кадром осталось многое. Например, величайшее гоголевское открытие, его «момент истины». Гоголь первым на просторах мировой комедии отказался от «положительного» героя, от торжества добродетели внутри сюжета. Этого решительного шага не сделал в своих комедиях Мольер, не сделал Пушкин. Только Гоголь вычеркнул из комедии внятное моралите. И именно в этот час возникла совершенно новая театральность, обозначились иные параметры драматического столкновения. На комедийную орбиту вышел новый конфликт, между «своими».

И не случайно Гоголю так не нравился Чацкий, он называл его ненациональным характером. Нерусским представлялся Гоголю и бесконечный обличительный монолог, идущий от автора. Обличение собственных пороков, а затем и очищение души от «хлестаковщины», от «сквозник-дмухановщины» должно было свершиться в зрительских сердцах. Убрав из комедии моралите, Гоголь внес в нее абсолютно новое этическое и эстетическое понятие – «душевный город». Дорогого стоят всего лишь два этих гоголевских слова.

Они – и подножие мученического психологизма Достоевского, и фундамент толстовского самоусовершенствования, основа неповторимой духовности русской литературы. В «душевный город» переносит писатель самую конфликтную ситуацию комедии. Ему не надо клеймить Хлестакова и Городничего филиппиками Чацкого, они лишь модель уже сформированного реального мира, их уже не исправить, гораздо важнее освободить еще живые души от въевшейся в них мертвечины. Каждый хоть раз бывал и Хлестаковым, и Городничим, замечает Гоголь, объясняя, как лучше играть его комедии. Так что не только над персонажами «Ревизора» смеется зритель, а над собой он смеется, чтобы возродить «душу живу». Об этом неслыханная в мировой комедиографии реплика Городничего: «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!». И обращает он ее не к своим коллегам, а к зрительным залам всех стран и времен. Оставляя за собой сюжет, прерывая действие, расставаясь со своим окружением, «выходя из образа», Городничий говорит это нам, сменяющим друг друга поколениям. Изгнанными из рая приходят зрители в театр, молчит их совесть, заглушенная шумом хлестаковского вранья, бытием Городничего. И вот видят они на сцене свое отражение, и смех потрясает зрителей – смех над собой. А те, кто умеет посмеяться над собой, пусть и сквозь слезы, уже вновь приобщены к «раю», уже побороли в себе «черта».

Страх перед наказанием сыгран во многих спектаклях «Ревизор». Смех над собой не вполне сыгран даже и в лучших. Не нашли еще режиссеры этого двуединого смеха – и над персонажами комедии, и над самими собой. Хлестаков смешон не только на сцене, но и в нашей душе. Вот о чем принес свою весть гений Гоголя. Мнимость должна после спектакля смениться реальностью, гротеск – гармонией.

Но когда Гоголь писал о «душевном городе», он уже чувствовал, что его не поймут. И оказался прав. Гневную отповедь услышал он от любимого своего Щепкина: «...я изучал всех героев «Ревизора» как живых людей, я так много видел знакомого, родного, я так свылся с Городничим, с Добчинским и Бобчинским в

течение десяти лет нашего сближения, что отнять их у меня – это было бы действие бессовестное. Чем вы их мне замените? Оставьте мне их так, как они есть... не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти». Великий актер не услышал гениального мыслителя. Щепкин хотел играть знакомые реалии, а Гоголь осмелился приоткрыть завесы духовного бессмертия.

В звенья бессмертия «Ревизора» вплетена и особая тема русского самозванства. Только Россия знала это бесконечное самовозвеличение, это таракановское, отрепьевское, пугачевское, федоро-кузьмичевское противостояние российской государственности. Не прошел мимо этой темы и Пушкин в трагедии «Борис Годунов», не миновал комедийным своим пером и Гоголь. Хлестаков – это еще один самозванец, еще до всякого Осипа он сам догадался, что принимают его за кого-то другого. Догадался, но никак не изменил ситуацию, продолжая жировать и жуировать в городе Городничего. Но, если бы только Хлестаков был самозванцем в гоголевской комедии, пьеса могла бы и не заслужить эпитет «бессмертной». Такие пьесы, где за персону принимают не персону, бывали на Руси и до «Ревизора», к примеру, комедия Квитко-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе». Гоголя влекла иная капитальная мысль: расположить самозванца Хлестакова среди самозванцев-чиновников. Ведь если самозванец – один Хлестаков, а другие на законных своих местах творят беззаконие, дело можно поправить. Но нет, самозванец и судья Ляпкин-Тяпкин, годами не заглядывающий в присутствие, самозванец и попечитель богоугодных заведений Земляника, у которого больные «выздоровливают, как мухи», самозванец и смотритель училищ Хлопов, больше всего боящийся служить по ученой части. Хлестаков лишь проявляет их пустоту, их мнимость. Пороки не могут быть ни законными, ни незаконными, они – самозванные, человек сам впускает в душу хлестаковщину, городничество, шпекинство, хлоповство. Улетает в будущее самозванный ревизор Хлестаков на звенящей тройке, как и самозванный помещик Чичиков.

Но и те, кто остается за их спинами, – мертвые души из «Мертвых душ», Городничий со своим «аппаратом» – так же самозваны, самозванно просятся в живые, самозванно остаются на своих постах и в новые социальные эпохи. Гоголь мечтал о третьем томе «Мертвых душ», где человеческое достоинство еще обретет Плюшкин, где раскается в содеянных грехах Чичиков. Гоголь надеялся, что, потрясенные его комедией, вдруг очнутся поколения, к которым обратил он свой проклятый русский вопрос «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!». И пусть все глубже раскрывают эту особую жанровую установку комедии «Ревизор» – ее бессмертие – наши новые Мейерхольды, Михаилы Чеховы, Товстоноговы...

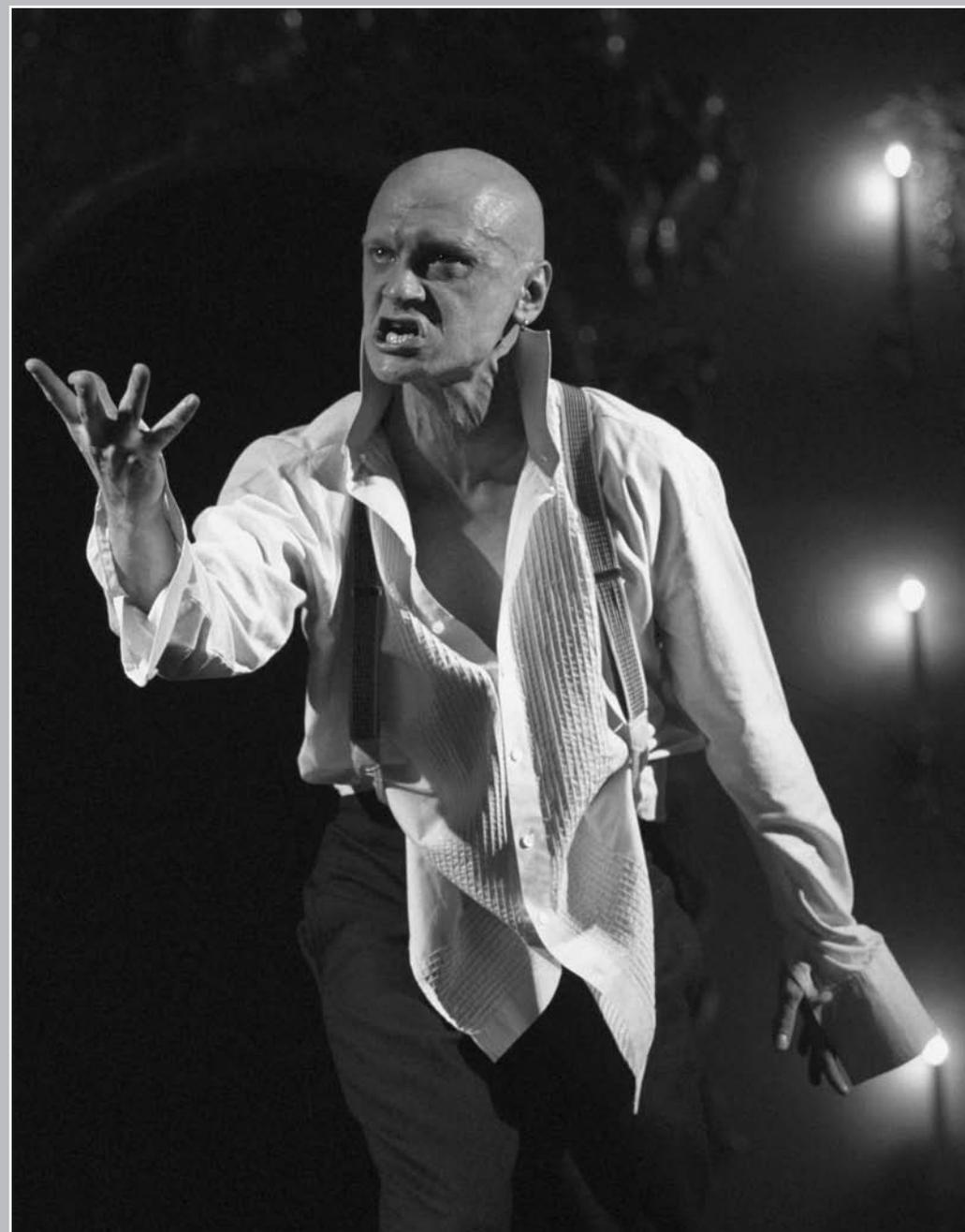


Инна Вишневская



Театральный фотограф Виктор Сенцов представляет версию комедии «Ревизор» в исполнении актеров из семи различных театров

Городничий –
С. Маковецкий.
Спектакль Театра
им. Вахтангова



Хлестаков –
А. Девотченко.
Спектакль
Александринского
театра



«Встреча»
Городничий –
В. Потапов,
Хлестаков –
Д. Солодовник.
Спектакль Малого
театра

«Жрем-с, пьем-с,
гуляем-с...»
Хлестаков –
Г. Куценко.
Спектакль Театра
им. Моссовета





«Подношение деньгами».
Спектакль
Александринского
театра

«...только вот не
знаю с какой начать».
Спектакль Театра п/р
А. Джигарханяна

«А если это любовь?»
Хлестаков –
А. Анисимов,
Марья Антоновна –
И. Петрова.
Спектакль Театра
им. А.С. Пушкина

«Марья Антоновна,
начитана,
хороша собой».
Рисунок из книги
«Ревизор»,
изданной в 1900 году

«Письмо
Тряпичкину».
Городничий –
Г. Аболиньш.
Новый Рижский
театр





«Финал,
развязка в XXI век.
ФАРС-мажор».
Городничий
(в центре) –
А. Яцков.
Спектакль Театра
им. Моссовета

Екатерина ПАДЕРИНА

О БАНАЛЬНОМ И ОРИГИНАЛЬНОМ В «ИГРОКАХ» ГОГОЛЯ

Гоголевская одноактная комедия «Игроки» известна современному зрителю по нескольким нашумевшим премьерам нового века, трактующим, однако, только анекдотический срез драматургического целого – историю изощренного обмана одного шулера целой компанией шулеров. Таков, впрочем, запрос времени, нестабильного и авантюрного, и неоспоримо право режиссера на собственное сценическое прочтение классического текста. Но в созданной Гоголем комедии «Игроки» и событийный ряд, тематически связанный с карточной игрой, и интрига, структурирующая события по образцу плутовского анекдота, пародийны. Еще Ю. Лотман писал, что первый (внешний) уровень сюжета «Игроков» «создается хорошо известными зрителю театральными стереотипами», «все персонажи демонстративно стереотипны», «исходное состояние зрителя задумано как погружение в предельно знакомую ситуацию»¹.

Иначе и быть не могло. Карточные сюжеты, драматических, мелодраматических и веселых, в 1-й трети XIX века и в литературе, и на сцене появилось тьма-тьмущая. Так же обстояло дело и с сюжетами о плутовстве, точнее, с сюжетами о разнообразных литературных и драматических плутах – от веселых и безобидных, пошловатых водеvilльных до мрачных и угрожающих в сатирической традиции. А обман, лукавый и веселый или циничный и продуманный, составлял завязку «всего что ни есть» комического на сцене.

Все это в гоголевские времена тоже было приметой времени – запросом массового зрителя, ощущающего нарастающую нестабильность исторического движения к буржуазному строю. Этим во многом объясняется всплеск интереса к переводным и отечественным карточным сюжетам в конце 1820-х годов и пушкинская ироническая подача темы в «Пиковой даме» в 1834 году, а также крайний интерес к плутовской литературе,

испанской или испытывавшей на себе ее влияние французской.

Словом, мелодраматические и водеvilльные карточные игроки, шулера, юные и умудренные опытом жертвы карточного обмана – в том числе, коллективного обмана и с переодеваниями – составляли театральную-сценическую «повседневность» гоголевской эпохи. Привычными и популярными были водевилы Э. Скриба, сценичность которых завораживала с тем большей силой, что ход действия в них подчинен автором не развитию драматургического конфликта, а необходимой эмоциональной смене зрительских впечатлений, то есть непредсказуем в определенном смысле.

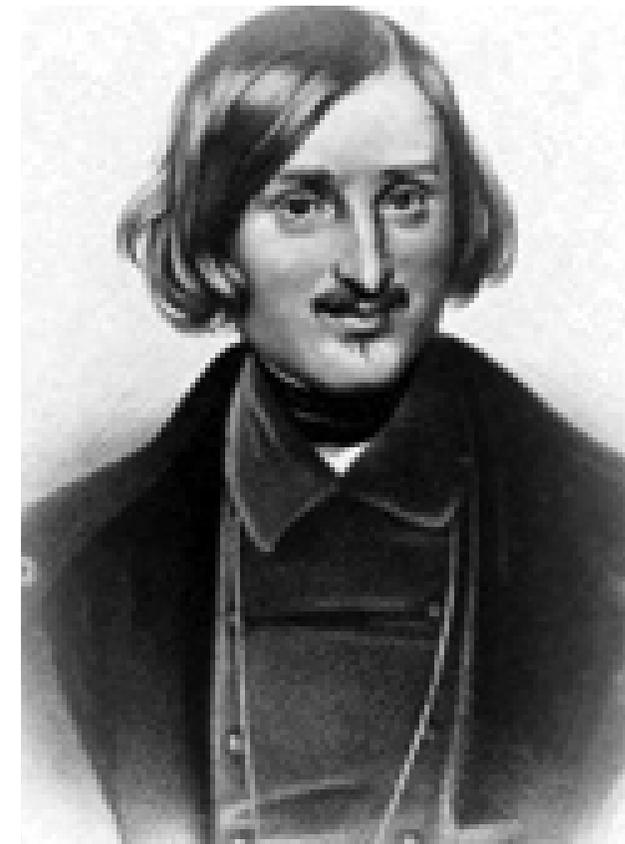
Тем любопытнее, что при появлении «Игроков» в 1843 году зрители и критика сразу отметили, что драматургическая интрига у Гоголя выстроена остроумно и изящно, что автор обошелся без любовной завязки и смог ловко обмануть ожидания самых завязанных театралов в развязке, хотя в основе

¹ Лотман Ю.М. О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II. Новая серия. Тарту, 1996. С. 18.

пьесы лежит хорошо известный анекдот о шулерах. Очевидно, гоголевских современников заинтересовало и удивило в «Игроках» (в интриге, в частности) нечто иное, чем нынешнего зрителя, который воспринимает эту классическую пьесу на фоне совершенно иных театральные традиции.

Все помнят, что спектакль по гоголевским «Игрокам» маленький, пьеса одноактная, однако требуется некоторое усилие, чтобы осознать, что мы не можем однозначно определить, какой из традиционных способов организации этого одного действия использован Гоголем. Его одноактная пьеса вмещает гораздо больше, чем обычно: персонажей, как и должно быть, немного – их девять, но при этом пьесу можно причислить и к комедии характеров (Ихарев и Утешительный), и к комедии нравов (шулера или провинциальные помещики), и к комедии положений (в разных вариациях), и даже, наконец, к комедии интриги французского образца². Как все это успевает не просто правдоподобно, но с абсолютной достоверностью развернуться в комедийное целое за полтора часа – вопрос, достойный размышления. При этом ни один из типов организации действия (нравы, характеры, положения, интрига и т.п.) не является в «Игроках» доминирующим.

В процессе сценического (то есть зримо) развертывания действие «Игроков» постоянно меняет ориентацию на тот или иной тип интриги: герой (Ихарев), представ рассудительным и хладнокровным, вступает в борьбу с «горящимся» и увлекающимся Утешительным; затем, уже вступив в союз с противником, становится персонажем



комедии положений с цепью случайных ситуаций и персонажей, но задним числом выясняет, что это была комедия ошибок, затем понимает, что это была комедия интриги («Как это все было чертовски разыграно! как тонко!»). А далее – что это было проигранное им состязание с более хитрым плутом, и, наконец, что суть происшедшего – в характерах, точнее, что в таком деле нужен другой характер. В итоге Ихарев апеллирует к характеру «дурака» как гарантирующему удачу: «Только и лезет тому счастье, кто глуп, как бревно, ничего не смыслит, ни о чем не думает, ничего не делает, а играет только по грошу в бостон подержанными

² Именно так квалифицировал интригу «Игроков» Н.К. Бокардов. См. Бокардов Н.К. Комедии Гоголя (литературный этюд) // Памяти Гоголя. Киев, 1902. С. 285.

Pro memoria

картами!». В итоге все традиционные типы комедийной интриги синтезированы в этой одноактной гоголевской «сцене» так, что, по мнению Ф. Кони, театрала, драматурга и пронизательного критика, «действие кипит жизнью живой и естественной, лица удивительно натуральны, положения интересны и остроумны поразительно»³.

Надо сказать, что все варианты интриги были представлены на русском театре либо классическими образцами и авторами (Шекспир, Мольер, Гольдони и пр.), либо своими «тиражными» формами – водевилями и фарсами. В этом плане характерно, что в пародийную мозаику в «Игроках» включены и типично водевильные сцены (с «будущим гусаром» Гловым), и фарсовые (с куплетом из комической оперы Хераскова и Раупаха, подбрасыванием в воздух того же юного Глова и разбиванием бокалов с шампанским). Но эти пародии являются компонентами уже внутреннего «спектакля», придуманного и срежиссированного Утешительным и часто принимаемого за простой розыгрыш. Стоит упомянуть и о том, что ихаревские мечты о будущей обеспеченной жизни обращают нас к хорошо известным русскому зрителю переделкам и переработкам мольеровского «Мещанина во дворянстве», основная коллизия которого в русской культуре была воспринята как «провинциал в столице» (ср. комедии А. Шаховского и М. Загоскина).

Используя не просто узнаваемые, но, в сущности, уже затертые до банальности комедийные, мелодраматические⁴, водевильные ходы и фабульные эпизоды и при этом перемешав их определенным

образом, Гоголь добился того, что зритель легко, без напряжения следил за сценическим действием, в одной сцене вполне понимая, что происходит и чем это может обернуться для героев, а в следующей – сталкиваясь с неожиданным для себя ходом, но опять и знакомым, и понятным в своих перспективах. И каждый раз эти смены были вполне логичны, потому что были всего лишь перипетиями на пути Ихарева к успеху, пока наконец зритель не оказывался перед фактом, что шел в одну сторону, а пришел неожиданно в другую. Как, собственно, и сам Ихарев. Причем, этот другой пункт назначения был зрителю так же хорошо известен, как и все пройденные за время спектакля тропинки. Это и был тот самый расхожий анекдот о том, как несколько плутов провели одного, или – как компания картежников разыграла и обвела вокруг пальца завязтого шулера. И Ихарев, и зритель оказались в положении, какое с присущим Гоголю остроумием описано в его повести «Коляска», где Чертокуцкий после виста «очень помнил, что выиграл много, но руками не взял ничего и, вставши из-за стола, долго стоял в положении человека, у которого нет в кармане носового платка».

Отмечу особо: то, что банальный анекдот, ради которого современный Гоголю зритель, может быть, и в театр не пошел бы, если бы не знал автора пьесы, был узан только в момент окончательной развязки, – и оказалось залогом успеха. Такой эффект во многом достигнут комедиографом за счет того, что Ихарев является единственным из всех персонажей пьесы, кто остается на сцене один и, соответственно, высказывается

³ Кони Ф. Сочинения Николая Гоголя. Четыре тома. СПб. 1843 // Литературная газета, 1843, № 11. С. 223.

⁴ «Игроков», – говорил Щепкин, – слушают в Москве, как самую ужасную, потрясающую драму, все принимают глубокое участие в молодом человеке, на котором покоится благословение и любовь отца и который гибнет среди плутов, и неожиданная развязка поражает неизъяснимо» (Гриц Т.С. М.С. Щепкин. Летопись жизни и творчества. М., 1966. С. 315).

К 200-летию Н.В. Гоголя

без свидетелей, сообщая свои планы, мотивы поступков, свой взгляд на происходящее, а главное – свою оценку действий всех остальных. Начинается пьеса с его появления в гостинице, с его предыстории и планов (организовать карточную игру, подменить колоду на крапленую), частично даже реализованных в подкупе трактирного слуги.

Не то чтобы зритель особенно симпатизирует Ихареву, но невольно смотрит на происходящее его глазами, а это значит – сквозь призму карточной и даже шулерской темы, во-первых, и в свете продемонстрированной им уверенности и боевой оснащенности, во-вторых. В основании этого рефлекторного восприятия лежит естественное ожидание того, что «заповедная колодишка» Аделаида Ивановна сыграет свою роль, уготованную ей если не владельцем и создателем, то Гоголем-драматургом. (Гоголевский современник не в меньшей степени, чем наш, ждал от автора «Ревизора» не водевильно-фарсовой анекдотической нелепицы, а художественной согласованности.) А для этого и Ихареву, и зрителю требуется карточная игра, она и становится *ожидаемой* кульминацией, тем поединком, в котором кто-то выиграет, а кто-то проиграет, и это-то и станет развязкой.

Такое ожидание поддерживает тем, что карточному поединку все время что-то мешает случиться. В первый раз игра прерывается потому, что ихаревские противники опознают в нем шулера, а это нарушает законы игры и лишает ее смысла. Во второй раз соблазниться игрой должен старик Глов, но он оказывается тверд, как камень, перед соблазнами своей мивнувшей юности («Сам играл и знаю

по опыту»). Наконец, что называется, представился случай: юный и неопытный сын Глова с доверенностью на деньги Опекунского совета будто бы становится жертвой четырех скооперировавшихся шулеров. Характерно, что не четырех картежников, обыгравших неопытного карточного игрока, а четырех шулеров – потому что карты на столе были *крапленые*, причем ихаревские.

Инкогнито, представленный Ихареву и зрителю как А. Глов, эту карточную игру *разыгрывал* как актер, зная, что должен проиграться по договору с Утешительным; компания псевдодрузей Ихарева тоже *изображала* азартную карточную игру, но кроме того стилизовала и шулерскую игру, потому что крап на карточных рубашках мог разобрать только Ихарев (что он и показал всем в завязке, получив восхищенную оценку «Непостижимо!»). Но Ихарев, хоть и сидел со всеми за тем же зеленым сукном, банк *не метал*, а в качестве понтера проиграл так же, как все (включая юного Глова), кроме Утешительного. Причем Ихарев, полностью положившись на приемы Утешительного, не только сидел молча, понимая, что его проигрыш мнимый, но и *не использовал* известный ему (и только ему) крап, то есть тоже *стилизовал* игру – как карточную, так и шулерскую... Иными словами, все участники псевдокарточной игры *изображали* игру в карты, причем *добровольно и сознательно*.

В этой мнимой карточной игре и крапленые ихаревские колоды были использованы как необходимая бутафория, и сам Ихарев не только не передергивал, но подыгрывал Утешительному, соблаз-

<i>Pro memoria</i>	
<p>нявшему юношу риском, как отличительным качеством «настоящего гусара». (В какой-то момент Ихарев, никогда не служивший, даже вместе со всеми кричал «ура» гусарству.) Вопрос: почему этого не заметил зритель?</p> <p>Потому что зритель давно увяз в привычных стереотипах восприятия. Фигурально выражаясь, сев в поезд до определенной станции и в ожидании пункта пересадки – карточного состязания, потом его результатов и т.д., – зритель наблюдает в окне привычный, среднерусский пейзаж. В гостинице, как водится, затеяли банчик. Шулер, разумеется, пустил в ход крапленые карты. Опытные картежники это заметили. Вместо сатисфакции затеяли, как часто бывает, общее взаимовыгодное дело, подыскав (или дождавшись) жертву. (Заметим, что часть зрителей, приобщенная к карточному азарту, поверяла меру правдоподобия собственным опытом, а большая часть – литературными и театральными сюжетами.) Далее зал наблюдал назидательного старика, бывшего картежника, остепенившегося, но невольно отправившего юношу-сына на ту же стезю, поручив заботу о нем злодею-соблазнителю, который обыгрывает его вместе с сообщниками в карты и вынуждает отдать доверенность на деньги из Опекунского совета, то есть обирает семью. Потом юноша, чуть не застрелившись от позора, оказывается легкомысленным недорослем, плохим сыном и братом, не только промотавшим доверенные ему отцом деньги, но и ради красного словца готовым посулить новому другу, бравому гусару, помощь в похищении сестры. Словом,</p> <p>оказывается уже гулякой и забиякой, который в конце концов убегает из-за очередной интрижки «с черномазенькой», и это тоже не вызывает удивления, поскольку само по себе легко узнаваемо. Наконец, за водевильной частью следует нравоописательный сатирический этюд о взятках, взяточниках и махинациях приказных чиновников, и опять завязанного театрала не удивляет смена авантюрной интриги на бытовую, точнее, удивление его не успевает за стремительным развитием действия.</p> <p>Между тем карточная игра, ожидаемая главным героем и зрителем, уже миновала. А при этом четыре основных персонажа (действующие, напомним, под своими именами), выступив в экспозиции картежниками и шулерами, дальше начинают играть уже какие-то другие роли.</p> <p>Экспозиция дает некий общий абрис обстоятельств и героев, а они образуют затем конфликтный узел или, с точки зрения фабульной логики, позволяют случиться значимому событию, с последствиями которого и имеет дело зритель в развязке. Так вот, в нашей одноактной пьесе даны фактически <i>три экспозиции</i> и, соответственно, случаются <i>три события</i>.</p> <p>Местом действия Гоголь выбирает универсальное во всех отношениях пространство – дорожную гостиницу. Это и в реальности, и в литературе, и на театре позволяло сформировать самые разные обстоятельства и организовывать самые неожиданные встречи. Сразу по приезде Ихарев, как человек деловой, выясняет, есть ли у него здесь противники и чего они стоят. То же самое проделывают Швохнев и Кругель, а потом</p>	

<i>К 200-летию Н.В. Гоголя</i>	
<p>четверо картежников собираются для состязания, предвзято его, как водится, вином, закусками и светской беседой, важной для зрителя как некий эскиз характеров и оценка сил.</p> <p>Для зрителя при этом очевидно, что рассудительному и хорошо подготовленному шулеру, уже подкупившему (а точнее, перекупившему) трактирного слугу и внедрившему крапленую колоду, противостоит компания карточных игроков («ничего в них нет особенного», как думал Ихарев). Причем, компания не очень слаженная (вечно спорят между собой) во главе с «горячащимся» и теряющим дар здравомыслия Утешительным («Это, это... это»), для которого разговоры чуть ли не важнее карт. А Ихарев, между тем, абсолютно адекватен – признаниям Утешительного не верит и, сообщив об этом доверяющему ему зрителю, направляет действие в нужное русло – предлагает банчик.</p> <p>Далее «белые начинают и стремительно проигрывают»: Ихарев разоблачен, как шулер, несмотря на предшествующие полугодовые старания с краплением и удачный подкуп слуги, игра прекращена.</p> <p>Однако формируются новые обстоятельства. Противники предлагают «дружеский союз», а Ихарев оказывается на распутье: оскорбиться, доказывать свою честность, возможно, даже стреляться и т.п. – или согласиться, т.е. признать себя шулером и дальше уже вместе с новыми «друзьями» организовывать следующие авантюры. Формально Ихарев, действительно, в этом эпизоде поставлен перед выбором, и выбор этот им сделан, и можно считать, что это выбор активного героя, то есть героя, влияющего на ход действия.</p>	<p>Но затем зритель опять оказывается в <i>экспозиционном</i> эпизоде. Обстоятельства снова изменились. Перед нами не противники, а союзники, и разговоры принимают более открытый характер, а персонажи предстают в ином свете. Но, если то, что открывает Ихарев, зритель уже в общих чертах знает, к рассказам его новых друзей стоило бы прислушаться. Его новые товарищи столь же откровенно, сколь и он, объясняют свои приемы обмана, основанные на остроумной психологической игре и артистизме, и тут Утешительный оказывается вовсе не «горячащимся», а уверенным в себе игроком – реальным лидером.</p> <p>В этот момент адекватности зрительского восприятия мешает театральная опытность, то есть навык параллельного сценическому действию понимания, какой именно композиционный компонент интриги развертывается на сцене. Персонажи уже опознаны зрителем как карточные шулера. И переход от состязания, где была важна разница сил, к дружеской беседе о способах успешных авантур переключает его внимание на <i>нравы</i> этого сообщества как вообще шулерского, причем, поданные в сатирическом ключе. Поэтому зрителя занимает сам факт изощренности обмана Утешительного, но не суть его приемов.</p> <p>Обратим внимание, однако, на три существенные черты этой, отчасти, новой и другой, а отчасти – лишь более подробной экспозиции. Во-первых, Утешительный со товарищи настаивает на импровизации, а Ихарев – на ремесленных заготовках. Во-вторых, Ихарев мог бы заподозрить (по смене поведения Утешительного, к примеру),</p>

<i>Pro memoria</i>	<i>Эм</i>
<p>что и с ним ведут психологическую игру, но этого не замечает даже зритель, которому достоверно известно, что Утешительный затеял откровенничать с Ихаревым из-за имеющихся у него выигранных восьмидесяти тысяч. В-третьих, наконец, Ихарев фактически показывает фокус с отгадыванием любой карты на расстоянии, а его новые товарищи рассказывают о <i>театрализованных розыгрышах</i>. Первый аспект бросается в глаза, второй очевиден при пристальном взгляде, а третий открывается нам только в развязке.</p> <p>Так все это предстало и гоголевским современникам, потому что карточный игрок с большой буквы по всем популярным литературным историям («Тридцать лет, или Жизнь игрока, рассказанная им самим» Дюканжа или «Иван Выжигин» Булгарина) и историям театральным («Игрок» Реньяра, к примеру) обладал артистизмом, умением импровизировать, входить в доверие и даже делаться другом...</p> <p>Мы в этой экспозиции уже имеем дело с обстоятельствами, завязывающимися в два событийных узла. Первый узел – карточное состязание, которое, не состоявшись между Ихаревым и компанией Утешительного, развернулось, как мы знаем, между четверьмя плутами, образовавшими дружеский союз, и юным А. Гловым. Второй узел – дружеский договор, точнее, несколько дружеских и в каждом случае мнимых договоров. Ихарев договаривается с бывшими противниками, те уже договорились с юношей, изображающим юного Глова; старик Глов (по роли) договаривается с Утешительным об</p>	<p>опеке над сыном; а юный Глов договаривается с карточными противниками сыграть в долг.</p> <p>Третье событие, зреющее в недрах формально этой же экспозиции, – театрализованная мистификация, розыгрыш с «переодеваниями»: костюмы те же⁵, но имена, легенды, роли в событиях придуманы Утешительным.</p> <p>Утешительный со Швохневым и Кругелем с помощью вольнонаемных актеров-любителей, Крыницына и Мурзафейкина, и не вполне вольно нанятого за три тысячи молодого человека изображают, как именно разыгрывается мнимая дружба с карточным противником и как именно используются психологические слабости и амбиции последнего. По сути, они демонстрируют Ихареву, чего стоит их дружеский союз с ним, и обыгрывают его самого. Причем, Ихарев участвует в этом действе в качестве артиста-волонтера, чья роль ограничена двумя-тремя репликами.</p> <p>То, что мы можем признать пародийностью, считывая авторскую установку на использование клишированных компонентов, для Ихарева и А. Глова⁶, не являющихся просвещенными любителями искусств, срабатывает как узнаваемость. Она позволяет Глову без специальной подготовки разыграть ситуации, по жизни и по возрасту ему не известные, а для Ихарева обеспечивает совершенную правдоподобность поведения всех остальных, включая юного Глова. (Заметим, что, хотя персонажи и не обсуждают происходящее в понятиях театрального дела, в мечтах Ихарева о будущем посещении столиц на первом месте стоит возможность «посмотреть театр».)</p> <p>⁵ При чем, Замухрышкин, чиновник из приказа, выходит, по гоголевской ремарке, «в потертом фраке».</p> <p>⁶ Поскольку нам не известно настоящее имя этого гоголевского персонажа, проще называть его ролевым именем.</p>

<i>К 200-летию Н.В. Гоголя</i>	<i>Эм</i>
<p>Само по себе совмещение плутовской и театральной темы не могло удивить ни тех гоголевских современников, кто знал изнутри театральное дело, на ниве которого подвизались в числе прочих и ловкие пройдохи, авантюристы и другой сброд («голь и перетыка», по определению Швохнева), ни тех зрителей, кто наблюдал подобные ситуации в водевилях, строивших сюжет по следам французской традиции на использовании «сцены» в плутовской интриге (например: «Студент – артист, хорист и аферист» Ф. Кони).</p> <p>Однако мы легко можем так думать об Утешительном, но не об идее Гоголя-комедиографа, не ставшего бы всерьез разрабатывать типичную водевильную интригу.</p> <p>О театральности действий Утешительного и компании писал еще А. Стахович, видевший на сцене «Игроков» с участием М. Щепкина и П. Садовского⁷. И то, что театрализованная мистификация Утешительного на самом деле представляет собой спектакль, разыгранный для Ихарева, т.е. комедию в комедии, тоже уже не раз было отмечено в гоголеведении⁸. Но не ставился существенный вопрос о границах и содержании этого «спектакля». Меж тем именно ответ на этот вопрос позволяет понять – зачем это Утешительному и зачем это Гоголю.</p> <p>Можно сказать, что в действиях Утешительного с компанией представлен полный цикл театральной антрепризы: литературно-драматургический сценарий, подготовка спектакля, ангажирование вольнонаемных актеров (включая вовлечение в спектакль самого Ихарева и младшего Глова), режиссирование (на сцене и за кулисами),</p>	<p>разыгрывание представления, оплата участия (обоих Гловых и Замухрышкина-Мурзафейкина⁹), театральные сборы (отданные Ихаревым деньги), эстетическое и моральное воздействие (сцена с Ихаревым и А. Гловом в «театральных сенях» после отъезда основного состава – Утешительного, Швохнева и Кругеля).</p> <p>Как только мы распознаем, что Утешительный, Швохнев, Кругель и Крыницын с Мурзафейкиным разыгрывают перед Ихаревым типичных персонажей знакомых пьес, мы должны по другому отнестись и к тому, что сообщают ему эти герои. Это уже иное соотношение правды и лжи. Лжет ли актер, изображая «другого»? Человек, плетущий интригу с мастерством актера, – да. Актер, исполняющий на сцене отведенную ему драматургом роль, – нет.</p> <p>Не вполне драматургом, но сценаристом и выступает Утешительный. Точнее, он избирает некую сценарную основу – сквозной сюжет, хорошо известный участникам и легший в основу импровизационного спектакля, – по типу комедии дель арте, хорошо, в свою очередь, известной персонажам по русскому ярмарочному балагану, а Гоголю и в традиционном итальянском варианте.</p> <p>Ярмарку, или «ярмонку», как говорят гоголевские персонажи, я вспомнила не зря. Рассуждая о спектакле, разыгранном в гостинице, по пути с одной ярмарки на другую, я, конечно, имею в виду зрелище балаганного типа и актеров-любителей, подвизающихся на сцене не стационарного, а именно ярмарочного, бродячего театра – развлечательного, пародийного, сатирического и остроумно высмеивающего глупость и жадность. Среди многих ярмарочных зрелищ</p> <p>⁷ Стахович А.А. Ключки воспоминаний. М., 1904. С. 81.</p> <p>⁸ Куприянова Е.Н. Гоголь-комедиограф // Русская литература, 1990, № 1. С. 29; Лотман Ю.М. Указ. соч.; Парфенов А.Т. Гоголь и барокко: «Игроки» // ARBOR MUNDI. Мировое древо. Вып. 4. М., 1996. С. 157; Злочевская А.В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX в. М., 2002. С. 142; Падерина Е.Г. Гоголевский карточный сюжет и традиции народного театра // Гоголь и народная культура: Седьмые гоголевские чтения. М. 2007. С. 196–208.</p> <p>⁹ Напомним, что в завершение сценического присутствия старика Глова Утешительный вынуждается «проводить его до самой коляски и посадить», следом за покинувшим сцену Замухрышкиным он выбегает, чтобы «дать ему три тысячи из своих» (Ихарев думает – взятку), и просит Швохнева дать А. Глову 200 рублей «на обмундирование» (Ихарев дает свои).</p>

Pro memoria

и развлечений надо упомянуть, в-первых, разнообразные карточные фокусы (и отгадывание, как показал Ихарев, и демонстрацию шулерских приемов¹⁰), а также своеобразные аттракционы, основанные на игре смыслов.

Чрезвычайно интересны при этом примеры «мошенничества» владельцев маленьких балаганов, приведенные А. Некрыловой, которые связаны с обманом ожидания зрителей и игрой на несовпадении объема понятий, вынесенных в рекламный текст.

Первый пример из воспоминаний В. Филатова о маленьком фанерном домике на площади Саратова: «На домике надпись: “Вокруг света за одну копейку!” Любопытный платит копейку. Его вводят в домик. Домик пуст. Посреди комнаты стоит табурет. На нем ярко горит свеча. От свечи падает на стены неровный свет. Посетителя берут за руку и обводят вокруг свечи. Вот и все. Путешествие “Вокруг света” окончено. Но кому же хочется быть одураченным! Простофиля молчит, никому и ни за что он не признается, что его обманули. Как ни в чем не бывало, выходит он из домика.

– Ну, как? Съездил? – расспрашивают зеваки, толпящиеся у входа.

– Побывал! Сходите обязательно! Ох и умора! Интересно – страсть! Вот насмеетесь!

Толпа у домика растет. Летят копейки в деревянный ящик – кассу ловкача хозяйчика¹¹. Еще один пример тонкого психологического расчета балаганщиков почерпнут Некрыловой из воспоминаний Ю.А. Дмитриева: «На балагане вывеска: “Желание свободно” Входной билет стоит 10 копеек. Внутри балагана установлен курящийся жертвенник. Мрачного

вида господин предлагает любому из посетителей лизать раскаленную железную полосу. Любителей не находится. “Ну что же, – говорит господин, – желание свободно. Представление окончено, проходите в те двери”»¹².

Скорее всего, посетителям этих аттракционов не хотелось признать в том, что они обманулись заранее, придали словам рекламы не тот смысл, который вкладывали в нее устроители, оценив свое остроумие не дешево для ярмарочных развлечений, но слишком дешево для ожидаемого зрителями эффекта. Словом, каламбур является в этом случае основой театрализованного розыгрыша, а свою неадекватность восприятия слов и обстоятельств приходится оплачивать («Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной»).

Аналогичным этой остроумной ярмарочной игре образом в «Игроках» обманывают и Ихарева, то есть, по сути, обманывается он сам, трактуя сказанное ему и представленное в удобном (привычном, приятном амбициям, соответствующим мечтам и т.п.) смысле. Он жаждет увидеть в действии свою именную крапленую колоду, свой перпетуум мобиле, – ему предоставляют такую возможность. Он хочет обмануть хоть кого-нибудь – пожалуйста. Затем он хочет «обмануть всех и не быть обмануту самому» – ан, нет. Напоминает пушкинскую старуху у разбитого корыта. Замечу, кстати, что Ихарев не проигрывает в этой игре своих денег, а теряет *нечистые* деньги, незадолго перед тем выигранные шулерским способом. И это тоже вызывает ассоциации со сказками и преданиями, так живо представленными самим Гоголем в «Вечерах

¹⁰ «В Нижнем Новгороде небывалый интерес вызвали “курьезные сеансы” картежника, некоего Дмитриева: он демонстрировал все шулерские приемы, не раскрывая их, чтобы, как писал “Орловский вестник”, не могли этим воспользоваться зрители с дурными наклонностями» // Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конiec XVIII – начало XX века. Изд. 2-е, доп. Л., 1988. С. 174.

¹¹ Там же. С. 176–177.

¹² Там же. С. 177; см. там же описание подобного балаганного остроумия в Петербурге на Царицынском лугу под названием «Египетская тьма».

К 200-летию Н.В. Гоголя

на хуторе близ Диканьки». Однако это всё ж таки вольные ассоциации, потому что Ихарев и Утешительный с компанией – при всей близости структуры события – не сказочные персонажи, и разница заключена, прежде всего, в ином кодексе чести, а именно – в чести дворянина.

А вот что касается потворствования Утешительного ихаревским амбициям и желаниям – стоит присмотреться к фамилии самого хитрого, умного и талантливого персонажа «Игроков». Она по-гоголевски говорящая, этимологически связанная с глаголом «тешить» и, если вспомнить ярмарку, «потешать». Это укладывается и в образ карточного игрока высокого уровня, способного к тонкой психологической игре. Но у Гоголя и тут все несколько сложнее и одновременно интереснее.

Вполне внятно обозначился тот сюжет, который воспользовался Утешительный. Карточная игра в качестве искушения, угождение глупости при полной откровенности, не замечаемой героем, но приведшей в итоге к его отрезвлению относительно своих ценностных приоритетов, – все это есть и в прекрасно известном гоголевскому современнику лубке, гравированном по замечательной школьной пьесе Симеона Полоцкого «Комедия притчи о блудном сыне». Пьеса Полоцкого интерпретирует евангельскую притчу, при этом сцены с соблазнами, к которым так стремился Блудный, в ней наиболее подробны. Лубок транспонирует спектакль по пьесе Полоцкого (нижняя часть каждой доски занята рампой и силуэтами зрителей в партере¹³), и сатирическая часть пьесы, обращенная на пагубные страсти винопития и

азартных игр, в нем еще более распространена и обострена.

Сравним лубочные сцены с происходящим в «Игроках». Блудный посылает своего слугу (суля ему не службу, а дружбу) на поиски других слуг для развлечения: «Богатство имам много и довольно хлеба, / Несть кому его ясти, слуг больше потреба»; «Не добро богатому мало слуг имети: / С ким имам ясти, питии? Кто нам будет пети?». И слуга приводит ему именно таких, которые «все потребни в пути, в людех, в дому: / пити, ясти, шутити обычай всякому»¹⁴. Так и Утешительный по настойчивой просьбе Ихарева ангажирует компанию услужливо развлекающих его и одновременно обирающих его «слуг», демонстрируя в лицах, как это бывает и что из этого получается. Блудный не слышит издевательства в мнимом его величании бражниками товарищами: «Те чаши испиваем мы за тебе, света. / Буди, государь наш, здрав *не многа* лета!»¹⁵ (курсив мой – Е.П.). И Ихарев глух к откровениям своих «товарищей» и незряч. (Кстати, Утешительный, договорившись с Ихаревым о кооперации сил, предлагает выпить шампанского «в память дружеского союза», и из параллели с Полоцким становится понятным, почему не в *честь*, а в *память*.) Как Блудный хвалит и щедро оплачивает «искусство» слуг-игроков, обыгрывающих его в карты и в зернь, так и Ихарев восхищается «искусством» новых друзей обманывать в игре и в итоге (в последней сцене «спектакля» Утешительного) тоже щедро оплачивает их труды, впрочем, не желая этого.

Сравнение можно продолжить, но главное мы выяснили. Гоголь не только усложняет интригу,

¹³ Высказывались даже предположения, что лубок изображает премьерную постановку. См. Ласточкин Н. Комедия притчи о блудном сыне // Старинный спектакль в России. Л., 1928. С. 99–131.

¹⁴ Полоцкий Симеон. Комедия притчи о блудном сыне // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972. С. 145, 146.

¹⁵ Там же. С. 146.

<i>Pro memoria</i>	<i>Эм</i>
<p>организуя обман Утешительным Ихарева и Глова по подобию любительской театральной антрепризы ярмарочного типа, но вкладывает в действия Утешительного учительный смысл. Можно сказать, что Утешительный, оценив незрелое состояние ихаревской души, показывает герою его инфантильную амбициозность в зеркале хорошо известного лубка по мотивам евангельской притчи. Проекция на пьесу Полоцкого проясняет и контекстное (ролевое) значение, и жизненный вечный смысл многих высказываний гоголевских персонажей. Например, сентенцию Ихарева («игра – соблазнительная вещь»), увещевание М. Глова («все на свете начинается грошовым делом. А смотришь, маленькая игра как раз кончилась большой»), предупреждение Утешительного об аморализме карточной игры («Не садись. Здесь все равны!»), сетования Швохнева на слабость человеческой природы («Ведь не с Богом здесь имеешь дело, а с человеком. А человек все-таки человек. Сегодня нет, завтра нет, послезавтра нет, а на четвертый день как насыдешь на него хорошенько, скажет: да. Иной ведь с виду корчит, что он недоступный, а разгляди его поближе, увидишь просто: даром тревогу подымал»).</p> <p>Однако не стоит делать поспешных выводов об отношении Гоголя к Утешительному, меняя абсолютный минус на абсолютный плюс. Картонные злодеи так же непредставимы в гоголевской драматургии, как и плоская добродетель, даже если такие персонажи непревзойденно хитроумны или, как мы выяснили, одарены способностями режиссера и актера. Утешительный – персонаж</p>	<p>неоднозначный, характер яркий и живой. Его прототипом явился знаменитый гоголевский современник, приятель Пушкина и друг П.А. Вяземского – Федор Иванович Толстой-американец. В определенном смысле, Утешительный является портретом целого поколения героев, представители которого способны были и на военные подвиги, и на серьезные поступки в мирное время, и на авантюры, при этом не укладывались в рамки общественной морали и были художественно одаренными людьми. Историческая достоверность противопоставления двух поколений эпохи 1830–1840-х годов – «богатырей» и «нынешнего племени», говоря лермонтовским языком, – является существенным компонентом художественного образа в «Игроках». Но для сценической интерпретации комедии это, пожалуй, не самое важное. Потому, прежде всего, что главным героем пьесы является Ихарев, а не Утешительный. Причем, как я уже говорила выше, именно Ихарев оценивает здесь все происходящее – в том числе, в своем последнем монологе, где не только делает важный для себя вывод, что хитрить бесполезно, но и называет <i>понятные для себя</i> причины такого решения. Для Ихарева Утешительный – самый хитрый плут, переплутовавший самого Ихарева. Но для Гоголя Утешительный и не злодей, и не спаситель, а очень умный человек, видящий слабости и заблуждения окружающих, играющий на них и посмеивающийся над ними. Встреча главного героя с ним – неизбежная случайность: Ихарев искал встречи с противником, но не таким. Она способна отрезвить, подтолкнуть к переосмыслению,</p>

<i>К 200-летию Н.В. Гоголя</i>	<i>Эм</i>
<p>если, разумеется, герой готов к такой встрече, как был готов Блудный к возвращению в отцовский дом у Полоцкого, а блудный сын готов к возвращению в лоно Отца в евангельской притче. Гоголевская пьеса никакого однозначного ответа в отношении Ихарева – русского Гамлета гоголевской эпохи, решающего бытийственный для его чести вопрос «плутовать или не плутовать», – не дает.</p> <p>Важно, однако, для гоголевского зрителя, что особое значение приобретает фигура инкогнито, выступающего под именем А. Глова. Обе его роли (театральная – у Утешительного и социально-психологическая – у Гоголя) воспроизводят, напомним, многократно отработанный литературой и театром шаблон, но при этом существенно отличаются от последнего сложной логико-символической зеркальностью. Беспутный юноша играет беспутного, глупого юношу Глова как подобие Ихарева, а оказывается – и себя самого, раздваиваясь на злодея и жертву и таким образом разыгрывая в лицах ситуацию собственного самообмана, одновременно наблюдая за такой же ситуацией Ихарева.</p> <p>А это значит, прежде всего, что не только последствия (воздействие на героев разыгранного спектакля), но и развертывание на сцене событий не оставляет возможности в «реальности» гоголевской пьесы искать причину неудачи в чьих-то внешних поступках. И Ихарев, и юный Глов не только наблюдали друг друга «на сцене», но сами же эту сценическую реальность и поддерживали, а потому Ихарев «и жаловаться даже не может, или, по использованной Гоголем в «Ревизоре» пословице, «на зеркало пенять».</p>	<p>Таким вот образом театральный спектакль в «Игроках» оказывает художественное воздействие одновременно и на персонажей гоголевской пьесы, и на ее зрителей. Этого эффекта театр гоголевского времени еще не знал.</p> <p>Чтобы завершить краткий разговор о том, чем отличается гоголевская пьеса «Игроки» от ее театрально-сценических интерпретаций в духе плутовских историй¹⁶, вернемся к реакции современников автора на премьеру.</p> <p>Начало XIX века отмечено в истории русской культуры чрезвычайным увлечением театром, котрый развивался и в профессиональных формах, и в любительских, и в ярмарочных, понимался и как театральное дело, и как искусство, бытовал и в столице, и в провинции, и в дворянских усадьбах, и в среди купцов и мещан... Можно вполне определенно сказать, что театром увлекались не в меньшей степени, чем карточной игрой. Этому есть свое объяснение, но интереснее другое – среди гоголевских зрителей были и театралы, и азартные картежники, а многие увлекались и тем, и другим. Таков, в частности, Сергей Тимофеевич Аксаков. В молодости участвовал в любительских спектаклях, потом стал театралом, знатоком, другом и советчиком многих драматургов и актеров, был также и любителем карточной игры, в том числе, азартной¹⁷. Именно старшему Аксакову мы во многом обязаны тем, что пьеса получила высокую оценку современников. Во первых, Аксаков блистательно и с большим успехом у слушателей читал «Игроков» в литературных салонах и «производил восторг и</p>

¹⁶ Подробно об этом см.: Паде-рина Е.Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2009.

¹⁷ Благодаря этому пристрастию Аксакова мы знаем, кстати, какая была реакция на премьерный спектакль карточных игроков, в том числе, нечистых на руку. См. Переписка Н.В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 41.

шум необыкновенный, какого не произвела она даже на сцене»¹⁸, а во-вторых, читал комедию с разъяснениями актерам при подготовке премьерного спектакля Малого театра. И, по воспоминаниям А. Стаховича, именно актерскую и режиссерскую составляющую организованного Утешительным события Щепкин и Садовский, в частности, представили в премьерном спектакле. Уточним, что оба актера имели опыт участия во многих постановках (на официальной или домашней сцене), где использовался эффект «сцены на сцене».

Аксаков же писал Гоголю о реакциях на премьеру, а в этих рассказах выразил и свое восприятие. В частности, Н.Ф. Павлов, который был картежником и, как прекрасно знали окружающие, составил себе капитал, кроме всего прочего, нечистой игрой, сначала воспринял пьесу, как *трагедию* (очевидно, сквозь призму фиаско), но на следующий день, приехав к Аксакову, сказал, «что тут нет игроков, а просто воры; что действие слишком односторонне». Аксаков прокомментировал это как «совершенный вздор»¹⁹.

Примечательно и то, что писал С.П. Шевырев Гоголю 29 марта 1843 года о премьеры: «Я еще все собирался благодарить тебя за впечатление, которое произвели на меня "Игроки". Это чудное и *полное создание* (курсив мой – Е.П.). Пьеса так была превосходно разыграна, как еще не была ни одна на московском театре. Тому содействовали первый С.Т. Аксаков превосходным чтением пьесы, второй М.С. Щепкин. Публика приняла эту пьесу соответственно ее достоинству, и мне никогда еще не случилось

видеть в театре, чтобы искусство достигало художественным путем такой полноты своего действия, как достигло оно тут. Для меня это было полное наслаждение. Я видел, что и публика наша в состоянии понять искусство и что она имеет в тебе великого художника»²⁰. Вряд ли уместно предполагать, что *полнота художественного действия* связывалась просвещенным ценителем с остроумием плутовского состязания хитрого с еще более хитрым.

Наконец, косвенно высказался о своей комедии и сам Гоголь, отвечая на письмо С.Т. Аксакова. Последний в своем отчете о премьеры «Женитьбы» и «Игроков» выразил удивление некоторому несовпадению в реакциях зрителей: «Странное дело: "Женитьбу" слушали с большим участием: удерживаемый смех, одобрительный гул, как в улье пчел, ходил по театру; а теперь эту пьесу почти все осуждают; "Игроков" слушали гораздо холоднее, а пьесу почти все хвалят; все это я говорю о публике рядовой». Гоголь ответил: «Наконец я получил от вас письмо, добрый друг мой, и отдохнул душою, потому что, признаюсь, мне было слишком тягостно такое долгое молчание со всех сторон. Благодарю вас за ваши известия: мне они все интересны. Успех на театре и в чтении пьес совершенно таков, как я думал. Толки о "Женитьбе" и "Игроках" совершенно верны, и публика показала здесь чутье»²¹.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 42.

²⁰ Там же. С. 298.

²¹ Там же. С. 41–42, 44–45.

Ирина УВАРОВА

«БАЛАГАН ВЕЧЕН»

Об эссе Вс. Мейерхольда и Ю. Бонди «Балаган»¹

Опыт комментария

Стиль статьи Мейерхольда–Бонди свободен, пожалуй, развязан, во всяком случае, легко, едва не легковесен и как-то программно необязателен. Вроде бы рассказываетя подобие сказки. А по совести говоря, он вообще ни на что не похож. В самом деле – умопомрачительная эйфория. Сплошной восторг. Опьянение разреженным воздухом высот, и высоты здесь имеют место. В таком экстазе К.Э. Циолковский описывал освоение Вселенной. Впрочем, экстаз о ту пору был в чести, вроде транса при камлании. В трансе как раз и открывается истина, скрытая от дневного сознания.

Но, по моему подозрению, оба автора в транс играли, стилизуя его, подсмеиваясь про себя, хотя были убедительны так, будто все это чистая правда. А больше ничего. Только кто же всерьез воспримет эпитет «желанный» по отношению к актеру, и «желанный», и «суженый».

Впрочем, как пронизательно заметила Л. Овэс, именно при редакции журнала «Любовь к трем апельсинам» сложилась атмосфера повышенного, преувеличенного, а порою едва ли не жеманного поведения², игра в манере Калло – по крайней мере, в письменном виде. Атмосфера влюбленности в Карло Гоцци, в комедию дель арте. В Балаган, в коллег, в собственный журнал.

Прежде всего, необходимо постичь, как относятся авторы этого текста к стихам Блока «Балаган», поскольку эпитафия взят как раз оттуда. Кто ж не помнит этот «Балаган» наизусть, кто не читал с выражением:

*Над черной слякотью дороги
Не поднимается туман.
Везут, покряхтывая дроги,
Мой полинялый балаган.*

Пьеро там бледен, Арлекин – еще бледней, Коломбина прячет в угол пестрые лохмотья, хотя непонятно, от кого лохмотья прятать. Картина, прямо скажем, безрадостная, трагическая. Графика, черная дорожная грязь, и клячи черны тоже оттого, что названы траурными, и балаган – едва ли не катафалк. Да и в словах «Актеры, правьте ремесло,/ Чтобы от истины ходячей/ Всем стало больно и светло!» боли куда как больше, чем света.

Но, взяв эпитафией первые строки блоковских стихов вместе с их тяжелым туманом, слякотью дороги, с балаганом, выдавшим виды и полинялым, и даже с этими усталыми и натужными дрогами, авторы тотчас словно бы вступают в полемику с Блоком. Они не обращают внимания ни на тон его, ни на настроение, ни на описание, наконец!

Оказывается, все не так плохо. Напротив, все с этим балаганом хорошо и даже прекрасно. Ну да, положим, клячи – траурные, но актер... Нет, это совсем не тот актер, которого разглядел сквозь густой дорожный туман печальный поэт. Актер, оказывается, говорит «мой балаган», да не как-нибудь, а звонко и гордо. Коломбина, оказывается,

¹ Опуubl.: Любовь к трем апельсинам. 1914. №2. С. 24–33. Далее сноски на эту статью см. по изд.: Балаган Ч.1. Материалы стенграмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И. Уваровой. М., 2002.

² Овэс Л.С. Студия на Бородинской. Журнал «Любовь к трем апельсинам» Вс. Мейерхольда. К проблеме театральной маски в эстетике сценического традиционализма // Маска и маскарад в российской культуре XVIII–XX веков. Сб. под ред. Е.И. Струтинской М., 2000. С. 182.

Pro memoria

ЭМ

хоть и прячет свои лохмотья, но прячет и лепечет, радостная: «**Мои** лохмотья!».

И уж совсем неудержимо: «**Мой** балаган. Сшитые из пестрых лоскутьев мои наряды. **Мои** траурные клячи»³.

И если Блок пишет без особой радости («В тайник души проникла плесень,/ Но надо плакать, петь, идти,/ Чтоб в рай моих заморских песен/ Открылись торные пути»), то для Мейерхольда особо торных путей нет. Ведь счастливый собственник лохмотьев, полинялого балагана, заморские песни Блока он присваивает себе, как и все остальное, – «мои заморские песни».

Во всем этом можно (конечно, не без риска ошибиться) увидеть чистое «балаганничанье», эффект нарочитого искажения. Так, в балаганном «Царе Максимилиане» старик Гробокопатель прикидывается тугим на ухо и, будто недослышав, нарочно перевирает слово собеседника («– Воскрес! – Бес? Какой еще бес?»).

Но, безусловно, и полемика имеет место, и полемика, в первую очередь, интонационная, схватка минора с мажором. Станный этот спор двух балаганов, очевидно, объясняется тем, что для Мейерхольда Балаган уже расположен в сфере довольно ощутимой реальности. Хотя, конечно, нет менее подходящего определения всему этому тексту, чем «реальность».

Однако из восторга по поводу счастливого Балагана, восторга, буквально заливающего несколько страниц этого эссе Мейерхольда-Бонди, этого гимна Балагану, попытаемся извлечь контуры балаганной системы, а также очертания Театра будущего.

Здесь имеется герой, но не совсем обычный, – пока назовем его Некто, о нем речь у нас впереди, поскольку он заслуживает совершенно особого внимания и проникает в некое пространство не совсем тривиальным путем. Скажем лишь, что этот Некто имеет прямое отношение к актерскому племени, а пространство – к театру. Что ж это за Театр?

Однако прежде, чем разбираться с театром, предлагаю уподобить путешествие **этой загадочной персоны** прохождению пути при инициации. Лабиринт – не лабиринт, но путь, и по пути что-то показывают в назидание и в поучение, что пригодится потом, когда благополучно пройденный путь посвящения останется позади.

Теперь вернемся к тому, что этот путь пролегает все-таки не в пространствах элевсинских мистерий, а в некоем театре. Но все же призрак мистерии успевает появиться на мгновение за кулисами театра и спрятаться за корзиной с картонными носами.

Театр этот многослоен, строго говоря, речь идет о трех театрах – один поверх другого.

Срабатывает излюбленный мейерхольдов принцип масок, одна поверх другой. Слои можно проглядеть с помощью рентгеновских лучей, еще лучше – ясновидящим оком. Это, если угодно, система «матрешка». Одна в другой, или, лучше сказать, одно в другом. Мейерхольду важно постичь археологию любого нужного ему явления. Его театры, вырастающие один на другом и на одном и том же месте, смело можно сравнить с храмом... Церковь в Кижях, например, строилась не где попало, но на капище угро-финских, кажется,

³ Мейерхольд Вс., Бонди Ю. Балаган... С.64.

Опыт

ЭМ



Гаянэ Хачатурян.
Рисунок на тему
театра.2006

идолов, и до них что-нибудь и было на этом сакрально обозначенном месте, той точке на земле, откуда излучались особые энергии, и во все времена были лица просвещенные, знающие, как эти энергетические потоки находить, как с ними столковаться, и что дальше с ними же делать. Прошу простить мне этот популяризаторский пример, но только Мейерхольд так и описывает театры: один поверх второго, а там и третий маячит. И судя по всему, не на каком попало месте.

Увидеть все слои одновременно, хоть они и отделены друг от друга плотными мхами времени – кто из его единоверцев по символизму этого не желал? Для того и чтити пушкинского пророка, для того и растили в себе шестое чувство. Хотя, думаю, Мейерхольд не растил, его трезвая интуиция прагматика одна стоила десятка экстрасенсорных чувствительностей. Повадка просматривать необходимое явление «рентгеновым» способом шла от символистов, крайне

чувствительных к тому, чтобы символ, подобно многогранному кристаллу, отразил в своих гранях все фазы явления.

Впрочем, есть заход к предмету и с другого конца – увидеть любое явление, вещь сразу со всех сторон, «метод разверстки», известный проектировщикам. Тому обучает входящий в силу кубизм. И это Мейерхольду известно тоже.

Главное же – манипуляции со временем. На то все без исключения модернисты – большие мастера. По Ахматовой:

*Как в прошедшем грядущее
зреет,
Так в грядущем прошлое
тлеет...*

И вот, на одном и том же месте Мейерхольд установил три здания, каждое из которых принадлежит: одно – прошлому, второе – настоящему, третье – будущему, в порядке метафизического бутерброда. Однако они просматриваются одновременно, и это крайне важно.

<i>Pro memoria</i>	<i>Эм</i>
<p>Назову их чисто условно: «строение номер один», «строение номер два», «строение номер три».</p> <p>СТРОЕНИЕ НОМЕР ОДИН</p> <p>Это венецианский, скорее всего, балаган, такой, должно быть, принадлежал самому Антонио Сакки. Это в его балагане «идет чернильный дождь, идет дождь огненный» (П. Муратов). Крепкая постройка былых времен, еще в хорошем – почти – состоянии, но все же запущенна. Впрочем, все там есть, почти все в сохранности, все учтено, все приспособлено для показа чудес, да и не только для показа, но и для комфортного проживания неких духов с театральным образованием. Этой «труппе inferнальных сил», пишут авторы, удобно уютиться в многоэтажных трюмах театрального закулисья, «и ночью при свете праздничных огней являться перед публикой по замечательному принципу Deus ex machina»⁴.</p> <p>Инфернальная труппа узнаваема. Вряд ли она пользуется теми же мощными механизмами, какие собирали хитроумные греки для величественного появления Аполлона, ей нужно что-нибудь помельче в качестве средства передвижения в воздушных слоях сценического простора. И она, конечно, известна Мейерхольду, да и Бонди тоже. Кое-что они знают из «Бесполезных записок» самого Гоцци, которые собирался переводить Я. Блох, о чем общалось в журнале «Любовь к трем апельсинам», отрывки из «Записок» приводил П. Муратов в своей книге, ставшей буквально настольной для петербуржцев Серебряного века⁵.</p> <p>Гоцци вступал с духами в самый непосредственный контакт и</p> <p>порядком от них натерпелся. Они ему мстили, поскольку он в своих фьябах проговорился о тайнствах их ремесла.</p> <p>Так что чудеса, показываемые в Балагане столь высокого ранга, наши авторы отказываются рассматривать лишь как хорошую работу технического персонала, исправно крутящего лебедки, работающего с блоками да и с любой, куда как сложной театральной машинерией. Не могут же они, и Мейерхольд, и Бонди предать того, кто предоставил имя собственной пьесы, эту «Любовь к трем апельсинам», их журналу!</p> <p>Момент чуда не может не присутствовать, не имеет права. Да и вся машинерия Балагана достойна особого, совсем особого внимания, как мы скоро увидим.</p> <p>«...пиллерсы, поддерживающие потолок, и сухие сосновые брусья, которыми унизан пол трюма, все, что так напоминает забавную внутренность рояля, когда заботливый настройщик освободит его на время от прикрышек»⁶.</p> <p>И еще: «Привести бы в движение забавную игрушку»⁷.</p> <p>Перед нами сложнейшее устройство, подобное устройству рояля, перед нами, быть может, и некая сложная музыкальная шкатулка, или же механический дворец Дроссельмейера, тайного советника.</p> <p>Менее всего тут подходит эпитет «забавный». Забавны пустяки, безделки, так и созданные для забавы, но какие уж тут пустяки! Это для Мейерхольда-то рояль – пустяк, забавная игрушка?!</p> <p>Тут как раз чисто балаганный пример «отвода глаз», «забалтывания», отвлечения от чего-то важного.</p>	<p>⁴ Там же. С.65.</p> <p>⁵ Муратов П. Венеция. Век маски // Муратов П. Образы Италии. М., 1993. С. 57-77.</p> <p>⁶ Мейерхольд В.с., Бонди Ю. Балаган... С.65.</p> <p>⁷ Там же.</p>

<i>Опыт</i>	<i>Эм</i>
<p>Намекнуть – можно, выдать тайну – ни в коем случае.</p> <p>Что же это – важное, главное в устройстве Балагана, обращающего его в страну чудес, и почему так уж необходимо его привести в движение?</p> <p>Не позволяя и себе выдавать тайну, тем более не свою и тем более мне не известную, я все же обращаю внимание на «театральную машину». Мне кажется, Мейерхольд не прошел мимо нее. И не для того он сделал имя героя Гофмана собственным псевдонимом, чтобы не извлечь нечто из тайных знаний, которыми владел сам Гофман, а он кое-что знал об удивительных автоматах, сделанных столь искусно, что трудно было не заподозрить в мастере колдуна и чародея, поскольку человеку, даже и гениальному, такое не под силу, да и не людское это дело.</p> <p>А что же балаганы? Они не только хранят при себе автоматических кукол. Главное в том, что именно балаганы оказываются идеальным хранилищем реликтовых форм автоматических машин и механизмов, сложнейших или простейших.</p> <p>Формы различны, от райка до панорамы, до машин, по чьей милости феи летали по воздуху. Но главное в них – идея самостоятельного движения, смены и перемены картин, действий, движений, происходящих БЕЗ участия человека.</p> <p>Даже если кто и крутит рукоятку, панорама САМА перематывается, обнаруживая перед зрителем все новые картины и тем отправляя зрителя в путешествие по всяким странам.</p> <p>А Герон Александрийский и вообще изобретал аппараты, действующие таким образом, что человека рядом и не было,</p> <p>автоматы сами работали, и какие еще показывали чудеса⁸.</p> <p>Что ж это означало? Да волю высших сил, богов – любых, как бы ни назывался в данный момент их пантеон. По сути, это сами высшие (а то и низшие) силы давали свои представления, заставляя говорить египетские статуи, показывали на пинаке смену дня и ночи, великий потоп и морской бой, а позже и расчленение Арлекина, и полеты ангельского вида фей, и выход чертей из преисподней⁹.</p> <p>Мне представляется, что Мейерхольд особо ценил на сцене как раз то, что происходит как бы помимо участия актеров. Для чего ему понадобилась машина в «Великодушном рогоносце»? Неужели только лишь для того, чтобы несчастного рогоносца дурить? Или для того, чтобы «отметиться» в авангарде новой цивилизации машин? И почему офицеры в «Ревизоре» высказывали из коробок, как черт на пружине, почему Хлестаков-Гарин двигался по сцене, как заведенный автомат?</p> <p>Не могу исключить того обстоятельства, что Мейерхольд заимствовал у Балагана некий, так называемый неучтенный член, взрывающий систему, а он свои же системы взрывал, не давая им застояться, заржаветь, окостенеть.</p> <p>Однако пора вернуться в текст «Балагана». Вот промелькнули образы Калло, актеры дель арте. Мы знаем их по гравюрам. По ним Мейерхольд изучал позы, позиции, повороты корпуса, изгибы, изломы тренированного тела¹⁰.</p> <p>Но, оказалось, он увидел у Калло еще и манипуляции с пространством, тут ему тоже было чему поучиться у «божественного» Калло.</p>	<p>⁸ См.: Брагинская Н. Театр изображений // Декоративное искусство СССР, 1984, № 7, С. 52–58.</p> <p>⁹ По предположению В.И. Новацкого, знатока вертепа, своими личными усилиями вернувшего вертеп в современную живую культуру, вертепный ящик когда-то на Западе представлял механическое устройство, подобное музыкальной шкатулке, и в том был смысл показа сцен. Св. писания, смысл в наглядной нерукотворности персонажей сакрального текста. Когда же вертепный ящик дошел до славянских земель, механизм испортился, и кукловод стал водить кукловод, но особым образом. У кукол сохранились те же штыри, какие есть у кукол в механических шкатулках, и такие же, как и в шкатулках, прорези для продвижения кукол.</p> <p>¹⁰ См.: Фрейденберг О.М. Паллиата // Фрейденберг О.М. Миф и театр. М., 1988. С. 57.</p>

Pro memoria

«На первом плане большая фигура Панталона, а в глубине едва заметные, с булабочные головки: и войска вместо копий держат в руках тончайшие иголки»¹¹. И хотя речь идет все-таки о прямой перспективе, в миниатюрных гравюрах Калло расстояние между фигурами первого плана и фигурами плана удаленного, по сути, совершенно безмерно, безгранично.

«Вселенная вся как будто в бинокле, в огромном бинокле с другой стороны», – скажет об изменениях пространства В. Маяковский. А Мейерхольд и Бонди, воздав должное «биноклю» Калло, пишут, ему не противореча.

«Театр не знает геометрической перспективы. Как после внезапно-го преобразования все планы сдвинулись, и все предметы потеряли свою обычную связь.

Для Театра не существует границы в пространстве, актер может уйти в такую даль, что даже его звонкий голос не будет раздаваться.

И время Театр может заставить идти медленно или быстро. Он может время остановить совсем на несколько мгновений, секунда будет расчленена на тысячи долей, и маятник застынет неподвижный, – так медленно он будет качаться»¹². Обратим внимание на это «как после внезапного преобразования».

После внезапного преобразования тут открывается не что иное, как мифологическое пространство-время. Никаким законам действительности оно не подчиняется. Время течет по принципу «долго ли, коротко ли», пространство определяется возможностью героя либо пройти путь во много лет, либо преодолеть его моментально.

Единство времени-пространства-действия расположено в иной

плоскости, чем та, которую принял за основу поздний театр. Но к этому мы еще вернемся, когда речь пойдет о другом тексте Мейерхольда.

Последнее, на чем следует остановиться в «строении номер один», – это люки, заржавевшие за ненадобностью. Заслуживают внимания их формы: прямоугольник, круг, квадрат. А это, как пишет В. Турчин, «уже основные знаки, которыми оперирует теософия, когда желает продемонстрировать основные космогонические элементы»¹³.

Нужно ли присоединять Балаган к теософии, которая, по словам Турчина, подчинила себе практически весь авангард, западный и отечественный? Воздали ли авторы должное этому поветрию? Или же Балаган хранил свои знания сам, не дожидаясь прозрений теософов? Вопрос открыт. Во всяком случае, в списках, приводимых Турчиным, более 50 известных нам фамилий, причастных к таинствам «другого искусства». От театра там – и Вл.И. Немирович-Данченко, что довольно неожиданно, и Н.Н. Евреинов, чего вполне можно было ожидать.

Но Мейерхольд как будто не значится в этих списках. И у меня нет намерения во что бы то ни стало обнаружить его имя в теософских и масонских рядах. Скорее, отсутствие его имени в столь представительном списке имен русского модернизма заставило бы задуматься. Но, полагаю, тайные доктрины были ему известны хотя бы от Н. Кульбина, который в Териоках писал декорацию к арлекинадам (к слову сказать, весьма заурядную).

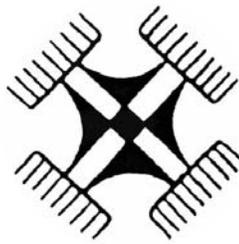
Некие основные знаки, которыми оперирует теософия, когда желает продемонстрировать основные космогонические элементы,

¹¹ Мейерхольд В.С., Бонди Ю. Балаган... С. 65.

¹² Там же. С. 66.

¹³ Турчин В.С. «Другое искусство» при свете теософии // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 411.

Старинные рисунки-символы, в которых «могли сопрягаться небеса и земля, высшие промыслы главного архитектора вселенной с их отражением в произведении художника»



Опыт

как будто налицо. Турчин пишет, что именно они были продемонстрированы Кульбиным, когда он зачитывал доклад В. Кандинского на Втором Всероссийском съезде художников¹⁴.

Нельзя исключить, что дело может быть даже не в контактах с «посвященными», прямых или косвенных. Но можно допустить, что здесь, в этом тексте геометрические начертания – скорее, дань принятому языку «другого искусства».

Порою кажется, и самоискусство рубежа веков вырабатывало формулы, в которых могли сопрягаться небеса и земля, высшие промыслы главного архитектора вселенной с их отражением в произведении художника. Скоро мы увидим, что Мейерхольд на эту тему знал куда больше, чем принято считать. Хотя, повторю еще раз, он не мистик. Просто гениальный практик.

СТРОЕНИЕ НОМЕР ДВА

Что же произошло потом? Произошло уплотнение, как у нас будут говорить десяток лет спустя. Собственно, не уплотнение но – поселение на оставленной территории, и, кажется, кто-то сказал театральному бесенку, вытащив его из-за кулис, слова, которые обычно говорят в подобных случаях: «Слазь, кончилось ваше время!».

Говоривший – еще не в бескозырке, напротив, при галстукке, а в помещение уже вселяется театроновосел, а вместе с ним – и «новая громоздкая бутафория, изготовленная на знаменитых фабриках по рисункам маститых декораторов...»¹⁵. Попутно авторы не удержались, чтобы не высмеять этот прославленный «новаторский» театр (в том числе, и вагнеровский

Байрейт), столь архаично и примитивно изображающий прямую перспективу. У них как в жизни: то, что дальше, – меньше, что ближе – увеличено в масштабе. Но вот что важно. Театр нового времени, пришедший на место театра исконного, старого и вечного, все же оказался в роли захватчика, оккупанта, расположившегося на чужой территории. В чем, разумеется, можно и нужно видеть преемственность, столь важную для театральной культуры, но, пожалуй, здесь она практически отвергается, поскольку узурпатору совершенно не пригодились то самое главное, чем располагало это таинственное пространство.

Что же в нем не пригодились новому хозяину? Да, по сути, все самое ценное, что входит в состав страны чудес, все, что обеспечивало чудеса в старом балагане. Люки для подачи чертей и привидений более не открываются, стая inferнальных сил решительно никому не нужна.

Итак, не будет больше чудес и чертей, и призраков больше не будет, потому и люки заржавели. Да и кому теперь нужна помощь inferнальных сил, если на сцене, как мы знаем, и без авторов «Балагана» будут пить чай, разговаривать, носить свои пиджаки. И, судя по всему, даже Лознгрин будет носить свои пиджаки.

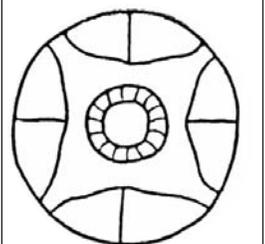
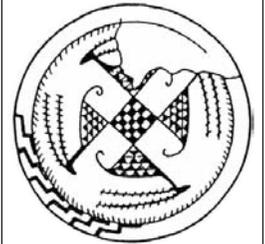
Похоже, новый хозяин ни в грош не ставит загадочную сказку бытия.

Впрочем, о загадочной сказке бытия Мейерхольд скажет в другом месте.

Но сейчас перед нами так называемый натуралистический театр, в ту пору особо ненавистный не только Мейерхольду-режиссеру, но и Мейерхольду-актеру тоже. Недаром в книге «О Театре» он с

¹⁴ Турчин В.С. Указ. соч. С. 411.

¹⁵ Мейерхольд В.С., Бонди Ю. Балаган... С. 65.



особой неприязнью описывает все, что натурализм посылает на сцену: мебель, этажерку с безделушками и даже оконную раму с ватой между стеклами. Во всем этом ощутимо физическое прикосновение к тому, что его крайне раздражает.

Много позже актер Ю. Любимов, еще не снявший сапоги кубанского казака, сделает признание: сидеть под пыльным бутафорским кустом очень противно. Потому в театре на Таганке кустов никогда не было, тем более пыльных. Что касается Мейерхольда-режиссера, он сторонник картонного царства, и ему нужна (пока!) пустая сцена. И он ее сейчас покажет. Но прежде, расставаясь с этим скучным натурализмом, он скажет на прощание так: «Старинные названия Театр сохранил, но скрытого в словах, подлинного их значения никто не знает и не хочет знать. Опустошенными звучат священные слова когда-то замечательных подмостков»¹⁶.

СТРОЕНИЕ НОМЕР ТРИ

Мы миновали первый круг – театр Прошедшего времени. Мы миновали и театр Настоящего (разумеется, по тем временам). А вот и театр Будущего. Театр желанный, театр, который должен, непременно должен осуществиться.

Это – идеальный Балаган, принадлежащий Будущему.

И план прилагается тут же: похож на какой-то каббалистический знак. Указан его таинственный смысл. Впрочем, к смыслу можно отнестись и безответственно, или же достаточно серьезно. Понимай, как можешь.

«Как “при назначении двенадцати знаков небесных по сходству между музыкой и звездами” поступал астролог, так здесь кто-то

начертил такую схему, по которой легко уяснить все значение сложного театрального строения»¹⁷.

Неизвестный Кто-то, сведущий в астрологии, а потому не чуждый тем Мерлинам, которых чтили и Гофман, и Мейерхольд, начертил план театрального здания. План тоже словно бы и нерукотворен, и уж, во всяком случае, не рука обыкновенного проектировщика чертила эти знаки.

Но мистификация наивна лишь на первый взгляд. На самом деле



Остов волшебного павильона, приведенного в статье Мейерхольда-Бонди «Балаган»

в создании плана, кажется, задействованы силы, о которых должен быть недурно осведомлен Доктор Дапертутто.

И где же нашлась эта сакральная планировка? Не в сундуке за семью печатями, не в лаборатории алхимика или в башне звездочета, но в самом неожиданном месте. В записной книжке, которую таинственный Некто непринужденно и нечаянно, как рояль из кустов, вынул из собственного кармана. Он, конечно, вступил в завершающую стадию Посвящения, если смог этот план прочесть и постичь. Но книжка, да еще записная – что за деталь! Кажется, нас слишком морочат, кажется, слишком усиленно отводят глаза от самого знака.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 67.

Хотя он и приведен тут же в графическом виде. Это круг, точнее, система концентрических кругов, пересекаемая крестовиной, широкой и основательной. Крестовина образует оси квадрата, в центр крестовины вписан малый квадрат. Как пишет Турчин, К.-Н. Леду, посвященный в тайны эзотерики, считал: «Круг и квадрат – вот азбука, которую кладут в основу архитектурных текстов»¹⁸.

Имеет место некое описание того, что следует увидеть перед собой, рассматривая сей план.

Во-первых, «через партер ведут на сцену три тротуара: два по бокам вдоль стен, и третий посредине. По одному из них сегодня вечером пойдет актер, играющий раба или вельможу; пойдет, повторяя путь одной из звезд; и не он ли участник в движении систем заколдовал в театре эту сценическую площадку, на которой будут вырастать то сады, то города, то море?»¹⁹.

Что еще мы можем постичь из этого описания? Что есть эстрада, торжественно поднятая над партером, что от нее со всех сторон идут ступени вниз. Следовательно, мы можем догадаться о том, что преодолена рампа, столь ненавистная и Мейерхольду, и Вяч. Иванову, обвинявшему рампу в том, что она разъединила «общину». Что занавеса – два, один – впереди, другой – сзади. Этот, который сзади, пригодится для того, чтобы за ним разгорался золотой сон, как напишет в манифесте «Факелов» Л. Галич. (В хозяйстве Мейерхольда ничто не возникает из ничего, и ничто не пропадет бесследно.)

Круг в плане – что мы можем тут увидеть?

Можем увидеть основание шاپито в плане, оно сродни не только



античной арене-сцене, но и цирку. А также народной драме с ее круговой мизансценой, образованной хором вокруг Царя Максимилиана, «Круг – вся земля, – скажет об этом расположении сил А. Ремизов, – Хор – весь народ»²⁰.

Можно увидеть, что шاپито стоит в центре площадки, а вокруг снуют «бродячие кондитеры, продавцы игрушек, гадалышки с попугаями в клетках и на плечах, фокусники и нищие. На автомобилях мчатся кавалеры в

А. Яковлев. Портрет жены художника. 1916. На портрете – Бэлла Казароза, в будущем жена Н. Волкова, памяти которой посвящена его книга о Вс. Мейерхольде, «написанная благодаря ее настойчивой и проникновенной поддержке».

¹⁸ Турчин В.С. Указ. соч. С. 411.

¹⁹ Мейерхольд Вс., Бонди Ю. Балаган... С. 67.

²⁰ Ремизов А. Портянка Шекспира. М., 1997.

Pro memoria

смокингах и фраках и дамы в ярких шелках»²¹.

В этом шуме и гаме, в огнях большого города «павильон – будто из тихого старого парка – каким-то чудом»²² он словно выключен из городской суеты, хотя, безусловно, именно он и есть Центр всего пространства.

Наш загадочный Некто оказывается уже в театре, план которого он только что добыл из кармана, как фокусник достает из кармана же шатер, ковер и пару лошадей. И вот он в закулисы. Там все легко, и все годится для чудесных превращений. Лоскутья, куски фольги под рукой художника прямо на актрисе превращаются в чудесный наряд – не их ли прятала Коломбина в углу своего балагана? Легки в лоскутном наряде перья страуса и фазана, и легка маска, вырезанная просто из золотой бумаги. И как зачарованная сидит перед зеркалом одна из актрис, поддаваясь операции театрального преображения...

Еще о музыке, не смолкающей ни на минуту. «Спектакль сейчас начнется: ударил большой барабан, зазвенели гонги, заиграли флейты»²³.

Таков оркестр, он ярмарочный и восточный.

А также «маски говорили нареспев, как приличествует царству Музыки, и двигались по эстраде поступью, свойственной парадному спектаклю»²⁴.

Но возвращаюсь к плану.

Крестовина, вписанная в круг, словно бы ориентирует план по четырём сторонам света. Положение Балагана в мире утверждено. Это – по горизонтали, а по вертикали?

«Железная витая лестница поднимается вверх. Ты вошел по ней и остановился. Небо?»²⁵.

Ну, конечно, небо.

«Я утверждаю днесь,/ Что радость нам желанна,/ И что искусство смесь/ Небес и балагана», – так много позже и совершенно независимо от Мейерхольда написал Давид Самойлов.

Этот план был первым. В последнем плане, осуществленном в страшном конце мейерхольдовского жизненного пути, был стеклянный потолок. «Ты вошел по ней и остановился. Небо?».

Но, встретившись со всеми знаками «другого искусства», мы уже не можем не учесть, сколь это важно в «другом искусстве» – отражение небесных посланий. Да тому есть и другие примеры. Сакральные формы зданий всегда создавались по проекту, спущенному с небес, о чем неоднократно говорил Мирча Элиаде.

Еще одно.

План – планом и здание – зданием, но его столь основательная, столь безапелляционная посадка, словно он и есть пуп земли, исключает тему вечного движения, постоянного продвижения по земле, о чем писал Блок и что, в конце концов, зачем-то взяли наши авторы в эпиграф – именно те строки, где содержится мысль о движении: «Везут, побряхывая, дроги/ Мой полинялый балаган». И это немаловажно в теме «Балаган», более того, особенно важно это продвижение по земле, его появление повсюду. Да важна и вся эта временность, и постройки-в-одночасье, вырастающей в урочные дни на городской площади посреди города («другой город», припомним «другое искусство»), легкий на подъем и исчезающий неизвестно куда, когда пробьет его час по окончании Масленицы.

²¹ Мейерхольд Вс., Бонди Ю. Балаган... С. 66.

²² Там же.

²³ Там же. С. 67.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 68.

Опыт



Гаянэ Хачатурян.
Рисунок на тему
театра.2006

А здание театра, хоть оно и шапито, лишается подвижности, мобильности, возможности свободно дышать пространством. Нельзя не оценить усилий авторов эссе «облегчить» стабильное строение, отчего, я думаю, еще и дополнительно существует мотив выхода в небо. Оттого, я думаю, особо значима беспечная облегченность театрального лоскутного платья (на один вечер – как на карнавал!), а перья, украшающие импровизированный и словно бы необязательный наряд, хоть и взяты от страуса и фазана – тяжеловесных птиц – все-таки птичьих перья, и с ними связаны воздух и полет.

Я полагаю, именно потому эссе «Балаган», это причудливое литературное построение в духе не столько символизма, сколько даже барокко, свершает еще один виток: во славу движения в нем возникает образ корабля.

«Не кажется ли тебе, что высокие каменные стены отделились от земли? Попробуй взглянуть из окон: не движется ли корабль?»²⁶.

Да Мейерхольду совершенно необходимо было, чтобы театр его, с одной стороны, был построен и стоял, не хуже Художественного в Камергерском, но, со стороны другой, чтоб находился в вечном движении. Сам же он пребывал в столь же вечном беспокойстве – движется ли корабль?

Конечно же, метафора, и только. Не собирался ведь он, в самом деле, устраивать плавучий театр на Миссисипи? Просто напомним еще раз, что всякий театр его не оставался на месте, причалив к какому-либо берегу (или иначе – к определенному стилю, к точно на этот час выбранной технике постановки), он готов был «сняться с якоря». Всякий следующий спектакль означал: движение продолжается, и бродяжничество балаганной повозки присутствует при теме корабля как надежный знак движения, как путеводная звезда, если выражаться в галантном стиле этого эссе.

Но Театр–корабль: под самым концом пути-посвящения, все-таки еще раз брошен взгляд

²⁶ Там же.

в сторону укорененности, в сторону породы, в направлении чтимой родословной театра-балагана. Под самый конец многословных и многомерных смыслов, составивших образную систему, примененную в эссе к описанию Балагана, нас не только отправляют в странствие вослед балаганной повозке, но это еще и последний взгляд, брошенный в глубины образных систем, в первоосновы театра, как беглый взгляд, брошенный в глубину колодца, когда из него достают ведро свежей воды.

На самом дне «колодца» мы различаем останки театра-корабля, повозку Тесписа²⁷, первого антрепренера, первого режиссера с его первой бродячей труппой, и корабли Аполлона и Диониса, всей этой малой театральной божественной флотилии.

Но почему они объединились, повозка и корабль, и когда произошло это объединение? Их детище мы застаем уже в Европе, это карнавальный корабль верхом на телеге. Он-то, скорее всего, и породил «полияный балаган», утомленный дорогами Европы, достигший Александра Блока... И Мейерхольда, конечно.

Но, если не принимать в расчет кучи пестрых лоскутьев, Балаган может предъявить лишь одно доказательство своей принадлежности к этому высокому и древнему роду – как раз то справедливое утверждение, что он вечен, что его герои не умирают, а только меняют маски. В самой его природе есть вечный двигатель, но по пути он меняет не только маски, но и формы, способы своего существования, меняет также и собственное имя²⁸.

АКТЕР

Герой эссе Мейерхольда-Бонди – актер, но отнюдь не простой актер. Он находится в пути, в поисках театра, поскольку своего театра у него нет. Его называют Новый актер, и он пришел из «края чудес». Следуя по маршруту, который мы только что описали, он лишь на первый беглый взгляд прогуливается, прохаживается беспечно, впрочем, проявляя интерес к тому, что вокруг. На самом деле можно подумать, что он проходит путь посвящения, следуя из одного пространства в другое, а там и в третье, вовсе уж ирреальное, расположенное в пределах грез и мечтаний, как говорили тогда, или в пределах «тонкого плана», как научились говорить нынешние оккультисты. Его путь может напомнить путь посвящаемого, который должен пройти испытания видениями весьма опасными. В то же время его путь чуть-чуть схож с обходом балаганов и балаганчиков на ярмарочной площади, где тебе покажут Дикого человека вида ужасающего, женщину с бородой, Черномора, зрелище жуткое, и череп твари, науке не известной, но тоже страшной. Хотя Балаган пугает на свой лад, предлагая при этом смеяться, предлагают улыбку и авторы эссе, прогоняющие этого «посетителя» Балагана мимо диковин, мимо таинственностей, мимо байрейтских бутфорских лебедей.

А чего стоит одно только появление этого любопытного наблюдателя балаганных чудес!

Впрочем, об этом следует говорить отдельно и подробно, а потому перенесем размышления о способе его прихода в театральное

²⁷ Согласно договоренности между исследователями, Теспис со своей телегой (кажется, набитой не актерами, но куклами) считается первым передвижным театром.

²⁸ См.: Колязин В. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М, 2002.

пространство и поговорим о том особо и отдельно.

Итак, все три пространства можно уподобить трем этажам пути посвящения – да к этому располагает и хронотоп мифа. И все три с тем же успехом можно сопоставить с тремя видами балагана (даже театру натуралистическому можно найти подобие в балаганах общества «Просвещение и польза»).

Итак, что мы можем узнать из текста об этом загадочном актере?

Во-первых, он пластически развит, физически натренирован, поскольку без видимого усилия старается, расхаживая по краю сцены, воспроизвести изгибы фигур, изображенных на гравюрах Калло, – иными словами, он готов подражать сицилийским комедиантам.

Во-вторых, он чрезвычайно сметлив: Новый актер понял все; он угадал эти законы. Законы же – это законы театра, того самого Балагана, который мы поместили как «строение номер один». И далее: «И тогда простыми открылись новому актеру законы Театра»²⁹.

В-третьих, он готов овладевать знаниями и «с упорством жаждет актер погрузиться в изучение замечательнейших приемов тех эпох, когда театр был театром»³⁰.

Мейерхольд, в гимназии особыми успехами в освоении наук не отличавшийся и высшего образования избежавший, в конце концов оказался одним из самых эрудированных людей того времени, когда эрудиция была нормой. Гимназические премудрости, юридический факультет Московского университета... Он еще не знал, что ему предстоит освоить новую культуру, язык «другого искусства». Более того, вывести Театр на новый путь, открыть ему двери в искусство Будущего.

Тем не менее. Начитан он был необычайно – не только читал, но и мыслил «вдвое», на двух языках проникал в глубину явления (может быть, это означает еще и удвоенную деятельность мысли). Но того лишь, какое нужно, необходимо было ему для дела Нового театра.

Но это же Мейерхольд собственной персоной, хоть и запутаны следы. Не актер, а он обрел крепкую веру в то, что необходимое все постигается не из книг. Актер, хоть из будущего, хоть и в роли призрака, тут вообще ни при чем. А если и «при чем», то только в роли манекена в руках дизайнера, опять же в качестве куклы. Но какая это кукла? Умная.

В-четвертых, он совсем не думает о том, будет ли над ним стоять режиссер или никакой режиссуры не будет.

«Да, Театр – королевство; но Король его, конечно, не режиссер, как утверждал недавно Гордон Крэг...»³¹. Впрочем, как раз о короле новый актер и не думал. Зато он думал о театре, как о чудесной стране, и «он представил себе владения этого королевства похожими на те японские картинки, которые, если их бросить в воду, из маленькой сухой бесцветной стружки развертываются в большие яркие узоры»³².

Весьма запутанное построение. Попробуем распутать. Во-первых, Гордон Крэг считает королем в театре режиссера. Во-вторых, на самом деле это, как мы видим, ошибочно, поскольку король в королевстве «конечно, не режиссер». В-третьих, да и актер о режиссере, как нам объясняют, не задумывается.

Так кто же, спрашивается, столь безапелляционно заявляет, что король в театре отнюдь не режиссер? Да еще и столь категорически и

²⁹ Мейерхольд В., Бонди Ю. Балаган... С. 66.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 66.

³² Там же.

Pro memoria	ЭМ
<p>убежденно – «конечно», и это как будто само собой разумеется.</p> <p>Мы вправе сделать вывод о том, что нас очередной раз морочат, обманывают, и еще раз уточним, что морока не только не противоречит стилю балаганной игры, но даже совсем напротив, входит в ее состав в качестве обязательного компонента.</p> <p>Однако дело может обстоять несколько иначе. Наши прежние подозрения относительно раз и навсегда заведенной балаганной машинерии, кажется, получают подтверждение. Могу уже с большей уверенностью предположить и даже настаивать на предположении: Мейерхольд полагал найти в Балагане некую систему, способную вырабатывать комплекс определенных театральных положений, действий, в некотором роде самостоятельно, – стоит только «завести забавную игрушку».</p> <p>Японские стружки – еще одно тому подтверждение. Они сами развернутся в картину, лишь бросишь их в воду. И, если рассуждать таким образом и дальше, режиссер (в иерархии театрального королевства, по Мейерхольду-Бонди, он всего лишь первый министр) только бросает в воду готовые стружки. Но изготовленные в лучших традициях одной их самых высоких культур.</p> <p>Образ китайских (японских) стружек построен Мейерхольдом на «принципе разворачивания». Художественное событие, состоящее в родстве с чудом. Можно сделать так, чтобы сам собою развернулся дивный восточный пейзаж. Нужно сделать так, чтоб сквозь черты маски, надетой на актера, проступили черты предыдущих.</p> <p>МАСКА</p> <p>«Еще не переступив заветного порога, новый актер уже знает, что ему мастерством своим суждено выковать такое произведение искусства, в котором (далее пишу курсивом, чтоб обратить на следующие слова особое внимание. – И.У.) личность его проступит через маску, таящую в себе черты другой маски, уже виденной другими людьми и в иной обстановке»³³.</p> <p>Не раз еще Мейерхольд вернет нас к теме наслоения масок, она для него едва ли не маниакальна. Маска для него обладает магнетическим свойством стягивать однородные части в одно целое, «привлекать» родственные элементы, разъединенные во времени и пространстве. Он пытался описать это свойство различными способами. Обращался к маске Арлекина, к ее многослойности, к ее множественной образности, многоликости, многоличности. Или нагружал масками марионетку, которой якобы совершенно необходимо скрываться в маске, то в одной, то в другой, чтоб не узнали. Маску в ее материальной конкретности артефакта он поворачивал то так, то иначе, будто держал в руках все тот же символ-кристалл с «многомерной его глубиной», как говорил Вяч. Иванов о символе.</p> <p>Марионетка на ярмарке, марионетка сбежала, марионетка прячется, в маске она неузнаваема, ибо маска... Он все складывал и складывал миф о маске и кукле, его теория маски нуждалась в стройном мифе, он это понимал не хуже эрудированного историка. И, как истинный мифотворец, как жрец</p>	<p>³³ Там же. С. 64.</p>

Опыт	ЭМ
<p>при таинствах, он и здесь чего-то не договаривал до конца, хранил про себя.</p> <p>Его методом было надевание всех и всяческих масок, и, кажется, одновременное надевание. Идет наслоение масок. У Мейерхольда так получается – маска на маске.</p> <p>Можно сказать, его принцип диаметрально противоположен принципам российской словесности XIX века – «срыванию всех и всяческих масок».</p> <p>У Мейерхольда наоборот – надевание всех и всяческих масок, и это необходимо запомнить.</p> <p>Не всех, конечно, но только лишь однопородных.</p> <p>«Еще не переступив заветного порога, пришедший из края чудес принес в себе крепкую веру, что в каждом произведении искусства, чрез личность сотворившего его смотрят виденья того отдаленного прошлого, тайн которого дано было коснуться одному ему...»³⁴.</p> <p>Так понимает Мейерхольд преемственность. Описывать ее будет не раз и не два, отыскивая подходящие образы. Читая его тексты, мы можем представить себе еще и такое. В мировой культуре существуют некие «колодцы», в которые каждая эпоха складывает однородные образы, ключевые образы культуры, очевидно, необходимые человечеству.</p> <p>Настал черед зеркал, пора заняться ими. Тем более что приход Актера с ними связан, и трудно удержаться от того, чтоб не привести пышную цитату, каковая возвещает о его появлении.</p> <p>ЗЕРКАЛО</p> <p><i>У всяких вещей существуют тончайшие формы. Или подобия их, хоть никто не способен их видеть. Порознь, но все же, путем беспрерывных своих отражений, Видны бывают они, отдаваясь от глади зеркальной.</i></p> <p>Лукреций Кар. О природе вещей³⁵.</p> <p>Итак, вот пышная цитата, возвещающая о том, каким образом тут появляется актер.</p> <p>«Легкой поступью придет желанный. Два зеркала, поставленные друг против друга, со свечами по бокам, как в вечер крещенский, построят нескончаемый коридор и золотыми рамами отметят грани многих театральных эпох. Уже видно, как, переступая порог за порогом каждого зеркального звена и неся на себе отражение каждой из этих эпох, выходит он – суженый.</p> <p>Старое в новом отразится отныне по-новому, когда придет желанный новый актер»³⁶.</p> <p>Это что же, Светлана гадают на суженого-ряженого-желанного? Ничуть не бывало. Это как раз новый актер появляется в некоем ирреальном, но театральном пространстве. В действительности 1914 года его еще нет, а студийцы на Бородинской не в счет – пока, по крайней мере.</p> <p>Так что запомним: он – гость из Будущего, запомним и то, что из будущего его выманили посредством ворожбы.</p> <p>«Как в вечер крещенский...» – и далее о технике гаданий в крещенский вечер:</p> <p>ДВА ЗЕРКАЛА, ПОСТАВЛЕННЫЕ ДРУГ ПРОТИВ ДРУГА, СО СВЕЧАМИ ПО БОКАМ.</p>	<p>³⁴ Там же.</p> <p>³⁵ Цит. по: Ямпольский М. Что отражает зеркало // Декоративное искусство СССР. 1987. № 5. С. 31.</p> <p>³⁶ Мейерхольд В., Бонди Ю. Балаган... С. 64.</p>

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>Мы имеем дело с магией зеркал, с древней магической практикой гадания на жениха. Жених – «гость из будущего». В зазеркалье же все наоборот: то, что у нас будущее, там уже пройденное, известное, прошедшее. Именно время ставит границы в пространстве, которыми жизнь отделена от смерти и от посмертного удела, но нарушать границы, хотя бы иллюзорно, может как раз зеркало.</p> <p>В зеркале появляется выходец из иного мира. Не только из прошлого, из будущего тоже (потому и гадания на суженого в народе).</p> <p><i>И во всех зеркалах отразился Человек, что не появился И проникнуть сюда не мог.</i></p> <p>Это Ахматова – о живом, которому не дано попасть на бал мертвцов в зеркальном зале, но он может отразиться в зеркалах, этот «гость из будущего».</p> <p>Единство настоящего-будущего-прошлого возможно лишь в зеркальном отражении. Деревенская девушка, смотря в зеркало (впрочем, на ее месте могла быть и пушкинская Татьяна), отражается в нем сама, в тот самый момент настоящего времени, когда занялась гаданием перед зеркалом и со свечами, в надежде увидеть жениха, то есть будущего мужа, своего «гостя из будущего». Но там же может появиться и мертвый, гость из прошлого.</p> <p>И ведь еще вопрос, проникнет ли этот «грядущий лицедей», отраженный в зеркалах, в мир живых, где пребывают на тот момент авторы эссе «Балаган». И уж во всяком случае, тогда, в году четырнадцатом, он не появился в театральной жизни Петербурга. Да, строго</p>	<p>говоря, и после с таким актером были сложности. Поскольку от одного человека, даже если он актер, и актер будущего, актер того театра, который станет гарантом полного преобразования не только искусства, но и человека, требовалось слишком много. И ловкость подлинного гистриона, достойного быть изображенным самим Калло, и знаний не меньших, чем у Вяч. Иванова, и прочих свойств, которыми одарены были великие современники Мейерхольда. А, кроме прочего, они были еще и «братья по ворожбе», как полусерьезно полушутил В. Брюсов, и грядущему лицедею стоило б вспомнить свою родню, в которой числились не только фокусники, выпускающие огонь изо рта, не только гадатели, которым открыто будущее, – все они обитали при балаганах. Но также и вавилонские маги, повелители стихий, но также сибирские шаманы, общавшиеся с духами на равных.</p> <p>А эта историческая, или даже генетическая память может, как мы уже знаем, проявиться в маске, и этому, как мы знаем тоже, может послужить и система зеркал.</p> <p>Дапертутто и чародейство прочно сопряжены с темой зеркала. Собственно, у того же Гофмана можно было б взять и другие имена других колдунов, в профессиональном отношении они Дапертутто не уступали, занимались подобными же делами. Применяя другие методы, словом, как говорили на Руси, «предавались нарочи».</p> <p>Но у Дапертутто было зеркало, был способ отлова зеркальных отражений, и М. Кузмин отнюдь не случайно посоветовал Мейерхольду взять псевдоним имя и звание как раз этого колдуна</p>

<i>Опыт</i>	<i>ЭМ</i>
<p>из новеллы «Приключение в ночь под Новый год». Все там есть – проstack, влюбившийся в ассистентку Доктора, особу невиданной доселе прелести; это она просит подарить влюбленного его собственное отражение ей на память, и только потом отражение будет передано Доктору Дапертутто. Но что, собственно, будет делать Доктор Дапертутто с тем, что похитила Джульетта, мы не знаем. И можем лишь гадать, зачем все это Мейерхольду...</p> <p>Что же касается зеркал, поставленных друг против друга, зеркального коридора, то тут, как можно понять, дело не в похищении отражений, дело в выманивании из иной реальности, но также и «выманивания» множественного, добыча разных отражений в сущности одного и того же, сложный зеркальный коридор – залог трансформаций.</p> <p>Заметим мимоходом, зеркала в Балагане именно таковы, чтобы изменять вид того, кто смотрится в них. Балаган знает толк в «комнате смеха», в кривых зеркалах и главное – один и тот же объект по-разному отражается в зеркальном павильоне, различные отражения множатся, трансформируя объект.</p> <p>А в «Балагане» Мейерхольда-Бонди изменения облика, отраженного в зеркальных гранях-звеньях, происходят тоже, но на других основаниях. Можно сказать, в историческом срезе. А потому в каждом зеркальном звене этот выманиваемый из будущего актер явлен в роли, в образе актера какой-либо славной театральной эпохи, оставшейся в прошлом.</p> <p>Перед нами усложненная магия зеркал, множущая, собирающая, проявляющая дробные отражения невидимого. Кажется, эти зеркала,</p>	<p>сложившиеся в определенную систему, явят собой очередное подобие символа, и опять это – подобие магического кристалла, собирающего в себе многие смыслы и образы единого явления.</p> <p>И снова то же, что и при маске, это магнетическое стягивание однородных частей в одно целое, частей, разъединенных во времени и пространстве. Мейерхольд все пытается описать его разными способами. Не только, конечно, описать, но и постичь, чтобы обрести над ним власть.</p> <p>В определенном смысле и зеркало, и маска – это его «орудия труда». Но, пожалуй, более явная, и, конечно, в то же время и наиболее загадочная декларация, какую он сопровождал свою деятельность на театре в 1910-е годы, была «зеркальная». Зеркальные эффекты для декларации более всего подходили.</p> <p>Говоря о том сенсационном событии, когда Мейерхольда Теляковский пригласил в императорские театры, Е. Зноско-Боровский делает ценное для нас замечание: «Превратить казенный театр в балаган, к чему склонялся теперь Мейерхольд, не позволила бы его администрация»³⁷.</p> <p>Конечно, он взял псевдоним Доктора от Гофмана для того, чтобы не бесчестить императорские театры недостойными игрищами. Но ведь как же прочно он определился в своем «гофмановском», фантазмагорическом пространстве! Доктор Дапертутто ставит кое-что свое на сценах кабаре и вообще там, куда режиссеры Александринского театра и заглядывать-то не должны.</p> <p>Он издает журнал Доктора Дапертутто.</p>

³⁷ Зноско-Боровский Е. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 297.

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>Он собирается выступать в малиновом камзоле с серебряными пуговицами в «Привале комедиантов» в роли самого Доктора, в задуманной Прониным постановке «Гофманианы». Наконец, он позирует художникам уж если не в виде Доктора Дапертутто, то, по крайней мере, с зеркалами, с зеркальными эффектами.</p> <p>Таким образом, он не только взял прозрачный псевдоним, но и позаботился о том, чтобы псевдоним оброс плотью и кожей мифа.</p> <p>Он всегда умел ранее других освоить язык набежавшей краткой эпохи с ее новизной и новыми поветриями и пристрастиями. Говорил на языке данной минуты, а данная минута была подходящей как раз для Доктора Дапертутто, со всей его магией, замашками злодея из провинциального немецкого театра, с таинственным поблескиванием зеркал, которые были ему, гофманову Доктору, так необходимы. И Мейерхольд поместил своего Дапертутто в эпицентр оккультных настроений, оказавшись как нельзя более у места, где его близкие и отдаленные знакомые собирались на ночную практику спиритических сеансов, слушали нервных заезжих медиумов и покойников, являвшихся для того, чтобы дать живым довольно здравые советы³⁸.</p> <p>Итак, зеркало – орудие труда, Дапертутто собирает зеркальные отражения. И все-таки, зачем это все Мейерхольду? И какова в конечном счете, в перспективе, его цель? Игра, игра в балаган, в маски, в отражения. Игра кажется беспечной, но оказывается не шуточной.</p> <p>Забыв на время игры розыгрыши и шутки, свойственные театру, особенно балаганному, мы оказываемся в эпицентре</p>	<p>энергий, излучаемых самим искусством 1910-х годов искусством Серебряного века. Оказалось, это обстоятельство куда более серьезно, чем практика гофманова и мейерхольдова чародея, которую петербургский Дапертутто не забывал прикрывать маской ярмарочного шарлатана при зеркальном кабинете, куда заманивают на Сырной неделе доверчивого любителя балаганных зрелищ и грубых впечатлений...</p> <p>Позволю себе «погадать» об этом.</p> <p>На учредительном собрании в Башне, где все однородные художественные силы Петербурга должны были объединиться, чтобы создать театр символистов «Факелы», где режиссером будет, конечно, Мейерхольд, он произнес речь. Из конспективных его записей можно понять, каким он видит этот театр. Нужен театр-храм, театр мистический, где «мятежная душа человека найдет себе путь к себе»³⁹, и эту самую душу мятежную он намерен был увести из церкви, в своем роде похитить.</p> <p>Перед нами – пастор-мятежник, готовый к постановкам мистерий. Где ж еще пойдет речь о душе, да еще и мятежной? А в то же самое время перед нами вот-вот предстанет почти готовый балаганщик. В проекте его театра имеется место не только драме, но и арлекинаде.</p> <p>Это сказано ДО появления Дапертутто Петербургского, хотя и незадолго. На этом весьма рискованном месте, где пророчествует мятежный пастор, не хотелось бы останавливаться, но и миновать его нельзя. Если отнестись к этому всерьез, он затевал непозволительно опасные игры до того, как слово Дапертутто было</p> <p><small>³⁸ Многие реалии жизни и творчества поэтов Серебряного века, их связи с оккультными дисциплинами, содержатся в кн.: Богомолов Н. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. См. также: Обатнин Г. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М., 2000. Но мне ни разу не встретилось упоминание о том, чтобы Мейерхольд непосредственно принимал участие в сеансах потусторонних общений.</small></p> <p><small>³⁹ Мейерхольд Вс. О создании нового театра («Факелы»), о театральном мистицизме. Черновые наброски, январь 1906//РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 386. Л.1-2.</small></p>

<i>Опыт</i>	<i>ЭМ</i>
<p>произнесено вслух, и слово было веселым или, по крайней мере, беспечным: сказка, фантазия, вымыслы что с них взять?</p> <p>Но если всерьез! Если серьезно, это в шаманских практиках обращения с душами появляется зеркало, как сосуд для души, используемый при камлании⁴⁰.</p> <p>Но именно здесь, но именно в то самое время, когда он декларировал столь радикальные намерения, произошел переход в другой регистр. От мистерии к арлекинаде, от театра-храма – прямо в Балаган. В Балагане же тема обрела «веселую относительность» (словами М. Бахтина), беспечность, безответственность. Право на обман и морок... Отлавливатели душ?</p> <p>Для начала он «похитил» имя гофмановского колдуна, похитил – как добыл первое отражение. Псевдоним давал понять, что его обладатель не прочь вослед колдуну-однофамильцу заняться добычей отражений, а проще – охотой за душами. Конечно, шуточно, не более серьезно, чем злодействует деревянный Мефистофель, беседа с другим доктором, Фаустом, на ширме кукольного балаганчика.</p> <p>Но это лишь одна сторона дела с магией зеркал, которую осваивал Мейерхольд, во всяком случае, одна из возможных трактовок.</p> <p>Однако нам более интересно предложить другое толкование техники зеркал, а вместе с тем и псевдонима.</p> <p>«Дапертутто» – это, как говорят итальянцы, «всюду» или «повсюду».</p> <p>Находиться сразу в нескольких точках, или же, находясь в одной точке, рассматривая определенный предмет, обрести дополнительную возможность видеть</p>	<p>предмет еще и с другой стороны, невидимой с данной точки. Какая, однако, упорная тенденция времени! Опять же вспомним кубизм с его разверткой предмета в пространстве полотна, который намерен насильственно соединить двухмерный мир с трехмерным. Но если возвращаться к зеркалам, справедливости ради необходимо вспомнить художников прошлого, уже давно знавших секрет зеркала в живописи. Изобразив зеркало, они получали счастливую возможность пережить точку обзора. Веласкес поместил Венеру перед зеркалом, чтобы мы могли видеть не только ее затылок, обращенную к художнику спину, но и лицо ее, которого художник, придав Венере (и натуре) именно такую позицию, со спины, видеть никак не может. Но ведь увидел по милости зеркала!</p> <p>Да и художники нового времени, приступая к портретам Мейерхольда и зная о том, что он еще и «зеркальных дел мастер», не могли пройти мимо темы зеркала.</p> <p>А. Головин усадил позировать режиссера перед зеркалом гримборной, так что получилось: лицо в три четверти и отражение профиля рядом. Но с каким изощренным изуверством судьба Мейерхольда спародировала позицию портрета в предсмертных тюремных фотографиях – профиль-фас!</p> <p>Б. Григорьев зеркало не изображал, но в портрете Доктора Дапертутто зеркальным эффектом воспользовался. Поместил две фигуры, раздвоил образ, персоны даже и не похожи друг на друга, но невидимое магическое зеркало тут присутствует, фигуры связаны между собой, как отражения⁴¹.</p> <p>В случае Мейерхольда допустимо сказать по-русски – отовсюду.</p> <p><small>⁴⁰ Элиаде М. Шаманизм. М., 1998. С. 123.</small></p> <p><small>⁴¹ Тут и ваза, тут и отражения мейерхольдова зеркального коридора. Мейерхольд в прошлом – гистрион, Мейерхольд в настоящем – от императорских театров. В чертах лица лицедея уже проступает Мейерхольд ближайшего будущего – грядущий революционный комиссар... Один – гистрион в костюме служителя просцениума, с лицом решительным и суровым, другой – во фраке, в изломах и ужимках марионетки.</small></p>

Это его творческий метод (да, собственно, и метод символистов). Способ создания своего, насыщенного цитатами единокровных авторов, в кавычках и без, стяжения воедино иных творческих импульсов, умножение собственных сил. Отражения «чужого слова» в своем, вовлечения голосов других, родственных ему художников, мыслителей, поэтов. Собственно, это и есть метод символизма, впервые, кажется, декларированный французскими символистами-поэтами.

Символисты считали соби́рание красок со всех палитр, звуков со всех клавиатур, делом полезным и новому искусству совершенно необходимым.

Мейерхольду нужны были позы от Джотто в «Смерти Тентажиля». Ему уже сразу много чего нужно было втащить в постановку Метерлинка, но он еще не мог знать, каким образом станет он в недалеком будущем собирать все родственное, все нужное от мировой художественной культуры, а более всего, конечно, от символистов.

В книге 1913 года он уже точно пользуется методом любимых им японских или китайских стружек. Стоит их бросить в воду нужного химического (или мистического) состава, как начнут «разворачиваться стружки», и становятся отчетливо слышны голоса Вяч. Иванова, А. Шопенгауэра, – здесь ставим пока многоточие. Список «соавторов» окажется бесконечным и безразмерным.

Нам важно сейчас отметить присутствие Доктора Дапертутто с его зеркалом в книге «О Театре».

Соби́рание отражений, похищение, присвоение. Нужно ли уточнять, что речь идет не о плагиате? Да



и какой же эстетически ориентированный клептоман так сам и сознается в том, что он похититель? Ведь прозрачный псевдоним Доктора Дапертутто чего-нибудь да стоит!

Итак, отметим важное: зеркало. И – несколько отдельно – система зеркал. О ней Мейерхольд более не говорит, а потому что заветна. Невыдаваемая тайна. Впрочем, пробалтываемая между делом. В мистической литературе тему зеркал проходят, но, конечно, не до конца.

...Опыт добычи скрытых смыслов из текста, отмеченного знаком мистификации, закончен. Но все ли смыслы нам открылись?..

Тут на память приходит старая восточная притча.

Некий шах повелел мудрецу открыть приемы игры в кости, коими владел сей мудрец. И он повиновался. Но, когда сели играть следующий раз, мудрец выиграл снова! «Как, – спросил Шах, – ты же передал мне все тайны?!» «О, великий, я и правда передал тебе все тайны моего искусства. Но последнюю тайну я оставил при себе».

А. Головин.
Портрет Всеволода
Эмильевича Мейер-
хольда (фрагмент).
1917

Кристина МАТВИЕНКО

ВС. МЕЙЕРХОЛЬД И КИНО: ОТ «ПОРТРЕТА ДОРИАНА ГРЕЯ» К «ЛЕСУ»

Кино в творчестве Вс. Мейерхольда, безошибочно чувствовавшего все новое, сыграло большую роль: для начала он попробовал себя в качестве кинорежиссера, а затем активно внедрял достижения молодого искусства сначала в политобозрения, а потом и в собственно драматические спектакли.

Молодое искусство вызывало отторжение театрального экспериментатора своей миметической природой, «изображение жизни такой, как она есть»¹ не увлекало Мейерхольда, упрекавшего первых кинематографистов в том, что они «смешали два понятия в искусстве: понятие вещи и понятие формы»².

Пройдя сложный путь от отрицания специфики кино как искусства к увлечению кинофикацией, Мейерхольд в итоге вернулся к идее всеобщего театра, но уже с новым инструментом в руках. Уже в середине 1920-х, всерьез захваченный революцией как исключительным поводом «преобразовать действительность»³, Мейерхольд с помощью кино расширяет границы возможностей театра. Тогда как «левые» кинематографисты – во многом его соратники по духу – ищут с помощью кино новые формы преобразования жизни.

Мейерхольд первым использовал кино для совершенствования актерской техники, монтажа драматургической структуры и динамической реорганизации театрального пространства. В его спектаклях, как и вообще в кино, выстраивались драматические отношения «человек – пространство

– время». Кино говорит, что человек не важнее мира. С этой установкой оно пришлось Мейерхольду ко двору.

МЕЙЕРХОЛЬД – КИНОРЕЖИССЕР

В середине 1910-х, когда Мейерхольд получил приглашение от компании П. Тимана и М. Рейнгардта снять фильм, отечественный кинематограф еще не определился, как самостоятельное искусство, и был зависим от театра, в отличие, скажем, от западного, ориентированного на эстраду. Фильмы, снятые павильонным способом, выдавали свое театральное происхождение, актеры старались восполнить немоту фильма утрированной мимикой и активной жестикуляцией. Невнимание к изобразительной стороне кино вело к тому, что, как правило, фильм разбивался на длинные статические эпизоды, снятые с одной неподвижной точки. Так что, если иметь в виду качество рядовых фильмов того времени, негативное отношение к Великому немому тогдашних театральных деятелей не удивительно. Кино упрекали в нездоровой тематике и отсутствии «всякой культуры»⁴, видели в нем не искусство, а только запечатленный на пленку

¹ Цит. по: Забродин В. Балаган лучшие кинематографа. Комментарии к первому выступлению В.Э. Мейерхольда о кино // Киноведческие записки. 2008. № 80. С. 112.

² Там же.

³ См.: Ямпольский М. Смысл приходит в мир. Заметки о семантике Дзиги Вертова // Киноведческие записки. 2008. № 87. С. 55.

⁴ См.: Иезуитов Н. Киноискусство дореволюционной России // Вопросы киноискусства. Ежегодный теоретический сборник. М., 1958. С. 256.

плохой театр, «испорченную надписями мимодраму»⁵.

Кинематограф обвиняли и в том, что он лишает актера главного средства выразительности – голоса, речи⁶. Правда, другие, более прозорливые, считали молчание не бедствием, а «великолепным своеобразием, задатком неисчислимых возможностей». Один из основателей ФЭКС и будущий кинорежиссер, Г.М. Козинцев писал: «Горевать из-за отсутствия речи было, по нашему мнению, так же неразумно, как живописцу плакать, что холст плоский, или скрипачу жаловаться, почему инструмент не может издать и трубных звуков»⁷. ФЭКСы одними из первых осознали родовую связь «десятой музы» с эстрадой, с масскультом, т.е. с тем, с чем рука об руку развивалось американское кино, основанное на трюках и экцентрике.

И действительно, немой экран не обделял актерскую игру, напротив, на экране впервые стала возможна сконцентрированность на детали. Трудность, с которой сталкивались театральные актеры на съемочной площадке, заключалась как раз в их привычке к широкому жесту, крупной мимике. Решать проблему актерского существования пришлось и Мейерхольду в его киноопытах.

С момента возникновения в России кинематографа Мейерхольд считал его движущейся фотографией, не более того: «Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф – иллюстрированная газета («события дня»), для некоторых (о ужас!) он служит заменой путешествий. Кинематографу, однако, нет

места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль.<...> Кинематограф – сбывшаяся мечта людей, стремившихся к фотографированию жизни, яркий пример увлечения квазиестественностью»⁸. Впрочем, интерес Мейерхольда к кино возник задолго до его опыта на съемочной площадке. Еще в 1910 году на одной из литературных «сред» барона Н.В. Дризена предполагался публичный диалог двух театральных режиссеров, Мейерхольда и Евреинова, о кинематографе⁹.

Тезисы своих выступлений оба режиссера обсуждали заранее и даже «репетировали». Следы тогдашнего диспута можно отыскать в статье Евреинова 1915 года, в которой он писал, что любит кинематограф за «преодоление смерти», за расширение «моей вселенной»¹⁰. Главное же – кинематограф с его подвижной «точкой зрения» вполне укладывался в рамки еврейновской теории монодрамы.

Мейерхольда же, покоренного идеей возродить истинный Балаган, в начале 1910-х совсем не устраивал новый вид развлечения, каким «синема» стал для толпы. В сочетании с «фотографичностью» ему казалось это недопустимым. Кинематограф, писал режиссер в программной статье «Кинематограф и балаган» (1912), не является искусством, как и фотография, потому, что в них «отсутствует творец, отсутствует активное вмешательство автора»¹¹. А неслыханная популярность Великого немого объясняется потребностью тогдашнего зрителя в быстрой смене впечатлений, которую могут удовлетворить как театр миниатюр, так и кино.

И для Евреинова, и для Мейерхольда, справедливо замечает

⁵ Вермель С. Жизнь экрана. Искусство кинематографии (К инсценировке «Портрета Дориана Грея») // Искусство. Пг., 1917. №№ 1–2. С. 31.

⁶ Лебедев Н. К вопросу о специфике кино. М., 1935. С. 59–60.

⁷ Козинцев Г. Глубокий экран. О своей работе в кино и театре. Л., 1982. С. 122.

⁸ Мейерхольд В.Э. Балаган (1912) // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 2. С. 221–222.

⁹ «Дорогой Николай Васильевич! – писал Н.Н. Евреинов Н.В. Дризену. – Хорошо. Так и озаглавьте. "Диалог Н.Н. Евреинова и В.Э. Мейерхольда о кинематографе и его роли в искусстве". Мы собираемся к Вам в среду пораньше придти, чтобы до прихода публики еще раз поговорить (прорепетировать)". См.: Письма Н.Н. Евреинова барону Н.В. Дризену // РО и ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 153. Л. 21. 26.02.1910.

¹⁰ Цит. по: Тименчик Р., Цивьян Ю. Кино и театр. Диспуты 10-х годов // Киноведческие записки. 1996. № 30. С. 58.

¹¹ Цит. по: Забродин В. Балаган лучшие кинематографа. Комментарии к первому выступлению В.Э. Мейерхольда о кино // Киноведческие записки. 2008. № 80. С. 113.

исследователь, «в 1910 году дело было все-таки не в любви или ненависти к кинематографу, тот и другой пытались предугадать будущее театра»¹².

Тем не менее, очень скоро Мейерхольд изменил свое мнение – очевидно, поняв родовые свойства и художественный потенциал кино. А главное – увидел в нем и будущее театра. В этом он не ошибся.

В 1915 году Мейерхольд, с чьим приходом в кино связывались большие надежды, приступает к съемкам своего первого фильма «Портрет Дориана Грея», сразу учтя «неработанность самостоятельных методов в кино»¹³ и объявив о стремлении постичь законы экранного искусства и проанализировать «элемент движения» в кинематографе¹⁴.

Мейерхольд сразу указал на отличие кино от театра: прежде всего – в технике актера, в специфике движения. Были у него свои соображения по поводу использования возможностей черно-белого экрана. Понимал он, что кино нужна своя, не театральная драматургия. Говорил о том, что для экрана нужны особенные, совсем необязательно хорошие театральные, но поймавшие кинематографическую специфику актеры. Весь кинематограф должен делиться на «1) движущуюся фотографию – снимки природы и т.п., 2) инсценировки произведений, куда художники должны вносить элемент искусства»¹⁵, но отказаться от перенесения на экран драмы или оперы. По его мнению, для решения художественных проблем нового искусства не годятся старые инструменты. К желанию Мейерхольда-режиссера исследовать на практике методы кино



можно добавить понятное желание Мейерхольда-актера сниматься в кино – лорд Генри («Портрет Дориана Грея»), Гурский («Сильный человек»). Причем первая роль была признана выдающимся актерским достижением.

Работая над «Портретом Дориана Грея» вместе с художником В.Е. Егоровым и оператором А. Левицким, Мейерхольд постигал специфику кино на собственных ошибках и победах. Он быстро сочинил короткий сценарий, но обнаружил, что очарование и блеск уайльдовских пассажей не передать никакими титрами. Вместе с Егоровым, до того имевшим только театральные опыт (в числе прочего он оформлял «Синюю птицу» в МХТ), он писал живописные эскизы для каждого эпизода, но в ходе съемок их пришлось сильно корректировать в соответствии с техническими особенностями кино. Поработав с оператором, применительно к образному строю фильма осваивавшим композиционный, тональный опыт живописи, он понял, что такое экранная плоскость в отличие от театрального трехмерного пространства, что такое кинокадр и что у объекта есть угол зрения.

Вс. Мейерхольд–лорд Генри. К/ф «Портрет Дориана Грея». 1915

¹² Там же. С. 117.

¹³ Волков Н. Мейерхольд: В 2 т. М.–Л., 1929. Т. 2. 1908–1917. С. 387.

¹⁴ См.: <В.Э. Мейерхольд> // Синефоно. 1915, № 16–17. С. 59–62.



Вс. Мейерхольд – Гурский. К/ф «Сильный человек». 1916

¹⁵ См.: Гинзбург С. Кинематограф дореволюционной России. М., 1963. С. 303.

Pro memoria	ЭМ
<p>И все же, стремясь к <i>выразительности</i>, наличие которой, по мнению Мейерхольда, отличает искусство от «не-искусства», он невольно подменял искомую кинообразность привычной – театральной. «В театре я стремлюсь к наибольшему напряжению того, что лежит в области искусства, поэтому я раньше не любил кинематографа, так как в центре кинематографии лежит фотографирование, что не является искусством. <...> но в ней есть элементы, которые, переплетаясь с мастерством фотографирования, создают искусство»¹⁶. Показательно, что когда киноязык проявил себя (в фильмах Д. Вертова, например), Мейерхольд не оценил по достоинству этот важнейший момент. Он по-прежнему считал, что без театральности, равной в его понимании искусству, кино проигрывает. «Демонстрация подлинного процесса работы механизмов становится фактором воздействия театрального же порядка, а все в целом и создает успех кинематографа Эйзенштейна с такой же закономерностью, с какой отсутствие этой театральности до сих пор мешало успеху Дзиги Вертова»¹⁷.</p> <p>Уделяя главное внимание работе с актером, Мейерхольд искал «особые средства кинематографической светописы, новых впечатляющих в изобразительном отношении живописных кинематографических мизансцен»¹⁸. Кино понималось им, прежде всего, как визуальное искусство, основанное на красоте линий и сочетании света и тени¹⁹, поэтому интуитивно он брал на себя работу оператора. Режиссера восхищала «натуральная условность»,</p> <p>основанная на реальности воплощаемых картин, с одной стороны, и их «неестественности», фантастичности – с другой²⁰.</p> <p>«Натуральная условность» кино имела прямое отношение к театральной методологии Мейерхольда. Не зря его фильмы представляются Н.М. Зоркой примером взаимодействия со стилем модерн²¹, формирующий принцип которого «постоянно пребывает между двумя измерениями – реальностью и условностью»²². Вот и в своем кинодебюте режиссер стремился к живописности – не только в обстановке и динамике мизансцен, но и в актерском жесте, позе. Казалось бы, и то, и другое противопоставлено чувствительности пленки, но именно эта «красота» произвела впечатление на рецензентов, назвавших фильм «высшим достижением русской кинематографии»²³.</p> <p>Наблюдая за стремительным развитием «десятой музы», Мейерхольд внимательно изучал особенности игры киноактеров. Способность камеры фиксировать каждый момент движения определяла, по его мнению, технику актерской игры. Экран вскрывал то, что впоследствии было использовано в биомеханическом тренинге. Движение актера на экране как бы «раскадровано» – освоение монтажа вскоре позволит сочетать разные планы и ракурсы, добиваясь тем самым сильных художественных эффектов. Экран требовал от актера не только усиленного переживания, но и выверенности и целостности движений – к тому же призывал Мейерхольд и театрального актера.</p> <p>Отмечая различие «в приемах движений, жестикуляций и гримас</p>	<p>¹⁶ Мейерхольд В.Э. Лекция 1918 г. в студии экранного искусства Скобелевского комитета // Из истории кино. Документы и материалы. М., 1965. Вып. 6. С. 18–19.</p> <p>¹⁷ Мейерхольд В. Театральное ликвидаторство // Афиша ТИМ, 1926, ноябрь. С. 4–7.</p> <p>¹⁸ В.С. Мейерхольд. «Портрет Дориана Грея». (Публ. С. Гинзбурга) // Из истории кино. Документы и материалы. М., 1965. Вып. 6. С. 16.</p> <p>¹⁹ <В.Э. Мейерхольд> // Сине-фоно. 1915. № 16–17. С. 62.</p> <p>²⁰ Гинзбург С. В.С. Мейерхольд. «Портрет Дориана Грея» // Из истории кино. Документы и материалы. Вып. 6. С. 24.</p> <p>²¹ Зоркая Н. Искусство кино – дитя модерна // Театр, 1993, № 5. С. 149.</p> <p>²² Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989. С. 256.</p> <p>²³ Вермель С. Указ. соч. С. 31.</p>

Опыт	ЭМ
<p>в кинематографе и пантомиме»²⁴, режиссер оставался верен себе – интерес к кино возникает в период Студии на Бородинской и увлечения театральной пантомимой. Для Студии была характерна активная разработка основ движения, «утонченный культ игры, физическое, телесное виртуозничанье»²⁵.</p> <p>Для немого кино пантомима закономерна, как главный элемент системы выразительных средств, заменяющих слово (хотя сначала и делались попытки заменить звучащее слово мимической игрой²⁶). Однако существует грань между необходимой долей пантомимической выразительности и опасностью превратить фильм в «испорченную надписями мимодраму». Не случайна связь «синема» и с пониманием пантомимы А.Я. Таировым, называвшим ее на первых порах именно «мимодрамой» – «песней» эмоции без слов, взамен которых ожидалось подлинное сценическое действие. В таировском смысле пантомима совпадает с мыслью Козинцева о том, что в отсутствии слова – преимущество, а не ограничение. Таким образом, и в немом кино, и в театре 1910-х обнаружилось стремление выразить поведение человека и его чувства через высокую культуру пластического движения²⁷. При этом логика развития театра и кинематографа того времени была разной.</p> <p>Пантомимический язык использовался и в «Портрете Дориана Грея», но, судя по всему, не в духе Таирова, близком немому кино, а в собственно театральном: «И если на экране надо было все же написать два-три парадокса, чтобы не забыть и слова прекрасного Уайльда, то ясно было, что будь этот принцип постановки доведен до конца, то</p> <p>есть до того, что совокупность жестов играющих была бы доведена до самого парадоксального положения, – надписи из Уайльда были бы лишними. Потому что искусство жеста может быть еще более парадоксальным, чем слово»²⁸.</p> <p>Сам Мейерхольд позднее так характеризовал игру актеров в «Портрете». О роли Дориана Грея – «нужно меньше играть, чем музицировать, надо вжиться в то, что надо передать». «Артист, играющий Аллана (Б. Левшин. – К.М.) – не актер, а немного художник. <...> Он рассчитывает свой каждый шаг. <...> Он щеголяет своим каждым движением, своей формой, он полон уверенности и красоты. Вся его игра в плоскости формы, и ему незачем переживать состояние Аллана. Он вошел уверенно, зная, что публика будет любоваться его красивым пробором»²⁹. Образ, создаваемый актером на экране, – в равной степени продукт деятельности актера, оператора и режиссера. Это Мейерхольд понял и потому игре актера в кадре отводил то же место, что и вещи, линии, «световому пятну», ритм движения которого должен был быть подчинен оператору, от мастерства которого</p>	<p>²⁴ Февральский А. Пути к синтезу. Мейерхольд и кино. М., 1978. С. 9.</p> <p>²⁵ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 171.</p> <p>²⁶ Гинзбург С. Кинематограф дореволюционной России. С. 120.</p> <p>²⁷ Иезуитов Н. Н. Киноискусство дореволюционной России // Вопросы киноискусства: Ежегодный теоретический сборник. М., 1958. С. 262–264.</p> <p>²⁸ Вермель С. Указ. соч. С. 31.</p> <p>²⁹ Мейерхольд В.Э. Лекция 1918 г. в студии экранного искусства Скобелевского комитета. С. 20, 21.</p> <p>Кадр из фильма «Октябрь» С. Эйзенштейна. 1927</p>



многое зависело в «фотографическом» искусстве кино³⁰.

При этом режиссер настаивал на принятой в театре логике репетиций, т.е. снимал последовательно, не перескакивая с начала в середину и наоборот, как принято в кинематографе и по сей день. Считал этот порядок неверным, противоречащим драматургической норме, а значит, мешающим исполнителям³¹. Это существенно удлиняло время съемок, но Мейерхольд стоял на своем. Зато в своей более поздней театральной практике он прибегал к «кинематографическому» порядку работы: репетировал сначала ударные сцены, а если не получалось, шел дальше, не задерживаясь на месте³².

Еще недавно в «Балагане» (1912) кино, рожденное от фотографии, противопоставлялось театру как «не-искусство»³³. После дебюта в кино Мейерхольд изменил свое мнение.

При постановке следующего фильма – в 1916 году им стал «Сильный человек» по роману С. Пшибышевского – режиссер руководствовался более реальной для кинематографа тех лет заботой – взволновать сюжетом. В этом смысле «Сильный человек» представлялся ему «в тысячу раз любопытнее, чем «Дориан» как материал для кино»³⁴. В обращении с ним можно было позволить себе большую свободу, чем с «Портретом Дориана Грея». «Вещь очень жгуче уложилась в сценарий <...>. В «Сильном человеке» очень мало сцен на воздухе. Мало действующих лиц, а вещь очень выразительная»³⁵. Режиссер намеревался продолжить начатые в «Портрете Дориана Грея» эксперименты по ритмической организованной актерской игре и световым эффектам.

Кроме того, вместе с художником В.Е. Егоровым Мейерхольд опробовал новый метод – «показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов»³⁶.

Прием «часть вместо целого», теоретически осмысленный С.М. Эйзенштейном и ставший неотъемлемым для киноязыка, был открыт (как и многие другие новации кинорежиссера) его учителем Мейерхольдом. «Этот принцип – pars pro toto – оказался столь плодотворным, – свидетельствовал другой ученик Мейерхольда по ГВЫРМу, С.И. Юткевич, – что через несколько лет мы увидели его в таких классических произведениях, как «Парижанка» Чаплина и, совсем в ином качестве, в «Броненосце «Потемкин»». «Парижанка» построена именно на этом принципе: повисшая телефонная трубка, означающая смерть героя; знаменитое движение поезда, построенное на ответе пробегающих вагонов, и т.д.»³⁷.

В 1917 году Мейерхольд начал работать в кино над «Розой и крестом» А. Блока, но фильм снят не был. С 1925 года участвовал в работе «Пролеткино». Наконец, в 1928-м он сыграл Сенатора в фильме Я. Протазанова «Белый орел» по повести Л. Андреева.

Поиски Мейерхольда в области экранного искусства, теоретические размышления о природе нового искусства оказались важны как для его театральной деятельности, так и для самого кино. По сути, он занимался разработкой так называемой «киногении», которая лежит между «играть не играя» и условностью создаваемой им в кино образности. Впоследствии свой киноопыт Мейерхольд успешно использовал в театре. А его

³⁰ Там же. С. 19.

³¹ См.: Левицкий А. Забытая страница // Левицкий А. Рассказы о кинематографе. М., 1964. С. 88.



Вс. Мейерхольд – Сенатор. К/ф «Белый орел» Я. Протазанова. 1928

³² См.: Захава Б. Два сезона с Мейерхольдом (1923–1925) // Захава Б. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи. М., 1982. С. 128.

³³ Мейерхольд В.Э. Балаган (1912) // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч.1. С. 221–222.

³⁴ Из дневников В.Э. Мейерхольда. Цит. по: Волков Н. Мейерхольд. Т. 2. С. 433.

³⁵ Там же. С. 435–437.

³⁶ Мейерхольд В.Э. <«Сильный человек»> // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч.1. С. 317.

³⁷ Юткевич С. В.Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры. Выступление на конференции к 100-летию со дня рождения Мейерхольда // Искусство кино, 1975, № 8. С. 75–76.

ученики, прямые, как Эйзенштейн и Юткевич, и косвенные, составили костяк первого поколения советской кинорежиссуры.

МЕЙЕРХОЛЬД И КИНОФИКАЦИЯ ТЕАТРА

В 1920-е годы Мейерхольд, имевший теперь за плечами практический опыт кинорежиссуры, на общей волне стремления искусства к «ожизнению» увлекся кинофикацией театра. Кинофикация (термин, вероятнее всего, был придуман А.И. Пиотровским, теоретиком искусства и одним из идеологов ТРАМа) была результатом стремления сцены выйти за свои пределы, изменить пассивную роль зрителя и разрушить саму театральную иллюзию. Процесс кинофикации развивался от введения киноэкрана в структуру спектакля через драматургию политобозрений к созданию динамического пространства, которого, по мнению «левых» художников, так не хватало театру.

Главные открытия в этой области сделали в своих новаторских спектаклях Э. Пискатор и Мейерхольд, и пришлось они на начало 1920-х. Ни стилем, ни художественным направлением при этом кинофикация не была, считает М.И. Брашинский, как и не претендовала на эстетическую революцию в театре, зато стала одним из способов отразить пафос времени³⁸.

Кино было не только документом, внедряемым в ткань спектакля в агитационных целях, но и аттракционом, с помощью которого театральные новаторы хотели «вздыбить» самого зрителя, изменив его привычно пассивное сознание. Иначе говоря, это отвечало своевременному тогда стремлению

уничтожить дистанцию между сценой и публикой, имевшей уже кинозрительский опыт.

Ключевым для искусства XX века приемом, в том числе и для кинофицированных зрелищ 1920-х годов, стал коллаж как частный случай монтажа. Коллажом увлекались художники, плакатисты, театральные режиссеры, что отражало перемену, произошедшую в самом зрительском восприятии. Вслед за изменившейся действительностью изменилось количество точек зрения, темпы их смены. Коллаж и Великий немой оказались связаны крепкими узами. «Кинематография, в чьей кон-



систенции с самого ее зарождения заключались и «монтажность» и «фотографичность», находилась в особых и ничем не обязанных живописи отношениях с «коллажем»³⁹, – писал С.И. Юткевич.

В свою очередь, театр, движимый идеей запечатлеть время в соответствующих ему темпах и фактуре, присматривался к кино и использовал коллаж. В качестве иллюстрации брался фрагмент кино (чаще хроники) и внедрялся в ткань спектакля. В мейерхольдовских «Зорях» (1920) прямо на

Сцена из спектакля «Зори». Театр РСФСР Первый. 1920

³⁸ Брашинский М.И. К проблеме «кинофикации» театра. Из опыта БДТ // БДТ им. М. Горького. Вехи истории. СПб., 1992. С. 40.

³⁹ Юткевич С. Модели политическоего кино. М., 1978. С. 222.

сцене читали телеграмму о взятии Перекопа. В его же политобзрении «Окно в деревню» (1927) показанное на экране вступало в конфликт с тем, что происходило на сцене. В обоих случаях кино-экран призван был придать сценическому действию характер реального – ведь и выбранные для проекции фрагменты были документальными. Кино в театре первоначально существовало по принципу коллажа.

Впоследствии, когда задача шокировать зрителя перестала быть такой актуальной, театр воспринял для себя техногенность «десятой музы». На вторую половину 1920-х годов и пришлось решение задач иного рода: как соединить живого актера и движущееся изображение на пленке, как работать с драматургией и т. д. Именно этим занимался Мейерхольд.

Стремление режиссеров 1920-х идти в ногу со временем и даже опережать его трансформировалось от простых коллажей к созданию сложносочиненных, разнофактурных спектаклей. Политический пафос постепенно исчез, а вот в эстетике произошел-таки сдвиг. Кино многое дало театру в смысле обретения новых способов освоения действительности.

В этой по-новому устроенной динамической системе спектакля менялась и функция актера, характер и способ его работы. Впервые этот вопрос поставил Мейерхольд, предлагавший актерам учиться у американских комиков Бастера Китона и Чарли Чаплина. Разработкой актерской техники, пригодной для кинематографа, режиссер занимался и во время съемок своих двух фильмов. Другое дело, что кинофикационные зрелища часто выказывали

равнодушие к актеру – главным эффектом в таких спектаклях была монтажная смена «кадров» и контраст заснятого на пленку действия со сценическим. Эта проблема, родившаяся вместе с изобретением кинофикации, жива и сегодня.

Кино – в том виде, в каком застали его 1920-е, – привлекало левых режиссеров новизной формы и агрессивностью по отношению к старому искусству. Отсюда – стремление театральных экспериментаторов заполучить его в качестве средства «прямого агитационного воздействия», возможности «преодолеть ставшую привычной рампу и приблизиться к подлинности»⁴⁰. Спектакль должен быть «волнующе действующим на публику», – говорил Мейерхольд в связи с «Зорями»⁴¹. В другой раз, по поводу «Земли дыбом»: «Театр мобилизует все доступные ему средства для достижения наибольшего агитационного воздействия на зрителя»⁴². Лозунг о «важнейшем из искусств» кинематограф 1920-х годов реализовывал при поддержке массового зрителя. «Дело в том, что кинематограф забывает не старый только, но вообще всякий театр, хотя бы архиновейший и ультралевый, – писал В.Ф. Ходасевич, отказывая «синема» в праве называться искусством. – Кинематограф и спорт – суть формы примитивного зрелища, потребность в которых широкие массы ощущали всегда»⁴³. Тем не менее, художники, остро чувствовавшие современность, видели в кино новую область не примененных еще средств воздействия, возможность рождения искусства, революционного по сути и по форме. Театр хотел угнаться за кино.

Театр Мейерхольда также стремился на улицу, «подбирал»

⁴⁰ Туровская М.И. Кинофикация театра // Театр, 1981, № 5. С. 100.

⁴¹ Мейерхольд В.Э. Выступление на первом понедельнике «Зорь». 22 ноября 1920 года // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 18.

⁴² Мейерхольд В.Э. «Земля дыбом» <Агитспектакль> // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 51.

⁴³ Ходасевич В.Ф. О кинематографе (Публ. И. Хабарова, М. Ямпольского) // Киноведческие записки, 1989, № 3. С. 132, 133.

натуральные предметы, заставляя актеров играть без грима и в прозодежде, пытался вовлечь в действие массового зрителя. Но законы театрального искусства неизбежно брали верх.

«Производственничество» в театре начала 1920-х, связанное с конструктивизмом, переключается с предметностью кино, а способ подачи обычных предметов – с его трюкачеством, эксцентрикой. В мейерхольдовской «Смерти Тарелкина» (1922) художник В.Ф. Степанова разбила конструкцию на бытовые, функциональные детали, правда, «предательским характером обладали самые обыкновенные вещи: из бутылок нельзя было пить, на стульях невозможно сидеть и т.д.»⁴⁴. В трюках «Тарелкина» впоследствии находили сходство с «Мудрецом» Эйзенштейна – лабораторном на спектакле. Но то, что для Мейерхольда и Степановой было дерзким выходом за пределы театра, для Эйзенштейна являлось приближением к кино. Как и для Козинцева, который вспоминал: «В театр мы попали по ошибке: мерещилось нам кино»⁴⁵.

В «Земле дыбом» (1923), одном из первых опытов по кинофикации театра, кино стало способом «достижения наибольшего агитационного воздействия на зрителя»⁴⁶, но облекалось привычным для Мейерхольда поэтическим смыслом. Вообще, в отличие от немецкого «кинофикатора» Пискатора, в постановках русских режиссеров, писала М.И. Туровская, преобладала установка на эмоциональное воздействие, а не на документализм⁴⁷. Вот и «Земля дыбом» в итоге стремилась к экспрессионистскому спектаклю, а не к агитке.

В монтажной системе спектакля, разбитого на эпизоды, кино было средством создания «зрелища истории»⁴⁸ и в то же время – «условно» осмысленным приемом.

Пьеса экспрессиониста М. Мартине, переделанная С.М. Третьяковым в соответствии с монтажным принципом, стала сценарием «Земли дыбом». В афише так и значилось: «Монтаж: действие – В. Мейерхольд, (монтаж) речи – С.М. Третьяков». При переделке пьесы в сценарий Третьяков устранил мелодраматическую схему и монологический дух экспрессионистской драмы, ритмически выстроил (с помощью особо выразительной лексики и фонетики) «героический агитплакат с осуществлением максимума действенности»⁴⁹. Слово становилось объектом игры – его, как пластически равноправный элемент

⁴⁴ Рылов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. Режиссура и драматургия: структура образа и драматургия спектакля. СПб., 2000. С. 61.

⁴⁵ Козинцев Г. Указ. соч. С. 124.

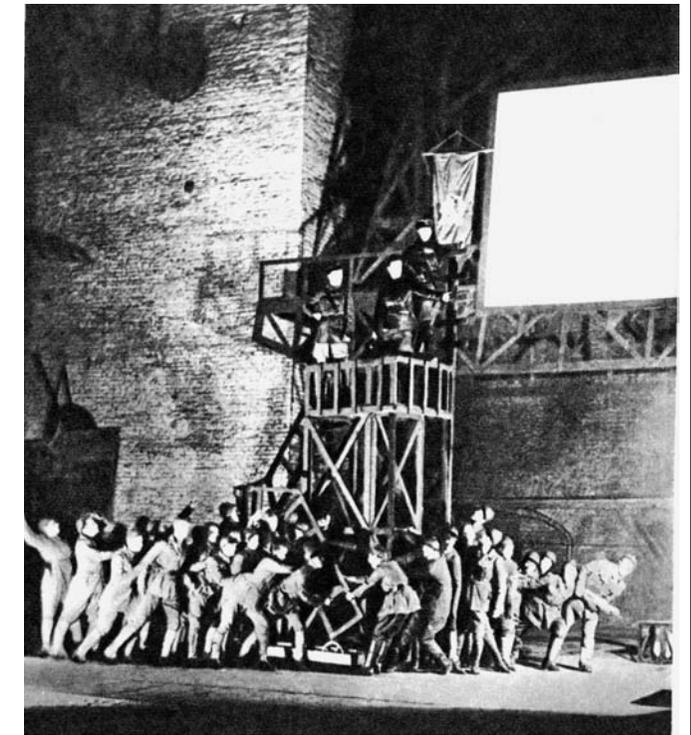
⁴⁶ Мейерхольд В.Э. «Земля дыбом». С. 51.

⁴⁷ Туровская М. И. Указ. соч. С. 103.

⁴⁸ Там же. С. 106.

⁴⁹ Третьяков С.М. Пояснительная записка к постановке спектакля «Земля дыбом» // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр: 1921–1926. Л., 1975. С. 203.

Сцена из спектакля «Земля дыбом». ТИМ. 1923



<i>Pro memoria</i>	
<p>зрелища, Мейерхольд вмонтировал в структуру спектакля. Подобным образом он относился и к титру в немом кино.</p> <p>В «Земле дыбом» был установлен экран, где в виде лозунгов и кадров из современной жизни шло параллельное сценическому кинодействие. Таким образом осуществлялся максимум действенности («прототип – киноавантюра», – писал Третьяков). «Проекции кинематографа дополняют текст, увеличивая существенные детали действия»⁵⁰, – комментировала Л.С. Попова, создатель установки для «Земли дыбом». Правда, осуществлен этот прием до конца не был: с помощью кинопроекции эффектно подавались лозунги и названия эпизодов, а посредством света прожекторов действие перебрасывалось в разные точки. Использование экрана было, что немаловажно, признаком открытости новым техническим веяниям и «утилитарности» оформления, построенного «вне всяких эстетических заданий и театральных ухищрений»⁵¹.</p> <p>Кроме того, кино в политобозрениях создавало иллюзию изменения статичной точки зрения зрителя на спектакль. «Не пространство формирует здесь событие, <...> а события-эпизоды в условиях динамической сцены, мгновенно перебрасываясь с места на место, формируют для себя нужное – функциональное и относительное, умозрительное – пространство <...> аналогичное во многом пространству-смыслу кинематографа»⁵². В пространстве спектакля-политобозрения не было чисто театральных или чисто кинематографических элементов. Они обретали смысл в сцеплении</p> <p>друг с другом – так же, как и сочетание настоящих автомобиля, мотоцикла, велосипеда, походной кухни с конструктивистской установкой, представлявшей собой модель козлового крана, хоть и предназначенный для игры актеров, но не ставшего «аппаратом для игры», в отличие от въезжавшего на сцену настоящего грузовика. Впрочем, и грузовик выполнял, главным образом, не утилитарную и не-кинематографическую функцию, но производил чисто эмоциональный эффект. «Это были, – вспоминал Э.П. Гарин, – вещи не из быта, а из военной техники и машинерии. И вещь, предметы, стали поэтическим укрупнением, суровость и грубость фактуры получили эстетическое звучание»⁵³.</p> <p>В политобозрениях, при их сознательной эклектичности, вещь действительно могла равняться самой себе и даже не обыгрываться актерами в той степени, которая придавала бы ей иное качество. Появляясь на сцене, вещь все равно обретала знаковый срез.</p> <p>Подобное обыгрывание предметов было блестяще отработано в комическом кино того времени. У Макса Линдера подобным «фокусом» была ванна, которую он нес по улице, устанавливал на лестничной площадке, потому что она не лезла в дверь, и там же мылся. Чарли Чаплин, усевшись в кресло, не мог встать. «Эта штука кинематографична не только потому, что эти новые мотивы вызывают такие гротескные психологические реакции, которые до сих пор невозможно было вызывать», – писал теоретик кино Б. Балаш. – Смысл не только в том, что его борьба с коварным объектом вскрывает демоническую природу объекта, но и в том,</p>	<p>⁵⁰ Попова Л.С. Пояснительная записка о принципах оформления спектакля «Земля дыбом» // Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр: 1921–1926. С. 204.</p> <p>⁵¹ Мейерхольд В.Э. «Земля дыбом». С. 52.</p> <p>⁵² Туровская М.И. Указ. соч. С. 103.</p> <p>⁵³ Гарин Э.П. С Мейерхольдом. М., 1974. С. 61.</p>

<i>Опыт</i>	
<p>что вещи становятся с человеком на одну ступень, даже превосходят его»⁵⁴. Эта мысль в чистом виде отражает и установку авангардистского искусства 1920-х годов – времени, когда антропоцентристская модель мира изменила оптику. В «Земле дыбом» настоящие вещи – автомобиль и пр. – использовались по назначению, но были еще и данью времени и, конечно, эпатажем, знаком невозможного в театре.</p> <p>В ревью «Д.Е.» (1924) кинофиксацию в чистом виде демонстрировали три экрана, 111 световых плакатов, транслирующих информационные сообщения (литературный источник – «Трест Д.Е.» И.Г. Эренбурга и «Туннель» Б. Келлермана). Тексты для экранов отбирал и комбинировал сам Мейерхольд – это были цитаты из Зиновьева, Ленина, Троцкого, – по аналогии с титрами в немом кино, в которых он видел не столько функцию разъяснения, сколько средство донести до зрителя слово, как бы укрупнив его, сделав броским. Идеологически бесхитростную и рыхлую пьесу М. Подгаецкого о совместном рытье туннеля американскими и русскими рабочими кинокомментирование превращало в иронический агитскетч. Приемом театральной выразительности, а не знаком идеологической борьбы стало противопоставление «фокстротирующих» буржуев здоровой советской молодежи. Это и предоставило возможность для «ярких театральных эффектов», – писал А.А. Гвоздев. «С одной стороны, пред зрителем проходят кабаре-тнские сцены и эксцентрические или апашские танцы, с другой – спортивные упражнения на стадионе «Красного моряка» и демонстрация</p> <p>биомеханических упражнений по системе Вс. Мейерхольда»⁵⁵.</p> <p>В «Д.Е.» кино использовалось не только номинально, но проникало в актерскую игру и в способ построения пространства. Художник И.Ю. Шлепянов соорудил движущиеся ширмы из лакированной вагонки, которые быстро перемещались, съезжались-разъезжались, создавая иллюзию кинематографической скорости. Точнее, иллюзию создавало взаимодействие стен, света, актеров. От последних требовались максимум точности в реакциях, быстрота взаимодействия с движущимися стенами. А. Гвоздев высоко оценил находку постановщика и художника: «Вся сила этих «движущихся стен» – в стремительности перемены места от эпизода к эпизоду. На глазах у зрителей лекционный зал превращается в улицу, улица – в зал заседания парламента, в свою очередь мгновенно раскрывающий новый вид на спортивный стадион и т. д.»⁵⁶. Гвоздев пишет о вызове, который театр бросает кинематографу.</p> <p>Правда, претензии театра «догнать» кино авангард решительно отвергал. Для Эйзенштейна ограниченность театра по сравнению с кинематографом в технических средствах и в силе воздействия была очевидна. «Кино – выросший за 45 лет череп театра»⁵⁷. В 1920-е превосходство кино над театром казалось очевидным не одному ему. Называя Мейерхольда «королем театра» и считая его единственным режиссером, достойным авангардистского причастия, Маяковский язвительно насмеялся над «кинофикацией» в «Д.Е.»: «Три экранчика убоги по сравнению с кинематографом. Это деревянные корыта, которые разобьются через четыре</p>	<p>⁵⁴ Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М., 1968. С. 44.</p> <p>⁵⁵ Гвоздев А. Постановка «Д.Е.» в Театре им. Вс. Мейерхольда // Гвоздев А. Театральная критика. М., 1987. С. 34.</p> <p>⁵⁶ Гвоздев А. Указ. соч. С. 33.</p> <p>⁵⁷ Эйзенштейн С.М. Два черепа Александра Македонского // Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 280.</p>

спектакля. «Борьба с кинематографом» не может достичь цели»⁵⁸.

Другое дело, что, пытаясь освоить язык кинематографа, Мейерхольд в политобозрениях и не стремился к созданию иллюзии кино. Оно существовало на правах



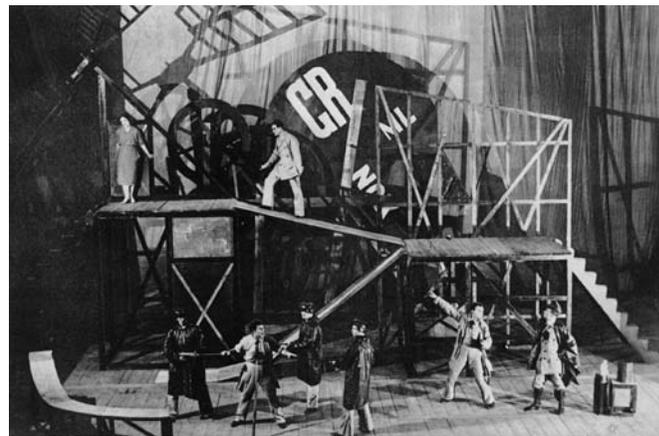
одного из вставных номеров, что было логично скорее для развлекательного, нежели агитационного представления. В «Д.Е.» был опробован метод актерской трансформации: смена масок мясного короля Твайфта, эмигранта-профессора, берлинского рабочего (И. Ильинский), семи изобретателей (Э. Гарин) должна была, по мысли режиссера, исполняться так, что публика заподозрила бы мошенничество⁵⁹.

Многочисленные эффекты, использованные в «Д.Е.» наряду с кино, – живой джаз на сцене, фокстроты, поставленные К.Я. Голейзовским, были сами по себе блестящи и затмевали агитационную направленность спектакля. И «Д.Е.», и «Земля дыбом» были сделаны с агитационной установкой, но если первый стремился к ревью, то второй был ближе к экспрессионистскому спектаклю.

Если рассматривать систему монтажа кадров, из сопоставления

которых рождается третий смысл, как структуру построения сценического представления, мгновенных временных и пространственных перемещений, то монтаж существовал в искусстве всегда, а Мейерхольд и раньше активно его использовал. Другое дело, что означали монтаж и крупный план в кино, а что – в театре. Как играла «натуральная вещь» на экране, и во что она превращалась на сцене. Авангардистский натиск кино в 1920-е годы принуждал называть кинофикацией все, что в театре походило на монтаж, крупный план. На самом деле театр действительно что-то брал у кино, а чего-то достигал и собственными средствами, добываясь «киношного» эффекта, стремясь разомкнуть собственные границы. В политобозрениях это было одной из главных установок.

По сути, речь шла не о *достоверности* изображения, приоритет на которое отводило кино, но о *способе* изображения, максимально воздействующем на аудиторию. Мейерхольд не собирался конкурировать с кино. Он хотел овладеть кинематографическими приемами, способными обогатить театр. Это отнеслось к ритму, движению,



⁵⁸ Маяковский В.В. *Выступление на диспуте о постановке «Д.Е.» 18 июля 1924 года* // Маяковский В.В. *Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 19.*

⁵⁹ См.: Мейерхольд В.Э. «Д.Е.». <Беседа с коллективом театра имени Вс. Мейерхольда>. 7 апреля 1924 года // Мейерхольд В.Э. *Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 62.*

Сцена из спектакля «Д.Е.». ТИМ. 1924

Сцена из спектакля «Великодушный рогоносец». ТИМ. 1922

лаконизму и строгому отбору выразительных средств, столкновению разных времен и пространств.

Пафос революционного «оживления» театра неизбежно сближал Мейерхольда с кино. В «Великодушном рогоносце» (1922) актер в прозодежде, без грима взаимодействовал с конструктивистской установкой Л.С. Поповой. Это было задолго до опытов Л.В. Кулешова с «натурщиками» и Эйзенштейна с типажам. Внимание зрителя фокусировалось на главном предмете театра – актере, игравшем с вещью. Казалось бы, в кино так поступает Чаплин – со своей тростью или котелком. Но эти его неизменные спутники сохраняли свои функции, несмотря на разнообразные манипуляции актера с ними. Физический мир «Смерти Тарелкина» был предельно конкретен, но под шатром цирковых трансформаций рождалось ощущение ужаса. Вещь должна была оживать благодаря взаимодействию с ней актеру. В «полетах» Тарелкина находили сходство с трюками Дугласа Фэрбенкса. Был введен новый принцип освещения прожекторами, напомилавший кадровую рамку: светом акцентировались одни сцены-эпизоды и затемнялись другие, что «создавало на сцене подобие крупных планов кинематографа»⁶⁰. Однако «крупные планы» Мейерхольд давал в своих дореволюционных спектаклях и без помощи прожекторов – мизансценическим членением действия.

Если кинофикация театров в чистом виде скоро изжила себя, то для дальнейшей практики Мейерхольда она была важна. Опыт показал, что кино повлияло на театральную структуру и образность его спектаклей. Т.е., с одной стороны, появившись в русле

тогдашних традиционалистских и футуристических идей, она, как и другие эксперименты левого театра, была «болезнью роста» самосознания театра, проверкой прочности его границ, а с другой, – увлечение не прошло бесследно и помогло обнаружить новые потенциальные возможности, заложенные в театре.

Не случайно режиссера, пережившего увлечение кинофикацией в политобозрениях, интересовала методика Чаплина-актера и Чаплина-художника, а еще шире – его подход к изучению действительности. В спектаклях Мейерхольда проявляется эксцентрическая природа кино, сплошь условная, стилизованная и даже карикатурная. Именно эти черты он находил в творчестве Чаплина и стремился их заимствовать. Кажущаяся некинематографичность Чаплина смыкалась с кажущейся кинематографичностью спектаклей Мейерхольда.

Главное правило для него теперь стало пользоваться приемами своего искусства, исходить из его природы (у Чаплина – не слово, не рисунок, а «мелькание серо-черных теней»)⁶¹. В докладе «Чаплин и чаплинизм» (1936) Мейерхольд делает вывод о сходстве своей театральной практики и методологии Чаплина: «Моя школа выросла из приемов, которые явились с момента, когда я постарался мобилизовать большое количество выразительных средств, театром отброшенных. <...> Вот почему мне приятно, следя за всеми поворотами в биографии Чаплина, узнавать ходы, обязательно сопутствующие человеку, который хочет прийти к монументальному искусству и который не может не побывать на острове, где виднеется надпись: “В актерском искусстве обязательен тренинг акробатического толка”»⁶².

⁶⁰ Февральский А.В. *Указ. соч. С. 114.*

⁶¹ Шкловский В. *О кинематографе* // Шкловский В. *За 60 лет. Работы о кино. М., 1985. С. 20.*

⁶² Цит. по: Февральский А. *Указ. соч. С. 214.*

Функция и место кино в спектаклях Мейерхольда меняется, и это уже качественно новый уровень обогащения театрального языка. В собственно драматических спектаклях оно стало признаком традиционалистского балагана. На словах режиссер по-прежнему настаивал на том, что театр «идет и еще пойдет дальше по пути кинофикации»⁶³. Но произнесенное на рубеже 1920–1930-х годов, это утверждение подразумевало лишь необходимость технического переоборудования театральной сцены. Кино, по его мнению, перестало быть опасным конкурентом театру, как только обзавелось звуком. Восхищавшие его Чаплин, Линдер, Китон прославились в немом кино – их мимическая и пластическая игра не нуждалась в слове. Именно пантомимический склад молодого «синема» сблизил его с театром. Видимо, именно поэтому кинофикация кончилась вместе с приходом звука.

Между двумя политобозрениями Мейерхольд поставил три драматических спектакля, так или иначе выдвинувших проблему кинофикации.

В «Доходном месте» (1923) детально разработанная В.А. Шестаковым среда – с подлинными предметами и костюмами актеров, большей частью соответствующими эпохе Островского (Жадов – Т. Соловьев был одет по моде начала 1920-х годов, в широкие штаны на подтяжках и рубашку, и только к финалу переодевался в исторический костюм), – сочеталась с фанерными щитами, лесенками-трапами, грубо сложенной мебелью. И эта казарменная суровость обстановки неожиданно бросала иронический отблеск на «музейность» вещей. На этот раз кино ассимилировалось

не на уровне приема, а как способ выстраивания действия, благодаря мосткам и лестницам происходившего в нескольких планах сразу. Кинообразность проступала и в стилистике отдельных сцен: белые скатерти в трактире под светом синего прожектора казались болотного цвета, а когда Юсов сжигал газету, пламя выхватывало из темноты отдельные «чиновничьи рожи»⁶⁴.

Способности выбирать предмет и помещать его в кадр под нужным углом так, чтобы родился целый ряд ассоциаций, учился у своего «устаревшего» театрального учителя и Эйзенштейн, увлеченный процессом превращения бытового в многозначное. «И все с большой буквы. И все полное самых острых переживаний. Любая мелочь почти мгновенно лезет в обобщение.



Оторвалась пуговица – и уже создаешь себя оборванцем. <...> Со стороны это, вероятно, очень смешно. Жить с этим – ужасно беспокойно»⁶⁵.

В «Озере Люль» (1923) сама пьеса А.М. Файко предполагала

⁶³ Мейерхольд В.Э. Реконструкция театра (1929–1930 гг.) // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, беседы. Ч. 2. С. 197.

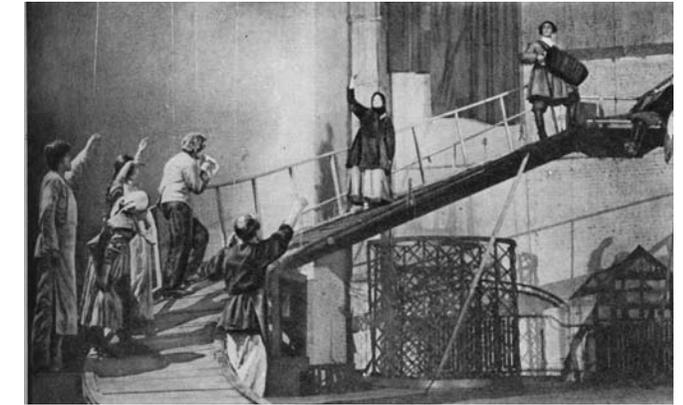
⁶⁴ Рудницкий К. Указ. соч. С. 289.

Сцена из спектакля «Доходное место». Театр Революции. 1923

⁶⁵ Эйзенштейн С.М. Сергей Эйзенштейн // Эйзенштейн С.М. Указ. соч. Т. 1. С. 90.

возможность использовать кино на уровне жанра и образного строя спектакля. Детективную мелодраму справедливо сравнивали с американским кино, его запутанной, но эффектной интригой и персонажами типа сыщика Пинкертон. Жанр диктовал и динамичность изложения: «Не только в сюжете, но и в самом методе композиции она (пьеса. – К.М.) черпает от эффекта киномонтажа»⁶⁶. Проблема, по мнению критиков, заключалась в том, что отдельные характеры были проработаны, а это противоречило схематичной природе пьесы-сценария и режиссуры. Под «кино» в «Озере Люль» понималась занимательно рассказанная история, световые эффекты, быстрота смены «кадров»: В. Шестаков соорудил движущиеся лифты, рекламные щиты и экран, на который проецировались тени танцующих людей. На деле же и пьеса, и спектакль были стилизацией кинематографа. Это заметил только П.А. Марков, увидевший в методе постановки, в графической точности движений, в световых эффектах и в самой манере игры «отзвуки символистского театра» и «любопытную театрализацию приемов кинематографа»⁶⁷.

В «Лесе» (1924) несложное кинематографирование критики видели в разбивке пьесы на 33 пронумерованных эпизода, благодаря чему «вяло плетущейся ткани словесно-драматического действия была придана невиданная дотоле упругость и движение»⁶⁸. Надписи на экранах довершали монтажную структуру спектакля. Внутри каждого эпизода был придуман аттракцион. Кинофикация? Да. Но подобная фрагментарность является и родовым свойством условного театра, предпочитающего



потоку жизни «ее динамические сгустки»⁶⁹.

В нажиме на мелкие, чуть заметные детали, развертывании их в самостоятельные эпизодики Блюм опять видит кинематографичность «Леса»⁷⁰. Но почему не лубок, почему не балаган с элементами агитплаката? В подобном эпизодическом строении действия реализовывалась заявленная в «Лесе» тема отношений искусства и реальности.

Зато черты «чаплинизма» были в Аркашке И. Ильинского. «Откуда взялась маска Чарли Чаплина? – спрашивал Мейерхольд. – Эта маска родилась на улице. Слияние извозчика с Чаплиным было возможно только при том условии, что он ее не присобачил к себе, так сказать, а нашел внутри себя самого. Это очень характерно, поэтому вопрос о маске для киноискусства – вопрос великой важности»⁷¹. Позже, говоря о предыгре в «Учителе Бубусе» (1925), Мейерхольд сравнивает кинороли Ильинского с игрой Чаплина или Гарольда Ллойда не в пользу первого и говорит, что там, где отличный комик Ильинский педалирует, достаточно подмаргивания. Понимая разницу между театром и кино, Мейерхольд требовал от театрального актера

Сцена из спектакля «Лес». ТИМ. 1924

⁶⁶ Херсонский Х. «Озеро Люль» в Театре Революции // Мейерхольд в русской театральной критике: В 2 ч. М., 2000. Ч. 2. С. 110.

⁶⁷ Марков П.А. Московская театральная жизнь в 1923–1924 годах // Марков П.А. О театре: В 4 т. М., 1976. Т.3. С.157–158.

⁶⁸ Блюм В. Островский и Мейерхольд // Мейерхольд в русской театральной критике. Ч.2. С.120.

⁶⁹ Рудницкий К. Указ. соч. С.304.

⁷⁰ Блюм В. Указ. соч. С. 120.

⁷¹ Цит. по: Февральский А. Указ. соч. С. 217.

кинематографической скупости, самоконтроля и точности, но с поправкой на сцену. Стремление к тому, чтобы разложить движение актера на части, соответствовало пониманию монтажной системы.

Говоря об «Учителе Бубусе», современники сошлись во мнении, что на материале легкой комедии А.М. Файко режиссер разрабатывал новую актерскую технику. В замедленном темпе «Бубуса» решались проблемы предыгры – развернутой пантомимы, предшествующей тексту реплики, «затакта», в котором актер обозначал свое отношение к тому, что сейчас произойдет.

Пантомима в чистом виде малопригодна для фиксации на пленку – слишком избыточна. Но в спектакле она казалась киноприемом потому, что напряжение, с которым зритель чего-то ждет, Мейерхольд считал самым интригующим качеством кино. Характерно, что у Эйзенштейна аналогичный прием назывался «отказным движением» и характеризовал максимально развернутую подачу намерения – правда, не в жизни, а в искусстве⁷². С предыгрой отказное движение сближает расчет на реакцию наблюдателя: «Например, получена телеграмма, – объяснял Мейерхольд в связи с «Бубусом», – распечатывает человек телеграмму, публика хочет скорее знать, <...> но актер знает, что человеку не терпится, – потерпи еще. <...> И тут уж публика говорит: “Ну ее к черту, телеграмму, а интересно смотреть, как он волнуется”⁷³. Эйзенштейна больше волновала реакция на attraction, для Мейерхольда важнее предощущение того, что будет. Или, словами М.Б. Ямпольского, самый плодотворный для воображения



«момент мучения, еще не доведенного до кульминации»⁷⁴.

Следы кинофикации были и в «Рычи, Китай!» (1926), и, безусловно, в «Ревизоре» (1926) – правда, на сей раз речь уже не шла о поединке театра с кино. Для Мейерхольда период кинофикации почти закончился. Ею будут увлекаться другие. В «Горе уму» (1928) отдельные сцены опять выглядели «кадрами» (например, эпизод в столовой, с живописно жующей толпой), а в целом действие строилось, как и в «Лесе», на разных планах сцены одновременно. Наконец, был в «Горе уму» и иронический оммаж кино – действие шло под музыкальное сопровождение тапера. И так до «Списка благодарений» (1931) по Ю.К. Олеше, когда Мейерхольд снова заговорил о возможности кинематографического эффекта в театре – на этот раз в связи с мокрыми волосами З. Райх, окунувшей голову в бассейн. «Театр говорит о кинофикации, а до сих пор от кино ничего не взял. Например, не использовал первоплановость, проблема света не взята. Примером, повторяю, может служить вчерашний эффект – мокрые волосы, освещенные прожектором»⁷⁵. Эта чуть ли не романтическая нота завершает путь его увлечения кино.

Сцена из спектакля «Учитель Бубус». ТИМ. 1925

⁷² Эйзенштейн С.М. Режиссура. Искусство мизансцены // Эйзенштейн С.М. Указ. соч. Т. 4. С. 89.

⁷³ Мейерхольд В.Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыку. <Доклад, прочитанный 1 января 1925 г.> // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. С. 85.

⁷⁴ Ямпольский М. Монтаж: Лексика. 1920–е // Искусство кино, 2000, № 3. С. 116, 117.

⁷⁵ Цит. по: Февральский А. Указ. соч. С. 131.

Впрочем, очень скоро изменится общественная парадигма, и кино станет инструментом идеологии власти, поощряющей совсем иные тенденции. Чувствуя силу самого массового из искусств, Мейерхольд идеалистически хотел и театр пре-

«чужой» художественной системы. И Мейерхольд добивался кинематографических эффектов собственными театральными средствами.

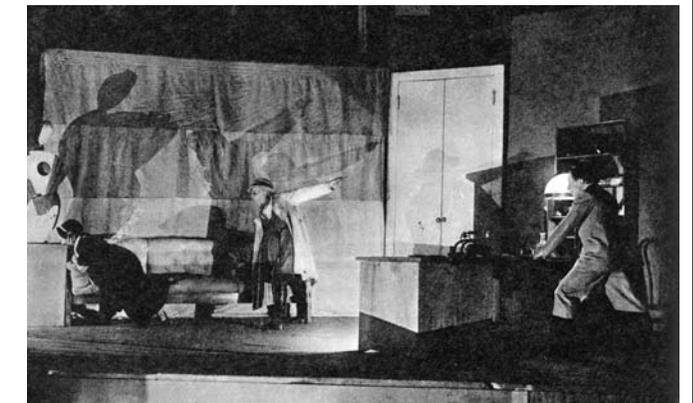
Тем не менее, кинофикация способствовала осознанию спектакля как «особым образом организован-

⁷⁶ Мейерхольд В.Э. Реконструкция театра (1929–1930) // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 195.



вратить в «самое массовое»: «Мы, строящие театр, который должен конкурировать с кино, мы говорим: дайте нам до конца довести нашу задачу кинофикации театра, дайте нам осуществить на сцене целый ряд технических приемов киноэкрана (не в том смысле, что экран мы повесим на сцене), дайте нам возможность перейти на сцену, оборудованную по новой технике, <...> и мы создадим такие спектакли, которые будут привлекать не меньшее количество зрителей, чем кинотеатры»⁷⁶.

Факт активного использования Мейерхольдом кино доказывает и другое – что оно близко его пониманию искусства как такового. Вот почему он увидел в кино возможность поиска, нового эксперимента. При встрече же с живым актером обнаружили и границы кинофикации – выяснилось, что театр остается собой, а кино сохраняет особость в пределах



ной динамической системы» и была средством достижения действенности, свойственной новой «оптической культуре». Демпсихологизация драмы, подготовленная опытом кинематографа, монтаж, усвоенный театром на уровне собственной структуры, – историческая заслуга кинофикации театра в 1920-е годы вообще и Мейерхольда, в частности.

Сцена из спектакля «Рычи, Китай!». ТИМ. 1926

Вс. Мейерхольд и Э. Гарин. Этюд к немой сцене «Ревизора», 1926

Сцена из спектакля «Список благодарений». ГостИМ. 1931

Марина ЗАБОЛОННЯ

ДЕЛО О «ДРАКОНЕ»

*А вас ли уж не драконили
разными беззакониями
без смысла и без суда.
Но в самые тяжелые годы
от сказочника-поэта
мы столько слышали свободы,
сколько видели света.*

Ольга Берггольц

Людоед Борджиа из шварцевской «Тени» утверждал, что человека легче всего съесть, когда он болен или уехал отдыхать. Золотое правило! Никиту Сергеевича Хрущева, например, в 1964 году коллеги по партии «съели» классическим способом: когда он отдыхал в Сочи. А главный режиссер и художник ленинградского Театра Комедии Николай Павлович Акимов, несмотря на то, что заверял актеров в своей несъедобности, в 1949 году был успешно «съеден», то есть снят с должности, во время гастролей его театра в Москве. «Дело» неязвимого остроумца Акимова, видимо, достигло наконец нужной степени пухлости. И терпению чиновников от искусства пришел конец. Прозрачность их намерений и аргументации выглядела бы анекдотично, если бы речь не шла о человеческой жизни. Акимову припомнили все: и – в который раз! – его «Гамлета» (1932), и его «Дракона» (1944). Тогда еще Акимов пошутил: «Впечатление, что меня послали в Сахару торговать мороженым, а льда не дали».

В разгар московских гастролей «Правда» опубликовала убийственную для Театра Комедии статью¹, где, в частности, говорилось: «Театр, некогда пробавлявшийся дешевой, салонной западной комедией, поставил <...> за последние годы ряд пьес советских драматургов. Однако в Театре Комедии относятся к постановке пьес советских авторов формально. Об искоренении рецидивов эстетства и формализма должна идти речь, когда мы ставим перед собой вопрос о дальнейшей творческой судьбе театра. <...> Художественное руководство театра не отдает себе отчета в той простой истине, что мало взять для постановки пьесу современного драматурга – необходимо добиться того, чтобы спектакль, поставленный по этой пьесе, представлял собой яркое произведение театрального искусства, в полной мере отвечая требованиям идейности, отличался высоким художественным мастерством». Автор статьи «явственно обнаруживал единую эстетическую природу “чисто театральное” формалистического

*Докладчик:
– На сегодняшнее число мы имеем
в Италии фашизм.
Голос с места:
– Да это не мы имеем фашизм!
Это они имеют фашизм!
Мы имеем на сегодняшнее число
советскую власть.*

Из записных книжек
И. Ильфа и Е. Петрова

¹ Граков Г. Рецидивы формализма// Правда, 1949, 5 августа.

стиля Н. Акимова с мизерной культурой безыдейной буржуазной комедии» (курсив мой. – М.З.).

Самое грустное, что нечто похожее не устраивало в Акимове не только «правую», но и «левую» критику. Шесть лет спустя, откликаясь на московские гастроли Театра Ленсовета, который Акимов возглавил после Комедии, даже Б.И. Зингерман отметил: «Искусство Акимова высокопрофессионально, высококультурно. Акимов воспринимает мир очень вещно, конкретно. Поэтому ему так удаются детали. Эта сугубая конкретность акимовского мышления спасла творчество художника от пустой условности и сделала его рафинированное искусство доступным и доходчивым <...> Такое, казалось бы, гармонически ясное и цельное, искусство Акимова долгое время несло в себе очевидное противоречие. Оно выражалось в разрыве между высокой культурой, утонченным профессионализмом акимовского творчества и его общественной незначительностью» (курсив мой. – М.З.)². И это было сказано тогда, когда Акимов на гастролях Театра Ленсовета продемонстрировал свои сатирические и, казалось бы, как раз общественно значительные работы – «Дело» А.В. Сухова-Кобылина и «Тени» М.Е. Салтыкова-Щедрина. В противоречивой оценке режиссерского метода был точно подмечен парадокс апологета комедии. Такую важную составляющую театра, как развлекательность – тем более, когда речь идет о комедии, – режиссер никогда не отвергал. Даже милые сценические пустяки выходили у него стилистически совершенными. Серьезным критикам, как и одиозным, развлекательность тогда была не по

душе. Сознание и у лучших людей форматировалось системой. Пропитанные идеологией, «средой обитания», даже самые правдивые, самые либеральные и талантливые из них талантливо заблуждались, пребывая в конфликте с собой. Так, блестящий ленинградский театровед И.И. Шнейдерман в 1987 году в личной беседе с автором данной статьи признавался: «Мы все требовали от Акимова то, чего он не должен был и не хотел дать». Вспомнил И.И. и свое «Открытое письмо Акимову» 1947 года, в котором 37-летний театровед осыпал режиссера упреками: «Вы хорошо постигаете природу театра. <...> Да, Вы любите театр, но если бы вы также любили самую жизнь, материал жизни! <...> В комедиях, которые вам иногда приходится ставить, меня раздражает не наличие признаков комического, а отсутствие признаков правды (курсив мой. – М.З.). Театр комедии – не цирк, не парижский “Водевиль”, не “Невский фарс”. Где драматический театр – там психология, быт, правда»³. Сильная отповедь. В те годы не то что слово, а буква порой несла в себе смертельную опасность. За «слово» попал в лагерь сам Шнейдерман, а другой ленинградский критик Д.И. Золотницкий всю войну прошел в штрафном батальоне – за описку в журнале, редактором которого был.

Тем не менее, обезвредить Акимова, видимо, было трудно, поэтому ругательные статьи в «деле» Акимова сначала копилась, а после вышеупомянутой статьи в «Правде» все решилось быстро. Из Москвы на гастроли в Сочи (в августе 1949-го) Комедия поехала уже без художественного руководителя. Что же касается

² Зингерман Б. Акимов сегодня// Театр, 1955, № 12. С. 43.

³ Шнейдерман И. Открытое письмо Акимову// Театр, 1947, № 8. С. 47.

Pro memoria

ЭМ

правды, то не ее ли бежали ответственные товарищи, закрывая лучшие акимовские постановки?

15 августа 1949 года в газете «Советское искусство» было опубликовано решение Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР о положении дел в Театре Комедии. Н.П. Акимову инкриминировалось подражание Вс. Мейерхольду, а также работа в стиле так называемого «экспрессивного реализма». Пугающий термин был трактован, как проповедь формализма и развернутая на практике программа безыдейного искусства, искажающего действительность.

Непохожесть Акимова ни на кого была раздражающе броской. Не удивительно, что художник круглосуточно был готов отражать удар. Е.Л. Шварц, словно отвечая его оппонентам, писал об этом так: «Всегда пружина заведена, двигатель на полном ходу. Все ясно в нем. Никакого тумана. Отсюда правдивость. Отсюда полное отсутствие, даже отрицание магического кристалла. <...> Акимов жаден еще до власти, до славы, до жизни и как человек умный, позволяет себе больше, чем другие. Жаден до того, что не вылезает из драки. Есть множество видов драки. Теперь в театральных кругах победил вид, наиболее мучительный для зрителя: вцепившись в противника когтями, разрывая пальцами рот, ударяя коленом в пах, борец кричит: “Необходима творческая среда”, “без чувства локтя работать невыносимо”, “социалистический реализм”, “высокая принципиальность”, “не умеют у нас беречь людей”, – и так далее. Акимов в драке правдив, ясен и смел до того, что противник, крича “мир хижинам, война дворцам” или

нечто подобное, – исчезает. <...> Единственный боец, на которого я смотрю в этой свалке с удовольствием, – Акимов. Он не теряет чувства брезгливости, как безобразник эпохи Возрождения, не кричит, кусая врага: “прекрасное должно быть величаво”. <...> И, наконец, он чуть ли не единственный имеет в своей области пристрастия, привязанности, обнаруживает чуть ли не гениальное упорство. Правдив, правдив!»⁴.

Дело о «Дракон» многое объясняет в судьбе Акимова и его театра, и все расставляет на свои места.

«ДРАКОН»–1944. СТРАХ УЙДЕТ

Мифологическое сознание давно укоренилось в нашей памяти. «Проклятая пора эзоповых речей» (В.И. Ленин) приучила нашу мысль к изобретательности выживания смыслов. В эпоху политической диктатуры, когда в театре установилась власть режиссеров, это оказалось кстати. Мы преуспели в искусстве расшифровки театральных знаков- посланий.

В эпоху диктатуры острые произведения могли быть обнародованы лишь в условиях «оттепели». Именно в такой момент, в 1962 году, проскользнул в печать (с согласия самого Хрущева) «Один день Ивана Денисовича» А.И. Солженицына, но после брежневского переворота и свержения власти Хрущева жизнь страны замедляется, трансформируется ее стиль, и не один Солженицын становится persona non grata. Театр Комедии с 1935 по 1968 годы (за вычетом периода отставки Акимова с 1949 по 1955 годы) оставался островом свободы. Акимов был ее гарантом и заложником. Власть это настораживало.

⁴ Житие сказочника. Евгений Шварц. М, 1991. С. 340.

Опыт

ЭМ

Дважды – в 1944 и 1962 годах – подцензурный «Дракон» Е. Шварца появлялся на сцене Театра Комедии. И тот факт, что пьеса не могла долго удержаться на сцене, свидетельствовал со всей определенностью: неладно что-то в нашем королевстве. Такую уж сказку сочинил этот добрейший, нежнейший, остроумнейший человек. При любом режиме в ней чуяли крамолу.

Страх репрессий у советского человека в военные годы был вымещен другим объектом: объявился враг внешний, враг пострашнее. Страна боролась с фашизмом, и драматург Е. Шварц в

опасности. Во время Второй мировой войны все «протестные» (по отношению к фашизму) художники мира писали в тех или иных ракурсах о свободе, вине, покаянии, о страхе и ответственности. Духовное противостояние выражалось по-разному. Хемингуэвский «трагический стоицизм» был не каждому по плечу. В 1941-м, после бомбардировки дома, покончила с собой В. Вулф, в 1942-м в знак протеста против деградации Европы совершил суицид С. Цвейг. В 1943-м Т. Манн написал своего «Доктора Фаустуса», Ж. Ануй – «Антигону», Ж.-П. Сартр – «Бытие и ничто», Г. Гессе завершил нежную утопию



1943 году безболезненно прошел цензуру со своей новой, самой сильной, провидчески страшной пьесой. «Крепким орешком» оказалась эта сказка, детская наивность которой проявила бесчеловечный алгоритм военной политики. До соцреализма «Дракону», как современной советской пьесе, было далеко...

Человек может освободиться от страха лишь в минуту большой



«Игра в бисер».

В том же 1943-м лондонский Театр Олд Вик «на ура» давал пьесу К.М. Симонова «Русские люди». В 1944-м Лоренс Оливье вышел на сцену Ричардом III. Через год актер снял фильм «Генрих IV», а Л. Висконти – «Одержимость». В «контру» фашистским идеологам, использовавшим миф «для достижения грязных целей» (Т. Манн), Сартр, Жироду, Ануй, Брехт миф «гуманизировали».

Е. Шварц.
Портрет работы
Н. Акимова, 1942

Н. Акимов.
Автопортрет, 1940

Pro memoria

ЭМ



Лев Колесов – Дракон

Борис Смирнов –
Ланцелот

В России тем же, по существу, занимался и Е. Шварц. Своего «Дракона», как вариацию мифа о Персее и Чуде святого Георгия, он дописал в 1943-м в Душанбе, где работал в эвакуации вместе с ленинградским Театром Комедии.

В 1943-м «эзопов язык» стал необходим и французам. Оккупированный Париж под носом у немцев ставит «Содом и Гоморру» А. Жироду с Ж. Филипом в главной роли и «Атласную туфельку» П. Клоделя (Комеди Франсез, режиссер Ж.-Л. Барро). Ш. Дюллен показывает «Мух» Сартра и играет роль Юпитера в этой дерзкой переделке эхилловской «Орестеи».

Удивительный феномен времени, неожиданная параллель: «Мухи» и «Дракон» оказались зеркальным отражением друг друга. В условиях фашистской оккупации абстрактные рассуждения французского философа-экзистенциалиста обрели непосредственный политический смысл и зазвучали, как призыв к гражданскому самосознанию и борьбе за свободу. В пьесе раскрывается иллюзорность

ницшеанского идеала сверхчеловека как безграничного самоутверждения. Свобода человека, по Сартру, неотчуждаема и неистребима. Все попытки ее подавления или отказа от нее происходят от раздвоенности существования. Между его «желанием быть богом» и достижением «бытия-в-себе» (при сохранности «бытия-для-себя») лежит пропасть, что превращает человека в одно лишь «тщетное стремление».

В спектакле Дюллена героем был тот, кто взвалил на себя ответственность за других. Прибывший в город детства душевно опустошенный Орест мучительно определялся в выборе. (В скобках заметим, что «мухами» французы называли шпионов, «Повелителем мух» считался издревле сам Вельзевул, в пьесе Сартра таким повелителем выступает многоликий Юпитер.) В спектакле-притче о проданной Франции зрителю нетрудно было вычитать актуальный подтекст. В этой болтливой драме были узнаваемы все герои: Орест – человек из Соппротивления, Эгисф – оккупант,

Опыт

ЭМ

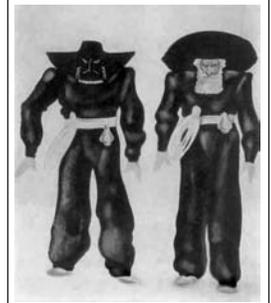
Клитемнестра – профашистское французское правительство. Но главным здесь был великий и ужасный кукловод, Юпитер, меняющий внешность, поведение, статус – от прохожего до Бога. Тот, кого Орест победил. Демагогия власти страшна мнимым панибратством и одинакова при любом строе. Юпитер у Сартра менял обличье, стратегию и тактику ровно так, как Дракон у Шварца – Акимова. В сущности, оба были фокусниками-проходимцами, и каждый – колоссом на глиняных ногах, чье мнимое величие запрограммировано в головах запуганных и плохо информированных граждан. Только в спектакле Дюллена сцена изображала разрушенную Элладу, а у Акимова – сказочное Средневековье.

Великая Пустота распирала Дракона, она же заполнила и его наместника, Бургомистра. Наверное, это и есть магия места в буквальном смысле слова: того сиденья, которое сначала воспринимает повадки хозяина, а потом передает их по наследству следующему властителю. А поскольку закон такого поведения работает безотказно, то сама собою напрашивалась крамольная мысль: если освободитель Ланцелот будет лечить больные души, то кто будет ими управлять? И как обойтись без традиции жертвоприношения?..

Как рассказывала мне московский театровед Е.М. Ходунова, попавшие на закрытый просмотр «Дракона» испытали душевное потрясение и почти мистический ужас. Бдительная цензура, как ей и положено, испугалась раньше, и в унисон репетиционному процессу заработал запретительный механизм. В Комитете по делам искусств шли совещания. «Помню, как я пытался

спасти в 1944 году «Дракона», – вспоминал И.Г. Эренбург. – Я не говорил ни об искусстве, ни о той вечной правде, которой посвящена пьеса Шварца. Шла война, совещание происходило 10 ноября 1944 года – за две недели до того наши войска прорвались в Восточную Пруссию. Я говорил о том, что «Дракон» – удар по моральной стороне всех закамуфлированных покровителей фашизма. Защищал пьесу Н.Ф. Погодин, страстно говорил С.В. Образцов. Никто из присутствующих ни в чем не упрекал Шварца. Председатель комитета (М.Б. Храпченко. – М.З.), казалось, внимательно слушал, но случайно наши глаза встретились, и я понял тщету всех наших речей»⁵.

Как всегда в судьбе Акимова «кстати» подоспела статья «Вредная сказка», где о «Драконе» было сказано, что это «пасквиль на героическую освободительную борьбу народов с гитлеризмом». «Дракон – это палач народов. Но как относятся к нему жители города, которых он угнетает? Тут-то и начинается беспардонная фантазия Шварца, которая выдает его с головой. Оказывается, жители в восторге от своего дракона. «Мы не жалуемся. Пока он здесь, ни один другой дракон не осмелится нас тронуть», <...> народ предстает в виде безнадежно искалеченных эгоистических обывателей <...> Мораль этой сказки заключается в том, что незачем, мол, бороться с драконом – на его место встанут другие драконы поменьше; да и народ не стоит того, чтобы ради него копыя ломать; да и рыцарь борется только потому, что не знает всей низости людей, ради которых он борется»⁶. Т.е. на самом деле смысл и истинное значение этой «сказки на все времена»

Палач.
Эскиз Н. Акимова

⁵ Эренбург И. Люди, годы, жизнь.
Цит. по: Огонек, 1987, № 24. С. 63.

⁶ Бородин С. Вредная сказка // Литература и искусство, 1944, 25 марта.

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>даже чиновники от искусства поняли прекрасно.</p> <p>В принципе Акимов и Шварц могли бы привыкнуть к подобному развитию событий, поверив в его историческую закономерность. Шварц пишет, Акимов ставит, спектакль запрещают. Еще в 1935 году они задумали переделать для сцены сказки Андерсена «Голый король» и «Принцесса и свинопас», но работу запретили, когда спектакль был наполовину готов. Оборвалась с началом войны и жизнь поставленной в 1940 году Акимовым «Тени». Теперь на очереди был «Дракон». На войне, как на войне.</p> <p>...Акимов репетировал пьесу быстро, регулярно выезжая из Душанбе, где работал в это время Театр Комедии, в Москву на переговоры о гастрольях и за разрешением на постановку. Хронику рождения и смерти спектакля описал в своем дневнике Е. Шварц.</p> <p>«1944. 23 января</p> <p>Акимов уехал в августе в Москву, и я остался в театре худруком. Кроме того, я кончал «Дракона». До приезда Акимова (21 октября) я успел сделать немного. Но потом он стал торопить, и я погнал вперед. Сначала мне казалось, что ничего не выйдет. Все поворачивало куда-то в разговоры и философию. Но Акимов упорно торопил, ругал, и пьеса была кончена, наконец. 21 ноября я читал ее в театре, где она понравилась...</p> <p>26 января</p> <p>Я получил двадцать четвертого телеграмму из Москвы от Акимова: «Пьеса блестяще принята Комитете возможны небольшие поправки горячо поздравляю Акимов». Это о «Драконе». В этот же день получена от него телеграмма, что <...> московские гастроли утверждены.</p>	<p>7 марта</p> <p>Приехал Акимов позавчера, пятого марта, в воскресенье. Рассказывает, что «Дракон» в Москве пользуется необычайным успехом. Хотят его ставить четыре театра: Камерный, Вахтанговский, театр Охлопкова и театр Завадского <...></p> <p>28 марта</p> <p><...> «Дракон» как будто получается.</p> <p>17 июня</p> <p>«Дракона», которого так хвалили, вдруг в конце марта резко обругали в газете «Литература и искусство». Обругал в статье «Вредная сказка» писатель Бородин. Тем не менее, разрешен закрытый просмотр пьесы. Он состоится, очевидно, в конце июня или в начале июля.</p> <p>16 июля</p> <p>«Дракон» все время готовится к показу, но день показа все откладывается. Очень медленно делают в чужих мастерских (в мастерских МХАТа и Вахтанговского театра) декорации и бутафорию. Вчера я в первый раз увидел первый акт в декорациях, гримах и костюмах. Я утратил интерес к пьесе.</p> <p>9 декабря</p> <p>«Дракон» был показан, но его не разрешили. Смотрели его три раза. Один раз пропустили на публике (4 августа 1944 года, т.е. две недели спустя после покушения на Гитлера. – М.З.). Спектакль имел успех. Но потребовали много переделок. Вместо того чтобы заниматься мелкими заплатками, я заново написал второй и третий акты. В ноябре пьесу читал на художественном совете ВКИ. Выступали Погодин, Леонов – очень хвалили, но сомневались. Много говорил Эренбург. Очень хвалил и не сомневался. Хвалили</p>

<i>Опыт</i>	<i>ЭМ</i>
<p>Образцов, Солодовников. Сейчас пьеса лежит в Реперткоме.</p> <p>15 декабря</p> <p>Сегодня ходил с Акимовым в Репертком, разговаривал о новом варианте «Дракона». Разговор, в сущности, кончился ничем»⁷.</p> <p>Историю «Дракона»-1944 дополнил и сам Акимов. «В Душанбе Шварц написал одно из самых замечательных своих произведений, начатое им перед самой войной, – сказку «Дракон». Сказка эта писалась для нашего театра, я находился в постоянном общении с ее автором, и мне были известны в деталях все замыслы и намерения Шварца, а также и многочисленные варианты второго и третьего актов – поскольку, согласно своей творческой манере, Шварц написал первый акт сразу и очень быстро. Дальнейшая судьба пьесы и различные ее толкования критиками и зрителями были впоследствии настолько усложнены, что, пожалуй, имеет смысл изложить историю создания этой пьесы. Зная Шварца по всем его произведениям, можно себе ясно представить, как этот настоящий воинствующий гуманист ненавидел фашизм во всех его проявлениях. И начал писать «Дракона» он именно в тот момент, когда сложные дипломатические отношения с гитлеровской Германией в попытках сохранения мира исключали возможность открытого выступления со сцены против уже достаточно ясного и неизбежного противника. <...> Когда в 1942 году Шварц снова принялся за эту работу, никаких препятствий против открытого выступления уже, конечно, не было, но сказочная форма, блестяще удавшаяся в первом акте, сообщала всему произведению такую силу обобщения, в такой</p>	<p>степени заостряла мысль автора, не стесненную документальными подробностями, что она оказалась более точной даже по чисто художественным соображениям. На протяжении двух лет работы исторические события давали новую пищу для развития темы. Задержка открытия второго фронта, сложная игра западных стран, стремившихся добиться победы над германским фашизмом с непременным условием максимального истощения советских сил, говорили о том, что и после победы над Гитлером в мире возникнут новые сложности, что силы, отдавшие в Мюнхене Европу на растерзание фашизму и вынужденные сегодня сами от него обороняться, не стремятся к миру на земле и могут впоследствии оказаться не меньшей угрозой для свободы человечества. Так родилась в этой сказке зловещая фигура Бургомистра, который, изображая собою в первом акте жертву Дракона, приписывает себе победу над ним, чтобы в третьем акте полностью заменить собою убитого Ланцелотом угнетателя города.</p> <p><...> Когда в 1944 году Театр Комедии переехал из Таджикистана в Москву и показал там премьеру «Дракона», одобренную и разрешенную на предварительных просмотрах, во время премьеры я был вызван к очень взволнованному председателю Комитета, который сообщил мне, что спектакль этот играть больше нельзя. Мотивировок высказано не было, да и не могло быть высказано: много времени спустя выяснилось, что какой-то сверхбдительный начальник того времени увидел в пьесе то, чего в ней вовсе не было. И только через восемнадцать лет – в 1962 году эта пьеса снова увидела свет рампы в</p>

⁷ Шварц Евгений. Живу беспокойно... Л., 1990. С.13-15.

<i>Pro memoria</i>	
<p>Театре Комедии, а затем была поставлена в Польше, Чехословакии, в Германской Демократической Республике и США, и из нее был сделан радио-спектакль в Лондоне»⁸.</p> <p>О «Драконе» Акимова военной поры позволяют составить представление лишь несколько эскизов да пара фотографий. Работая, Акимов все свои эскизы обычно раздавал актерам и в цеха, и там многие из них навсегда растворились. На одной из фотографий, как на картине Мантеньи «Св. Георгий», мы видим молодого обаятельного парня, закованного в латы, но сохраняющего внутреннее изящество, профессионального рыцаря. Непокрытая голова. Поза победителя. На роль Ланцелота Акимов назначил очень популярного перед войной премьеры театра С.Э. Радлова (впоследствии актера МХАТа) Бориса Смирнова. Стройный красавец, у себя в театре он играл либо героев-любовников, либо злодеев. На его актерском счету были громкие сценические победы: Ромео, Павка Корчагин, Паратов, лорд Горинг в «Идеальном муже» О. Уайльда. Роль Ланцелота, попавшего в тихий (до смерти?) городок с говорящими котами и осликами, была несколько иной по накалу и темпераменту. Но, видимо, Акимову нужен был актер с биографией, с «легендой».</p> <p>... На сцене, за массивной, цвета запекшейся крови, стеной, казалось, составленной из окаменевших понурых человеческих фигур, возвышался средневековый замок. На тесной площадке перед ним застыли голые чахлые деревья в позах отчаяния: одно воздело ветви к небу, другое согнулось в три погибели. Напротив ратуши в</p> <p>полупрофиль возвышался замок Дракона. В целях устрашения громадная стрельчатая арка пещеры была украшена архитектурными деталями в виде каменных лап хозяина: задние конечности упирались в землю, передние были вытянуты вперед, причем, на одной из них стоял часовой, а другая держала вывеску: «Любям вход безусловно воспрещен».</p> <p>Дракона играл актер сдержанного, но сильного темперамента, с уникальным голосом и выразительным декламационным даром – Лев Колесов. В данном случае было совсем неважно, сколь интеллигентно лицо исполнителя Дракона (в «Милом лжеце» Килти Колесов изящно играл Бернарда Шоу, а много раньше, еще в ленинградском ТЮЗе, – пушкинского Бориса Годунова). Его лицо было закрыто жуткой маской, похожей на морду хамелеона. Но актерская органика, импровизационный навык бывшего «синеблузника» лишь усиливали внешний эффект. Опасностью несло от этой твари, за время своей власти иссушившей души горожан и превратившей их в механических кукол. Однако, подавив сопротивление, Дракон несколько размяк и обленился. Появление одинокого бесстрашного незнакомца растревожило сонную жизнь города, вызвало недовольство многих. Презрев поведение гостя, Ланцелот, не раздумывая, вызвал на бой Дракона, чтобы спасти от смерти самую красивую девушку города, уготованную Горынычу в жены. (По утверждению Д.З. Шухман, работавшей на спектакле 1944 года осветителем, Эльзу играла возвратившаяся из Голливуда Е.В. Юнгер. Но иных подтверждений этому нет.)</p>	<p>⁸ Акимов Н. Наш автор Евгений Шварц // <i>Житие сказочника. М. 1991. С. 227-234.</i></p>

<i>Опыт</i>	
<p>«Папаша Дра-дра» менял свое обличье по настроению и обстоятельствам: от человекоподобного лысого монстра до прямоходящей саламандры в лапах, с черепом в крокодильих наростах, с обвислыми, носорожьими складками кожи. Его трон, грубо сбитый на манер массивного табурета с подушечкой, также обвивали когтистые лапы земноводного чудовища. Но Дракон на нем не восседал: он попирали его лапами, как и город. В его логове стояли скульптуры только коленапреклоненных людей, – тех, кто превратился в пресмыкающихся от раблепной позы. Его ухмыляющаяся рожа появлялась даже на циферблате ратушных часов: здесь и время было подчинено Дракону.</p> <p>Вот какому чуду посмел бросить вызов Ланцелот. Усталый, израненный в боях, он случайно забрел в дом архивариуса Шарлеманя (Глеб Флоринский), влюбился в его дочь, покорную девушку Эльзу, и мгновенно ввязался в драку. Сработал инстинкт профессионального рыцаря: это потом уже он подумал про город и его мертвые души. А если рыцарь защищает даму, то, по мысли режиссера, вызов на бой смотрится, как вызов на дуэль. И Акимов сочиняет эффектную, экспрессивную сцену. Среди медных сковородок и кастрюль уютной кухни Шарлеманя Ланцелот давал Дракону звонкую пощечину. Противники стояли на противоположных концах сцены, и пощечина «перелетала» это расстояние со скоростью звука: Ланцелот замахивался, за кулисами раздавался хлопок в ладоши, Дракон от неожиданности вздрагивал и хватался лапой за щеку. Это людоеду Борджиа после пластической операции пощечина казалась мягким</p>	<p>шлепком, потому что он пересадил себе на лицо кожу с собственной ягодицы. А Дракон от ярости багровел.</p> <p>«Раздается оглушительный, страшный, тройной рев. Несмотря на мощь этого рева, от которого стены дрожат, он не лишен некоторой музыкальности. Ничего человеческого в этом реве нет. Это ревет Дракон, сжав кулаки и топая ногами. <...> делает легкое движение плечами и вдруг поразительно меняется. Новая голова появляется у Дракона на плечах. Старая исчезает бесследно. Серьезный, сдержанный, высоколобый, узколицый, седеющий блондин стоит перед Ланцелотом. <...></p> <p>Д р а к о н. Вы знаете, в какой день я появился на свет?</p> <p>Л а н ц е л о т. В несчастный.</p> <p>Д р а к о н. В день страшной битвы. В тот день сам Аттила потерпел поражение, – вам понятно, сколько воинов надо было уложить для этого? Земля пропиталась кровью. Листья на деревьях к полуночи стали коричневыми. К рассвету огромные черные грибы – они называются гробовики – выросли под деревьями. А вслед за ними из-под земли выполз я. Я – сын войны. Война – это я. Кровь мертвых гуннов течет в моих жилах, – это холодная кровь. В бою я холоден, спокоен и точен».</p> <p>Чудес и преобразений Акимов в своем спектакле придумал великое множество, художник превратился в волшебника. Но воплотить задуманное было не так просто. Мы помним, как нервничал Шварц по поводу затянувшейся работы над сценическим оформлением. По свидетельству бутафора Театра им. Евг. Вахтангова Ольги Владимировны Сваричевской,</p>

<i>Pro memoria</i>	<i>Эм</i>
<p>которую Акимов просил смастерить важные сценические детали «Дракона», подготовка к спектаклю шла в условиях строжайшей конспирации. В поздних воспоминаниях этой женщины, бесспорно, есть исторические неточности, но атмосфера времени, а главное, характер акимовской работы переданы очень выразительно. Ученическая тетрадка, куда были записаны важные эпизоды из жизни акимовского «Дракона», хранится в РГАЛИ. Этот документ военной эпохи (с сокращениями и в соответствии с нормами современного русского языка) приводится впервые.</p> <p>Из воспоминаний Ольги Владимировны Сваричевской⁹</p> <p>«В квартире на ул. Вахтангова В. Герасимова (завпост Театра им. Евг. Вахтангова. – М.З.) жил Акимов. В комнате стены были завешаны восточными масками. <...></p> <p>Акимов был сосредоточен. Усадил меня на кушетку и долго молчал, глядя на меня. Владимир Михайлович (Герасимов. – М.З.) молчал тоже. Я ждала <...></p> <p>Акимов: “Вы можете работать столько, сколько мне надо? Ночью, днем... подумайте, не торопитесь...”</p> <p>“Могу”, – ответила я. <...></p> <p>Владимир Михайлович сказал: “Акимов приехал в Москву, чтобы поставить “Дракона” Шварца. В Ленинграде не всем это понравилось, и он приехал делать здесь, уже готовое увезти в Ленинград”.</p> <p>Первая постановка должна была пройти здесь же.</p> <p>“Желательно об этом не распространяться. В цеху скажите, что берете отпуск за свой счет. Акимов</p>	<p>вам заплатит с лихвой. Но на работе ничего не должны знать, где вы и чем заняты. Это в помещении театра, но никакого общения с цехом. Завтра в 10 к Акимову с инструментом”.</p> <p>Акимов принес папку эскизов с головами персонажей. “Увеличьте головы, а мне нужно сделать стулья, похожие на тех людей, которые сидят в них помногу лет в заседаниях. Стулья приняли образ сидящих. Это люди черной души. Надо, чтобы стулья отразили эту черную душу. Я умышленно не даю вам большой размер, чтобы вы не копировали. Каждый думает по-своему. Я хочу, чтобы вы в глине отразили черноту их душ, как вы это понимаете сами. Есть момент, когда на заседание люди еще не вошли, а стулья стоят. Так вот, стулья должны отразить характер тех, кто придет и сядет в них. Чтоб отразили все их дела, черные, скрытые за прекрасными словами, чтобы было страшно смотреть даже на стулья, в которые сядут [эти] люди. Начертите фигуру в полную величину, чтобы можно было отдать столярам делать стулья и кресла. Потом вы облепите его глиной. Папье-маше будем снимать поверху <...> Головы будем отливать в формы”.</p> <p>Огромный рулон бумаги на полу. Серая мягкая бумага. Стоит ее порвать на крохотные, меньше пяточка, кусочки, уложить в форму, намазав клейстером, и она примет все контуры, формы. Высохнет, и чудесные орнаменты завьются перед глазами. Все в моих руках! Краска оживит, тон лака дадут блеск и сияние.</p> <p>Это были табуреты с фанерным контуром персонажа. Коренастый, но легкий, подвижный, Акимов весь светился каким-то светом. Его большие черные (в действительности,</p>

⁹ РГАЛИ. Ф. 2737. Оп. 2. Ед. хр. 26.

<i>Опыт</i>	<i>Эм</i>
<p>голубые. – М.З.) глаза сияли. Он шел легко по залу и чуть жестикулировал сам с собой руками. Узнав, что одна фигура полностью нанесена на бумагу, пришел в восторг. “Мне хочется скорее посмотреть, как ляжет глина!”</p> <p>Советник был в мантилье, она складками шла до полу. Сутана иезуита лежала более плотными складками, свисали четки с пояса и веревочный пояс, завязанный на одну петлю, тоже свисал сбоку.</p> <p>Акимов радовался. Он прищурился, отходил, подходил, смотрел издали. “И до дракона доберемся <...> я сам еще не полностью решил. Эскиз готов, но надо его оживить. Думаю обтянуть его зеленым шелком на каркасе, а голову – наросты, гребешки и пасть – из папье-маше. Вращающиеся глаза с фонарями, пасть раскрывается] и высовывается язык. Шарниры для поворотов”.</p> <p>Акимов увидел стулья.</p> <p>“Все правильно, все, как задумано. Ольга Владимировна, а вы сами садитесь в стулья?” Акимов оторвал кусок бумаги, набросил на сиденье и плюхнулся на стул. “Хорошо! Удобно. Ну, начинайте! Слов 12 <...> надо”. Когда Акимов встал, все выпуклости остались [,] чуть примявшись. “Мне надо, чтобы актер чувствовал себя удобно на стуле, чтобы не думал: тут вливается, там жмет. Вот и примял их вам. Теперь удобно” <...></p> <p>Владимир Михайлович: “Отделывать и красить стулья не будем, их требуют для репетиции в театр Оперетты – там мы будем ставить «Дракона». Левкасить, шпаклевать – позже...”</p> <p>Стульев было пять, по два по бокам, в центре – мордастый буржуй в котелке. Его руки изображали</p>	<p>подлокотники, опирающиеся на брус, замаскированные рукавами его визитки. Мантии не было, ноги расставлены врозь. Этот нравился Акимову больше всех.</p> <p><...> Не зная до поры точно, я догадывалась, что произошел крах, крушение акимовской мечты.</p> <p>Срочно неготовые стулья потребовали привезти в “Оперетту”. Я сопровождала их на грузовике.</p> <p>Вот центральный буржуй: щекастый, в круглом котелке, воротничок подпирал надутые щеки. Галстук бантиком, манишка топорщится. Пиджак чуть распахнулся, и на круглом животе обрисовалась цепочка от часов и [с] брелоком. Руки впились в подлокотники, пальцы скрючены, как когти зверя. Ноги врозь на подставке, будто он выше других. Глаза чуть нависают, всматриваются, кого можно съесть раньше, захватить в свои пути. Он не выдох. Так что поедут четыре стула – с узкими высокими спинками.</p> <p>Кому-то помешала слава Акимова, блеск его остроумия, его неумная фантазия! Помешали его прекрасные черные глаза, его организаторские способности! Против него затеяно “черное дело”, и главным действующим лицом этого “дела” стала <...> я. Я оказалась тем местом, куда больше всего можно было укутить художника!</p> <p>В задуманных стульях была большая удача художника! Они были центром спектакля, блеском его фантазии!</p> <p>Стоило подсыпать в муку песок, – и клейстера нет! Левкаса нет! Работы нет! А неопытный бутафор, работающий с плохим клейстером, – вся работа сорвана! Мука – дефицит!</p> <p><...> Стулья побросали в грузовик. Садовая вся разбита. Особенно трясло Советника. Его</p>

<i>Pro memoria</i>	<i>ЭМ</i>
<p>остроконечная шапка была узкой и длинной, а шея тонкой. Голова эта вдруг оторвалась и повисла вперед.</p> <p>Люди смеялись, издевались: “Столько шума, а гроша ломаного не стоит”. Потасили на сцену, меня не пустили. Как я пережила, как выдержала? Сколько ждала? Наконец, вышел Герасимов и спросил: “Вы еще здесь? Не пойдет “Дракон” <...> не приняли. Идите домой”.</p> <p>Конечно, приведенный текст – не столько документ, сколько проекция, пожелтевший отпечаток времени, кое-как сохранившийся в памяти женщины. Даже в подробностях вредительства по поводу подсыпанного кем-то в муку песка и в трогательном до наивности чувстве вины девушки, полагающей, что именно ее работа сорвала премьеру, – интонация, колорит и воздух эпохи. В рассказе участницы событий не только проясняется логика акимовского замысла, секреты его творческой кухни. Ощутим ритм жизни и та атмосфера, в которую погружался каждый участник спектакля, будь то артист, осветитель или бутафор.</p> <p>Известно, что акимовский режиссерский метод (сомнительный для некоторых профессионалов) предполагал безоговорочный примат сценографии. В создании спектакля у Акимова доминировал визуальный план: каждая мизансцена сочинялась художником по принципу мультипликации. На первой встрече с актерами, где он выступал с развернутой двухчасовой режиссерской экспликацией, он раздавал им эскизы декораций, костюмов и гримов. Он создавал пиршество сначала для глаз, а дальше – имеющий уши да услышит... Его</p> <p>спектакли проще было запретить, чем переделать. Это было акимовское ноу-хау, и переубедить режиссера-художника не мог даже автор пьесы. В письме от 19 марта 1944 года Шварц писал Акимову: «Власть Ваша, власть постановщика, все-таки велика и почти божественна, хоть и ограничена». Вполне допустимо, что сценическим изобилием режиссер мог «перекрыть» (а, может, и прикрыть) текст. Прогон первого действия «Дракона» вызвал у Шварца двойственное чувство, о чем он и сообщил в письме: «Чудеса придуманы прекрасно. Но в самом обилии их есть оттенок недоверия к пьесе... Если чудо вытекает из того, что сказано в пьесе, – оно работает на пьесу. Если же чудо хоть на миг вызывает недоумение, требует дополнительного объяснения, – зритель будет отвлечен от весьма важных событий. Развлечен, но отвлечен»¹⁰.</p> <p>Очевидцы рассказывали, что в «Драконе» художественный иллюзионизм Акимова достигал сценического совершенства. Вероятно, это был первый отечественный триллер «фэнтэзи». Чудеса и превращения казались почти стереоскопическими. Зритель не понимал, как появлялось и куда исчезало чудовище, каким образом оно оказывалось в одной точке сценического пространства, чтобы тотчас возникнуть в новом месте и новом облике (для этого Акимову понадобились три актера на роль Дракона). Страх и трепет нагнетались исподволь, толчками. Сила обобщения, возникавшая на контрапункте визуального с вербальным, по словам очевидцев, потрясала.</p>	<p>¹⁰ Письмо Е.Л. Шварца Н.П. Акимову. 1944, 19 марта // <i>Жизнь сказочника. Евгений Шварц. М. 1991. С. 154. Впервые опубликовано: Вопросы литературы. 1967.</i></p>

<i>Опыт</i>	<i>ЭМ</i>
<p>В новом изложении – живом, наивном и трепетном – древней легенды о Георгии Победоносце открылась страшноватая перспектива нашего послевоенного будущего. Такова сила театра: ставили о Гитлере, а разглядели и Сталина. Смысловой перевертыш расширил игровое поле спектакля. С тем же успехом, будь сказка поставлена даже в Париже, она отразила бы мир любого другого конкретного зрителя.</p> <p>Неожиданно прозвучала в спектакле и тема присвоения подвига, неистребимое русское самозванство. Ланцелот, победитель Дракона, возвращался в город, как в психушку, лечить «мертвые, дырявые» души обывателей. Но видел, что Бургомистр уже занял место Дракона, а его сын Генрих – место отца, и уклад жизни никак не переменялся. В приводимом выше письме Шварц аттестует рабскую ординарность самых ярких персонажей сказки. Их устоявшийся быт давно превратился в череду церемоний. Все здесь держится в рамках приличий. Каждый по-своему аристократичен, изящен, уверен в себе в координатах общепринятого уклада. Далее – terra incognita. На чужой территории эти люди теряют индивидуальные свойства, превращаясь в беспомощных детей, вынутых из песочницы.</p> <p>Шарлемань, защищая Ланцелота, оправдывается перед Драконом. Добродетельная Эльзав полной растерянности говорит Ланцелоту, расстрелованному весь город: «Все было так ясно и достойно». Ей, как и ее подругам, как и всем горожанам, понятна безусловность ее жертвы. Это не оспаривается, к этому привыкли.</p>	<p>Должны привыкнуть и к переменам. Форсмажорные обстоятельства поколебали город. Генрих (тут Акимов был солидарен со Шварцем, назначив на роль героя-любownika И. Ханзеля), аристократичный и изящный, сын своего отца, всегда и во всем искренне верящий в собственную правоту и добродетельность, выросал в виртуозного демагога.</p> <p>«Генрих. Год назад самоуверенный проходимец вызвал набой проклятого дракона. Специальная комиссия, созданная городским самоуправлением, установила следующее – покойный наглец только раздражил покойное чудовище, неопасно ранив его. Тогда бывший наш бургомистр, а ныне президент вольного города героически бросился на дракона и убил его, уже окончательно, совершив различные чудеса храбрости. <...> Чертополох гнусного рабства был с корнем вырван из почвы нашей общественной нивы. ...Благодарный город постановил следующее: если мы проклятому чудовищу отдавали лучших наших девушек, то неужели мы откажем в этом простом и естественном праве нашему дорогому избавителю!».</p> <p>Открытый финал – весело играющая музыка, объяснение рыцаря в любви всем горожанам, цветы, чудесным образом распускающиеся от радости, – был сказочно сладок, но и он не спас спектакль от цензуры. Общее ликование с надеждой на прекрасное будущее было смазано. (Вспомним, что у Сартра в «Мухах» Орест после убийства тирана покидает город, увлекая за собой рой мстительных старух и, тем самым, освобождая жителей от страха.)</p>



**«ДРАКОН»–1962.
«ПОУЧИТЕЛЬНАЯ ИСТОРИЯ»**

В 1962 году Акимов решил вновь поставить «Дракона». На то имелись веские причины. Не стоит забывать его личную заинтересованность в пьесе, к созданию которой он приложил столько сил. Считается, что шварцевская «Тень» стала для режиссера тем, чем была для МХТ чеховская «Чайка» или «Синяя птица», а для Вахтангова – «Принцесса Турандот». Но в «Драконе», может быть, даже в большей степени, чем в «Тени», ощущалось столь милое сердцу Акимова вахтанговское начало. Эстетика «фантастического реализма» в этой сказке могла проявиться в невиданной вариации. А в густой пряной сказочности – проясниться смысл новой жизни.

На гребне хрущевской «оттепели» стоило рискнуть еще раз. Момент был не столько удобный, сколько исторически важный.

В августе 1961 года была возведена Берлинская стена между восточной и западной частью города, чтобы воспрепятствовать потоку беженцев на запад. В связи с этим бургомистр В. Брандт обратил с письмом к Дж. Кеннеди: «Акция режима Ульбрихта, поддержанная Советским Союзом и другими странами восточного блока, почти полностью ликвидировала остатки статуса четырех держав. <...> Возведение стены <...> я считаю таким серьезным нарушением послевоенного статуса этого города, какого не было со времен блокады. <...> Я вижу опасные в политическом и психологическом плане последствия: бездействие и полнейшая пассивность могут вызвать кризис доверия к западным державам <...> породить излишнюю самоуверенность у восточно-берлинского режима»¹¹. В воздухе запахло грозой. Точнее, атомной

Евгений Шварц
1940-е

Николай Акимов,
1960-е

¹¹ Харенберг Бодо. Хроника человечества. Мюнхен. 1994. С. 1010.

войной. «Искрыли» не только международные отношения.

В начале 1960-х в СССР произошли серьезные перемены. На XXII съезде КПСС (октябрь 1961 года) была принята утопическая программа построения коммунизма со сроком реализации к 1980 году. Особое внимание уделялось воспитанию «нового человека». Хрущев вновь обвинил Сталина в «преступлениях и массовых репрессиях против честных советских граждан», не сказав, правда, при этом ни слова об ответственности партии за проводившуюся политику. Тело Сталина вынесли из Мавзолея. Все смешалось на нашей маленькой планете: Карибский кризис, голод в СССР, расстрел демонстрации рабочих в Новочеркасске. Ослепленные улыбками Монро, Гагарина и Дж. Кеннеди, шальные 1960-е оказались временем особой, почти экзальтированной потребности в правде, а нетленный «Дракон» – рассчитанным на предьявителя: тут был весь «джентльменский» набор, вся атрибутика времени, от профессионального героя до профессионального злодея. И «президент вольного города», занявший место Дракона, и нелепые искусственные перемены в церемониях. «Ведь вы знаете победителя дракона, – поучает горожан новый бургомистр Генрих. – Это простой до наивности человек. Он любит искренность, задушевность». Что ни фраза – художественный и политический перл и мгновенная узнаваемость момента.

«Б у р г о м и с т р. Ах, ты мой единственный, ах, ты мой шпиончик <...> карьерочку делает, крошка <...> Ну что ты сыночек, как маленький – правду, правду <...> я

ведь не обыватель какой-нибудь, а бургомистр. Я сам себе не говорю правды уже столько лет, что и забыл, какая она, правда-то. Меня от нее воротит, отшвыривает. Правда, она, знаешь, чем пахнет, проклятая?»

После тягостных 1950-х, маккартизма и «холодной войны», вдруг произошло «ускорение в небесах». На сцену ворвался ветер перемен. Мода на естественность обнаружилась даже в сценической речи. Еще не родилась Таганка Ю. Любимова, но уже дышал «Современник», в БДТ Г. Товстоногов ставил «Горе от ума», где трепетный Чацкий С. Юрского падал в обморок, а циничный Молчалин К. Лаврова был дьявольски умен. Благодаря этим премьерам, Акимов и Товстоногов стали чаще видаться на совещаниях в Таврическом дворце: Акимов защищал «Дракона», Товстоногов отбивался и каялся за Пушкина (эпиграфом к «Горю от ума» была его знаменитая фраза «Черт догадал меня родиться в России с душою и талантом!»).

Интересно, что в 1960 году в Париже, а в 1962 году в Лондоне и Германии на сцену пришли «Носороги» недоступного тогда советскому зрителю абсурдиста Э. Ионеско (у французов главного героя Беранже играл Ж.-Л. Барро, у англичан – Лоренс Оливье). Понимая фашизм как политическую систему, Барро увидел в пьесе, прежде всего, критику современного ему общества. Процесс превращения человека в носорога охватил целый город. Так что единственному сохранившемуся человеческий облик герою Барро ничего не оставалось делать, как принять смерть.

В 1962 году А. Хичкок выпустил «хоррор» «Птицы». В «хорроре»

<i>Pro memoria</i>	<i>Эм</i>
<p>Акимова «Дракон»-1962 чиновникам от искусства было от чего поседеть. В новом историческом контексте «Дракон» снял территориальные привязки темы к «фашизму». Понятие трансмутировал. Это и показал со всей очевидностью новый спектакль Акимова.</p> <p>Пьеса, бесспорно, была опасна своим свободолобием. В ней самый сказочный и невинный эпизод, каждая реплика звучали современно. В СССР повышены цены на продукты, у Шварца – «война идет уже целых десять минут, а конца ей еще не видно. Все так взволнованы, даже простые торговки подняли цены на молоко втрое. <...> По дороге сюда мы увидели зрелище, леденящее душу. Сахар и сливочное масло, бледные, как смерть, неслись из магазинов на склады. Ужасно нервные продукты. Как услышат шум боя – так и прячутся». По требованию цензоров пришлось заменить «молоко и масло» на «сахар и шоколад»: на них цены не повышали. Приемка спектакля прошла с боем. Текст пьесы был сокращен, но и этого оказалось недостаточно. Спектакль разрешили с одним условием: перед его началом Лицо от театра (Алексей Савостьянов) должно разъяснять зрителю антифашистскую суть сказки. Но спектаклю не помогло и это, слишком ясны и сильны были аллюзии. В Театре не существует иного времени, кроме настоящего: «здесь и сейчас» властвуют на сцене вне зависимости от жанра, будь то фантастика или сказка. Конечно, если они талантливо написаны. В этой сказке каждый правитель мог узнать себя и, значит, запретить пьесу. Шварц создал драматургический шедевр, актуальный (т.е. оппозиционный)</p> <p>при любой политической системе. Так, в Бургомистре 1962 года угадывались уже черты не Сталина, а Никиты Хрущева.</p> <p>Понятно, что на спектакль сразу набросились «нужные» критики, пошли заседания деятелей культуры и партийных лиц. Как и «Гамлет», «Дракон» продержался в репертуаре чуть больше сезона. Достаточно было парочки статей, парочки проработок «наверху», и спектаклю пришел конец. Первый удар по «Дракону», руководствуясь принципами самого Дракона, нанес «Вечерний Ленинград»: «<...> эта пьеса, написанная драматургом Шварцем в годы Великой Отечественной войны, была задумана как философская сказка, обличающая гитлеровский фашизм. Возобновив ее постановку почти через два десятилетия, режиссура попыталась придать спектаклю современное звучание. Но что получилось из этого? Зрители явно недоумевают: на сцене средневековые пейзажи, актеры одеты в костюмы “немецкого” кроя. Однако пьеса в постановке Театра Комедии трактуется настолько двусмысленно, что многие думают: да уж не о временах ли культа личности Сталина идет речь? Этот акцент проходит через весь спектакль. <...></p> <p>Многие коммунисты уже при подготовке спектакля видели серьезные недостатки этой пьесы, но ни у кого не хватило партийной принципиальности возразить художественному руководству предложить доработать ее. Наоборот, все превозносили постановщиков, носились с этим спектаклем, как с крупной творческой удачей, встречая в штыки нелестные отзывы рецензентов. Лишь после острой критики этой пьесы на совещании</p>	

<i>Опыт</i>	<i>Эм</i>
<p>работников литературы и искусства в Таврическом дворце художественное руководство театра вынуждено было признать, что пьеса нуждается в переработке.</p> <p>На последнем партийном собрании <...> коммунисты, критикуя, спектакль “Дракон”, не проанализировали причин, породивших серьезную творческую неудачу коллектива. А причина одна: слепое преклонение перед авторитетом и непогрешимостью главного режиссера. “Как можно его критиковать? – искренне удивлялись члены партийного бюро, – Николай Павлович Акимов на голову выше любого из нас” (секретарем партбюро была тогда завлит театра М.А. Шувалова. – М.З.).</p> <p>Откуда у коммунистов, творческих работников такое самоуничтожение? Никто не требует, чтобы партийная организация подменяла художественное руководство. Но отстаивать четкие идейные позиции, дать правильный совет – первейший долг коммуниста.</p> <p>За полтора года в Театре Комедии состоялось 17 партийных собраний, но лишь семь из них – открытых. За последние годы ряды партийной организации театра не пополнились ни одним творческим работником, хотя среди актеров, особенно, молодежи, есть немало людей, достойных стать членом КПСС¹². Автор поставил недвусмысленный диагноз: внутри одного отдельно взятого театра царит культ личности Акимова. Серьезное обвинение с далеко идущими последствиями. «Советская культура» в Москве, что называется, подвела под «Драконом» черту: «Досадно, что из всего арсенала советской драматургии театр выбрал именно эту устаревшую и идейно неполноценную пьесу. Хорошо, что в настоящее время коллектив театра сам пришел к выводу о необходимости этот спектакль снять»¹³.</p> <p>Друзья пытались спектакль спасти. 18 июля 1962 года Ольга Берггольц писала: «В этом театральном сезоне ленинградские зрители получили большой чудесный подарок: я говорю о пьесе Евгения Шварца “Дракон” в постановке и декорациях народного</p>	<p>¹² Щеглов Г. <i>Куда идет театр Комедии? // Вечерний Ленинград, 1963, 10 апреля.</i></p> <p>¹³ Барулина Л. <i>Направление таланта // Советская культура, 1963, 16 июля.</i></p> <p>Геннадий Воропаев – Ланцелот, Нелли Корнева – Эльза</p>



Pro memoria

ЭМ

артиста СССР Николая Акимова в театре Комедии. Для меня лично – как для большинства писателей и работников искусства – этот спектакль был еще одной незабываемой встречей с Евгением Шварцем. Как я вспоминала его таким, каким он был в дни жестокого штурма Ленинграда и свирепые первые месяцы блокады! <...> Я хочу обратить внимание читателей на то, что Шварц написал свою пьесу в разгар ожесточеннейшей битвы (точнее единоборства) советского народа с фашизмом, в 1943 году, и с тех пор, несмотря на сложную судьбу пьесы, не вносил в нее ни разу никаких конъюнктурных или иных поправок. Она увидела свое долгожданное нами сценическое воплощение в том виде, как была написана почти двадцать

лет назад. И вот обнаружилось, что “сказка в трех действиях” не только не утратила своей идейно-политической остроты, но как истинно художественное произведение вобрала в себя опыт протекших лет – стала богаче, значительнее, полновочучнее. Автор назвал свою пьесу “сказкой”, но “сказочный город”, где разворачивается действие (и “сказочность” подчеркивается декорациями и костюмами Акимова), – не предстает перед зрителями как загадка <...>. Очевидно, что не была пьеса загадкой и для цензуры, понимавшей ее острую актуальность. Каждый идеологический работник узнавал и себя в начале третьего акта, когда Генрих репетировал речь простых горожан на предстоящей свадьбе президента:

Лев Милиндер –
Ланцелот,
Лев Колесов – Дракон



Опыт

ЭМ

«Г е н р и х. Нет-нет, любезный. Не так. Не надо нажимать на “о”. Получается какой-то двусмысленный завыв: “Оучень”. Поднапрягите-ка на “ч”. <...> Отлично! Стойте. Вставим здесь что-нибудь этакое... гуманное, добродетельное... Победитель дракона это любит».

Статья Берггольц так и осталась лежать в архиве писательницы¹⁴. Но и вовремя опубликованная она бы не спасла спектакль. Хотя считается, что именно благодаря выступлениям Берггольц в защиту Шварца, в 1956 году вышел первый сборник его пьес.

Беспартийным Акимовым управлять было трудно. Классическую угрозу «Партбилет на стол!» применить к нему было невозможно. Тем не менее, окончательно загнанный в угол, Акимов был вынужден сам спектакль закрыть. Сообщая об этом труппе, он мрачно пошутил: «Если вы хотите собирать незабудки на железнодорожной насыпи, лучше это делать либо до, либо после прохождения поезда».

Старожилы Театра Комедии до сих пор вспоминают, как играли последний спектакль. Как театр окружила конная милиция, как набился до отказа зал, а на балконе сгрудились студенты. Как после окончания спектакля зал взорвался овациями, скандируя «браво» и вызывая на сцену режиссера. Даже когда закрыли занавес, а за ним опустили и занавес пожарный, притихший зритель еще минут двадцать сидел в полумраке, прощаясь с «Драконом». Люди прощались не только со спектаклем, но и с целой эпохой. «А была ли она на самом деле? – такой вопрос напрашивался сам собой после «Дракона». Начиналась унылая пора Брежнева.

...Акимов тогда на поклонь не вышел. Наверное, впервые в жизни блистательному оратору нечего было сказать. Он все уже сказал за полтора года до этого, перед премьерой¹⁵:

«Как обычно, первый просмотр – старейшим актерам и студентам!

Привет.

Мы все любим Шварца. Дети и взрослые. Он оставил нам много пьес, но, быть может, самая лучшая, самая умная, самая глубокая из них – это “Дракон”.

Она написана в 1943 году. В 1944 мы ее показали в Москве, где тогда играл театр Комедии. В то время шло много антифашистских пьес. Мало, что из них осталось в нашей драматургии. Большинство оказались не столько антифашистскими, сколько антинемецкими, и быстро утратили свое значение. Некоторые



¹⁴ Горяева Т.М. *Неизвестная Ольга Берггольц. Вестник истории, литературы, искусства. Отделение историко-филологических наук.* /Ред. Г. М. Бонгард-Левин, В.П. Польшовская. М. 2006. С. 488-489.

¹⁵ Оригинал выступления Н.П. Акимова перед генеральной репетицией «Дракона», состоявшегося 25 мая 1962 года, хранится в музее Театра Комедии. Синтаксис оригинала сохранен.

Pro memoria

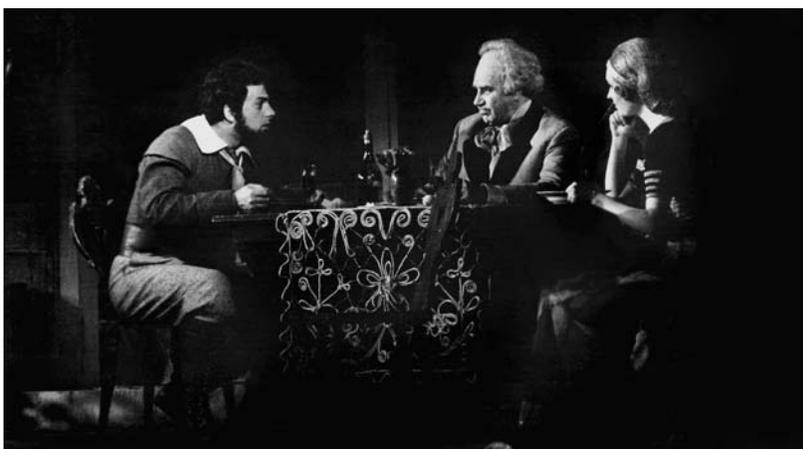
ЭМ



Нелли Корнева –
Эльза,
Иосиф Ханзель –
Генрих



Геннадий Воропаев –
Ланцелот,
Павел Суханов –
Бургомистр



Лев Милиндер –
Ланцелот,
Глеб Флоринский –
Шарлемань,
Нелли Корнева –
Эльза

Опыт

ЭМ

критики спрашивали тогда Шварца: “Зачем вам все эти иносказания? Почему не назвать Гитлера – Гитлером, немцев – немцами, и все будет просто и ясно. Ведь мы же открыто воюем с Гитлером!”

Но Шварц был глубоко прав, когда его интересовали не конкретные фигуры эсэсовцев, не немецкие гестаповцы, а корни фашизма.

Теперь мы видим, что корни еще живы. Что с разгромом немецкого фашизма его биография еще не кончена, что, в сущности, гораздо

Пользуясь приемами сказочного обобщения, наш мечтательный драматург показал нам те первоосновы фашизма, на которых он возникает:

Мораль: человек человеку – волк.

Террор, которым подавляются народы.

Искалеченные души, доведенные до полной покорности.

В 1944 году мы сыграли наш спектакль один раз. В то время было модно делать карьеру на виртуозной бдительности, которая умела рас-



менее важно, в какой форме – немецкой, португальской или французской, – действуют фашисты, чем то, что это позорное начало еще отравляет земную атмосферу.

В свое время Илья Эренбург назвал сказку “Дракон” самой сильной антифашистской сатирой, написанной в Советском Союзе. И он оказался прав. К сожалению, эта сказка совсем не устарела и сохранила на сегодня всю свою политическую остроту.

смотреть в художественном произведении то, чего в нем не было, но за что можно было его запретить.

Лица, предпринявшие это, карьеры не сделали и уже покинули политическое поприще. Мир праху их.

В 1962 году, когда мы заново поставили этот спектакль, нас уже [волнует проблема] найти наиболее выразительную форму для этого замечательного содержания. Сегодня – первый контакт актеров

Геннадий Воропаев –
Ланцелот,
Лев Колесов – Дракон

Pro memoria

DM

со зрителями. Репетиция будет трудная. Актеры будут волноваться и от этого забывать текст, бороды будут отклеиваться. Время от времени декорации будут на них падать. Оркестр иногда будет вступать не вовремя и издавать фальшивые ноты. И, наконец, будут длинные антракты. Однако наши постоянные посетители просмотр – люди закаленные и, наверно, все стойко перенесут.

Мы заранее благодарны не только за ваше внимание, но и за вашу снисходительность к возможным авариям во время этого первого испытания нового произведения!»

...Зараженный вахтанговским вирусом, Акимов любил пьесы динамичные, пьесы интриги. И в репетиции ценил четкость, логику, обходя стороной долгие посиделки за столом. В репзале больше занимались поиском нужных физических приспособлений и трюков. Работа над спектаклем шла, как всегда, легко и весело. Уникальный язык, коллизии и перипетии сказки

щекотали нервы. Если это и была сатира, то ужасно смешная в буквальном смысле слова. По традиции на первой встрече с актерами Акимов выступил с подробным анализом пьесы. В сказке он выделял главную тему – тему человеческого достоинства. В стиле игры не хотел утрировать сказочность. Смысловый акцент был в другом. «Иногда в хорошей современной бытовой пьесе хочется, чтобы обычное воспринималось, как сказочное, необычное. Здесь – наоборот: сюжет – сплошная сказка, а играть ее надо реалистически. Человеческие чувства должны быть искренни, условности быть не может <...> нет ни одной роли, которую можно исполнить шутивно (это не капуста)». Над пьесой надо работать, как над психологической драмой конца 19 века»¹⁶. Распределение ролей не ограничилось приказом по театру. Каждый актер получил от художника эскиз-портрет своего героя. Осталось только внимательно приглядеться, и... удобно вписаться в

¹⁶ Родионова И. Акимов работает. М. 1974. С. 64.

Сцена из спектакля.



Опыт

DM

предлагаемый контур. Есть такое редкое упражнение в актерской технике М. Чехова: надеть маску, подойти к зеркалу и проследить, что с тобой произойдет дальше, на какое действие спровоцирует тебя маска. У хороших актеров это работает.

Исполнители главных ролей были прежними: Бургомистр – Павел Суханов, Генрих – погруженный и уже не такой молодой, как в 1944 году, Иосиф Ханзель. Тот же был и Дракон. «Лев Колесов в роли чудища хорош и многолик, – то грубый солдафон, то смертельно напуганный нахал, то откровенный тупица. Он сказочен и жизнен одновременно»¹⁷. Добавим, что Старый Ящер был еще отличным психологом и даже философом. Во всяком случае, пропагандой своей политики занимался мастерски. Отговаривая Ланцелота от боя и излагая аргументы и факты, говорил правду так же убедительно, как и ложь.

«Д р а к о н. Мои люди очень страшные. Таких больше нигде не найдешь. Моя работа. Я их кроил.

Л а н ц е л о т. И все-таки они люди.

Д р а к о н. Это снаружи.

Л а н ц е л о т. Нет.

Д р а к о н. Если бы ты увидел их души – ох, задрожал бы. <...> Не стал бы умирать из-за калек. Я же их, любезный мой, лично поккалечил. Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам – человек околует. А душу разорвешь – станет послушной, и только. Нет, нет, таких душ нигде не подберешь. <...> Знаешь, почему бургомистр притворяется душевнобольным? Чтобы скрыть, что у него и вовсе нет души. Дырявые души, продажные души,

прожженные души, мертвые души».

Ланцелот в исполнении Геннадия Воропаева был мягок и наивен, но без приторности. Как всегда, используя внешность героя-любовника, Акимов сдерживал актерскую характерность. В этом сквозила доля скепсиса самого Акимова. Счастливец, играющий Несчастливцева, – что может быть забавнее и театральнее? Талант прирожденного комика придавал образу сколь неповторимую, столь и неожиданную свежесть. Чтобы вызвать симпатию к своему герою, Воропаеву достаточно было оставаться на сцене самим собой. Не сразу удалось актеру внутреннее преобразование героя (от рабочего рыцаря к политику-демократу). Обладая сказочным обаянием, актер с несильным, высоковатым тембром голосом, в своей улыбчивой человеческой простоте, в какой-то мере податливости (если не сказать, мягкотелости) создавал обманчивое впечатление безобидного

¹⁷ Молдавский Дм. Господин Дракон, герр Бургомистр и другие // Литература и жизнь. 1962, 1 июля.





Геннадий Воропаев –
Ланцелот,
Нелли Корнева – Эльза

уютного рыцарства, героизм профессионала казался будничным, почти рутинным. Может, оттого ему и сочувствовали, что понимали его обреченность. Этот Ланцелот не был супергероем, но был тверд и честен даже в идеализме, свойственном любой сказке.

Спектакль получился трагически напряженным, но легким по восприятию. Театровед И. Родионова, работавшая в те годы у Акимова, писала: «Пьеса Шварца, вскрывающая философию фашизма, ставилась Акимовым строго и серьезно, глубокие раздумья автора, чистота его помыслов были в центре внимания театра. Акимов не позволял ни себе, ни исполнителям никаких намеков, двусмысленностей, мелких уколов. Лишь в плакате к спектаклю он намекнул на предмет аллегорий Шварца – летящий над сказочным городом дракон напоминал своими очертаниями гитлеровский “мессершмидт”»¹⁸. Но не это было главным в спектакле. Война давно кончилась. Теперь важно было оглянуться и сверить часы: какое нынче, милые, тысячелетие на дворе? что изменилось? о чем думали тогда, и что стало с обществом теперь?

Самые страшные сцены в этом спектакле безжалостно обнажали равнодушие зомбированной толпы. «Сцена горожан – целая история общества. Их реакция на постепенную гибель Дракона – поучительная история», – говорил режиссер. Битва с Драконом была кровавой, но поскольку проходила в воздухе, то отражалась лишь в реакциях горожан. Когда очередная зеленая башка Дракона шмякалась им под ноги, гас свет, в крошечной темноте горели глаза умирающего чудовища и постепенно гасли. По мере того, как уменьшалось количество

голов Ящера, менялось и настроение толпы: из массы начинали вылупливаться индивидуальности. Акимов специально составил массовку из ведущих артистов труппы. Блестящий комедийный артист Владимир Труханов играл торговца. Загримированный под грузина, в кепке-аэродроме, он ловко шнырял в толпе зевак, сбывая ходовой товар – закопченные стеклышки, сквозь которые можно было увидеть копченого Дракона. А когда смотреть в небо запретили, пошли в ход зеркала: смотришь вниз, а видишь небо. Когда третья голова покатила по сцене, наступала немая сцена, после чего один из горожан (Константин Злобин) тросточкой осторожно трогал эту голову. Поверив, наконец, что дракон сдох, он начал повторять, сначала – шепотом, а потом – все увереннее и громче: «Долой Дракона». Осознав революционный момент своей жизни, и остальные подхватывали эту фразу, и вот уже под музыку из балета «Пламя Парижа» все горожане начинали кружиться по сцене. Всеобщее ликование от победы пьянило людей, в сущности, Акимов повторил на сцене то, что происходило в реальности в мае 1945 года. Счастливые и свободные, люди обнимались, но грубый окрик Генриха возвращал их к действительности: «За распространение слухов будем рубить головы без замены штрафом. Поняли? Все по домам! Стража!» Сухой барабанный бой оглушал. Сжавшись, все моментально замирали, в унисон приседали, будто от страха у всех подкашивались ноги, да так, на полусогнутых, гуськом и молча уходили со сцены. От вольного веселого танца не оставалось и вздоха. А место Дракона занимал Бургомистр, которого блистательно

¹⁸ Родионова И. Указ. соч. С. 64.

Pro memoria

играл Павел Суханов. Обладая кошачьей пластикой, актер передавал естество и суть высокопоставленного правительственного лица с той силой и очевидностью, которых не могла скрыть ни одна пояснительная лекция Лица от театра. Его Бургомистр, чиновник-хамелеон, виртуозно демонстрировал, кто и как делает политику. «Вот ничего более страшного я в своей жизни не видала. <...> И так же, как в последнем акте, когда, наконец, попадала власть бургомистру, выстраивались все его чиновники поперек сцены, и бургомистр выходил широким шагом на сцену, выходил Суханов абсолютно лысый в клоунском наряде. Вот за это, я думаю, спектакль в конце концов и сняли. Это была такая пародия на Хрущева – выходил Хрущев один к одному. Суханов еще и был похож на Хрущева. И шел по сцене, лицемеря и говоря всякие жестокие вещи»¹⁹, – вспоминала в 2001 году известный фотограф, живущая ныне в США Нина Аловерт. (Заметим в скобках, что Суханов внешне ни на йоту не был похож на бывшего руководителя партии: вот она, великая сила искусства!)

Итак, Дракон убит, Ланцелот исчез, Бургомистр стал Президентом и по праву победителя готовится вступить в брак с той самой девушкой, которую якобы спас. Свидетелям реального боя заткнули рты, помогавших Ланцелоту ткачей и ремесленников бросили в тюрьму. И опять Эльза, как в начале спектакля, готовится к смерти.

Какие же перемены произошли в городе после победы над Драконом? Этому, собственно, и было посвящено третье действие спектакля.

Акимов изобразил дворцовый зал нового президента, округлые стены которого были разрисованы

ключевыми сценами битвы (тогда еще) Бургомистра с Драконом. Настенная живопись сообщала о художественном стиле новой власти. И если в 1944 году Акимов стилизовал их под росписи египетских пирамид, то в 1962 году все выглядело куда «демократичнее»: рисунки, описывающие бой якобы Бургомистра с Драконом, напоминали уже народное творчество заборов. Сталинский глобализм в искусстве сменила элементарная плакатная пропаганда. Вдоль стены тянулся огромный длинный стол, груженный яствами. Дверной проем сжимали пилястры в виде ухмыляющихся толстеньких человечков. Яствами уставлен был не только свадебный стол: покрытый белой скатертью, он подозрительно напоминал о «цековской» столовке. Фруктовые муляжи украшали разжиревшие пилястры дверей. Бутафорское изобилие комически переключалось со стилем советской рекламы. Почти посредине зала Акимов установил памятник Победителю Дракона, в слишком толстом цоколе которого скрывалось помещение для подслушивания. Оттуда Президент следил за встречей Эльзы с Генрихом. Шпионские страсти – вам не игрушки! Эльзу готовили к свадьбе с Президентом. По сравнению с предыдущим женихом, этот выглядел человеком и не терял головы. Ее подружки усматривали в этом явный прогресс и искренне за девушку радовались. Вот уж и Писец вызван, чтобы зарегистрировать брак. Даже на такой крошечный эпизод Акимов не пожалел фантазии: у Писца – Труханова были громадные круглые очки (привет Тарталье из «Турандот» Вахтангова!), за спиной – деревянный ранец-ящичек с

¹⁹ Беседа И. Толстого с Н. Аловерт. К столетию Н. Акимова. <http://www.svoboda.org/programs/OTB/2001/OBT.051501.asp>.

Опыт

письменными принадлежностями, а на голове – шапка с перьями.

В самый отчаянный, полный безысходности момент раздавался стук с улицы, и в дверях появлялся Ланцелот. В суровом плаще с капюшоном, он и сам был так суров, что подруги Эльзы от страха залезали под стол и сидели там, затаившись, почти всю сцену. Актриса Алла Прохорова, игравшая Первую подругу, из своего укрытия только и видела, как падала в обморок Эльза и как от нервного напряжения на ее бледном лице дрожали приклеенные кукольные ресницы. Эльзу играла выпускница Щукинского училища, хрупкая и трепетная Нелли Корнева (к сожалению, очень рано ушедшая из жизни). В ней были и искренность, и страсть живой, мечущейся природы. Акимов ей не мешал.

В отличие от первого варианта «Дракона», кода этого спектакля звучала жестче. Не было оживающих цветов. Но Акимов не был бы Акимовым, если бы не придумал ключительный смысловой трюк этой прекрасной, но отнюдь не прекраснотушной сказки. Вовремя подоспевший «к столу» Ланцелот получал без боя и невесту, и город, и власть. А после финальных слов любви и всеобщего примирения происходило преображение того самого памятника, сидя в котором, Президент вольного города подсматривал за Эльзой. Кто-то из актеров незаметно сдергивал с монумента императорскую тогу, и глазам присутствующих предстала леденящая душу картина: на голом каркасе, похожем на рыбью кость, мерно покачивалась глиняная башка. Вот она, изнанка власти: пустота, великое Ничто. Никакого преображения, никакого светлого будущего. Чиновничье государство сегодня отличалось от

государства вчера лишь внешней бутафорией. Болванка была общей. Так обнажался вечный механизм человеческого ничтожества и подлости. Так художник-режиссер одним росчерком пера эстетически раскланивался не только со Шварцем, но и с Салтыковым-Щедриным, объединив в своем «Драконе» и не поставленного когда-то «Голого короля», и «Историю города Глупова». Так появлялось в спектакле жирное многоточие.

ДРАКОН–1968...

Всю жизнь, балансируя над пропастью, Акимов, как и А. Солженицын, не только приветствовал гражданскую смелость, но и сам был наделен ею безмерно, что бы ни говорили и ни писали о нем критики. В конце жизни Акимов воспринимался более закрытым человеком, чем раньше. Стал суровее его взгляд на жизнь. Но человеческое благородство и чувство собственного достоинства были неисчерпаемы.

Краткая жизнь столь мощной и масштабной идеи, каким был его «Дракон», видимо, не давала покоя ее создателю. Поэтому Акимов и в третий раз обратился к пьесе. В новом варианте «Дракона» Акимов предполагал занять много молодежи, пришедшей в его театр. На роль Генриха был назначен Борис Улитин. Прежние роли сохранили Воропаев, Суханов и Колесов. Вместо трагически погибшей Нелли Корневой, на роль Эльзы предполагалась еще одна юная выпускница Щукинского училища Ирина Григорьева. Но в политически бурном 1968 году Акимов умер, унеся с собой в могилу тайну своего третьего «Дракона». Похоже, навсегда. А иначе, отчего так редко эту пьесу ставят?..



Плакат Н. Акимова к спектаклю. 1962

Анна УЛЬЯНОВА

ЭВОЛЮЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ АДОЛЬФА АППИА. 1903–1923 ГОДЫ

Сын врача и внук пастора, Адольф Франсуа Аппиа (01.09.1862 – 29.02.1928) с детства воспитывался на творчестве Вагнера. Он получил архитектурское, а затем еще и солидное музыкальное образование (в консерваториях Женевы, Парижа, Лейпцига и Дрездена). В возрасте около 20 лет Аппиа совершил «паломничество» в Байрейтский театр. Полученные там театральные впечатления подтолкнули Аппиа к поиску новых способов оформления спектаклей. Музыка Вагнера вызывала в его сознании образы, отличавшиеся от тех, которые предлагались современными ему декораторами, и Аппиа начал разрабатывать эти образы в эскизах, постановочных заметках к отдельным операм и теоретических рассуждениях.

Между идеальным проектом и конкретными постановочными возможностями в театре Вагнера в это время уже обнаруживались большие противоречия. Критики все чаще подчеркивали «неблагоприятный контраст между гипнотической силой музыки и карикатурно-кричащими декорациями вагнеровских постановок»¹. Чтобы соединить замысел постановки с замыслом произведения, взамен вагнеровского Gesamtkunstwerk'a («союза всех искусств»), предполагавшего равнозначность всех составляющих сценического искусства, Аппиа предлагал ввести иерархическую «систему ценностей», целиком подчиняющуюся Музыке. Первое и главное место в ней должен был занять актер, второе принадлежало бы сценическому пространству, третье – свету, а самую низшую ступень занимала бы живопись. Манипулируя освещением, используя пратикабли и «взламывая» пол сцены, Аппиа стремился вернуть театру его «первородную» выразительность, освободить театр от господства живописной

иллюзорности и «оживить» застывшее архитектурное пространство сцены – по контрасту – пластичной фигурой актера. Пока Аппиа грезил театральной реформой, его старший товарищ, английский писатель-пангерманист Хьюстон Стюарт Чемберлен, пользуясь своим знакомством с Козимой Вагнер, пытался помочь ему внедриться в байрейтскую среду. Однако Аппиа не удалось найти общий язык с Козимой Вагнер, поддерживавшей в то время Байрейт «на плаву». Одно из писем Чемберлена свидетельствует, что Козима Вагнер, тем не менее, предложила Аппиа сделать эскизы костюмов к 3-й сцене «Тангейзера»². Аппиа не только нарисовал эти эскизы, но и дал подробные указания по их изготовлению в письме к Чемберлену, что произвело сильное впечатление на Козиму Вагнер. Она едва не назначила Аппиа художником по костюмам в Байрейте. Но Аппиа, испытывая личный кризис, «никого не предупредив, отправился в Норвегию, где попытался покончить с собой, и в начале 1889 года

¹ Bablet D. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*. P., 1965. P. 66.

² La lettre de Chamberlain a A. Boissier. 4.II.1889 // Appia A. *Oeuvres complètes*. P., 1983. V. I. P. 70.

очутился в психиатрической клинике»³. Обстоятельства «отрезали» его от Байрейта, как и предчувствовал Чемберлен, который «сам-то полагал, что Аппиа должен заняться не костюмами, а освещением»⁴. Для этого нужно было попрактиковаться в театре, Аппиа же скрылся. «По своей воле или нет – неизвестно, возможно – инстинктивно, так как еще не был готов»⁵. В 1891 году Аппиа стал жить в уединении, ибо окружающая природа всегда была для него успокаивающим фактором. «Так началась эффективная работа того, кому предстояло потрясти театральную сцену и режиссуру XX века»⁶.

Первые сценические опыты Аппиа, попав в тень его универсальных театральных идей, выпали из внимания исследователей, считается, что и в начале XX века «он по-прежнему оставался в стороне от театра»⁷. Между тем, эти первые опыты не только интересны сами по себе, но и связаны с его фундаментальными теоретическими установками. В 1903 году графиня Мартина де Беарн, обладавшая помимо огромного состояния еще и художественным вкусом, предоставила в распоряжение Аппиа свой маленький театр в частном парижском особняке. Недостатка в замыслах художник не испытывал. Первоначально он хотел инсценировать фрагменты из произведений Вагнера, но натолкнулся на двойное сопротивление: приглашенный дирижер, молодой блестящий Феликс Вайнгартнер, отказывался исполнять отрывки, а графиня опасалась, что исполнение любого вагнеровского произведения целиком окажется слишком скучным для светской публики. И тогда Аппиа обратился ко второму акту оперы

Ж. Бизе «Кармен» и к симфонической поэме Р. Шумана «Манфред». Основной идеей сценического освещения в обоих спектаклях явилась аппиевская идея «контраста». В «Манфреде» световой контраст подчеркивал символичность происходящего на сцене, в «Кармен» он создавал для зрителя некую экзотическую среду. Декорации оставались традиционными, но свет и техника освещения были «если не революционными, то, по крайней мере, технически совершенными»⁸. Новшества световых эффектов произвели сильное впечатление на театральных критиков. Так, один из них писал, что праздник в театре графини де Беарн «закончился в таверне второго акта “Кармен”, поставленного <...> с несравненным искусством и чувством света, а также практически уникальным в Париже освещением»⁹. «Результат был столь успешным, – писал один из друзей Аппиа, – что разуму оставалось лишь позволить увлечь себя; глаз и ухо стремились к единой цели; чувствовалось, что свет и музыка говорят на одном языке»¹⁰. Как друзья, так и критики признали постановку Аппиа превосходной, событие – капитальным и революционным в искусстве сценографии, а произведенный спектаклем эффект – затрагивающим самые чувствительные струны художественной души. «Публика, чье мнение, безусловно, существенно, была крайне впечатлена этим зрелищем, несмотря на то, что представлен ей был лишь очень небольшой образчик того, что планировал поставить Аппиа»¹¹. Таким образом, был сделан первый шаг, трудная публика была покорена, и Аппиа мог с уверенностью смотреть в будущее. Однако околотеатральные



А. Аппиа

³ [Комментарий Мари Л. Бабле-Ан] // Appia A. *Op. cit.* V. I. P. 70.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibid. P. 84.

⁷ Бачелис Т.И. *Шекспир и Крэгз*. М., 1983. С. 131.

⁸ [Комментарий Мари Л. Бабле-Ан] // Appia A. *Op. cit.* V. II. 1986. P. 370.

⁹ Beilage zu Joly Ch. *Chez Madame la Comtesse René de Béarn / Le Figaro*, Jeudi, 26.III.1903. // Appia A. *Op. cit.* V. II. P. 379–380.

(Далее все цитаты из газет приведены по изданию Appia A. *Oeuvres complètes*. V. I–IV.)

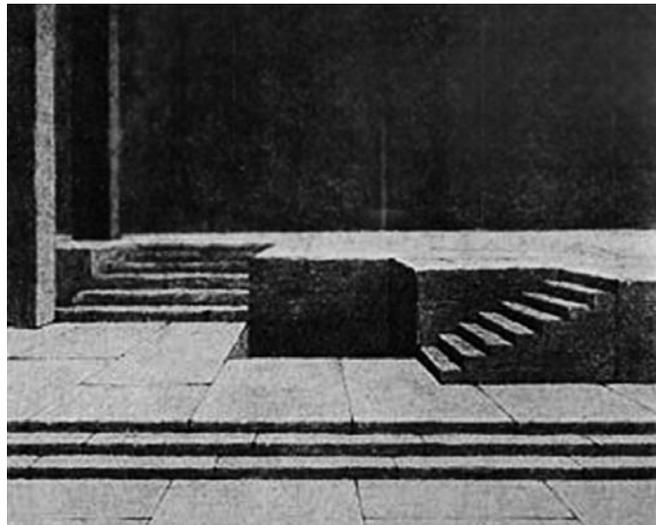
¹⁰ Ferrière A. *La réforme scénique d'Adolphe Appia* // *La Suisse*, Genève, 29.V.1903 (A.A. V. II. P. 390.)

¹¹ Comte Herrmann de Keyserling. *La première mise en application des idées d'Appia pour une réforme scénique* // *Joly Ch. Chez Madame la Comtesse René de Béarn*, 26.III.

интриги привели Аппиа к разрыву с его «благодетельницей», графией де Беарн.

К счастью, это не было концом творческого пути художника. Аппиа предстояло познакомиться с личностью, чьи идеи были созвучны его собственным и вернули его в мир театра. Человеком, который помог Аппиа выйти из кризиса и вернуться к театральной деятельности, был Эмиль Жак-Далькроз.

На момент знакомства с создателем «ритмической гимнастики» и основателем знаменитого Института ритма в Хеллерау Эмилем Жак-Далькрозом Аппиа исполнилось 44 года. Его юношеские попытки реформировать постановки вагнеровских музыкальных драм, отвергнутые Байрейтом, остались в прошлом и казались несбыточной мечтой. «Как целостное явление его Театр существовал лишь на бумаге»¹². Но знакомство с Жак-Далькрозом спровоцировало Аппиа на сценографический эксперимент: для Института ритма Аппиа начал создавать прославившие его в дальнейшем «ритмические пространства», состоявшие из лестниц, площадок и кубов. «Далькрозовский» период (самый продуктивный в творчестве Аппиа) начался в мае 1906 года, прервался с началом Первой мировой войны и практически завершился к 1923 году. Передовая преподавательская методика воспитания нового актера, разработанная Жак-Далькрозом, в союзе с новаторским подходом к сценографии Аппиа явили миру настоящий театральный эксперимент, вершиной которого стало представление оперы К.-В. Глюка «Орфей и Эвридика», осуществленное на «отчетных» годовых праздниках



в Хеллерау (в 1912 году – только второй акт, в 1913-м – вся опера). В расширенном светом сценическом пространстве учебного театрального зала Хеллерау, без придания ему «иллюзии реальности», без использования живописных декораций и пышных костюмов Аппиа практически добился при постановке оперы Глюка осуществления своей вагнерианской иерархической концепции. Цвет предельно устранился, цветовая гамма костюмов и декораций ограничивалась белым, серым и синим. Свет объединял сцену и зал в единое пространство, ритмически организованное ступенями лестницы. Это пространство «оживлялось» пластическим движением актеров, согласованным с музыкальной партитурой. Музыка царила над всем. Постановка «Орфея» была задумана как воплощение музыкальной структуры оперы с помощью ритмопластики. Преображение сценического пространства должно было помочь телесным выразительным возможностям каждого актера раскрыться в групповом

«Ритмическое пространство» А. Аппиа

¹² Бобылева А.Л. Театральная утопия А. Аппиа // Аппиа А. Живое искусство. Сборник статей. М., 1993. С. 9.

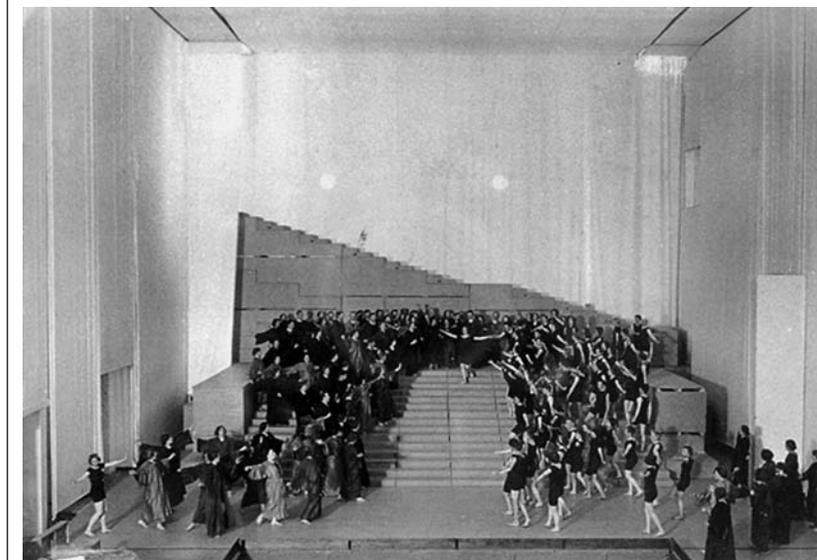
движении. И конструкция сцены, и музыкально-пластическое решение действия призваны были осуществить единый режиссерский замысел. В «Орфее» Аппиа достигал своей главной цели – «экстериоризации» музыки, выводя ее в созданное им трехмерное музыкально-ритмическое пространство с помощью ритмопластики «актера-толпы» и тем самым создавая настоящее «произведение живого искусства».

Благодаря многолетнему сотрудничеству с Жак-Далькрозом, Аппиа приобрел колоссальный театральный опыт и продвинулся вперед, к новым встречам и событиям в искусстве своего времени, которое он постоянно опережал. «Отныне он посвятил себя “эффективной” постановке вагнеровских произведений, на которые он теперь смотрел другими глазами: ритмика продолжала питать его вдохновение, хотя теперь он жил не только ею»¹³. В 1923 году он поставил «Тристана и Изольду» в Милане, а в 1924–1925 годах «Золото Рейна» и «Валькирию» в Базеле. После

этого стало сбываться «предсказание» Сары Бернар, воскликнувшей однажды: «Великая Известность ждет великого Неизвестного!» (“La grande Connue devant le grand Inconnu!”)¹⁴.

Аппиа поставил «Тристана и Изольду» в Милане на сцене прославленного театра Ла Скала в 1923 году, когда ему было уже 60 лет. В то время Ла Скала, как и Парижская Опера, был оплотом традиционализма, зеркалом, в котором буржуазия отражалась «во всем блеске своей славы и власти»¹⁵. Несмотря на то, что несколькими годами ранее театральная Италия ознакомилась с новаторскими авангардистскими манифестами футуристов¹⁶, новаторство Аппиа практически не нашло своих продолжателей в этой стране¹⁷.

Для своего «Тристана» Аппиа написал два программных пояснения текста – «Рекомендации к постановке “Тристана и Изольды” в Ла Скала» и «Краткий анализ драмы»¹⁸, а сотрудничавший с ним Жан Мерсье собрал в отдельную



¹³ [Комментарий М.Л. Бабле-Ан к статье А. Аппиа «Театральные опыты и личные изыскания»] // Аппиа А. Ор. cit. V. IV. 1992. P. 14.

¹⁴ Volbach W.R. Adolphe Appia. Prophet of the Modern Theatre. A Profile. Middletown (Conn), 1968. P. 108.

¹⁵ [Примечание Мари Л. Бабле-Ан к постановке «Тристана и Изольды»] // Аппиа А. Ор. cit. V. IV. P. 230.

¹⁶ Филиппо Томмазо Маринетти, Энрико Прампolini и др. с 1909 года предлагали программу обновления театра на социальной почве посредством технического прогресса.

¹⁷ Когда в 1927 году Д. Камбелотти создавал в Открытом театре в Сиракузах игровую площадку «а ля Аппиа», она напоминала не декорации к миланскому «Тристану», а «ритмические пространства» хеллерауского «Орфея». См.: [Примечание Мари Л. Бабле-Ан к постановке «Тристана и Изольды»] P. 230.

¹⁸ Appia A. Introduction aux representations de «Tristan et Isolde» a «la Scala» (1923, inedit) // Appia A. Ор. cit. V. IV. P. 235–236; Brevé analyse du drame (1923, inedit) // Ibid.

Сцена из спектакля «Орфей и Эвридика»

<i>Pro memoria</i>	
<p>«Тетрадь»¹⁹ его режиссерские указания. Перед премьерой Аппиа, против обыкновения, дал интервью одной из миланских газет, а после спектакля опубликовал две статьи в швейцарских газетах²⁰. Постановку освещала итальянская и швейцарская пресса. Журналисты-соотечественники выражали восторг и гордость, декларируя «полный успех»²¹. Но в итальянских газетах хулильных статей появилось значительно больше, нежели хвалебных. Критики не скупилась на убийственно-ироничные высказывания, некоторые заговорили даже о профанации вагнеровских произведений.</p> <p>Спектакль выдержал шесть представлений (декабрь 1923 – январь 1924). Сценография Аппиа, ограниченная несколькими чисто театральными элементами (занавесы, пратикабли и т.п.) и некоторыми элементами традиционного живописного декора, многим зрителям показалась вполне революционной. Среди аплодировавших были выдающиеся артисты, а также известные члены фашистской партии. Но большинство осталось недовольно. «Публика устроила овацию Маэстро [дирижер Артуро Тосканини], но визуальное решение спектакля частично разочаровало ее»²².</p> <p>Свой сценический замысел Аппиа подробно разъяснил в интервью, которое он дал сенатору Энрико Коррадини перед премьерой. Аппиа уверен в себе и убедителен. В изложении режиссера спектакль живет и дышит жизнью. Тем не менее, отзвыв в прессе раскрывают полное непонимание режиссерского замысла Аппиа итальянской публикой: «Публика не отдает себе отчета в значении изысканной символики контрастов</p>	<p>света и тени <...> и оказывается дезориентирована»²³; «декорации не создают ни малейшей иллюзии, и даже обладающий самым богатым воображением зритель не увидит в них ни леса, ни сада»²⁴; «книги и теории Аппиа <...> на практике не дают ожидаемых результатов»²⁵. Смысл восклицаний критиков сводился к одному – Аппиа возомнил себя большим вагнерианцем, чем сам Вагнер!</p> <p>Редким исключением среди бичевавших Аппиа критиков оказался сенатор Коррадини, 15 января 1924 года отправивший режиссеру письмо, в котором признался, что, благодаря увиденному спектаклю, «испытал радость единения с божественной музыкой». «Первый раз в жизни, – писал Коррадини, – я увидел, чтобы сценическое воплощение согласовывалось и с драмой, и с музыкой, вознося мой дух к вершине поэзии. <...> Ваша постановка “воплощает” тайну <...>. Жму Вашу руку».</p> <p>Согласно либретто, <i>первое действие</i> происходит в носовой части корабля, где расположен шатер, богато задрапированный коврами. В начале действия ковры заслоняют задний план. Изольда неподвижно лежит в шатре на подушках. Когда Изольда произносит: «Душно! Душно! Задыхаюсь я!» и просит Брангену: «Шире, шире открой!», – Брангена поспешно раздвигает среднюю часть занавесей, и становится видна корабельная палуба.</p> <p>«Первый акт, – писал Аппиа, – происходит в шатре на палубе корабля и, совершенно естественно гармонируя с пластическим присутствием актеров, он [шатер] не несет в себе ничего из того, что существенно изменило бы наши привычки». Привычные декорации – это</p> <p>¹⁹ Cahier de Jean Mercier pour «Tristan et Isolde» / Regie // Appia A. Op. cit. V. IV. P.240.</p> <p>²⁰ Интервью «Il Secolo» 27 или 28.XI.1923. //A.A. V. IV. P. 251–254; статьи «Tristano e Isotta a la Scala» в «La Semaine litteraire» 12.I.1924//A.A. V. IV. P. 247–248; «La preparation de Tristan a la Scala» в «Journal de Geneve» 22.I.1924. //A.A. V. IV. P. 248–249.</p> <p>²¹ Gazette de Lausanne. 20.I.1924 //A.A. V. IV. P. 258.</p> <p>²² [Примечание Мари Л. Бабле-Ан к постановке «Тристана и Изольды»]. P. 229.</p> <p>²³ Corriere della sera. 21.XII.1923 //A.A. V. IV. P. 254.</p> <p>²⁴ Lualdi. A. In. «Il Secolo» 21.XII.1923 //A.A. V. IV. P. 256.</p> <p>²⁵ Corriere della sera. 21.XII.1923 //A.A. V. IV. P. 254.</p>

<i>Европа и Россия</i>	
<p>декорации реалистические, «вынужденно реалистические», по мнению Аппиа. В них царит простота, и в декорационном оформлении шатра «нужно всего лишь много единства, единообразия»²⁶.</p> <p>Аппиа противопоставляет первый акт второму и третьему, так как «только первый акт представляет драматическое действие, охарактеризованное внешне». Внешние характеристики создает красный занавес, на фоне которого четко прорисовываются лица и силуэты героев, что обеспечивается «рассеянным и равномерным светом, при котором тени не отбрасываются»²⁷. «Смелая гиперболла занавеса» противопоставляется «робкому воплощению корабля», который не выглядит «ни натурально, ни искусственно»²⁸. Красный занавес должен был «создавать душливую атмосферу», однако для этого он был «расположен слишком высоко», – считает Мари Л. Бабле-Ан, которая (вслед за итальянской прессой) упрекает Аппиа за то, что в его декорации «не было видно моря»²⁹. Обратимся к либретто: Тристан стоит, скрестив руки на груди и задумчиво глядя в море, а у его ног в свободной позе расположился Курвенал. Аппиа так описывал свою декорацию: «Корабль простой, выразительный, очень приближенный [к зрителям], без мачт, с большим рулем и несколькими тросами»³⁰. На фотографии из архива Ла Скала видна палуба, на нее с двух сторон ведут довольно широкие лестницы. Над ней – низко свисающий занавес (на черно-белой фотографии цвет занавеса определить невозможно, но он ярко освещен и потому производит впечатление светлого). На палубе, как и на сцене, пол</p>	<p>приподнят. В центре палубы, на возвышении, стоит Тристан, слева от него сидит Курвенал. Моря, действительно, не видно. Но создается впечатление, что моря мы и не должны видеть! Море, в которое так пристально всматривается Тристан – это зрительный зал. Именно так реализуется аппиевская идея «солидарности» сцены и зала³¹. На фотографии Изольда стоит слева, перед занавесом, спиной к зрителям. Когда она посылает Брангену за Тристаном, оставаясь, согласно либретто, в шатре, отступая к ложу, но не поворачиваясь к нему лицом, а внимательно следя за осторожными передвижениями служанки вдоль палубы, зритель чувствует себя уже внутри шатра, «солидарным» с Изольдой, и тем легче ему проникнуться ее чувствами. Критика, с одной стороны, порицала постановку за «отсутствие единства между сценой, в которой Изольда испытывает на Тристане эффекты своей фармакопеи (перед занавесом)» и «кораблем, который мы потом увидим в глубине и без морского фона»³², а, с другой стороны, признавала «одним из самых удачных эффектов» тот «грандиозный рельеф, которым “золотоволосая красавица” в светло-синем платье вырисовывалась на красном фоне занавеса»³³. Красный занавес, «плотный и грубый», воспринимался критикой, как стена – «стена, изобретенная Аппиа»³⁴. Для самого Аппиа занавесы означают убежище, с их помощью постановщик противопоставляет героев с их внутренней драмой внешнему миру – декорации, изображающей корабль: «В первом акте Тристан и Изольда – это персонажи, охваченные страстью и отделенные от внешнего мира. Итак, я изолирую</p> <p>²⁶ [Режиссерские указания Аппиа] // Appia A. Op. cit. V. IV. P. 240, 243.</p> <p>²⁷ Ibid. P. 237,243.</p> <p>²⁸ Lualdi. A. Op. cit.</p> <p>²⁹ [Примечание М. Бабле-Ан к постановке «Тристана и Изольды»]. P. 234.</p> <p>³⁰ Письмо А. Аппиа О. Вельтерлину 12.I.1924. // Appia A. Op. cit. V. IV. P. 230.</p> <p>³¹ Аппиа возвращается к идее «солидарности», выдвинутой им еще в 1909 году в статье «Стиль и солидарность». См.: Appia A. Style et solidarite // Appia A. Op. cit. Lausanne, 1988. V.III. 1988. P. 70–72.</p> <p>³² Corriere della sera. 21.XII.1923.</p> <p>³³ Lualdi. A. Op. cit.</p> <p>³⁴ Tantalò [=Ugo Ojetti]. Calvinò alla Scala. / L'Avanti. 21.XII.1923 //A.A. V. IV. P. 255.</p>

их, закрывая драпировками, которые символизируют моральные ограничения. Когда, в финале первого акта, героев настигает реальность – сцена прибытия в Корнуолл – занавес распаивается и внешний свет захватывает их мирок»³⁵. Можно попытаться представить себе, как именно Аппиа достигал «изолированности» персонажей. Очевидно, в движение приводились оба занавеса: сверху опускался тот, который на фото кажется светлым и более легким, а второй занавес – раздвигающийся посередине (подобный занавес потребуется Аппиа в дальнейшем – при постановке «Кольца нибелунгов» в Базеле) – сдвигался, образуя шатер, укрывавший Тристана и Изольду от посторонних глаз (но не от глаз зрителей). Кроме того, устанавливалась «живая световая оппозиция» между интимным полумраком внутренней шатра и открытым окружающим пространством, которое для героев символизирует «враждебный день». В этом Аппиа солидарен с Вагнером, который в своем произведении противопоставил культ Ночи традиционному-мифологическому прославлению Дня.

Когда шатер раскрывается впервые, «реалистичный свет слегка задевает его порог, так что виден только силуэт Изольды»; но, как только шатер распаивается, «не белый, но золотистый» свет открытого пространства «должен ослеплять и поражать своим абсолютным реализмом», оставляя силуэты героев проступать «в полутьме переднего плана сцены»³⁶. Вторжение внешней реальности в мир внутреннего драматизма – по контрасту – приводит к тому, что, «начиная с конца этого акта, Тристан и Изольда более не принадлежат внешнему миру»³⁷.

Для *второго действия* Аппиа создал декорацию таким образом, что «вместо живописного декора на сцене предстает серия планов, задуманных с точки зрения архитектуры, но прямо вдохновенных партитурой»³⁸. Это значит, что, «несмотря на некоторые уступки итальянскому веризму»³⁹, декорация была символистской.

Для Аппиа «Тристан» – это «произведение чистой страсти, абсолютно внутренняя драма», по недоразумению «вверенная традиционной постановочной системе». Сложность режиссерской задачи, по его мнению, состоит в том, чтобы «сделать эту драму *видимой*, то есть дать зрителю проникнуть в души героев, чтобы он увидел то, что видит Тристан»⁴⁰. Постановщику нужно заставить внутренний взгляд зрителя «в некотором роде постоянно проникать сквозь партитуру», в то время как глаза его «остаются прикованными» к происходящему на сцене⁴¹. И тогда «публике придется сказать: вот истинные декорации “Тристана”, поскольку их сущность – в партитуре, духовную реальность которой нужно материализовать визуально»⁴². Аппиа дал певцам подробные указания, которые «хотя и оставляли каждому из них значительную свободу действий и широкие возможности пространственных передвижений в тесной связи с декорацией», все же должны были строго соблюдаться, так как в противном случае «декорация потеряла бы смысл»⁴³. Вагнеровское либретто требовало, чтобы на сцене воцарилась ночь, ибо, «восстав против ненавистного Дня, Вагнер избрал в качестве блага Ночь, ведущую к смерти»⁴⁴. Декорация должна была представлять – частично, в одной

³⁵ Ibid. P. 253.

³⁶ [Режиссерские указания Аппиа]. P. 243.

³⁷ Ibid. P. 240.

³⁸ Ibid. P. 253.

³⁹ Appia A. «Tristano e Isotta a la Scala» // A.A. V. IV. P. 248.

⁴⁰ Corradini E. Comment «Tristan» sera monte a la Scala selon la nouvelle esthetique theatrale d'Appia / «Il Secolo». 27.XI.1923 // A.A. V. IV. P. 253.

⁴¹ Appia A. Breve analyse du drame (1923, inedit) // Appia A. Op. cit. V. IV. P. 240.

⁴² Интервью // Appia A. Op. cit. V. IV. P. 253.

⁴³ [Режиссерские указания Аппиа]. P. 245.

⁴⁴ Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. Л. 1989. С. 61.

из кулис – покои Изольды, у открытой двери которых водружен горящий факел. Большую часть сцены должен был занимать парк с высокими деревьями. Влюбленный Тристан должен был увлекать Изольду к увитой цветами скамье. На сцене должна была торжествовать романтическая ночная нега.

У Аппиа ничего этого нет. От второго акта в архиве театра Ла Скала остались две фотографии, их М. Бабле-Ан комментирует так: «Справа – тяжелые бархатные занавесы изображают лесные “стволы”. Слева – широкая драпировка, заменяющая листву векового дерева. “Скамья” не покрыта ни мхом, ни цветами. Справа вглубь спускается большой пратикабль, упрощенный по сравнению со схематическим эскизом»⁴⁵.

Фотографии второго акта отличаются от фотографии первого, прежде всего, нечеткостью изображения, «смазанностью», объясняемой тем, что на сцене царит полумрак. Между площадкой перед покоями Изольды и передним планом сцены Аппиа, как он писал еще в приложении к «Музыке и постановке», оставляет тот самый «большой пратикабль» – «пространство, в котором угадывается некое неопределенное понижение пола сцены»⁴⁶.

Покои Изольды – круглая «каменная» башня – помещены в верхнюю часть декорации таким образом, что в центре всего сценического пространства оказывается прикрепленный к стене башни над дверью горящий факел⁴⁷.

Подобно тому, как в «Кольце нибелунга» центральным пунктом сцены для Аппиа является скала валькирий, в «Тристане» центральным эпизодом спектакля

становится для него сцена с факелом. «При поднятии занавеса, в сцене между Брангеной и Изольдой, – пишет Аппиа, – до появления Тристана, нужно придерживаться главного: Брангена должна все время, где бы она ни находилась, держать в поле зрения факел, от которого она хочет оградить Изольду; это придает всем ее движениям специфический характер. Изольда, напротив, преследует только одну цель – потушить факел»⁴⁸. Сцена целиком происходит на площадке перед покоями Изольды. До того, как Изольда погасит факел, «обеим женщинам не следует выходить за пределы центральной лестницы, также нужно, чтобы <...> ни Изольда, ни Брангена не выходили на передний план площадки». При этом, госпожа и служанка исполняют перед факелом некое подобие мистического, ритуального танца – Изольда хочет схватить факел; Брангена, пытаясь помешать Изольде, теснит ее «к левой стороне, так, чтобы Изольда оказывалась слева, лицом к факелу», сама же Брангена «поворачивается к факелу спиной и в последний раз пытается сдержать Изольду, протягивая

⁴⁵ Комментарий Мари Л. Бабле-Ан // Appia A. Op. cit. V. IV. P. 238.

⁴⁶ Appia A. Oeuvres complètes. V. II. P. 176.

⁴⁷ В письме О. Вельтерлину от 12.I.1924 года Аппиа подробно описывает его: «Факел великолепен! Огромное пламя, гораздо большее, чем на моем рисунке! <...> Три огромные восковые свечи, сплавленные в одну, и с одним толстым фитилем – и все это было засунуто в деревянное крепление, которого не видно издали. См.: Appia A. Op. cit. V. IV. P. 231.

⁴⁸ Ibid. P. 244.

Сцена из спектакля «Тристан и Изольда»



<i>Pro memoria</i>	
<p>обе руки»⁴⁹. На переднем плане площадки Изольда окажется только тогда, когда ей удастся завладеть факелом, и зазвучит фортиссимо. Теперь она занимает противоположную сторону, оказавшись у лестницы в правой части площадки («лестница и сцена в глубине справа представляются Изольде все, что необходимо»), Изольда гасит факел⁵⁰.</p> <p>Слышен голос Тристана, призывающего Изольду. Тристан кричит за кулисой, Изольда отзывается на сцене. Она спешит встретить его, и вот уже «их возгласы раздаются из-за кулисы, а сами они невидимы». Аппиа хотел, чтобы их появление было «абсолютно реалистично – объятие и поцелуй»⁵¹. Затем они поют «около лестничной опоры», а потом «постепенно спускаются на две-три ступеньки, и продолжают петь, в виде барельефа, у стены здания». Звучит «Мой!» – они выходят на передний план площадки, немного отдаляются друг от друга и начинают диалог. При слове «свет», Тристан «приближается к тому месту, где был факел». Этот момент Аппиа считает очень важным, так как с него начинается спуск героев в нижнюю часть сцены – к скамье. Тристан «резко оборачивается к кулисе, из которой он вышел, как бы желая произнести проклятие», и действительно вовлекает Изольду в движение – он начинает спускаться, «в согласии с музыкой <...> лицом к лицу с Изольдой», но она «остается справа от Тристана <...> на небольшой промежуточной площадке» в центре сцены. Теперь Тристан «широким величественным жестом указывает на скамью», хотя все еще часто взглядывает на то место, где был факел; наконец, ему удается преодолеть колебания Изольды, «правой рукой он</p>	<p>⁴⁹ <i>Ibidem</i>.</p> <p>⁵⁰ После спектакля Аппиа писал О. Вельтерлину, что для того, чтобы погасить сильное пламя, на ступенях были заранее приготовлены мокрые опилки, в которые величественная, «похожая на греческую статую» Изольда погружала факел. См.: Аппиа А. <i>Op. cit.</i> V. IV. P. 231.</p> <p>⁵¹ [Режиссерские указания Аппиа]. P. 244.</p> <p>⁵² <i>Ibid.</i> P. 245.</p> <p>⁵³ <i>Ibid.</i> P. 244.</p> <p>⁵⁴ Мари Л. Бабле-Ан предполагает, что на фотографии свет был искусственно усилен.</p> <p>⁵⁵ Аппиа А. <i>Op. cit.</i> V. IV. P. 253.</p> <p>⁵⁶ <i>Tantalo [=Ugo Ojetti]. Op. cit.</i> P. 255.</p>

накрывает ее плащом и тотчас же начинает спускаться наискось к скамье»⁵². Когда в оркестре звучит лейтмотив *дня*, Тристан каждый раз оборачивается к двери наверху как к надвигающейся угрозе, но потом успокаивается, и герои усаживаются на скамью. «Когда герои достигнут скамьи, освещение верхней части декорации может быть приглушено, чтобы подготовиться к наступлению дня»⁵³. Тристан, «который постепенно приходит в исступление», переходя с плана на план, «оказывается вне декорации у самой рампы», за ним – Изольда; «позади персонажей декорация, символизирующая реальность, освещается»⁵⁴. Эмоции, которые испытывают зрители, «определяет тот факт, что они видят то, чего не видят персонажи»⁵⁵.

Именно за декорацию ко второму акту Аппиа больше всего «досталось» от критики: «Влюбленные появляются перед нами из глубоких колодца, образованного грязно-серыми перегородками. Лунно-прожектор вымораживает их в этой темнице, преследуя, подобно снежной буре, от которой нет спасения»⁵⁶. Действительно, декорация вызывает ощущение устрашающего ночного чертога. Изначально Аппиа предполагал погрузить сцену полностью во мрак («О, вечный Мрак! Чудный Мрак!», – восклицают Тристан и Изольда), так, чтобы сами герои превратились в тени, смутные силуэты. Но потом он предпочел, чтобы зритель видел персонажей, и потому свет, по мнению критика, преследующий героев, на самом деле как бы исходит от них – это свет их Любви. «Вместо того чтобы использовать традиционное лунное освещение, – писал Жан Мерсье, – Аппиа предпочел

<i>Европа и Россия</i>	
<p>выразить свечение в душах влюбленных. Ночь для них не существовала – хотя она и окутывала их. Вот почему свет на сцене был абсолютно нереальным, рассеянным и почти сверхъестественным, согретым теплом тропической ночи»⁵⁷. Но критика была беспощадна: «Вагнер требовал показать сад с высокими деревьями и летнюю ночь, прелестную и прозрачную. <...> Лето, сад, цветы, ароматы, чувственность – этот злобный кальвинист [Аппиа] изгнал их со сцены как заразную болезнь! Голые колонны, зажатые меж безлиственных деревьев, скупо выступают из складок единственного занавеса цвета отшельничьего рубища, обступают и душат Изольду и Тристана»⁵⁸. По замыслу Аппиа, «занавесы, какие бы они ни были», должны были обозначать <i>слева</i>, там, где внизу, у края сцены, располагалась скамья, – «защиту» для героев; <i>справа</i> – «угрозу перпендикулярных стволов», из-за которых в финале акта появляется король Марк со свитой. Как только появляется король Марк, он располагается в центре промежуточной площадки. Рядом с ним справа стоит Мелот, а слева – Курвенал, чуть ниже, «чтобы обозначить этим свое изумление и боль»⁵⁹. Появление короля сопровождает бледный рассвет, постепенно переходящий в яркий день, – сначала луч скользит по сцене, затем сцена умеренно освещается и, наконец, заливается светом. «Когда появлялся король Марк, свет внезапно менялся, – свидетельствует Жан Мерсье, – враждебная атмосфера наполнялась холодным, жестким светом: грустный, бесцветный рассвет. Эффект был тем поразительнее, что он чудесным образом сочетался с музыкой. Чувствительный зритель не мог</p>	<p>этого не заметить и не испытать сильного ощущения»⁶⁰.</p> <p>Курвенал окликает влюбленных. Они «поспешно возвращаются к скамье», Тристан накидывает свой плащ на Изольду, стараясь укрыть ее. Мелот стоит «точно в центре, в углу промежуточной площадки, и <i>остается там</i>»⁶¹ вплоть до момента схватки с Тристаном. Смертельно раненный Тристан падает, и свет снова гаснет.</p> <p>В <i>третьем действии</i> либретто предлагает изобразить на сцене сад при замке Тристана на вершине прибрежного утеса; бруствер, поверхность которого виден широкий морской горизонт, на переднем плане – ограду, а за ней – развесистую липу, в ее тени на ложе спит смертельно раненный Тристан. Аппиа «представлял себе декорацию к этому акту как ширму, защищающую больного». Свет, проникавший на площадку справа, задумывался, как «обещание появления той, которая была светом для Тристана»⁶². Но если в 1896 году на сцене предполагалось сохранить один «реалистичный» элемент декора – дерево, под которым лежит Тристан, то в 1923 году его символизировали складки ниспадающего занавеса. Критика и здесь не осталась в стороне, с ее точки зрения Аппиа представил на сцене «пустой сад цвета пемзы», в котором «нет ни единого ростка»⁶³. Липа, под которой покоится Тристан, «сделана из жесткой шерстяной ткани, даже ее листва – это всего лишь пять складок пепельно-серой материи». «Синтетическое искусство! – иронизирует критик. – Вагнеру требовалась липа, Аппиа поднес ему липовый отвар»⁶⁴. Аппиа вновь обманывает стандартные зрительские ожидания: моря мы так и не</p>

⁵⁷ Mercier J. *Adolphe Appia/ The Rebirth of Dramatic Art, 1932 (Cit. in: A.A. V. IV. P. 231)*.

⁵⁸ *Tantalo [=Ugo Ojetti]. Op. cit.* P. 255.

⁵⁹ [Режиссерские указания Аппиа]. V. IV. P. 244, 245.

⁶⁰ Mercier J. *Op. cit.* P. 231.

⁶¹ [Режиссерские указания Аппиа]. P. 245.

⁶² [Примечание Мари Л. Бабле-Ан к фотографии третьего акта «Тристана и Изольды»] // Аппиа А. *Op. cit.* V. IV. P. 242.

⁶³ *Tantalo [=Ugo Ojetti]. Op. cit.* P. 255.

⁶⁴ *Ibidem*.

<i>Pro memoria</i>	
<p>увидим. Критика посчитала это «самой ужасной жертвой»⁶⁵.</p> <p>Третий акт оперы Аппиа считал «одним из самых простых» с точки зрения сценографии. Тристану было позволено «обустроить свое ложе так, как ему заблагорассудится, не забывая, однако, что это древесные корни, а не большая койка!». Курвенал располагается рядом с ним. В центре правой стены появляется пастух. «Появляясь, он должен выглядеть поднимающимся в гору, а уходя – спускающимся». Низкая замковая ограда служит плацдармом для перемещений Курвенала, который, запрыгнув на нее, «не забывает о том, чтобы прислониться к боковой поверхности стены»⁶⁶, так как Аппиа важно, чтобы персонажи выглядели, подобно барельефам.</p> <p>Встретившись, Тристан и Изольда «оседают у подножия дерева, опираясь на его корни»⁶⁷. Прибывает король Марк. Он прибыл с миром, а потому «стычка происходит в тени, в кулисе, и внимание к ней не привлекается». Король «стоит в центре, предпочтительно немного в глубине». Брангена «перепрыгивает через ограду точно в углу у стены, на которую она опирается правой рукой»⁶⁸. Когда на сцене оказываются все персонажи, активную роль начинает играть освещение. В начале третьего акта свет был «рассеянным, мягким и теплым», а на полу сцены перед Тристаном зритель видел «живое световое пятно», которое двигалось, не задевая лежащего под деревом Тристана. В сцене смерти Тристана это световое пятно «начинает подбираться к нему, а потом полностью окружает его». Тристан и Изольда расстаются с жизнью, чтобы соединиться в смерти. День угасает, и разливается</p> <p>Ночь, «слегка окрашенная красными тонами и оставляющая на сцене лишь силуэты персонажей»⁶⁹, как печальное воспоминание о них.</p> <p>Адольфу Аппиа удалось задумать, сохранить и осуществить постановку, полную трагического величия. Если сравнить эскизы декораций и описание второго акта «Тристана», которое Аппиа сделал в 1896 году в приложении к «Музыке и постановке», с его эскизами и режиссерскими заметками 1923 года, то можно отследить параллели в этих документах, а некоторые фразы в них совпадают почти дословно. Дополнительным подтверждением того, что первоначальный замысел Аппиа практически не изменился, служат эскиз и фотография (1896 и 1923 годов соответственно) декорации к третьему действию. На обоих документах сцена вертикально разделена с помощью света: примерно две трети сцены слева погружены во мрак; треть сцены справа занимает ярко освещенная арка с уходящими в нее ступенями. Аппиа рассматривал третий акт с точки зрения того, что происходит в душе Тристана: «Теперь на сцене только Тристан, охваченный любовным безумием. Его единственный свет – это Изольда. Поэтому есть неопределенный край декорации – в нем находится Тристан; и есть другой край, который открывается на море; и мы, подобно Тристану, видим драму»⁷⁰.</p> <p>В «Рекомендациях к постановке “Тристана и Изольды” в Ла Скала» Аппиа писал: «Желая реформировать только постановку, мы, прежде всего, обнаруживаем солидарность между сценой и залом <...>, реформа же в первую очередь должна касаться <i>Идеи</i>, которая создается у нас касательно</p>	<p>⁶⁵ <i>Corriere della sera</i> 21.XII.1923.</p> <p>⁶⁶ [Режиссерские указания Аппиа]. P. 245.</p> <p>⁶⁷ <i>Ibid.</i> P. 246.</p> <p>⁶⁸ <i>Ibidem.</i></p> <p>⁶⁹ <i>Ibidem.</i></p> <p>⁷⁰ Appia A. <i>Op. cit.</i> V. IV. P. 253.</p>

<i>Европа и Россия</i>	
<p>драматического искусства в целом, а не только его визуальной формы»⁷¹. В статье «Подготовка “Тристана” в Ла Скала», вышедшей в «Женевской газете» 22 января 1924 года, Аппиа признавал, что достичь этого окончательно ему не удалось, поскольку сцена театра Ла Скала – это «площадка для <i>разовых показов</i>, <...> постановка там осуществляется импровизированно и в последнюю минуту, согласно правилам живописного декора и в традициях итальянского театра»⁷². Аппиа и его помощникам приходилось «шаг за шагом завоевывать право сценической постановки спектакля считаться произведением искусства»⁷³. В результате, между теми, кто считал постановку Аппиа «профанацией оперного шедевра», и теми, кто видел в нем «провозвестника возрождения драматического искусства», развернулась «настоящая битва»⁷⁴. Однако Аппиа высоко оценил результат своей борьбы за новую трактовку оперы. В статье «“Тристан и Изольда” в Ла Скала», напечатанной 12 января 1924 года в другой швейцарской газете, «Литературная неделя», он писал, что, несмотря на «уступки живописному декору», ему удалось получить спектакль «беспрецедентный в истории оперного театра, в особенности театра вагнеровского»⁷⁵.</p> <p>После достаточно успешной работы в Милане, Аппиа отправился в Базельский <i>Stadttheater</i>. В марте 1924 года Аппиа начал создавать для Оскара Вельтерлина проект постановки «Кольца нибелунг». Аппиа уже не создает свои проекты «в один присест», как раньше, когда он рисовал по несколько эскизов сразу для Жак-Далькроза. Теперь, когда у него есть опыт эскизов</p> <p>к «Кольцу» 1891–1892 годов, а в его воспоминаниях, несомненно, живы «ритмические пространства» Хеллерау, он неоднократно все переделывает, перечеркивает и вновь начинает с нуля. Аппиа успел поставить в Базеле две части вагнеровской тетралогии – «Золото Рейна» и «Валькирию». Постановочные указания, эскизы и рисунки Аппиа, которые отделены друг от друга более чем 30-ю годами мучительных режиссерских исканий, свидетельствуют о том, что художник сохранил в своей памяти не только общий замысел и генеральную линию предполагаемого спектакля, но и последовательность деталей, его составляющих. К сожалению, из-за сложившейся общественной ситуации, постановку «Кольца» пришлось прервать.</p> <p>Аппиа создал универсальную театральную концепцию как для музыкальной драмы, так и для драматического спектакля. А также – собственную теорию театра, послужившую в дальнейшем материалом не одному режиссеру. Сам Аппиа не способствовал широкой популяризации своих идей среди современников, его имя было известно лишь узкому кругу людей, имевших отношение к театру. Однако его наследие не исчерпано, его влияние на современный театр бесспорно, ибо концепциям Аппиа уделяли внимание такие значительные для театрального мира фигуры, как Э.Г. Крэг, О. Люнье-По, У.Б. Йейтс, Э. Жак-Далькроз, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров, Й. Свобода и др.</p>	<p>⁷¹ Appia A. <i>Introduction aux representations de «Tristan et Isolde» a «La Scala»</i>. P. 235.</p> <p>⁷² Appia A. <i>La preparation de «Tristan» a la Scala (22.01.1924) // Appia A. Op. cit.</i> V. IV. P.</p> <p>⁷³ <i>Ibid.</i> P. 248.</p> <p>⁷⁴ <i>Ibidem.</i></p> <p>⁷⁵ <i>Ibid.</i> P. 247.</p>

Наши авторы



Березкин Виктор Иосифович. Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела театра Государственного Института Искусствознания (ГИИ), автор более 350 статей и 33 книг (из них 9 – под грифом ГИИ). В том числе, 6 томов серии «Искусство сценографии мирового театра» (первые три книги удостоены премии Москвы, 2003). Разрабатывает новое направление в отечественном и зарубежном искусствоведении, посвященное изучению «театра художника» как особого вида сценического творчества. Кураторские проекты: «Наш Чехов». Экспозиция СССР на Пражской Квадриеннале сценографии (1987, Золотая медаль); Театрально-художественная акция «Большой театр в Большом манеже» (2001, Государственная премия РФ); «Наш Чехов. Двадцать лет спустя». Экспозиция России на Пражской Квадриеннале сценографии (2007, главный приз «Золотая Трига»).

Контакты: e-mail: beriozkin@list.ru

Вишневская Инна Люциановна. Театральный критик, историк театра, педагог, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник отдела театра ГИИ, заслуженный деятель искусств РФ. Автор книг «Гоголь и его комедии» (1976), «Театр Тургенева» (1984), «Артист Михаил Ульянов» (1987), «Апеллиды в прошлом: А.П. Сумароков и его трагедии» (1996), а также многочисленных статей о театре.

Контакты: тел. дом. 8.499.248-12-86

Горфункель Елена Иосифовна. Театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской академии театрального искусства (СПГАТИ). Автор книги «Иннокентий Смоктуновский» (1990), автор-составитель книги «Премьеры Товстоногова» (1994), автор-составитель (вместе с И.Н. Шимбаревич) книги «Георгий Товстоногов. Собираемый портрет» (2006), составитель книги «Георгий Товстоногов репетирует и учит» (2007). Лауреат премии имени А. Кугеля (2003).

Контакты: e-mail: egorfunkel@mail.ru

Заболотная Марина Владимировна. Театральный критик, историк театра. В 1988 году окончила ЛГИТМиК (ныне СПбГАТИ), отделение театроведения. Училась в аспирантуре ГИИ. Тема научной работы – творчество Николая Акимова. С 1992 по 1996 годы – редактор отдела истории

«Петербургского театрального журнала». С 1996 по 1999 годы – заведующая музеем Театра Комедии им. Н. Акимова. С 2000 года – завлит Санкт-Петербургского Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Автор более 200 статей о театре.

Контакты: моб. 921. 306-78-96;

e-mail: m_zabolo@rambler.ru

Казьмина Наталья Юрьевна. Театральный критик, историк театра, старший научный сотрудник отдела театра ГИИ, редактор сборников «Proscaenium/Вопросы театра» (2007, 2008), ответственный редактор журнала «Вопросы театра». 20 лет работала в журнале «Театр», с 2003 по 2008 годы – его обозреватель, с 2008 года – завлит театра «Эрмитаж». Печаталась в журналах «Вестник Европы», «Театральная жизнь» (составитель ряда номеров), «Современная драматургия», в газетах «Московские новости», «Культура», «Общая газета», «Экран и сцена» и др. Автор-составитель книги М. Туманишвили «Введение в режиссуру» (2003), автор-составитель книги (совместно с П. Любимцевым) «Вахтанговская театральная школа» (2010). Лауреат премии им. А. Кугеля (2003).

Контакты: e-mail: kazminata@yandex.ru

Максимова (Лифатова) Вера Анатольевна. Театральный критик, историк театра, театровед. Окончила факультет журналистики МГУ, профессиональную деятельность начала в 1960-е годы в «Московском комсомольце» и «Литературной газете». С 1964 года работает в ГИИ, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела театра. Сотрудничала с журналами «Театр», «Театральная жизнь», «Современная драматургия», «Вопросы театра», «Московский наблюдатель», членом редколлегии которого являлась. Печаталась в «Литературной газете», «Культуре», «Комсомольской правде», «Независимой газете» и др. В течение 10 лет преподавала историю театра в Театральном институте им. Б.В. Шукина. В настоящее время является главным редактором журнала «Вопросы театра», членом редколлегии журнала «Театральная жизнь», заместителем художественного руководителя Малого театра. Автор более 300 статей и 4 книг, последняя из которых («Театра радостные тени». М., 2006) посвящена актерскому искусству второй половины XX века. Книга отмечена премией мэра Москвы в области литературы и искусства. Главный научный

Наши авторы



интерес автора лежит в сфере изучения актерского искусства XX–XXI веков. Последние годы занимается актерами 1900 годов. Написана и готовится к печати книга «Русские актрисы Серебряного века».

Контакты: e-mail: veramaksimova56@mail.ru

Матвиенко Кристина Николаевна. Аспирантка театроведческого факультета СПбГАТИ (кафедра рус-ского театра), театральный критик, программный директор фестиваля «Новая пьеса», член экспертного совета фестиваля «Золотая маска».

Контакты: +79104538524, e-mail: christine-74@mail.ru

Падерина Екатерина Геннадьевна. Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы (ИМЛИ) им. А.М. Горького РАН, ученый секретарь группы ПСС Н.В. Гоголя.

Контакты: тел. дом. 8. 499. 185-56-03;

e-mail: kbogan@yandex.ru;

129345, Москва, ул. Тайнинская, д. 5, кв. 32

Семеновский Валерий Оскарович. Театральный критик, историк театра, драматург. Заслуженный деятель искусств России. Лауреат премии им. А. Кугеля. Сотрудник журнала «Театр» (1973–1987). Один из основателей всероссийского объединения «Творческие мастерские» (1988). Главный редактор издательства «Союзтеатр» (1987–1990), журналов «Московский наблюдатель» (1991–1998), «Разгуляй» (1995–1998), «Театр» (2000–2008). Заместитель художественного руководителя Центра имени Вс. Мейерхольда (2000–2004). Член Комиссии по творческому наследию Мейерхольда. Заместитель художественного руководителя московского театра «Эрмитаж». Автор пьес для музыкального театра: «Беспечный гражданин» (1985), «Кошмарные сновидения Херсонской губернии» (1987) (композитор А. Затин), «Пышка» (2005) (композитор Н. Орловский). А также пьес для театра драматического: «Тварь» (1999), «Арто и его Двойник» (2002), «Любовь и смерть Зинаиды Райх» (2004), «Ловелас» (2005), «Возвращение в Одессу» (2007), составивших его «Книгу представлений» (2009).

Контакты: e-mail: 6502073@gmail.com

Тропп Евгений Эдуардовна. Театровед, театральный критик. Старший преподаватель кафедры русского театра СПбГАТИ. Редактор и автор «Петербургского театрального журнала». Печаталась в журналах «Театр», «Театральная

жизнь», «Искусство Ленинграда», «Московский наблюдатель», «Современная драматургия», «Страстной бульвар», «Teatr» (Варшава, Польша).

Контакты: тел. (812) 346-19-21;

e-mail: tropzap@mail.ru

Уварова Ирина Павловна. Кандидат искусствоведения, ведущий сотрудник отдела теоретической социологии искусства ГИИ. Круг занятий: происхождение театра, народный театр, театр кукол; творчество Мейерхольда 1910-х годов. 12 лет была редактором журнала «Кукарт», посвященного теме «Кукла в культуре». Руководитель Лаборатории режиссеров и художников театров кукол при СТД РФ. Материалы лабораторных занятий отражены в тематических сборниках Лаборатории, посвященных темам «ритуал-театр-перформанс», «мифы и мистификация», «театр художника» и др.

Контакты: e-mail: boite1@mail.ru

Ульянова Анна Борисовна. Выпускница филологического факультета ЛГУ (1990), старший преподаватель кафедры иностранных языков СПбГАТИ, аспирантка кафедры зарубежного искусства СПбГАТИ (заочное отделение). Тема диссертации: «Театральная концепция и режиссерско-сценографическая деятельность Адольфа Аппи». Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой зарубежного искусства В.И. Максимов.

Контакты: м. 8.911.285-03-13;

e-mail: foocha@yandex.ru

Щербаков Вадим Анатольевич. Историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Отдела изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в ГИИ. Принимает участие во всех книгах и публикациях Отдела (В.Э. Мейерхольд. Наследие; «Мейерхольд и другие» и пр.). Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд – режиссура в перспективе века» (вместе с Беатрис Пикон-Валлен). Автор многих статей о русском режиссёрском искусстве 1910–1920-х годов и пантомимах Серебряного века. Преподаёт историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. Вс. Мейерхольда, Школе-студии МХАТ и в РГУ. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда.

Контакты: e-mail: vadshcher@mtu-net.ru

Our authors

Beriozkin Victor Iosifovitch, Doctor of the Arts. Leading Researcher, Theatre Department of the State Institute for Arts Research. Published 33 books and over 350 articles. The former include a six-volume series, *The Art of Scenography of the World Theatre* (the first three were awarded the Moscow Prize in 2003). Originator of a new direction in world art research – exploring 'the artist's theatre'. Curator of several projects: *Our Chekhov. The USSR Exhibition at the Prague Scenography Quadriennial* (1987, Gold Medal); theatrical and artistic action *The Bolshoi Theatre at the Bolshoi Manège* (2001, State Prize of the Russian Federation); *Our Chekhov. Twenty Years On. The Russian Exhibition at the Prague Scenography Quadriennial*: 2007, The Golden Triga (Grand Prix).

Contacts: e-mail: beriozkin@list.ru

Gorfunkel Yelena Iosifovna, critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor of the St. Petersburg Academy of Theatre Arts. The author of *Innokenti Smoktunovskiy* (1990), author/compiler of *Tovstonogov Premières* (1994), author/compiler (with I.N. Shimbarevich) of *Georgiy Tovstonogov. A Collective Portrait* (2006), compiler of *Georgiy Tovstonogov Rehearses and Teaches* (2007). Winner of the A. Kugel Prize (2003). Place of residence: Petersburg.

Contacts: e-mail: egorfunkel@mail.ru

Kazmina Natalya Yurievna, theatre critic and historian, Senior Researcher at the state Institute for Arts Research (Theatre Department), editor of *Proscenium/Voprosy Teatra* (2007, 2008), editor of *Voprosy teatra* magazine. She worked with *Teatr* magazine for 20 years, in 2003–2008 was a reviewer there, since 2008 – literary manager of the Hermitage Theatre. She has written for many magazines: *Vestnik Yevropy*, *Teatralnaya Zhizn* (compiler of a number issues), *Sovremennaya Dramaturgia* as well as newspapers: *Moskovskiy Novosti*, *Kultura*, *Obshchaya Gazeta*, *Ekran i Stsena* and others. Compiler of *An Introduction to Directing* by M. Tumanishvili (2003), author, compiler (with P. Lyubimtsev) of *The Vakhtangov Drama School* (2010). Winner of the A. Kugel Prize. Contacts: e-mail: kazminata@yandex.ru

Maksimova (Lifatova) Vera Anatolievna, theatre critic and historian, PhD, Leading Researcher at the state Institute for Arts Research (Department

of Theatre) where she has worked since 1964. Graduated from the Journalists' Faculty, Moscow University, started professional career in the 1960s in *Literaturnaya Gazeta* and *Moskovsky Komsomoletz* newspapers. She has written theatre reviews and features for leading newspapers and magazines, for ten years taught at the Vakhtangov Drama School. At present she is editor-in-chief of *Voprosy Teatra* magazine, a member of the editorial board of *Teatralnaya Zhizn* magazine, deputy artistic director of the Maliy Theatre. Published over 300 articles and four books; the last one, *Merry Shadows of Theatre* (2000), Mayor of Moscow Arts and Literature Prize, is devoted to acting in the second half of the 20th century. Main subject of study: acting at the turn of the 20th century, in recent years – Russian actors of the 1900s (*Russian Actresses of the Silver Age*) is due for publication.

Contacts: e-mail: veramaksimova56@mail.ru

Matvienko Christina Nikolayevna, Post-Graduate at the Theatre Studies faculty, St. Petersburg State Academy of Theatre Arts (Russian Theatre Department), drama critic, programme Director of the New Play festival, a member of the experts' council of the Golden Mask festival. Place of residence: Moscow.

Contacts: +79104538524;
e-mail: christine-74@mail.ru

Paderina Yekaterina Gennadievna, PhD, Senior Researcher at the Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences; Academic Secretary for the Gogol Collected Works Group.

Contacts: tel. (8-499)185-56-03 (home);

e-mail: kbogan@yandex.ru;

Taininskaya Street, 5, Flat 32, Moscow 129345.

Semenovsky Valery Oskarovich, theatre critic and historian, dramatist. Honoured Artist of Russia, Winner of the A. Kugel Prize. Sub-editor at *Teatr* magazine (1973–1987), co-founder of *Creative Workshops* (an All-Russia association) in 1988. Editor-in-chief of *Soyuzteatr Publishers* (1987–1990) and magazines: *Moskovsky Nablyudatel* (1991–1998), *Razgulyay* (1995–1998), *Teatr* (2000–2008). Deputy artistic director of the Meyerhold Centre (2000–2004). A member of the Meyerhold Artist's Heritage Commission. Deputy artistic director of the

Our authors

Hermitage Theatre, Moscow. Plays for the musical theatre: *Carefree Citizen* (1985), *The Nightmares of the Kherson Region* (1987, composer Anatoly Zatin); *Ban* (2005, composer Nikolay Orlovsky). For the straight theatre: *Creature* (1999), *Artaud and His Double* (2002), *The Love and Death of Zinaida Raikh* (2004), *Lady-Killer* (2005), *Back to Odesse* (2007). *Those were included in his Book of Versions* (2009)
Contacts: e-mail: 65002073@gmail.com

Tropp Evgenia Eduardovna. Associate Professor at Theatre Research Department, Saint-Petersburg State Theatre Arts Academy. General courses are 'Analysis Of Drama', 'Theatre Critics', 'Pre-Diploma Seminar', etc. Editor and staff writer of the *Petersburg Theatre Magazine*. Since 1989 published numerous articles and reviews in academic collections, in magazines (*Moskovskiy Nablyudatel*, *Isskustvo Leningrada*, *Teatralnaya Zhizn*, *Sovremennaya Dramaturgia*, *Teatr*, etc.), weeklies (*Chas Pik*, *Kultura*), and dailies (*Nevskoye Vremya*, *Nezavisimaya Gazeta*, *Rossijskaia Gazeta*, etc.).

Contacts: (812)346-1921 (home);

e-mail: tropsap@mail.ru

Ulyanova Anna Borisovna, graduated from Leningrad State University (Philological Faculty) in 1990, Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages (SPbGATI), a post-graduate at the Department of Foreign Art of SPbGATI (correspondence course). Subject of thesis: *Adolphe Appia's Concept of Theatre and His Work as Director and Scenographer* (supervisor: Prof. Dr. V.I. Maximov, Head of the Department of Foreign Art).

Contacts: mob. 8 911 285-03-13;

e-mail: foocha@yandex.ru

Uvarova Irina Pavlovna, PhD (Arts), Leading Researcher at the state Institute for Arts Research (Department of Theoretical Sociology of the Arts). Objects of study: the origins of theatre, popular theatre, puppet theatre, Meyerhold's work in the 1910's. She was editor of *Kukart* magazine, devoted to the role of the puppet in culture, for 12 years. Head of the Puppet Theatre Directors' and the Designers' Laboratory (under the aegis of the Russian Theatre Workers' Union) which publishes its materials in collections devoted to such subjects as 'ritual-

theatre-performance', 'myths and mystification', 'the artist's theatre', etc.

Contacts: boite1@mail.ru

Vishnevskaya Inna Lutsianovna, theatre critic, historian and teacher, Doctor of the Arts, Professor, Leading Researcher at the state Institute for Arts Research (Department of Theatre), Honoured Artist of Russia. Books: *Gogol' and His Comedies* (1976), *The Theatre of Turgenev* (1984), *Actor Mikhail Ulyanov* (1987), *Applauding the Past: A.P. Sumarokov and His Tragedies* (1996); *numerous articles about theatre*.

Contacts: tel. (8-499)248-12-86 (home)

Zabolotnyaya Marina Vladimirovna, theatre researcher. In 1988 graduated from LGITMiK (now SPbGATI), department of theatre research, took a post-graduate course at the State Institute for Arts Research (subject: Nikolai Akimov's work). 1992–1996 – editor of the history section at *The Petersburg Theatre Journal*. 1996–1999 – Director of the N. Akimov Comedy Theatre Museum. Since 2000 until now – Literary Manager of the V.F. Komissarzhevskaya St. Petersburg Theatre. Author of over 200 articles on theatre.

Contacts: mob. 921.306-78-96;

e-mail: m_zabolo@rambler.ru

Shcherbakov Vadim Anatolievitch. PhD, Theatre historian. Leading research associate of the Department for Vsevolod Meyerhold's theatrical legacy in The State Institute for Art Studies. Take part in all books and publications of this Department (Meyerhold's Legacy, vol.1 and 2; *Meyerhold and the others*, collection of articles and sources; Meyerhold's Lectures; etc). As the co-editor prepared two books: *N.Tarabukin about V.Meyerhold* (with Oleg Feldman) and *Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope* (with Beatrice Picon-Vallin). Author of many articles devoted to director's art in Russian theatre of 1910-1920 and to pantomimes of Russian Silver Age. Teaching theatre history in The Director's Magistracy (joint-venture of The Meyerhold's Centre and The School-Studio of Moscow Art Theatre) and in Russian State University for the Humanities. Vice-president of The Commission for Meyerhold's Legacy.

Contacts: vadshcher@mtu-net.ru



PRO настоящее

Новый театр, старая сцена

Вера МАКСИМОВА.

Актер в начале XXI века

Автором предпринята одна из первых попыток проанализировать (в самых разных аспектах) отечественное актерское искусство конца XX – начала XXI вв. Автор ставит перед собой цель – определить приметы нового, рожденного сегодняшним временем в актерской игре, понять состояние актерского ансамбля, обратить внимание на актеров разных возрастов и типов, от самых молодых до 45-летних, служащих в репертуарных театрах, академиях, антрепризах, студиях, «подвалах», в том числе и на тех, кто существует поодиночке, попеременно переходя из одной театральной структуры в другую. Автора также волнует состояние театральной школы и отсутствие индивидуальности среди молодых актеров последнего десятилетия.

Ключевые слова: искусство актера, актерское поколение, актерская школа, тип актера, актерский ансамбль, ампула.

Валерий СЕМЕНОВСКИЙ.

Чужое и свое. Товстоногов

На примере творчества Г.А. Товстоногова, и прежде всего спектакля «История лошади», исследуется проблема режиссерского авторства. Товстоногов, как никто другой из мастеров отечественной режиссуры второй половины XX века, был открыт влиянию режиссеров-предшественников. И современников тоже. Что определяет эстетическую и этическую законность его заимствований? Попытка ответить на этот вопрос представляет не только узко-биографический интерес. Речь идет о том, что с возникновением режиссуры как авторской профессии между автором-драматургом и автором-режиссером установились взаимоотношения, неизвестные театру предшествующих эпох.

Ключевые слова: Товстоногов, Розовский, «История лошади», Зингерман, художественная целостность спектакля.

Вадим ЩЕРБАКОВ.

Всем спасибо!

Размышления историка театра по поводу нового проекта Театра Наций «Рассказы Шукшина». В связи с опытом Корша и театров, вооруженных художественной идеей, автор пытается обнаружить смысл одного из самых популярных спектаклей прошедшего сезона.

Ключевые слова: смысл драматического спектакля, перевоплощение, сопереживание актеру, культурный отдых.

Ирина УВАРОВА.

Лиликанский проект

Игра в лиликанский народец, которую затеял московский Театр «Тень», обернулась обширным и содержательным проектом. На самой маленькой сцене на свете крошечные куклы доказали свою состоятельность.

Ключевые слова: театр кукол, Театр «Тень», Илья Эпельбаум, Майя Краснопольская, Тонино Гуэрра, Анатолий Васильев.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ.

Марчелли и Омская драма

Евгений Марчелли, выпускник Щукинского училища 1980-х годов, – сегодня известный режиссер. Прославился, возглавив в конце 1980-х годов Тильзит-театр в г. Советске (Калининградская область), строя собственную репертуарную политику, ставя спектакли острые, дискуссионные и даже эксцентрические. В 1990-е годы сделал несколько спектаклей в Вахтанговском театре в Москве. В 2008 году выбран художественным руководителем Калининградского драматического театра. А до этого пять сезонов – и очень успешно – возглавлял один из лучших театров России – в Омске. Анализу спектаклей Омской драмы, побывавшей в 2008 году на гастролях в Санкт-Петербурге, и посвящена данная статья.

Ключевые слова: Марчелли, Омская драма, Тильзит-театр, Горький, Чехов.

Наталья КАЗЬМИНА.

«Античное приключение» русской сцены

Отношения русского театра с античными текстами никогда не были естественными и органичными. Всякий раз интерес к ним вспыхивал в период социальных сломов и затем угасал, жестко регулиру-



емый либо внешней, либо внутренней цензурой. Новое оживление взаимоотношений русского театра с античностью явно стимулировала случившаяся в России перестройка. Она коснулась всех уровней общества и культуры и востребовала в искусстве крайние и прежде не популярные или не поощряемые идеологией жанры. На одной чаше весов оказались бульварные комедии, на другой – античная трагедия. Автор пытается найти закономерность в этих странно сложившихся отношениях русского театра с античностью на примере разных времен и разных судеб известных режиссеров.

Ключевые слова: античный спектакль, Антигона, Эдип, Медея, Федра, Санин, Озаровский, Таиров, Охлопков, «Орестея» П. Штайна, А. Левинский, А. Васильев.

Опыт

Вера МАКСИМОВА.

Ефремов и Лобанов (Окончание)

В этой дискуссионной статье сравниваются два больших художника, известных режиссера, на первый взгляд, мало похожие друг на друга. Автор анализирует понимание «театральности» и тем, и другим, отношение к военной пьесе. Автор сравнивает и сопоставляет некоторые факты их творческой биографии, размышляет о том, какое место в судьбе каждого заняла драматургия А.П. Чехова

Ключевые слова: Ефремов, Лобанов, МХАТ, Театр Ермоловой, театральность.

Евгения ТРОПП.

«Когда над землю зажжется рассвет»...

«Сирано де Бержерак» в «Современнике» (1964)

Статья посвящена постановке пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» в театре «Современник» (режиссеры Олег Ефремов и Игорь Кваша). Спектакль не считается абсолютной удачей театра, но в нем отразилось переходное для советского общества время. Премьера состоялась в 1964 году, когда подходил к концу период оттепели, и тема свободы слова оказалась особенно злободневной. Интерес для истории театра представляет также сделанный поэтом Юрием Айхенвальдом новый перевод пьесы.

Ключевые слова: Сирано де Бержерак, «Современник», Ефремов, Кваша, Юрий Айхенвальд.

Театр художника

Виктор БЕРЕЗКИН.

Дмитрий Крымов

В статье рассматриваются спектакли Дмитрия Крымова как произведения особого вида сценического творчества – театра художника. Анализируется специфическая структура этих произведений, их построение в форме визуальных акций, исполнявшихся сначала художниками (спектакль «Недосказки»), затем художниками и актерами (спектакли «Донкий Хот», «Торги», «Демон. Вид сверху»), наконец, только актерами (спектакли «Корова», «Опус №7»). Статья – продолжение работы автора на тему мирового и российского театра художника второй половины XX – начала XXI веков.

Ключевые слова: театр художника, композиция, акция, костюм, грим, кукла, пространство, свет, проекция, игра с предметом.

PRO memoria

К 200-летию Н.В. Гоголя

Инна ВИШНЕВСКАЯ.

Мой «Ревизор»

Статья автора, посвятившего себя изучению и пропаганде творчества Н.В. Гоголя, приурочена к его 200-летию. В который раз автор страстно призывает практиков театра внимательнее читать классиков и делится своими воспоминаниями об одном из самых интересных «Ревизоров» на русской сцене XX века – спектакле Г.А. Товстоногова в БДТ.

Ключевые слова: «Ревизор», Товстоногов, Лавров, Юрский, Городничий, Хлестаков.

Екатерина ПАДЕРИНА.

О банальном и оригинальном в «Игроках» Гоголя

Остроумно организованная интрига пьесы Гоголя «Игроки» включает в себе существенно более сложное и серьезное содержание, нежели эксплуатируемая театром плутовская история с неожиданной, как в детективе, развязкой. Для того, чтобы понять и по достоинству оценить художественное содержание этой комедии,

необходимо дифференцировать банальные литературно-драматургические элементы, пародируемые Гоголем, и оригинальные решения историко-культурных проблем, актуальных в его эпоху и по сию пору.

Ключевые слова: Гоголь, комедия, карточная игра, плутовской анекдот, пародия, ярмарка, театр в театре.

Мастер-класс

Ирина УВАРОВА.
«Балаган вечен».

Комментарий к статье Мейерхольда–Бонди

Каким должен стать театр будущего? Вопрос, волновавший режиссуру начала XX века. В. Мейерхольд и Ю. Бонди предложили свой вариант, маскируя серьезность установок формой беспечной и легкомысленной.

Ключевые слова: Мейерхольд, Ю. Бонди, балаган, Арлекин, театр будущего.

Кристина МАТВИЕНКО.

Вс. Мейерхольд и кино:

от «Портрета Дориана Грея» к «Лесу»

Статья посвящена творчеству Мейерхольда-кинорежиссера и его вкладу в кинофикацию театра 1920-х годов. Через собственно кинематографическую практику Мейерхольда рассматривается динамика его отношения к кино: от неприятия «десятой музы» и отказа считать кино искусством до стремления изучить эстетические законы кино и использовать их в театральной практике.

На примере двух фильмов, поставленных Мейерхольдом, – «Портрет Дориана Грея» (1915) и «Сильный человек» (1917), – анализируется его вклад в развитие экранного искусства, методика работы с актером и визуальным строем немой картины. Именно в ходе съемок двух фильмов Мейерхольд понял не только техническую сторону кино, но и природу его образности.

Вскоре, на волне кинофикации 1920-х годов, Мейерхольд применил свои познания о кино на сцене.

Тема «Мейерхольд и кино» актуальна до сих пор и не ограничивается одной лишь «кинофикацией». В статье затронуты основные аспекты этих сложных и плодотворных для последующего развития кино и театра взаимоотношений.

Ключевые слова: кинофикация, политобозрение, монтаж, ФЭКС, Эйзенштейн, Студия на Бородинской, мимодрама, балаган, киногения, Пиотровский, аттракцион, коллаж, агитация, эксцентрика, биомеханика, предыгра.

Марина ЗАБОЛОТНЯЯ.

Дело о «Драконе»

Статья посвящена истории создания спектаклей «Дракон» по пьесе Е. Шварца Николаем Акимовым на сцене ленинградского Театра Комедии. Данная тема открывает важный аспект непростых взаимоотношений художника с властью. Такого победителя драконов, как Акимов, было мало. Бойцовские качества художника-режиссера, его полемический отточенный стиль вызывали восхищение, обезоруживая врагов. Дело о «Драконе» – еще одна яркая страница из жизни создателя Театра Комедии, блестящей личности – Николая Акимова. В работе использованы архивные документы, в том числе, ранее неизвестные воспоминания бутафора Вахтанговского театра (РГАЛИ). Исследование проводится в контексте современных спектаклей, политических и культурологических событий в мире.

Ключевые слова: Акимов, Шварц, «Дракон», ленинградский Театр Комедии, Вахтанговский театр, художник театра.

Европа и Россия

Анна УЛЬЯНОВА.

Эволюция театральной практики

Адольфа Аппиа. 1903–1923 годы

Статья посвящена практическим театральным опытам, осуществленным в начале XX века швейцарским сценографом, теоретиком театра и реформатором постановки вагнеровской музыкальной драмы – Адольфом Аппиа. Первой театральной постановкой Аппиа стали фрагменты из оперы Ж. Бизе «Кармен» и симфонической поэмы Р. Шумана «Манфред», поставленные им на сцене частного парижского театра в 1903 году. Обычно мало привлекающие внимание исследователей, эти спектакли, тем не менее, имели широкий международный резонанс и подготовили почву для дальнейшей практической театральной работы Аппиа, в частности – экспериментов в области театрального освещения. Следующим и, пожалуй,

самым известным спектаклем Аппиа стал «Орфей» К.-В. Глюка в Хеллерау (1912,1913), поставленный совместными силами А. Аппиа, А. Зальцмана и Э. Жак-Далькроза. В статье делается анализ этого спектакля и определяется его назначение для мирового театра. После Первой мировой войны Адольф Аппиа знакомится с Э.-Г. Крэггом. По сей день их творчество рассматривается в одном контексте сценографических реформ рубежа веков. В 1923 году Аппиа удается осуществить мечту всей своей жизни. Тосканини приглашает его в Ла Скала для работы над оперой «Тристан и Изольда». В статье воссоздается этот поистине новаторский спектакль на основе документальных материалов – фотографий, критических статей, режиссерских указаний Аппиа. Начиная с «Тристана», Аппиа обращается к «эффективной постановке» вагнеровской музыкальной драмы – практически воплощению на сцене той сценографической реформы, основные теоретические положения которой он изложил в своих программных трудах: «Постановка вагнеровской драмы» и «Музыка и постановка».

Ключевые слова: Аппиа, Байрейт, Вагнер, Глюк, Далькроз (или Жак-Далькроз), Хеллерау, Ла Скала, «Кармен», «Манфред», «Орфей», «Тристан и Изольда», оперный театр, сценография, новаторство, освещение, рубеж веков.

About the Present

A new theatre, an old stage

Vera MAKSIMOVA,

‘The Actor at the Beginning of the 21st Century’

This is one of the first efforts to analyse, in various aspects, the Russian acting at the turn of the 21st century. The author's aim is to see what is new in today's acting, to understand the present state of the actors' ensemble, to pay attention to actors of different types and age groups (up to 45-year-olds) working in different theatre structures. The author expresses concern about the state of the Russian school of acting and lack of individuality in young actors of the last decade.

Keywords: the art of acting, actors' generation, school of acting, type of actor, actors' ensemble.

Valery SEMENOVSKY,

‘Own and Another's. Tovstonogov’

A study of the problem of the theatre director's authorship. The author analyses the case of G.A. Tovstonogov, in particular his production of *The Story of a Horse*. Tovstonogov was open to influences of his predecessors (and contemporaries) as no other prominent director working this country in the second half of the 20th century. What determined the ethical and aesthetic of his borrowings? Trying to answer this question is of general importance. The heart of the matter is this: when directing became an *auteur* profession it led to new relations between dramatist and director as authors which had been unknown in theatre history.

Keywords: Tovstonogov, Rozovsky, *'The Story of a Horse'*, Zingerman, artistic unity of a production.

Vadim SHCHERBAKOV,

‘Thanks to all’

Theatre historian's reflections about Short stories by Vassiliy Shukshin, a new project of The Nations State Theatre. In connection with experience of Fiodor Korsh and theatres of artistic idea the author tries to discover some sense in one of the most popular production of last season.

Key words: sense of production in Drama theatre, impersonation (perevoploshchenie), empathy to (co-experience with) an actor, cultural relaxation.

Irina UVAROVA,

‘The Lilikan Project’

Playing at Lilikan little people led the Tye'n' (Shadow) Theatre Company, Moscow, to launch a big and serious project. Tiny puppets performing on the smallest stage in the world have asserted their independence.

Keywords: puppet theatre, Tye'n'Theatre, Ilya Epelbaum, Maia Krasnopol'skaya, Tonino Guerra, Anatoly Vasiliev.

Yelena GORFUNKEL,

‘Marchelli and the Omsk Theatre’

Yevgeny Marchelli, a 1980s graduate of the Shchukin Institute, is now a well-known director. He achieved fame in the late 1980s after becoming head of the Tilsit Theatre in Sovietsk (Kaliningrad Region) building up his own repertory policy, directing topical, controversial and even eccentric productions. In the 1990s he

Summary	
<p>directed several productions at the Vakhtangov Theatre in Moscow, in 2008 was elected Artistic Director of the Kaliningrad Drama Theatre; before that, for several seasons he had worked very successfully as the head of one of the best Russian theatres in Omsk. This article is devoted to the examination of Omsk Drama Theatre productions shown in 2008 in St. Petersburg.</p> <p>Keywords: Marchelli, Omsk Drama Theatre, Tilsit Theatre, Gorky, Chekhov.</p> <p>Natalya KAZMINA, 'The "Cassical Adventure" of the Russian Stage' The Russian theatre's relations with antique texts have never been natural or organic. Each time interest in them flared up in periods of social upheavals and then died down under the pressure of official or 'inner' censorship. The perestroika stimulated a revival of the Russian theatre's interest in Classical drama. The perestroika influenced society and culture on all levels and, in particular, called for extreme genres which had formerly been unpopular or ideologically suspect. Two poles, boulevard comedy and Classical tragedy, emerged. The author examines the fortunes of eminent directors, who staged Classical texts, in different periods, trying to define a pattern in the strange relations between the Russian theatre and antiquity.</p> <p>Keywords: Classical production, Antigone, Oedipus, Medea, Phaedra, Sanin, Ozarovskiy, Tairov, Oklopkov, <i>Oresteia</i> by P. Stein, A. Levinsky, A. Vasiliev.</p> <p><i>An Experience</i></p> <p>Vera MAKSIMOVA, 'Yefremov and Lobanov' (ending) In this controversial article the author compares two big artists, famous directors who, at first sight, have not much in common. The author analyses their concepts of 'theatricality', compares some facts of their careers reflects on the role of Chekhov's drama in their fortunes.</p> <p>Keywords: Yefremov, Lobanov, MKHAT, Yermolova Theatre, theatricality.</p> <p>Evgenia TROPP, 'Cyrano de Bergerac in Sovremennik' This article is dedicated to the staging of <i>Cyrano de Bergerac</i> in <i>Sovremennik</i> (directors Oleg Efremov and Igor Kvasha). The play was not entirely successful but</p>	<p>was able to reflect transformative moments in Soviet society. The play premiered in 1964 towards the end of the period of liberalization in the Soviet Union when the theme of freedom once again was important. Equally interesting is the new translation of the play by poet Juri Aihenvald.</p> <p>Keywords: <i>Cyrano de Bergerac</i>, <i>Sovremennik</i>, Efremov, Kvasha, Juri Aihenvald.</p> <p><i>The Artist's Theatre</i></p> <p>Victor BERIOZKIN, 'Dmitri Krymov' The article analyses Dmitri Krymov's productions as works of a special kind – the artist's theatre. The author examines the specific structure of these works, their arrangement in the form of visual actions first performed by theatre designers and, lastly, by actors (some of his productions are <i>Trading</i>, <i>Demon</i>, <i>A view from Above</i>, <i>Opus No. 7</i> and others). In this article the author continues his study of the contemporary artist's theatre.</p> <p>Key words: artist's theatre, composition, action, costume, make-up, puppet, space, light, projection, play with an object.</p> <p><i>About the Past</i></p> <p><i>To mark the 200th Anniversary of Gogol</i></p> <p>Inna VISHNEVSKAYA, 'My Government Inspector' The author, who is devoted to the study of Gogol, published this article to mark the 200th anniversary of the writer's birth. She calls on theatre practitioners to read the classics more attentively and remembers one of the most interesting Russian productions of <i>The Government Inspector</i> in the 20th century – that by G.A. Tovstonogov at the BDT.</p> <p>Keywords: <i>The Government Inspector</i>, Tovstonogov, Lavrov, Yursky, the Mayor, Khlestakov.</p> <p>Yekaterina PADERINA, 'On the Banal and Original in Gogol's Gamblers' The craftily arranged plot of Gogol's <i>Gamblers</i> is not just the story of a hoax with an unexpected ending, of the type so much exploited by the theatre. In order to really appreciate it one must be able to differentiate between the banal literary and dramatic elements,</p>

Summary	
<p>which Gogol parodies, and the original solutions to historical-cultural problems which were and still are topical.</p> <p>Keywords: Gogol, comedy, card-playing, hoax, parody, fair, theatre-within-theatre.</p> <p><i>Top Class</i></p> <p>Irina UVAROVA, '"The Fairground Booth is Immortal". Commentary to an article by V. Meyerhold and Y. Bondi' What must the theatre of the future be like? This question was of prime importance for early 20th century directors. V. Meyerhold and Y. Bondi offered their own version masking the seriousness of purpose with lightweight and carefree form.</p> <p>Keywords: Meyerhold, Y. Bondi, fairground booth, Harlequin, the theatre of the future.</p> <p>Christina MATVIENKO, 'V. Meyerhold and Cinema: from The Picture of Dorian Gray to The Forest' Meyerhold's attitude to cinema developed from total rejection to the desire to explore the aesthetic laws of cinema and use them in his theatre practice. The author focuses on two films, <i>The Picture of Dorian Gray</i> (1915) and <i>The Strong Man</i> (1917) to analyse the director's contribution to the development of film as art and his methods of working with actors and on the visual aspects of a silent movie. There were a number of ways in which cinema influenced the aesthetics of his theatre productions in the 1920s. In particular, he very effectively used projections on screen in his political revues, thus anticipating E. Piscator's practice; he introduced imitations of 'the close-up' and a quick change of 'frames'. He truly appreciated the possibilities of the new art in the future interactions of cinema and theatre.</p> <p>Keywords: cinematization, political revue, montage, FEKC, Eisenstein, the Studio on Borodinskaya, mimodrama, Piotrovsky, clown show, attraction, collage, agitation, eccentric, biomechanics, pre-acting.</p> <p>Marina ZABOLOTNYAYA, 'The Case of The Dragon' This article is devoted to the history of Nikolai Akimov's productions of <i>The Dragon</i> by Y. Shvartz at the Leningrad Comedy Theatre. Coming into conflict with the authorities over staging this play Akimov</p>	<p>won the battle; he is one of very few artists who have been able to do so owing to his fighting spirit and resourcefulness. The author has drawn on documents kept in the archives, including the memoir, hitherto unknown, of a Vakhtangov Theatre property-maker (RGALI). The research includes the context of world political and cultural events contemporaneous with the productions discussed.</p> <p>Keywords: Akimov, Shvartz, <i>The Dragon</i>, Leningrad Comedy Theatre, Vakhtangov Theatre, designer.</p> <p><i>Europe and Russia</i></p> <p>Anna ULYANOVA, 'The Evolution of Theatre Practice of Adolphe Appia. 1903 – 1923' Adolphe Appia was a Swiss designer and theoretician, reformer of staging the Wagnerian musical drama. His first productions (fragments of Bizet's <i>Carmen</i> and Schumann's <i>Manfred</i> (1903) enjoyed international fame. The author analyses one of the most famous productions by Appia, <i>Orpheus</i> by Gluck (Hellerau, 1912, 1913) explaining its significance for the world theatre. The author describes in detail the innovative production of <i>Tristan and Isolde</i> (1923, La Scala, Milan) in collaboration with Arturo Toscanini. With <i>Tristan</i> Appia turned to practical implementation of his reform of scenography propounded in his two theoretical works: <i>Production of a Wagnerian Opera</i> and <i>Music and Production</i>.</p> <p>Keywords: Appia, Bayreuth, Wagner, Gluck, Jaques-Dalcroze, Hellerau, La Scala, <i>Carmen</i>, <i>Manfred</i>, <i>Orpheus</i>, <i>Tristan and Isolde</i>, opera theatre, scenography, innovation, lighting, turn of the century.</p>

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PROSCAENIUM

1-2

Главный редактор В.А. Максимова

Ответственный редактор Н.Ю. Казьмина

Предпечатная подготовка:

С.А. Скоморохов, Д.Д. Петров, В.Н. Эренбург

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993гг., в 2006 и 2008 гг.

Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики.

Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее,

старые и новые смыслы.

Издание предназначено театроведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

Адрес редакции:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,

Государственный институт искусствознания,

Редакция журнала «Вопросы театра».

Контактный тел.: 692–29–49.

E-mail: proscsaenium@mail.ru

Свидетельство о регистрации

средства массовой информации ПИ № ФС77-30075

Подписано в печать 30.06.2009

Формат 70x100 ¹/₁₆. Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии «Lokus Standi»:

129090, Москва, ул. Щепкина, д. 8