

Людмила Бакши

## НОВЫЕ МЫСЛИ О СТАРОМ СПЕКТАКЛЕ

Непосредственным поводом для появления этого текста стала очередная диссертация, посвященная старому спектаклю «Нумер в гостинице города NN». Поражает, что среди авторов множества текстов об этой работе (а здесь и статьи, и рецензии, и рефераты, и диссертации), написанных за последние двадцать с лишним лет, царит полное единодушие в определении жанра этого представления. Все авторы единодушно называют «Нумер» моноспектаклем, хотя помимо главного героя в нем участвуют еще 15 человек – артистов и музыкантов. Многовато для моноспектакля, не правда ли? Сложность оказалась в том, что драматургический принцип не соответствует привычным канонам ни драматического, ни музыкального театров.

---

Спектакль «Нумер в гостинице города NN» по «Мертвым душам» Н.В. Гоголя (1994)<sup>1</sup> стал одним из важнейших и рубежных явлений в театре 90-х гг. Не вследствие особого успеха, хотя этот успех был<sup>2</sup>, а потому, что, наряду с целым рядом других спектаклей мирового театра этого времени, утверждал новые принципы художественного мышления. Прежде всего, новый способ *сюжетостроения, театральной драматургии и принципов театрального языка*.

Немецкий ученый Ханс Тис Леман определил поиски последних десятилетий в театре, где исчезает рассказ (нарративность), термином «постдраматический театр». Термин широко распространился, хотя он не вполне удачен. Такую драматургию можно назвать, например, и постоперной. Слово «пост» ничего не определяет, кроме того, что новое явление отрицает нечто привычное, устоявшееся. Остается неясным, что же оно утверждает.

Определить это новое не так просто, хотя оно и лежит на поверхности. Цель данной статьи показать, какими средствами строилась драматургия спектакля.

Поэма Гоголя «Мертвые души» имеет богатую театральную историю – и на драматической, и на музыкальной сцене, и в кино, и на телевидении. Сюжет гоголевской поэмы дает широкие возможности актерским интерпретациям персонажей, давно уже ставших для русской культуры нарицательными – Коробочка, Ноздрев, Собакевич, Манилов.

В «Нумере гостиницы города NN» гоголевского сюжета нет. А соответственно, нет ни странствий, ни отношений мошенника Чичикова с обитателями губернии. Зритель не увидит ни застолья с чиновниками, ни губернаторского бала, ни скандала, затеянного Ноздревым. Все это остается за стенами гостиницы, в которой поселился Павел Иванович со своим слугой Петрушкой и кучером Селифаном. Формальный

ход заключается в том, что публика находится внутри гостиничного номера вместе с этими героями и не видит ничего, что происходит за его стенами. Зрителю предоставляется возможность погрузиться в жизнь этого маленького пространства со всеми бытовыми подробностями: суетой Полового, невнятным бормотанием вечно сонного Петрушки, услышать брзжание Селифана, звуки жизни соседних номеров.

Итак, в спектакле нет привычных центральных героев «Мертвых душ», зато есть второстепенные и даже третьестепенные. «Проза Гоголя удивительно насыщена “необязательными” подробностями, “случайными” персонажами: вдруг говорится о каком-то поручике, приехавшем из Рязани на гнедых лошадях, или так же внезапно появляется другой поручик – ночью, когда весь город спит, у него горит свет, потому что он примеряет новые сапоги и не в силах расстаться с обновкой... Эти персонажи не участвуют в развитии сюжета. Они – вне драматургии. И тем не менее они принципиально важны, потому что создают объем и драматургическое напряжение: в любой момент повествование может свернуть в их сторону. Гоголь принципиально полифоничен. Однако при сценическом воплощении эти персонажи обычно теряют эфирную летучесть, утяжеляют и разрыхляют драматургию. Поэтому мы и решили, что в спектакле должны появиться невидимые звукоперсонажи – неведомый поручик, развлекающий дам пением под гитару, таинственный сосед, обозначающий свое присутствие одним только звуком – струей в ведро, ленивая метла дворника и т.д. Эти звукоперсонажи должны располагаться в строго определенных местах, чтобы зритель четко знал: на втором этаже живет поручик, а сосед с ведром – у него за спиной»<sup>3</sup>.

Декорация Александра Великанова, в которой происходит действие, представляет собой настоящий деревянный дом с антресолями из неровно, со щелями сбитых досок. В номере – кровать, ширма, шкаф,

стол, комод, зеркало и пятьдесят стульев для публики. Сценическое действие происходит в метре от зрителя. Он погружается в эту жизнь, где фактически ничего не происходит. Главный герой пьет, ест, спит, репетирует посещение губернаторского бала и переписывает списки мертвых душ. Все это показано очень подробно. Поэтому критики драматического театра и рассматривали эту работу как этюд на гоголевские темы. И действительно, связный текст есть только у главного героя. Это – два монолога. Первый – о русском крестьянстве – из числа знаменитых лирических гоголевских отступлений. И второй – монолог о бале у Губернатора и провинциальных нравах, разочаровавших Чичикова. Оба текста не связаны напрямую с сюжетом. Даже авторской характеристикой Чичикова они не являются. Повторю, что логика рецензентов вполне понятна: раз нет привычных драматургических принципов развития в тексте – завязки, конфликта, развития, развязки, то свободная форма спектакля легче всего определяется как драматический этюд. И поскольку текст есть только у главного героя, то этюд этот никак иначе, чем моноспектакль определить и в голову не приходит.

Однако помимо того, что зритель погружался в подробности бытовой жизни, он мог еще увидеть не описанные Гоголем сны Чичикова, где воплощались его планы. И главный конфликт спектакля смещался от взаимоотношений между сценическими персонажами в конфликт между реальностью и сновидениями.

В первом сне в номере гостиницы появляются усопшие крестьяне в истлевших одеждах с медными пятаками на закрытых глазах, двойник героя и Губернаторская дочка. Перед зрителями разыгрывается пародийно-остраненный обряд венчания. В роли священника выступает музыкант в балахоне с барабаном вместо головы.

Во втором сне герой видит себя женатым на этой красавице. Но сцена мирной



Сцены из спектакля «Нумер в гостинице города NN». Фото из архива Л. Бакии



Впрямую, этого конфликта у Гоголя нет, хотя само название поэмы отсвечивает двусмысленностью. С одной стороны, словосочетание мертвые души вполне обыденно для эпохи крепостничества. С другой стороны, немислимый для христианского сознания оксюморон – души не могут быть мертвыми: душа бессмертна. Этот сюжет неожиданно оказывается связанным с известным европейским культурным мифом о путешествии в страну мертвых за женой. Только Орфей пытался добиться своего с помощью искусства, а Чичиков – с помощью жульничества. Основание для такого подхода можно найти у Гоголя не только в поэме «Мертвые души», но и во всем его творчестве, где бытовое и реалистическое всегда переплетается с фантастикой, мистикой, мифологией.

Время спектакля обманчиво организовано по принципу единства времени и места: три дня и три ночи проживает герой в гостинице. Но благодаря снам, время и пространство размывается. Драматургия собирает последовательность эпизодов в три основных «узла»<sup>4</sup>.

1. Вечер, ночь и утро второго дня – пролог и экспозиция: Петрушка один, Приезд барина, ужин, сон и монолог о мертвых душах. Экспонируется жизнь гостиницы (реальность). Сон и монолог о мертвых душах – мечты и планы.

2. Вечер, ночь и утро третьего дня – завязка. Это приезд пьяного барина после сделки, сон о венчании на Губернаторской

семейной жизни превращается в «зомби-апокалипсис». Номер наполняется мертвецами. Чичиков пытается вырваться, убежать, но из всех дверей, щелей, из-под пола, из шкафа появляются все новые и новые мертвецы и черти. А нежная жена оказывается нежитью. Потолок становится прозрачным и на него сыплются комья земли. Из мира мертвецов невозможно вырваться.

Так в спектакле возникает совершенно иной, не гоголевский сюжет: мир реальности сталкивается с миром фантазии, который оборачивается мистической стороной. Относительно безобидная афера с мертвыми душами вдруг открывает дверь в загробный мир, где действуют силы, человеку не подвластные. Пытаясь с помощью мертвых добиться успеха в мире живых, Чичиков становится заложником потусторонних сил. Собственно и из города герой уезжает не потому, что разоблачили его обман. А потому, что пытается выбраться из мистических пут, которыми сам же себя и связал.

дочке, первая брачная ночь и следующее утро – подготовка к губернаторскому балу.

3. Вечер этого дня и ночь – «Кошмар Чичикова» – кульминация и развязка.

4. Утро четвертого дня – «Эпилог».

Сцены снов решены принципиально другим театральным языком. Мертвых играют артисты ансамбля ударных. А Губернаторскую дочку – сразу две артистки: танцовщица и сопрано за стенами гостиницы. Это абсолютно условный театр Звука и пластики. Стилистический и языковой контраст подчеркивает нереальность происходящего.

Такой тип сюжетостроения и драматургии требует *особого инструмента анализа*, потому что здесь разные виды театра, разные театральные жанры и языки взаимодействуют друг с другом. И определение Ханса Тиса Лемана «постдраматический театр» нам не поможет.

Предпримем попытку найти строительный материал драматургии спектакля, ссылаясь на изданную партитуру<sup>5</sup>. С одной стороны, хорошо знакомый русскому зрителю со времен Станиславского язык подробного бытового психологического театра. Однако действие здесь слишком приближено к зрителю. Условная четвертая стена становится очень относительной. Присутствие публики актеры не учитывают, то есть не обращаются к ней напрямую. В то же время зрителям предоставляется возможность погрузиться вместе с героем в быт, в атмосферу его жизни, стать соучастником происходящего (эффект увеличительного стекла). С другой стороны, театр Звука в сновидениях. Однако спектакль отнюдь не превращается в монтаж, где грубо склеены стилистически разнородные сцены. Потому что в основе обеих жанровых и языковых систем лежит общий принцип. Строительным материалом и для драматических и для музыкальных сцен становится не слово и музыка соответственно, а широко понимаемая **интонация** – то, что породило и слово, и музыку.

Соавторы спектакля – режиссер Валерий Фокин и композитор Александр Бакши к этой идее шли с разных сторон. Именно в начале 90-х гг. режиссер Валерий Фокин осознал: «У современного человека вообще утеряно доверие к словам. Их слишком часто и легко произносят – в том числе со сцены»<sup>6</sup>. Композитор Александр Бакши в тот же период ощутил исчерпанность средств традиционной музыкальной драматургии, основанной на конфликтах и контрастах музыкального материала и музыкальных интонаций.

Музыкальная интонация тесно связана с речевой, с изменением тона человеческой речи в процессе говорения. Но она условна, поскольку укладывает неопределенную высоту речи в определенную музыкальную систему – тональную, ладовую, додекафонную и тому подобное. В русской культуре сильна традиция добиваться правдивости музыкальной интонации. Композитор Александр Даргомыжский писал: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!»<sup>7</sup> Идея театра Звука состояла как раз в том, чтобы обратиться к интонации первозданной, не связанной с условностью музыкальных систем: «Соединить музыку и театр без посредства литературы, чтобы звук не выражал прямо слово, чтобы певцы не напрягались, натужно изображая ... естественность человеческой речи. Так хочется правды!»<sup>8</sup>

К области интонации как таковой относится не только речь, но любые звуковые проявления человеческого поведения. То есть интонация – это звук или несколько звуков, представляющих собой некое эмоционально окрашенное сообщение. Ребенок, не умеющий говорить, общается плачем и агуканьем. И то, и другое имеет множество смысловых оттенков. Плач может быть требованием покормить, жалобой на боль и т.д. Животные тоже общаются с помощью интонации. Мяуканье кошки может быть агрессивным, любовно призывным, жалобным. Люди подают о себе весть и сообщают нам

что-то не только словами и междометиями, но и звуком и ритмом своих шагов, нервным постукиванием по столу, зеванием и т.д. и т.п.

В театре Звука Александра Бакши к области интонации относится не только то, что музыкант играет на своем инструменте, но и любые звуки, которые он издает: шаги, листание нот, покашливание, вздохи. Характер, ритм, темп этого звучания композитор часто указывает в партитуре. В театре Звука музыка – это поток интонаций во времени и их передвижение в пространстве, организованное драматургически.

То есть и режиссера, и композитора объединила идея, что *интонация важнее слова*. Фокин, работая с актерами над ролями, в которых нет слов, этюдным способом добивался правды их сценического существования. Зрителю абсолютно неважно, какой текст читал Петрушка, открыв книжку в начале спектакля, важно было как он это делал. Его характер проявлялся через позы, выживание, через звук его замедленных шагов на негнущихся ногах, через нечленораздельную манеру речи: «к-к-к-о-о-о-л-л-л-е-е-ж-ж-ж-с-с-с».

Основу ролей Петрушки, Селифана, Полового, чертей, точно так же как и основу микроролей музыкантов, играющих мертвых крестьян, составляет интонация.

По сути дела, **драматургический процесс в спектакле есть процесс развития и ассоциативно-смысловой связи интонаций.**

Этот принцип устанавливается в самом начале спектакля в первой картине.

Из партитуры:

*В дверном проеме с громадной книгой в руках похрапывает Петрушка. Из окна – неяркий предвечерний свет. В углу горит лампадка. На столе – зажженная свеча. Дверь закрывается. В наступившей тишине становится слышимой жизнь за стенами номера: неясный металлический скрежет (metallic disks), дворник, неспешно и лениво метущий двор (tom-tom щеточкой), какое-то подрагивание и позвякивание (prepared guitar), еле слышимые переборы звуков (ми-*

*ничаймз), подобные легкому дуновению ветерка. Все музыкальные микроформулы многократно повторяются на фоне трения металлических дисков (ostinato) – неведомая работа, может быть мельница. Отсутствие развития, эффект бесконечного повтора создают атмосферу сонного, ленивого провинциального быта. Петрушка открывает глаза, пытается прочесть слово: «к-о-л-л-е-ж-с-к-и-й а-с-е-с-с-о-р», и в изнеможении зевает. Ему за сценой отвечает звук струи, лениво льющейся в ведро. Петрушка роняет книгу. Засыпает. Пауза. Тишина.*

При отсутствии активного сценического действия, все события происходят в звуке. В этом смысле реальный персонаж Петрушка ничем не отличается от того, что зритель слышит за стенами. Невидимые музыканты воспринимаются как **звукоперсонажи**.

Вторая сцена «Приезд Чичикова» организована по тем же законам интонационно-ритмического взаимодействия:

*Открывается дверь на втором этаже. По лестнице в комнату, громко стуча ногами, суетливо сбегает Половой, берет со стола свечу и, слыша за дверью позвякивание сбруи и возглас Селифана: «Тпру!..», убегает встречать приехавшего барина.*

Каждый из появляющихся в номере персонажей имеет свою ритмическую характеристику.

Шаги неспешно и чинно входящего Чичикова – в темпе *Moderato*. Ритмический рисунок – ровный однообразный монотонный:

Лакей Петрушка движется медленно и лениво, еле передвигая ноги. Темп *Lento*.



Кучер Селифан – активно:





## ■ Мастер-класс

Ритм шагов Полового – угодливый и торопливый, построен на ускорении темпа (*accelerando*):



При этом один ритм плавно переходит в другой (*stretto*):



Половой —



Чичиков —



Селифан —



Петрушка —

В какой-то момент действие убыстряется, персонажи топчутся на маленьком пятячке вокруг стола, натываясь друг на друга. А Петрушка тупо вращается вокруг стола. Возникающая полиритмия их движений подчеркивает комически гротескную ситуацию.

Ритм – фактор характеристики персонажей и одновременно организующий, драматургически действенный элемент. Так, ритм шагов Полового становится рефреном всей сцены, которая построена как

музыкальная форма рондо с четырьмя эпизодами – Появление Чичикова (1), Раздевание и купание (2), Трапеза (3), Переодевание и приготовление ко сну (4).

По сути, первые две картины есть экспозиция образа жизни героя – одинокого холостяка в сонном мире, где ему не с кем перекинуться словом. Собственно сон, единственная альтернатива этой реальности.

Чичиков засыпает за столом, и мы слышим нежные и таинственные звуки: плеск воды, подрагивание колокольчиков, низкие завывающие струнные звучания на конструкции<sup>9</sup>, *vibraphone*, *flexatone* (смычком), тянущиеся звучания у синтезатора. Чичиков всхрапывает и открывает глаза, протягивает руку к шкатулочке, обнимает ее. А в это время возникает новый музыкальный образ – тема шкатулки.

Первое прикосновение Чичикова к шкатулке словно вбирает весь этот звуковой флер в монотонный наигрыш музыкального ящика.

В следующей третьей сцене, когда Чичиков отпирает шкатулку, готовясь переписать купленных им мертвых душ, вместо знакомых перезвонов возникает зловещая музыка небытия. Звуки клубятся у стен гостиничного номера, проникают из-под пола, из-за ширмы...

Так шкатулка становится загадочным предметом: она и источник светлых надежд, и в то же время скрывает в себе, как ящик Пандоры, нечто ужасное.

На первый взгляд, представляется, что музыка спектакля состоит из трех образных сфер.

*Первая* – бытовые звуки среды обитания и звукоперсонажи, невидимые эпизодически действующие лица: метла дворника (том-том щеточкой), струя, бьющая в стенку оцинкованного ведра, невнятный шум какой-то работы, доносящийся издалека (диски, гитара со спицей), позвякивание сбруи, голос тенора и женский смех за дверью.

*Вторая* – голоса загробного мира: шипение (тубо), скрип (вальдтойфель), стоны

(куика), рычание (львиный рев), постукивание (клавес), мяукание (флексатон смычком), треск (гуиро), «струнное» завывание («скульптура» – инструмент, изобретенный конструктором Вадимом Морозовым).

И, наконец, *третья сфера* – светлая, прозрачная банально-игрушечная – музыка сновидений (синтезатор, агого, колокольчики, вибрафон, миничаймз, колокола).

Но на самом деле музыка сновидений и Мертвых душ – лишь преобразование интонаций и тембров бытовой среды. Это становится очевидным, если прислушаться к первому сну, где происходит обряд венчания Чичикова с Губернаторской дочкой. Все музыкальное содержание сна (интонации, тематизм) является преобразованием и развитием материала бытовых сцен.

Пьяного Чичикова слуги уложили в кровать и, громко топая, вышли из номера, захлопнув дверь. Зазвенела сбруя. В ответ, как эхо, – удар падающей напротив двери и перезвон колокольчиков, вибрафон, тема шкатулки. Звук сбруи порождает весь звонный тематизм сна, включая и венчальные колокола.

Сбруя состоит из колокольцев разной величины: низких и высоких. Весь звонный материал сна как бы вырастает из звука сбруи, расширяя диапазон вверх (колокольчики, миничаймз, вибрафон, флексатон) и вниз (колокола).

Сбруя звучит из одной точки, а перезвоны колокольчиков, вибрафона и колоколов окружают зрителя со всех сторон. Первоначальный импульс порождает волну, распространяющуюся в пространстве.

Губернаторская дочка, которая входит вместе с двойником героя в номер, кажется новым персонажем. Но если прислушаться к тому, что поет сопрано за стенами гостиницы, мы сразу обнаружим, что новизна персонажа очень относительна. Сам тембр женского голоса возникал в бытовом прологе. Это был женский смех. А интонации глассандо, с которых начинается соло сопрано, продолжают глассандо, которое толь-

ко что мы слышали в исполнении пьяного Чичикова, который безуспешно пытался спеть «Камаринскую». Глассандо у сопрано проходит три стадии развития: от медленного кокетливого скольжения вначале, к нежному «Да, да» и к эротическим стонам в финале сцены Сна.

Все интонации мертвых душ – скрипы, шорохи, щелкающие удары, струнные завывания так же являются развитием темброинтонаций бытового вступления. Они ведут свое происхождение от метлы дворника, скрежещущего шуршания металлических дисков, дребезжащей струны.

Образно-смысловые превращения, преобразования интонаций, их ассоциативная связь движут развитие сюжета спектакля. Из сонного мира, в котором живет Чичиков, есть только один выход – в сон, в фантазию, но выход этот оказывается опасным, потому что фантазии заводят далеко.

В спектакле интонация оказывается важнее слова, потому что через интонацию развивается сюжет. А пространственные тексты Чичикова являются лирическими отступлениями и придают спектаклю смысловую объем.

Здесь работа с интонацией связана не с традиционным музыкальным способом развертывания и развития материала, а с методом *ассоциативных связей*. Как часто происходит во сне, звуки реальной жизни вдруг обретают совсем другой смысл. Так звон будильника сквозь сон вдруг представится тебе звонком на урок в школу, которую ты окончил в незапамятные времена. И ты бежишь по бесконечным школьным коридорам, пытаешься найти свой 1 «А» класс, и никак не проснешься. И... опаздываешь на самолет.

Музыкальный материал фантастики и сновидений всего лишь преобразованный ассоциативно звуковой материал скучного сонного ленивого городка. Поэтому звукоперсонажи за сценой материализуются для зрителя в виде фантастических Мертвых душ.

Метод развития путем ассоциативных связей интонаций порождает неожиданные сценические решения. Так, во втором сне свадебные колокола вдруг превращаются в погребальные. Эротически призывные глоссандо женского голоса трансформируются в плач. А номер Чичикова становится гигантской могилой.

Мир, который на протяжении всего спектакля воспринимался через звуки, обретает театральную плоть. И зрители в финале попадают вместе с Чичиковым в царство мертвых и слышат то, что происходит там наверху, на земле.

Метод ассоциативного переосмысления тембров и интонаций вполне соответствует логике главного конфликта спектакля, где реальность сталкивается с фантазиями, сновидениями.

Спектакль, основанный не на литературе, а на мифе, в котором интонация становится главным строительным материалом драматургии, конечно, не может

называться драматическим. Но он также не может называться и музыкальным, при всей значительности роли звуковой партитуры. Не может называться и театром художника, несмотря на то что сценография Александра Великанова создает точный визуальный образ мира, в котором быт мгновенно превращается в фантазматорию. Место литературы здесь занимает не какой-то другой вид искусства – музыка, пластика, сценография, как это было в классической жанровой системе мышления. *А взаимодействие разных искусств.*

«Нумер в гостинице города NN» был одним из шагов по направлению к новому синкретизму, куда уверенно движется современное художественное мышление. Впрочем, это тема другой статьи.

1 Спектакль Центра им. Мейерхольда. Режиссер – Валерий Фокин, композитор – Александр Бахши, художник-сценограф – Александр Великанов.

2 Награды: Государственная премия России (1994), «Золотая маска» – за лучший спектакль сезона (1994), «Хрустальная Турандот» – за лучшую режиссуру (1994), Вторая главная награда фестиваля и Премия фестиваля за лучшую мужскую роль Авангарду Леонтьеву «Контакт»-95, Торунь, Польша). Гастроли: Цюрих (Швейцария), Новосибирск (Россия), Торунь, Краков (Польша), Берлин (Германия), Санкт-Петербург (Россия), Нанси, Авиньон, Страсбург, Лилль, Тулуза (Франция), Хельсинки (Финляндия), Гётеборг (Швеция), Антверпен (Бельгия), Вашингтон (США).

3 *Александр Бахши*. Заметки композитора. В кн.: Партитуры двух спектаклей. [Сборник.] Автор записи партитур – Людмила Бахши. М.: Творческий центр им. Вс. Мейерхольда, 1999. С. 138.

4 Спектакль включает следующие сцены и эпизоды:

1-я Сцена – Пролог;

2-я Сцена – Приезд барина;

3-я Сцена – Первый монолог Чичикова;

4-я Сцена – Пьяный Чичиков возвращается после совершения сделки. Сон Чичикова;  
5-я Сцена – Эпизод 1 (Чичиков бредет у зеркала), Эпизод 2 (Второй монолог Чичикова), Эпизод 3 (Кошмар Чичикова);  
6-я Сцена – «Эпилог».

5 Партитуры двух спектаклей. [Сборник.]

6 *Валерий Фокин*. Из буклета к спектаклю «Нумер в гостинице города NN».

7 Музыкальный энциклопедический словарь. М.: 1990. С. 163.

8 *Александр Бахши*. Опыт внутреннего диалога о театре. // Музыкальная академия. М., 1995. № 3.

9 Звучащую конструкцию специально для театра Звуча создал конструктор и художник Вадим Морозов. Первоначально она звучала в «Сидур мистерии» Александра Бахши, а затем композитор вновь использовал ее как музыкальный инструмент в «Нумере».