

Марина ТИМАШЕВА

ПУШКИН – ВСЁ, ДАЖЕ ЕСЛИ НЕ НАШЕ

«Мы в 20-й раз пытаемся осмыслить и помочь самим себе в медленном, но верном приближении к театру Пушкина. Это движение продолжится и после нас, потому что теперь уже ясно, что не только без Пушкина, но и без театра Пушкина России не обойтись! Это не цель, это – путь. Хотя есть и прагматически сформулированная цель – театр Пушкина, в России не осуществленный, пропущенное звено развития российского театра. По мере работы, если продолжать системное движение в этом направлении, не только “версты полосаты” будут попадаться, нет, что-то будет проясняться. Мне, наверное, действительно было назначено заниматься этим. Так складывалась моя жизнь...»

В. Рецептер

В Пскове в двадцатый раз прошел Всероссийский Пушкинский театральный фестиваль. Его создатель и бессменный лидер – актер, поэт, писатель и режиссер Владимир Рецептер. Идея, которую он неустанно превращает в жизнь, состоит в том, чтобы соединить усилия ученых пушкинистов и театральных практиков. Убедить филологов смотреть спектакли, а режиссеров – слушать филологов. Это поможет русскому театру приблизиться к пониманию, постижению и сценическому воплощению сочинений Пушкина. Рецептер, который до недавнего времени играл Бертрана в спектакле «Роза и Крест» по пьесе Александра Блока, сам – настоящий рыцарь. На мой взгляд, его идея абсолютно утопична, но прекрасна. Истовость, искренность, вера, служение Рыцаря своей Даме вызывают одно только восхищение. Ради Прекрасной дамы, т. е. Великой литературы, он поднимет перчатку, будет драться, отдаст жизнь.

Исключительно одаренный литератор, писатель и поэт – Рецептер много лет назад принялся исследовать тексты Пушкина и обнаружил в них то, чего прежде не замечали филологи. К фестивальной работе он привлек своих друзей: Олега Ефремова, Кирилла Лаврова, Станислава Рассадина, Петра Фоменко (светлая им память), Валентина Непомнящего и Анатолия Васильева, Сергея Фомичева и Юрия Любимова... И ситуация стала меняться. Когда Всероссийский Пушкинский фестиваль только начинался, «литературные» и



В. Рецептер.
Фото В. Желтова

«театральные» деятели друг друга вообще не понимали. Первым казалось, что театр нужен только для того, чтобы издеваться над прекрасными сочинениями. А режиссерам, актерам и театральным критикам ученые-пушкинисты представлялись ископаемыми существами, которые воспринимают только буквы, напечатанные в книге, или таким коллективным Сальери, вся забота которого – поверить алгеброй гармонию и разъять музыку как труп.

За 20 лет Рецепттер научил людей слушать и слышать друг друга. В итоге, филологи стали терпимее к театральным шалостям и вольностям, а мастера сцены – внимательнее к открытиям филологов. Театральные критики и актеры теперь, разинув рты, участвуют в заседаниях лабораторий и слушают литературоведческие доклады даже с большим интересом, чем смотрят спектакли. А филологи не только стали внимательнее и благожелательнее к спектаклям, но подчас и сами предлагают варианты режиссерских интерпретаций (см. ниже доклад Сергея Фомичева).

Денег у нынешнего фестиваля было негусто, да к тому же, Псковский драматический театр до 2014 г. закрыт на реставрацию, и постановки, предназначенные для большой сцены, негде играть. Поэтому спектаклей, включенных в афишу (все без исключения – свободные композиции по мотивам Пушкина) на этот раз оказалось мало.

На сцене научно-культурного центра в Пушкинских горах петербургский театр «Пушкинская школа» показал «Хронику времен Бориса Годунова», в которой Рецепттер объединил трагедию Пушкина с историческими текстами Карамзина: «Название спектакля – «Хроника времен Бориса Годунова» корреспондирует с пушкинской работой «Мои замечания о русском театре». У Карамзина есть дивная вещь: «Борис вышел, невозбранно теснимый толпою». Это значит, что толпа была к нему вплотную, что никто не стоял между ним и народом. Они шли, как единое целое – с этого началось. И что же надо было такого сделать, как напортачить, чтобы народ в финале безмолвствовал!

Пушкин часто советовал читать Карамзина. И когда начинаешь внимательно читать Николая Михайловича вместе с Александром Сергеевичем, получается поразительный эффект».

Еще один, камерный спектакль – «Странные женщины» – «Пушкинская школа» показала на сцене Псковского колледжа искусств. Он поставлен Алексеем Астаховым по пьесе Рецепттера, написанной по мотивам неоконченных произведений Пушкина («Египетские ночи», «Рославлев», «Гости съезжались на дачу...», «Мы проводили вечер на даче»).



Г. Печкысев – Борис Годунов.
«Хроника времен Бориса Годунова».
Театр «Пушкинская школа»

Наталья Гавриловна (Марина Канаева) покидает имение и зовет Алексея Ивановича (Денис Волков) проститься. Меж ними завязывается разговор о «странных женщинах»: Папессе Иоанне, Мадам де Сталь, Жорж Занд, кавалерист-девице Дуровой, Клеопатре и, наконец, Вольской. Той самой, ночь которой ценой собственной жизни собрался купить Алексей Иванович. Зазвав гостя в дом, Наталья Гавриловна хочет узнать, какой такой странности не хватило ей самой, что ее избранник предпочел Вольскую, а ей не пожелал предложить ничего, кроме дружбы. (Доктор филологических наук, профессор Новгородского государственного университета Вячеслав Кошелев очень живо описал ситуацию: «Она на него наезжает: «Я уеду, я уеду». А он – в ответ: «Ну, и уезжай!»»). К сожалению, режиссер с актерами не сумели вывести «подтекст» отношений героев в театральный текст, сделать его очевидным, а потому спектакль распался на отдельные истории. Незавершенные сочинения Пушкина соединялись лишь механически, хоть и были прочитаны актерами с умом и тактом.

Студенты мастерской Константина Райкина Школы-студии МХАТ показали импровизации на тему «Руслана и Людмилы», а Петербургская

академия театрального искусства (курс Семена Спивака) – воспроизвела экзамен по сценической речи по мотивам «Евгения Онегина». Невозможно рецензировать экзамены как спектакли, скажем только, что зрители были покорены молодой энергией будущих артистов.

Леонид Мозговой, актер, прославленный ролями в фильмах Александра Сокурова, – постоянный участник фестиваля. В этом году он выступал с большой поэтической программой, в которой звучали стихи Александра Блока, Сергея Есенина, Давида Самойлова, Бориса Пастернака, Булата Окуджавы...

Из Петербурга приехал еще и Театр на Литейном. Совсем недавно его возглавил замечательный артист Игорь Ларин. Дополнив прозу Пушкина стихами, «Пиковую даму» Ларин-режиссер разыграл как триллер. Здесь граф Сен-Жермен (кукла, на наших глазах превращающаяся в человека) – страшный призрак, преследующий и карающий людей, которые – из азарта или алчности – погнались за тайной трех карт, известной только ему одному. Проза Пушкина дополнена его собственными стихами и цитатами из «Маскарада» Лермонтова.

Если вспомнить про не участвовавшие в фестивале «Маленькие трагедии» театра «Сатирикон» (режиссер – Константин Райкин) и «Евгения Онегина» Театра имени Евг. Вахтангова (режиссер – Римас Туминас) и мысленно добавить их в афишу, то получится, что драматические спектакли по произведениям Пушкина представляют собой свободные сценические композиции, вольный (иногда даже слишком) пересказ его сочинений (в этом смысле наследуют традициям любимовской Таганки). Изменена последовательность сцен, текст купирован, но дополнен «контекстом», сюжет режиссеров не интересует. (Об этой моде в Москве на конференции по случаю 150-летия Станиславского говорил Кама Гинкас: *«Надоедает рассказывать медленно, давайте рассказывать быстро. Надоело рассказывать с начала, будем рассказывать с конца. Устраивать в театре клиповый монтаж...»*).

Исключением из правил стал музыкальный вечер. В Псков – с программой романсов на пушкинские стихи и арий из опер,



Сцена из спектакля «Пиковая дама». Театр на Литейном. Фото В. Васильева

созданных по его сюжетам, приехали студенты Петербургской консерватории. Тут особые вольности недопустимы, личность исполнителя «зажата» музыкой и словами, в которых никак невозможно что-то переставить с места на место, остается только проявить собственные вокальные и драматические дарования. Три певца, которых, надо думать, уже с нетерпением поджидают лучшие оперные театры страны (Ярослав Петряник, певший балладу Томского из «Пиковой дамы», Владимир Дмитрук в партии Ленского и Туршинжаргал Энхбат – в роли Алеко из одноименной оперы Рахманинова) произвели на слушателей самое сильное впечатление. Здесь было все, как положено: монолог, в котором раскрыта история героя, сам герой, его характер, «лестница чувств» со всеми нюансами перехода от одного чувства к другому. И – при филигранной вокальной форме – полное впечатление, что человек не поет, но делится с собеседниками-зрителями глубокими искренними переживаниями.

«Лаборатория на этот раз сама себе понравилась» – такими словами Владимир Рецепттер закрывал научно-практическую конференцию: всю неделю участники XX фестиваля слушали доклады ученых.



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ПУШКИНСКОГО ЗАПОВЕДНИКА.

Георгий ВАСИЛЕВИЧ,

директор музея-заповедника «Михайловское»

Там, где есть великий Поэт, есть великий пейзаж и великая страна. Да, можно отнести к Михайловскому как к декорации, но попробуйте пройти по заповеднику с томиком Пушкина, и вы увидите, как декорации оживают, наполняясь присутствием Поэта. Именно человек дополняет пространство, делает его совершенным. Только в творчестве, преобразующем мир, человек становится подобием Божиим. Задача Поэта и искусства – раскрыть красоту того мира, который когда-то замыслил и с помощью человека создает Бог... Эти счастливые Елисейские поля пушкинской России существуют. Всесильные теряют здесь свои силы: чем поразить вечность? Бесправные и обездоленные обретают здесь свое счастье, ведь им нечего терять, их способна утешить самая малость – улыбка, солнце, внезапная радуга, грибной дождь, доброе слово. Незамутненному слуху детей и поэтов все еще доступен звон пушкинской свирели, которой ветерок легким дыханием пробуждает мелодию утра – вечную мелодию любящего и верного сердца.

ПУШКИНСКИЙ СПЕКТАКЛЬ В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ.

Сергей НЕКРАСОВ,

*директор Всероссийского музея А.С. Пушкина
(Петербург), профессор*

Одной из характерных особенностей современной культуры является достаточно определенно заявившее о себе взаимное тяготение музея и театра, их взаимодействие как социокультурных институтов. Итогом этого взаимодействия нередко становится музейно-театральный спектакль, явление, генетически связанное как с театральной, так и с музейной практикой, что в последние годы уже является предметом исследования музееведов.

Несмотря на взаимное тяготение Всероссийского музея А.С. Пушкина и Пушкинского театрального центра, какой-либо значимый

музейно-театральный проект пока не состоялся, хотя мы уверены в его возможности и даже неизбежности. Своеобразным эпитафием к будущему сотрудничеству можно считать прошедший с большим успехом на Мойке, 12 в день памяти Пушкина моноспектакль «Жуковский. Прощание» (по письмам В.А. Жуковского о смерти А.С. Пушкина) в исполнении заслуженного артиста России Сергея Барковского (сценарная версия народного артиста России, лауреата Государственной премии, художественного руководителя Государственного пушкинского театрального центра В.Э. Рецетера).

Погружение в музейную, как правило, мемориальную, а значит, аутентичную атмосферу, рождает совершенно новое ощущение общности между исполнителями, зрителями и автором литературного произведения...

Примером удачного «вхождения» театра в пространство музея можно назвать спектакль «Наш Пушкин», который был показан в день рождения поэта. Местом действия стал концертный зал дома Волконских, а главными действующими лицами спектакля – Александр Сергеевич Пушкин и нарисованные его поэтическим воображением герои «Маленьких трагедий» в исполнении артистов Молодого театра (*Atelier Jeune Theatre*) при брюссельском Национальном театре (Бельгия).

Концертный зал в особняке княгини З.Г. Волконской на Мойке, 12 сложно назвать полноценной театральной площадкой: неглубокая сцена, отсутствие кулис, театральной машинерии и профессионального оборудования. В основном зал используется для проведения конференций, здесь проходят поэтические вечера и концерты камерной музыки. Бельгийцы отважились на создание театральной площадки из этого непригодного помещения. Глубину сцены увеличили с помощью помоста, построили фермы для монтажа декораций и установки осветительной аппаратуры.

В начале действия все артисты, а их шесть, рассаживаются полукругом на сцене. Они собираются играть «в персонажей», придуманных Пушкиным, по ходу действия меняя костюмы и роли. На протяжении всего спектакля на сцене присутствует портрет Пушкина



в массивной раме. Такой режиссерский ход выглядел бы несколько прямолинейным и иллюстративным в том случае, если бы спектакль разыгрывался в стационарном театре, но он абсолютно оправдан в зале, на стенах которого развешаны картины. Театр пришел в гости к Музею, и Музей поделился с Театром своим неизменным атрибутом – картиной в раме. Кроме того, в данном случае это не просто картина, а копия с портрета Пушкина работы Василия Тропинина, оригинал которого хранится в собрании Всероссийского музея А.С. Пушкина. Таким образом, «играющий» в спектакле портрет представил не только автора сценического произведения (именно так он «читался» бы на сцене обычного театра), но и хозяина дома...

Бельгийскому театру удалось без панибратства по отношению к автору, без заигрывания с аудиторией, сохраняя внутреннее достоинство и право на «своего Пушкина», создать образный, живой спектакль, который приблизился к изображению «истины человеческих страстей»...

В данном случае театр пришел в гости к автору, в дом, в котором в конце января 1837 г. решался вопрос о жизни и смерти, о смерти и бессмертии. Это обстоятельство, которое можно назвать «приращением смысла», задавало нужный масштаб и актерской игре, и восприимчивости зрителей.

Дом на Мойке, 12 имеет закрытый внутренний двор. В нем установлен памятник поэту работы скульптора Н.В. Дыдыкина, «онегинские скамейки» окружают небольшую зеленую площадку перед памятником... За спиной памятника Пушкину находятся так называемые «Бироновы конюшни». В них сегодня расположены фонды Музея и концертный зал. При желании эта открытая площадка может стать местом проведения театрального фестиваля, посвященного творчеству А.С. Пушкина, поэтов, писателей и драматургов XIX в.

Двор Музея уже опробовал Санкт-Петербургский «Театр Поколений» имени З.Я. Корогодского. Каждый год в день рождения А.С. Пушкина, который с 1999 г. объявлен всероссийским праздником – «Пушкинским днем

России», на Мойку, 12 приходят горожане и туристы. В программу праздника, как правило, включены выступления пушкинистов, чтецкие номера, концерты классической музыки, завершает ее традиционная бесплатная экскурсия по Мемориальному музею-квартире поэта. Всероссийский музей А.С. Пушкина решил пригласить в свои стены «Театр Поколений» со спектаклем «Песни западных славян». Эта постановка, жанр которой можно определить как трагифарс, с успехом идет на стационарной площадке театра... В спектакле «работает» большое количество реквизита, который театральными средствами помогает обозначить быт и жизненный уклад пушкинских героев... Как мы уже сказали, Бироновы конюшни образуют «задник» импровизированной сцены. Разросшиеся кусты сирени отделяют пространство «театра» («сцены» и «зала») от остальной территории двора, где своей чередой идет музейная жизнь – во двор входят люди, ждут своей очереди, чтобы попасть на экспозицию и т.д. Планшетом сцены стала мощеная площадка двора, на которую во время спектакля был наброшен ковер (ситуация напоминающая выступление средневековых артистов во дворах замков), образуя полукруг, обозначили «зрительный зал». В этом пространстве спектакль «Песни западных славян» зажил совершенно другой жизнью, заставляя зрителей вспомнить об увлечении поэта «площадным театром».

Еще одной успешной акцией Музея и «Театра Поколений» стал спектакль «19 октября. По Пушкину, из Пушкина, о Пушкине», который был показан в Большом зале Царскосельского Музея-Лицея. Для актеров и зрителей этого спектакля Пушкин – не только автор поэтических шедевров, «Маленьких трагедий» и «Бориса Годунова», но и сочинитель сюжетов собственной судьбы...

Выбранный для показа Большой зал Лицея украшен массивными бронзовыми светильниками, один из них пришелся как раз по центру импровизированной «сцены»... Пульт звукорежиссера расположен на сдвинутых стульях за спинами зрителей. Местом для переодевания артистов стало пространство за

Pro настоящее


М. Канаева – Наталья Гавриловна,
Д. Волков – Алексей Иванович.
«Странные женщины».
Театр «Пушкинская школа».

перегородкой-задником, а зрительный зал образовали несколько рядов складных стульев. Конечно, этот спектакль может быть сыгран в любом, в том числе и не музейном пространстве, но его «вхождение» в зал Лицея стало событием не только для актеров и зрителей, но и для Музея. Ведь лицеисты первого выпуска увлекались театральным искусством, не раз разыгрывали свои постановки в этих стенах...

Нам казалось интересным сделать театрализованную экскурсию по Музею-Лицею, где в качестве гидов выступали бы не только сотрудники Музея, но и артисты, облаченные в лицейскую форму. Мы привлекли двух студентов, игравших Пушкина и Пущина, которые, появляясь то в Большом зале, то в лицейском классе, то в коридоре и дортуарах четвертого этажа, рассказывали о лицейской жизни словами И.И. Пущина из его знаменитых записок о Пушкине, читали стихи... Большим успехом пользуются также театрализованные экскурсии и в Музее-усадьбе Г.Р. Державина на набережной Фонтанки, которые заканчиваются в кабинете поэта, где он, описывая свои впечатления от посещения лицейского экзамена, провозглашает, что «Пушкин уже в Лицее перещеголял всех писателей». Большой зал Лицея и гостиная в последней квартире А.С. Пушкина на Мойке, 12 не раз

становились местом действия моноспектакля актера и режиссера Игоря Ларина «Мой первый друг...» В основу литературно-драматургической композиции автор спектакля положил документальные «Записки о Пушкине», написанные в 1850-е годы, уже на закате жизни, лицейским другом Пушкина – И.И. Пущиным... То обстоятельство, что спектакль идет в мемориальном пространстве, придает сценическому действию ощущение документальной подлинности, вдумчивого музейного рассказа, соединенного с ярким театральным перевоплощением.

Упомянутые музейно-театральные спектакли можно рассматривать как характерные примеры использования театром музейных комплексов, сотрудничества музея и театра в создании особого «музейно-театрального» зрелища. Мемориальный интерьер, сама атмосфера заповедного места очень многое определяют в этих постановках, а экспонаты становятся полноправными участниками спектаклей. В залах мемориальных литературных музеев спектакль может стать, с одной стороны, полноценным произведением театрального искусства, с другой, – образовательной акцией, более действенной, яркой и впечатляющей, чем обычная экскурсия по музею.



**ЦЕЛЬНОСТЬ ЗАМЫСЛА
ИЛИ МОИ ЗАМЕЧАНИЯ
О ТЕАТРЕ ПУШКИНА.**

Владимир РЕЦЕПТЕР,

художественный руководитель Санкт-Петербургского театра «Пушкинская школа», народный артист России

Главное – что конкретно мы должны делать, репетируя и играя Пушкина? Чтобы судить о «Борисе Годунове и других трагедиях Пушкина, мало охватить их умом и откликнуться сердцем (что необходимо), важно вникнуть в самое их существо, вызвав природный состав, всей плотью входя в рожденную поэтом бесплотную плоть, почувствовав ее кожей и напитав ее собою. Нужно стать еще и актером, каковым на время сочинения или читки несомненно оказывался автор. Его требование истины страстей и правдоподобия чувствований о том свидетельствует и к тому обязывает.

(Рецептер пришел к выводу, что монолог Гамлета, обращенный к актерам, – именно то, чего добивался от своих современников-артистов сам Пушкин. Игравший «Гамлета» в переводе Пастернака, признававшийся, что другие переводы ему неудобны, сам актер на этот раз позволил себе самостоятельно перевести поучение актерам – **М.Т.**)

«Ради Бога, говорите текст так, как я вам показываю – легко и быстро, чтобы строчки догоняли свой смысл. Если же вы начнете вещать каждое слово отдельно, как большинство, лучше бы я отдал его базарным кликушам. И еще: усмирите руки, не нарежьте ими воздух. На сцене нет ничего дороже меры и правды. Даже если у вас в груди вулкан, учитесь сдерживать кипящую лаву, а не извергать ее на чьи-то слабые головы. О, я сам закипаю от бешенства, когда здоровый чурбан в парике и наклейках, ряженный как дешевая шлюха, рвет в клочья дутые страсти и мечет ложные молнии в угоду недоделанной публике, которой ничего не нужно, кроме хамского вопля и стыдных пантомим. Я бы отдал пороть такого придурка за саму мысль переиродить Ирода. Обойдитесь без этого, умоляю вас. ...Но в то же время бойтесь зажима, скованности, вспомните школу и слушайте себя.

Помогайте действию словом, слову действием, не изменяя достоинству природы и врожденной органике. Каждое отступление от честного правдоподобия предаёт актерское призвание, смысл которого был, есть и будет в одном: стать как бы зеркалом природы, показать верный облик добра и внятные черты подлости, а плоти и возрасту века, то есть своему времени его достоверное лицо без румян и ретуши. Ни в коем случае нельзя ни перестараться, ни расслабиться, потому что невежды станут гоготать, знаток огорчится, а мнение этого, единственного, может быть, должно быть для вас важнее всех остальных, пришедших повеселиться. Есть такие актеры, я видел как они актерствуют, холеные и высокопоставленные, которые – прости меня, Господи – и говорили не по-христиански, и выступали не как христиане, а как безбожники, и вообще не по-людски. Они так завывали и выкобенивались, что казалось: их делали какие-то подпольные кустари дрожащими с похмелья руками. Так бездарно они подражали человеку... А тем, кто играет комиков, запретите пороть отсебятину, потому что среди них водятся такие пошляки, что сами ржут во всю глотку, чтобы заставить ржать всех пошляков из зала... Это унижает актеров и зрителей...»

Артистизм Пушкина – здесь я имею в виду не беспримерные писательские достоинства, а именно актерские свойства и природные особенности личности («смесь обезьяны с тигром») – остается за рамками внимания. Гений создателя и масштабы созданий заслоняют от нас все другое. Но именно этот дополнительный ракурс должен помочь нам в размышлениях о театральной природе Пушкина. Перечитаем «Мои замечания об русском театре» и станет ясно, что Пушкин выступает в них не просто как зритель-знаток или как театральный критик. За беспощадным анализом проявляется независимый и уверенный в себе умелец, подобно актрисе Семеновой, чувством живым и верным образовавший себя для театра. Видно, что Пушкин ходит в театр не от случая к случаю, а системно, словно бы не одного удовольствия ради, а за делом. И картина у него получается мрачная. Вот малопригодные трагедии, их играют несовершенные актеры (одна Семенова



может служить образцом), а вот необразованная публика, по одобрению которой нельзя ценить таланты наших актеров. Ни в коем случае, – пишет Пушкин, – нельзя требовать от холодной их (зрителей. – **М.Т.**) рассеянности здравых понятий и суждений. Обратим внимание на то, что Пушкин предъявляет равные требования всем участникам театрального действия: и драматургам, и актерам, и зрителям. Причем, касаются они не только общего для всех рационального погружения в происходящее на сцене, но и подвижного, чувственного соучастия. Это совсем другой театр, менее всего развлекательный... Осмысленная и прочувствованная Пушкиным еще в 1820-м году необходимость всесторонних перемен в театральном доме ставит целью одновременно и комплексно все три фронта решительного наступления: трагедия, актер, зритель. Пора осознать беспощадность его приговора («у нас нет театра» – 1823 год) и масштаб раннего замысла, началом осуществления которого станет «Борис Годунов»...

Пушкин говорит, что всякий неудачный опыт может замедлить преобразование русского театра. Значит, преобразование русского театра входило его в задачу. Я создавал Пушкинский театральный центр для того, чтобы понять, какое преобразование русскому театру готовил Пушкин. Он написал «Заметки об русском театре», из которых с полной очевидностью выясняется, что театра нет, смотреть нечего, есть только отдельные артисты. В пушкинские времена, точно так же, как в шекспировские, института режиссуры не было, как такового. Поэтому взаимоотношения актера со зрителем и составляли главную тайну и главную прелесть театра.

ПРОБЛЕМЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТРАГЕДИИ А.С. ПУШКИНА «БОРИС ГОДУНОВ».

Сергей ФОМИЧЕВ,

*доктор филологии, главный научный сотрудник
Института русской литературы
(«Пушкинский Дом») Российской академии наук*

Мотив убийства младенца – основная драматургическая ось трагедии Пушкина. В художествен-

ной структуре его пьесы (и это составляет едва ли не главную трудность для театра) центральным образом стал внесценический персонаж. «Тень умерщвленного Димитрия, – справедливо подчеркивал И.В. Киреевский, – царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок. Доказывать это значило бы переписать всю трагедию...» (*Пушкин в прижизненной критике. 1831–1834. СПб., 2003. С.143*).

...Историческая драма требует тщательного воссоздания всего бытового колорита далекой эпохи. Современный театр смело нарушает это требование, когда стремится осовременить пьесу, раскрыть преступность всякой несправедливой власти. Это было намечено еще в режиссерской трактовке Любимова. Скажем, когда Самозванец в одной из сцен в спектакле на Таганке срывает свою темную куртку, то под ней обнаруживается футболка с огромной буквой *D* – фирменным знаком команды «Динамо», но это и одновременно намек на самозванство авантюриста, якобы царевича *Димитрия*. Здесь не просто сценическое хулиганство, но и знак, посылаемый в зрительный зал, о том, что обличение преступной власти доньше остается актуальным. Подобная трактовка усилена в спектакле Доннеллана по пьесе Пушкина и в недавнем фильме Владимира Мирзоева...

...Отдавая должное смелым режиссерским изыскам, все же... необходимо понять, как сам Пушкин представлял живое воплощение своего произведения на сцене...

Принято считать, что «Борис Годунов» построен по канонам хроник Шекспира. Действительно, очень много Пушкин берет от шекспировского театра, но назовите хотя бы одну хронику Шекспира, где не было бы центрального героя. Ведь мы называем, по первой публикации, пушкинское произведение «Борисом Годуновым» по «первой персоне», но Борис Годунов в первой редакции действует всего в шести сценах из двадцати пяти. А Гришка Отрепьев, «вторая персона», – в девяти сценах...

...Д.Д. Благой отметил, что Борис Годунов появляется в четвертой сцене и исчезает в четвертой же сцене от конца, а Самозванец соответственно впервые показан в пятой сцене и пропадает в пятой же сцене от конца. Это позволяет внимательнее присмотреться к построению всей пьесы. И тогда мы увидим, что она состоит из достаточно строго организованных фрагментов по четыре и по шесть-семь сцен. Первые четыре сцены – это пролог, посвященный избранию на царство Бориса Годунова. Блестящий анализ этих сцен принадлежит С.Б. Рассадину: «... первая–четвертая сцены охватывают период немногим больше двух месяцев, но сближены, сцеплены, сцентируются единством действия (избрание Бориса) и места (это единство особенно подчеркнуто тем, что действие и начинается в Кремлевских палатах и туда же возвращается в сцене четвертой).

Главное, однако, не это. Сцены к тому же вмонтированы внутрь диалога Шуйского и Воротынского. На протяжении всей первой сцены князя обсуждают и прогнозируют происходящее, в конце четвертой – подытоживают его. Короче говоря, четыре первые сцены – как бы маленькая пьеса, вросшая в большую. Такова их внешняя и внутренняя законченность. А Шуйский и Воротынский – ведущие этого маленького спектакля, поднимающие и опускающие его занавес.

Уже самые первые слова Шуйского – краткое изложение всего, что произойдет в течение четырех сцен...

...Изложение событий в начале "Бориса" принадлежит ... персонажу, бесконечно далекому от нравственных представлений Пушкина. Оно вложено в уста язвительнейшего и лукавейшего из Борисовых врагов. И в то же время – вот что замечательно! – оно подтверждено самим автором, который ведь далеко не случайно отобрал из всех событий исторических дней только те, что прямо предсказаны Шуйским» (Рассадин Ст. *Невольник чести, или Драматург Пушкин*. СПб., 2006. С. 33–34).

Это наблюдение позволяет внимательнее присмотреться и к другим фрагментам пьесы. И тогда выяснится, что в четырех заключительных



С. Фомичев
Фото В. Желтова

сценах главной персоной становится сын Годунова, Феодор (это чрезвычайно важно!) – ему вначале присягают бояре, а в конце – по наущению клеветников Самозванца – они же его и убивают...

Центр пьесы занят четырьмя польскими сценами, и главной фигурой здесь становится Марина Мнишек. Ее упоминает Самозванец в начале первой из этих сцен, не подозревая, что, переиграв всех (иезуитского патера, юного Андрея Курбского, шляхтича Собаньского, казака Карелу), он подпадет под власть «девы польской» и далее потеряет все личностные, незаурядные качества, вынужденный играть не столько избранную им самим, сколько навязанную ему роль...

За польскими сценами следуют сцены, посвященные походу войска Самозванца на Русь, обрамленные второстепенным персонажем, ... князем Андреем Курбским...

Пушкин идет далее по пути осложнения этической ситуации, заставляя Лжедмитрия испытывать те колебания и укору совести, которые традиционно связывались с образом Курбского:

*Кровь русская, о Курбский, потечет!
Вы за царя подняли меч, вы чисты.
Я ж вас веду на братьев; я Литву
Позвал на Русь, я в красную Москву
Кажу врагам заветную дорогу!..*

...В пьесе Пушкина прозревался театр будущего. Не случайно, по свидетельству А.К. Гладкова, работавшего вместе с Вс. Мейерхольдом



над постановкой пушкинской драмы в 1936 г., «перед началом репетиции “Бориса” Мейерхольд заявил, что ему надоели упреки в том, что он переделывает классиков, и он будет ставить трагедию Пушкина без каких-либо купюр и вставок. Разработав одну из сложнейших по режиссерскому решению пушкинских сцен, Всеволод Эмильевич говорил: “А я ничего не выдумал это же все написано у Пушкина, я только инсценировал скрытую ремарку”» (Гладков А. *Театр: Воспоминания и размышления*. М., 1980. С. 197, 198, 199).

И еще одно высказывание Мейерхольда следует вспомнить: «В этой пьесе важно исполнение каждой роли. Здесь нет маленьких ролей. Я утверждаю, что для того, чтобы сыграть “Бориса Годунова”, нужны не только хорошие актеры на роли Бориса, Шуйского, Григория, Марины. Гораздо важнее замечательный ансамбль на остальные роли, ибо количественно они заполняют собой всю пьесу...» (См.: Мейерхольд В.Э. *Пушкин – режиссер // Звезда, 1936, № 9. С. 205–211*).

Важно отметить и некоторые режиссерские изыски Мейерхольда. Так, сцену «У ограды монастырской» он намеревался трактовать как сновидение Отрепьева. Это по-пушкински очень точное сценическое решение. Не случайно эта сцена написана необычным (тягучим) стихотворным размером: восьмистопным хореем, что потом (в сцене в корчме) отзовется в народной песне о жаждущем молодом монахе, которому «захотелось погуляти». Замечено, что появляется на сцене Отрепьев спящим (и вскоре пересказывает Пимену свой навязчивый сон), а «сходит» со сцены – беспечно заснувшим после сокрушительного поражения. В дошедшем до нас черновике концовки сцены «Ограда монастырская» Пушкин действительно трактовал появление старца Леонида в качестве некоего видения:

Где ж он? где старец Леонид?

Я здесь один, и все молчит,

Холодный дух в лицо мне веет

И ходит холод по главе.

Это диктует особую сценическую трактовку образа «второй персоны» в качестве своеобразного фантома, постоянно меняющегося

призрака – недаром на протяжении всей пьесы он появляется у Пушкина под разными именами: Григорий, Самозванец, Димитрий, Гришка, Лжедмитрий...

Можно ли представить трагедию Шекспира, где два главных героя не встречаются? Что обуславливает драматическое напряжение пьесы? Это должно совершенно по-особому определять организацию спектакля. Ведь в пьесе имеется еще десять сцен, где вообще нет ни Бориса Годунова, ни Самозванца (в пяти из них в качестве действующего персонажа обозначен *народ*). И вот тут заключается едва ли не главная трудность сценической интерпретации пьесы.

Театр предполагает наглядное воплощение обозначенных автором персонажей. Кто же стоит за определением «народ» в пьесе Пушкина? Казалось бы, мы должны социологически наглядно представить городское население рубежа XVI–XVII вв.: посадский люд (мелких купцов, мещан, ремесленников), крестьян из подмосковных деревень, слуг и холопов, разносчиков, монахов, люмпенов...

...Прослеживая народные картины пушкинской драмы, нельзя не заметить, что, как правило, они строятся как задний план массовых сцен. В спектакле А.В. Эфроса сидящий на ограде Новодевичьего монастыря сообщает собравшимся о том, что происходит по ту сторону. Слышны возгласы за оградой – создается впечатление массы людей. Где-то там, вдали совершается историческое событие, а здесь – бытовой отголосок...

Драма, – замечал Пушкин, – родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни – зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия. Здесь, по сути дела, обозначены три вида драматического действия: комедия, трагедия и драма. В пьесе Пушкина они совмещены. Пушкин в своей



пьесе играет на всех отмеченных струнах – как последовательно, так и аккордно...

Просьба Николки, обращенная к царю: «Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича», – по-своему воплощает и смех, и жалость, и ужас. Ведь дело здесь не только в простодушном обвинении царя, но и в желании страшной кары мальчишкам, отнявшим... копейку.

Здесь, между прочим, явственно звучит мотив, пронизывающий всю пьесу, одновременно жалостливый и ужасный. О гибели младенца Димитрия рассказывают Шуйский и Пимен. В спектакле эти рассказы следует особо выделить (может быть, сопутствующей пронзительной нотой – например, неожиданным высоким ударом звучащего колокола), а простодушное повествование Патриарха о чуде на могиле невинно убиенного можно передать наплывом: собственным воспоминанием старца, чудесно прозревшего на могиле младенца. Данные эпизоды представляют собою эмоциональные вершины пушкинской драмы, вызывающие ужас Бориса Годунова и взывающие к чувству пронзительной жалости у зрителей. В последней сцене пьесы вполне внятно отзывается преступление, уравнивающее Бориса и Самозванца: убийство Феодора.

Выпадая из мерной, несколько торжественной речи, прозаические сцены пушкинской пьесы, тем самым несколько снижены, опущены, предполагают наличие смехового звучания. Если такая закономерность верна, мы обязаны и последнюю сцену драмы, также написанную прозой, представить в том же ключе. На первый взгляд, это кажется невероятным. Но вспомним, что в первоначальном виде (именно потому сцена и писалась прозой!) она, а с ней и вся пьеса в целом, заканчивалась народным кличем: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!», столь же «несерьезным», как и в сцене «Девичье поле». Но ведь окончательное завершение – иное: «Народ безмолвствует». И это не уступка цензуре, а окончательно продуманное пушкинское решение.

...Пьеса Пушкина кончается на пронзительной, высоко трагической ноте. «Народ безмолвствует»... означает не только молчаливое

осуждение несправедливой новой власти, не только предвестие падения Лжедмитрия, но и ужасную немоту собственной вины, когда грех уже осознан, а покаяние еще не наступило.

Сценическое воплощение заключительной ремарки пушкинской пьесы особенно затруднительно. Но, думается, некоторой подсказкой в этом отношении служит сходный финал гоголевского «Ревизора», где в нелепых позах застывают все основные персонажи комедии. Не так ли (почти так!) и у Пушкина? Здесь зритель должен узнать и мужиков, которые терли глаза, и бабу с ребенком (теперь с ребенком-калекой) из сцены «Девичье поле», и Варлаама с Мисаилом, и Николку юродивого, и многих других персонажей из народных сцен. Народ в пьесе Пушкина не «массовка», не «хор», а совокупность индивидуальностей, они должны быть сценически оттенены и в заключительной сцене заново узнаны.

Впрочем, это уже задача для современных режиссеров, которые попытаются поставить пьесу Пушкина по законам, им самим над собою признанным.

ТЕАТР ПУШКИНА ДО И ПОСЛЕ ДВАДЦАТИ ПУШКИНСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ В ПСКОВЕ И ПУШКИНСКИХ ГОРАХ.

Александр ЧЕПУРОВ,

*доктор искусствоведения, профессор,
и.о. ректора СПбГАТИ*

Проблема осмысления пушкинского театра серьезна. Да, «Пушкин – наше всё», в том числе и его театр. Но именно «в том числе». Премьера «Бориса Годунова» состоялась только в 1870 г., при жизни Пушкина ставились лишь «Маленькие трагедии». Но и потом великая драматургия Пушкина разъезжается с репертуаром русского театра. Николай Первый хорошо знал театр и считал «Бориса Годунова» несценичным. Сцена-картина для него не годилась, нужна была сцена-пространство. Пушкин в своей драматургии заложил пространственную модель нового театра, чем и вызвал конфликт с театром, уже имеющимся. Недаром Мейерхольд считал Пушкина



провозвестником театра будущего. Пушкин – драматург первой четверти XIX-го в., но с театром не смыкается, и так продолжается вплоть до XX века. Но и там все непросто. Потерпел фиаско на Пушкине Станиславский в МХТ, это – факт. Не справились с ним Мейерхольд и Таиров, хотя оба работали и работали упорно, – один над «Борисом Годуновым», другой над «Евгением Онегиным». Было несколько значительных спектаклей, таких как «Борис Годунов» в постановке Любимова, «Маленькие трагедии» Вивьена, но, по сути, формирование театра Пушкина началось лишь в 90-е годы XX в. С 1974 по 1991 г. в стране поставлено 44 спектакля по произведениям Пушкина. Но – что ставят? Превалируют сказки, т. е. детские и кукольные спектакли, несколько «Маленьких трагедий» и «Борисов Годуновых», и еще одно почти детское название – «Капитанская дочка». С 1991 по 2012 г. поставлено 160 пушкинских спектаклей, – это гигантский резонанс! Только в 1999 г., т.е. в год 200-летия Поэта, 35 спектаклей! – и это огромное достижение Пушкинского театрального фестиваля. Русский театр приступил к созданию театрального собрания сочинений Пушкина и, более того, – к экспериментальному, методом театра, исследованию Пушкина. Родился новый жанр – сценическое исследование. Итог значителен. Но главное достоинство Пушкинского фестиваля – в непрерывном, постоянном процессе осмысления театра Пушкина как некой очень важной части и формы российского самосознания. Важно, что в эту панораму включилась проза Пушкина («Пиковая дама», «Дубровский»), пушкинские тексты оказались вовлечены в контекстную драматургию: Пушкина вовлекали в драматургию эпохи и русской жизни. Появились спектакли мемуарные, эпистолярные («О вы, которые любили» Геннадия Тростянецкого). Пушкинские сюжеты стали составлять в некий сверхсюжет его мировоззрения, идеологии, эстетических требований. Возникли параллели с Шекспиром, с Европой, Пушкин оказался вовлечен в драматургию истории и все больше становился «нашим всем». Пушкин – это философский театр – прорыв в метафизику был совершен в спектаклях

Анатолия Васильева и Эймунтаса Някрошюса. Сам Пушкинский центр сделал драматургией размышление над текстом, его исследование. Это – открытие Рецепттера. Главный результат 20-летней работы фестиваля – попытка осмыслить пушкинский театр как часть современного российского театрального сознания, чтобы открыть в себе ту часть души, которая связана с Пушкиным. По этому пути мы уже немножко продвинулись.

В чем специфика пушкинской эстетики? Многие запутываются знаменитой пушкинской фразой об «истине страстей, правдоподобии чувствований», почему-то это высказывание связывают со Станиславским, хотя это к нему не имеет отношения. Истину страстей выдают за психологический реализм. А Пушкин говорил о театре, как об «условном неправдоподобии», постулировал условный театр. У Пушкина есть особый подход к характеру, к персонажу. Кто первым придумал «отстранение»? Можно сказать, что Лессинг, но Пушкин к этому подводил самым способом отношения к герою. Он мог сам перевоплотиться в Татьяну и Онегина, а потом выскальзывал из них.

P.S. Марина ТИМАШЕВА

Выслушав доклады ученых (и очень артистичных) мужей, участники лаборатории и XX Пушкинского театрального фестиваля уезжали из Пскова в уверенности: Пушкин – провозвестник театральных реформ прошлого века, предтеча Станиславского, европейской «новой драмы» рубежа XIX–начала XX (отсутствие главного героя, центробежная композиция), а также – Брехта с его «эпическим театром». То есть Пушкин теперь уже не только «наше всё», а вообще – **всё**, даже если не наше.