ISSN 0507-3952

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PROSCAENIUM

№ 1-2
Москва
2016

**Журнал издается
при финансовой поддержке
Министерства культуры РФ**

К сведению авторов

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

1. допустимый объем статьи – до 1,5 учетно-издательских листов (60 000 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 и по e-mail: voprosy_teatra@mail.ru;
5. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
2. 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 грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 250 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

**С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации 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, 2016
© Вопросы театра, 2016

Вопросы театра/ PROSCAENIUM. М., 2016

ISSN 0507-3952

Published with the financial support of the Ministry of Culture of the Russian Federation

Information for authors:

The Editorial Board examines the materials submitted for publication only if they completely suit the following requirements:

1. acceptable article size is up to 60 000 characters with spaces;
2. the number of illustrations (if proposed) shall be agreed with the editors;
3. tables, graphs, and musical texts are not published;
4. the texts and illustrations are accepted on electronic media (CD) with the printout (2 copies) signed by the author or by e-mail: voprosy_teatra@mail.ru;
5. examination of manuscripts holds Editorial Board of the journal.

The article should be attached with:

1. a brief abstract of the article in Russian and English (up to 800 characters with spaces) and key words (5 to 10);
2. information about the author in Russian and English (with indication of scientific degree, scientific title, workplace, mailing address including zip code, phone, e-mail).

For graduate and doctoral students required:

1. to specify the Department and faculty of the institution or names of scientific institutions;
2. the stamped review from scientific supervisor's, a leading specialist or the sending organization (2 copies).

The rules for design of text and illustrations:

1. texts are accepted in MS Word format;
2. the author's name and article title are given in small letters;
3. all notes are marked with continuous numbering and are given at the end of the text;
4. notes in foreign languages must conform strictly to the grammar rules;
5. quotation marks are used in the form of « »;
6. illustrations are accepted in TIF, JPG (resolution from 250 to 600 dpi);
7. captions below the illustrations should include the title of the artwork, the name of the author, performers, year and place of creation.

Post-graduate students and doctoral candidates will not be charged the fee for publication.
Materials submitted without complying with these requirements will not be considered.
All of these parameters due to new rules established in 2008 by the Higher attestation Commission of the Ministry of education and science of Russia (VAK) for publications included in the «List of leading reviewed scientific journals and publications».

The State institute for art studies

Problems of Theatre/ PROSCAENIUM. M.,2016

ISSN 0507-3952

Содержание

PRO НАСТОЯЩЕЕ

Театральное событие

9 **Нина ШАЛИМОВА**
О «Русском романе» и по поводу его

15 **Марина ТОКАРЕВА**
Лев между Софьей и Анной

18 **Марина ЗАБОЛОТНЯЯ**
Пока он умирал…

Премьеры сезона

22 **Сергей КОРОБКОВ**
Основной инстинкт

27 **Элла МИХАЛЕВА**
В зеркале «Гоголь-центра»

32 **Григорий ЗАСЛАВСКИЙ**
Фарш, просеянный через сито

35 **Нина ШАЛИМОВА**
Русский бег

39 **Александр А. ВИСЛОВ**
Грозовой перевал Уланбека Баялиева

Театральный дневник

47 **Татьяна МОСКВИНА**
Театр. Актер. Счастье

53 **Елена ГОРФУНКЕЛЬ**
Письма из Петербурга

64 **Марина ТИМАШЕВА**
Мозаика сцены-5

100 **Александр А. ВИСЛОВ**
Игра в правду или взаправдашняя жизнь?

По следам «Золотой маски»

108 **Вадим ЩЕРБАКОВ**
Игры гордого ума

113 **Андрей ГАЛКИН**
Худо возрожденная «Дочь»

117 **Григорий ЗАСЛАВСКИЙ**
Не такие уж элементарные…

В спорах о новом

120 **Наталья СКОРОХОД**
Драма и человек. Анализ постдрамы. Часть III

132 **Надежда МАРКАРЬЯН**
Дирижер в режиссерском театре

137 **Екатерина КРЕТОВА**
Внуки голого короля, или
Додекафонный волос в атональном супе

Главный редактор:
В.А. Максимова

Выпускающий редактор:
В.А. Щербаков

Редакция:
А.А. Вислов
М.А. Тимашева

Ответственный секретарь:
Л.А. Антонова

Редакционный совет:
А.В. Бартошевич
В.Ф. Колязин
К.А. Райкин
Д.В. Родионов
И.И. Рубанова
Е.В. Сальникова
Н.В. Сиповская
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

Педагогический эксперимент

141 **Ирина БОЙКОВА**
Возвращение «Надежды»

Юбилей

147 **Юрий КОБЕЦ**
Без рампы…

Книжная полка

158 **Александр А. ВИСЛОВ**
«… Есть особый отпечаток»

162 **Евгений АВРАМЕНКО**
О-форм-ленный Достоевский

PRO MEMORIA

Страницы истории

166 **Галина ЖЕРНОВАЯ**
Структура характера Афины в трагедии Эсхила «Эвмениды»

179 **Надежда ЕФРЕМОВА**
Истоки драматургии С. Полоцкого и первая русская трагедия

201 **Дмитрий РОДИОНОВ**
Мастер волшебных перемен

Европа и Россия

214 **Андрей ЮРЬЕВ**
Драматургия Хенрика Ибсена
в отражениях европейской режиссуры рубежа XIX–XX веков

225 **Лийса БЮКЛИНГ**
Николай Евреинов и Финляндия

Истоки, традиции, рифмы

241 **Елена СТРУТИНСКАЯ**
«Хоромные действа “Союза молодежи”»

252 **Вадим ЩЕРБАКОВ**
Оживление материи

265 **Ольга АБРАМОВА**
Десять неосуществленных постановок на пути от МХТ к МХАТ

Наши публикации

281 Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя.
Первоначальный вариант статьи С. Эйзенштейна
Публикация В. ЗАБРОДИНА

Люди, годы, жизнь

298 **Римма КРЕЧЕТОВА**
Ефремов

316 **Василий БОЧКАРЕВ**
В «школе Станиславского»

The contents

PRO PRESENT

Theater event

9 **Nina SHALIMOVA**
On The Russian Novel and Around It

15 **Marina TOKAREVA**
Leo between Sophia and Anna

18 **Marina ZABOLOTNYAYA**
While he was Dying

Season premiers

22 **Sergey KOROBKOV**
A Basic Instinct

27 **Ella MIKHALYOVA**
In the Mirror of Gogol Center

32 **Grigory ZASLAVSKY**
Minced Meat Sifted through a Sieve

35 **Nina SHALIMOVA**
A Russian Run

39 **Alexander A. VISLOV**
Ulanbek Bayaliev's Wuthering Heights

Theatre's diary

47 **Tatyana MOSKVINA**
Theater. Actor. Happiness

53 **Elena GORFUNKEL**
Letters from Petersburg

64 **Marina TIMASHEVA**
Mosaics of Stage – 5

100 **Alexander A. VISLOV**
The Game of Truth or the True Life?

Following traces of Golden mask

108 **Vadim SHCHERBAKOV**
A Proud Mind's Games

113 **Andrey GALKIN**
La Fille mal restaurée

117 **Grigory ZASLAVSKY**
Not so Elementary …

Disputing the new

120 **Natalia SKOROKHOD**
A Drama and a Man. A Post Drama Analysis. Part III

132 **Nadezhda MARKARYAN**
Conductor in Opera Theatre

137 **Ekaterina KRETOVA**
Grandchildren of Naked King,
or Dodecaphonic Hair in the Atonal Soup

Editor in chief:
Vera Maximova

Editor in charge:
Vadim Shcherbakov

Editorial Staff:
Alexander Vislov
Marina Timasheva

Executive secretary:
Lyudmila Antonova

Editorial Board:
Alexey Bartoshevich
Vladimir Kolyazin
Konstantin Raikin
Dmitry Rodionov
Irina Rubanova
Ekaterina Salnikova
Natalia Sipovskaya
Yury Solomin
Elena Strutinskaya
Dmitry Trubochkin
Irina Uvarova
Oleg Feldman
Vladimir Fokin
Inna Churikova
Adolf Shapiro

The contents

Pedagogical experiment

141 **Irina BOYKOVA**
The Return of *The Hope*

Anniversary

147 **Yuri KOBETS**
Without the Footlights…

Bookshelf

158 **Alexander A. VISLOV**
... There is a Special Mark

162 **Evgeniy AVRAMENKO**
Dostoevsky "De-signed"

PRO MEMORIA

Pages of history

166 **Galina ZHERNOVAYA**
The Structure of Athena's Character in Aeschylus' Tragedy *Eumenides*

179 **Nadezhda EFREMOVA**
The Beginnings of S. Polotsky's Dramatic Art and the First Russian Tragedy *About Nabuchodonosor, the Tzar…*

201 **Dmitry RODIONOV**
Karl Valts – an Artist of the Romantic Theatre

Europe and Russia

214 **Andrey YURIEV**
Henrik Ibsen Drama in the Mirrors of European Stage Direction at the Turn of 19th – 20th Centuries

225 **Liisa BYCKLING**
Nikolay Evreinov and Finland

Sources, traditions, rhymes

241 **Elena STRUTINSKAYA**
Horomnye Actions of "Youth Union"

252 **Vadim SHCHERBAKOV**
A Substance's Reviving

265 **Olga ABRAMOVA**
MKhT's Self-determination in the 1920s: New Academism and Failure of Ten Plays

Our publications

281 **Vladimir ZABRODIN**
The Montage of Attractions or 90 Years Later. The First Version of S. Eisenstein's Essay

People, years, life

298 **Rimma KRECHETOVA**
Efremov

316 **Vasily BOCHKAREV**
At *Stanislavsky School*

PRO НАСТОЯЩЕЕ

Нина ШАЛИМОВА

О «РУССКОМ РОМАНЕ» И ПО ПОВОДУ ЕГО

Самое сильное впечатление от Ясной Поляны – место последнего упокоения Льва Толстого. Обложенный дерном и заросший травой вытянутый бугор на краю лесного оврага. Над ним высокое небо, вокруг деревья – и больше ничего. Тишина. Окружающий лес издавна называется «Старый заказ». Почти «Ветхий Завет». Да ведь и побег престарелого писателя из яснополянского дома принято воспринимать как «Уход». Именно так – с прописной буквы. Почти «Исход». Страшное величие. Подступиться невозможно. В своем «Русском романе» драматург Марюс Ивашкявичюс и режиссер Миндаугас Карбаускис – подступились к теме со всей полнотой ответственности и нравственной серьезности.

…История мировой литературы знает разные романные формы: роман-обозрение и авантюрный роман, роман рыцарский и аллегорический, готический и сентиментальный, нравоописательный и плутовской, роман воспитания и роман путешествия, эпистолярный и приключенческий, психологический и любовный, исторический и социальный, философский и мифопоэтический. А есть еще русский роман, его нельзя «упаковать» ни в одну из известных жанровых конфигураций. Он, скорее, явление экзистенциального порядка, нежели феномен литературного стиля и стилистики. То, что в европейской культуре остается в границах литературы, в русской становится содержанием личного бытия. Это как-то чрезмерно, странно и почти непредставимо с точки зрения просвещенного европейца, как правило, тонко чувствующего грань между действительной жизнью и художественной реальностью («другой» по определению).

Литовскому автору «Русского романа» предстояло опосредовать «чужое» ровно настолько, чтобы оно перестало быть «чуждым». Марюс Ивашкявичюс пошел тем же путем, что и его французский собрат по литературе Матей Вишнек, написавший пьесу «*La machine Tchekhov*». В ней к умирающему Чехову приходят его персонажи, не то проститься, не то поддержать своего автора в трудную минуту. А сквозь катавасию длящихся диалогов, монологов, реплик неутомимо шагает Прохожий – чеховский «голодный россиянин», во времена оны проходивший мимо вишневого сада и по дороге заполучивший золотой от испуганных его появлением бар. В финале выясняется, что он не просто так болтается между отдельными сценами, а целенаправленно следует на станцию… Астапово. Ту самую, на которой простился с жизнью Лев Толстой, на которой начинается действие пьесы Ивашкявичюса. Она тоже представляет собой живое, дышащее «варево» из текстов литературных и жизненных, и тоже посвящена судьбе писателя, данной в перспективе ее смертного завершения.

…События концентрируются на сюжетных скрещениях жизни и литературы: сцены яснополянского житья-бытья сплетаются с эпизодами «Анны Карениной», отрывками из «Детства», фрагментами рассказа «Дьявол» и толстовского дневника. Реальные эпизоды толстовского семейного обихода смешиваются с бытийными реалиями сочиненных им персонажей. Композиция пьесы навеяна перекличками двух романов. Романа жизни великого писателя, никем не сочиненного, но написанного самой жизнью, и придуманного им литературного романа, распространенного на жизнь. Отсюда выводится драматургическая формула писательской судьбы – текст как жизнь и жизнь как

текст; одно прорастает сквозь другое и сплетается так, что не раздерешь и не отделишь.

Вобрать в себя сложнейшее «романное» содержание и придать ему структурную точность – задача задач. Драматург с ней справился отлично. Действие начинается на станции Астапово, перекидывается в Ясную Поляну, заворачивает в имение Левина, задерживается в московском доме Щербацких, останавливается в петербургском особняке Карениных, возвращается на станцию и заканчивается в Ясной.

…Если учитывать опыт западной драматургии, то на память приходят: «После грехопадения» Миллера, «Вьё карре» Уильямса, «Аркадия» Стоппарда, «Любовь в Крыму» Мрожека. Однако пьеса Ивашкявичюса не производит впечатления переводной, в тексте не чувствуется подстрочника. Ее язык несет следы далекого прошлого, когда образованные русские и говорили, и мыслили, и чувствовали «членораздельно и сложносочиненно». Никакой упрощенной скороговорки, пустых словечек с выветрившимся содержанием и натужных междометий в тексте нет. Речь персонажей в высшей степени органична. Им «удобно» выражать то, что с ними происходит, на языке драматурга. Их мысли и чувства точно оформлены в слова, которых ровно столько, сколько необходимо для полноты обрисовки образа. Речевое пространство оснащено сигнальными словами-концептами (железная дорога, дом, семья, дьявол, роман). Отдельные реплики звучат особенно объемно и просторно (к примеру, слова няньки о необходимости отапливать дом даже в отсутствие хозяев, чтобы из него не улетучилось живое тепло жизни). Культурность, ум, глубина, вкус, такт, мера – сущностные черты драматической поэтики, европейской по заданию и ракурсу рассмотрения основной темы.

Спектакль Карбаускиса органично прорастает из пьесы Ивашкявичюса, и это едва ли не самое важное в нем. От европейской культуры

Сцена из спектакля.
Фото С. Петрова

в спектакле много, от русской натуры – почти ничего. Можно считать, что в нем даже «слишком много культуры», как в музыке Моцарта «слишком много нот».

Оформление Сергея Бархина стильно до стерильности. Четыре высокие колонны, окутанные стылой сизовато-голубой подсветкой, идеальны по пропорциям и расстановке на заднем плане. Усадебная мебель новешенька, словно взята напрокат из музея дворянского быта. Кафельная печь белым-белешенька – ни пятнышка, ни следа использования. Светлый деревянный настил чистехонек, будто по нему не ступала нога человека, а положенные на него две гантели лежат строго симметрично. Новенький тираж очередного тома из «полного собрания сочинений» аккуратно складирован у правого портала сцены. Стог, покрытый рогожей, опрятен, как картинка в учебном пособии для желающих приобщиться к крестьянскому труду. Он кажется неуместным здесь: торчит нелепо рядом с колоннами и выбивается из общей красоты, нарушает стройность композиции. Не так ли еретик Толстой рушил цельность православного вероучения, анархист – покой государства, панморалист – самодовольную моральность высшего света, а писатель – европейскую норму романного жанра?

…Самого Толстого нет на сцене, но в спектакле его присутствие ощутимо, в первую очередь, благодаря графине Софье Андреевне Толстой, чья память доверху загружена воспоминаниями о совместной с ним жизни. Извивы действия подчиняются случайным, обрывочным ассоциациям главной героини, в растревоженной памяти которой всплывают картины и образы прошлого. В основе – ее «жажда что-то выудить из прорвы прожитой». Прожитой, но не отжитой и продолжающей свою томительную работу.

Поток воспоминаний Софьи Андреевны движет действие, организованное по ассоциативному принципу, и закольцовывает его. Все судьбы, так или иначе связанные с великим писателем, нашли свое завершение, только ее жизненный сюжет остался открытым. И, начиная спектакль, она обращается куда-то вверх,

Е. Симонова – Софья Толстая.
Фото С. Петрова

туда, куда ушел ее возлюбленный супруг, с требовательной мольбой: «Заверши меня».

…Пространство дымного и неуютного вокзала в начале спектакля обозначено стайкой присевших на чемоданы пассажиров, а в финале – толпой толстовцев, окруживших умирающего писателя, жадно ловящих и тут же записывающих его последние слова. В обоих случаях Софья Андреевна – на отшибе. Любимая жена, мать его детей, яснополянская экономка, верная подруга, а также секретарь, переписчик, корректор, литературный агент и издатель его сочинений – отринута всеми и предоставлена самой себе. Конец его жизни волнует всех,

финал ее судьбы – никого. От нее требуется одно: чтобы не путалась под ногами, не мешала великому писателю быть великим и, главное, не заявляла свои права на него. Как раз на это она не может согласиться и яростно доказывает, что она «не та вдова».

Роль Софьи Андреевны Евгения Симонова играет мужественно и сильно, с полным бесстрашием обнажая все душевные перипетии своей героини. Своей «настоящестью» она держит не только внимание зрителя, но и всю композицию спектакля, весь сценический сюжет. Она выносит с собой на сцену все 48 лет жизни, прожитых рядом и вместе с «Левушкой», а этот объем содержания могут вобрать в себя и выразить только большие актрисы. Текст ей дан глубокий, и она его глубоко воспринимает, точно понимает и с большой достоверностью выражает его смыслы. Опасные места, когда ее героиня впадает в истерику или находится в состоянии нервной взвинченности, играет на хорошем актерском покое. Не позволяет себе ни одной истеричной ноты, ни одного неоформленного, неряшливого жеста, ни одной рутинной интонации. Голосоведение, жестикуляция, походка, манеры – выверены и психологически точны. Стиль исполнения – внешняя простота без элементарности и внутренняя сложность без вычурности.

Графиня Толстая в этом спектакле – не страдальческая фигура, но борющаяся, ополчившаяся против всего мира в отстаивании своей правоты. Она бунтует, словно героиня Достоевского, не приемлющая существования «на таких насмешливых условиях» и готовая «возвратить билет». «Зависнув» между двумя реальностями, она силится понять, какая из них «реальней» – жизненная или литературная. Для нее очевидно, что счастливые Левин и Кити – это молодой Лев Николаевич и она. А опасно прелестная Анна Каренина – с кого списана? Грубовато обрисованная крестьянка, ставшая героиней «Дьявола», – это кто? Герой рассказа, даже после свадьбы испытывающий неодолимое влечение, – это тоже ее возлюбленный муж? Значит, теперь весь мир знает, что она – нежеланная и нелюбимая жена? Но ведь это не так, ее жизненный сюжет, открытый и незавершенный, – другой, совсем другой. В доказательство она предъявляет зрителям свои воспоминания.

Иные из них теплы и печальны, как возвращение в родовое имение Константина Левина (Алексей Дякин): его встреча с добрейшей Агафьей Михайловной (Майя Полянская), ее мудрые и спокойные наставления.

Иные, как предсвадебное объяснение Левина с Кити (Вера Панфилова), милы невероятно: пишут мелом на ломберном столике, оба перепачкались в мелу, Кити смущенно обтирает его следы с рукавов и жилетки обретенного только что жениха. Наблюдающая за ними Софья Андреевна не удерживается от ласкового жеста и ободряет оробевшую невесту, поглаживая ее по щеке и отирая бегущие слезы (та, в свою очередь, с благодарной торопливостью делает то же самое).

Иные воспоминания, не вызывают у графини ничего, кроме досады. Таково увлечение графа Толстого простонародьем, параллельное воодушевлению Левина крестьянским трудом. Сцена косьбы в спектакле словно увидена недоверчивыми глазами Софьи Андреевны и соответствующим образом разыграна. Взгляд на трудовое братание барина с мужиками более чем скептичен и откровенно ироничен: чудит граф, выступающий на покос с дворянской шпагой вместо деревенской косы. Фигуры крестьян производят впечатление декоративных, картинных и картонных. Они не поют от души, а с повизгиванием голосят: «Во субботу день ненастный», не пляшут от полноты чувств, а подыгрывают баричу из угождения.

В перекличке литературного героя с жизненным прототипом есть оттенок исторической правды, против которой театр не погрешил. Действительно, природный дворянин Левин косил, а граф Толстой пахал. Тонкость заключается в том, что, в отличие от покровских или яснополянских крестьян, оба могли не косить и не пахать, это была их добрая воля, свобода личного волеизъявления. Мужики же не могут не пахать или не косить – их жизнь заставляет, она на том построена. Они едят редьку с квасом без всякой идеи вегетарианства. Восторженное захлебывание Левина молоком

из кувшина отдает измышленным и в силу этого чрезмерно демонстративным народолюбием.

По контрасту с предыдущей сценой, в оживающих страницах из «Анны Карениной» наблюдается красивость мизансцен, почти балетная изысканность пластического рисунка, изломанная нервность движений, а сама Анна (Мириам Сехон) обликом и манерой держаться напоминает кинематографическую диву времен раннего немого кино. Возможно, так и было задумано: слишком литературно и чересчур театрально должно восприниматься Софьей Андреевной примирение двух Алексеев – Каренина (Сергей Удовик) и Вронского (Павел Пархоменко).

Горькое и сильное впечатление оставляет визит Софьи Андреевны к Аксинье, нейтральный по форме и оскорбительный по существу: нервные излияния барыни наталкиваются на туповатое равнодушие крестьянки. Унизительны распри графини с Чертковым. С его стороны – руки в карманы, наглое спокойствие тона, уверенность в том, что только ему ведома истина, и вселенское презрение к непосвященным в тайны толстовства, с ее – ответные истерические реакции, полные бессильного гнева. Татьяна Орлова, отлично исполняющая обе роли (Аксиньи и Черткова), вводит в спектакль «дьявольскую» тему. Благодаря ее исполнению, образ дьявола, не имеющий пола, то двоится, то сливается воедино.

К тому же «дьявол», как выяснилось в сцене освящения дома, везде и всюду: на кушетке, в книжном шкафу, у входа в кабинет. Сцена домашнего молебна разыграна усмешливо и с некоторым нажимом, почти в традициях натуральной школы. Священник (Сергей Удовик) обрисован с точной бытовой характерностью и мелочными подробностями поведения. Наверное, так и должен воспринимать православного священнослужителя человек европейской культуры – насмешливо, учёно, снисходительно. Но досадно, что метили в недалекого сельского батюшку, а попали в Софью

Сцена из спектакля.
В центре М. Сехон – Анна.
Фото Е. Бабской

Андреевну, несущую за ним миску со святой водой и машинально кропящую усадебную меблировку. К тому же, по народной пословице, «попов ругать – на то черти есть». Что-то здесь то ли надумано, то ли недодумано нашими просвещенными современниками.

С большим тактом играется сумасшедшее упрямство, с которым Софья Андреевна лежит на подмостках после ее побега из дома, не поддаваясь ни на какие уговоры и ни в какую не желая вернуться. Но самая ранящая, кульминационная сцена – воспоминание о пережитом на станции Астапово. О том, как не смогла пробиться к умирающему. Вставала на цыпочки за склонившимися над одром спинами чужих людей, отходила от них и вновь подходила – в надежде свидеться напоследок, простить и проститься. Не довелось.

Честно говоря, после этой сцены, дополненной эпизодом семейного ужина (состоявшегося уже после жизни, в какой-то запредельной реальности), кажется лишним финальный выход Толстого-младшего (Алексей Сергеев) в зрительный зал. Затянутая и отчасти натужная «лекция» об отце с подробным изложением основных позиций доморощенной философии снимает драматическое напряжение и смещает фокус внимания с судьбы героини на вполне факультативное размышление о его незадачливых сыновьях.

Спектакль завершается тем, что Софья Андреевна в полном одиночестве сидит за столом и работает – перечитывает письмо сына, разбирает какие-то бумаги, что-то пишет. В чем искупление и оправдание ее терзаний? Может быть, в том, что умная, честная, искренняя Саша (Юлия Соломатина), активно защищавшая отцовский покой от материнских поползновений и не пустившая ее проститься с умирающим отцом, впоследствии пожалела об этом? Однако это осталось за пределами спектакля, кончившегося, по существу, ничем. Все разлетелось в прах, превратилось в ничто. Неужели и вся яснополянская жизнь, полная не только страха, стыда и страданий, но и любви, нежности, душевной близости, была прожита напрасно и никчемно? Так и прошла, не оставив следа ни в одной человеческой душе?

Конфликт народной натуры и барской культуры в «Русском романе» заявлен четко и обозначен резко. Пожалуй, с большей отчетливостью, чем в предыдущей премьере Карбаускиса – толстовских «Плодах просвещения». Там сцены на кухне и господской прихожей были поданы относительно сдержанно. Здесь народные типы представлены принципиально отчужденными от русского европеизма, безнадежно закрытыми для любых культурных влияний. Экзистенциальный разворот темы, прихотливо сочетающий «общеевропейское» с «общерусским», по-настоящему драматичен. К тайне народной жизни, волновавшей Толстого, литовский режиссер не приблизился, но не преминул указать на ее отдельность и отдаленность от культурного типа и кода «русского европейца».

Постановка «Русского романа», этапная в режиссерском творчестве Миндаугаса Карбаускиса, наследует лучшие традиции сценического реализма и убеждает в том, что реализм – это пластичная, подвижная, открытая система, способная вбирать в себя художественные открытия других эстетических течений. Возможно, именно поэтому в нашей культуре он не пребывает отдельным существительным, а постоянно требует дополнительных прилагательных для своей расшифровки. Мы знаем реализм библейский, античный и ренессансный, критический и классический, психологический и экзистенциальный, а еще «сюрреализм» и «гиперреализм». В итоге он оказывается очень прочной и жизнеспособной художественной системой, способной к постоянному развитию и самообновлению. К такому же непрестанному обновлению он стремится и на сцене, порождая все новые и новые «изводы» реалистического типа театральности. «Русский роман», превосходно разыгранный артистами Театра им. Вл. Маяковского, – красноречивое тому подтверждение.

Марина ТОКАРЕВА

ЛЕВ МЕЖДУ СОФЬЕЙ И АННОЙ

ЧЕМ ЗАКОНЧИЛСЯ «РУССКИЙ РОМАН» МИНДАУГАСА КАРБАУСКИСА

…Вся наша жизнь – вокзал: в клубах паровозного дыма, с чемоданами, лихорадкой проводов или отъезда. Место действия – «везде и нигде». Здесь Вронский встретил Анну. Каренина бросилась под поезд. На станции Астапово умер Толстой. Вокзал – сквозняк метафоры – все едут, трогаются, отправляются, а приехать не могут. Или прибывают прямо в финал.

Пролог и эпилог спектакля поменялись местами: граф и графиня, муж и жена, великий писатель и спутница сорока восьми лет его жизни разговаривают на опустевшей платформе. Он – голос в воздухе, она – пожилая дама с зажатыми в руке деньгами. Кто-то из проходящих принимает ее за жену сцепщика из «Анны Карениной» («это вашего мужа задавило? Возьмите!»).

Все решает финал, – взывает Софья Андреевна к бестелесному голосу, – заверши меня!

Так начинается спектакль «Русский роман» на сцене Театра Маяковского. Автор пьесы Марюс Ивашкявичюс, постановщик Миндаугас Карбаускис. Вместе они «завершают» свою версию истории Льва Толстого. Ивашкявичюс следует вересаевскому принципу: что пошлее, чем изображать гения? Толстого тут нет. Только в сцене, где Софья Андреевна бьется на мерзлой яснополянский земле, не желая подняться, не даваясь ни сыну, ни доктору, вдруг будет обозначено его приближение, раздастся фраза: «Он идет сюда!». И все замрут, и вскочит немедля сама Софья Андреевна…

В трех с половиной часовом ходе спектакля умещаются самые знаменитые узлы толстовской канвы: вот Левин в деревне мучается тоской, вот он дает Китти свой интимный дневник, как некогда дал его Соне Берс перед венчанием сам Толстой. Вот знаменитая сцена любовного объяснения – мелом на сукне стола; но в ней снята вся патетика, звучат неожиданно комические ноты (в стороне за диктантом наблюдают и подталкивают Китти мать и сестры)…

«Анна – это я!», – сказал Толстой, и Каренина, Китти, Левин в спектакле реальные люди – наравне с Софьей, Александрой и Львом Львовичем Толстыми; опыт жизни питает опыт художественный. И мы – свидетели того, как жизнь пишет писателя: жестоко.

Сергей Бархин, автор пространства, ставит на сцене четыре колонны, часть фасада барского дома, античную вертикаль, голландскую печь, стог на заднем плане прикрывает рогожей. Здесь живет Левин: мебель в первом акте сгрудилась, вздыбилась ножками стульев, потом, во втором акте холостяцкий неуют сменит стройная обстановка семейного дома.

И Левин (Алексей Дякин) будет примеряться к роли хозяина, пахать шпагой, попадая «косой» в такт отмашке мужиков.

Ивашкявичюс сумел сложную ткань толстовской биографии сделать проницаемой. В его тексте, соединяющем документ и притчу, есть некая умная простота в обращении с гением, которая дается тому, кто внутри себя гения выстрадал и остается с ним в сокровенных отношениях.

Но что в нем такого русского, в этом русском романе?

Может, сам сюжет, в котором 82-летний писатель и его 66-летняя жена, родившая тринадцать детей, из которых выжили восемь, переписывавшая не единожды все его романы, ведут друг с другом войну за любовь и свободу, за право обладать и не принадлежать, страдают, прощают и проклинают друг друга? Может, тяжелая неуживчивость раздора истинных обстоятельств с проповедью любви и добра? Или то, что, прожив такую жизнь, они больше не могут разговаривать. Хоть кричи на весь дом, не услышат. (Кто был в Ясной, помнит: скромный домик со множеством небольших, слабо изолированных комнаток.)

Сцена из спектакля.
Фото С. Петрова

Так на этой земле дышит почва и так берет свое судьба: не измениться, не изменить гибельный «ход поезда»… И всплывают строки, прямо отмыкающие происходящее: «*Пророческая власть поэта / Бессильна там, где в свой рассказ / По странной прихоти сюжета / Судьба живьем вставляет нас…*», а в воздух спектакля поднимается вопрос: мог ли вообще Толстой любить?

Ключевые сцены возникают в перекрестье дневниковых свидетельств. Софья Андреевна и Лев Николаевич почти ничего от бумаги не скрывали.

«К чему свобода, когда мы всю жизнь любили друг друга и старались сделать все радостное друг для друга», – писала она. «Не любовь, а требование любви, близкое к ненависти и переходящее в ненависть», – писал он.

И в спектакле – два треугольника, что зеркально отражают, оттеняют друг друга. Анна–Каренин–Вронский. И Софья Андреевна–Толстой–Чертков. В последний год жизни Льва Николаевича одержимость Чертковым, его секретарем и другом, борьба с ним за «моего» Левочку, сводили – почти буквально – жену Толстого с ума. Чертков для нее был дьявол, враг. Отнял любовь мужа, присвоил дневники. А что, что там, в этих дневниках 1900-х годов? Какая тайна? Сегодня известно: последних итогов.

Решающие сцены в спектакле так и обозначены: «изба, дьявол» и «дьявол – изгнание». Черткова и Аксинью, любовницу Толстого, играет Татьяна Орлова.

В избу к Аксинье, истраченной, неузнаваемой, графиня приезжает «для последних расчетов». И страшен разговор двух пожилых женщин, бывшей любовницы и жены, героинь великой прозы, – комичен и ужасен одновременно.

Блестящая работа Орловой хороша еще и уверенным, не агрессивным пребыванием в двух половых ипостасях, ее Чертков – не породистый красавец-аристократ, а некто в облике приказчика, счетовода всех высказываний

гения, письменных и устных. Есть сцена, в которой он будет говорить с графиней на два голоса, бес и человек в одном. И вытрет вспотевший лоб красным платком Аксиньи.

Карбаускис – редкий дар – обладает способностью эпического мышления: летучий эпизод, когда на краю просцениума замирают, вглядываясь друг в друга Соня-невеста и Софья Андреевна-жена, – трепещущая девочка и изможденная женщина, вбирает весь код драмы, в этой зеркальности – ее пролог и эпилог.

Не в быту разворачивается происходящее. Скорее в постскриптуме жизни. Тут вдруг остро прозвучат «не хрестоматийные» слова, которые осудят Толстого, национального гения, отнявшего в канун страшных испытаний у русского общества веру…

…Красные кровавые перчатки Анны (Мириам Сехон) – знак того, что произойдет. В это же время другая героиня на всю Россию крикнет: «Я любви искала и не нашла…». И руки персонажей толстовской истории, вымышленных и реальных, обнимающие и удерживающие Анну, станут тисками, объятиями, и снова тисками.

Так Толстого толкала в путь требовательная любовь жены, детей, бесчисленных читателей – просителей, так боль толкала Каренину на рельсы. Все в этих роковых русских треугольниках на краю, – горячка отчаяния, стыд, смертная истома…

…Софья Евгении Симоновой суетлива, некрасива, измучена, избыточно говорлива. И казалось бы, трудно сочувствовать непреходящей истерике немолодой дамы, а сочувствуешь, и как еще. Сцена, в которой Софья Андреевна не может пробиться к постели, на которой умирает Толстой, не расступается перед ней стена сомкнутых спин, не пускает, вдруг зримо дает ощутить страшное ее одиночество. Чужие ловят каждый вздох, каждое слово, жадно учитывая, что оно – предсмертное. Надо услышать, донести до потомков. А она мечется за спинами, ей надо успеть сказать. Не успела. Даже хлеб прощального обеда, собравшего всех детей за столом, в ее руках делается деревянным.

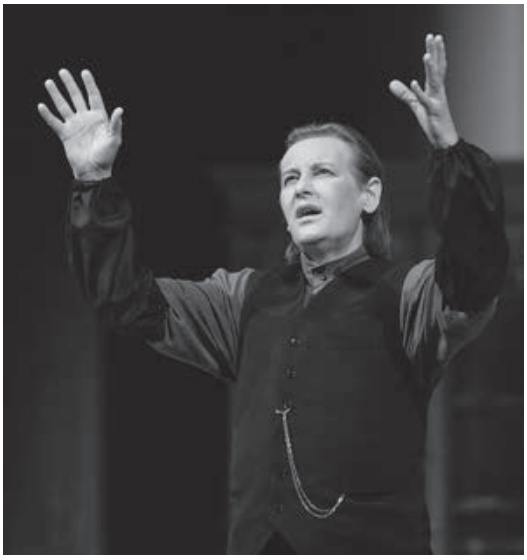
О, этот не подлежащий завершению русский роман! Словно не одна только Софья Андреевна – объект любви и ненависти гения, а и сама почва, родина, русская баба, носившая, рожавшая, хоронившая, растерзанная сражениями за свободу, воспетая и покинутая. Всем существом так жаждавшая понять, зачем живем, зачем страдаем…

В финале звучит длинное письмо Льва Львовича Толстого матери из Америки. Она читает письмо в Ясной: уже Керенский воцарился, вокруг Тулы горят усадьбы… И будущее, чье время еще наступит, смотрит в лицо прошлому, чье время истекло, а в письме – нелепые иллюзии, за которыми мелькает напрасно растраченная жизнь сына. Но Софья Андреевна, с которой теперь «насмерть осталось» все ее кипящее страстями, болью и ревностью, полетами духа и корчами плоти существование, отрешенно смотрит в письмо, улыбается тени…

На мой взгляд, самая сильная сторона еще строящегося, еще возникающего спектакля, то, что за сценами, за героями, за репликами мелькает громада Толстовского присутствия.

Спектакль – четвертый в новой истории Маяковки с момента прихода Карбаускиса – очевидный сертификат подлинности. Русский роман литовского режиссера, вопреки рассказанному, складывается счастливо.

Т. Орлова – Чертков.
Фото С. Петрова



Марина ЗАБОЛОТНЯЯ

ПОКА ОН УМИРАЛ…

«Зачем человек этот, умеющий, как никто и никогда не умел до него, настраивать нашу душу на самый высокий и чудодейственно благозвучный строй, писатель, коему даром досталось никому ещё до него не дарованная свыше сила заставить нас, скудных умом, постигать самые непроходимые закоулки тайников нашего нравственного бытия, – зачем человек этот ударился в учительство, в манию проповедничества и просветления наших омраченных или ограниченных умов?»

Действительно, зачем, подумалось вслед за Петром Ильичом Чайковским после спектакля Карбаускиса, с монументальным хладнокровием представившего сочинение про Льва Толстого. Нет, правда, зачем? В его устремлении к естеству жизни мне всегда мерещится какая-то искусственность, прелюдия к очередному роману жизни, – жизни, над которой Лев Николаевич экспериментировал до последнего вздоха. Поживет-поживет – вот и «Анна Каренина» нарисовалась… Конечно, «все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». И «Дьявола», и «Крейцерову сонату» с себя списал, завершив, наконец, семейную войну и мир «Живым трупом». Будучи плохим драматургом (и Карбаускис это попытался показать в «Плодах просвещения», посвятив спектакль П. Фоменко), он был вечным режиссером собственной жизни, превращая дом в вертеп, близких – в марионеток… Эта идея жизни как тотального театра, наверно, подвигла режиссера на спектакль-фантазию под названием «Русский роман».

Чем удобен Толстой – так это своей выговоренностью, разнообразием и полярностью своих высказываний. Под каждый его «репримандд» можно подверстать своего Толстого. Этим занимались при жизни, этим занимаются сейчас. Даже жена его, Софья Андреевна, признавалась в дневнике, что за сорок лет совместной жизни так и не узнала его.

Все смешалось в спектакле Карбаускиса. Толстой, которого нет, но по поводу которого собрались на сцене Каренины и Левины, сельчане и сельчанки, пассажиры, толстовцы, дети писателя, его врач, его секретарь, его воительница-жена, своей надорванностью и бессильной истошностью больше похожая на Катерину Ивановну из «Преступления…», чем на Наташу Ростову. Впрочем, в данном спектакле роман «Война и мир», как и многое другое, выведено за скобки. Эпизоды приватной жизни рифмуются со сценами из «Анны Карениной» – как бильярдные шары, которые под ударом кия игрока-дилетанта, сталкиваясь и разлетаясь, в неожиданном касании устремляются в лузу. Что это было? Похороны любви? Но какой? Земной или Небесной? Софичной или содомичной? И что здесь первично? Что во что вложено: личная жизнь писателя в его романы, или наоборот? Чьими глазами увидено происходящее? Кто тут «лицо от автора»?

Кто-то из наших «серебряных» философов в размышлениях о русском Эросе, утверждал, что сила любви – в ревности. В литовском языке ревность и зависть означает одно слово – *pavydas*. В данном спектакле трое из сочинителей литовцы – автор сценария, автор музыки и постановщик. Удивительно, но исполнительница роли жены Толстого – Евгения Симонова – сыграла именно «павидас». Достигшая поразительных метаморфоз лицедейства у Валерия Саркисова (в «Анфисе», например) и Сергея Голомазова (в «Трех высоких женщинах», например), в «Русском романе», постоянно вызывая на себя огонь недоумения, актриса непривычно старательно и прямолинейно показала женщину на грани нервного срыва. Ее Софья Андреевна пребывает в попытке свести счеты с жизнью, докопаться до истины; в постоянном устремлении к мужу она ведет с ним

Сцена из спектакля.
Фото С. Петрова

бесконечный разговор и попадает в заколдованный круг вопросов.

По Вл. Соловьву любовь – полное изживание эгоизма. Именно любовь побеждает смерть. У него – это слияние двух душ с мировой душой, которая ассоциируется с вечной Женственностью, Софией (здравствуйте, Софья Андреевна!) Недаром и Блок выбрал женой Менделееву, как таинственную Незнакомку, с которой сохранял идеальную любовь, – недотрожную. Рационализма Карбаускиса хватает на эту зимнюю стужу, сковавшую Софью Андреевну отчаяньем, и ревность-любовь спорят в этой вьюжной продувной Вечности с завистью и обидой ее беспокойного духа и эгоизма. Эрос многолик. А русский – и подавно.

Софья Андреевна то натыкается на постаревшую соперницу пейзанку Аксинью, сохранившую из молодости вызывающе алый платок, то сталкивается с фантомным Чертковым, требуя вернуть дневники писателя… Да, если вспомнить бердяевскую мысль о «вечно бабьем» в русском характере, то и получается, что одна актриса должна играть оборотня-толстовца, с дневником писателя за пазухой, и крестьянку Анисью в красном платке, отобравшую у нее в далекой молодости Левочку. А поскольку актриса Т. Орлова изображает обоих персонажей нарочито неестественными, почти инфернальными, то и нам, зрителям, в пору умом тронуться. Примерещится же такое бесовство! В другой раз Софья Андреевна видит молоденькую Китти перед свадьбой и, гладя ее по щеке, опять вспоминает себя – семнадцатилетнюю… Влюбленность, искренность, тринадцать своих детей, меньше похожих на Льва Николаевича, чем «львята» от дворни…

Заблудившись, потеряв почву под ногами, Софья Андреевна словно провалилась в пространство «Анны Карениной». Или, может быть, это роман, который она, как и все остальные мужнины сочинения, переписывала и готовила к печати, взорвался в ее голове, беспощадно жаля осколками ее мозг? Бедная Софья

Андреевна! Тысячи страниц переписаны набело. Прожито столько жизней персонажей: Анна Каренина, Протасова-Каренина. С каждой героиней она отождествляла себя… И вот, нате вам: дневники мужа в руках секретаря Черткова. И она, ошпаренная на всю жизнь его откровенным юношеским дневником, отданным ей перед свадьбой, мучимая своей отверженностью, своим удаленным местом в жизни мужа, а, значит, и в большой истории, мечется, бедная, гоняя по дому чертей, окропляя святой водой Черткова, с наглой ухмылкой являющегося ей из шкафа… То разговаривает с умершим сыночком своим Ванечкой, то набросится на Аксинью, выкрикивая ей в лицо обвинения в свинячьей любви с барином. Ах, как унизительно жить на всеобщем обозрении, в лучах чужой славы, ходить с обожженными ресницами и красными глазами от невыносимого бремени страстей человеческих.

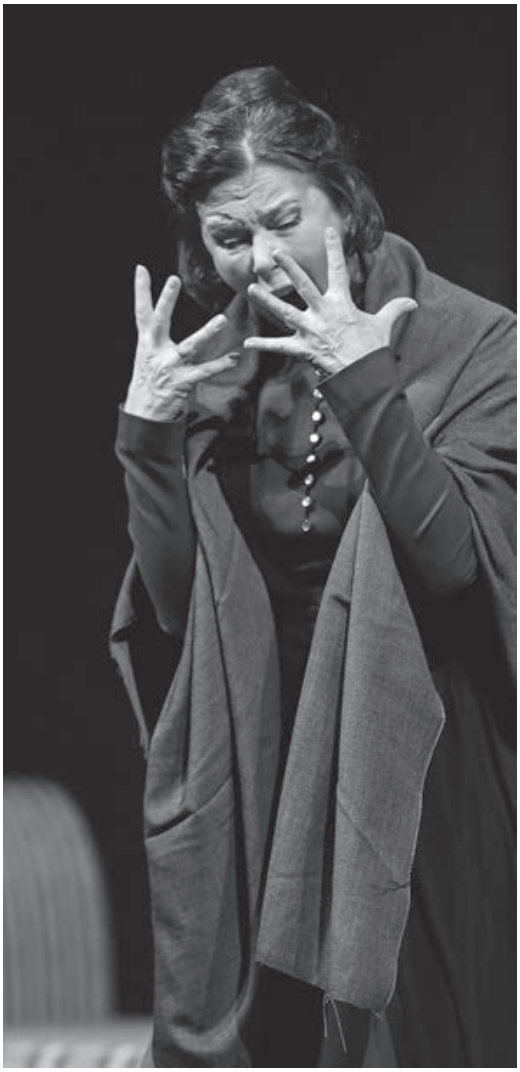
Ох, как раздражают ламентации и истерика Софьи Андреевны, глухой срывающийся голос актрисы. Ах, как хочется заткнуть уши, чтобы не слышать ее крик, или сбежать из театра, чтобы поскорей забыть этот бытовой терроризм и не узнать, чем сердце бедной успокоится. А ведь успокоится! Только после смерти Толстого и экспроприации ее «Левочки» народными массами, не пустившими ее даже к телу умирающего, сознание Софьи Андреевны фокусируется на домашнем застолье. На поминках будто бы собралась вся семья, она, дети… и мальчик в костюме Бэтмана промелькнул… Вот только булочка, которую хотела откусить, оказалась деревянной…

Каково руководить театром А. Гончарова, – учителя Фоменко, Някрошюса, Андрея Борисова и даже Богомолова?! Тяжела ты, шапка Мономаха… Сам когда-то не вписавшийся в систему координат «фоменок», Карбаускис мужественно взвалил на себя ответственность за чужеродный театр. Пришлось, наверно, идти на компромиссы с собой, усмиряя художественные амбиции. В поисках собственной театральной образности М. Карбаускис, как будто ведет внутренний монолог со своим учителем, по капле выдавливая из себя школярство, уворачиваясь от «психоложества» и прочих милых побрякушек, писков, вздохов, завитков. Этот бэкграунд Учителя-мучителя то оставляет, то приближается. И если в его милой дипломной работе – пушкинской «Русалочке» – были и невесомость, и лаконизм, поэзией дышала сцена, то теперь легкие шаги превратились в твердую поступь. И рукопожатие его весомо. Его литературоцентричность уплотняет ткань спектакля, сценические метафоры начинают прихрамывать под тяжестью дум. И актеры его, действительно, не порхают и не щебечут.

В «Русском романе» нордически-метафизическое режиссера возобладало. Спектакль похож на выдуваемые уличными клоунами огромные мыльные пузыри. Они меняют форму в своем разрастании, переливаются перламутром, готовые сорваться и взлететь. Вот облако, похожее на рояль. Вот Левин и нервная Китти с исповедью жениха… Вот Левин жалуется няньке на Китти… Вот вызывающе прекрасная Анна между двумя мужчинами удачно влезает одной рукой в рукав пальто Каренина, а другой – в шинель Вронского. Но ведь долго так не простоишь. И любовь не вечна… Все это наплывает мороком, как и ощущение вселенского холода на сцене.

В противоречивости и многословии своем, с вечными раскопками истины и правды, Толстой так и остался для нас великим Неизвестным. Ни проповедника, ни столпника из Толстого не вышло. Да и затворничество в конце жизни не удалось. Софья Андреевна думает, что муж от нее ушел в другую комнату, а оказалось – в вечность. Смешиваясь с героями романов, давно уже потерявшая свою самость, разъятая на части, разобранная на детали семейного быта и художественного вымысла, она знает, что и за гробом он будет рядом. Потому и на сцене – не просто дом писателя, а кулисы его души. Все смешалось в доме Толстого, и режиссер с драматургом смонтировали одну абсолютно несчастливую семью.

Размах в создании спектакля был грандиозный: поездка творческой бригады в Ясную Поляну, написание семейной саги Ивашкявичюсом. Про личную жизнь звезды обывателю всегда интересно. А тут – про самого Толстого! Совесть нации. Пророк в отечестве.



Е. Симонова – Софья Толстая.
Фото С. Петрова

Конечно, даже не читавший Толстого с жадностью набрасывается на территорию его личной жизни. И гению ничто человеческое не чуждо. Се человек! Наверно, кого-то манит заглянуть в личную жизнь, приоткрыть завесу тайного, скрытого. Почему же спектакль не пронзил мое сердце, не оросил слезами мою душу? Эффект чужой площадки? Депрессивная атмосфера БДТ, на сцене которого проходили гастроли Театра им. Маяковского?

Сложилось впечатление, что Карбаускис побывал на месте французского публициста, приехавшего однажды в Ясную Поляну посмотреть, как Толстой пашет… Именно так: не пишет, а идет за сохой. И увидел режиссер жизнь, как роман, в котором реальность и выдумка сошлись вместе, вбрасывая в пустое пространство прошлое и настоящее. И перехода в мир иной здесь нет. Как симультанны декорации С. Бархина, так симультанно бытие, с мириадами молекул, букашек, людей, бактерий, идей, мыслей, черных дыр и бозонов Хиггса.

Спектакль столь же громоздок, сколь громоздка жизнь писателя. Исповедуя все виды любви и никак не обделяя себя в плотских утехах, он превратил свой брак в мыльную оперу. Может быть, режиссер не знал о существовании телевизионного канала «Русский роман» с отечественной мелодрамой в круглосуточном режиме, но кто-то и здесь услышит смысловую рифму. Погруженный в философские идеи, проверяя их на домочадцах, превращая жену и детей в марионеток, наш русский гений переживал трагический разрыв между художественным и реальным. Наверно, поэтому и спектакль Карбаускиса вышел тягучим и тоже – насквозь умозрительным. Роман жизни Толстого оказался скучнее написанных им романов.

Если б я не увидела в Боярских палатах «Толстого нет» с Ольгой Лапшиной в роли Софьи Андреевны, пожалуй, не столь очевидны показались мне преимущества камерного пространства перед большой сценой. Ибо есть темы крупного плана, когда шепоты и крики будто сами рождаются в мозгу зрителя, и у актеров не наблюдается ни вздутых вен на шеях, ни краски и пота на лицах. Есть интимные темы, о которых говорят глаза в глаза, тихим голосом. Есть темы кухни и кафе, есть – стадиона или Гайд-парка. Но в театре можно все. Ибо – это «такая кафедра, с которой можно много сделать миру добра». И стоя на котурнах многотысячного амфитеатра, рассказать про инцест сына с матерью, про убийство детей назло сбежавшему мужу…

Сергей КОРОБКОВ

ОСНОВНОЙ ИНСТИНКТ

«КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА» Д.Д. ШОСТАКОВИЧА В ПОСТАНОВКЕ РИМАСА ТУМИНАСА

В дебютном для себя спектакле на сцене Большого театра Римас Туминас оставляет вахтанговскую «метку». С музыкой симфонического антракта между третьей и четвертой картинами на сцене объявляется приплясывающая кавалькада арлекинов, невесть как занесенных из итальянской комедии масок на подворье купца Измайлова. Нужды нет, что шутовские колпаки потерты, бубенцы на них срезаны, а линялые пальтишки только абрисом напоминают заплатанные пестрыми ромбами рубахи. По классическому двойному шагу и подскокам, впечатанными в оркестровый ритм, в клоунах из погоревшего цирка нельзя не узнать дзанни, прописанных в истории театра на территории commedia dell'arte и объявившихся в темной Москве 1922 г. в особняке Василия Берга студийцами Евгения Вахтангова – в спектакле «Принцесса Турандот».

Образ «заблудившихся» паяцев, которые очутились в Мценском уезде XIX в., многозначен. Тут и намек на буффонаду, в какую превращается стылая и никакими событиями несменяемая захолустная российская жизнь, «сфотографированная» Н.С. Лесковым в судебном очерке, и напоминание об истории шедевра – оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», оклеветанной в редакционной статье газеты «Правда» от 28 января 1936 г., и саркастическая режиссерская реплика по отношению к современному театру, переписывающему собственную историю, дабы через кунштюки и гэги вывернуть смысл классических текстов наизнанку, превратить живого человека в маску, а многомерную его историю – в плоскую инсталляцию.

Устраивающий на сцене Большого «сумбурный» пляс дзанни, Туминас наводит большие и малые мосты, заставляя вспомнить, помимо всего прочего, о неброской общности «фантастического реализма» Вахтангова (использовавшего иронию как определяющий сквозной прием) с музыкальным стилем Шостаковича, внедрявшего гротеск и сатиру в матрицу высокой трагедии. История подтверждает сходства: в 1932 г. композитор писал сюиту для спектакля Театра им. Евг. Вахтангова «Гамлет» в постановке Н.П. Акимова, а в 1934-м, когда опера «Леди Макбет Мценского уезда» впервые увидела свет на сцене ленинградского МАЛЕГОТа, – музыку для «Человеческой комедии» вахтанговцев в постановке А.Д. Козловского и Б.В. Щукина.

Театральный контекст для Туминаса важен. Решившись на дебютную работу в Большом, он, очевидно, ищет связей на широком художественном поле, чтобы внутренне защитить себя от музыкальной «неграмотности»: предварительно разучивает клавир с помощью концертмейстеров, пеняет себе на неумение совладать с «текущим временем» в опере, по длительности рознящимся с привычными для него драматургическими текстами, и явно стесняется показаться неофитом в сопредельной для драмы области – театре, где «действие выражено музыкой» (Б.А. Покровский). Срабатывают творческая интуиция и профессиональный инстинкт: в чуждый с виду формат сценической жизни Туминас попадает – как к себе домой – в историю русского театра, давшего ему совершенное образование (окончил ГИТИС в мастерской И.М. Туманова) и наделившего особой творческой всеохватностью – умением читать тексты по вертикали (важно для оперы) и воплощать их с той

степенью музыкальности, что способствует сращению слова с художественным образом.

Историю о купеческой жене, «неродице» Катерине Львовне Измайловой Туминас рассказывает «задом наперед», на языке кинематографа – флэшбеком, совмещая ретроспекцию с действием *online* только в финальной сцене, откуда и родятся воспоминания героини. Тем самым прицельно точно объединяются первое ариозо (*«Ах, тоска какая… Хоть вешайся!»*) и последняя ария Катерины (*«В лесу, в самой чаще есть озеро. Совсем круглое. Очень глубокое, и вода в нем черная, как моя совесть, черная!»*). Забрав в арку, как в рамки жизни, историю любви и преступлений, режиссер наглядно вычленяет из лесковской истории тему предначертанности судьбы. Сама героиня, вглядывающаяся в опрокинутые, как в озеро, небеса, предстает на фоне сбирающихся в поток каторжан, как бы сошедших с волжского парома и продолжающих свой путь этапом уже без нее – клейменой за двойное убийство арестантки. Дальше – воспоминания от первого лица: проводы нелюбимого мужа, встреча с работником Сергеем, убийство обоих Измайловых, оборванная арестом свадьба и этап. Туминас почти зеркально повторяет начальную мизансцену спектакля, когда флэшбек сочленяется с настоящим, и Катерина «смотрится» в себя, как в черную воду, поет про озеро и решается на выбор. Еще мгновение – и Волга заберет ее вместе с разлучницей Сонеткой в свои темные воды.

Полифоническая структура оперы Шостаковича, в которой опорная роль отведена симфоническим антрактам (режиссер переводит их в игровой план, соединяя тем самым авторские – от Шостаковича – обобщения с действенным переводом на музыкальный язык истории от Лескова), как в капле воды отражается в сценической композиции. Даже дзанни, выпущенные режиссером в, казалось бы, чуждую им среду, в сцене свадьбы Катерины и Сергея

Н. Михаэль – Катерина Львовна,
Д. Дашак – Сергей.
Фото Д. Юсупова

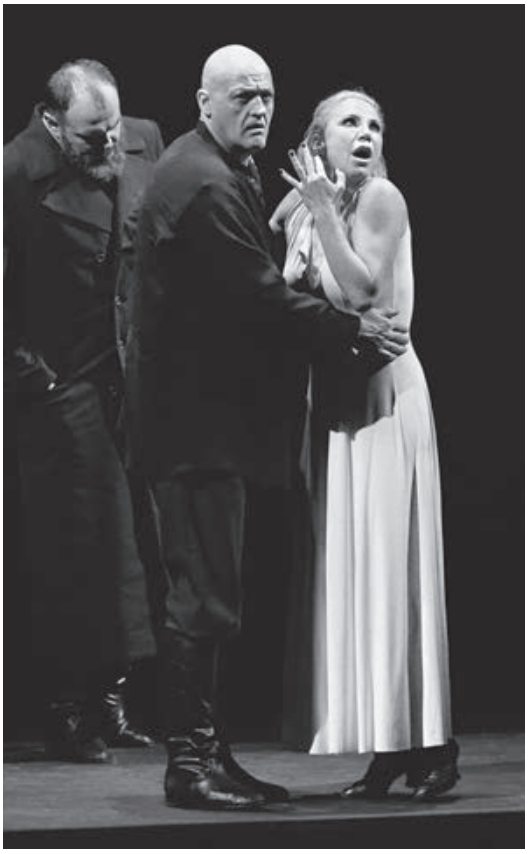
воспринимаются древнегреческими мойрами. Среди тех, кто пирует и славит Катерину Львовну, что «солнца краше» (по Лескову – «приказчики, молодцы, мастеровые с фабрик, заводов и сами хозяева со своими половинами»), они не кажутся незваными гостями, и державинское «*Где стол был яств, там гроб стоит; / Где пиршеств раздавались лики, / Надгробные там воют клики, / И бледна смерть на всех глядит*» исподволь воспринимается комментарием режиссера, совпадающим с осклабившейся и доведенной до трагифарсового звучания музыкой Шостаковича. И вот уже всеохватность взгляда композитора Туминас переводит во всеохватность режиссерской композиции, инстинктивно выстраивая ее как полифонию смыслов: судебный очерк Лескова превращен (как и у Шостаковича) в очерк истории всея Руси.

Живописные зарисовки каторжного этапа в начале спектакля и его финале – не только рамка частной истории, но и исторический портрет народа, обреченного жить, выживать и умирать в лагерях и на дорогах к ним[1].

Туминас чертит маршрут, о каком нельзя забывать, и превращает его еще в одну метафору, для восприятия которой важен исторический контекст: знаменитая правдинская статья «Сумбур вместо музыки» и последовавший за ней на четверть века запрет оперы «Леди Макбет Мценского уезда» воспринимаются как застенки для самого Шостаковича. Авторство пасквиля приписывают сотруднику «Правды» Борису Резникову, но строки о том, что композитор «словно нарочно зашифровал свою музыку, перепутал все звучания в ней так, чтобы дошла его музыка только до потерявших здоровый вкус эстетов-формалистов», несомненно, санкционированы Сталиным, присутствовавшим на премьере в Большом театре в 1935 году и более всего недовольным венчающей спектакль девятой картиной – каторжного этапа. Художественный текст Шостаковича, хоть и заимствованный у Лескова (1864), совпал по времени публикации с мощным строительством ГУЛАГа, чьи управления к 1936-му насчитывали свыше 700 тысяч человек. Как раз тогда Резников и писал, что «Леди Макбет Мценского уезда» «построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это – перенесение в оперу, в музыку наиболее отрицательных черт “мейерхольдовщины” в умноженном виде. Это левацкий сумбур вместо естественной, человеческой музыки».

Туминас в спектакле идет русским каторжным этапом от XVIII века до XX-го, от Владимирского тракта до Александровского централа, от Шлиссельбургской крепости до Воркутинского и Колымского ИТЛ. Там, на этом бесконечно изнурительном пути, героиня арестованной оперы Шостаковича поет свою арию про черное озеро.

В узких берегах изначальной редакции оперы «Леди Макбет Мценского уезда», поименованной композитором по названию первоисточника, развернуть подобную метафору Туминасу было бы куда как сложнее, но по настоянию гендиректора Большого театра Владимира Урина и главного дирижера Тугана Сохиева он взялся за вторую версию, сделанную Шостаковичем в 1955 г. и увидевшую свет рампы в 1962-м, на сцене Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Музыковеды и критики корят Большой за сомнительный выбор – ведь с 1978 г., когда Мстислав Ростропович восстановил в правах «Леди Макбет Мценского уезда» в угоду компромиссной (как казалось многим, но не самому Шостаковичу) «Катерине Измайловой», на главных мировых сценах предпочтение отдают партитуре 1930 г. будто бы выражающей изначальный авторский замысел. Тут не вся правда. Помимо корректировки текста, сделанной по просьбе Шостаковича в 1950-х музыковедом Исаем Гликманом[2], во вторую редакцию добавлены и два мощнейших симфонических антракта (между первой и второй, а также седьмой и восьмой картинами), благодаря чему симфоническая композиция с кульминационным антрактом «Пассакалия» доведена до совершенства, а партитура – до исчерпывающего высказывания. Побывавший в «лагерных застенках» статей «Сумбур вместо музыки» и



А. Гонюков – Призрак Бориса Тимофеевича, Д. Дашак – Сергей, Н. Михаэль – Катерина Львовна. Фото Д. Юсупова

«Балетная фальшь», написавший к 1950-м и протестную 5-ю, и Ленинградскую 7-ю (пассакалия из нее использована в партитуре «Катерины Измайловой»), и исповедальную 10-ю симфонии, переживший время компромиссов и разочарований, Шостакович при создании второй редакции оперы отнюдь не занимался самоцензурой, но правил текст с позиций пройденных лет и опыта познания мира, неделимого на жизнь и на творчество.

Абрис истории создания и редактирования партитуры интересует Туминаса не меньше, чем абрис очерка Лескова, переведенного на оперно-симфонический язык Шостаковичем. Абрис становится важнее детали и раздвигает рамки частного случая до берегов всеобщей истории.

Туминас практически изгоняет конкретику со сцены, замещая бытовые подробности символами и превращая персонажей в архетипы. Купеческое подворье у него не предстает обжитым миром, как в спектаклях 1934 г. у Н.В. Смолича в Ленинграде и Вл.И. Немировича-Данченко в Москве, но отграничивается от мира внешнего двумя высоченными движущимися стенами кирпичной кладки. Посередине – пустота. Пустота и необжитость повсюду, и многое, что происходит по сюжету, вынесено за пределы места действия. Здесь, кажется, никто не работает, не озабочен тем, чтобы подмести, вымыть, убраться. Здесь не закусывают на виду, не пьют чай из самовара, и даже Борис Тимофеевич Измайлов ест посыпанные крысиной отравой грибки за глухой стеной. Здесь не видно жизни за окнами, за ставнями, а люди то и дело кажутся растущими в сумеречном свете тенями. Здесь не живет любовь, потому что не родятся дети (*«Я сама грущу, я сама грущу … Самой веселее мне было бы, если бы родился ребеночек»*). Нет даже постели, где Катерине, утомленной ласками любовника, во сне является призрак свекра. Буднично, как сквозь стены, проходит он, призрак, мимо замерших Катерины и Сергея, усаживается на скамью – понапрасну прерывает он свой замогильный сон и никого особенно не пугает. Кажется, что даже призрак не способен перевернуть сознание Катерины и пробудить в ней совесть, а, стало быть, нет места вине и раскаянию.

Там, где ничего нет, где никто не работает, не ест, не любит, не рожает, никого не боится и ни в чем, по сути, не сомневается, важным становится только одно – страсть, мгновенно заполняющая собой и пустоту пространства, и полую душу. Страсть застит свет и не знает укоризны. Страсть как инстинкт и шестое чувство, заменяющее собой другие, не дает опомниться, остановиться.

Тут Туминас оставляет еще одну важную пометку, заставляет вспомнить о пушкинском Германне и старой Графине, о бродячих

сюжетах в литературе и вечных характерах в музыке, о том самом художественном контексте, который позволяет Туминасу на территории «Катерины Измайловой» поставить «Леди Макбет Мценского уезда». Это похоже на лучшие его работы в Театре им. Евг. Вахтангова, ибо умение расставлять собственные метки, по сути, и есть стиль, отличающий художника с авторским взглядом на театр, от умелого ремесленника, выдающего копии за оригиналы.

Одного движения мощной художественной воли Туминаса в крепких стенах императорско-кремлевского Большого театра для того, чтобы новая постановка «Катерины Измайловой» стала событием мирового уровня, конечно, было бы недостаточно без единомыслия с музыкальным руководителем и дирижером спектакля Туганом Сохиевым, сценографом Адомасом Яцовскисом, хореографом-постановщиком Анжеликой Холиной, хормейстером Валерием Борисовым, художниками по костюмам и свету – Марией Даниловой и Дамиром Исмагиловым.

Маэстро Сохиев обнаруживает предельно точное совпадение двух симфонических форм – партитуры Шостаковича и режиссерской композиции Туминаса, выявляя в высоких (арфы) и нижних (фаготы) границах музыкальной текстуры объем эпического взгляда на уникальный материал. При этом ведет оркестр без пафосного надрыва, на какой с легкостью поддаются иные интерпретаторы оперы. Вокально-речевые партии солистов и хора вписываются в этот взгляд безусильно, как того и хотел Шостакович, не отделявший вокальные строки от инструментальных и «собиравший» их в общее звучание, в единый голос. Сохиев сочетает музыкальные краски – как талантливый художник сводит их на холсте, – пока, наконец, вещь не предстает в полном объеме. Лиризм, выявляемый Сохиевым в оркестровой партии, постепенно приводит к рождению чувства, какому Туминас отказывает в правах практически на протяжении всего действия – до покаянной арии героини про глубокое озеро, за которой – смерть.

Важно, что немка Надя Михаэль, приглашенная на титульную партию, несмотря на экспрессионистскую природу дарования (лирика кажется изъятой из тембра ее крупного вагнеровско-штраусовского драматического сопрано), находит убедительные сценические и вокальные подтверждения рисунку роли – от почти животной, скроенной хореографом под лексику *contemporary dance*, пластики тонкого тела до прозрачных смысловых *piano* финального монолога-исповеди, когда недвижная, она, наконец, прислушивается к голосу сердца и фатальному зову судьбы.

Джон Дашак, уже певший партию Сергея в Английской национальной опере (в первой редакции), яркий по голосу и фактуре, чувствует замысел режиссера: кинематографическими крупными планами он показывает и влечение, и страсть, и рождающийся инстинкт самца-собственника.

Важно, наконец, что сам спектакль практически не оставляет поводов для затянувшегося спора, насколько правомерно приглашение режиссеров, работающих в драматических театрах, ставить на оперной сцене. Туминас, похоже, поставил итоговую метку и в этой бессмысленной дискуссии.

---

[1] Последняя реплика Старого каторжника «разве для такой жизни рожден человек?» была Шостаковичем дописана во вторую редакцию оперы по просьбе режиссера Л.Д. Михайлова при постановке спектакля в Московском музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (1962).

[2] По воспоминаниям И.И. Гликмана, для второй редакции оперы Д.Д. Шостакович оставил первоначальное название. Под названием «Катерина Измайлова» первая редакция оперы была поставлена Вл.И. Немировичем-Данченко в 1934 г. в Музыкальном театре его имени, а при постановке второй редакции в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в 1962 г. композитор Ю.А. Шапорин посоветовал режиссеру Л.Д. Михайлову сохранить название, данное Вл.И. Немировичем-Данченко, после чего оно и закрепилось за второй редакцией оперы.

Элла МИХАЛЕВА

В ЗЕРКАЛЕ «ГОГОЛЬ-ЦЕНТРА»

«КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО» РЕЖИССЕРА К. СЕРЕБРЕННИКОВА

Само театральное здание сообщает зрителю художественную идеологию раньше (а иногда полнее и откровеннее), чем это делает зрелище. Месседж, посылаемый зрителю театральным пространством, предваряющий непосредственное впечатление от спектакля, не обязательно специальная эстетическая откровенность и сознательно демонстрируемая концепция, но, подчас, – невольная, непредусмотренная театром «проговорка».

1.

По фойе, как правило, безошибочно опознается театр талантливый, ищущий – и театр консервативный. Театр новый, молодой – и театр пожилой, с долгой историей, но при этом активно развивающийся и стремящийся поспеть за ритмами дня. Или старый театр, где грустно под действием творчески остановившегося времени ветшает прошлое.

Визуальная инертность, эстетическая «бесхозность» театра – прокатной площадки красноречиво расскажет о «транзитном» характере афиши, самих здешних обитателей-постояльцев и их публики (возможно, оказавшейся в этом здании в первый и в последний раз), и сделает это иначе, чем театр сиротствующий (где часто меняются или долго отсутствуют творческие лидеры и художественные программы), но остающийся репертуарным.

Качество искусства и динамика сценической жизни, основополагающая идея (или ее отсутствие) и, конечно, материальное положение, отношение к прошлому, настоящему и будущему – все это укладывается в простую полусерьезную и общеизвестную максиму: «театр начинается с вешалки».

В этом смысле интерьеры «Гоголь-центра» – весьма показательный феномен и очень откровенное зеркало, причем, не только самого относительно недавно фигурирующего под данной маркой драматического организма.

Основное чувство, возникающее в фойе бывшего Театра им. Н.В. Гоголя, – сильнейший социокультурный дискомфорт. Личный культурный опыт сознательно и бессознательно протестует против подчеркнуто специфической эклектики, демонстративно отсутствующей стилевой логики визуального ряда, диссонансов на каждом шагу. Можно сказать, что зритель, вступающий на порог «Гоголь-центра», сразу же попадает в среду тотального когнитивного диссонанса.

Оббитые до кирпича и цементных стыков стены и колонны театра, не предполагавшего в архитектурном замысле отсутствие облицовки, соседствуют с арт-объектами – например, с портретом Ю.П. Любимова, никогда не имевшего творческого отношения ни к Театру Гоголя, ни к «Гоголь-центру». Портрет исполнен именно в виде арт-объекта: не часто принятое в театрах изображение в полный рост, напоминающее фотонегатив, дополнено разъясняющей цитатой, вмонтированной рядом с «картинкой». Цитата из позднего интервью, достаточно случайная для самого Любимова, с «проболтанной» всуе формулировкой, но принципиально избранная «Гоголь-центром» в качестве не столько любимовской, сколько собственной декларации (речь идет о необходимости неких, неконкретизированных в цитате, обновлений театральной крови и смены театральных поколений).

Цитирование по сути своей – одна из форм манипуляции. Оторванные от контекста высказывания (если они не являются кратким, самодостаточным афоризмом) слова, истинный смысл и объем которых чаще всего постижим только при полном владении исходным

текстом, а нередко и большим сопутствующим комплектом «предлагаемых обстоятельств», породивших высказывание, могут равно подтвердить или опровергнуть любую мысль. Авторитетность имени, которое подпирает, как Атлант, избранную цитату, обязана придать ей несокрушимость аксиомы и снять возможность полемики.

Миновать изображение Ю. Любимова с приложенным к нему мини-монологом, якобы подтверждающим тождество его театральных взглядов и идеологии «Гоголь-центра», практически невозможно: оно (изображение) расположено не на виду, но весьма расчетливо – с тем, чтобы непременно попасться на глаза. И еще примечательная деталь: изображение это расположено прямо на уровне стоящего против него зрителя, как стоял бы рядом живой человек и оттого воспринимается не столько проявлением цеховой театральной демократии и декларацией здешней творческой родословной, сколько неким свойским, панибратским отношением, дающим право манипулятивного присвоения самого имени и авторитета Мастера в формате выгодной цитаты.

Ведущие в зрительный зал массивные деревянные двери, оставшиеся от Театра Гоголя и приобретшие неухоженный вид и … хлипкие, пластиковые, радикально красного цвета двери с отпечатанным на них логотипом «Гоголь-центра». Полагаю, что двери Театра Гоголя не демонтировали из-за их прочности и шумопоглощающих свойств: отказаться от них было нельзя по объективным причинам, при всем стремлении ниспровергнуть прежний порядок вещей. Фактура новых дверей и их колорит вызывают ассоциации с фирменным оттенком логотипа пепси-колы, эстетикой непритязательного придорожного фаст-фуда, с улицей и словом «времянка». Все это рождает сомнения в «оседлости» здешнего театрального дела и в честной основательности намерений «Гоголь-центра» надолго задержаться в этом здании. Ощущение своего рода бивуачности протекающей тут жизни укрепляет и персонал. Стоят на билетном контроле, продают программки, подают в гардеробе номерок молодые расторопные люди «службы зала», более всего похожие на представителей некоего обезличенного

Сцена из спектакля

«сервиса» по проведению мероприятий, предполагающего исключительно встречу и проводы гостей. Они знают свое маленькое дело, готовы выполнять свои узкие обязанности и улыбаться заученно-приветливой улыбкой, но их интересы, кажется, никоим образом не распространяются дальше их деловых контрактных обязательств.

Впрочем, большего для здешней «целевой аудитории», видимо, и не нужно. Помимо искушенной премьерной публики, «Гоголь-центру» требуется исключительно доверчивый и неподготовленный зритель. Например, очень молодой, не обремененный культурным и жизненным опытом человек – то есть тот, кто без колебаний и сомнений, с беспрекословной верой в интеллектуальное старшинство, примет пространство такого театра как некий высокий передовой стандарт. И столь же ученически воспримет спектакль или иное мероприятие, предложенные ему учреждением (по набору «позиций» афиша «Гоголь-центра» столь же эклектична, что и его интерьер).

Зритель чуть менее доверчивый, чем вчерашний школьник, встанет перед проблемой определения предложенного ему «Гоголь-центром» эстетического регистра.

Реципиент визуального месседжа, даже вскользь задумавшись над предложенной «картинкой», вынужден будет соединить несоединимое и логически оправдать очевидно конфликтное соседство разнородных эстетических элементов.

В наличии объединяющего разнородные части созидательного элемента, который позволил бы говорить о серьезном и осмысленном концептуальном решении, приходится усомниться. В «Гоголь-центре», вроде бы избравшем в качестве базового решения стиль лофт, нарушен основополагающий принцип этого стиля, который предполагает обживание необжитого. Экономический расчет и уважение к промышленному объекту, утратившему первичное утилитарное предназначение, как к материальной, культурной и исторической ценности – вот очевидное соображение, диктующее необходимость приспособить эти помещения под иные нужды, под жилье, художественную мастерскую или сценическое пространство для «нового» театра.

Театральное же здание, с момента зарождения у архитектора замысла, планировалось для зрелища и для человека. В усилиях искусственной гуманизации при сохранении «негуманной» фабричной фактуры оно не нуждается за отсутствием подобных функциональных и эстетических оснований. Поэтому фальшиво фабричный вид кирпичной кладки в нынешнем фойе «Гоголь-центра» порождает не ощущение своеобразного стиля и нового гармоничного решения, а эффект умышленной порчи, если угодно, вандализма. Перед нами не выбор в пользу живого при уважении к «неживому», не «одомашнивание» и индивидуализация некоего обобщенного места, но нигилизм по отношению к предшествующему культурному коду.

2.

При всем задекларированном нигилизме, проявившемся в том числе в интерьерах «Гоголь-центра», в отношении сценической практики его художественный руководитель Кирилл Серебренников далек от идеи тотального отрицания. Более того, он режиссер с идеалами, что для убежденного постмодерниста выглядит непоследовательным. Эти идеалы режиссер Серебренников нашел в современном немецком театре или в некоем собирательном «европейском театре». Постмодернистские штудии Серебренникова ни разу не вышли за рамки пока еще существующих европейских табу, эстетических и тематических ревизий. Основная его мишень и поле брани – отечественная культура во всех ее ипостасях: от глобально-ментального ее содержания до узких специальных проблем самой театральной отрасли, включая институт репертуарного театра.

В этом смысле, появление спектакля по поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» в афише «Гоголь-центра» закономерно.

Гипотетически, поэма Некрасова, освободившаяся от советских трактовок, но тут же обросшая предубеждениями новыми, ее то диалоговая, то монологическая структура, опирающаяся на форму «говорного стиха» (по определению Б. Эйхенбаума), может

предоставить любопытные возможности для сценических версий. Но только при наличии у театра воли дистанцироваться от штампов и готовых идейных клише. Однако на риск свободного прочтения хрестоматийного и очень сильно страдающего от идеологического давления некрасовского текста, на риск беспрепятственного и непредубежденного взгляда, сулящего смысловую широту и непредсказуемость при серьезном взаимодействии с материалом, К. Серебренников не пошел.

В его сценической версии ценностный и содержательный объем поэмы устремился к иронично-утвердительному клише, исчерпанному названием произведения – «Кому на Руси жить хорошо» (с легко подразумеваемым привычно подтекстовым значением: конечно же, никому).

Продуктивность готового подхода к литературному произведению (особенно классическому) равна продуктивности работы машины на холостом ходу, поэтому при просмотре остается единственный вопрос: какими постановочными средствами воспользуется режиссер для очередного утверждения давно утвержденного? Никакой свежести ракурса, интеллектуальной работы, эволюции темы решение не предполагает. Но и в эстетическом отношении надежд на новизну и открытие К. Серебренников зрителю не оставил.

В первой же сцене первого акта постановки (всего их – три) зритель видит коннотационную разметку пространства: протянутую из кулисы в кулисы трубу (нефтяную, газовую, канализационную, иного назначения или всех сразу – не суть важно), стену-задник с мотками колючей проволоки сверху и светодиодной надписью «Кому на Руси жить хорошо». По ходу действия возникает небольшой предметный ряд, отсылающий к советскому и ранне-постсоветскому прошлому: от хрустальных бокалов до пионерских галстуков и клетчатых сумок «челночников».

Пролог спектакля решен этюдно, в стилизации под шаржированный вербатим: сошедшихся на столбовой дороженьке семерых мужиков интервьюирует человек с микрофоном – то ли уличный репортер, то ли ведущий телевизионного ток-шоу. И дальше постановка вполне линейно движется по немного перемонтированному тексту поэмы, словно перемещаясь от одной эстетически-знаковой вешки к другой. От травестированно-исполненных официозных советских шлягеров, которые поет Рита Корн, до мнимо русских народных костюмов с несколько монгольским уклоном, до жестяного ведра, как единицы измерения выпитого спиртного (в начале третьей части, наливая из ведра настоящую водку, ею угостят зрителей, считающих себя счастливыми) .

Как всегда у Серебренникова, рецептура и результат тщательно и безошибочно рассчитаны. Доля шаржа и непритязательного стеба уравновешена точной пропорцией серьезного и профессионального, а над постановкой трудилась крепкая профессиональная команда, в частности, композитор Илья Демуцкий и хореограф Антон Адасинский.

Первая часть спектакля отчетливо тяготеет к капустнику, к эмоционально негативным формулировкам смысла и тенденциозной интерпретации текста, на которые у аудитории

Е. Добровольская – Тимофеевна

«Гоголь-центра» есть стабильный спрос, но во второй части все меняется. На песни в исполнении женского ансамбля и мужского солирующего голоса А. Адасинский поставил пластическую композицию. Смотрится она легко, но замысел по первому впечатлению озадачивает: пластика слишком абстрактна, ее образность словно бы независима от темы спектакля и заявленного в программке подзаголовка «Пьяная ночь». Никакой «пьяной ночи» (хоть в некрасовском смысле, хоть в буквальном) усмотреть в динамичной и эксцентричной пантомиме невозможно. Элементы «Пьяной ночи» появляются в преддверии второй части, в антракте, когда между зрительскими рядами внезапно начинает бесчинствовать (этюдно, в формате полурозыгрыша-полукапустника, как и в «вербатиме» начала спектакля) ватага расхристанных «бомжей». Они то порываются улечься спать в ногах публики, то, спустив штаны, делают вид, что намереваются справить большую нужду. А в зачине третьего акта, как у Некрасова, мужики-странники предлагают любому встречному, кто сумеет доказать свое счастливое житье-бытье, налить задаром водочки. Налив в ведро водки и взяв в руки микрофоны, актеры обращаются к публике с вопросом: «Есть ли в зале счастливые?» Естественно, таковые находятся, в наличии у них счастья более-менее мотивированно признаются, и им под одобрительный гул зала наливают.

Но все это – интермедии, сама же «Пьяная ночь» очевидной связи с общим действием не имеет. Видимо, у нее иная техническая задача: увести зрителя из того смыслового и эмоционального русла, которое задала первая часть спектакля. Пластически-музыкальный акт позволяет зрителю «забыть» лобовые идеологические формулировки, которые хороши для протестного шествия, но не для театра.

Благодаря столь резкому стилистико-логическому «сбросу», третья часть спектакля начинается словно с чистого листа. Это позволяет театру изменить тональность и даже поменять смысловые знаки на противоположные.

Геометрическим и композиционным центром последнего действия, озаглавленного «Пир на весь мир», становится монолог Тимофеевны в исполнении Евгении Добровольской (глава «Крестьянка»). Сцена, в которой героиня, раскладывая по тарелкам еду для мужиков-странников, ведет рассказ о своей жизни, решена в бытовом ключе. Веб-камера транслирует крупный план актрисы. Монолог сопровождает вокал Марии Поезжаевой (она хорошо поет, но самому монологу это ничего не добавляет). «Говорной стих» Некрасова и актерская техника Е. Добровольской представлены аудитории без дополнительных «помех», отчего сразу укрупняется жанр и масштаб самого действия, подобно тому, как камера создает крупный план самой актрисы.

Этот фрагмент спектакля положительно оценили все писавшие о нем рецензенты, причем, особенно хвалили те, кто активно поддерживает и всячески пропагандирует формат т. н. актуального искусства. Парадокс заключается в том, что сцена, вызвавшая столь единодушное одобрение, решена по законам того самого «русского психологического» и «переживальческого» театра, который сам режиссер постоянно норовит торпедировать.

И второй парадокс: лет 25–30 назад считалось, что такой – чисто актерский – театр окончательно сдал позиции под натиском более сложного по форме и содержанию театра режиссерского.

Финальные строки поэмы «*Ты и убогая, / Ты и обильная, / Ты и могучая, / Ты и бессильная, / Матушка Русь!*» проходят на экране титрами. Оснований для них в противоречивой по мысли структуре спектакля и сущностных совпадений некрасовского текста с ожиданиями целевой аудитории «Гоголь-центра» Кирилл Серебренников, по всей вероятности, не нашел, а на провокацию (под которой принято сейчас понимать отрицание) – не отважился.

Григорий ЗАСЛАВСКИЙ

ФАРШ, ПРОСЕЯННЫЙ ЧЕРЕЗ СИТО

Хайнер Мюллер и сегодня в России – имя, скорее, легендарное, знаковое, не из ряда «предметов» первой или даже второй необходимости нашего театра. Если начать напрягать коллективную память, кто-то «с места» назовет Андрея Могучего, который ставил под крышей «Балтийского дома» «Гамлет-машину», вспомнит, что в спектакле был занят живой петух. Николай Рощин, известный своими сложными поисками в «области» итальянской комедии масок и античными опытами, оба интереса отчасти удовлетворил, обратившись к «Филоктету» Мюллера. Левак, как и многие старшие его современники-европейцы, Мюллер и дописывал известные и знаковые советские истории (Марина Брусникина, например, ставила со студентами «Волоколамское шоссе», где, несмотря на название, Мюллеру, помимо одноименного сюжета Александра Бека, понадобились также Анна Зегерс, Франц Кафка и Кляйст). Кстати, «Волоколамское шоссе» Мюллера ставили еще и в Казани, в Академическом театре имени Камала, в спектакле был занят народный артист России и Татарстана Азгар Шакиров… И тем не менее!

Премьера спектакля «Машина Мюллер» в Гоголь-центре – пятое или шестое публичное явление драматургии знаменитого немецкого драматурга второй половины XX в. в России. В первый раз его текст прозвучал у нас в спектакле «Квартет» в далеком 93-м, зимой. Тогда в жизни было много других событий, а сама постановка греческого режиссера Теодороса Терзопулоса была так величава и холодна, что все бешеные откровенности и эротические подробности, которые произносили сыгравшие главные роли Алла Демидова и Дмитрий Певцов, как говорится, в одно ухо влетели, из другого вылетели, ничьих религиозных и прочих тонких чувств не оскорбив.

В одной из критических статей это было описано так: «Уста героев изрыгают поток взаимных оскорблений, уничижительных эпитетов, богохульств и проклятий – тщетные усилия ревности выжать из плоти физическое удовольствие, опровергнуть божественные законы ускользающей жизни. И при этом непостижимым образом на сцене царят несокрушимый вкус и полная благопристойность. Благопристойная эротика». Мюллер в то время получил авторитетную театральную премию «Европа – Театру». На Сицилии в его честь сыграли несколько спектаклей. В 96-м Мюллер умер, а в Москве Анатолий Васильев поставил в «Школе драматического искусства» его пьесу «Медея. Материал» с французской актрисой Валери Древиль. На Театральной олимпиаде в том же году прошел «День Хайнера Мюллера», и совсем молодые тогда, мало кому известные актеры – Арина Маракулина, Ольга Кузина, Анна Яновская, Игорь Гордин, Анатолий Белый и Алексей Дубровский, – сыграли «Гамлет-машину».

Однако уже довелось прочитать, что нынешняя премьера Кирилла Серебренникова – первая настоящая встреча Мюллера с российским театром. Все, что было до нас, не считается…

Если эта первая, верно было бы вспомнить русскую пословицу про блин, который комом. Но она же не первая. Так что – нет.

Серебренников для своего спектакля приготовил монтаж, в который, как в топку, бросает две пьесы Мюллера – «Гамлет-машина» и «Квартет», а также два рассказа, отрывок из беседы, стихотворение «Без названия» 1994 г. В этой театральной истории он – режиссер, автор композиции, сценограф, художник по костюмам, то есть отвечает почти за все, оставляя, впрочем, пространство для фантазии хореографу Евгению Кулагину, композитору Алексею Сысоеву и видеохудожнику Илье Шагалову.

Сцена из спектакля.
Фото И. Полярной

Великий деконструктор, Хайнер Мюллер подвергается новой деконструкции, так что его собственные построения – более или менее затейливые, его рифмы и обнажения смыслов – просто теряются. Не понимаю, как можно говорить в данном случае о встрече с текстом Мюллера, если он фактически отсутствует. *Хи из эпсент*. О достоинствах или недостатках незнакомой нам драматургии Хайнера Мюллера по этому спектаклю судить невозможно. Это все равно, как если бы вам предложили судить о поэзии выдающегося, но тоже у нас не самого известного Уистена Хью Одена по трем различным переводам нескольких стихотворений, эффектно смонтированных во что-то новое одно. Хорошо, если кто-то согласится, что талантливо. Но Тургенев лучше! Деконструкция – «строительный камень» постмодернизма – не может быть оценена по достоинству, если ее подвергнуть еще одной перестройке, вернее – перелопачиванию. Любой постмодернист вам скажет, что автор этой «Машины Мюллер» – никакой не Хайнер Мюллер, а Кирилл Серебренников. Даже как-то неловко говорить об этом среди адептов постдраматического театра.

Есть еще один интересный поворот, *a propos*. Много лет назад Алла Сергеевна Демидова, успевшая сыграть у Терзопулоса (а он был учеником и адептом Хайнера Мюллера) и в «Квартете», и в «Медее», сказала мне со всегдашней мудрой печалью: «Мне кажется, время его уходит. Это не значит, что он потом не вернется, но его слишком отыграли. И когда я играю Хайнера Мюллера, а потом у меня два монолога еврипидовских, я думаю: насколько легче играть Еврипида. Не потому, что Мюллер такой сложный, а потому, что чище чувства, чище намерения у Еврипида… Терзопулос поставил, по-моему, все его пьесы. И я как раз говорила Теодоросу, что эстетика Мюллера, когда все играется на черном дворе, где свалка, уже отошла». А с другой стороны, как не помнить, не держать в голове, что Уилсон, который прилетел в Берлин на похороны Мюллера, сказал, что первый же прочитанный им текст Мюллера, изменил его жизнь. Не искусство – а жизнь!

На спектакле Кирилла Серебренникова, глядя на сцену, понимаешь, как много сегодня нужно, чтобы оживить этот вчера волнующий, позавчера полузапретный (в ГДР и в СССР – запрещенный) текст. Тут и 17 обнаженных перформеров, и обладатель настоящего женского сопрано (в миру контртенор Артур Васильев), и обрамляющие сценическую площадку экраны для видеопроекций, и Сати Спивакова, и Константин Богомолов… С мыслью Аллы Демидовой соглашаешься. Устарел. Мы уже разобрали и сломали все игрушки и тексты. Так получилось, что без всякого Мюллера.

Пора собирать. Постмодернизм прошел, как золотой дождь. Прошу прощения за двусмысленный образ.

Успех сопутствовал премьере, этого не увидеть и не услышать было невозможно. Стоячая овация, крики «браво». Легкую, то есть ненаказуемую, оппозиционность можно было при желании обнаружить в промелькнувшей на телеэкране и на экране задника цитате из телевизионного общения президента то ли с журналистами, то ли с народом. Ближе к концу спектакля среди «экранных» фигур можно было заприметить и вдохновенного телеведущего Дмитрия Киселева.

Пока публика входит в зал, на сцене – нечто среднее между больницей для привилегированных пациентов и санаторием: кровати с капельницами, персонал, протирающий пыль со сверкающих поверхностей. Около кресла с немолодой пациенткой – сиделка, читающая вслух, поодаль сестры перестилают постель лежачего больного, попутно проделывая необходимые санитарные мероприятия. Подробно – с чувством, толком, расстановкой. Авангардный театр (не только наш) особенно подробен в том, что касается физиологических потребностей и естественных нужд. Потом оказывается, что в роли лежачего выступал Богомолов, который – когда начинается действие – бодро поднимался с кровати и на протяжении спектакля не раз демонстрировал предельную живость. Разве что во взгляде его оставалась обреченность, кажется, особенно чарующая верных поклонников режиссера, а теперь – и исполнителя.

Времена, как обычно, спутаны – тем более, что текст постмодернистский! С одной стороны, свежекупленный ксерокс, у кровати, на столике, – серьезная аппаратура, рядом, на холодильнике – черно-белый телевизор. В первой сцене Богомолов и Спивакова холодно обмениваются страстными монологами из «Квартета», позже актер Александр Горчилин добавляет в спектакль тексты из «Гамлет-машины».

Совершенно обнаженные – то есть поначалу еще в балаклавах, а потом абсолютно голые команды из восьми танцовщиков и восьми танцовщиц (позже к ним присоединяется еще одна) – декорируют, иллюминируют (воспользуемся этим термином из постмодернистского лексикона) тексты, то притворяясь мебелью и ветошью, то прибирая одеяло на себя. Единственное, чего они не делают, – не пытаются хоть сколько-то внимания обратить на свою наготу и тем самым возбудить кого-то. Чего нет, того нет. И не пытаются. И – надо отдать должное намерениям постановщика, хореографа и актеров – не возбуждают совсем. Спектакль – про слова, все «сиськи-пиписьки» – в словах. В разговорах есть – про буйно вьющиеся лобки и влажность срамных губ, но все это – ровным голосом, почти без интонаций, в котором, как и в наготе, нет места эротике. Кто-то из рецензентов обратил внимание, что раз или два Сати Спивакова кого-то из перформеров-мужчин то ли шлепает, то ли хватает за филейную часть. Делает она это так, как, к примеру, в метро, когда поезд вдруг резко тормозит или прибавляет ход, мы хватаемся за что попало. Последнее, что в этом движении можно заподозрить,– подобие эротического жеста.

Богомолов взят в спектакль, что называется, как есть, в чистом виде. Точно со сцены театрального центра «На Страстном», с очередного капустника по поводу «Гвоздя сезона» пересажен в Хайнера Мюллера. Без перемен. Те же закатывающиеся глаза, вид утомленный и усталый голос, та же ирония, любимые темы – о фекалиях, о сексе. Ярким моментом спектакля становится демонстрация Богомоловым задницы… Ближе к финалу его буквально купают в вине. Два часа без антракта. «Между прочим, я себе нравлюсь…» – говорит он словами Мюллера. Усталым голосом. С усталым видом. Ему веришь. «Я надеюсь, вам не наскучила моя игра? Это было бы непростительно», – премьерный зал отозвался на эти слова аплодисментами. Хотя мне, как и моим соседям, было очень скучно. Пожалуй, в этом состоит главный недостаток спектакля.

Нина ШАЛИМОВА

РУССКИЙ БЕГ

«Бег» Михаила Булгакова, разыгранный «Содружеством актеров Таганки», рискует остаться незамеченным на фоне прошлогодней громкой премьеры той же пьесы в Вахтанговском театре. А это несправедливо. Конечно, Марию Федосову не приходится сравнивать с Юрием Бутусовым. У него за плечами без малого четыре десятка постановок, многие из которых отмечены престижными театральными премиями, а у нее – только режиссерский дебют («Бешеные деньги» А.Н. Островского на малой сцене «Содружества»), почти не замеченный критикой. Тем не менее, ее сценическая версия булгаковских «снов» – не проходная работа. Спектакль разомкнут в будущее и адресован современному зрителю. Звучащие со сцены географические названия (Севастополь, Крым и Северная Таврия, Украина и Киев, Петербург, Константинополь и Париж) обременены ненамеренными ассоциациями. Они произносятся без специального аллюзионного нажима, но эхо прошедших времен отзывается гулко и производит сильное впечатление. События далекого прошлого словно «втекают» в современность и заново проживаются и осмысляются нами.

Трагическая тема исторической судьбы России – центральная в спектакле. Решена она без публицистической запальчивости, но с удивительной для начинающего режиссера зрелостью мысли. В режиссерской разработке темы чувствуется влияние родственных формул революционной эпохи: «Россия, кровью умытая», «Очерки русской Смуты», «Апокалипсис наших дней», «Окаянные дни», «Белая гвардия». Спектакль большого исторического дыхания очевидно стремится наследовать традиции мхатовских «Дней Турбиных». Он полнится гневным отчаянием и болью недоумения за великое гражданское поражение русских. Изгои, проигравшие войну, судьбу и жизнь, обреченные на всеобщую отчужденную нелюбовь – со стороны азиатов и европейцев, мусульман и христиан, верующих и атеистов, турок и греков, армян и французов, поляков, украинцев и прочих соседствующих народов.

Заметим, что «Изгои» – один из первоначальных авторских вариантов названия пьесы. В спектакле изгойство трактовано расширительно: пребывать отверженными – судьба русских в двадцатом столетии, что на родине, что на чужбине. Атмосферой глубокого национального унижения овеян константинопольский «сон». В нем особенно остро ощущается заброшенность одиноких русских среди множества чужих и чуждых экзотичных фигур. Аборигены крикливы и пренебрежительно насмешливы, вольготно и по-хозяйски развязны. Они – у себя дома, в отличие от русских, которые везде – не дома. На глазах свершилось превращение гордых и свободных граждан великой страны в жалких, зависимых и больных эмигрантов, до которых никому нет дела.

Знак рухнувшей державности – огромный выпукло-изогнутый герб Российской империи, будто только что сбитый с какого-то фронтона и теперь никчемно валяющийся на полу среди других предметов обстановки интеллигентского дома (забытая игрушечная лошадка, детская школьная парта, стопки книг на полу и, конечно, лампа под зеленым абажуром). Этот знак – не намек на политический лозунг «единой и неделимой» страны. Его смысл серьезнее, можно сказать, экзистенциальнее: обрушение России неотвратимо сопровождается крушением личности, если у них одна судьба на двоих. Будущего нет: рухнула Россия, и сокрушилась жизнь. Две сцены первого акта выражают эту мысль с наибольшей точностью и художественной убедительностью.

Первая – получение приказа о сдаче и отступлении. По центру высится массивная

Сцена из спектакля

фигура Главнокомандующего, для которого утрата Крыма – не национальная трагедия, но всего-навсего военная неудача, в которой он лично нисколько не виноват. А справа мы видим замершую в трагической неподвижности спину сидящего генерала Хлудова, для которого отныне все кончено: он виновен навсегда. Контраст разителен. Усугубляется он дикой пластической клоунадой при передаче текста приказа из рук в руки, от одного офицера к другому. Трагедия оборачивается фарсом: «Георгий-то Победоносец смеется!».

А вторая сцена, превосходно решенная, – отъезд побежденных в эмиграцию. Медленно отделяются один от другого два накладных планшета сцены. Между ними образуется щель, она ширится, и если первые пассажиры через нее перешагивают легко, то у следующих за ними шаг становится размашистее, потом разрыв преодолевается с усилием, затем превращается в перепрыгивание образовавшегося глубокого провала, и вот уже Роман Хлудов перемахивает его с разбегу. Он не хотел уезжать, в последний момент резко развернулся и пошел прочь от причала, но уперся взглядом в фигуру погибшего вестового Крапилина, безмолвно наблюдающего за отплытием корабля, и стремительно рванул назад – вслед за всеми. Решение достоверно до слез.

Никаких причала, моря, парохода на сцене, естественно, нет, но возникает полное впечатление, что все это перед глазами «нарисовано». И дело не в тяжелой бутафории планшетных плоскостей, косо наклоненных в сторону зала. Основные мотивы сценографии Олега Скударя и художника по свету Елены Ереклинцевой – небо, свет и тьма. Резкая смена света и тьмы – из пьесы, а подвижное, меняющее свой облик небо – из легендарной «Оптимистической трагедии» Камерного театра. В соответствии с духом времени проекционные облака Вадима Рындина сменились изображением 3D на заднике, и небо в спектакле предстало объемным и живым – затянутым ночными тучами,

ослепительно ясным и безмятежным или едва различимым за осенними облаками.

Родное небо и чужие небеса – на этом фоне актеры ведут свои партии.

Генерал Хлудов в исполнении Павла Афонькина – самая большая удача спектакля. Его всегда играли многоопытные актеры-«тяжеловесы»: Николай Черкасов, Иван Соловьев, Владислав Дворжецкий, Армен Джигарханян. В этом спектакле Хлудов молод, легок и талантлив. Подстреленный на взлете блестящей военной карьеры (в такие годы – уже командующий фронтом!), он впал в состояние душевной «ломки» и пребывает в нем беспробудно. Не психопат, но человек, на которого навалилось сумасшествие самой жизни, он с трудом с этим справляется или не справляется вовсе. Впереди у него – ничего, кроме выполнения последнего воинского долга. Отсюда резкость движений, бешенство перемещений, угрожающие интонации и ненависть войскового офицера к штабным: «Вы понимаете, как может ненавидеть человек, который знает, что ничего не выйдет, и который должен делать?» Рисунок роли резок и энергичен, приемы игры радикальны, но артист не «интересничает». Он играет подобранно и строго даже в тот момент, когда его герой в припадке гнева набрасывается на вестового Крапилина (Дмитрий Трусов) и убивает, смывая нанесенное оскорбление кровью. А потом мучается зряшной напрасностью этого убийства, столь же бессмысленного, как повешение мужиков, взятие с музыкой Чонгарской гати или удерживание Перекопа.

Серафима в исполнении Елены Оболенской – истинная петербургская дама, из тех «европеянок нежных» на брегах Невы, о которых писал поэт. Грация актрисы восхищает. В тифозной горячке она падает мягко, беззвучно, как по осени опадает лист с дерева, как-то безвольно закручиваясь вокруг себя, тихо скользит на пол, запрокинув голову. Ее болезненное душевное изнеможение – от тягостного бега в никуда. Ухоженная головка и стильное платье, в котором она появляется впервые, сменяются стрижеными патлами и белой солдатской рубашкой поверх кальсон (в лазарете наскоро остригли и переодели в то, что оказалось под рукой), а на берегах Босфора она выглядит чеховской учительницей гимназии: беретик на гладко зачесанных волосах, недлинная юбка и скромный жакет. В ней чувствуется порода. Очевидно, что советская Россия – не для нее, рожденной в другой культуре и для другой жизни. А решение о возвращении домой кажется безумным. Желание все забыть, будто ничего не было, тоже отдает безумием. «Но где мой дом и где рассудок мой?..»

Голубков, каким его играет Алексей Финаев-Николотов, не тянет ни на «рыцаря Серафимы», ни на сына петербургского профессора-идеалиста, ни на приват-доцента. Российского интеллигента в нем не прочитывается. Есть несчастный мальчик в очках, лишившийся своей комнаты, которая «до сих пор называется детской», учебной аудитории, книг и отцовской зеленой лампы. В Константинополе он возникает совсем погасший, сломленный тюремным заключением. Тема взросления потерянного подростка в образе угадывается, но не с той отчетливостью, которая требуется общим решением спектакля.

Генерал-майор Чарнота (Александр Алешкин) и его боевая подруга Люська (Анна Мохова) явлены в спектакле без авантюрно-романтического ореола. Они просто-напросто «зацепились» друг за друга в ситуации гражданской войны. Обстоятельства русского лихолетья как их сцепили, так и расцепили. Люська выглядит девахой, почти случайно прилепившейся к лихому генералу и сбежавшей от него, как только начались трудности эмигрантского житья-бытья. Ее побег из Константинополя окрашен нервной злобой, а неожиданная встреча с бывшим любовником в Париже поражает отстраненным равнодушием – было и прошло, сброшено со счетов и выкинуто из памяти. Актриса играет убедительно, но этого оказывается мало, особенно для тех, кто помнит жаркий актерский дуэт Евгения Лазарева и Натальи Гундаревой в знаменитой гончаровской постановке, его ошеломление в сцене расставания и ее прощальный крик, полный тоски о былом: «Чарнота! Купи себе штаны!» Здесь любовь оказалась «вычеркнута», и оба

образа это заметно обеднило. К тому же артист расцветил речь Чарноты подчеркнуто одесским говорком вместо певучего малороссийского наречия, что отнюдь не украсило роли.

Любимым булгаковским героям, чьи судьбы «бег» ломает и крушит, противопоставлены те, кто, несмотря ни на какие катаклизмы, прекрасно обустроил свою жизнь вне Отечества. И если с Люськи спрос невелик (сдали нервы, как говорится), то товарищ министр торговли Корзухин (Игорь Иванов), Главнокомандующий белой армией (Михаил Басов) и архиепископ Африкан (Евгений Яковлев) предстали со сцены изменниками идеи. Один вовремя сбросил с себя государственное служение, другой оставил свое воинство, третий покинул свою паству. Освободившиеся от бремени чести, теперь они сидят за столиком в турецком бардаке, попивают кофеек, мирно беседуют и лениво поглядывают вокруг. Глубоко обосновано сближение трех сытых и благополучных «отставников» с Артуром Артуровичем (Александр Зарядин). Несмотря на все сословные, национальные и культурные различия, их мировоззренческая общность несомненна. У этого «венгерца» тоже всегда все будет в порядке. При любом развороте событий он сумеет сотворить свой личный тараканий гешефт и, как говорят немцы, «из любого большого свинства сделать для себя маленький кусочек ветчины». В обрисовке данного человеческого типа театр верен авторским нравственным акцентам (вспомним Тальберга или Василису из «Белой гвардии» и кошмар Алексея Турбина, навеянный чтением «Бесов» Достоевского).

Спектакль несовершенен. Наивной архаичностью веет от некоторых постановочных приемов, как, например, «мистически» блуждающая в темноте по воздуху зеленая лампа с золотым ободком или добросовестно иллюстративное изображение «Ноева ковчега». В «парижском» акте показался напрасным перенос действия из дома Корзухина в салон третьеразрядного варьете. Кордебалетные девочки поданы излишне навязчиво, фокусника многовато (к тому же он не очень чисто манипулирует картами), и совсем лишним выглядит конферансье, попавший сюда прямиком из кинофильма Боба Фосса «Кабаре». Избыточный по деталям, акт рассыпается на отдельные сценки, действие провисает, возникают досадные длинноты.

Есть в спектакле и другие огрехи. Но все они искупаются чистотой интонации, честной самоотдачей актеров и, самое главное, отчетливой ясностью режиссерской позиции, не допускающей двусмысленных толкований и находящей исчерпывающее завершение в финале. Тих последний диалог Хлудова с небесным Вестовым, торжественно обрядовое омовение ног и тверд шаг генерала навстречу небытию. Скорбны фигуры Серафимы и Голубкова, развернутые в сторону родины. Нежно звучание бессмертных строк: «Я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег…».

Беглецам предстоит увидеть не ту Россию, которую они намечтали в эмигрантских скитаниях. В той стране, куда они намерены вернуться, не слышно колокольного звона и церковного пения, уничтожены монастыри, закинуты в дальние подвалы иконы, а памятная с детства Караванная переименована в честь политработника Красной армии, одного из первых военных комиссаров, товарища Н.Г. Толмачева. К тому же, совсем не исключено, что им предстоит высылка из родного Петербурга в провинциальную глушь и, может быть, в недалеком будущем расстрел за шпионаж в пользу турок, испанцев или французов с последующей посмертной реабилитацией…

Печален русский бег. Трагична его нескончаемость. Еще печальнее, что сегодня он утратил напряжение трагизма и превратился в поверхностную и ничтожную беготню. Примерно таково смысловое и эмоциональное наполнение булгаковских «снов», воссозданных на сцене Таганки с бережной и уважительной любовью к автору.

Александр А. ВИСЛОВ

ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ УЛАНБЕКА БАЯЛИЕВА

САМАЯ ЗНАМЕНИТАЯ ПЬЕСА А.Н. ОСТРОВСКОГО НА НОВОЙ СЦЕНЕ ТЕАТРА им. Евг. ВАХТАНОВА

«Гроза» еще только собиралась на Арбате, а Москва уж натурально зашумела, зашелестела по-всячески на ее предмет. Это при том, что она в наши дни настроена в отношении сценических новинок в целом довольно скептически, не однажды уже досадно обманываясь в своих ожиданиях. Да и что такое по нынешним пос(т)ледним временам, положа руку на сердце, «Гроза» – рядом с теми бурями (в данном случае, без кавычек; Шекспир здесь не при чем) и цунами, что порой взвихряются с иных столичных подмостков?! Слабое атмосферное возмущение – на большее с нашими хрестоматийными «вечными спутниками» Катериной, Кабанихой, да Диким рассчитывать, как казалось, не приходится… Однако вахтанговцы с этой ставкой, похоже, не прогадали – как минимум, на уровне эффекта предвосхищения. Да и постфактум, с точки зрения резонанса, все также вполне себе заладилось: спектакль разом вошел в категорию *must see*. Стремительно и уверенно. А вот насколько оправданно – об этом, наверное, стоит поразмышлять.

На тот, не скажу ажиотаж, но несомненный повышенный интерес, который сопровождал премьеру «Грозы», сработало, конечно, несколько факторов. Во-первых, сегодняшний общественный статус Театра им. Евг. Вахтангова, думается, добившегося-таки первостепенного положения в плотной конкурентной среде столичных сценических коллективов. Посещение его вновь вошло для москвичей в разряд очевидных «правил хорошего тона» (это при том, что всевозможными «гульбищами да игрищами» мы нынче, благодарение Богу, не обижены – куда там тягаться временам странницы Феклуши!). «Отметиться» у вахтанговцев означает сегодня не просто следовать моде, но и быть, что называется, в театральном «тренде» – эпоха Туминаса на наших глазах дала обильные культурные всходы.

Интересно, что новую славу старому театральному Дому на Арбате составили, в первую голову, постановки по русской классике, представляющие произведения из школьной программы, или около того. (Вот, кстати, еще один, пускай, запоздалый аргумент в споре с теми, кто видел в призвании «варягов» в наши труппы угрозу потери ими своей национальной самобытности; все, как выясняется, может происходить ровным счетом наоборот.) Это наблюдение вдвойне примечательно, если вспомнить, что со дня своего основания и на протяжении всех девяти последующих десятилетий вахтанговские подмостки являли собой один из наиболее ярко выраженных «западнических» театров столицы. Случались здесь, разумеется, и события, связанные, в том числе, с пьесами Островского – знаменитые «Без вины виноватые» Петра Фоменко, к примеру – однако главное направление репертуарных поисков детища Евгения Богратионовича исторически было неизменно устремлено туда, где все люди, по выражению той же Феклуши, «с песьими головами». Теперь не то – и работа Уланбека Баялиева априори встраивалась в славный туминасовский ряд: «Дядя Ваня» – «Маскарад» – «Евгений Онегин» (выдающийся «Бег» Юрия Бутусова, определенным образом тоже в него укладывается). Что, в свою очередь, надо полагать, явилось вторым фактором, заранее обеспечившим «Грозе» изрядное паблисити.

А третьим, наверное, стало само имя постановщика. Нет, не в том смысле, что Уланбек Баялиев – это Имя. Покамест нет, хотя у режиссера есть все основания, как прежде выражались, себе его «составить». Твердой порукой тому и временами хорошо заметное глазу оригинальное мышление, и безусловное наличие,

как минимум, крепкой руки (правда, обращающей на себя внимание не на всем протяжении спектакля, а в отдельные его моменты) и, наконец, «происхождение»: Баялиев – питомец Сергея Женовача, выходец из первой его мастерской, набора 2001 г., все семеро выпускников режиссерской группы которой, пока в большей или меньшей степени, но уже заявили о себе в профессиональном плане, пребывая, как в таких случаях принято выражаться, «на слуху». Создатель нынешней «Грозы» как раз из числа тех, кто был слышен в меньшей степени – по сравнению, например, Александром Коручековым, пару лет назад первым из своих однокурсников проторившим дорогу в Вахтанговский театр. Однако о поставленной им в этих стенах «Ревнивой к себе самой» Москва не гудела и не шумела, ни в преддверии, ни постфактум, как ни шумела она, впрочем, ни об одном спектакле деятельного Коручекова в сопоставлении с «Барабанами в ночи» – дебютом режиссера Баялиева, в Театре Et cetera, о котором, помнится, с десяток сезонов тому назад говорили довольно много (хотя «до» значительно больше, нежели «после»).

В чем тут фокус? Отчего творение одного постановщика, часто ничего еще, по сути, в искусстве не сделавшего, уже на стадии выхода сопровождается некоторой ажитацией, а другой может трудиться – причем, толково и талантливо – не один год, но раз от разу встречать, по отношению к очередной своей работе, максимум дежурный вежливый интерес?.. Однозначно ответить на этот вопрос сложно: процессы, по которым проистекает процесс формирования того или иного общественного «мнения» есть механика достаточно загадочная и до конца непознаваемая, а уж особенно в отношении нынешней театральной ситуации. Но одно, не лишенное известной парадоксальности положение в нашем случае, наверное, все же стоило бы озвучить.

Е. Крегжде – Катерина,
О. Тумайкина – Кабаниха,
П. Попов – Тихон
Фото Д. Дубинского

Речь идет, собственно, об имени собственном, точнее об его определенного рода магии, что некоторым от рождения (либо последующего географического перемещения) дана, а некоторым – нет. Согласитесь, что при прочих равных у спектакля Уланбека Баялиева куда больше шансов обратить на себя внимание современников, чем у постановок, осуществленных Павлом Зобниным или Даниилом Безносовым (я называю двух, безусловно, талантливых представителей того же курса Женовача, которые поставили немало достойнейших и более того работ, но исключительно на бескрайних просторах российской провинции – оба они поколесили, в прямом смысле слова, от Тильзита до Южно-Сахалинска). Это, надо заметить, прекрасно понимали многие артисты прежнего времени, избиравшие себе звучные сценические псевдонимы – тот же первый исполнитель роли Кудряша и популярный водевилист, автор «Льва Гурыча Синичкина» Дмитрий Тимофеевич Ленский, урожденный тривиальным Воробьевым. Не берусь судить, учитывал ли данный «фоносемантический» фактор вахтанговский творческий менеджмент, приглашая на постановку не кого-то, а именно Уланбека Баялиева, но он, в любом случае, сработал. На этот театр сегодня вообще – вольно или невольно – работает многое. Не само по себе, не волшебным образом – такое состояние здешней почвы, когда, по известному выражению, хоть бы палку в землю посади, и она с большой долей вероятности зацветет, требовало нескольких лет напряженной коллективной пахоты в рамках сосредоточенного, вдумчивого землепользования.

Режиссер, призываемый сегодня под вахтанговские знамена – обновленные и эффектно рющие – конечно же, должен отдавать себе ясный отчет в том, что ни красивого имени, ни даже красивых глаз тут сегодня будет явно недостаточно. Баялиев, которого это приглашение возвратило в театр после длительного периода кинотелевизионной деятельности (за эти годы он принял участие в создании таких сериалов, как «Сердцеедки», «Девичья охота», «Карамель» и «Мужчина во мне»), решает подкрепить себя красивыми словами. Может быть, конечно, это не было его личной инициативой, а, к примеру, идеей литчасти, но суть вещей от этого не слишком меняется. «Программный» текст, озаглавленный «Из разговора с режиссером Уланбеком Баялиевым», напечатанный в красивой и стильной – как и все, выходящее с некоторых пор под маркой Театра Вахтангова – программке, слишком бросается в глаза, чтобы не быть внимательно проштудированным. А в свете увиденного на сцене этот своего рода творческий «манифест» так и подмывает подробно проанализировать.

Начало весьма занятно. «Нам хотелось сочинить архаичный, поэтичный спектакль…» – заявляет Баялиев. По нынешним временам, когда каждый второй, а то и более того режиссер, молодой и не очень, отчаянно стремится – по крайней мере, на словах – к «обжигающей» совр-р-р-р-ременности, подобный курс на «архаику» представляется позицией самостоятельной и внушающей уважение. Дальше – хуже. В ход начинают идти банальности: «… спектакль, понятный современным зрителям: про человека, про любовь, про боль», «… не хватает глубокого подробного разговора о человеке». Потом наступает черед несколько неожиданных высказываний: «Мир живет в страшной спешке…» (ни дать, ни взять наша знакомица Феклуша вдруг врывается в монолог режиссера, начинает вещать да причитать его голосом). Наконец, от общих умопостроений «разговор» переходит к конкретике личного взгляда на пьесу Островского: «В городе Калинове каждый человек – сгусток боли». Сказано сильно, и увидеть «Грозу» в преломлении болевого шока, сквозь призму «сгущенного» тотального трагизма было бы, наверное, интересно, да вот только сам спектакль увлекшегося теоретизированием режиссера дает к тому далеко не полные основания.

Это, что ли, все та же, буквально не сходящая у нас с языка, Феклуша – один из этих сгустков? Колоритный, крупный во всех отношениях артист Евгений Косырев преподносит свою странницу, ровно на цветастом купеческом блюдечке – сочно, смачно, вкусно, с каким-то, хочется сказать, «табаковским» удовольствием и от озорной травестии, и от сугубой роскоши

О. Тумайкина – Кабаниха, А. Горбатов – Дикой. Фото Д. Дубинского

В. Семеновс – Несчастный Счастливец, Е. Крегжде – Катерина. Фото Д. Дубинского

текста своей роли (пассажи про всю эту неизбывную московскую суету, не говоря уже о филиппике по адресу «неправедных салтанов», Махнута турецкого и Махнута персидского, рождают горячий отклик в зрительном зале, утверждая правоту тезиса «Островский – наш современник» в разы отчетливее любого теоретического постулата). Замечательный образ, один из наиболее внятных и выверенных в спектакле, имеющий в себе много всего, вот разве что, за исключение «сгустка боли», которым здесь и не пахнет.

Этой боли, которую увлекаемый полетом своих мыслей постановщик далее определяет в качестве «тяжести бытия», которая, по его мнению, «у каждого <…> оправдана», трудно почувствовать и у Кудряша, предъявленного Евгением Косаревым, пожалуй, наиболее «современным» из всех персонажей спектакля (исполнитель выдает нам эдакого почти что «конкретного пацана», не лишенного свойственного отдельным представителям этой человеческой категории обаяния, но весьма далекого от какой бы то ни было рефлексии – всякой боли непременного и необходимого «товарища»). Как-то совсем нет ее и у Глаши, которая, надо сказать, Любовью Корнеевой намечена (правда, именно, что намечена) весьма любопытным образом: по традиции исключительно «служебный» персонаж «девки в доме Кабановых», в

данном раскладе, во-первых, ни в коей мере не девка, а скорее, старушонка – вкрадчиво, почти бесшумно приносящая с собой на сцену некое

безотчетное чувство тревоги; то ли соглядатай, то ли домовой, странный дух этого несчастливого дома Кабановых.

При всем желании не обнаружишь не только сгустка, но даже и какого-то намека на внутреннюю боль у здешнего Бориса. Ходит себе по сцене этакий отчаянно скучающий молодой человек, носит свои пиджаки, ежесекундно демонстрируя всем своим видом, как глубоко неинтересен ему город Калинов со всеми его обитателями. И полюбил-то он Катерину… Хотя, впрочем, какое тут «полюбил» – любовью с его стороны, кажется, и не пахнет. Так, сошелся от нечего делать и от нечего же делать погубил. Разочарованный «чеховский интеллигент», случайно забредший в драму Островского?.. Это могло бы быть интересно и даже, что называется, «тянет» на концепцию, если бы скука персонажа Леонида Бичевина была – как бы это помягче выразиться? – более «художественно организована». Скуку нужно суметь поставить и сыграть нескучно: обидно, что эту прописную истину приходится употреблять именно по отношению к Бичевину. Снявшись в начале своей карьеры в картинах Алексея Балабанова и представ там исполнителем нервным, тонким и харизматичным, он едва ли не претендовал на то, чтобы стать одним из актерских «лиц» своего поколения, его возможным символом. Однако впоследствии как-то затерялся – и в сериальном омуте, и в труппе Вахтанговского театра – очень хочется надеяться, что временно.

Было бы, однако, неверно говорить, что «боли» в «Грозе» Баялиева нет вовсе. Напротив того: ее категорическое отсутствие у одних персонажей с лихвой искупается у иных той действительно невыносимой «тяжестью бытия», которую они, порой, буквально на физическом уровне ощущают и транслируют в зрительный зал. Такова Варвара, получившаяся у молодой Екатерины Нестеровой выразительно странным, вдоволь загадочным существом, эффектным воплощением то ли заповедного «духа лесного», то ли мятежного «духа 1968-го». Этой бунтарке, этому «неприрученному зверьку», заставляющему вспомнить одновременно и о девушках-мавках, и о девушках-хиппи, дико неуютно и в материнском дому, и в калиновском саду и, кажется, вообще, среди людей. И вся ее любовь к «конкретному» приземленному Кудряшу есть, похоже, не что иное, как яростная, на грани надлома, попытка вырваться хоть куда-то, забыться хоть на время, дабы не сотворить что-то со своей постылой, невыносимой – в этом городе, среди его обитателей – жизнью. И, наверное, эта Варвара со временем последует за Катериной – по крайней мере, такой выход из всех ее внутренних борений и терзаний видится наиболее логичным.

Подлинно трагической фигурой предстает в спектакле Тихон. При том, что в этом образе нет ни малейшего намека на котурны: перед нами не просто традиционный «слабый человек», алкоголик и маменькин сынок, но типаж, так и просящийся куда-то на страницы учебника по психиатрии. Процесс активного саморазрушения дошел в данном случае до медицинского диагноза, до стадии невозврата, до непоправимых личностных изменений. При этом актер Павел Поляков, прежде обративший на себя внимание хирургически точно сделанной ролью вестового Крапилина в бутусовском «Беге», умудряется с виртуозной ловкостью пройти по тонкой грани, ни разу не свалившись в демонстрацию столь привлекательно «вкусной» паталогии, или в пещерный натурализм. Тем более что остатки «человеческого, слишком человеческого» нет-нет, да и прорываются откуда-то из глубины этой потерянной, заблудшей души. Выступая достойным наследником некогда славной, а ныне несколько позабытой традиции русских актеров-неврастеников, он уверенными, сочными мазками живописует отталкивающе своего Тихона и жалким и, вместе с тем, внушающим истинную жалость. А это, согласитесь, вещи принципиально разного порядка.

Под стать неуравновешенным, мающимся детишкам и их мамаша. В этой «Грозе» отменная Кабаниха, сыгранная Ольгой Тумайкиной, как прежде писали, «с большим чувством», с недюжинной глубиной проживания и умным актерским постижением биографии образа. Это еще одна «страдательная» героиня, что, безусловно, не отнесешь к разряду сценических открытий: в последние годы, с

легкой руки Нины Чусовой (а также Елены Яковлевой), наши театры принялись наперебой «оправдывать» Марфу Игнатьевну Кабанову, а наши актрисы настолько преуспели в качестве адвокатов этой изначально все же не слишком-то приятной женщины, что наконец уже захотелось когда-нибудь увидеть Кабаниху – настоящее исчадие ада… Героиня Тумайкиной от подобной «неактуальной» трактовки бесконечно далека. Хотя и особой «приятной во всех отношениях» ее также не назовешь. Да, суровая. Да, властная. Да, жесткая. Но пристально наблюдая за вахтанговской Кабанихой, бесконечно интересной в каждое мгновение своего пребывания на сцене, мы отчетливо понимаем, откуда берется эта жесткость и чего ей стоит эта властность. Катастрофически не сложившаяся жизнь, обещавшая при начале столь много и столь стремительно пролетевшая, не дав, по большому счету, ничего – наверное, вот главное содержание этого образа, его несущая конструкция. Бесконечное одиночество – рядом с этими очевидно «неудавшимися» детьми, с этой непонятной, явно не от мира сего снохой, а по сути дела, с одной только гомерической Феклушей. Одиночество, порождающее с трудом подавляемый гнев – на весь белый свет. Порождающее клокочущую зависть – в первую очередь, к Катерине, у которой, хоть и плохонький, но муж, хоть и пьяненько, по-своему, но любящий… А счастье-то, как водится, было так близко – с тем же кумом Диким (еще одна запоминающаяся работа Александра Горбатова – еще одного, наряду с Е. Нестеровой, П. Поповым, Е. Пилюгиным, несомненно, перспективного артиста созданной в прошлом году Первой студии Театра им. Евг. Вахтангова). И их парная сцена, полная груза острых волнующих воспоминаний, полная тоски по несбывшемуся и ностальгии по непрожитой жизни – нежно лирическая и при этом «достоевская» – является, наверное, лучшей сценой спектакля.

Постановка вообще как-то досадно распадается на отдельные сцены: удачная – менее удачная – еще менее удачная… И на отдельные образы, зачастую существующие в пространстве сцены «самопроизвольно», вне связи с режиссерским «целым», которое, при всем желании, как-то не «вытанцовывается». Многие из них заслуживают рассмотрения пристального и анализа более подробного, нежели тот, который мы некоторой критической скорописью обозначили. В основе своей все происходящее очень напоминает хорошую, добротную и даже более того, но … студенческую работу («семестр Островского» некогда проведенный Сергеем Женовачом со своим первым гитисовским курсом, похоже, не отпускает по прошествии многих лет, продолжает жить в памяти его участников). Перед нами разворачивается череда этюдов, порой отменно задуманных и выполненных, а порой – как это часто бывает в ученических экзерсисах, кажется, не успевших толком сложиться из-за отсутствия то ли времени, то ли того, что называется общей режиссерской идеей.

Вернемся еще раз к «программному» тексту У. Баялиева. В «Грозе», по его мнению, нет пресловутого «темного царства», «нет противопоставления света и тьмы» – как прямо выражается постановщик. «Катерина, – продолжает он свои рассуждения, – не “светлее” и не “лучше”, чем все остальные».

Положим, с добролюбовским взглядом на пьесу Островского за минувшие полтора столетия (а особенно в последнее время) разве что ленивый не вступал в полемику – никакого особенного новаторства здесь нет. Что же до главной героини, так ее когда еще пытался, причем, небезуспешно, низвергнуть с возвышающего пьедестала «луча света» радикально настроенный Дмитрий Писарев: «полоумная мечтательница» ваша Катерина, говорил, «визионерка» – вот и весь сказ. Евгения Крегжде предстает на сцене ни в коей мере не «лучом», но «визионеркой», существом не от мира сего – ее также не назовешь. Это весьма крепко стоящая на земле особа, подобно всем прочим персонажи спектакля, мало удовлетворенна тем, как складывается ее нынешнее существование, но, в отличие от остальных Катерина против этого восстает. Она, кажется, единственная в городе Калинове твердо понимает, чего хочет и к поставленной цели упрямо идет.

О. Тумайкина – Кабаниха,
Е. Косырев – Феклуша
Фото Д. Дубинского

Эта Катерина – борец. А еще точнее – вспомним о названии кстати пришедшего на ум старого советского кино – «борец и клоун». Достаточно упомянуть о том, с какой дерзостью и озорством исполняет она повеление свекрови кланяться мужу в ноги при расставании: встает аккурат спиной к Кабанихе, так что глубокий поклон этот демонстрирует тыльной своей стороной верх непочтения по отношению к последней.

Спрашивается: почему бы нет? Отчего бы и не быть в новой режиссерской трактовке такой вот Катерине – нисколько не жертве, а женщине деятельной, упрямой, с активной жизненной позицией (тем более что в лице Крегжде – актрисы смелой и точной – подобное решение роли выглядит вполне оправданным). Все это, наверное, возможно, но при таком подходе и целый ряд других акцентов в пьесе, прежде всего, финальное самоубийство героини, настоятельно требуют быть переставленными. Сейчас развязка с трудом вытекает из логики всего предшествующего развития действия.

Похоже, что режиссер это прекрасно понимает. И стремится в финале спектакля уйти от диктуемой сюжетом предопределенности. Катерина находит свой выход из намертво запутанной жизненной ситуации не в темных водах Волги, а в … лапах поднявшего ее, закружившего в своих мягких объятиях, повлекшего куда-то в темный угол сцены кота.

Этот кот, а точнее, как он обозначается в списке действующих лиц, Несчастный Счастливец в исполнении Виталийса Семеновса – персонаж от театра, своего рода дзанни, зооморфный слуга просцениума – довольно симпатичен со всеми его гэгами, вставными номерами, ужимками и прыжками (другое дело, что все эти милые исполнительские штуки опять-таки неминуемо отсылают к студенческим упражнениям, этюдами на наблюдения за животными). И с ним постановщику, создается впечатление, куда интереснее, нежели с Катей (не без фамильярности именуемой так в том самом тексте «Из разговора…»), которая отчего-то «боится большой любви», и Бог ее знает отчего…

По мнению Баялиева, не из-за религии – религиозный мотив, для пьесы «Гроза» мало сказать важный, действительно сведен практически на нет. Режиссеру видится, что движущая сила Катерининого страха любви – это совесть, и далее процитируем: «Катя хочет, как и все мы, быть достойным человеком, порядочным, жить без вранья».

Приносим свои извинения за столь частое использование режиссерского предуведомления – но оно, согласитесь, так и просится быть использованным. За ним, кроме того, четко проглядывается определенная растерянность перед «глыбой» великой пьесы. Не хочется повторять школьные зады – это понятно. (Хотя, где они эти зады? «Грозу», кажется, исключили сегодня из школьной программы.) Хочется продемонстрировать оригинальный подход. И вот в угоду такому желанию из пьесы изымаются целые роли, например, сумасшедшая Барыня, которая в мрачном мистическом пространстве, созданном сценографом Сергеем Австриевских (центральное место на сцене занимает огромная полуповаленная мачта: видать, грозы и даже ураганы для этого Калинова – обычное дело), пришлась бы, по нашему мнению, как нельзя более кстати. А другие роли подвергаются существенной вивисекции: здешний Кулигин недаром превратился уже на уровне программки из «часовщика-самоучки, отыскивающего перпетуум-мобиле» (как он обозначен у Островского), просто в «химика, механика», и за этими терминами, в данном случае, проглядывает скорее какая-то криминальная коннотация. К химику и механику так и хочется добавить «мазурика», каковым и предстает этот персонаж в исполнении Юрия Краскова. Какое там изобретательство? Какие солнечные часы на калиновском бульваре?.. Все это если когда-нибудь и было, то осталось в далеком прошлом, а сейчас перед нами, в лучшем случае, униженный и оскорбленный, несчастный «пьяненький».

Отсылки к Достоевскому недаром уже во второй раз возникают в настоящей рецензии. Федор Михайлович, несомненно, «переночевал» в «Грозе» Уланбека Баялиева – в той же Катерине Крегжде при желании можно разглядеть отзвуки его сильных и страстных женских натур. Но «переночевал» как-то наскоро, неглубоко, оставив воспоминание о своем присутствии, что называется, по касательной.

И снова, думается: вот кабы по «достоевской» линии более вдумчиво, целеустремленно и подробно развернуть эту сценическую трактовку – в итоге могла бы, возможно, сложиться занятная, действительно оригинальная режиссерская версия. Но Достоевскому довольно трудно конкурировать с котом, с которым, безусловно, проще, отчего режиссер и уделяет ему столько внимания в своей концепции и в своем разборе. Или со Старой собакой – такой персонаж так же присутствует на сцене. Правда, справедливости ради нужно сказать, что до нее, сыгранной заслуженным артистом России Анатолием Меньщиковым, у создателей спектакля руки как-то тоже особо не дошли. Полежала она себе в лодке, полаяла слегка, да и пошла прочь… А чего ради была придумана, что собой символизировала, так и унесла с собой в качестве одной из множества загадок «Грозы».

Впрочем, наличие загадок, даже и представляющих весьма малые шансы к тому, чтобы быть разгаданными, это уже немало. Особенно на фоне большого числа наших театральных премьер, в которых отсутствуют и они, и вообще что бы то ни было, предполагающее серьезный анализ. А тут спектакль хоть и не сложился в цельное высказывание, но хотя бы претендовал на таковое. Хотя бы предъявил несколько важных значительных актерских работ, которые, вкупе с положением первой столичной сцены, законно занимаемой сегодня вахтанговцами, вызвали к нему и повышенный интерес, и повышенную благосклонность. Наша же «итоговая» оценка работы Уланбека Баялиева вполне корреспондируется со взглядом самого режиссера на «Катю» Кабанову, которая, по его мнению – приведем в завершении еще один фрагмент «из разговора», на сей раз уже без всякой иронии, – из числа тех, «на чью долю выпадают бесконечные похвалы и осуждения, размышления, оценки, исследования…»

Татьяна МОСКВИНА

ТЕАТР. АКТЕР. СЧАСТЬЕ

Не имею сверхценных идей о том, каким должен быть театр. Театр мне ничего не должен. Он явно превышает меня – без меня был и будет. Пересеклись мы с ним ненадолго, всего-то на время моей жизни.

Сомневаюсь в концепциях. Ценю мгновения. Иду в театр и приговариваю: ничего, жить можно. Что-то вырабатывает тело театра – то ли «голубое сало», по Сорокину, то ли «бледный огонь», по Набокову. А мне того и надобно. Я – старая театральная крыса. К примеру: видела весь репертуар ленинградского Театра музыкальной комедии за 1972–1979 гг. Все спектакли и не по одному разу. Думаю, без таких зрителей жизнь театра (конкретного театра, одного театра, вот именно этого театра) – пуста и призрачна.

В жизни театральной крысы главный вопрос – это вопрос личного театрального счастья. Он, бывает что, никак не пересекается с театроведением и театральной критикой. А бывает, что пересекается. Скажем, за те годы, что Юрий Бутусов возглавляет Театр имени Ленсовета в Петербурге, у него образовался устойчивый фан-клуб. Именно на его спектаклях, критикой признанных, царит приятно напряженная и восторженная атмосфера. Некоторые зрители ходят на спектакли по нескольку раз – говорят, что хотят вникнуть и постичь. На самом деле, конечно, хотят того же, что и все смертные – повторить один раз бывшее счастье. Тут мы имеем радостное совпадение критики и зрителя, довольно редкое. Те же критики многократно воспевали современный Александринский театр, однако приятно напряженной и восторженной атмосферы зрительского возбуждения и предвкушения там нет. Скорее, преобладают вежливое удивление и недоумение, сопряженные с готовностью ознакомиться с некими формами театрального бытия. Почему в Александринке нет счастья? По тем же причинам, по каким не удалось до сих пор полностью преодолеть архаичный, неудобный, да попросту неприличный способ размножения рода человеческого. Архаический, он же – «старый казачий» способ размножения, все-таки до сих пор господствует.

Есть архаический вид и у личного счастья театрального зрителя – это актер, сила его воздействия, контакт его с аудиторией. У Александринки силы воздействия актера и его полноценного контакта с аудиторией, как правило, нет. А в спектаклях Бутусова – есть. При любых вольностях, при любом полете фантазии, режиссер не забудет про актера, да что там – «забудет»: Бутусов с исключительной настойчивостью «ввинчивается» в самую сердцевину актерского существа, разбивает вдрызг все его уютные штампы, добывает скрытые резервы и налаживает новую энергию существования.

В спектакле Бутусова «Город. Женитьба. Гоголь» (2015) форма пьесы деконструирована, представление не начинается и не заканчивается «по Гоголю», хотя почти весь текст автора предъявлен без изъятий, только он разобран на кусочки, и некоторые пассажи повторяются несколько раз. Добавлены фрагменты иных сочинений Гоголя («Записки сумасшедшего»), тексты из Достоевского и Цветаевой. Это обычное дело в «кабаре Бутусова», где действуют, как известно, вольные комедианты, всегда готовые не только продекламировать классический текст, но и сплясать, сыграть на пианино, трубе, гитаре, своих нервишках… Бутусов четко выделяет из населения пьесы трех женихов – Яичницу, Жевакина, Анучкина – как трио клоунов. Поручает эти роли трем комикам театра – Сергею Мигицко, Александру Новикову и Евгению Филатову. И с них начинает спектакль.

Это грустные петербургские клоуны в черных костюмчиках. Они кучно стоят у круглого столика со своими стаканчиками. Деликатные,

Сцена из спектакля «Город. Женитьба. Гоголь». Театр им. Ленсовета. Санкт-Петербург

С. Мигицко – Яичница, А. Новиков – Жевакин, Е. Филатов – Анучкин. «Город. Женитьба. Гоголь». Театр им. Ленсовета. Санкт-Петербург

нежные существа. Даже когда их тянет попеть от души, они отрывисто-печально, вполголоса пропевают две-три фразы из хороших советских песен и внезапно замолкают. Потом, вновь собравшись с душевными силами, выпевают максимум куплетик и опять останавливаются, несчастными замороченными глазами глядя в хохочущий зал. Суть комизма в том, что Мигицко (вообще почти что и гений), Новиков и Филатов – актеры ярко-красочные, и их трагикомическая «сурдинка» специально изобретена режиссером для этого спектакля. Где «счастья нет и быть не может» – не итог, это предпосылка, условие существования. Счастья нет и быть не может, но люди, вопреки рассудку и собственному горестному опыту, вновь пытаются что-то найти в мираже не злобного, но исключительно призрачного Города.

Это такой, знаете ли, Город… Вот из двери в глубине сцены, белой двери, как будто висящей в воздухе, выпрыгивает бодрой лягушкой существо с огромными розовыми ушами и розовом же костюмчике в обтяжку – Кочкарев (С. Перегудов). А его поджидает пышная сваха (Г. Субботина), прилежно вычесывающая собственный, из-под юбки торчащий, крупный длинный хвост в полосочку. Ясно дело, черт и ведьма, и появление их в гоголевском мире

куда как уместно. Правда, это только одна сцена, дальше и ушки опадут, и хвост под юбку обратно спрячется, у режиссера хватит вкуса не нажимать и не настаивать, пошутил – и хватит. Однако же дело сделано, намек принят. И авторы Города, Петр с Екатериной, мелькнут ненадолго – как фрики для экскурсантов, а все-таки, а все-таки… и вот в этом, постепенно проступающем, насквозь литературном Городе (где главный жених, Подколесин в исполнении О. Федорова – серьезнейший господин, мрачный чиновник в очках и с портфелем), на полных правах живут уморительные «призраки гоголевских женихов». Их уловили и воплотили

наши клоуны, в память обо всех психованных, замурзанных, навеки испуганных и обездоленных одиночках как бы мужского рода, к которым одна только невеста придет – «девушка с косой». У каждого клоуна будет соло, но запоминаются они, главным образом, вместе – трио деликатных привидений.

И, несмотря на изобретательность режиссерских инноваций (в изобилии), когда трио клоунов ближе к концу представления покидает сцену – градус увлеченности зрителя идет на спад. Инновации попадают в нерв, когда идут через актеров, и повисают в воздухе, когда осуществляются помимо них. Пусть в обновленном виде, но все то же старое счастье ожидает, если ожидает, зрителя.

Владимир Туманов поставил «Грозу» А.Н. Островского на сцене санкт-петербургского Театра на Васильевском (2016) тоже с большим количеством инноваций. Образы Сумасшедшей барыни и странницы Феклуши соединены в один – эксцентричная падшая женщина (Т. Калашникова) в шляпке, с вечной сигаретой в зубах и драных колготках в сеточку, живет на берегу, за лодкой (а лодка в центре сцены – это главный образ сценографии С. Пастуха). Как бы олицетворяя тезис Кабанихи «вот куда воля-то ведет».

Кулигин (М. Николаев) – разумеется, никакой не изобретатель, а умный, талантливый жулик, предводитель целой шайки «веселых нищих». Борис Григорьевич, возлюбленный Катерины, ловко играет на саксофоне, конечно, противостоящем залихватской местной гармошке… Однако центральной коллизии инновации не затрагивают: Катерина (Е. Мартыненко) – действительно прекрасная и душевная молодая женщина, а ее свекровь Кабаниха (Н. Кутасова) – душная тиранка, правда, злобность ее объяснима, Кабаниха стареет и страстно хочет удержать то немногое радостное, что осталось в ее жизни (визиты вальяжного соседа Дикого, почтительность сына Тихона). В спектакле много мелкой, подробной актерской игры, явно возникшей из импровизаций на темы пьянства, обмана, флирта, все это зритель легко считывает и понимает. А вот когда

Сцена из спектакля «Гроза». Театр на Васильевском. Санкт-Петербург

Н. Медведева – Татьяна Даниловна,
А. Хатников – Краснов.
«Отелло уездного города». МХАТ. Москва

на сцене появляется Тихон – Сергей Агафонов, зритель вмиг поднимается на иной уровень общения со сценой.

Вообще-то Тихон, подневольный сын Кабанихи и муж Катерины, чаще всего удается актерам – роль хороша, «с глубинкой». У Агафонова – острейший внешний рисунок, его Тихон выражает свою угнетенность и подневольность не в мрачной замкнутости, напротив, он беспрерывно движется, дергается, подпрыгивает, полутанцует. Он чуток к угрозе, как насекомое, стремителен и легок, но эта стремительность и подвижность – ужасной природы, она не от свободного живого развития, это острый психоз. Террор материнской любви придавил в нем мужское начало, опустошил, выпотрошил, превратил в «нечто», в какого-то человечка-кузнечика, которого ни любить, ни даже жалеть невозможно. А притом Агафонов – симпатичнейший артист, худощавый, с замечательными глазами, удивительно пластичный, обаятельный, и это режиссер Туманов разглядел в нем злосчастного раздавленного Тихона. Причем – раздавленного буквально. Когда Катерина признается в измене, Тихона разбивает паралич, и последнюю свою сцену он проводит с костылями. Но это уже пошли опять инновации, сами по себе безвредные, порою даже интересные, однако не имеющие свойства художественной необходимости, так выразимся. То есть и без костылей Тихон-Агафонов без зазоров входит в плотный контакт с публикой. «Сыночка» Кабанихи мы знаем, опознаем безошибочно, мы видели-перевидели в жизни этих погибших людей, которым так страшна жизнь, всякая жизнь, которым вот сейчас нужен кусочек свободы, чтобы убежать, напиться, забыться, уснуть… Сеющие несчастье вокруг, они не злы и не добры. Они… никакие. Как будто не родились, а так и замерли в утробах своих страшных матерей…

Так что ж, спросит читатель, без режиссерских «инноваций» – лучше? Я этого не говорила. Напротив того, думаю, что театрального счастья (если за счастье принять силу и глубину актерской работы) вообще на свете немного. Бывает, что актерская работа возникает внутри новаторского режиссерского проекта. А бывает, что она существует в произведении консервативной формы. Все бывает, ага. Скажем, Владимир Бейлис, работающий в основном в Малом театре, – режиссер устойчиво-консервативного направления. В МХАТе имени Горького идет его новый спектакль, «Отелло уездного города». Спокойно и добротно, в хороших, в меру нарядных костюмах, на фоне подробных декораций В. Серебровского (художник славен тем, что полностью обставляет жилища героев мебелью и посудой, вдобавок прописывая вид из окна до нескольких километров), артисты рассказывают нам пьесу Островского «Грех да беда на кого не

живет». Выпавшая из современного театрального обихода пьеса когда-то произвела сильное впечатление на современников, скажем, на Ф.М. Достоевского, и он явно оттуда позаимствовал интонации и ритмы своего Парфена Рогожина. Дикция в МХАТе имени Горького – сильная сторона труппы, текст у Островского… что толковать, ясно все с Островским, так что публике тоже – спокойно и комфортно. Конечно, искушенный зритель привык, что в современном театре сценография создает образ спектакля, а не является нейтральным фоном для действия, и что хорошо для мещанской комедии – вряд ли годится для трагедии (а «Грех да беда» – трагедия). Но ведь и это ни на каких скрижалях Моисеевых не прописано. Отчего же сильнейшим душевным драмам не происходить среди шкафчиков, чашек и кувшинчиков? Так вот, выходит актер Александр Хатников в роли лавочника Льва Краснова, и все на сцене преображается. Хатников, статный русский красавец с глубокой и страстной артистической натурой, абсолютно поверил в существование своего героя и стал им. Его ревность – не многословная литературная ревность, а борьба человека за свое счастье, свой дом, свою обожаемую жену. Он в дом свой входит не привычно-рутинно, входит как в храм, созданный собственными руками, он всегда пребывает в высоком напряжении душевных сил. Большинство актеров в спектакле оживают только вместе с текстом, по принципу «внимание – говорящему», а Краснов–Хатников живет всегда, и тогда, когда помалкивает, взглядывая на окружающих, напряжен не меньше, чем во время разговора. Ума, пожалуй, что и нет, воспитания никакого, речь грубовата, повадки звероваты – а душа огромна, беспокойна, рвется к радости и легко обваливается в несчастье. Чрезмерность любви Льва Краснова (для его среды любить жену – это что-то неприличное) обрушивает его мощь, изъязвляет мужественность, замыкает в одиночестве. Сильный мужчина, он уязвим и беззащитен. Особенно хороша сцена в последнем действии, где жена переменяет Краснову рубашку, с будничной зеленой на праздничную белую с шитьем. Жена уже уговорилась с давним знакомым барином на свидание, она, если не изменила мужу фактически, то душевно – конечно, изменила, любви в ней нет, она лжет и обманывает доверившегося ей. А еще не знающий меры своего несчастья Краснов замирает от прикосновения любимой, ликует, и, можно сказать, внутренне танцует – а так-то он человек степенный, с повадкой собственника… И что зритель? Да с первых мгновений игры Хатникова прилепляется к нему неотрывно. У публики есть какое-то животное «чувство актера», и если она может увлечься дешевкой – особенно, если артист старательно выманивает реакцию – то настоящую работу она не пропустит ни за что.

Заглянем в еще одну постановку В. Бейлиса – на этот раз, в Малом театре. Я не собираюсь преувеличивать роль и значение этого режиссера для отечественной сцены, но у нас сегодня «все глядят в Наполеоны», оригинальничают и хвалятся «новаторством», а Бейлис – добросовестный, трудолюбивый служитель театра, ставящий крепкие и, кстати, кассовые спектакли. Мне такие люди нравятся. Без них нельзя. Так вот, в постановке детектива Р. Тома «Восемь любящих женщин», среди нормальных, привычных актерских работ консервативного рисунка, мы отыщем одну «ненормальную» – это Людмила Титова в роли Огюстины. Огюстина эта – самая злосчастная из «восьми любящих женщин», она обездолена и обойдена капризной госпожой – жизнью, и находится в состоянии острого депрессивного психоза, которое наша героиня не скрывает, но гордо предъявляет всему враждебному миру. Сердитое замороченное существо в бесформенных тряпках появляется на сцене, чтобы показать, как ее, прекрасную и замечательную, все унижают, мучают, презирают и как она за это всех ненавидит. Актриса играет строго в комедийном регистре, отчего ее очкастая придурковатая тетка, забившаяся в агрессию от обиды на жизнь, становится не только предельно узнаваемой, но и привлекательной. Сквозь улыбку – ее жалко… А зритель? Зритель опознает свое счастье с первых минут появления Огюстины – Титовой и сопровождает всю ее игру одобрительным смехом радости, в котором звенит нота

Сцена из спектакля. «Восемь любящих женщин». В центре И. Муравьева – Бабушка. Малый театр. Москва

поощрения полюбившегося актера – «ты играй, играй, мы здесь, мы понимаем тебя…».

Когда это тихое счастье – видеть хорошую актерскую работу – у меня отбирают, хотелось бы знать, во имя чего и для чего? Вот у Бейлиса я вижу Хатникова, вижу Титову, и время моей зрительской жизни проходит не зря. А на «Борисе Годунове» Богомолова в театре «Ленком» оно проходит впустую, поскольку даже сам режиссер, наверное, не станет утверждать, будто артисты у него что-то «играют». Они «участвуют», присутствуют на сцене, но работой это назвать затруднительно. В чем труд, скажем, Марии Мироновой, которая в «Борисе Годунове» выходит на сцену, нечто напевая, а нам поясняют, что это – популярная польская певица Марина Мнишек. Если бы она вышла на сцену и мы сразу поняли, что это популярная польская певица, еще можно было бы говорить о какой-то там «работе»…Кстати, часто слышу о том или ином шалуне-режиссере – «но он же талантлив» – и не очень понимаю: коли режиссер отказывается от действенного анализа пьесы, сходу обрушивая ее, и не работает с артистами, то как, с помощью чего можно определить его талант? Как говорил Порфирий Петрович Родиону Романовичу: вам, необыкновенным-то людям, может, какие клеймы надо ставить при рождении, чтоб отличить вас от обыкновенных? Где, в чем проявляется талант режиссера, если драма разодрана в клочья, а актеры дуркуют на сцене?

Л. Титова – Огюстина. «Восемь любящих женщин». Малый театр. Москва

Ничего, жить можно. Жить можно, ничего. Сегодня забежишь в ТЮЗ московский, посмотреть, «хороша ли девица Боярская», завтра в СТИ к Женовачу заглянешь, как там Вертков (питаю слабость; не одинока в том), в Санкт-Петербурге есть «Мастерская» Козлова, где все молоды, веселы, талантливы, да и в «блистательных закоулках», вроде Музея Достоевского, можно набрести на оригинальнейшее зрелище вроде «Любви и смерти Кости Треплева» (вариации Вениамина Фильштинского и четверых артистов на темы «Чайки»); а там, нежданно, вдруг какой-нибудь курс выпускников ворвется на сцену, не желая ничего знать, о том, что модно в этом сезоне, но чтобы – свое сказать, выкрикнуть, сверкнуть… бледный огонь, знаете ли. Может, он и вечный, кто его знает.

Елена ГОРФУНКЕЛЬ

ПИСЬМА ИЗ ПЕТЕРБУРГА

«Букет» спектаклей в «Письмах из Петербурга» составляют дикие растения – простые, не очень заметные постановки из не очень заметных петербургских театров. В них тоже бывают премьеры, актерские открытия, словом, это настоящий театр. Исключение в букете полевых сценических цветов – Театр музыкальной комедии. У него огромная история, в которой были и корифеи, и события. Только Театр музыкальной комедии как-то затерялся между музыкальным театром с его операми и балетами и драматическим театром. А поскольку последняя премьера здесь – синтез драматического театра, традиций оперетты и музыкальной комедии, объединившихся вокруг знаменитого русского романа, сам собой напрашивается особый взгляд на нее.

Что касается других сюжетов в «Письмах», то это театральные подвиды: недавно возникший кукольный театр «Карлссон Хаус», скромно существующий на берегу Фонтанки среди старших успешных товарищей. Или «Цехъ» – новенький театр, только что начинающий свою самостоятельную жизнь. Наконец, к совсем диким сортам театра относятся любители; например, простая студия при обычной школе, готовая вступить в соревнование с профессионалами. Вот из таких слагаемых собирается непарадная картинка театрального Петербурга.

ШАГ К СЕБЕ

«Если на минуту забыть символистский флер и вычурную метафоричность, мистический морок и арлекинаду…» – думаю, в этих словах автора либретто Константина Рубинского – ключ к спектаклю петербургского Театра музыкальной комедии «Белый. Петербург», поставленному Георгием Тростянецким по роману Андрея Белого. Действительно, законы литературы и театра могут решительно расходиться. Что уж говорить о театре музыкальном. Роман не единожды инсценировался как в драме, так и в балете, и всегда успех определяла транскрипция, выбранные параметры театрализации. С другой стороны, в этом многослойном и многофигурном произведении отчетлива детективная интрига, всегда привлекающая театр – революция и террор, и театральная составляющая – «серебряный век». Поэтому в тексте либретто звучат Александр Блок, Федор Сологуб и другие поэты. Неизбежно ушли глубинные сопоставления «Петербурга» с «Медным всадником», хотя царь Петр в одеянии фальконетова монумента произносит в прологе монолог о России и Петербурге, и тема города-фантома им озвучена. Роман для сцены сжат до сюжетной пружины, которая распрямляется и бьет с нарастающей от эпизода к эпизоду силой.

Сценографы недалекого прошлого наверняка хоть немного завидуют сегодняшним художникам театра: видеоинсталляции способны за секунды изменять пространство. В спектакле «Белый. Петербург» иллюзия подлинности каждой «картинки» очень высока: площадь, кабинет, проходной двор, дворцовый зал или угол трактира – повсюду чудесным образом оказываются персонажи спектакля, и для полноты впечатления достаточно пары дополнительных элементов реквизита: стол, диванчик, кресло. Художник Олег Головко и видеоинженер Тимофей Мокиенко выстроили во всю высоту сцены конструкцию из семи разновысоких блоков-«лего». Вместе они составляют серый угрюмый массив какого-нибудь питерского дома с брандмауэром. Раскладываясь и вращаясь, эти блоки, на которые накладывается очередное видеоизображение, образуют подвижные и живописные панорамы.

Сцена из спектакля «Белый. Петербург». Театр музыкальной комедии. Санкт-Петербург. Фото В. Постнова

Невозможно не отметить громадную проекцию «Торжественного заседания Государственного совета» Репина – в нее на правах живых участников входят сенатор Аблеухов и иже с ним в мундирах и лентах.

Город с его настроением и климатом, характером и мифологией, архитектурой и планировкой таким образом «играет» в спектакле главную роль. Город, обреченный проклятием судьбы быть «колыбелью революции», город с его феноменальной красотой и скоротечной историей, город с его роскошными фасадами и вонючими проходными дворами-колодцами, город красного и белого цветов – действительно в центре постановки. Не случайна возникающая в названии игра: «Белый», разумеется, прежде всего – автор, псевдоним Бориса Бугаева, но также и прилагательное к слову «Петербург» – в его белый цвет то каплями, то потоками вливается «красное». Сценические, театральные метафоры замещают литературные. Первая картина спектакля: площадь, январь 1905 г. – по цвету решена в диапазоне от разных оттенков серого до белого (шелковое покрывало над головами людей, идущих в светлое воскресенье к царю). Кровавый итог воскресенья обозначен обрывками красных тканей в руках людей, которые, наконец, сливаются в единый красный полог, символ начала русской трагедии. Игра белым и красным продолжается до финала: изначально безгрешно-белая с исторической точки зрения субстанция города загрязнена кровавым месивом революций и гражданских войн.

Вторая, после города Петербурга, героиня мистерии (так определен жанр спектакля) – Россия. В любви к ней, «жене» (по Блоку), клянутся все: сенатор Аблеухов, террорист Дудкин, большевик Ленин, и эта любовь по зову сердца и пламенного патриотизма отражается в спектакле патетикой, пародией, иронией. Серьезность соседствует с насмешкой. Россия – то ли жена, то ли гулящая, то ли жертва всеобщего раздора. Все любят ее, и все ее губят.

В либретто свободно сведены времена – от петербургских начал до сегодняшнего

дня. Как сказано, сам Петр указывает, откуда пошла круговерть событий. История Николая Аблеухова возращена к тому моменту, когда он дает клятву верности партии в присутствии Ленина, Троцкого, Сталина, Веры Засулич и Инессы Арманд. Манифестации рабочих и крестьян отодвинуты дальше от 1905 г., лозунг «мир, труд, май» звучит сначала в неожиданной редакции: «рай, труд, май». Представление о будущем связывалось именно с всеобщим счастьем, раем на земле. Трагический апофеоз финала: все участники единой шеренгой выстраиваются перед залом, и в полной тишине идет кинохроника военных конфликтов последних лет, месяцев, недель, дней. И смена дат на сером брандмауэре (1905, 2015 – 10 сентября состоялась премьера, – 2016) подтверждает, что столкновение белого с красным продолжается. Отступления от автора в либретто логичны, поскольку замысел спектакля раскрывает роман в его связях с тем, что происходило после 1905 г. Такое расширение исходного литературного материала продиктовано и потребностями театра, и запросами зрителя. Вкрапления новой лексики, поэтических цитат, сравнение минувшего с настоящим путем отстранения каких-то явлений начала прошлого века выявляет в романе пророческие способности, а спектакль делает широко смотрящим.

Тема Петербурга, которая у Андрея Белого по преимуществу пересекается с «Медным всадником», в «Белом. Петербурге» переходит на «Шинель» Гоголя: у старшего Аблеухова, скатившегося до положения городского бродяги, отнимают единственное, поношенное и видавшее виды пальто. Мадам Аблеухова произносит монолог, а вдоль рампы «проплывает» гондола, в которой сидит ее итальянский любовник. В либретто есть прозаические куски и стихотворные, «речевки» и гимнические песни. Спектакль композиционно слагается в многофигурное и многожанровое зрелище о бытии, то есть в настоящую мистерию, хотя и вполне земную, без мистики, которая имеет важнейшее значение в романе Белого. Театр не заглядывает в душевные пропасти, как это сделано в романе. Театр манипулирует типажами, организует свой собственный взгляд на историю, подчас пренебрегает исторической правдой.

Музыка Георгия Фиртича соединяет традиционные для оперетты жанры с аранжировками в джазовом и симфоническом духе. Звучат романсы, дуэты, лирические соло, хоровые партии, интермедии, музыкальные зарисовки – из них особенно остра и динамична музыкальная картинка «Невский проспект», в которой слышен «голос» новой техники, клаксон. В сцене трактира-ресторана певичка исполняет романс «И каждый вечер в час назначенный», а стихотворение «Девушка пела в церковном хоре» пригодилось для заключительного, типично опереточного дуэта императора и императрицы (они по либретто явились на бал к Цукатовым). Лирической темой увенчана также встреча после разлуки Аполлона Аполлоновича и Анны Петровны. Наиболее современны в музыке Фиртича характеристики площади, демонстрации, толпы, отдельных враждующих кланов – сенаторов, террористов, большевиков. Здесь есть резкость и отрывистость звучаний, затаенные, словно спрятанные в подтексты, мотивы тревоги и опасности. Город у Фиртича (вне ликующего, торопящегося Невского проспекта) – мрачный, настороженный, музыкально напоминающий о песнях каторги и ссылки.

Заняты в мистерии общим счетом более пятидесяти исполнителей – не считая массовки, участники которой тоже индивидуализированы. В первом ряду – Аполлон Аполлонович Аблеухов в исполнении Виктора Кривоноса. Этот Аблеухов совершенно не похож на романного – того физически и умственно немощного старичка, что стоит во главе Учреждения. В спектакле Аблеухов много моложе, здоровее (начинает сценическое бытование с зарядки), разумнее. Этот образ – один из вызовов роману. В Аблеухове–Кривоносе олицетворена сила власти. Он – достойный представитель любого «государственного совета». Кипучая энергия и зоркость ставят его рядом с Дудкиным, столь же честным террористом, сколь честен чиновник в Аблеухове. Недаром их «арии» о любимой России, которую оба хотят спасти, поставлены рядом. Кривоносу приходится менять позы и

В. Садков – Николенька Аблеухов

В. Кривонос – Аполлон Аполлонович Аблеухов

«Белый. Петербург» Театр музыкальной комедии. Санкт-Петербург. Фото В. Постнова

позиции: сначала самоупоенный глава дома и учреждения, солидный чин и господин, потом – выброшенный из общества, а заодно из дома, бомж, затем – успокоенный женской лаской семьянин. Голос меняется вместе с обликом, проживаются все состояния: Аблеухов в спектакле не выглядит жертвой террора. Скорее, человек, соскочивший на бегу с подножки поезда истории, идущего под откос.

Неудачна и революционная миссия Дудкина. Таинственный террорист у Игоря Шумаева по мере развития событий теряет загадочность. И хотя некоторые намеки на болезненную раздвоенность Дудкина в спектакле сохранены, он, как и все герои мистерии, находится в здравом уме и не теряет совести. Совесть, укоры которой он испытывает, спасает его репутацию в глазах зрителя. Из уст в уста переходит вопрос не к партиям, а к человекам: «Есть ли что-нибудь, через что вы не могли бы переступить?» Это общий вопрос к революционерам и революции как таковой. Николай Аблеухов не способен убить собственного, пусть ненавистного и презираемого, отца. Отказ выполнить обещание, данное партии, Николай Аблеухов – Владимир Садков превращает в публичный монолог. Язык театра, которым выговариваются психологически усложненные и семантически оформленные мотивы романа, проще, брутальнее. Легкомыслие, трусость, карнавальная

месть «мальчика» из золотой молодежи, мнимый протест, некоторое эстетство – в образе Аблеухова-младшего свелись к своеобразной взвинченности характера. Брутальнее и вульгарнее выглядит в спектакле Липпанченко – Александр Круковский. Зато его внешний облик, подчеркнутая необъятность тела, абсолютное бесстыдство, отсутствие какой бы то ни было чести и честности неожиданно напомнили один из сильных и страшнейших образов русского театра – Вожака из товстоноговской

«Оптимистической трагедии» в исполнении Юрия Толубеева.

Больший, чем в романе, размах приобрела в спектакле Анна Петровна, неверная жена старшего Аблеухова. Елена Забродина «перевела» ее в комедийную героиню.

Окончательным автором петербургской музыкальной мистерии стал режиссер-постановщик Геннадий Тростянецкий. С удивлением я узнала о давнем интересе режиссера к роману Андрея Белого и о нескольких попытках его инсценировать или даже экранизировать. Если так, то попытка 2015 г. наконец-то удалась. В режиссуре, поскольку она вынашивалась и зрела давно, должны были сойтись многие другие интересы и воспоминания Тростянецкого. «Белый. Петербург» посвящен Владимиру Воробьеву, режиссеру, возглавлявшему ленинградский Театр музыкальной комедии в 1972–1988 гг. Думаю, что посвящение связано еще и с теми переменами, которые этот ученик Товстоногова (как и Тростянецкий) внес в Театр музыкальной комедии. Он нашел свежие темы для музыкального театра; он приглашал к работе интересных драматургов и композиторов, подлинные открытия были сделаны им в постановках «Свадьбы Кречинского» и «Дела», «Судьбы барабанщика» (по А. Гайдару) и «Бабьего бунта» (по рассказам М. Шолохова). Для нескольких постановок Воробьев выбрал композитора, который умел соединить музыкальную непринужденность и увлекательность с сатирической остротой и блеском – Александра Колкера. Третью часть трилогии А. Сухово-Кобылина с музыкой Колкера ставил уже не Воробьев, а сам Товстоногов в БДТ. Это была незабываемая опера-фарс «Смерть Тарелкина». В постановке сказалось, как это ни парадоксально, некоторое влияние ученика, Владимира Воробьева: музыкальный язык Колкера и предельно сниженный язык либретто (Вячеслав Вербин) вели Товстоногова дальше, к пародийной и гротескной форме.

Все это было довольно давно. После ухода из театра и гибели Воробьева, после смерти Товстоногова театр вообще и Театр музыкальной комедии в частности переживали кризис. Как мне кажется, в «Белом. Петербурге» возрождается лучшее, что было у предшественников. Через спектакль высказываются личные суждения художника о сегодняшнем дне. Он согласен с романистом, только его жизненный и художественный опыт не может не присовокупить свою долю впечатлений. Гораздо сильнее, чем у Белого, у Тростянецкого слышен Достоевский с его «Бесами». Спекуляция на «идеях», циническое отношение к человеку, поругание права на правду и веру, на личный выбор – все это отразилось в спектакле. Не забыта театральность – тот язык, что дан театральному мастеру, что сформирован был в уроках и спектаклях Товстоногова. В некоторых мизансценах театральная публицистичность, присущая режиссуре Товстоногова и воспринятая его учениками, узнается буквально: общие планы и массовые сцены решены в точном рисунке, почти как хоры в «Смерти Тарелкина» и похожие эпизоды в постановках Сухово-Кобылина у Воробьева. И еще: «росчерки» в самых маленьких ролях напоминают про виртуозное владение ремеслом актеров Товстоногова.

В последние годы Театр музыкальной комедии нашел выход из творческих и финансовых проблем в постановках мировых музыкальных шлягеров – качественных, зрелищных, супер-современных спектаклях. В этом направлении развивается театр мюзикла всего мира. Премьерой 2015 г., постановкой мистерии «Белый. Петербург», театр сделал, по видимости, шаг назад – к традициям идейно сложных и актуальных произведений. По сути это путь, опробованный еще в семидесятые-восьмидесятые годы XX в., и сегодня он может существенно дополнить картину музыкальной жизни города. «Белый. Петербург» связан с культурой прошлого неизменными опереточными выходными ариями, любовными дуэтами, бравурными эффектами в исполнении. Все-таки в каждом монастыре соблюдается свой устав, а от подобных обязательств никогда не была свободна режиссура Владимира Воробьева. Воробьев нагрузил свой театр драматизмом, сатирой, психологизмом. Он был режиссером умной игры, интеллектуальной эксцентрики. Воробьев не закончил реформы, только Товстоногов в «Смерти Тарелкина» смог

окончательно порвать со штампами массовой культуры и позволил языку площадного театра (жуткого в своей первобытности, мнимой неумелости и потрясающего правдой отражения жизни) ворваться в высокую драму. Но Товстоногов был хозяином в своем театре, он работал на своей земле, в своем доме, ему не нужно было идти на компромисс.

Геннадий Тростянецкий – режиссер, изведавший многие пути. Петербург должен быть ему благодарен за несколько сезонов в Театре на Литейном, когда в 90-е, самые трудные русские годы театра XX в., там началось радикальное обновление. Увы, эти сезоны закончились внезапно. Тростянецкий остался без своего театра, он носил и носит с собой собственный багаж неисполненного, непоставленного, живущего в воображении. И вот, наконец, один из любимых его замыслов реализован в музыкальном театре. Рядом с «Кошками», «Балом вампиров», «Чарли», оттесненная вечными «Баядерами», «Сильвами» и другими хитами, мистерия «Белый. Петербург» кажется щедрым подарком театральной общественности. Театрализован один из самых глубоких романов XX в. Театр и режиссер не испугались прозы с ее искусами, но и не стали, модничая, «наворачивать» сценическую сложность. Связь с залом, с современностью тут не мимолетная, она серьезная, она установлена через разговор о проблемах, известных всем зрителям.

ГОГОЛЬ И ЧЕРТ

Это история о том, как восторженный провинциал превращается в писателя. Причем, великого. История о том, как дорога ведет кругом и, сбежав подальше от дома, Никошенька возвращается вспять. Потому и становится великим писателем. История о том, какие силы поднимали гения от простодушного быта и младенческого рвения до «глубоких дум». Все это – спектакль театра «Цехъ» под названием «Никошенька». Пьесы такой нет, а есть письма и писания Николая Васильевича Гоголя, которого мать звала Никошенькой. Сценарий составлен практически из гоголевских цитат. Вот он хочет служить отечеству, вот он ошеломлен блеском Петербурга, вот он жалуется на бедность и плохо доступные столичные цены; вот он просит мать порассказать ему обо всем, что она знает и помнит о старинных обычаях, об одежде, поведать легенды и сказки прошлых времен. Вот он снова спешит куда-то, в далекие страны.

Единый предмет реквизита – колесо от брички (может быть, то самое, что сломалось на дороге у чичиковского экипажа); оно же – символ пути; оно же – колесо судьбы. Конечно, у персонажей в руках мелькают платки, на плечи им накидываются пледы, вьются бумаги из контор, где доводилось недолго служить Николаю Васильевичу. Позванивает колокольчик, чуть слышно, как тайный призыв; в финальной части спектакля бедная до красот сцена расцвечивается вышитыми рушниками – это означает, что Гоголь понял свою стезю. Не поэмы с чужеземным героем («Ганс Кюхельгертен» под псевдонимом В. Алов уже издан, осмеян и уничтожен самим автором, что отмечено в спектакле), а картинки простой жизни, послужившие подлинной поэзии. Гоголь «Вечеров на хуторе близ Диканьки» – точка, до которой доходят биография и духовные странствия в спектакле «Никошенька». Второй признак дороги – верстовой столб. Он же – «кулисы», за ним происходят все трансформации и переодевания.

Надо сказать, что само по себе содержание спектакля общеизвестно, оно не раз обсуждалось и описывалось в исследованиях и воспоминаниях. Совсем другое дело – как это содержание раскрыто, то есть его театральное наполнение.

Играют в «Никошеньке» три актера. Роли двух из них совершенно понятны – Гоголь и его мать. Третий персонаж – фигура загадочная. Это он пускает на волю колесо для полтавского искателя. Это он то и дело вторгается в жизнь Николая Васильевича, создавая разного рода препятствия-испытания. И он же – Черт в эпизодике из «Майской ночи». И он же – пожизненный спутник Гоголя. Его второе «я», его антипод. Интеллектуальный театр? Да, до некоторой степени, поскольку мы имеем дело не с пересказом биографии Гоголя, а с попыткой осмысления и вхождения во внутренний мир писателя. В то же время «Никошенька»

Александра Мамкаева, Виктор Бугаков, Андрей Чулков. «Никошенька» Театр «Цехъ». Санкт-Петербург.

Фото предоставлены театром

театрален от «а» до «я», от игры интонаций до пластики. Виктор Бугаков (Гоголь) и Андрей Чулков (скажем, Черт) – актеры очень разные. Бугаков – лирический тенор, если позволено будет оперировать оперными понятиями, а Чулков – баритон на партию Мефистофеля. По движению и пластике – Пьеро и Арлекин.

Задача Бугакова (им совершенно выполненная) – показать, как Гоголь менялся от юного романтика с неопределенными идеалами до писателя со своим языком и художественными идеями. Гоголь почти все время смотрит в зал, который находится на расстоянии примерно двух вытянутых рук («Никошенька» спектакль малой сцены). Наивная и восторженная улыбка, широкий разлет рук, голова, поднятая куда-то поверх людей. Так вначале, но понемногу все меняется. Плечи опускаются, голова тоже, глаза теряют блеск. Интонации скудеют, все больше горечи в голосе – герой погружен в себя. Краски и манера Бугакова мягки, спокойны и, главное, последовательны. Кажется, что актер руководствуется школой, в которой как раз подробности существования на сцене – сверхурок, а надо сказать, что театр «Цехъ» сложился из учеников Анатолия Праудина, режиссера, известного тонкими сценическими материями. Бугаков – хороший ученик.

Хороший ученик и второй актер – Андрей Чулков. Только он актер совершенно иных

приемов. Актер движения, изменчивости, фарса, постоянных сюрпризов. Его персонаж – будем считать, что это Черт, – суетлив, взвинчен, беспорядочен. Ему достаются «роли» многих людей, встречающихся на пути Гоголя. Особенно хорош почитатель классицистской трагедии Храповицкий: он демонстрирует неудавшемуся актеру Гоголю, как следует исполнять монолог Димитрия Донского. Чулков одарен сценическим юмором – качеством достаточно редким. Он – и комический актер, и иронический интерпретатор своей роли.

Ему приходится часто менять маски, то есть лицо и характер человека, а вместе с ними и пластику. Он делает это с удовольствием изобретателя – то исходит от зуда, одолевающего Черта с головы до пят; то застывает в тупом благообразии большого чиновника, то преображается в повесу и интригана. Черт и фокусник, искусник на разные лады.

Бугаков и Чулков замечательны собственным актерским почерком, замечателен также контраст между постепенно разворачивающейся драмой Гоголя и желанием Черта-Двойника помешать, свернуть Гоголя с выбранной дороги. Или, напротив, подыграть в том, что самому Гоголю было так близко: в мистических видениях. Бугаков играет спокойно, Чулков – нервно. Бугаков похож на Гоголя – сходство, правда, не определяющее, не решающее, но впечатляющее. А Чулков трансформируется буквально каждую минуту. Получается, что Бугаков – актер психологической выправки, а Чулков – истинный лицедей. За душу Гоголя Черт борется с энтузиазмом родственника, мечтающего о наследстве. Ход этой борьбы приводит, как ни поразительно, к единению, к тому, что Черт-Двойник оказывается единственным другом писателя. Они вдвоем отправляются снова в путь. Может быть, в Рим, где будут сочинены «Мертвые души». Герои стоят, опершись на колесо, вглядываясь в видимую им одним даль, свет гаснет.

Такой сюжет, одновременно и замысловатый, и глубокий, предопределен был сценарием (из какого массива материалов и источников он составлен его автором – Виктором Бугаковым!) и режиссурой Екатерины Ханжаровой (она училась у Вениамина Фильштинского). Режиссер не старается заявить о себе, воплотиться в каких-то чрезвычайных жестах. Тем не менее, тщательность замысла налицо. Мать Гоголя – фигура второго плана, все время там, в провинциальном прошлом, географическом далеке, с тихим пением, с простодушными похвалами сыну, сразу же вызывающими в памяти Хлестакова; с рушниками, старательно развешиваемыми на верстовом столбе. Но и ей, далекой маменьке в чепце, в общей театрализации гоголевской биографии, достается своя, важная тема. Александра Мамкаева в роли Марии Ивановны все еще привязывает сына к малой родине, к домашнему теплу, к песням и сказкам; юного и зрелого Гоголя не устают звать родные голоса и напевы. Возвращение состоялось и одновременно не состоялось – поэтому в финале нет никакого оптимизма, есть тоска, симптомы вечной депрессии, вечного воспоминания. Между раем детства и адом взросления – как поэт – существует Гоголь.

«Никошенька» пронизан цитатами – не только строками писем и отрывками повестей. Цитатны сценические положения, да и весь реквизит – от колеса до черевичек. «Никошенька» – спектакль умный, режиссерски ясный, культурный и полный настоящего артистизма. В том-то и состоит его новация.

СКАЗКА КАК СКАЗКА

У театральных кукол немало преимуществ перед актерами: они послушны, не требуют ролей, не зависят от настроения и здоровья исполнителя, и – главное! – они поразительно грациозны. Последнее им гарантировано полным отсутствием сознания. Разум и расчет движения, пластика находятся в голове и руках «машиниста», кукловода по-нашему. Философию кукольного театра в начале XIX в. обосновали два немецких гения – Генрих фон Кляйст и Эрнст Теодор Амадей Гофман. Кукла – феномен для ребенка, и, возможно, еще бóльший феномен для взрослого. Кукольный театр успешно развивался в эпоху режиссуры. Однако все чаще артисты, в нежелании сносить кукольное над ними превосходство, стали выходить на подмостки – иногда вместе с куклами, иногда вместо кукол. Взрослые темы и взрослые зрители, соревнование с куклой, «живой план», как выражаются специалисты, комбинирование театральных традиций с передовой технологией – это реальность кукольного театра XXI века.

Она, эта реальность, сама по себе уже не может удивить зрителя. Дело за оригинальностью замысла и талантливым воплощением. Один из популярных кукольных театров Петербурга – «Карлссон Хаус» (на афишах и вывесках он

М. Шеломенцев в спектакле «Ваня». Театр «Karlsson Haus». Санкт-Петербург. Фото А. Иванова

значится как Karlsson Haus) – находится внутри двора по набережной Фонтанки. Два зала, один меньше другого, скромней скромного, но в то же время благородство и достоинство, продуманная афиша и качественные спектакли призывают сюда немногочисленную и требовательную публику.

Пару сезонов назад я увидела здесь «Одиссея» – его играли вживую два актера с богатым набором простеньких, то есть скорее даже не театральных, а бытовых или сувенирных, почти двумерных, деревянных кукол в руках. Всю сценографию, должную изображать море (вообще, природу и мир во всех его натуральных и сказочных стихиях), брали на себя две большие бочки – из тех, что вне театра служат просто тарой для нефти, краски или сбора воды на приусадебном участке. Как будто несовместимые с легендами и мифами Древней Греции, на поле театра бочки, между тем, гремели, катались, играли свое в лад всем приключениям Одиссея и его сына Телемаха. Режиссер Алексей Лелявский, приглашенный из Минска, где он возглавляет Белорусский государственный театр кукол, противопоставлял обыденность – фантастике, прозу – поэзии, настоящее – прошлому.

Тот же мастер поставил в «Карлссон Хаусе» «Сказку про Ваню и загадочную русскую душу» – сделав коллаж из русских фольклорных преданий. Исходные обстоятельства таковы: дракон пожирает всех подряд, так что в деревне остаются только старик со старухой, и по их настоятельной просьбе им посылается сынок, растущий не по дням, а по часам. Он берется победить дракона, чтобы освободить своих сводных братьев, и отправляется туда, где этот дракон обитает. Дракон с первого раза проглатывает Ваню. Едва справившись с эвакуацией из драконовой утробы, вместе с девицей-красавицей и братьями, Ваня становится жертвой зависти неблагодарных братьев. Они скидывают его в пропасть, девица с горя превращается

в птицу, Ваня тоже делается птицей, и оба улетают в родные края.

Спектакль идет в вечерние часы, понятно, что его не ставят в дневную детскую афишу, потому что встречаются слова вполне литературные, но не из детской лексики («ублюдок», например), да и в финале никакого торжества правды и добра нет, никакого урока добрым мóлодцам. С другой стороны – никакого намерения перейти от сказочной фабулы к иносказанию и философии в «Ване» тоже нет. История о несостоявшемся герое обращена к взрослому сознанию, и вновь, как в «Одиссее», театральность создается лаконичными, минималистскими выразительными средствами. Именно они вызывают радость от соприкосновения с чудом театра. Чудо возникает из рукотворных трансформаций: пасть дракона один к одному мясорубка, в которую братьев отправляет большая красная рука. Ваню приносит в клюве аист, двигающийся по наклонной проволоке. Дракон – не что иное, как фанерный чемодан зеленого цвета. Зрители смеются над тем, как Ваня карабкается на чемодан, не понимая, что это туловище дракона. Над тем, как весело живется в брюхе дракона – «словно в Париже»: и колесо обозрения есть, и огоньки сверкают. Смеются и тогда, когда на черных силуэтах волков (сожравших братьев-предателей) вспыхивают красные огоньки хищных глаз.

Сказка для взрослых рождена в спектакле – взрослым парнем затрапезного вида. Он лежит на боку, спиной к публике, дожидаясь, когда погасят огни в зале и зажгут сценический свет (художник по свету Алексей Чуканов). Холодное, жесткое ложе в верхнем свете видится длинным, покатым практикаблем (сценограф Александр Вахрамеев). С него и сходить-то не надо – удобно как Емеле на печи. Все приспособления давно придуманы и приготовлены – только протяни руку, и Рассказчик, актер Михаил Шеломенцев – от скуки и голодного безделья (на сковородке рядом с ним ничего не жарится) – берется за сказку о герое столь же знакомом, сколь и новом. Рассказчик вызывает к жизни историю о «громадье» планов, дерзких и неосуществленных. Куклы все того же примерного

Сцена из спектакля «Ваня».
Театр «Karlsson Haus». Санкт-Петербург.
Фото А. Иванова

человекоподобия – они умещаются в руке Рассказчика и от них не требуется поэтического изящества. Это потешные «деревяшки» – у них длинные носы, болтающиеся ручки и ножки, они бестолковы, грубы, жестоки – Рассказчик не только «озвучивает» их, но выражает свое отношение к ним. Рассказчик щедро раздает комплименты и оплеухи, он не превозносит главного героя, но все-таки пытается его понять. Один Ваня задается бытийными вопросами – кто он? Кем и для чего рожден? Есть ли в мире добро, любовь? Ваня быстр на подъем – пойду, спасу; но также быстро уступает и пасует – правда, перед чем-то непреодолимым. Победа заменяется сказочным перевоплощением в птицу, гнездящуюся неподалеку от дома. А что касается дракона – о нем более ничего неизвестно, потому что весь съедобный народ съеден.

Авторы спектакля не скрывают, что ведут речь о русском характере. Он и представлен в образе богоданного сироты Вани, не сумевшего сыграть фольклорную роль спасителя-освободителя. В конце концов, у нас возникают вопросы и по поводу Рассказчика – его безвольная и дремотная поза, монотонно тренькающая балалайка, шлем на голове и очки пилота или танкиста, намекающие на какую-то героическую роль, не признаки ли судьбы, подобной Ваниной? Не исповедь ли человека, опустившегося на дно жизни, представлена нам в сказочной обработке?

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ В «ПЕРЕВОПЛОЩЕНИИ»

От некогда значительного движения любительского театра остались в основном лишь детские студии, да фестивали театров, в которых играют дети. Спектакли здесь часто ниже всякого пристойного уровня, они наспех собраны учителями, не имеющими ни малейшего понятия о том, как делается театр. Или под названием «эксперимент» предъявляется претенциозное нечто с замученными интеллектуализмом детьми. Но бывают и сюрпризы: вдруг явится зрелище, удивляющее всерьез. Как правило, их преподносят школы, в которых постановкой и воспитанием руководят профессионалы от театра.

На февральском фестивале «Начало» (в Театральном центре «Семья», детище З.Я. Корогодского) школа № 27, при которой работает студия «Перевоплощение», показала ни много ни мало «Трактирщицу» Карло Гольдони под названием «Арлекинада». Режиссер – Виктория Воробьева, актриса Александринского театра. Школа с углублённым изучением литературы, языка и истории – это тоже имеет значение. И то, что это школа носит имя Бунина – опять в зачет. Как результат – спектакль, в котором культура, театральность и свобода сливаются в живое сценическое событие. При этом никакого бытовизма и психологизма, обычно связанного с Гольдони, нет. Спектакль отступает от XVIII в. на сто – сто пятьдесят лет назад, к чистому театру масок, к карнавалу. Одновременно комедия дель арте в перевоплощениях начала XX в. питает детский спектакль не менее родных, венецианских источников. Представление начинается картинкой-заставкой, в которой видны сюжетные мотивы, цвета и пластика акварелей Константина Сомова на темы итальянской комедии масок. Оживляет маски-куклы Арлекин. Он вылезает из скрипучего сундука, сопровождает спектакль до конца, шутит, провоцирует, поет и, в конце концов, как бы снова закрывает его на ключ – то есть залезает в сундук.

Виде́нием возрожденной на час традиции кажется эта «Арлекинада». Юные актеры не теряют ритма, они импровизируют (в дозволенных рамках), они знают, что такое сценический юмор, что такое правильно угаданная интонация и что такое диалект. В их игре все слаженно, весело, красиво. Яркие костюмы, маски, пикантные позы, разнообразие типажей, манер, стилистическая согласованность, – при этом никакого «ученого театра», одна непосредственность и увлеченность. Правда, с Гольдони авторы и актеры все-таки расходятся. Взаимная симпатия Кавалера и Мирандолины оказывается сильнее установки гольдониевской трактирщицы на брак с равным себе, со слугой. Да и слуга этот, Фабрицио, изображен прагматиком, не жалеющим трудов, чтобы занять свободное место рядом с хозяйкой гостиницы, и желать такого брака героине не хочется. Молодые актеры щедры на юмор, иронию или сатиру для каждого из персонажей. Но к финалу лирика преодолевает комизм. Поэтому история любви обрывается – в тот самый момент, когда Кавалер и Мирандолина снимают маски и смотрят друг на друга. Подобное решение допустимо и даже естественно для подростков, играющих пьесу: в борьбе главных героев победить должна любовь, а не отцовское завещание или правильное воспитание.

Любительские спектакли недолговечны, особенно, если в них играют старшеклассники. Скоро экзамены и – прощай школьный театр с его студийным братством. Его дух, уловленный в «Арлекинаде», тем более дорог. Подростки, которые в большинстве наверняка не станут актерами, раскрыты на сцене искусством театра. Раскрыты не только как актеры, но и как люди, индивидуальности, личности. «Перевоплощение» – удачный и благородный опыт приближения к театру.

Марина ТИМАШЕВА

МОЗАИКА СЦЕНЫ-5

ТЕАТР ИМ. ВЛ. МАЯКОВСКОГО. СЦЕНА НА СРЕТЕНКЕ. «НА ТРАВЕ ДВОРА»

Асар Эппель – весьма репертуарный драматург. С 1987 г. мюзикл «Биндюжник и Король», для которого он написал либретто и стихи, шествует по разным городам. Примерно в то же время его экранизировал Владимир Алеников, главные роли сыграли Армен Джигарханян, Зиновий Гердт, Максим Леонидов.

Гораздо менее известен широкой публике тот факт, что в середине 1990-х гг. прошлого века были изданы сборники рассказов Эппеля, в том числе, «Шампиньон моей жизни», из которого и взят автобиографический рассказ «На траве двора». Светлана Землякова – отличный режиссер, автор спектаклей «Бабушки», «Петр и Февронния Муромские» (театр «Практика»), «В.О.Л.К.» (Театр им. Вл. Маяковского), заняла в ролях своих учеников, недавних выпускников курса Олега Кудряшова – Алексея Золотовицкого, Алексея Сергеева, Василия Миролюбова, Валерию Куликову, Нияза Гаджиева, Евгения Матвеева, Екатерину Агееву, Веру Панфилову (с курса С. Женовача) и пару актеров «старой гвардии» – Александра Андриенко и Наталью Филиппову.

Филологи считают, что Эппель в своих книгах воплощает особый еврейский мир «*Останкинской слободы*», то есть нескольких послевоенных улиц: «*Его реалии зачастую носят весьма физиологичный характер, концентрация на предметном мире в произведениях Эппеля усилена… Мрачноватый мир воспроизводится писателем сквозь призму ностальгических воспоминаний. "Фактура" эппелевского рассказа весьма натуралистична*»[1].

В спектакле натурализма нет, он напоминает не про Эмиля Золя, а про книгу Федерико Феллини о Римини, его фильм «Амаркорд» и «Абсолютно счастливую деревню» Петра Фоменко: «*Мы стояли с тобой под этим фонарем, фонарем нашей памяти*». События могут быть самого скверного свойства, но взгляд автора – с большой временной дистанции – окрашивает их мягким светом. В «Амаркорде» и «Деревне» была война, у Эппеля действие происходит сразу после нее, но по прошествии времени все тяжелое и ужасное преображается «*призмой воспоминаний*». Преображенный мир интересует и режиссера.

Останкинская слобода тогда заселялась русскими, татарами, украинцами, евреями, корейцами. Они «*территориальных претензий друг к другу не имели*». «*Это была обыкновенная слобода,* – писал Эппель, – *где застревали все, кто бросился в столицу. В основном – неудачники. Мир коммунальный, но и это можно толковать расширительно: все происходит на глазах у всех. Коммунально-соборно*»[2].

Слобода в спектакле звучит песнями разных народов (поют очень хорошо, играет живой оркестр, на контрабасе – актриса Валерия

[1] *Щеглова Е. В ритме фразы. http://www.jewish.ru/culture/events/2002/12/news994173079.php.*

[2] *Интервью с А. Эппелем. Там же.*

Куликова, на ф-но – Алексей Золотовицкий), но музыкальными лейтмотивами служат «Утомленное солнце» и колыбельная «Баю-бай, пусть приснится рай». Рай нам только снится: детство, дружба народов, красивые женщины (ЖЕНСЧИНЫ) и настоящие мужчины (МУЩЩИНЫ). И нет смысла возмущаться тем, что вся эта ностальгия застит зрение и обеляет тогдашний, действительно кровавый, режим, потому что, как пишет Александр Кабаков, «*мир, созданный Асаром <…> создан в голове Эппеля. <…> Стилистическая изощренность эппелевской прозы придает последней абсолютно фантастический характер*»[3].

Сам Эппель считал, что литература создает параллельный мир. Хороший театр – тоже. Главное в спектакле не сюжет (он довольно калейдоскопичен, складывается из мини-историй разных людей), а вкус, аромат, атмосфера времени. Землякова перевела прозу Эппеля (шутили, что писатель соединил барак с барокко) на язык сцены и предложила актерам тонкий, остроумный способ существования, который позволяет посмеиваться над персонажами, одновременно возвышая их над предлагаемыми обстоятельствами. Лица героев постепенно проявляются, «проступают», будто на негативах в проявителе. Пьющий, пропевший-протрепавший всю жизнь на завалинке, не составивший ничьего счастья Василь Гаврилович Ковыльчук в исполнении Александра Андриенко. Ну, кто мог ждать от него бытового «героизма»? Но один поступок и он совершил – отстоял от вторжения в дом посторонних, когда к дочке Вальке вернулся с задания муж (военный летчик), и им страстно захотелось один денек побыть наедине. Видела Валька своего супруга за всю молодую жизнь раза два, но двух детей он ей все

[3] *Там же.*

Сцены из спекталя. «На траве двора» Театр имени Вл. Маяковского. Фото С. Петрова

же «*налетал*». «*Потаскуха*», – с удовольствием говорит о ней мать. На самом же деле, Валька у Веры Панфиловой чиста, как Божья роса – редкое в ней соединение манкой женственности и совершенно детского целомудрия. Пусть менее объемны, но не однотонны персонажи Натальи Филипповой и Екатерины Агеевой: одна «*обескрылила*» мужа и вянет теперь без его любви; вторая,одинокая училка вечно держит перед собой палец как указку, защищаясь им (да еще менторской интонацией) от мира, которого боится. «*Что делать, если не можешь плыть против течения? Плыть по течению*».

Вещный мир 40-х–50-х гг. XX в. в спектакле представлен аутентично – кроватью с панцирной сеткой и металлической решеткой с кругляшами-набалдашниками или ржавым баком для сбора дождевой воды, все это не слишком функционально – взято, скорее, чувственным знаком времени (художник Алина Бровина). Подлинное соседствует с условным – палисадник «изображен» травой в ящике, а в роли самолетов выступают оконные рамы (актеры наклоняют их то так, то эдак, будто закладывают виражи). Хоть сейчас заноси в хрестоматии по истории театра положенную на джазовый вокализ картину воздушного противостояния американского и советского летчиков (Василий Миролюбов и Алексей Золотовицкий): наш сначала подозревает «иностранного шпиона», постепенно проникается уважением к профессионалу, наконец, когда американец, отклонясь от курса, заходит на его территорию, нарушает инструкцию и не стреляет. На миг от мысли, что все же нажмет на гашетку, становится страшно, будто все происходит взаправду. Тем более, что голос диктора (Алексей Сергеев бесподобно «стилизует» звучание речи другой эпохи) сообщает: «Запад готовит новую войну и под руководством США сколачивает агрессивный блок». Текст принадлежит 40-м гг. XX в., а кажется, что только сегодня слышал его в теленовостях.

ТЕАТР «САТИРИКОН». НА СЦЕНЕ «ПЛАНЕТЫ КВН». «ЧЕЛОВЕК ИЗ РЕСТОРАНА»

Спектакль по рассказу Ивана Шмелева поставил выпускник курса Сергея Женовача (ГИТИС) Егор Перегудов. В РАМТ он выпустил «Под давлением 1–3» Роланда Шиммельпфеннига и «Скупого» Мольера, потом перебрался в «Современник», где сделал «Время женщин» по роману Елены Чижовой, «Горячее сердце» А.Н. Островского и «Загадочное ночное убийство собаки» Саймона Стивенса. «Человек из ресторана» – наименование в репертуаре не слишком оригинальное, но нельзя сказать, что заезженное (в Омске его ставила Марина Глуховская, в Москве – агентство БОГИС с Виктором Сухоруковым в главной роли).

Осенью 1920 г. Ивана Шмелева арестовали большевики. Его сына, 25-летнего офицера царской армии, расстреляли. В 1922 г. писатель эмигрировал, что не помешало Якову Протазанову снять фильм по «Человеку из ресторана» с Михаилом Чеховым в заглавной роли. В годы Второй мировой войны в оккупированной Франции Шмелев печатался в коллаборационистской газете «Парижский вестник», отчего имя его на Родине

Сцена из спектакля «Человек из ресторана». Театр «Сатирикон». Фото Е. Касаткиной

долго игнорировали. Потом взялись (по инициативе Никиты Михалкова) славословить, а прах перевезли в Москву и захоронили на кладбище Донского монастыря.

Режиссер полностью пренебрег тем идеологическим шлейфом, который тянется за Шмелевым, и поставил конкретное сочинение, а не «всего автора». Выглядит оно реалистическим, хотя для писателя характерно «*внимание к "сказу"*», который строится «*как рассказ лица, позиция и речевая манера которого отличны от точки зрения и стиля самого автора*»[4].

Егор Перегудов не без иронии уточняет жанр – «*сказ о благородстве жизни*» – и выводит на сцену Рассказчика, история излагается от лица самого человека из ресторана.

Режиссер зарифмовал свой спектакль с «Записками из подполья», которые идут в «Сатириконе» в постановке Валерия Фокина и называются «Вечер с Достоевским». У Фокина зеркало сцены перекрыто стеной. Она кажется цельной, хотя составлена щитами неприятного глухого серо-зеленого цвета – можно сказать, цвета тоски. Щиты подвижны, иногда они раскрываются будто двери или дверцы шкафа. В «Человеке из ресторана» (художник – Владимир Арефьев) две стены тоже составлены щитами, иногда они выдвигаются вперед и вытесняют героя на авансцену. В одной из них «вырезаны» проемы, за которыми виднеется зал ресторана с несколькими столиками. Правда, цвет здесь намного теплее (коричнево-золотистый), да и герой намного симпатичнее Подпольного.

В отличие от «Вечера с Достоевским» «Человек из ресторана» – не моноспектакль, в нем занято много артистов, но действие все равно тащит на себе Константин Райкин. Его Подпольный – фигляр, существо умное и искореженное, тем более опасное, что оно наделено шквальным темпераментом, невероятным артистизмом и мужским обаянием самого Константина Аркадьевича. А в «Человеке из ресторана» Райкин свое исключительное обаяние и темперамент придерживает, сжимается в маленького человечка, каким

[4] *Шмелев И.С. БСЭ. М.: Советская энциклопедия1969–1978. http://encdic.com/enc_sovet/Shmelv-110267.html.*

по назначению судьбы он должен быть: «*Ну лакей, официант… Что ж из того, что по назначению судьбы я лакей!*».

Как известно, у слова «*человек*» в начале XX в. было второе пренебрежительное значение: так обращались к официантам. В спектакле мастерски показано, как, пройдя через многочисленные испытания, Скороходов распрямляется и превращается в человека, который звучит не так, чтобы совсем гордо, но уже и не рабски.

Очень приятно, что молодой режиссер не теряет веры в людей. Понимает, что даже ничтожный тип заслуживает внимания. Взять хотя бы омерзительного доносчика Кривого. Денис Суханов безжалостно изображает его совершенно антисанитарным типом (к сожалению, иногда напоминающим папашу Дулитла того же Д. Суханова из спектакля «Лондон-шоу»), но все же понятно, как исказили, искривили обстоятельства несчастной жизни его личность. Жаль и глупую дочь Скороходова, сыгранную Натальей Урсуляк, польстившуюся на богатство, и сына-революционера в исполнении Артура Мухамадиярова, который ощетинился на весь свет из-за тирана-учителя, свел в могилу мать, отца оставил в горестном недоумении: что же он сделал не так, если тяжело работал, детей любил и воспитывал не побоями, а уговорами. Правда, когда тот же Суханов играет директора училища (лицо лоснится, за щеки вложены перья, живот – вперед, плечи – назад), то никаких оправданий этому воплощенному самодовольству искать не следует.

Перегудов владеет пространством вполне. Сцена полностью обжита, действие (за исключением нескольких монологов Райкина) одновременно развивается на нескольких планах. Решение отдельных сцен весьма остроумно: гусар-соперник водружает свой стул между богатым ухажером и певичкой так, чтобы тот не мог ее видеть, и – будто невзначай – стряхивает с пюпитра подаренный соперником букет. Когда заходит речь об ужине, заказанном для всего персонала, на сцене находятся всего четыре девушки-музыканта, то есть жест не так уж широк, однако платить по счетам придется: девушки уходят в один проем, появляются из соседнего и вот уже за ними выстраиваются другие актеры, они движутся по кругу, и создается впечатление, будто в ресторан пожаловала целая толпа гостей.

Неоднократно очень толково использован прием «непрямого» общения с партнером: читая нравоучение сыну, Скороходов смотрит не на него, а на Кирилла Саверьяныча (Алексей Якубов), а мы понимаем: главная его задача – произвести на соседа впечатление благородного отца и благонамеренного гражданина. На окрик же директора училища («*Стойте прямо, поправьте пиджак!*») реагирует не ученик Коленька, а его папенька – как часто и случается в жизни.

Бесподобный этюд разыгрывает Райкин, когда его персонаж заводит речь об экономии: берет сахар, долго с вожделением его рассматривает, кладет обратно в сахарницу, потом снова достает, тянет его ко рту, с великим сожалением возвращает на место… К финалу эпизода уверенность в необходимости экономии покидает злосчастного Скороходова.

Сомнения того же свойства одолевают нашего героя, когда он находит кошелек с чужими деньгами: Райкин очень медленно бродит по авансцене, останавливается, прячет банкноты в ботинок, вынимает, прячет под рубашку, обдумывает, присвоить чужое или вернуть владельцу. Выбирает второй вариант. Это решение дается ему легче, чем экономия на сахаре.

Егор Перегудов поставил спектакль гуманистический, в духе самого Шмелева, то есть не стал перевирать автора и глумливо ему перечить.

Режиссер самолично сделал грамотную инсценировку, она от текста не отклоняется, разве что использует ретроспективный ход. В начале и в финале (прологе и эпилоге) повторен один эпизод – Скороходов приходит благодарить «*торговца теплым товаром*». Сперва не понятно ни кто этот Николай, ни к чему весь их разговор. Таким образом обеспечена почти детективная завязка. К финалу зрители узнают, что Николай, рискуя жизнью, спас от жандармов бежавшего с каторги сына Скороходова. Спрятал, потому что Бога боится больше, чем полиции. «*Без Господа не проживешь. – <…> Да и без добрых людей трудно. – Добрые-то люди имеют внутри себя силу от Господа!*» Эта сентенция производит на нашего героя действие воистину революционное, возвращает ему волю к жизни, и он забирает домой опозоренную дочь с внебрачным ребенком. Реплика «…*еще могу шмыгать и потрафлять*» в повести относится к работе, а в спектакле Райкин произносит эти слова, качая колыбельку, то есть может баловать малышку, а не угодничать в ресторане.

ТЕАТР «ET CETERA». «УТИНАЯ ОХОТА»

Режиссер Владимир Панков много ставит в московских театрах, но у него есть своя компания, зовется *Soundrama*, то есть звукодрама – звучащее действие. Поют и профессионалы, и драматические артисты. В спектаклях Панков звуковая среда создается из всевозможных «шумов», а также музыки самых разных эпох и стилей, частично оригинальной (написанной специально), частично – заимствованной, необычно аранжированной и инструментованной (для «Утиной охоты» писал, оркестровал и аранжировал музыку Андрей Гусев). Бессмысленно выдавать это за какую-то сверхновую идею: музыка сосуществует на равных с драматическим текстом аж с античности, саундрамой можно назвать оперы, оперетты и мюзиклы, о разработанной звуковой партитуре спектаклей мы говорим в связи с режиссурой начала XX в., сплошной саундтрек, подложенный под спектакль, который обеспечивает не только жестко заданный темп и ритм, но и настроение, много лет назад предложили театру Эймунтас Някрошюс и композитор Фаустас Латенас. Значит, дело – не в ошарашивающей оригинальности формы, а в том, сколь современным покажется нам «звук» нового спектакля и насколько естественно удастся режиссеру связать видимое со слышимым. Спектакли у Панкова часто получаются неровными: в них есть фрагменты бесподобные, но есть и очевидно сумбурные. Так – и в «Утиной охоте».

Режиссер взял весьма репертуарную пьесу Александра Вампилова.

Из наиболее запомнившихся постановок, конечно, спектакль Олега Ефремова с Андреем Мягковым, относительно недавняя работа Александра Марина в МХТ им. Чехова с Константином Хабенским. Широкой аудитории «Утиная охота» известна по фильму Виталия Мельникова «Отпуск в сентябре», в котором главную роль сыграл Олег Даль. Эта пьеса всегда служила зеркалом времени, которое отражалось в сценических интерпретациях. В Зилове всегда просматривался образ типичного представителя очередного потерянного поколения. Его родословную вели от «*лишнего*» Печорина и чеховского Иванова, если же учесть, что Иванова называли «*русским Гамлетом*», так и от главного героя мировой сцены.

Майя Туровская: «*“сверхтекучесть” его [Зилова] нравственности, морали, жизненных устоев и даже личных чувств такова, что ни в чем и ни по какому поводу на него положиться невозможно. В этом секрет жизненности удивительно схваченного характера <…> и, если хотите, даже его “отрицательное обаяние”.<…> Все мы многажды и по разным поводам встречались с Зиловым – на работе ли, в дружеском кругу у себя дома и даже в себе самих, – как всякий в высшей степени собирательный тип он разбросан во множестве черточек по всей жизни в целом.<…> Из материала Колесовых, Бусыгиных, Шамановых жизнь может создать и крупные личности. Из Зилова, талантливая и воспламеняющаяся натура которого лишена, однако ж,*

Сцена из спектакля «Утиная охота». Театр «Et Cetera». Фото О. Хаимова

всякого идеального начала или хоть маленькой причастности миру нравственных понятий, общих целей или хотя бы задач, она сделала редкостный образчик цинизма, законченный экземпляр рыцаря "до лампочки". Зилов всех вокруг себя растлевает и заражает цинизмом. Он обманывает и предает всех подряд, с каким-то даже вдохновением: своих сослуживцев и приятелей, своего начальника (и работу), шлюху-любовницу, преданную жену и наивную "невесту". Это растление такое глубокое, что оно затрагивает не только сферу общественного бытия Зилова, но и глубочайшие слои его личности, его природного, биологического существа»[5].

Марк Липовецкий: «*Виктор Зилов в полной мере отвечает характеристике "героя нашего времени", представляя собой "портрет, составленный из пороков всего нашего поколения"* <…> *Критиками отмечалась сверхтекучесть характера Зилова в сочетании с яркостью и талантливостью. Он* ***самый свободный человек*** *во всей пьесе – и именно поэтому он способен на самые непредсказуемые и самые циничные поступки: у него отсутствуют всякие сдерживающие тормоза*»[6] (выделено мной. – ***М. Т.***)

Отношение к Зилову, как и к Печорину, помимо прочего, сильно зависит от возраста читателя. Молодым людям он кажется обаятельным, умным, раскрепощенным романтическим героем, старшим – циничным и равнодушным эгоистом. Театр обыкновенно избегает простых ответов, иначе характер получится однообразным, поэтому Зилова представляет почти всегда во всей неоднозначности натуры. Единственным на моей памяти исключением стала «Утиная охота» Омского ТЮЗа в постановке Владимира Рубанова: Зилов в ней был дан как сволочь обыкновенная.

Владимир Панков того спектакля видеть не мог, но выбрав на роль Зилова Антона Пахомова (отдельное спасибо режиссеру за то, что открыл Москве превосходного актера), сразу заявил, что мы не увидим ни мягкости и теплого обаяния, ни благородных душевных порывов, ни жертвы, заеденной средой, ни борца с ханжеством, ни бесхребетного мечтателя. Ничего подобного. Пожалуй, Пахомов ближе всего к версии Зилова по Липовецкому, говоря языком улицы, он – отморозок, человек, полностью свободный от моральных условностей. Высоченный, жилистый, бритый наголо, чрезвычайно угрюмый, агрессивный, физически активный, крайне неприятный тип, лишенный нормальных человеческих чувств и не стесняющий себя соблюдением правил приличия, кого бы они не касались: друзей, женщин, коллег. На пиджаках, на фуфайках, на юбках у всех-всех-всех действующих лиц (кроме Зилова) красуются аппликации с изображением уток. Постоянно «крякают» специальные манки, которыми охотники выманивают уток. Вся жизнь – утиная охота. Охотник – Зилов, все остальные – потенциальные жертвы. «*Звучит траурная музыка*», – гласит первая ремарка. А спектакль начинается с того, что Зилов – будто оживший мертвец – выбирается из красного гроба, челюсть подвязана платочком. В финале он встрепенется, вскрикнет: «*Я – живой*». Но в ответ прозвучит: «*Вот дурак*».

[5] *Туровская М.И. Вампилов и его критик // Туровская М.И. Памяти текущего мгновения. М., Советский писатель, 1987. С. 150–151.*

[6] *Липовецкий М. Маска, дикость, рок. Перечитывая Вампилова. // Литература, 2001, № 2. http://lit.1september.ru/article.php?ID=200100204.*

На программке к спектаклю: туманное седое утро, лодка, напоминающая гроб, поставленный на табуретки, возвышающаяся то ли над водой, то ли надо всем земным шаром сразу, в лодке – мужской силуэт. «*Я повезу тебя на лодке, слышишь?* – говорит Зилов, – *Ведь ты ее даже не видела. Я повезу тебя на тот берег, ты хочешь?…Но, учти, мы поднимемся рано, еще до рассвета. Ты увидишь, какой там туман – мы поплывем, как во сне, неизвестно куда*».

Уже по программке ясно, что пьесу Вампилова будут толковать не столько в реалистической, сколько в мифологической традиции. Мир, созданный художником Максимом Обрезковым, это бетонные стены заброшенного ангара с высокими оконными проемами. По сцене стелется сизый туман, тут и там торчит пучками зеленая трава, воздух пропитан влагой, старухи (не то обычные бабуси, не то ведьмы, не то парки) хлюпают сапогами по воде и мотают пряжу в клубки.

И кафе здесь не похоже на кафе: в нем стоят школьные парты, а на них – алюминиевые лагерные кружки. Песня Федора Чистякова была бы уместна в этом спектакле: «*Школа жизни – это школа капитанов / Там я научился водку пить из стаканов / Школа жизни – это школа мужчин / Там научился я обламывать женщин*». Именно этими словами можно описать тип юродствующего не во Христе, абсолютно «*отвязанного*», бесчувственного и безнравственного Зилова.

В спектакле Панкова есть еще «мужской хор», то есть пятеро актеров, которые пластически вторят Антону Пахомову, языком пантомимы транслируют то состояние, в котором он в тот или иной момент находится (хореограф – Екатерина Кислова). Иными словами, таких, как Зилов, много. Это не конкретная личность, а тип, составленный «*из пороков всего поколения*».

В спектакле инфернальному Зилову противостоят ангелоподобные женщины: Галина Анжелы Белянской (олицетворенное всепрощение и терпение) и Ирина Сэсэг Хапсасовой (чистота и женственность). В одной сцене она выходит на сцену в свадебном бурятском наряде и с большими белыми крыльями за спиной, дивно поет, вернее, подает голосом какие-то космические сигналы, и кажется, что спустилась на грешную землю, дабы спасти какого-нибудь праведника. Библейские ассоциации пьесе не навязаны, они содержатся в ее первом варианте. Там герой (тогда еще – Рябов) заводит разговор о Всемирном потопе:

«*РЯБОВ. Не думаю. Это ливень. Он долго не продержится.*

ИРИНА. А если он никогда не кончится?

РЯБОВ. Так не бывает. Никогда еще не было… Впрочем, однажды дождь лил сорок дней. Был такой случай…

ИРИНА. Когда?

РЯБОВ. Давненько… Да, это было неплохое мероприятие. Все затопило водой, все, к чертовой матери. Весь мир. Спаслась только одна семейка…Разве ты никогда об этом не слышала?

ИРИНА. О чем?

РЯБОВ. О потопе.

ИРИНА. Ах, об этом. Да, я знаю: Ноев ковчег, гора Арарат и что там еще?

РЯБОВ. Все. Потоп, ковчег и Арарат»

Панков дополняет Вампилова текстом из Книги Бытия: «*Бог увидел, что стала земля негодной: все идут путями неправды. И увидел Господь, как много зла на земле от людей: все их мысли непрестанно устремлены к злу. И пожалел Он, что создал на земле человека, и в негодовании сказал: "Я смету с лица земли всех людей, которых сотворил, а вместе с ними и скот, и зверей, и птиц. Я жалею, что создал их. Я покончу со всеми, кто живет на земле: она переполнена их злодеяниями. Я уничтожу их, а с ними и всю землю"*» (Бытие, 6). В спектакле воды так много, будто хляби небесные уже разверзлись, и если следовать указателям режиссера, мы приходим к выводу, что последние времена уже наступили.

В спектакль входит и песня Виктора Цоя «*Дом стоит, свет горит, / Из окна видна даль. / Так откуда взялась печаль? / И вроде жив и здоров, / И вроде, жить не тужить. / Так откуда взялась печаль?*». Она повторена несколько раз и безусловно «работает» на создание определенной атмосферы, но плохо уживается с библейскими аллюзиями. Если Всемирный Потоп начался, то вопрос, откуда взялась печаль, лишен всякого смысла. Тут уж не до печали, другое слово надобно, иной масштаб.

Это многофигурный, эффектный и полный драйва спектакль, но все же кажется, что Владимир Панков взялся решить слишком разные задачи, задать чересчур много вопросов, соединить совсем разнородные жанры. И сам заблудился в густом тумане между социальным высказыванием и мистикой, жестким обличением современных нравов и библейской метафорой, между драмой, фарсом, ужастиком и притчей:

«СЛЕПОЙ. Вам – что? Веселое, грустное, старинное или что-нибудь блатное?

РЯБОВ. Не знаю. Все равно.

СЛЕПОЙ.

Любовь моя и радость,
Зачем ты не со мной
Тюремная ограда
И сумрак гробовой.

РЯБОВ. Простите. Что-нибудь другое, если можно.

СЛЕПОЙ. Можно другое…
Всю ночь кричали петухи
И шеями мотали….
Подходит?

РЯБОВ. Извините, это совсем не подходит. Давайте-ка старинное.

СЛЕПОЙ. Старинное… Старинное…
Все васильки, васильки…

РЯБОВ. Э, куда хватил… Ну ничего, ничего. Продолжайте.

СЛЕПОЙ (поет).

Все васильки, васильки,
Много мелькает их в поле,
Помню у самой реки
Я собирал их для Оли.
Низко головку наклонит,
Милый, смотри, василек.
Твой поплывет, мой утонет»…[7]

РАМТ.
«КОТ СТЫДА»

Режиссер Марина Брусникина обычно берет прозу и ее инсценирует (из последних работ – «Лада, или Радость» РАМТа по книге Тимура Кибирова, «Обращение в слух» театра «Сфера» по Антону Понизовскому, «Епифанские шлюзы» Театра-студии Табакова по Андрею Платонову). Но на этот раз Брусникина снизошла до современной пьесы, вернее, разом до трех опусов, победивших на разных российских драматургических

[7] *Александр Вампилов. Утиная охота. Ранний вариант // Вампилов А. Избранное. М.: Согласие, 1999. http://www.libok.net/writer/4489/kniga/21294/vampilov_aleksandr_valentinovich/utinaya_ohota/read/13.*

Н. Уварова – Маша,
Я. Соколовская – Николаева,
Д. Семенова – Кочкина.
«Март».
«Кот стыда». РАМТ.
Фото М. Моисеевой

конкурсах. Сами эти конкурсы заслуживают отдельного разговора, расплодилось их – как собак нерезаных, найти там что-то стоящее практически невозможно, но нужно, иначе на следующий год конкурсу не выделят финансирования. А потом и театру на читки не выделят. Читки – незамысловатый фокус, который уже лет 20 показывают чиновникам от культуры предприимчивые руководители театров: пьесы-победители конкурсов дают режиссерам, чтобы те с актерами прочли текст по ролям. Раньше так тоже делали – только это был обязательный первый этап внутритеатральной работы над произведением. Зрителям его за деньги не показывали, специальных средств на него не требовали. Не то теперь, когда на эти «читки» продают билеты и получают от министерства, департамента и регионов отдельные денежки. Затем пьесу могут поставить в театре. А могут и не поставить. Финансы-то уже освоены. И отчет заполнен: провели.

Представьте, что в ресторане вам подадут сырую картошку или вообще комья земли. Вот что-то в этом роде мы и имеем в театрах, потому что конкурсные сочинения (за редким исключением) вовсе не пьесы, а в лучшем случае полуфабрикат для актерского этюда.

На мой взгляд, таковы и три текста, объединенные Мариной Брусникиной в один спектакль. Все они написаны молодыми женщинами (Ириной Васьковской, Юлией Тупикиной и Таей Сапуриной) на одну и ту же тему – «*отцы и дети*», точнее, дети, матери и бабушки. Действие происходит в наши дни.

Если прочесть «Март», «Ба» и «Кот стыда» подряд, то тексты сливаются в один сплошной, в котором можно легко и непринужденно тасовать реплики, перемещать эпизоды и персонажей из одного места в другое.

За последние 20–25 лет в России образовалось два инкубатора по выпуску такого рода «драматургов»: один – в Москве (им руководит М. Угаров), другой – в Екатеринбурге (Н. Коляда). Именно они поставляют для конкурсов, читок и лабораторий своих питомцев. Разница между «школами» не слишком значительная (в московских текстах мы имеем по преимуществу «*жесть*» без соплей, а в екатеринбургских – с соплями). «Кот стыда» и «Март» – это, грубо говоря, чернуха с сентиментальными претензиями, а «Ба» – чуть более профессиональная работа, и если бы профессионализма набралось побольше, наверное, могла бы получиться комедия с элементами мелодрамы. Но и в том, что есть, просматривается некоторый сюжет: деревенская бабушка приехала в город к внучке, отгоняет от нее всяких никчемных друзей и сводит с новыми, хорошими. Тут, конечно, вспомнится и классика: кинофильм «Родня» (хотя там, прямо скажем, был иной уровень художественного осмысления материала). И из современного – «Язычники» Анны Яблонской (там тоже бабушка, тоже приезжает, тоже навязывает). Современные драматурги, судя по их текстам, жизни не знают, а свои истории собирают как лего – из готовых блоков чужих произведений.

Единственный плюс двух других литературных экзерсисов, пожалуй, – в искренности интонации.

В них действие отсутствует как таковое: в «Коте стыда» юная героиня ушла из дома, время от времени звонит родным, чтобы узнать, как поживает кот, иногда забегает, чтобы перехватить денег. В «Марте» дружный дуэт тещи и зятя ждет возвращения блудной дочери и жены, которая тоже иногда забегает, чтобы перехватить денег. Видимо, обе «героиньки» к родным привязаны, просто хотят быть ими понятыми и услышанными. Увы, совершенно не ясно, чем они заслужили понимание, на которое претендуют, и чем плохи «предки». Видимо, мамаша из «Марта» тем, что навязывает свои правила, а мамаша из «Кота стыда» – тем, что у нее есть любовник.

Говорят, что хороший режиссер может поставить телефонную книгу, а хороший актер ее сыграть. Спектакль РАМТа убедительно доказывает справедливость такого суждения. Брусникина смотрит на текст не как читатель, а как человек театра: есть ли что в нем играть, то есть – можно ли наполнить воздухом и объемом то, что, казалось бы, его лишено. В итоге из весьма скромного литературного материала вышел живой и остроумный спектакль о любви. Несколько раз в нем заводят песню «Летят утки»: «*кого люблю, не дождуся*». Речь в ней идет о любви мужчины и женщины, а не бабушки и внучки, но – отдадим должное актерам РАМТа – исполнена эффектно и нужное настроение создает.

Сперва про гусей-уток поют как положено, а в финале на мелодию «*Begging*», ударение в словах смещается: «*К**О**го, к**О**го л**Ю**блю*» вместе с метрикой. Таким образом, будто подчеркивают: история конфликта поколений столь же не нова, сколь

русская народная песня, но разыгрывается она всякий раз по-новому, в новых, можно сказать, ритмах. Девять актеров заняты во всех трех частях спектакля и не покидают сцену. Одни, отступая на второй план, принимают на себя функции хора, то есть комментируют и оценивают (то отдельными репликами, то – взглядом или жестом) происходящее с главными героями. Другие, соответственно, выходят на первый план. Например, Нелли Уваровой в первой части («Кот стыда») досталась крошечная роль милейшей грузинской тетушки, в третьей («Ба») – энергичной подружки героини, а во второй («Март») – главная роль: блудной дочери Маши. Все три роли сыграны самым подробным и деликатным образом, все три образа типичны и узнаваемы. В свое время критики насмехались над результатами газетного рейтинга, когда зрители (после выхода на экраны сериала «Не родись красивой») назвали Уварову лучшей актрисой наравне с Инной Чуриковой и Мариной Нееловой. Так вот, зрители много быстрее критиков поняли масштаб дарования выдающейся актрисы.

«Мартовская» Маша – будто другая Маша, из чеховской «Чайки», тот же самый женский тип, только перемещенный в современный антураж. Легко возбудимая, экзальтированная, насмешливая, эгоистичная, страшно одинокая, в поиске идеальной любви. Сделает больно себе и других не пощадит.

Изумительная Дарья Семенова в первой части играет молоденькую героиню-эскапистку, быструю, нервную, подвижную как ртуть тараторку, комплексы у нее развились, видимо, оттого, что мать очень красивая и властная. Она рядом с мамой – как моль незаметная. Во второй части Семенова – крикливая мамаша, которая вечно исполняет одну и ту же показательную программу из поучений, лезет в чужую жизнь и разрушает ее. Кстати, очень точно подмечено это режиссером и актрисой: юная барышня из «Кота стыда» рискует с годами превратиться вот в такую чрезмерную мамашу из «Марта». Дмитрий Кривощапов здесь играет роль зятя-подкаблучника, на вид – тихоню и педанта, застенчиво прячущего глаза от всех собеседников – так, будто ему есть, что скрывать и чего стыдиться. А в другой новелле он же – слоняющийся по ночным клубам в поисках знакомств пошлый мужичонка. Не один ли и тот же это человек, поразному проявляющийся в меняющихся обстоятельствах? У Анны Ковалевой в «Марте» – бессловесный эпизод, она – персонаж массовки, группы баптистов, склоняющих соседей к своей вере. А в «Ба» становится главным действующим лицом, то есть бабушкой-«экзорцистом», изгоняющей всех недостойных знакомых внучки разными заговорами (впрочем, баптисты тоже убеждены, что избавляют от нечистого).

В первой части спектакля бабушку играет Мария Рыщенкова. В последней она становится внучкой – красивой, слегка строптивой, в целом – любящей и покладистой. Иными словами, Брусникина тянет сквозное действие и «*сквозных персонажей*» через весь спектакль, ставит как бы единое произведение. Использован принцип киноальманаха, в котором короткие новеллы дополняют друг друга и складываются в цельное повествование.

Форма сочинена легкая, игровая, условная. Художник Николай Симонов «нарисовал» на заднике окно, из которого виден типовой жилой дом, на улице идет снег, но вот только в углу толпятся ярлыки с «рабочего стола» компьютера. *Window* – окошко в мир, оно же – компьютерное окно.

Всю ширину сцены (на которой сидят и зрители) занимает диван, на нем мелом нарисован и «*продлен*» на ковер (будто сполз) контур кошачьего тулова (так обводят следователи тело покойника). Живой кот тоже имеется: Виктор Панченко слезает с дивана, ложится на пол, лениво щурится в зал и приподнимает одну ногу так, будто это кошачий хвост, а потом возвращается в исходное положение и принимается перебирать клубки шерсти. В последней новелле Панченко играет йога: они ведь тоже гибкие, как кошки. А любовник матери, спокойно сидевший на диване, как только входит дочь, резво перепрыгивает через спинку и прячется – тоже кот, мартовский. Героиня Даши Семеновой говорит так быстро, что вообще не успеваешь разобрать, что именно она тарахтит. Сама же она – в вечных наушниках, поэтому часто не слышит, что ей говорят другие. В этот момент «звук» отключается, и зрители воспринимают мир тем же способом, что и героиня – по движению губ.

Или вот бабушка Анны Ковалевой («Ба») пускается в утомительно-долгие воспоминания о своей молодости, все это она излагает «со слезой», с пафосом, но мизансцена построена с тем расчетом, чтобы мы видели не только «солистку», но и Максима Керина. Он играет друга внучки, на голову которого и обрушивается монолог бабули. И он ее гениально слушает: сперва сидит и скучающе смотрит в зал пустыми глазами, постепенно начинает тосковать, на мгновение во взгляде появится надежда на скорое освобождение, потом глаза возводит он к небу, будто молитвенно просит Господа заткнуть разговорчивую старушонку, затем лицо исказится от ненависти, покажется, что он эту старушку пришьет (как в чеховской «Драме»). В самой-то пьесе старушка просто бубнит нечто занудно-сентиментальное, но театр дает второй план с подробными реакциями молодого человека, и монолог больше не кажется затянутым и нудным, появляется юмор, а вместе с ним – объем.

Театром в зал отправлено не назидание, но энергичное сообщение: когда мы пожалеем о том, как ругались с родителями, как обижали старенькую бабушку и насмехались над дедушкой, будет поздно – не будет уже, перед кем извиниться, у кого попросить прощения… Даже узнать, как поживает кот, будет не у кого.

В одной из пьес сказано: «*Родители знают своего ребенка хуже всех*». Они и о себе особо не рассказывают, потому что дети не спрашивают, а дети не спрашивают, потому что не знают, что именно спросить. Пока сообразят, спохватятся, глядь, спросить уже некого. Люди стесняются прямо сказать своим близким, что друг друга любят, а зря – стесняться надо злого, агрессивного. Лучше жить дружно, говорить друг другу комплименты. Не нова эта заповедь, да и не удается ничего изменить, сколько ее не тверди, но на время самого спектакля люди определенно становятся мягче и сердечнее. Уже немало.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ ИМ. БОРИСА ЩУКИНА. «БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК»

Последние годы все чаще хочется писать не про постановки профессиональных театров, а про дипломные работы. Попадаются и среди них неприятные «постдраматические» исключения, но пока, слава Богу, режиссеры-педагоги не самовыражаются, а организуют для учеников возможность себя показать. Они знают и ценят каждую индивидуальность и по старинке не обеспокоены конъюнктурой (за что теперь положено номинировать на «Маску»?) и не ставят во главу театрального угла высосанные из пальца «концепции». Олег Кудряшов, Светлана Землякова, Вера Камышникова делают отличные спектакли не только в стенах ГИТИСа, но и в московских театрах. Те же слова, благо он руководит курсом Театрального института им. Б.В. Щукина, можно отнести к Александру Коручекову, спектакли которого – «Страх и нищета в Третьей империи» (Театр-студия Олега Табакова) и «Ревнивая к самой себе» (Театр им. Вахтангова) – мы в свое время рецензировали[8]. Теперь со своими дипломниками он поставил пьесу А.Н. Островского «Бедность не порок», и можно с чистым сердцем рекомендовать этот спектакль всем, кто любит театр, вне зависимости от степени искушенности в искусстве Мельпомены.

Однажды режиссер Станисловас Рубиновас объяснял, отчего в Литве не приживается так нежно любимый нами Островский. Причину он видел в том, что быт и нравы русского купечества, описанные в его пьесах, европейцам неведомы, и реалистическое их отображение на сцене кажется им абсурдным.

Однако, если играть пьесы Островского в другой традиции – например, не в щепкинской, а в вахтанговской, то легко обнаруживается их связь с европейской традицией. Эти комедии, как порой бывает и у Шекспира, смешны отдельными ситуациями (положениями) и репликами, к ним довольно искусственно приклеены сказочные благополучные финалы (счастливые узнавания и свадьбы), но по сути веселиться не над чем, и всякий понимает, что в жизни те же самые коллизии разрешились бы самым драматичным образом. Кажется, в России этим сочинениям неявного жанра предпочитают «Грозу» или «Бесприданницу», хотя за последнее время в театре «Et Cetera» вышло любопытное «Сердце – не камень» в режиссуре Г. Дитятковского, в Малом театре – «Бедность не порок» А. Коршунова, и вот – то же название на IV курсе «Щуки». Александр Коручеков определил жанр как «*святочную комедию с участием итальянских масок*» и присочинил к пьесе целый кусок: в уездном российском городе на святки выступают итальянцы с представлением комедии дель арте. Актеры, занятые в этой большой интермедии, показывают, как владеют техникой театра масок (хорошая учебная задача), но одновременно предъявляют залу научный вывод: сюжет комедии Островского не сильно отличается от сюжетов итальянской народной комедии, а герои – от ее масок: глупые отцы, старики-прелюбодеи, нежные возлюбленные и, конечно, Арлекин, который улаживает возникающие проблемы. В спектакле, по сути, показана эволюция

[8] *Тимашева М. В театре-студии Олега Табакова – премьера спектакля «Страх и нищета Третьей империи». Радио Россия, Закулисье. http://m.ruvr.ru/ownload/2013/05/08/14/130509-zakulisye.mp3 ;Мозаика сцены – 2 // Вопросы театра/Proscaenium. М., 2014, № 3–4. С. 33–34.*

комедии: как маски становились характерами.

Артисты держатся в лучших традициях вахтанговской школы, в которой из правды жизни и театральности рождается *«правда театра»*. Студенты-дипломники не погружаются в глубины характеров, но сквозь эксцентрику проступает глубокое и подлинное переживание.

Ничего бытового, кроме пары длинных деревянных скамей. Мастерская и лукавая стилизация народных костюмов.

Как мы помним, в доме Гордея Торцова живет на птичьих правах, да еще имеет неосторожность влюбиться в Любовь Гордеевну приказчик Митя – Юрий Цокуров. Ему-то и принадлежит первая реплика спектакля: *«Эка тоска, Господи!.. На улице праздник, у всякого в доме праздник, а ты сиди в четырех стенах!»*. В постановке заурядной актер сидит за конторкой, говорит о тоске, заодно нагоняя ее на зал. А в спектакле щукинцев режиссер дробит реплику, и после слов *«Эка тоска, Господи!»* до слуха зрителей доносится развеселая музыка, а за ней на сцену врывается красочный хоровод – топочет, пляшет, поет. Такое режиссерское решение не противоречит Островскому, но создает объем: поначалу слова Мити кажутся отчаянно смешными, свидетельствуют не столько о реальном положении дел, сколько о юношеской хандре. То же самое проделано и с явлением Гордея. Арсений Зонненштраль не прибегает к помощи возрастного грима и «стариковских» пластических приспособлений. Перед нами – здоровенный мужик, совершенно остановившийся взгляд которого обращен только на то, что ему не нравится. Ему, собственно, все

Сцена из спектакля «Бедность не порок». Театральный институт им. Бориса Щукина. Фото Е. Бекиш

не нравится, он гневается, и чем больше сердит, тем более косноязычен. Фразу *«А это еще что за глупости?»* договорить до конца ему никак не удается, он тупо талдычит: *«А это еще что за…»*. Когда же с пятого раза справляется с задачей, зрители уже изнемогают от хохота. А тут еще «зажигает» молодой купец – Егор Строков. Его Гриша Разлюляев в стельку пьян, но чертовски активен и энергичен, ни секунды без движения, а всякое движение ведет его не туда, куда он собирался попасть, но ровно в противоположном направлении: если намеревался идти, будет вращаться на месте, если хотел сесть на лавку, ляжет на нее головой вниз. Все его «па» неподражаемы, чрезвычайно сложны в исполнении и уморительны.

Зрители много смеются, но не над персонажем. Вообще не «над», а «от» – от радости встречи с прекрасным изобретательным театром. Веселье свободно уступает дорогу серьезным и трогательным сценам, никто не иронизирует над чувствами, никто не равняет черное с белым, высокое с низким, негодяев с порядочными людьми. Африкан Коршунов – Сергей Котюх только поначалу кажется немощным, улыбчивым и обаятельным, но пальто топорщится, будто под ним спрятаны крылья коршуна, и когда, забывшись, он распрямляется – мы видим злобного, завистливого, развратного хищника.

Замечательно придуман и сыгран Любим Торцов. Федор Парасюк выводит его театральное происхождение из Арлекина, Любим у него, с одной стороны, похож на неудавшегося актера, который вечно ломает комедию на публике, с другой – на блаженного, божьего человека.

М. Васильева – Анна Ивановна,
Е. Маляр – Любовь Гордеевна

Сидят:
М. Бурлай – Яша Гуслин,
Ю. Цокуров – Митя,
Стоит:
Е. Строков – Гриша Разлюляев.

«Бедность не порок». Театральный институт им. Бориса Щукина. Фото Е. Бекиш

Правду сказать, хороши исполнители всех ролей, включая эпизодические. Обучены студенты – браво педагогам! – превосходно.

Актеры сменяют друг друга за инструментами в небольшом оркестрике. В спектакле, как в старых добрых музыкальных советских фильмах, люди от избытка чувств поют. Сцена, в которой Любовь Гордеевна прощается с

Митей, одно из сильнейших театральных впечатлений (если не сказать, потрясений) последних лет. Маленькая, хрупкая Евдокия Маляр, стоя лицом к зрительному залу, почти вплотную к его первым рядам, пела «*Страдаю я*», поднимаясь по «*лестнице чувств*» народной песни, и на глазах у зрителей превращалась из нелепой наивной девочки в трагическую героиню.

Александр Коручеков со своими студентами сумел яркими театральными средствами рассказать задушевную, сердечную историю. Большая редкость и ценность по нынешним временам.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР НАЦИЙ. «ИДИОТ»

В 2001 г. вышел фильм Романа Качанова «Даун Хаус» – современная, с позволения сказать, версия романа Ф.М. Достоевского «Идиот». «*Римейк не римейк, коллаж не коллаж, пародия не пародия…*»; «*Достоевский-трип*», – так характеризовали его кинокритики[9].

В 2015 г. в Петербург на фестиваль «Балтийский дом» прибыл из Латвии еще один трип по тому же злосчастному роману. Пятерка персонажей (остальных сократили за ненадобностью) обитала в черных телефонных будках, похожих на гробы, а в фонограмме звучало «*позвони мне, позвони*» из фильма «Карнавал». Философию режиссер Владислав Наставшев изъял, зато добавил акробатики, благодаря которой можно было не скучать.

Скучать не придется и на «Идиоте» Театра Наций. В качестве главных развлекателей задействованы художники. Они перегородили сцену белой стеной и прорезали в ней дверные проемы неправильной геометрической формы, напоминающие крышки поставленных на попа гробов.

Высокие технологии рука об руку со старыми; от имени последних – поворотный круг. На нем установлена выгородка, если встанет к нам передом, будет один интерьер, задом – другой, а ежели повернется ребром, то выйдет мост. Сто раз все это видано, но старомодную конструкцию «осовременивает» видеоарт от Ильи Старилова, известного специалиста по моушн-дизайну (так называют оживление графики средствами анимации).

Технические новации всегда сильно меняли образ театра, относительно недавно Мельпомена вступила в новую эру – сценический дизайн теснит декорацию. В Интернет выложено несметное число роликов, выполненных с помощью компьютерных программ: например, человек идет по улице, а вокруг него распускаются всякие орнаменты, рвутся из-под асфальта лютые звери, да и вообще происходит все, что пожелается художнику. В Театре Наций эффекты проще, но тоже производят впечатление. Спектакль начинается с возвращения на Родину князя Мышкина: на белой стене вырастают елочки, а по полу ползут многочисленные красные кресты (Мышкин приехал из Швейцарии, где красный крест красуется на флаге, но князь, как все помнят, болен, так что это еще и эмблема скорой помощи).

Актеры выглядят ожившими мультяшными фигурками или персонажами комикса. Можно, конечно, сказать, что это традиционные театральные маски. Мышкин, хоть и в черном костюмчике, – Пьеро с бледным лицом и застывшей на

[9] *Лидия Маслова. Достоевский в прокате // Коммерсант, 13.03.2001.*

Сцена из спектакля «Идиот». Театр Наций. Фото И. Полярной

щеке слезкой, Рогожин – цирковой злодей, Карабас-Барабас с длинными подвитыми усами. Настасья Филипповна и Аглая – одна вамп, другая «*голубая героиня*». Вернее, один – вамп, другой – «*голубой герой*». Обеих женщин изображают мужчины (скоро в городе, похоже, не останется театра, в котором мужчины не переодевались бы в женщин). А в роли Мышкина – Ингеборга Дапкунайте. Она делает все, что только может хорошая актриса, чтобы выявить через пластику душевное состояние своего героя. Других возможностей что-то нам передать режиссер Максим Диденко актрису лишил, поскольку текста в его спектакле почти нет.

В Ассоциации околотеатральных глобализаторов радостно потирают ручки: «*логоцентричная Россия*» пала под натиском некоего «*визуального театра*» (как будто у Станиславского или Товстоногова были исключительно аудиоспектакли)[10]. Насчет всей России – это мы еще посмотрим. Но «*Идиот*», действительно, проходит по ведомству «драматургия минус».

Жанр определен режиссером как клоунада нуар. На нуар ни по сути, ни по стилю не похоже, если только не считать нуаром рассказ Мышкина о смертной казни, сохраненный в спектакле.

Достоевский гениален, помимо прочего, тем, что умел вписать философские, исторические, религиозные диспуты в рамку детектива и мелодрамы. Чтобы превратить его роман в комикс, приходится жертвовать целой толпой персонажей. На сцену вышли Мышкин, Рогожин, Настасья, Аглая, Лебедев и Ганечка. Двое последних – не

[10] *См.: Давыдова М. Прорывы к невозможному. https://expert.ru/expert/2006/47/proryvy_k_nevozmozhnomu/; Денисова С. Спектакль без пьесы. http://expert.ru/russian_reporter/2007/29/vizualnyi_teatr/ и т.п.*

столько для действия, сколько для произнесения монологов. Весь текст, какой в инсценировке уцелел (не считая отдельных реплик и нескольких песенок), как раз и поместился в три коротких монолога. Каждый претендует на социальное высказывание. С первым выступает, как уже сказано выше, Мышкин, но рассказ о смертной казни, которую герой Достоевского видел во Франции, совершенно не актуален ни для Франции, ни для нынешней России. Во втором монологе Ганечка высказывается о том, что в России нет практических людей. Сперва с ним хочется согласиться, но затем в голову забирается неприятная мысль: неужели это непрактичные столько наворовали? Так что слова Ганечки тоже оказываются полным анахронизмом. С третьим монологом – про русского либерала – к публике обращается Лебедев (в романе этот текст произносит Евгений Павлович Радомский): «*Во-первых, что же и есть либерализм, если говорить вообще, как не нападение (разумное или ошибочное, это другой вопрос) на существующие порядки вещей? Ведь так? Ну, так факт мой состоит в том, что русский либерализм не есть нападение на существующие порядки вещей, а есть нападение на самую сущность наших вещей, на самые вещи, а не на один только порядок, не на русские порядки, а на самую Россию. Мой либерал дошел до того, что отрицает самую Россию, то есть ненавидит и бьет свою мать*»[11].

Текст этот – единственный из трех – резонирует с тем, что происходит здесь и сейчас. Он произнесен интонационно совершенно серьезно, на голубом глазу, но артист выступает в гриме клоуна. «Либералы» покинут зал в полной уверенности, что эти рассуждения осмеяны, а «государственники», напротив, уверятся в своей правоте. Хотя Театр Наций устойчиво ассоциируется именно с тем, что теперь зовется либерализмом и вряд ли предполагал высечь самого себя.

Впрочем, авторов постановки мало волнует смысл. Они увлечены процессом постмодернистского принижающего высмеивания. В частности, всплывает прямая цитата из «Отелло» Някрошюса: в финале рабочие сцены сооружают целый газон цветов вокруг тела Настасьи Филипповны. Таким образом зачем-то спародирована одна из самых мощных трагических сцен, которые когда-либо доводилось видеть.

В остальных же случаях насмехаются над тем, что само по себе уже было пародией. Настасью Филипповну, к примеру, играет Роман Шаляпин, в парике очень похожий на Сергея Епишева – Патрокла из «Троила и Крессиды» Римаса Туминаса – и рецензент, помнится, описал его женоподобного воина как «*здоровенную чернокудрую орясину в длинном хитоне с подведенными глазами*». В спектакле «Идиот» на Шаляпина вместо хитона напялена меховая шкура, а все остальное определяется теми же словами. Позже Шаляпин сбрасывает шубу, остается в одних черных плавках и тащит через всю сцену крест – выходит, что Христу уподоблен не Мышкин (как у Достоевского), а Настасья Филипповна. Взялось это, видимо, из того эпизода романа, в котором заходит речь о картине «Мертвый Христос во гробе» и князь говорит,

[11] *Достоевский Ф.М. Идиот. Часть Третья, 1. http://www.klassika.ru/read.html?proza/dostoevskij/idiot.txt&page=49.*

что от нее «*у иного еще вера может пропасть*». От той картины, что изображена в театре, вера тоже может пропасть – но не из-за пугающей натуралистичности, свойственной полотну Ганса Гольбейна-младшего, а совсем наоборот – от очередной порции нарочитого снижения.

За Аглаю выступал Павел Чинарев – тоже «*здоровенная орясина*», но златокудрая, в вечернем с переливом платье и с густо подведенными глазами. Он в кафешантанной манере исполняет песенку на стихи Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный»:

«*Но пречистая сердечно*
Заступилась за него
И впустила в царство вечно
Паладина своего».

В романе Достоевского Аглая говорит: «*сначала не понимала и смеялась, а теперь люблю "рыцаря бедного", а главное, уважаю его подвиги*». Но режиссером подобной эволюции не предусмотрено: над рыцарем, как и над Девой Марией, насмехаются, да и только.

Не отпускает никак Ее образ создателей спектакля: следует за ними от парижского театра Шатле (где дизайнер Старилов с Олегом Куликом легко и непринужденно взялись за постановку оперы Монтеверди «Вечерня Девы Марии») до московского Театра Наций. «*Если раньше была вера, но отсутствовали высокие технологии для отображения невидимой силы, то сейчас невероятно развились технологии, но утеряна вера*», – сетовал О. Кулик[12].

Напрасно он так самокритичен: «*и бесы веруют*» (Иак.2:19), иначе не атаковали бы так остервенело все то, что придает человеческой жизни смысл и ценность, стараясь растворить в собственной пустоте.

Конечно, можно сказать, что события в этой постановке даны глазами князя Мышкина: «*Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и главную идею. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею*». Помещая эти слова в программке, умненький режиссер упреждает возможный удар. Но не вполне, потому что Мышкин **боялся** скомпрометировать **свою** мысль, а Диденко **не боится** компрометировать **чужую** (мысль Достоевского). К тому же, у него хорошо получается унизить идею, а вот с задачей вызвать смех он не справляется. Профессии не хватает.

Забавно, что такого рода зрелища, которые не предполагают ни малейшего напряжения (ни интеллектуального, ни эмоционального), хвалят «эксперты», склонные превозносить себя любимых над массой невежественной и неразвитой публики.

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ П. ФОМЕНКО». «ВОЛЕМИР»

Из трех пьес Фридриха Горенштейна, автора сценариев «Солярис» и «Раба любви», сценическая история есть только у «Детоубийцы». У «Волемира» ее нет, хотя предание гласит: пьеса заказана была Юрием Любимовым для Театра на Таганке. Юрий Векслер (друг Горенштейна, внимательный исследователь его творчества) сообщает: Любимов ее в 1964-м г. прочел и признался, что не знает, как с ней поступить, после чего В.С. Розов, которому пьеса нравилась, отнес ее в «Современник»,

[12] *Олег Кулик спляшет перед Девой Марией // Коммерсант – власть. 24.11. 2008. http://www.kommersant.ru/doc/1055364.*

Олегу Ефремову. Олег Табаков, Олег Даль, Андрей Мягков и другие оценили «Волемира», казалось, что премьера близка, однако ставить его не разрешили[13].

Заметим, что недавно Е. Каменькович поставил на сцене театра «Мастерская Петра Фоменко» «Современную идиллию», которая в свое время шла именно в «Современнике» (спектакль назывался «Балалайкин и К°»), и вот в 2016-м – еще одно название из его репертуарного портфеля. Режиссер говорит, что его внимание к «Волемиру» много лет назад привлек Петр Наумович Фоменко, но время Горенштейна наступило в России позже. Никита Кобелев поставил его «Бердичев» на сцене Театра им. Маяковского. РАМТ заявил к постановке инсценировку «Дома с башенкой».

В «Волемире» философский диспут насажен на водевильную, почти анекдотическую основу: муж, жена, любовник под кроватью. Вернее, в ванне. Пьеса начинается с этой находки (муж находит любовника) и ею же заканчивается. Жена и муж – все те же, любовники – разные.

Стало быть, жена – Галина Кашковская, рыжая томная бестия-мещанка – тянется к возвышенному, и с огромным успехом искушает мужчин, которые представляются ей незаурядными личностями. Одного из них – плановика горкомхоза Волемира – не только она, но и все окружающие почитают Праведником, благо он «*не то пострадал от репрессий, не то стихи пишет*», а главное – переносит с места на место камни из жалости к ним (библейские ветхозаветные аллюзии довольно прозрачны). Но, следуя логике пьесы, Праведник поддался искушению и сделался таким, как все,– обывателем.

«*Я отличаюсь от гуманистов тем, что считаю: в основе человека лежит не добро, а зло. В основе человека лежит, несмотря на Божий замысел, сатанинство, дьявольство, и поэтому нужно прикладывать такие большие усилия, чтобы удерживать его от зла*»[14]. Эта важная мысль процитирована в программке к спектаклю, но на нем самом отчего-то не отразилась. Совершенно очевидно, что драматурга интересовала история грехопадения и то, как именно противостоять соблазну: человек должен напряженно трудиться, чтобы разум победил в нем первобытные, плотские инстинкты.

Что интересовало режиссера – понять сложно, поскольку ни жесткой структуры, ни жанра в его спектакле нет. Есть очередная клоунада с массовкой в масках животных, в полосатых купальных костюмчиках а ля «Каникулы Бонифация» с претензией на социальное высказывание. Ясно, что Евгением Каменьковичем овладела страсть к обличительству. Место Салтыкова-Щедрина в арсенале занял Горенштейн, которого куда меньше занимала сатира на современные нравы, куда больше – рассуждения о природе человека. Пусть так, в конце концов, Горенштейна тоже можно интерпретировать. Однако не получилось и сатиры – не считать же таковой беззубую карикатуру на «шестидесятников». Они выглядят стилягами-клоунами, пляшут то сиртаки, то рок-н-ролл, тут же запевают «Последний троллейбус», пьют за идеалы («*только не путайте с одеялами*»), словоблудят под Битлз и Окуджаву. Все это ни капельки не смешно, никого

[13] *Юрий Векслер. Молились и черту тоже // Независимая газета. 22. 03. 2012.*

[14] *Фридрих Горенштейн. Интервью Юрию Векслеру. Цит.по:http://fomenko.theatre.ru/performance/volemir/*

Сцена из спектакля «Волемир». Театр «Мастерская П. Фоменко»

в нынешнем времени не обличает и не сообщает ничего нового о времени минувшем. И главное: не имеет отношения к миру, созданному Горенштейном. С театральной же точки зрения зрелище напоминает самостоятельные отрывки из институтских показов. На полях заметим, что часть труппы (актеры и стажеры) не в ладах со сценической речью.

Как-то отдельно от спектакля, сама по себе, хороша декорация Марии Митрофановой. Позади – простенький черный занавес-ширма, дважды, как в кукольном театре, проплывает над ним увеличенный в размерах бумажный кораблик. Квартира же, выстроенная посередине малой сцены, напоминает огромный самолетик из газеты или детскую книжку-раскладушку, на сгибах которой – металлические «петли». В одном варианте мы видим стену, стол и табуретки из плотного материала, в другом стена раскладывается, ложится на

Т. Моцкус – Волемир Потапович (Волик), Г. Кашковская – Жена соседа. «Волемир». Театр «Мастерская П. Фоменко» Фото С. Васева

пол и превращается в тропинку, по которой персонажи шествуют на пляж, в Дом отдыха «Труд» или в котлетную «Якорь». Сценография функциональная, оригинальная, и в ней явлен образ литературного мира Горенштейна, в котором утопия соседствует с реальностью, быт – с условностью, социальное – с метафорическим. Как только видишь декорацию, вспоминаешь песню Новеллы Матвеевой «*Я мечтала о морях и кораллах, / я мечтала суп поесть черепаший, / я ступила на*

корабль, / а кораблик оказался из газеты вчерашней». Ее в спектакле нет, хотя использована уйма других: от уже названных Битлз и Окуджавы до песни «Стаканчики граненые» и «Какое мне дело до всех до вас, а вам до меня» из «Последнего дюйма».

На эти песни, кажется, вопреки воле режиссера, в спектакле ложится почти вся эмоциональная нагрузка. Почти, потому что, помимо них, растопить сердце зрителя может одна только Галина Кашковская в роли той самой рыжей Жены соседа, отдаленно напоминающая молодую Пугачеву. У прекрасной актрисы – молниеносные, психологически точные и в то же время острохарактерные реакции, у нее не маска, не функция, а живая женщина – соблазнительная, несчастная, навлекшая всякие беды на голову нашего праведника, «*несоразмерно хорошего человека*», новоявленного князя Мышкина. Его играет Томас Моцкус, но хороший артист так усердствует по части внешней пластической эксцентрики, что персонаж воспринимается как восторженный фрик, придурковатый идеалист. Симпатии зрителей, конечно, на стороне милой и теплой женщины. В логике Горенштейна это исключено. Он был человеком идейным и – в этом смысле – страстным, юмора в его произведениях много, но он никогда не распространяется на базовые ценности. Дьявольское искушение у Горенштейна не может быть человечески симпатичным и эстетически обворожительным. Идеалы с одеялами он не путал.

Спектакль вышел утомительным, приемы (не слишком оригинальные) видны, а смысл туманен. Если его все же долго, с фонарем искать, то он обнаружится в довольно избитом послании: в нашей, товарищи, жизни ничего не меняется; что 64-й год, что 2016 – все едино. Не случайно, наверное, в спектакль вмонтирован музыкальный номер: джазовая вариация на тему басни про лебедя, рака и щуку: «*Кто виноват из них, кто прав, – судить не нам; / Да только воз и ныне там*».

В «Современной идиллии» тоже было сказано, что ничего не изменилось со времен Салтыкова-Щедрина. И тоже были отличные декорации, и маски комедии дель арте. И опять не получалось отождествить себя с персонажами, а формальные приемы отвлекали от смысла. Но в тексте Салтыкова не было ничего устаревшего, а в «Волемире» зачем-то сохранен антисоветский выпад, не актуальный уже в год написания пьесы: «*если закрыть форточку, то у себя дома можно быть свободным, можно даже танцевать*». Мне кажется, что в 1964-м танцевать уже можно было.

МХТ ИМ. А.П. ЧЕХОВА. МАЛАЯ СЦЕНА. «БУНТАРИ»

Жанр определен автором идеи, текста (с двумя соавторами) и режиссером – Александром Молочниковым, – как «*рок-спектакль на некоторые исторические темы*». Задник сцены по вертикали поделен на много ярусов, а по горизонтали расчерчен на клеточки так, что видны разные каморки-комнатки в разрезе. Художник Николай Симонов свалил в них предметы из разных прошедших времен – холодильники, раковины, стиральные доски, кровати. Действие, по преимуществу развивается не в этих каморках, а на небольшом пятачке сцены.

Сцена из спектакля «Бунтари». МХТ им. А.П. Чехова. Фото Е. Цветковой

Дальше придется рассказывать о том, что еще свалено в кучу – уже не художником, а режиссером.

Небольшой вокально-инструментальный ансамбль (составлен актерами МХТ) исполняет рок-композицию. Через минуту его место посреди сцены займет стол со скатертью и под абажуром. За ним располагается, судя по содержанию разговора, дворянская семья. Родители беседуют с сыном Германом – Ильей Делем, который намедни вернулся из-за границ сущим вольтерьянцем. Он подбивает «предков» раздать имущество беднякам и сидит, положа ноги в кедах на стол, на голове – зеленый панковский кок. Старшие слушать его не желают, предпочитают прятаться от реальности и бегут от нее – в русский романс. На самом деле театр только обещает, что будет исполнен русский романс, но звучит песня Сергея Никитина «Бричмулла». Юношу от ненавистной музыки колбасит. Ему по душе другие ритмы, и на экране мы наблюдаем Петра Мамонова эпохи «Звуков Му». Приятно, конечно, лишний раз увидеть и услышать талантливых людей, но повод притянут за уши: не было у рок-музыкантов распрей с Никитиным, если с кем конфликтовали, то с эстрадными «*поэтами-плесенниками*».

Дальше Герман бежит из отчего дома и встречает в лесу мужика, похожего не то на неоязычника, не то на молодого Дмитрия Ревякина (рок-группа «Калинов мост»), и затевает с ним спор о том, что эффективнее – эволюция или террор. Через минуту выясняется, что его визави – никакой не Ревякин, а ловко загримировавшийся террорист Сергей Нечаев. Он читает текст песни «3–4 гада мешают

жить», принадлежащей Михаилу Борзыкину, лидеру рок-группы «Телевизор», который от ультралевых взглядов очень далек, и из текста песни это понятно (если слушать внимательно). Тем не менее, на сцену выходит нечаевская «пятерка»: барышня Софья Перовская, богемная эротоманка постарше, несостоявшийся студент, дворник и Герман. Звучит «Буги-вуги» Петра Мамонова: «*я люблю буги-вуги, я танцую буги-вуги каждый день*», встык – текст «Катехизиса революционера». Дальше две уже знакомые нам женщины соблазняют и завлекают Ивана Иванова в темное место, где его и убьют.

Действие переезжает в Швейцарию: там обитает массовка в современных горнолыжных очках и в советских вязаных шапочках, среди них обнаруживается Бакунин. Он цитирует из Гребенщикова: «*Ах, если б вы знали, как мне надоел скандал*». К нему присоединяются Маркс и Энгельс (на лицах актеров – некое подобие портретных гримов). Трио поет *«Где та молодая шпана, что сотрет нас с лица земли. Ее нет-нет-нет»*.

Возвращаемся в Россию, с горных склонов – прямо на бал: по паркету скользит на роликовых коньках Пушкин (Григорий Сиятвинда), какой-то офицер рассказывает о Платоне Каратаеве. Не надо беспокоиться, через минуту он уже назовется Рылеевым. Спор – все о том же, о русском народе: следует дать ему волю или держать в загоне как скот. На сцену под музыку «*как провожают пароходы – совсем не так, как поезда*» выплывает Чацкий. Хлоп – а на его месте уже Ростовцев. Смело сообщает императору Александру Павловичу: «*вся Россия теперь одна потемкинская деревня*». Радио (должно быть, иноземное) транслирует манифест Пестеля. На мониторе фрагмент телепрограммы второй половины 80-х. А на сцене актеры передразнивают «совков», которые в эфире этого самого «Музыкального ринга» лезли с глупыми вопросами к творческим личностям.

Далее в крайне глумливой манере та же группа пародистов исполняет песню «*Дан приказ ему на Запад, ей в другую сторону*». За ней следует монолог Людовика XVI на эшафоте (наконец хоть кто-то появился на одном из ярусов, а то было бы совсем непонятно, зачем художник городил огород). За монологом – песня «Аквариума»: «*какие нервные лица, быть беде*».

Беда, видимо, восстание на Сенатской площади, а нервны в ночь перед ним лица декабристов. Они боятся, трусоватые парни подобрались, даром что ветераны войны 1812 г. Подбадривают себя песней Виктора Цоя и группы «Кино»: «*те, кто молчал, перестали молчать*». Выходят на площадь, маршируют. Идет снег, звучат выстрелы, люди падают, их тела сталкивают со сцены огромными швабрами – так поступали в «Евгении Онегине» в постановке А. Тителя с телом Ленского, но все равно это лучший момент «Бунтарей», поэтичный, напоминающий про цветаевское: «*и ваши кудри, ваши бачки / засыпал снег*».

Погрустили – и будет с вас. Герман удит рыбу с мужиком, воспроизведен фрагмент рассказа Чехова «Злоумышленник» – где мужик откручивает железнодорожные гайки, поскольку ему нужно грузило. Герман (присвоивший текст чеховского следователя) пробует втолковать, что так поступать

Р. Лаврентьев, Д. Бургазлиев, Ю. Кравец. «Бунтари». МХТ им. А.П. Чехова. Фото Е. Цветковой

не следует, мужик его колотит. Мораль: народ русский добра не понимает и блага своего тоже.

Может, из-за того, что Пушкин написал сказку, в которой тоже удят рыбку, он появляется в следующей сцене – у царя. Тот пеняет сочинителю свободомыслием, «солнце русской поэзии» шутит: *«Если я сяду, наступит ночь»*. Уходит Пушкин, приходит опять Нечаев (простите мне невольную перекличку с Хармсом). Царь при Нечаеве был другой, но играет его тот же актер – видимо, олицетворяет Власть как таковую. Его величество дает своему ненавистнику загранпаспорт, чтобы тот убирался вон, но предупреждает, что имя его не войдет в историю, потому что он взял паспорт. После чего у людей, не знающих истории, возникнет впечатление, что Нечаев так и сгинул в эмиграции.

В финале опять звучит песня Цоя: *«Наше сердце работает, как новый мотор, / Мы в четырнадцать лет знаем все, что нам надо знать, / И мы будем делать все, что мы захотим, / Пока вы не угробили весь этот Мир. / В нас еще до рождения наделали дыр, / И где тот портной, что сможет их залатать? / Что с того, что мы немного того, / Что с того, что мы хотим танцевать?»* Над сценой парит Пушкин–Сиятвинда в рыжем парике, похожий на Миронова–Рассказчика (тоже в рыжем парике) из спектакля «Сказки Пушкина» Театра Наций.

Извините за долгий подробный пересказ, но надо ясно и конкретно представлять себе, какие результаты дает «освобождение» театра от драматургии.

Все фрагменты зрелища взаимозаменяемы. Или заменяемы на что-нибудь постороннее. Например, Емельян Пугачев мог бы спеть «Марсельезу». Или академик Сахаров в обнимку с писателем Солженицыным – что-нибудь одесское, из репертуара Утесова. Ни яснее, ни туманнее, ни смешнее, ни грустнее от этого бы не стало. Вспомним, что спектакль называется «Бунтари». Но по какому такому принципу Борис Гребенщиков или Петр Мамонов присобачены к Рылееву, Пестелю и …Нечаеву? Ладно, Пестель и Нечаев – каждый по-своему – занимались общественно-политическим переустройством,

но Гребенщиков не занимался. Молодой Мамонов, узнай он про уподобление себя народовольцам, упал бы под стол от изумления. А уж нынешний Мамонов – глубоко религиозный человек – беспредельно от подобных сравнений далек.

По ходу просмотра в голове складывалась рецензия в стихах, на мотив Майка Науменко и группы «Зоопарк»: *«Полковник Пестель, одетый как Пушкин, спешит как всегда в казино…»*, но в песне Науменко из частного абсурда складывался общий смысл, а в спектакле нет даже намека на таковой.

Прежде тот принцип, по которому изготовлены «Бунтари», назвали бы *«кстати, о птичках»*. Теперь же ему присвоено гордое звание *«постдраматического театра»*, в переводе на понятный язык – это такой театр, из которого вытряхнули одну из специальностей, причем совершенно необходимую. В результате, обязанности драматурга левой рукой через правое ухо, наспех и в меру собственной испорченности выполняют другие люди. Результат налицо: проведем два часа на псевдоисторической свалке сюжетов, мыслей, персонажей, мелодий.

Григорий Заславский определяет жанр как *«травести-кабаре, поскольку травестируется здесь все, все подряд, без разбору»*[15]. Не соглашусь: разбор очень даже есть, и он принципиален. Предметом осмеяния становится, к примеру, не песня «Юнкерам» (*«я не знаю, зачем и кому это нужно, / Кто послал их на смерть недрожащей рукой?»*), а «Прощальная комсомольская».

Пара эпизодов остроумна – на уровне капустника (трио Маркс-Энгельс-Бакунин, и обмен репликами в сцене Пушкина с Царем). Одна картина решена как «*театр теней*» и эффектна: подпольщики совещаются, конспиративно забравшись под подсвеченную изнутри юбку-абажур боевой подруги. Две сцены – гибели декабристов и казни Людовика XVI – вызывают эмоциональный отклик. Но гораздо больше бессмысленного вышучивания тех исторических сюжетов, которые, на мой взгляд, подобного отношения не предполагают. И «*народ*» выведен на сцену именно таким, каким его положено изображать в креативном светском обществе, то есть «*совком*» и «*ватником*».

Предыдущий, дебютный спектакль Александра Молочникова «19.14» произвел сильное и хорошее впечатление[16]. Ясно, что двадцатичетырехлетний режиссер пока еще не вжился в мир кривляющейся театральной мертвечины, но запах конъюнктуры уже ощутим. Между тем, обаяние молодости состоит в независимости: человек стремится противостоять поточному сознанию, которое навязывают обладатели власти и денег, и этим симпатичен, даже если делает глупости. В «Бунтарях» нет бунтарства. Напротив, полно пошлейшего конформизма да заскорузлых штампов, кочующих из спектакля в спектакль. Все знают, что именно за них можно получить премию, хвалебную прессу и хорошую должность. Сейчас бунтарем оказался бы человек, который рассказал бы про тех же декабристов или народовольцев всерьез, без осточертевшей косой ухмылки.

А так получается очередной анекдот, который мог бы Молчалин рассказать про Чацкого.

[15] *Григорий Заславский. Композиция кучи. //Независимая газета. 15.02. 2016.*

[16] *Марина Тимашева. Мозаика сцены-3. // Вопросы театра/ Proscaenium. М., 2015, № 1–2. С. 49– 52.*

ШКОЛА ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА. ЗАЛ «МАНЕЖ». «ПОСЛЕДНЕЕ СВИДАНИЕ В ВЕНЕЦИИ»

Дмитрий Крымов первым инсценировал последний роман Хемингуэя «За рекой в тени деревьев». Казалось, что время писателя, которого совершенно незнакомые люди панибратски называли «*стариной Хэмом*» и украшали его фотографиями малогабаритные квартиры и комнаты в коммуналках, ушло безвозвратно. Однако американский классик дождался часа, который снова сделал насущными его книги.

В романе Хемингуэя, больше похожем на долгий лирический рассказ, мало событий, зато много слов и печали. Спектакль продолжается чуть больше полутора часов, текст сокращен, но образы, смыслы, характеры укрупнились. И не только в переносном, но и в самом прямом смысле слова. На протяжении большей части спектакля актеры отделены от зрителей прозрачным стеклом: действие происходит в зале ресторана, за столиком возле окна. Сперва решение кажется банальным, но уже через минуту изменится свет, и станет ясно, что стекло не простое, а высокотехнологичное: искажает пропорции и масштаб. Конечно, мы видели подобные эффекты у Шапиро, Някрошюса, Жанти, но там они создавались на минуту, максимум, на одну сцену, а у Крымова и сценографа Александра Боровского линза оказывается постоянным художественным редактором происходящего. «*Когда стареешь,* – говорит герой романа*, – все как будто становится меньше*». В спектакле оптическая иллюзия позволяет увидеть одного и того же человека великаном и лилипутом, у него может страшно вырасти голова или раздуться туловище. Игра масштабами сбивает зрителя с толку: когда створки окна откроются и мы увидим артистов такими, какие есть, они покажутся нам совсем маленькими.

В королевстве кривых зеркал отразится мир, изуродованный войной и искривленный ею человек. Главный герой – 50-летний полковник американской армии – едет из Триеста в Венецию и обратно, по местам недавней боевой славы, встречается с 19-летней итальянской графиней, в которую влюблен (любовь взаимна), рассказывает ей о любви и о войне: «*Ты говоришь, как Данте, – сказала она спросонок, – Я и есть мистер Данте, – сказал он. – В данный момент. Так оно теперь и было, и он описал все круги ада*». Оставим в стороне многообещающую метафору: связь американского антифашиста с итальянской аристократкой, поскольку, во-первых, роман отчасти автобиографичен (под именем Ренаты в нем выведена подруга самого Хемингуэя), а во-вторых, метафор в спектакле и без того довольно: они происходят из литературного первоисточника и конгениально переведены на язык театра.

Повествование у Хемингуэя реалистическое (с географией, пейзажами, маршрутами, предметами) и очень поэтичное: в нем сохранен воздух времени. Конечно же, нет ничего случайного в том, что основная часть действия происходит в Венеции, которую Хемингуэй любил. Город-призрак, город призраков, город, в котором умирают, город, в котором хоронят…. «*Вот если бы меня там похоронили, – думает полковник, – Я ведь так*

хорошо знаю те места». В книге дано подробное описание путешествия Ричарда и Ренаты по Большому каналу, в спектакле они по-прежнему сидят в углублении арки за столиком ресторана, а мимо них «*проплывают*» макеты венецианских особняков, подсвеченные изнутри (их везет на длинной трости персонаж, обозначенный в программке как *Gran Maestro*). «*Почему всегда сжимается сердце, когда видишь, как вдоль берега движется парус? – подумал полковник*». Тот же вопрос задаешь себе про макеты домов – почему, когда их видишь, всегда сжимается сердце?

Волшебное стекло спектакля тоже связано с Венецией, ее магией, ее мистикой, ее водой, витражами, отражениями. Вода, стекло, зеркала – всего этого много в книге («*Вот на том островке <…> – Мурано. Днем они делают прекрасное стекло для богачей всего мира*», «*Девушка, которую звали Ренатой, распахнула дверцы высокого гардероба. Внутри были вставлены зеркала, и она расчесывала волосы*»).

В самом начале спектакля черное «резиновое» покрытие пола залито водой, в которой мокнут обрывки цветной бумаги и топорщатся сломанные зонтики (дует порывистый ветер, мы слышим его звук – работает ручной пылесос). Ночью здесь гулял карнавал, гудела праздничная толпа, к утру осталось только похмелье чужого пира. Деловитая крупная женщина в бигудях и в халате распевается кусочками итальянских арий и одновременно руководит бригадой уборщиков, которые торопливо собирают мусор и расставляют на трибуне стулья. Вскоре их займут вошедшие в зал зрители.

М. Смольникова – Рената,
А. Филипенко – Ричард.
«Последнее свидание в Венеции».
Школа драматического искусства.
Фото Н. Чебан

Поэзия перемешана с прозой, «*Casta Diva*» – с бигудями, трагедия – с фарсом (полковник время от времени напяливает красный клоунский нос, он не хочет казаться страдальцем, рядится смешным, чтобы не стать посмешищем в чьих-то глазах), любовная лирика – с кошмаром: «*Смерть приходит к тебе мелкими осколками снаряда, снаружи даже не видно, где она вошла. Иногда она ужасна. Она может прийти с некипяченой водой, с плохо натянутым противомоскитным сапогом или с грохотом добела раскаленного железа, который никогда не смолкал. Она приходит с негромким потрескиванием, предвещающим очередь из автомата. Она приходит с дымящейся параболой летящей гранаты и с резким ударом мины. Я видел, как она падает, оторвавшись от бомбодержателя, и описывает в воздухе причудливую дугу*».

На этой войне, – так прочитывается смысл спектакля, – умерли все, включая тех, кто выжил. Ричард старается жить настоящим, но заполнен прошлым, он едет к женщине, но одет в военную форму, а по пути сворачивает туда, где полегла в 43-м пехота. Он говорит с Ренатой, но видит перед собой призрак молоденького погибшего солдата (в этот момент Маша Смольникова просто надевает фуражку и накидывает на плечи китель). Ричард и Рената вроде бы вместе, но все же – врозь; незримым барьером их разделяет «*кинолента видений*». Он не в силах изъять эту пленку из своей головы. Когда Филипенко – в характерной для него «джазующей» интонации – рассказывает о «*расплющенных телах*» или о румяных от мороза покойниках, зрители видят «*бедствия войны*» его глазами. И это самая сильная из всех возможных театральных иллюзий: способность актера материализовать мысль, воспоминание, литературный образ. Это умеют единицы.

Ричард–Филипенко пробует зацепиться за молодую прекрасную соблазнительную женщину[17], как за саму жизнь, но любовь не может совладать с войной. «*Дерьмо, деньги и кровь; погляди только, как растет здесь трава; а в земле ведь железо, и нога Джино, и обе ноги Рандольфо, и моя правая коленная чашечка! Прекрасный памятник! В нем есть все – залог плодородия, деньги, кровь и железо. Чем не держава? А где плодородная земля, деньги, кровь и железо – там родина*».

На Филипенко – красный клоунский нос, он энергично рисует на стекле окоп, губной помадой – кровь, приклеивает кусочек пластилина – вот и кучка дерьма. Официант мыльной губкой стирает изображение. Его можно стереть со стекла, но не из памяти.

В обычных людях, будь то гондольер, официант в ресторане или врач, герою Филипенко и нам тоже видится символическая фигура G*ran Maestro* – не метрдотеля, а Главного Распорядителя самой судьбы. У романа – открытый финал (Ричард отправляется на утиную охоту, мы слышим выстрел), в спектакле полковник кончает жизнь самоубийством (по стеклу расплывается кровавое пятно), и это единственный способ избавиться от смерти внутри.

Не стоит думать, что все в спектакле только серьезно и мрачно, мрачно и серьезно. Еще и очень красиво. Возьмем для примера решение постельной сцены: свет полностью гаснет, в кромешной тьме подрагивают красные огоньки двух зажженных сигарет. Когда свет снова включается: на щеках и на лбу Ричарда мы видим следы губной помады. Иногда еще уморительно смешно – в сцене поедания омара: деликатес (благодаря увеличительному стеклу) оказывается втрое больше посетителей ресторана: «*Омар был внушительный. Он был вдвое больше обычного омара, …он был похож на памятник самому себе*».

Еще есть гениально сочиненная сцена, когда Рената пробует выведать у полковника, как тот относится к своей бывшей жене: «*Ты ведь понимаешь, как трудно неопытной девушке справиться с другой женщиной или с памятью о другой женщине*». На белой скатерти кинокадром проступает лицо жены. Ричард комкает скатерть вместе с изображением, но стоит выпустить ее из рук, как изображение появляется вновь, а следом за ним

[17] *В спектакле Марию Смольникову иногда подменяют две другие актрисы, на всех – светлые парики, одинаковые шляпки, плащи, туфельки, поэтому подмену сложно заметить. В этом, опять же, нет никакого режиссерского своеволия, а есть внимательное чтение: «он . . . увидел двух красивых девушек. Они были хороши собой и одеты бедно, но с природным шиком; они с жаром о чем-то болтали, а ветер трепал их волосы, когда они взбегали по лестнице на длинных, стройных, как у всех венецианок, ногах. – Вот идет ваша девушка. Или одна из ваших девушек».*

на авансцену выходит сама жена, та самая певица в бигудях, удобно устраивается за столиком перед зрительской трибуной и насмешливо внимает тому, как ее бывший заверяет молоденькую подругу в том, что «*жена для него умерла*». Насмешливо, потому что слишком много раз и с особым, не вызывающим доверия, жаром повторены эти слова.

На приеме у врача хозяина кабинета, как и *Gran Maestro*, играет Максим Маминов. Под хитроумной лупой он делается большим-большим, а пациент – маленьким-маленьким, что довольно точно передает состояние любого напуганного посетителя медицинских учреждений. Лицо у Филипенко спокойное, но рука все время норовит поправить булавку на галстуке**.** А врач дразнит Ричарда, показывает, что знает о нем все, и комично пародирует его возлюбленную Ренату.

Нынче модны рассуждения о некоем театре художника, будто художник не человек, а перископ или омар с громадными глазищами, заменяющими все остальные органы чувств. Между тем, понятие – говорит сам Крымов, – было введено в оборот крупнейшим специалистом по сценографии В. Березкиным, а он имел в виду не то, что художник – главный человек в театре, а то, что в театре главный человек – Художник (с большой буквы), то есть Личность, творящая необыкновенные миры. Крымов и Боровский – Художники именно в этом смысле. Все придуманное ими в этом спектакле работает на театральное воплощение атмосферы, образов, поэзии, и – главное – живого чувства романа Хемингуэя. И еще работает на актера. Не вместо него, а вместе с ним.

ТЕАТР НА МАЛОЙ БРОННОЙ. «КРОЛИЧЬЯ НОРА»

Валерия Гуменюк перевела специально для Театра на Малой Бронной американскую пьесу Дэвида Линдси-Эбейра, в 2006 г. поставленную на Бродвее, удостоенную Пулитцеровской премии и экранизированную (с Николь Кидман в главной роли).

Пьеса полна литературных аллюзий, от «Холодного дома» Диккенса (книгу эту в России мало читали, поэтому дважды произнесенное со сцены название на смысл не работает, хотя должно бы – речь идет о ребенке, который считался погибшим, а оказался живым) до самого ее названия «Кроличья нора». Как все помнят, в кроличью нору провалилась в книжке Кэрролла ее героиня. И попала в некую параллельную реальность. Бекки из пьесы Линдси-Эбейра хотела бы оказаться в параллельной Вселенной, чтобы встретить там своего погибшего сына или предотвратить его смерть, изменив ход событий. Однако проваливается она в глубь самой себя, в переживание события, так страшно поломавшего ее жизнь, в бесконечное самобичевание (не доглядела, не уследила, не спасла), в размышления о том, что сложнее всего примириться с несчастным случаем – то есть с тем, чему нет разумного, рационального объяснения, с тем, в чем винить можно только себя, судьбу или Господа Бога. «*Ты меня почитай, а я вытру о тебя ноги*», – бросает Ему вызов героиня.

«Кроличья нора» – крепкая, хорошо сконструированная пьеса, в ней мелодраматическое контрастно оттенено комическим, а реалистическое, подробное, психологическое повествование венчается

Н. Самбурская – Иззи, Ю. Пересильд – Бекки. «Кроличья нора». Театр на Малой Бронной. Фото В. Кудрявцева

сдержанно-оптимистическим, утешительным финалом. Есть над чем поплакать, над чем посмеяться и – в то же время – над чем задуматься. Например, над рассказом юного Джейсона про иные миры, существование которых допускает наука (*«надо идти в воскресную школу либо на семинар по квантовой физике»*). В пьесе содержится весьма ценное послание: когда человеку плохо, когда он попал в беду, ему не нужны советы, поучения, сравнения с теми, кому было хуже, ему нужно простое участие и сочувствие, чтобы просто обняли, приголубили, поплакали вместе. Эту мысль следует взять на практическое вооружение. Не менее полезно усвоить еще один урок: ребенку можно отказать в просьбе, объяснив свою позицию, но его нельзя игнорировать.

Действие происходит в Америке, но то же самое могло случиться в любой стране, поскольку эта история – общечеловеческая. А декорация весьма, увы, среднестатистическая. Сколько раз за последние десять лет мы упирались в «пятую стену», выстроенную из прозрачного пластика и отделяющую зрителей от актеров, сколько раз видели выгородку из двух белых плоскостей в стиле «евроремонт» условного дома. Правда, тут по стенам пущена широкая красная полоса (она же повторяется на светлом платье исполнительницы главной роли Юлии Пересильд). Возможно, это метафора (трагедия кровавым следом перерезала жизнь Бекки и ее семьи), но слишком умозрительная.

Тяжесть пьесы неравномерно распределяется по персонажам и ложится, в основном, на плечи героини. Юлия Пересильд почти не покидает сцену, у нее очень много текста, подтекста на порядок больше. Она прекрасно справляется с отчаянно сложной задачей: не пережимает, не переигрывает, не «жмет» слезу, не позволяет зрителям плакать, как не плачет сама Бекки. Она играет не мелодраму, а трагедию – на полной внутренней концентрации и необыкновенном

многообразии тончайших психологических нюансов.

Довольно взять первую сцену: мы не знаем фабулы и видим только то, что нам показывают – в гости к старшей сестре приходит младшая. По тому, что делает на сцене милая, пластичная Настасья Самбурская (Иззи), никак не считывается второй план, она (напирая на характерность, говор, заикание, вульгарные словечки: *«прикинь», «блин», «вчехлять»*) просто произносит текст. Характер и социальное положение персонажа понятны из реплик, дурных манер, костюма: черная косуха на молниях, рваные на коленях джинсы, грубые ботинки на высокой платформе. Ни из чего не складывается впечатления, что в ее визите есть какая-то иная цель, кроме как подзаправиться, поесть нормальной домашней еды. Юлия Пересильд действует иначе. Бекки отвечает сестре механически, она погружена в собственные мысли, слушает, но не слышит, волевым усилием удерживает на лице благостную улыбку, все время что-то переставляет, передвигает, накрывает на стол, просеивает муку, чтобы скрыть сильное нервное напряжение. Пересильд играет то, что происходит в душе ее героини: поверх слов и помимо зримых актерских приспособлений. Когда сестра расскажет о своей беременности и Бекки помчится за коробками с детскими вещами, зрители уже сложат части пазла, догадаются, что ее собственный ребенок мертв. Актриса знает про свою героиню все: и что с ней было, и что с ней стало. В ней, будто в параллельных мирах, одновременно живут две женщины: прежняя Бекки – деликатная, женственная, легкая, ласковая, и нынешняя – напоминающая «спящий вулкан».

В какие-то моменты вулкан просыпается, и жутко становится наблюдать, как все более и более жестоко, истерично Бекки обращается с сестрой, мужем, матерью, как требует от всех чувствовать то и только то, что чувствует она, как осуждает их за то, что им (по ее мнению) не так больно, как ей.

Столь же последовательно и подробно проходит Пересильд путь человека, возвращающегося к норме. Он начинается в момент встречи с Джейсоном – невольным виновником смерти ее сына, долговязым, неловким, застенчивым юношей. Джейсон не учит ее жить, не пробует вывести из депрессии, он только винится, робеет, сострадает и делится верой в существование параллельных Вселенных.

Только что интернет-сообщество обсуждало текст физика, пережившего клиническую смерть: *«Процессы там протекают не линейно, как у нас, они не растянуты во времени. Они идут одновременно и во все стороны. Объекты “на том свете” представлены в виде информационных блоков, содержание которых определяет их местонахождение и свойства. Все и вся находится друг с другом в причинно-следственной связи. Объекты и свойства заключены в единую глобальную информационную структуру, в которой все идет по заданным ведущим субъектом – то есть Богом – законам. Ему подвластно появление, изменение или удаление любых объектов, свойств, процессов, в том числе хода времени»*[18].

Что-то в том же роде говорит Джейсон. Бекки слушает его сперва отрешенно, но постепенно вовлекается, пробует сосредоточиться

[18] *«Ученый раскрыл тайну загробного мира». http://www.religare.ru/2_18475.html.*

на его теории, вникнуть в суть. Любопытство, недоверие, внезапная надежда, вера в науку взамен покинувшей ее веры в Бога, – все прочитывается в ее лице, хотя мимически оно не активно. Лед оттаивает, по щекам Бекки катятся слезы. Как следует из пантомимы, сочиненной Сергеем Голомазовым, долгие дни она проведет за поиском доказательств. С фанатичным исступлением и невероятной скоростью покроет всю прозрачную стену гигантской формулой, и, видимо, поверит, что решение найдено, что она увидит своего мальчика – когда-нибудь, где-нибудь они снова встретятся. С этой минуты Бекки начнет возрождаться к жизни. В последней сцене она преобразится: вместо туго затянутых в пуританский пучок волос – короткая стрижка, вместо строгого платья – модный комбинезон, лицо расслаблено. Она сидит возле матери и жмется к ней, преодолевая некоторое смущение от непривычно прямого выражения нежных чувств.

Если говорить о партнерах, то более всего поддерживают Юлию Пересильд Вера Бабичева (она играет заполошную, пьющую, болтливую, нежно любящую мать) и Марк Вдовин (Джейсон). Самбурская (Иззи) и Юрий Тхагалегов (Хауи, супруг Бекки), как мне кажется, слегка пережимают: она – по части внешней характерности, он – открытого темперамента.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Всю первую свою половину сезон не радовал особенными достижениями сценического искусства. За полгода с трудом набралось три постановки драматических театров, которые не совестно рекомендовать людям в ответ на вопрос «*Стоит ли покупать билеты?*», причем один из трех (лучший, на мой взгляд) был спектакль студенческий – «Бедность не порок». При этом прошу учесть, что на сеансы эксгибиционизма и очередную, театральную серию «*разоблачения мифа*» о Великой Отечественной войне я времени не трачу. Слава Богу, в марте ситуация начала меняться.

В итоге мой нынешний дневник составлен из десяти рецензий, к которым легко и приятно было бы добавить одиннадцатую, сугубо положительную – на «Русский роман» в театре Маяковского, но о нем в этом номере журнала подробно рассказывают мои коллеги.

Три инсценировки прозы, два спектакля по пьесам советских авторов, представлены также (по одному наименованию) дореволюционная классическая драматургия, современная американская и современная же литовская.

Отдельную графу вынуждена вводить для того, что не является ни инсценировкой прозы, ни пьесой. На сей раз имеем две такие «*инсталляции*», причем одна замаскирована под инсценировку романа Достоевского. В другом случае – самом любопытном – получилось наоборот: вместо «*инсталляции*» из трех невразумительных драматических опусов вышел нормальный спектакль, осмысленный и человечный. Этот феномен демонстрирует огромную жизненную силу русского репертуарного театра. Соединенными усилиями режиссера, сценографа и актеров он может восполнить отсутствие драматургии. Ура! Мы победили! Только зачем? Конечно, отдельные выдающиеся атлеты бегают на

протезах быстрее, чем другие на своих двоих. Но вряд ли мы согласимся признать, что ампутация – хороший способ добиться успеха в спорте.

Наивно было бы ожидать, что мощнейшее идеологическое давление, которому уже много лет подвергается российская Мельпомена, не принесет плодов. Можно сколько угодно прятать голову в песок, изображая турнир по шахматам с людьми, которые давно играют с нами в городки, и утешать себя тем, что «*постдраматический визуальный театр*» внедряется по всей стране по какому-то случайному стечению туманных обстоятельств. Не могут же люди с дипломами и учеными степенями не знать, что искусство театра «визуально» по определению!

Все они знают и понимают. «*Театр без пьесы*» (или с такой «пьесой», которой лучше бы не было) – не художественная цель, а, как они сами выражаются, «*магистральная европейская тема*»[19], т.е. средство решения совсем других, внешних по отношению к профессии, задач.

По логике вещей, в сообществе должно было сформироваться сопротивление столь грубому нажиму – хотя бы в силу творческого индивидуализма, присущего профессии. По какому праву какие-то дяди (и тети), «*кураторы актуального искусства*» будут решать, что российский театр обязан стать копией плохого немецкого, который давно надоел самим немцам?[20] И почему в отношении к родной стране мы должны брать пример именно с лакея Яши? Есть ведь в русской классике и другие персонажи, более достойные подражания.

Но подобные защитные реакции для театральной среды не характерны. Если в самые трудные 90-е гг. театр оставался территорией профессиональной и нравственной нормы[21], то сейчас в нем восторжествовал конформизм – по отношению к худшему, что есть в общественно-политической жизни. Самое забавное: наблюдать конформистов и конъюнктурщиков в оппозиции «режиму». Такой случай предоставляется всякий раз, когда Министерство культуры предпринимает робкие попытки навести хоть какой-то порядок в расходовании казенных средств. Не допустим, не простим!

Боюсь, что перечисленные беды со временем только усугубятся, и вместо спектаклей нам все чаще придется иметь дело с «*читками*», «*инсталляциями*», «*интерактивными перформансами*», «*актуальными высказываниями*» и всем прочим, о чем пишутся фельетоны, но не рецензии.

Конечно, никто пока не запретил нормальный театр – для людей и про людей, где не авангард третьей свежести самовыражается в обнимку с бородатым «экспериментом», а языком современного искусства рассказываются истории, в которых есть живое чувство, смысл и гуманизм. В этом настоящем театре самые оригинальные и технически сложные решения рождаются из литературного первоисточника, а не вопреки ему.

Зритель для такого театра не докучливый проныра, невесть как затесавшийся в элитарный калашный ряд, а уважаемый гость и главный арбитр. А артист – не манекен на срочном контракте, но полноправный соавтор. И драматургия – не предлог, но основа для коллективного творчества.

[19] *Денисова С. Спектакль без пьесы. http://expert.ru/russian_reporter/2007/29/vizualnyi_teatr/.*

[20] *См.: Как живут любительские театры Европы – выводы сделаете сами. Программа «Поверх барьеров» радио Свобода, 15.05. 2009. http://www.svoboda.org/content/transcript/1732405.html.*

[21] *Тимашева М. Форт Мельпомены. http://old.russ.ru/culture/textonly/20010311.html.*

Александр А. ВИСЛОВ

ИГРА В ПРАВДУ ИЛИ ВЗАПРАВДАШНЯЯ ЖИЗНЬ?

АНТИПАТРИОТИЧНЫЕ ЗАМЕТКИ ТЕАТРАЛЬНОГО КРИТИКА С ПОЧЕРПНУТЫМИ ИЗ ВСЕМИРНОЙ ПАУТИНЫ ЦИФРАМИ И ФАКТАМИ В РУКАХ

Сегодня для того чтобы произвести некий профессиональный анализ и сделать на его основе более или менее далеко идущие выводы, представителям даже нашей – испокон веку исключительно ногами кормящейся – отрасли «критического знания» вовсе не обязательно выходить из дому и еще и еще раз снова отправляться туда, где море огней. Достаточно включить компьютер и войти в интернет – перед вами на многих тысячах театральных сайтов готово открыться целый океан взыскующей, как минимум, к напряженному размышлению самой что ни на есть актуальной информации. Мудрецу, как известно, для доказательства существования океана хватает всего одной капли. Мы не то чтобы убеждены в собственной мудрости (о которой, кроме всего прочего, не нам судить), однако…

Для начала огласим – списком, через запятую – ряд названий. Итак: «Ревизор» (12+), «Проделки Ханумы» (12+), «Тетка из Бразилии» (12+), «Провинциальные анекдоты» (12+), «Контракт или Месье заплатит за все!» (12+), «Подарок к Рождеству» («Клинический случай») (12+), «Как боги» (12+), «Беда от нежного сердца» (12+), «Шикарная свадьба» (12+), «День рождения кота Леопольда» (0+), еще раз «Как боги» (12+), еще раз «Проделки Ханумы» (12+), «Я встретил вас…» (18+), «…Огонь страстей желанных!» (12+), снова «Провинциальные анекдоты» (12+), «По щучьему велению» (0+), «Коварство и любовь» (16+), «Оскар, или Как украсть миллион» (12+), «Мышеловка» (12+), «Очень простая история» (12+).

Проницательный читатель, наверное, успел догадаться: перед нами подневный месячный репертуар одного из российских театров, вынутый из интернета почти наугад и, что называется, актуальный (т.е., относящийся к весне нынешнего, 2016 г. от Р. Х.). Театр этот – «областной», старинный, многоярусный, с богатой, отмеченной многими славными страницами историей. Более конкретная информация, в сущности, не нужна – по причинам, которые с достаточной, надеемся, степенью убедительности будут раскрыты чуть ниже.

Теперь же, если позволите, вопрос: какие мысли и чувства вызывает у вас по прочтении указанный список?

Кто-то, полагаем, воспримет его исключительно в положительно плане: «А что? Сбалансированная афиша – есть место и классике, и современным авторам, как нашим драматургам, так и зарубежным. Не забыт ни юный зритель, ни человек постарше. Одним словом, руководство – молодцы, свое дело знают туго! За их и вверенного им заведения будущность, кажется, можно быть совершенно спокойным».

Забегая опять-таки вперед, заметим на это – пускай, пока и несколько голословно, – что перспективы театральной публики региона отнюдь не представляются столь же безмятежными.

Кто-то, не исключаем, будет слегка заинтригован присутствием в вышеприведенном ряду среди названий достаточно общеизвестных – пары загадочных. Удовлетворим возможное любопытство, тем более что это позволит попутно по достоинству оценить всю степень «креативности» в деле борьбы за привлечение внимания почтенной публики. Так вот: за волнующим кровь «Огнем страстей» скрываются два знаменитых чеховских водевиля (находчиво, ничего не скажешь; а то ведь, неровен час, можно было обмануться, решив, что «Медведь» – драма из быта охотников, а «Предложение» – зарисовка из жизни коммерсантов). Хрестоматийным же тютчевским «Я встретил вас…» на афише маркируется еще один спектакль из двух одноактных пьес – на сей раз сочетание куда более неожиданное: «Провинциалка» Тургенева и «Мишура», принадлежащая перу одной из актрис, служащей в труппе неназываемого нами театра.

«Вычислить» его на один клик не составит никакого труда: были даны – ради чистоты эксперимента – две слишком характерные метки. Но мы призываем этого не делать, ибо видим свою задачу вовсе не в том, чтобы подвергнуть остракизму конкретное театрально-зрелищное предприятие, посетовать на сугубую вялость и досадную неоригинальность его афиши (а она, по нашему твердому мнению, именно такова – вяловата и мало оригинальна), но в попытке порассуждать об особенностях современной репертуарной политики российской провинции в целом, отталкиваясь от довольно красноречивого, весьма типического примера. Тем более что приведенный репертуар – будем справедливы – все же не из одних только общих драматургических мест состоит. Тут есть Шиллер и Вампилов – авторы, далеко не самые заезженные нынешними подмостками (к слову сказать, и названия у этих авторов вполне себе «кассовые», не то что у «Тетки Чарлея» Брэндона Томаса и «Ханумы» Цагарели/Рацера-Константинова, потребовавших некоей «коррекции»). Здесь имеется и исключительно оригинальный проект – тот самый спектакль «Я встретил вас..», смело соединивший «Провинциалку» с «Мишурой» – и это репертуарное ноу-хау, пожалуй, единственное, что в рассматриваемой афише по-настоящему интригует, что останавливает на себе внимание театрального критика…

– Ну вот, мы и проговорились! – с жаром воскликнет, как можно представить, в этом месте наш оппонент (тот самый, что посчитал отправной список сбалансированным и крепко сшитым). – Вечно вы все на свой критический аршин меряете, а он разве что колом может встать между актерами и публикой города. Сколько уже можно говорить: театр существует не для вас, критиков, вам ведь только дай волю – затерроризируете нас своим ужасным Пряжко, или, в крайнем случае, Беккетом[1]. Театр – он, батенька, для людей-с. А люди, нравится вам это, или нет – хотят сегодня видеть на сцене Гоголя и Юрия Полякова. Слышите вы: Гоголя и Юрия Полякова!..

Спор этот сколь старинный, столь, кажется, и бесперспективный – ни одна из сторон не готова слышать и воспринимать никакие из

[1] *См.: статью Н. Скороход в наст. изд. С. 128–129*

аргументов. Но мы все же попробуем привести в качестве развернутого довода еще один список.

Вот он: «Михаэль Кольхаас» по новелле Генриха фон Клейста, «Покорность» по роману Мишеля Уэльбека, «Идиот» по роману Федора Достоевского, «Повелитель мух» по роману Уильяма Голдинга, «Трое в снегу» Эриха Кестнера, «Слуга двух господ» Карло Гольдони, «Экономический принцип – две сатиры» (здесь также весьма любопытное сочетание: «Крокодила» Достоевского и булгаковских «Похождений Чичикова»), «Чик» по роману Вольфганга Херрндорфа, еще раз «Покорность», «Террор» Фердинанда фон Шираха, причем дважды подряд, еще раз «Михаэль Кольхаас», «Страна завтрашнего дня» (с разъясняющим жанровым определением: это «вечер встречи с горожанами и горожанками», недавно приехавшими сюда с Востока), снова «Покорность», «Граф Эдерленд / Мы – народ» (еще одна оригинальная конструкция по пьесе Макса Фриша и «текстам горожан и горожанок», на сей раз, надо понимать, коренных). Далее следует «сложносочиненное» слово из 28-ми букв, которое мы переводить не беремся (однако не преминем заметить, что оригинальное название этого монолога Стефано Массини построено на языковой игре, соединяющей воедино «веру в единого бога» и «одну ненависть»), следом – «Похищение сабинянок», шванк братьев Франца и Пауля фон Шентан…

Наверное, достаточно? Мы привели репертуар (сомнений, в том, что это снова какой-то репертуар, наверное, не возникло ни малейших, при том, что, собственно, пьес во втором перечне – раз-два и обчелся) лишь десяти первых дней того же весеннего месяца того же нынешнего года. За этот период труппа первого театра успела дать только четыре представления, включая «Проделки Ханумы» и «Тетку из Бразилии». Да, еще однажды – справедливости ради заметим – сцена была предоставлена коллегам из «“Артели” N-ских [местных] артистов», взошедшей на сцену городского драмтеатра с… Ну, любезный читатель, попробуйте угадать, с чем взошла на видавшую виды сцену драматического театра компания людей, позиционирующих себя как «творческий союз» и первая антреприза в городе, которая (по идее) должна гореть огнем страстей в желании привнести на старые заслуженные подмостки новые формы и свежее слово? Может, она взошла сюда со словом нобелевского лауреата Светланы Алексиевич?.. Нет! Может быть, со спектаклем по роману Захара Прилепина, или кого-то из иных видных современных российских писателей?.. Тоже, нет! С каким-то самостоятельным сценическим сочинением, посвященным, скажем, гению места – родине их «Артели» и их театра – благо опыт т. н. «городских вербатимов» весьма успешно освоен за последние годы не одним коллективом в самых разных регионах? И опять неверный ответ! Значит, на худой конец, с сочинением Ивана Вырыпаева?.. Нет, нет и еще раз нет! Не угадали…

«Артель» предъявила городу и миру «детектив» Ф. Лелюша «Игра в правду». Сам по себе этот выбор не поставишь в упрек – «хорошо сделанная» французская комедия, в Москве 8-й сезон как идет с участием Гоши Куценко и неизменным успехом. Но в столице – слава богу! – предложение театральных зрелищ самого разнообразного

характера достаточно широко, способно, что называется, удовлетворить как самый взыскательный, так и демонстративно невзыскательный вкус. А в городе, о котором мы ведем речь, выбор куда скромнее. Либо наши «вечные спутники» Клод Манье с Ивом Жамиаком в «государственном» исполнении, либо Филипп Лелюш – в «частном». Тем более что актеры тут – будем уж играть в правду до конца и раскрывать секреты Полишинелей – не какие-то пришлые комедианты. Все служат в драматическом театре и выходят в качестве артельщиков на знакомую до боли сцену из своих же гримерок. Впрочем, ставить окончательный знак равенства между парижскими замашками двух родственных организаций с разными формами собственности все же не стоит: пьеса Лелюша датирована 2005 г., и по сравнению с «Контрактом или Месье заплатит за все!», то бишь «Месье Амилькаром» Ива Жамиака (1974), не говоря уже об «Оскаре» Клода Манье (1958), является, несомненно, куда более новым словом. Хотя главного вопроса – стоило ли огород городить (в смысле, заводить «Артель»), чтобы играть под ее маркой примерно то же самое натужное смешенье французского с нижегородским[2]? – это не снимает.

Однако пора уже от попыток разобраться в специфике отечественной антрепризы – надо сказать, наводящих заведомое уныние – вернуться к материи не в пример более увлекательной. Мы на время оставили подробное изучение афиши театра № 2, отнюдь не исчерпав всю предлагаемую ею к размышлению информацию. Помимо 17-ти вышеперечисленных спектаклей текущего репертуара, театр провел за эти дни еще восемь «официальных мероприятий», включая встречу со своим будущим генеральным интендантом (он займет этот пост со следующего сезона), конкурс юношеских мультимедийных работ под интригующим названием «Шалости», два гастрольных показа шекспировской «Бури» в исполнении знаменитого венского Бургтеатра, а также шоу «Бродвей» популярного телеведущего, певца и музыканта Гетца Альсмана.

И здесь перед нами во всей его суровой простоте неизбежно встает еще один вопрос. А именно: что означает данное ровным счетом пятикратное (5 против 25-ти) превосходство одного театра над другим в творческой и прочей активности? Все возможные упреки в некорректности такого сопоставления мы сразу же отвергнем, поскольку ради вящей чистоты эксперимента, постарались сопоставить объекты с максимально сходными «заданными параметрами». В обоих случаях мы имеем дело с главными драматическими сценами городов, каждый из которых стоит на одной из больших и главных рек своей страны и является «крупным промышленным, транспортным и культурным центром». Что особенно важно: число населения этих городов, согласно последним статистическим данным, практически идентично (в каждом проживает пятьсот тридцать с небольшим тысяч жителей) – следовательно, потенциальная зрительская аудитория также равна. Так неужели же – продолжаем мы вопрошать – публика одного из этих городов настолько менее художественно восприимчива, настолько меньше ценит свою драматическую сцену и любит своих актеров?

Мы не знаем, насколько удачными вышли в одном российском городе,

[2] *Автор просит не воспринимать употребление данного крылатого выражения в качестве прямой отсылки. Речь в статье идет отнюдь не о Нижнем Новгороде. Это совсем другой город.*

в котором нам, к сожалению, до сих пор ни разу не доводилось побывать «Ревизор» и «Провинциальные анекдоты». Более того, мы, сколько себя помним, вообще никогда не видели ни одного спектакля этого коллектива – ни «вживую», ни на видеозаписи (и это абсолютное незнание послужило еще одним дополнительным фактором при выборе его репертуара в качестве «точки отсчета», залогом некоей заведомой беспристрастности). И потому, в принципе, готовы предположить, что бессмертная комедия Н.В. Гоголя выглядит здесь на загляденье свежей и не трафаретной, а вампиловские «Анекдоты» – не говоря уже о «Проделках Ханумы» и «Тетки из Бразилии» – переливаются всеми ярчайшими красками, рождая истинный восторг от красоты и проникновенности игры. Вот только вера эта в презумпцию качества искусства (вещь для театрального критика необходимая) как-то стремительно истончается по мере последовательного погружения в «репертуарный лист», как он на театральном сайте с вызывающей архаичностью именуется. И особого желания поверить свои предположения «опытным путем» также – покаемся – не наблюдается. И дело тут вовсе не в конкретной, хотя и порядком настораживающей «Тетке». Любую «Тетку» можно пережить, более того, «Тетка», со вкусом и хотя бы с некоторыми приметами викторианского стиля поставленная, безусловно, имеет право на существование (одними условными Прилепиным с Алексиевич сегодня, наверное, сыт не будешь – в самом прямом смысле слова). Дело в контексте, способном самую веселую комедию выставить в весьма невыгодном свете. Или, проще выражаясь, в репертуарной политике.

Всякая вдумчиво и оригинально проводимая политика – будь то внешняя, внутренняя, или экономическая – заслуживает внимательного изучения. Безотносительно итоговых результатов, на которые может повлиять множество привходящих факторов. Репертуарная политика, пускай и самая впечатляющая разнообразием имен и прелестями первооткрытий, сама по себе – тоже не панацея. В театре, как мы хорошо знаем, есть вещи поважнее, чем изобретательно составленная афиша. Но даже если предположить, что «Михаэль Кольхаас», значащийся в частично приведенном нами репертуаре № 2, поставлен из рук вон плохо, что тамошняя уэльбековская «Покорность» отнюдь не покоряет, а «Идиот» выглядит, не говоря дурного слова, не слишком умно, этот немецкий – о чем, конечно, сразу же догадались наиболее проницательные из наших читателей – театр (в котором нам прежде также не доводилось бывать) всячески манит и притягивает к себе. И не только за счет приглашенных мультимедийных «Шалостей».

А все потому, что в этом далеко не самом именитом и богатом на всегермански громкие премьеры шаушпильхаусе[3] по тамошнему обыкновению кипит жизнь, – и не просто некая отвлеченно прекрасная жизнь «чистого искусства» вне времени и пространства, но такая, что крепко стоит ногами и внятно ощущает себя в дне сегодняшнем, в своем родном городе, в здесь и сейчас конкретного культурно-исторического момента.

Возвращаясь же – без особого энтузиазма – к театру № 1, мы должны будем признать, что, только благодаря наличию в его афише пьесы Ю. Полякова «Как боги», этот «репертуарный лист» опознается как

[3] *Достаточно сказать, что на главном ежегодном смотре достижений немецкоязычного театра – фестивале Theatertreffen он был представлен за последние 20 лет всего лишь трижды, в то время как ряд иных коллективов из германской глубинки смогли попасть в программу престижного смотра по 10 и более раз.*

принадлежащий нашему времени. Без нее мы бы никоим образом не смогли определить, какое у этих, наверняка, милых и, не исключаем, талантливых людей «тысячелетье на дворе»: весной ли 2016-го все происходит, или, скажем, осенью 2003-го? Об определении же сколько-нибудь точных географических координат не стоит и помышлять. Стройные шеренги «Очень простых историй» (хорошая пьеса, кто бы спорил – но неужели за полтора десятилетия, миновавших со времени ее написания, вся русская драматургия не смогла родить ничего, что было бы востребовано нашими театрами хотя бы даже и вполовину реже всерьез и надолго покрывшей театральную Россию пьесы Марии Ладо?!)… Летучие отряды «Бед от нежного сердца» (из тысяч водевилей, написанных в первой половине XIX в. на русском языке, сочинению графа Соллогуба повезло как-то особенно выделиться и воссиять в веках[4])… Не говоря о целых полках и батальонах всевозможных препустейших «Шикарных свадеб», имя которым – легион, вот уже какой сезон подряд бодро шагают по огромной стране с запада на восток и с севера на юг, издавая трескучий барабанный бой и, кажется, не испытывая решительно никаких сомнений в перспективах завтрашнего дня.

Окидывая взором российскую афишу, трудно отделаться от впечатления, что функцией ее повсеместного формирования на местах прочно завладела какая-то группа лиц, с достойным куда лучшего применения упорством, бесконечно раскладывающая в нескольких вариациях все один и тот же пасьянс из пяти-шести, много – семи десятков драматических произведений. Ну а если попробовать обойтись без теории заговора, то все происходящее представляется еще более странным. Неужели же все это достаточно большое число творческих (по штатному расписанию) работников состоит из людей, как на подбор, столь мало осведомленных и – главное – похоже, совершенно не желающих развивать свой кругозор? Надо ли говорить, что сегодня, в век невиданного расцвета информационных технологий, актуальная афиша любого из театров мира достижима с помощью одного компьютерного клика, а проблема контакта с любым из литераторов Земного шара, как правило, также не представляет (стоит только захотеть!) особого труда. А процесс формирования репертуара, похоже, сплошь и рядом происходит по известному принципу: «Говорят, в соседней губернии эта комедия пользовалась грандиозным успехом… публика животки надорвала… надо ставить, а…»?

«Конечно, и при театрах есть репертуарная комиссия, состоящая вероятно, из людей вполне достойных уважения, – писал без малого сто лет тому назад один неравнодушный к вопросам “культурного строительства” интеллектуал, – но судя по результатам можно подумать, что выработка репертуара производится следующим образом: каждый актер пишет на бумажках названий до ста любимых пьес <…> и затем устраивается лоттерея (sic! – ***А. В.***). Лоттерея еще ничего, возможны счастливые случайности. Гораздо опаснее, если это – признак сознательного курса»[5]. Знал бы поэт Михаил Кузмин, менее известный в качестве внимательного, вдумчивого критика, насколько укрепится со временем ярко выраженная сознательность и тотальность подобного курса!

[4] На втором месте (причем с заметным отставанием) водевиль Д.Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин», все прочее наследие жанра современной сценой, за редчайшими исключениями, прочно забыто. И ведь, что интересно, пожалуй, не скажешь, что «Беда. . .» настолько превосходит остальные русские водевили по своим литературным качествам. Тут, скорее всего, в очередной раз срабатывает известная формула – коллективная автохарактеристика, данная некогда нации одним из приятелей гр. Соллогуба: «мы ленивы и не любопытны». Эта ламентация была бы более чем уместна и в качестве общего эпиграфа к данным размышлениям.

[5] Кузмин М. Репертуарная лоттерея. // Условности. Статьи об искусстве. Пг.: Полярная звезда, 1923. С. 46.

Нет, конечно же, не все столь отчаянно безнадежно на российских драматических просторах. Есть коллективы, решительно опровергающие общую апатию и безынициативность. Взять хотя бы невероятно бодрый Красноярский ТЮЗ, сумевший за каких-нибудь пять лет пребывания в его стенах Романа Феодори с командой, резко выдвинуться в число наиболее интересно и динамично развивающихся истинно современных театров страны. Помимо поражающих воображение сценографическим великолепием детских сказок и спектаклей «для семейного просмотра»[6], здесь ставят таких совсем нечастых в наших пенатах авторов, как Фредерик Бегбедер и Райнер Вернер Фассбиндер (конечно, не «детских»; но для юношества представляющих немалый интерес). И хотя от доставшейся в наследство от «прошлой жизни» «Тетушки Чарлея» (а вдобавок тут шел не так давно и Р. Куни) новое руководство театра сумело избавиться не сразу, наряду с ней, жанрово обозначенной в качестве «музыкальной эксцентрик-комедии» в афише одна за другой стали возникать постановки в жанре «урбанистического антимюзикла», в жанрах «контемпорари данс театра» и «документальной истории». А кроме того, в этой отдельно взятой сибирской театральной точке, расположенной на правом берегу Енисея (в спальном – что немаловажно!) районе, как в каком-нибудь порядочно удаленном от него немецком городе, постоянно – хотя, может быть, пока еще не с немецкой частотой и пунктуальностью – что-то происходит. То «семейные чтения», организуемые в уютном пространстве специально устроенного в фойе бук-холла для детей и их родителей, то мероприятия «Интерлектория»: «программа лекций и мастер-классов для тех взрослых, кто хочет больше знать и креативно мыслить»[7] (вот на такую бы программу да отправить бы в принудительном порядке большую часть руководителей наших провинциальных театров), то «интерактивные прогулки по театру», то тренинги и мастер-классы по самым разным сценическим направлениям…

Мест, в которых проистекает «всамделишняя» (как выразились бы персонажи какой-нибудь пьесы для юных зрителей), а не иллюзорная жизнь и, тем более, не ее имитация на нашей карте не так уж и много. Но, по счастью, они есть, и число этих сценических организмов с репертуарным «лица необщим выраженьем» медленно, но верно растет. Каждого из них издалека видать. В соседнем – по российским меркам – Новосибирске с некоторых пор обращает на себя пристальное внимание маленький и гордый театр «Старый Дом», в репертуаре которого (помимо идущего уже десятый сезон старожила – разумеется, «Очень простой истории») соседствуют Камю и Брехт, «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» и «Пер Гюнт», эксклюзивные сценические проекты о новосибирском Академгородке («Элементарные частицы») и музыканте Егоре Летове («Летов»), а также уникальный для периферии пяти-с-лишним-часовой сценический марафон по пьесам Еврипида («Электра»/«Орест»/«Ифигения в Тавриде»), поставленный здесь бесстрашным итальянским режиссером-путешественником Антонио Лателлой.

[6] *Как раз в тот момент, когда пишутся эти строки, их последнее по времени «пиршество для глаз» – спектакль «АлиSа» по произведениям Л. Кэрролла стал обладателем Специальной премии жюри фестиваля «Золотая маска» с формулировкой «За яркий образец спектакля-феерии».*

[7] *http://www.ktyz.ru/news/tyuz-zapuskayet-novyy-prosvetitelskiy-proyekt.htm (дата обращения: 17.04.2016).*

Театру, где, как в «Старом доме», всего две сотни зрительских мест в некотором (подчеркнем, в некотором!) смысле легче, чем главным областным театрам с колоннами. Но и среди последних, безусловно первенствующих в деле беззастенчивой эксплуатации творчества Куни и Камолетти, встречаются радующие глаз и ум исключения. Вот прославленная Омская драма, к примеру, никогда не стремившаяся идти изрядно проторенными дорогами, в последние годы, под руководством Георгия Цхвиравы, особенно преуспела по части не только российских, но даже и мировых премьер. Именно здесь, в Омске, к примеру, впервые на русском заговорили герои драмы Трейси Леттса «Август. Графство Осэйдж» и персонажи пьесы Биляны Срблянович «Смерть не велосипед, чтобы ее у тебя украли». А пьеса талантливого современного драматурга Светланы Сологуб «Свет в конце» или сценарий Пьера Паоло Пазолини «Мама Рома» увидели свет рампы как таковой. На афише театра соседствуют такие, мягко говоря, отнюдь не часто ставящиеся и при этом замечательные названия, как «Лжец» К. Гольдони, «Мария» И. Бабеля и «На чемоданах» Х. Левина… Имеется здесь и «Ханума» – куда ж без нее?! – но в данном репертуарном контексте она выглядит вполне уместно. Ведь развлекательную функцию театра никто не отменял – другое дело, что она, разумеется, должна существовать в числе прочих других, разумеется, а не в качестве единственной и тотальной. И потом недаром ведь этот классический грузинский водевиль в свое время решил модернизировать для современной сцены некто иной, как Георгий Александрович Товстоногов – мудрый театральный лидер, многое понимавший, в том числе, и в репертуарной политике.

Из ряда вон выходящую для сегодняшней провинции установку на оригинальную, не банальную афишу необходимо всячески поддерживать. Подкрепим свою поддержку авторитетом уже цитировавшегося М. Кузмина. «Театр боящийся новинок, – писал он, – <…> систематически возобновляющий старые плохие (часто и совсем плохие) пьесы <…>, – такой театр не имеет никакого оправдания»[8].

От поэта Серебряного века хочется перейти к поэту века Золотого – в некоторой надежде на то, что великий и достойный куда более лучшей участи российский театр (равно как и его зритель) тоже вступит когда-нибудь, в обозримом будущем, в пору своего золотого расцвета. Для этого нужно не так уж и много. Талантами – во всех сценических специальностях, слава богу, народ не обделен. Вот только тем, от кого напрямую зависит их развитие (и окормление публики, естественно) нужно почаще задаваться таким вопросом: «Разве театр одно промышленное и торговое заведение?» И отвечать на него желательно так, как отвечал себе и окружающим князь Петр Андреевич Вяземский 150 лет назад: «Театр должен быть вместе с тем и прежде всего изящным и просвещенным развлечением публики; кроме того, по возможности нравственным и художественным ее училищем. Не одним прихотям публики должен он себя подчинять. Есть у него и другое высшее призвание. Часто и вопреки ей самой обязан он очищать, облагораживать ее понятия, ее требования и наклонности; обязан он возвышать уровень ее вкуса, воспитывать его»[9].

[8] Кузмин М. Указ соч. С. 45.

[9] Цит. по: Кузичева А.П. Театральная критика российской провинции: 1880-1917: коммент. антология. М.: Наука, 2006. С. 211.

Вадим ЩЕРБАКОВ

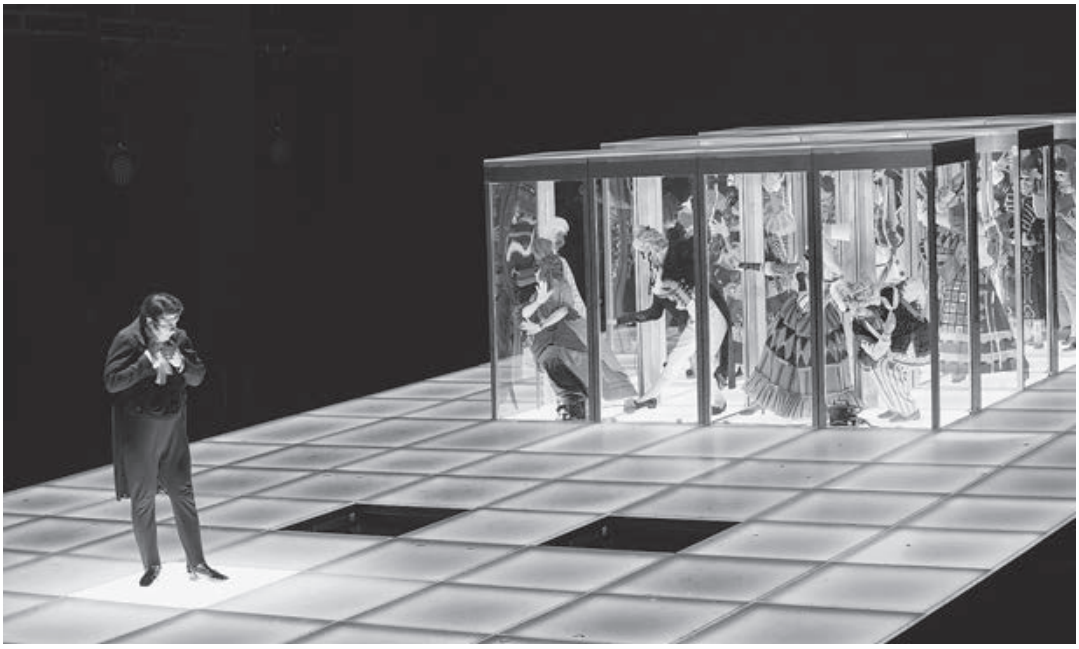
ИГРЫ ГОРДОГО УМА

В Александринском театре снова дают «Маскарад». Как в феврале 1917-го. Валерий Фокин вгляделся в окружающую действительность и решил, что пришло время напомнить городу трех революций и миру – преимущественно, русскому – о том хеопсовом надгробии, каким стал для императорской России грандиозный сценический реквием Мейерхольда и Головина.

Отношения г. Фокина с режиссерским наследием Мейерхольда заслуживают специального разговора. Пока ограничусь лишь таким наблюдением: худрук Александринки работает преимущественно не со смыслами спектаклей Мастера, а с их образностью. Используя трюки, мизансцены, драматургические решения – в общем, фрагменты партитур Мейерхольда, г. Фокин создает новые произведения. Заключенное в них авторское послание никак не совпадает с теми содержательными идеями, которые вкладывал в свои творения Мейерхольд.

В фокинском «Ревизоре» материалом для режиссерских размышлений была прежде всего комедия Гоголя, а только затем – история ее сценических воплощений и работа Мастера как их вершина. В случае со спектаклем «Маскарад. Воспоминание будущего» таким «первоисточником» стала именно постановка 1917 г. Собственно от Лермонтова в театральном тексте г. Фокина остались рожки да ножки – драма урезана более чем вдвое. Ревнителям «адекватной» инсценизации классики режиссер с явным удовольствием бросает жирную кость. Ну а я не в претензии: лермонтовский текст самоценен, любой желающий легко может с ним ознакомиться, а в театр, по моему глубокому убеждению, ходят не для того, чтобы

Сцена из спектакля



послушать пьесу, но ради встречи со спектаклем – уникальным и полностью никакими средствами не фиксируемым художественным произведением.

В «Красном колесе» А.И. Солженицын язвительно высказывается об ажиотаже вокруг премьеры мейерхольдовского спектакля. Мол, говорят о режиссере и художнике, а Лермонтов как будто и ни при чем. Это, конечно, несправедливо. Драма Лермонтова была предметом прочтения для Мейерхольда и его сотрудников. Пускай и с некоторыми вольностями культурно-исторических ассоциаций («вчитывание» Венеции XVIII века в контекст ампирного Петербурга, например), но их творение стало последовательной и убедительной интерпретацией пьесы. Чего и сейчас иногда хочется душе, уверенной, что великие драмы необходимо смотреть в театре. Однако современные режиссеры – люди уж совсем своевольные…

Из смыслового поля спектакля Мейерхольда г. Фокин взял к себе в произведение только ощущение тревоги, какого-то края, обрыва, на котором обретается мир, и глубоко трагическую уверенность в том, что красота не может спасти мир. Эта мысль ранит больно, ибо красота явлена в новейшем «Маскараде» во всем блеске и силе.

Сцена Александринского театра раскрыта во всю ширину и глубину. Большую часть планшета занимает пандус из прозрачного пластика. Начинает спектакль лицо из публики – актер Николай Мартон в сегодняшнем аккуратном костюме с галстуком поднимается из зрительного зала на площадку, в руках у него пластиковый кулек, в каких носят еду из супермаркета. Взойдя на пандус, г. Мартон достает из пакета венецианскую бауту, надевает ее и встает со скрещенными на груди руками в позу, предуказанную пластической партитурой Мейерхольда таинственному Неизвестному.

В гастрольной поездке по провинции в 1908 г. Мейерхольд впервые применил выход персонажей на сцену через зрительный зал. В прологе «средневековой» пьесы Ф.К. Сологуба «Победа смерти» он сам и В.П. Веригина, играя Поэта и его Даму, в современных костюмах шли по проходу зала и перебрасывались репликами про извозчика, на котором приехали. Они поднимались на сцену и входили совсем в иную эпоху. Тогда это новшество вызвало недоумение и гневный шепот публики. Теперь – прием этот шокировать, конечно, никого не может. Он стал привычным знаком, который просто связывает людей в зале и на сцене – публику и персонажей, – указанием зрителю: не смей думать, что написанное классиком тебя не касается!

Пластиковые квадраты поверхности пандуса обнаруживают способность подниматься и опускаться, превращаясь в прозрачные витрины. Рядом с облаченным в партикулярное платье г. Мартоном появляется экспонат в маскарадном костюме Неизвестного, каким его нарисовал Головин – плащ, камзол, кюлоты с чулками, белая баута между треуголкой и кружевами. На заднем плане из глубины подполья поднимаются другие витрины, в которых застыли персонажи ряженья у Энгельгардта. По другую руку от Неизвестного возникает фигура Арбенина. Прекрасные эскизы столетней давности обретают объем; в потоках ярко-белого холодного света роскошные костюмы масок старинной петербургской светской забавы посверкивают новизной как драгоценные яйца Фаберже.

Экспонаты оживают, выходят из витрин и в полутанцевальной пантомиме представляют сюжет потери браслета, флирта и торжества Звездича. Арбенин оказывается на переднем плане, лицом в зал. А за его спиной разыгрывается то, что мнится его ревнивому воображению. Под скрежет и «забой» современного тяжелого рока изящество маскарада оборачивается свальным грехом оргии. Драгоценная скорлупа костюмов летит на пол. Из-под нее вылезает плоть и бесстыдно, грубо, некрасиво удовлетворяет свои инстинкты. «Несчастье с вами будет в эту ночь!» – первые слова спектакля из лермонтовской драмы. Темнота.

С этого момента начинается неочевидный театр в театре. Вплоть до финала все, что будет происходить на прозрачном пандусе, окажется смертельно опасной игрой, тщательно обставленной и срежиссированной Евгением Арбениным.

Сцена из спектакля. Финал

Пока шел первый акт спектакля, я никак не мог найти объяснения очевидной разнице в способах существования актеров. Убедительная условность пафоса старой александринской читки у г. Мартона. Ходульная эмблематичность пластического рисунка Звездича у г. Шуралева. Теплая окраска текста искренностью чувств у г-жи Вожакиной, представляющей Нину. И почти пародийная игра Петра Семака, который с явным наслаждением показывает публике… Ю.М. Юрьева – многолетнего исполнителя роли Арбенина в мейерхольдовском «Маскараде»!

Все стало на свои места во втором действии. Начиная с монолога современного убийцы (текст Владимира Антипова), произносимого г. Семаком перед опущенным занавесом, и заканчивая распростертой вниз лицом куклой Арбенина, вокруг которой выстроен церемониал поклона всех исполнителей, режиссерская партитура спектакля последовательно раскрывала свой замысел: Арбенин – доморощенный Нерон, превращающий жизнь в театр.

Для Мейерхольда Арбенин был человеком экстраординарным. Его «гордый ум» сумел было найти способ смирить титанические страсти, но пал в неравной борьбе со светом. Мейерхольд и Юрьев настаивали на его особости – романтический герой, чужак, презирающий людскую мелкоту, а потому люто ненавидимый этой самой пошлою толпою. В подготовительных заметках к работе над «Маскарадом» режиссер ясно обозначил расстановку сил: Неизвестный есть наемный убийца, исполняющий заказ петербургского света, он – Мартынов, которому велено уничтожить гения. Арбенин предъявлялся как Лермонтов, как столб холодного пламени в сумерках империи, пред коим столь заметно твое ничтожество.

В произведении г. Фокина иной расклад. Их с Петром Семаком Арбенин – душегуб. Человек с мелкой душой, но огромными материальными возможностями. Только наличие этих возможностей и делает его особенным. Но исключительно на первый взгляд, ибо со своими деньгами и властью он никак не выходит из ряда хозяев современной жизни, как и он готовых пользоваться этими ресурсами для воплощения собственных головных схем.

Неизбывная, кажется, для России идея преображения действительности вопреки ее очевидной природе явлена в сценическом тексте Валерия Фокина, на мой взгляд, вполне убедительно. Русский большой начальник, по преимуществу, не верит жизни, почти как Арбенин Нине. Ее подвижность претит мозговой игре. А потому – чаще всего – признается несуществующей. В крайних же случаях – подлежит обузданию через умерщвление.

Вслед за маскарадным прологом начинается грандиозный спектакль Арбенина. Вот он является в мохнатой шубе домой. Пока ливрейные слуги в пудреных париках переодевают хозяина в домашний халат, из-под колосников спускается роскошная перспектива кулис и падуг. Тяжелые, многослойные, с кистями и фестонами – они дают образ идеального старинного театра. Шесть их планов заставляют вспомнить картинки Бибиены и Гонзаго. Особенно эти исторические аллюзии

активизируются, когда включается очень ловко сделанный эффект. На заднюю стену сцены – во всю ширину и высоту – проецируется вид сквозь площадку на освещенный зал Александринского театра. Стена, таким образом, превращается в зеркало, которое удваивает количество кулисных планов. При этом – как в настоящем отражении – видно, что по сцене ходят и совершают свои действия актеры. Создается очень странное ощущение учета твоего присутствия в спектакле, хотя огни в зале на самом деле погашены. Проекция выполнена в тонах благородной сепии старой кинохроники, что делает это «зеркало» одновременно как бы машиной времени – зритель будто смотрит оба представления: сегодняшнее и то, что стало легендой.

Этот замечательно придуманный и сделанный эффект напоминает, помимо прочего, о тех мутных зеркалах, которые были помещены Мейерхольдом и Головиным в обрамление портала сцены в спектакле 1917 г. Тогда, как известно, свет в зале не выключался и публика могла постоянно видеть некий размытый и обобщенный, но живой образ себя самой.

Сценограф Семен Пастух справедливо отказался от реконструкции декораций мейерхольдовского спектакля. Головинская игра занавесами и живописными фонами в решении г. Пастуха заменена игрой кулисами и падугами. На каждую картину они особенные – меняют цвет и настроение, занятно включая в себя колористические и орнаментальные отсылки к произведениям Головина. И в этом смысле имеют тройную оптику – соединяют сегодняшний день и с эпохой модерна, и с убранством зала Александринки, и не перестают быть знаком барочной перспективной декорации. То есть самой праздничной и репрезентативной формы итальянской сцены-коробки.

Честно говоря, эти кулисные перспективы сделаны так здорово, что просто дух захватывает! На нынешних драматических сценах увидеть подобное практически невозможно. Причины этого легко постигаю умом, но тем более рад редчайшей возможности пережить встречу с таким типом красоты – особенно в пространстве старинного многоярусного театра.

А театр Арбенина в мизансценах Мейерхольда тем временем катится дальше. Лермонтовская интрига из него практически изъята: нет ни баронессы Штраль, ни визита Арбенина к почивающему князю Звездичу, ни услужливого Шприха, ни карточной игры с пощечиной. Есть только «монодрама» Арбенина, в которой зритель видит его таким, каким ему хочется выглядеть в глазах публики. И «гарнир» – остальных, помимо воли вовлеченных в те роли, которые придуманы для них Арбениным.

В своих воспоминаниях Ю.М. Юрьев пишет, что раньше (до мейерхольдовской постановки) большие актеры на положении героев не любили эту пьесу – никому не хотелось играть злодеев. Сам Юрьев, напротив, больше двух десятков лет был неформальным хозяином спектакля, постоянным инициатором его возобновлений и желал выходить на подмостки в этой роли хоть до конца своих дней. Когда спектакль сняли с репертуара, он продолжал включать в свои концертные программы монологи Арбенина, записал их на пластинку. Эти (поздние) записи и стали источником речевой партитуры для фокинской постановки.

При всем архаизме юрьевской читки ей не откажешь в известной убедительности. Проистекает она, на мой взгляд, из соответствия средств и содержательных задач. Ныне г. Семак, воспроизводя (мастерски и точно) интонационную фразировку Юрьева, производит чрезвычайно странное впечатление – мелкий душегуб играет в титана! Обычный убийца (что может быть пошлее изничтожения собственности под названием «жена») хочет казаться сверхчеловеком!

Этот разрыв слышимой и видимой формы с тем содержанием, которое предусмотрено новой композицией, блестяще сыгран отличным актером. Временами, вдруг начинаешь верить мучениям сверхчеловека, всерьез подключаешься к его спору с Всевышним. А затем замечаешь, что романтический парик героя без всякого права присвоил себе заурядный господин. Сложносочиненная природа такой игры будит мысль, заставляет подробно разбирать свои ощущения и впечатления, вновь и

вновь соотносить части и целое. Послевкусие в современном театре, признаться, не самое распространенное.

В многодельном коктейле фокинской версии «Маскарада» особого разговора заслуживает музыка. Сейчас публика привыкла к постоянно звучащей на протяжении всего спектакля фонограмме, не отдавая себе отчета, что некогда именно Мейерхольд (используя «живой звук», а не запись, конечно) последовательно проводил «музыкализацию» драматического театра. Для его «Маскарада» специальную партитуру создал А.К. Глазунов, не только сочинивший новую музыку, но и включивший в нее знаменитый «Вальс-фантазию» М.И. Глинки. Эту партитуру в «Маскараде» фокинском замечательно дисгармонизовал Александр Бакши. Не в сугубо музыкальном значении термина «гармония», разумеется, а в том смысле, что широкая и нарядная музыка спектакля Мейерхольда приобрела ощутимо современный драматизм и напряженность. В ней появились и тревожный гул движений чего-то рокового в глубинах жизни, и нервные срывы, и выстрелы близкой революции. Из мелодии Глинки г. Бакши вычленяет несколько нот и многократно повторяет эту коротенькую секвенцию голосами скрипки и виолончели, превращая в тему навязчивой идеи, которая сверлит голову Арбенина. Мои искренние аплодисменты!

Финал спектакля Арбенина. Он без парика, с обнаружившимися седыми висками, бродит по пандусу со свечой в руках и картинно убеждает себя в собственной правоте под траурными фестонами падуг. И тут на подмостки является неучтенный им игрок – неведомый свидетель, Рок, скрытый соперник, Инозримый (как определит Мастер амплуа Неизвестного в 1922 г.), чтобы оправдать покойницу Нину. Темпераментный пафос читки г. Мартона опрокидывает Арбенина на пол и крушит созданный им театр. На упавшее тело протагониста медленно опускаются пышные материи его сцены.

В 1906 г. в «Баланчике» Мейерхольд использовал в качестве знака финала обнажение игровой площадки. Декорации выстроенного на подмостках аляповатого театрика взмывали вверх, оставляя на сцене лишь лежащего Пьеро. Сегодня пустой сценой никого не удивишь. Поэтому г. Фокин для той же цели задействует противоположно направленное движение: кулисы и падуги плывут вниз, обнажаются узлы их вязок на штанкетах, которые, наконец, замирают на высоте полутора метров от пола – декорация отработала и готова к разбору. Закрытый падугой актер уступает место кукле и уходит с площадки. И только потом штанкеты с «одеждой сцены» уплывают ввысь, под колосники, освобождая место для поклона.

За всеми этими театральными превращениями наблюдает еще один, новый персонаж. На авансцене слева возникает фигура с плотно сцепленными на груди руками – в позе Неизвестного, которую не раз на протяжении спектакля повторяет Арбенин. На лице у вновь явленного белая – цвета бауты – маска. Она передает черты Мейерхольда.

Настойчиво поданный пластический рефрен объединяет Неизвестного, Арбенина и Мейерхольда. Это может иметь многообразные истолкования. Как и само явление Мастера в финале. Из трех-четырех сразу приходящих на ум мне хочется выбрать сугубо внутритеатральную интерпретацию и связать ее с подзаголовком фокинского спектакля. Словосочетание «Воспоминание будущего» лежит вне привычной и прямой логики. Однако присутствие на сцене Мейерхольда; выбор его великого творения в качестве первоисточника сегодняшней сценической композиции; использование мизансцен, ритмов, интонаций и даже кунштюков спектакля 1917 г. – все это вместе взятое и по отдельности стоит принять как вечное, неувядаемое достояние театра на все времена.

Прошлое искусства определяет и формирует его будущее. Эта мысль превращает фокинское название из оксюморона в парадокс.

Я не знаю, пророчит ли сей парадокс нам грядущую революцию или какое-нибудь иное могучее испытание. Зато убежден, что хорошо сделанное когда-либо в театре не должно быть окончательно забыто. Работать – по обе стороны рампы – с этим наследием ужасно интересно.

Андрей ГАЛКИН

ХУДО ВОЗРОЖДЕННАЯ «ДОЧЬ»

Каждую весну «Золотая маска» привозит в Москву лучшие работы российских театральных коллективов, созданные за предыдущий сезон. В драме и опере это всегда современные постановки, в балете же – новое нередко оказывается хорошо забытым старым, и потому на балетной афише фестиваля только что сочиненные или перенесенные в Россию спектакли подчас соседствуют с реконструкциями почтенной классики. Не исключение в этом плане и нынешняя «Маска», в программу которой включена «Тщетная предосторожность» в постановке Сергея Вихарева[1].

Сцена из спектакля. Фото Е. Леховой

Причины, привлекшие экспертов премии к екатеринбургскому спектаклю[2], поначалу малопонятны. На первый взгляд перед нами все та же хорошо знакомая «Тщетная предосторожность». В привычном порядке сменяют друг друга четыре картины (дворик Марцелины, поле, комната в доме и снова поле), заполненные освященными временем поворотами комедийного сюжета. Сохранены все ключевые мизансцены. В положенных местах возникают дуэты героев, ансамбли солистов, танцы кордебалета. Очень даже хорошо работает женская половина екатеринбургской труппы, во главе с Лизой – Еленой Воробьевой, и чуть-чуть отстает от нее мужская. Словом, как будто бы все в порядке в этой «Тщетной…», не считая одной, оговоренной

[1] *Спектакль Екатеринбургского государственного театра оперы и балета. Премьера в Екатеринбурге – 15 мая 2015 г., фестивальный показ в Москве – 17 марта 2016 г., Новая сцена Большого театра.*

[2] *Он выдвинут аж в шести номинациях: балет, спектакль; лучшая*

самими авторами проекта[3] вольности: декораций и костюмов, основанных на живописи Винсента Ваг Гога. Непривычное по сочетанию цветов, линий, фасонов оформление на какое-то время оттягивает на себя все внимание, не давая сосредоточиться на самой постановке. И оттягивает с явным расчетом, потому что как только первое впечатление рассеивается, в глаза бросается уж слишком диковинный монтаж хореографических фрагментов, приемов и форм, принадлежащих разным историческим эпохам и плохо сочетающихся друг с другом.

Многосоставность хореографии «Тщетной…» признает и сам балетмейстер. «Это не чистая реконструкция, как, например, "Коппелия", это более свободная вещь. <…> После революции "Тщетная" надолго исчезла из репертуара и возобновилась уже во время войны в Перми, куда был эвакуирован Кировский театр, в редакции Лавровского – решили, видимо, что во время войны комический сюжет придется кстати… А когда Лавровский возглавил балетную школу в Москве, спектакль перенесли в столицу. То, чего недоставало в записях Сергеева (хореографической нотации по системе записи танца В.П. Степанова, зафиксировавшей версию М.И. Петипа и Л.И. Иванова. – ***А. Г.***), я заимствовал именно у Лавровского»[4]. В приведенных словах Вихарева не все верно[5]. Не полон список балетмейстеров, фрагменты и отдельные детали из постановок которых вошли в екатеринбургский спектакль[6]. Но главное в авторской характеристике «Тщетной…» обозначено точно. Основной метод работы Вихарева действительно заключался в заполнении структуры балета заимствованными из разных источников и сочиненными им лично номерами.

Больше всего от такого подхода пострадали главные герои. Их танцы набраны буквально «с бору по сосенке». В первой картине Лиза и Колен исполняют *Pas de ruban*, воспроизведенный в версии Л.И. Иванова и М.И. Петипа. Во вторую для них вставлено *Pas de deux* из «Ярмарки в Брюгге» – типичный бурнонвилевский дуэт с адажио почти без поддержек и обилием заносок в вариациях и коде. В четвертой картине, на свадьбе, они танцуют «московское» *Pas de deux* А.А. Горского, уснащенное в советские годы переносами дамы на вытянутых руках и вихревыми вращениями. Причем беда здесь не в разностильности как таковой, хотя различия между тремя ансамблями определяются на глаз и должны быть очевидны даже неспециалистам. Беда в том, что, перебрасывая героев из русского академизма в датский романтизм, а оттуда – в советскую классику, Вихарев превратил их партии в ряд расположенных друг за другом по сюжету, но ничем не связанных между собой танцевальных номеров.

В качестве ориентира общей композиции спектакля балетмейстер, судя по афише, мыслил дореволюционную петербургскую постановку Иванова и Петипа. Но мыслил совершенно напрасно, так как принципиальные позиции этой редакции в его спектакле утрачены.

Петипа и Иванов, перерабатывая в 1885 г. «Тщетную предосторожность», интуитивно или сознательно почувствовали, что сложившиеся к их времени формы

работа хореографа; лучшая работа художника; лучшая работа художника по костюму; лучшая женская роль; лучшая мужская роль.

[3] Автор идеи, координатор проекта Павел Гершензон; хореограф-постановщик Сергей Вихарев; художник Альона Пикалова; художник по костюмам Елена Зайцева.

[4] «Я – пролетарий танцевального труда». Хореограф Сергей Вихарев – о реконструкции классических балетов и о том, что общего у Петипа и Ван Гога. Интервью Л. Барыкиной. // Colta. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/theatre/7712?page=86, свободный.

[5] В эвакуации «Тщетную предосторожность» с артистами Кировского театра возобновил не Л.М. Лавровский, поставивший свою «Тщетную…» в 1937 г. в МАЛЕГОТе, а В.И. Пономарев. Не имел отношения к постановке Лавровского и московский школьный спектакль, основанный на версии А.А. Горского.

[6] В него следовало бы добавить А.А. Горского (за ним числится Pas de deux, исполняемое Лизой и Коленом в четвертой картине), О.М. Виноградова (у которого позаимствованы идеи сольного танца Марцелины и виртуозного мужского ансамбля на свадьбе героев, а также некоторые подробности третьей картины), Фр. Аштона (чья чечетка в сабо отозвалась в том же танце Марцелины). Отдельно Вихаревым назван А. Бурнонвиль, чье Pas de deux из балета «Ярмарка в Брюгге» Лиза и Колен танцуют во второй картине.

Сцена из спектакля. Фото E. Lekhova

классических и характерных ансамблей могут утяжелить легкую старинную комедию. Поэтому дивертисмент с цыганским *Danse bohémienne, Pas de deux* героев и массовым пейзанским *Valse des bouquets* они расположили во второй картине первого действия, а для финала поставили жанровую сюиту во французском стиле[7]. Таким образом, их «Тщетная…», вобрав в себя все то, без чего был немыслим балет конца XIX в., сохраняла камерность добервалевского оригинала.

Иное мы видим у Вихарева. В его редакции в параллель дивертисменту второй картины возник в четвертой еще один, включающий парный танец кордебалета, соло Марцелины, женский квинтет, мужской септет и *Pas de deux* Горского, но заканчивающийся, вопреки логике академического дивертисмента, не общим баллабилем, а куплетами, которые распевают, как в 1789 г. у Жана Доберваля, сами артисты. Остается лишь удивляться, как составивший такую пеструю структуру целого балетмейстер мог позднее говорить, что его «задача <…> была так вписаться в спектакль, чтобы публика не догадалась, где рука Сергея Вихарева, а где – кого-то из предыдущих авторов»[8].

Вопросы вызывают и частные моменты хореографии, демонстрирующие подчас немыслимые для академической эстетики приемы. Например, в одной из кордебалетных эволюций *Valse des bouquets*, вроде бы восстановленного в версии Петипа, к трем выстроившимся на сцене колоннам артисток присоединяется сбоку выбежавшая из кулис четвертая. Там же для построения финальной группы в женский ансамбль включаются танцовщики. Но подробный разговор о таких мелких деталях постановки приходится отложить в виду недоступности архивных материалов с записью старинных танцев.

Легче идентифицируется «рука» современного постановщика «в режиссерской разработке спектакля, в новом взгляде на ситуации, мизансцены»[9] – в тех сторонах балета, которыми Вихарев, по его собственным словам, в основном и занимался. Здесь привнесенное

[7] *Программу постановки Петипа и Иванова см.: Ежегодник императорских театров на сезон 1894/95 гг. СПб.: Типография Императорских театров, 1896. С. 197–198. (В возобновлении 1894 г. Pas de deux героев превратилось в Pas de deux Лизы и солиста-пейзанина).*

[8] *«Тщетная предосторожность» на сайте премии «Золотая маска» [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=1279, свободный.*

[9] *Там же.*

очевидно. Плодом «режиссерской разработки» явились бесконечные *pas de bourée suivi*, вставленные в партию главной героини в игровых сценах. Пугается ли Лиза бранящейся матери, скучает ли в дождливый вечер дома – все выражается хождением на пальцах. «Новый» же «взгляд на ситуации» сказался в решительном вытеснении из балета поэзии. У Вихарева опростились два лирических центра старинной «Тщетной предосторожности»: *Pas de ruban* (сцена свидания, где юные герои вначале танцуют «взрослое» любовное адажио, а потом переходят к детской игре в лошадки) и пантомимный монолог Лизы о будущей семье. Первый обрел неуместную водевильную бойкость. Второй лишился множества мелких деталей, а с ними и того балансирования на грани между девчачьими фантазиями и девичьими мечтами, составлявшего всю его прелесть. Депоэтизация образа Лизы подготавливает «кульминационный аккорд» – финал третьей картины, в котором героиня с ловкостью заправской артистки кабаре разгуливает в присутствии гостей в исподнем.

«Тщетная предосторожность» возникла среди работ Сергея Вихарева по всем правилам перипетии – неожиданно, но закономерно. С виду этот спектакль противоположен всему, что делал Вихарев до сих пор. Вместо хореографии и пантомимы, ориентированных на старинный оригинал, в нем представлен микст из разных редакций, дополненный заново сочиненными номерами. Вместо оформления на основе эскизов театральных художников XIX в. – декорации и костюмы по мотивам картин Ван Гога. С виду как будто бы ничто не роднит новую «Тщетную…» с предшествовавшими ей «Спящей красавицей», «Баядеркой», «Коппелией», «Пробуждением Флоры», «Раймондой», и все-таки родство между ними самое прямое. Уже в прежних вихаревских реконструкциях классики впечатление исторической подлинности создавали не столько танцы и мизансцены (как и теперь вбиравшие позднейшие наслоения), сколько окружавший их бутафорский и живописный мир. Аналогичную задачу – сцементировать сложносоставной сценический текст – призвано выполнить оформление «Тщетной…». И если источник визуального решения спектакля на сей раз выбран случайно[10], то вовсе не от желания показать что-то экстравагантное – тут прямая необходимость для этой редакции.

Обмельчавшая в содержании, утратившая последовательно выстроенные хореографические характеристики персонажей и ясные композиционные принципы, новая «Тщетная предосторожность» естественно потребовала внешних театральных трюков. Отсюда возникло и пестрое «вангоговское» оформление, и присочиненная история (в качестве пролога к «Тщетной…» екатеринбуржцы показывают картину танцевального класса из «Консерватории» Бурнонвиля, и далее предполагается, что «основной» балет играют артисты, только что закончившие ежедневный урок). Без всего этого редакция Вихарева просто распалась бы на отдельные хореографические и пантомимные фрагменты.

[10] *Сложно признать достаточной мотивировкой слова Вихарева о том, что «Ван Гог работал в те же годы, что Петипа делал "Спящую". И если бы Дягилев был директором императорских театров, он обязательно заказал бы декорации к "Тщетной предосторожности" Ван Гогу». См.: «Я – пролетарий танцевального труда». Хореограф Сергей Вихарев – о реконструкции классических балетов и о том, что общего у Петипа и Ван Гога. Интервью Л. Барыкиной. // Colta. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://www.colta.ru/articles/theatre/7712?page=86, свободный.*

Григорий ЗАСЛАВСКИЙ

НЕ ТАКИЕ УЖ ЭЛЕМЕНТАРНЫЕ…

ОБ «ЭЛЕМЕНТАРНЫХ ЧАСТИЦАХ» СЕМЕНА АЛЕКСАНДРОВСКОГО

О жизни спектакля многое может сказать афиша театра. В апреле в новосибирском театре «Старый дом» спектакль, вышедший полтора года назад, значится в афише один раз, второй и третий сыграли в Москве, в рамках фестиваля «Золотая маска», в мае – он также прошел один раз, и это тоже фестивальный показ, в июне его уже нет.

Из Москвы в Новосибирск спектакль возвращается без «масок», хотя выдвинут был троекратно – прежде всего, как лучший спектакль малой формы; в режиссерской номинации Семен Александровский в этом году стоял в списке из 22 претендентов на эту награду (ниже по алфавиту – Бутусов, Гинкас, Женовач, Кастеллуччи, Могучий, Фокин; проиграть не стыдно); экспертный совет «Золотой маски» номинировал и работу художника Леши Лобанова.

Можно сказать, что «Элементарные частицы» в Москве ждали. Я лично ждал, поскольку первые, весьма и весьма одобрительные отзывы о нем в столичной прессе появились почти сразу после премьеры и сам спектакль уже обещали показать в Москве около полугода назад, на другом фестивале, но что-то тогда помешало, кажется, бюджет не позволил.

На сайте новосибирского театра «Старый дом» написано, что «Элементарные частицы» были «самым необычным проектом 81-го сезона», «спектакль о мифологии и истории Академгородка». Ту же мысль про мифологию и историю можно вычитать и в листовке, которая распространялась на спектаклях в Москве: «Это первая попытка театрального осмысления “биографии” одного из важнейших исследовательских пространств Новосибирска и России. Специально для этого проекта Вячеслав Дурненков, обладатель всевозможных наград в мире современной драматургии, написал текст, основанный на архивных документах, книгах и интервью с известными жителями Академгородка».

Как раз осмысления я лично и не обнаружил, хотя честно отсидел весь спектакль, недолгий – он идет около часа, стараясь не пропустить ни слова. Это было непросто, поскольку из пяти занятых артистов трое имели проблемы с речью, те или иные досадные изъяны. Хотели таким образом приблизить героев к жизни? Но в жизни у людей дефекты речи встречаются, по моему опыту, не так часто. Почему-то, с какого-то момента стало модно искать не-играющих актеров, которые бы на сцене ничего не делали так, как в жизни. Это, может быть, интересно – в теоретическом плане, в плане сравнения, поиска новых средств, например, но все-таки вряд ли кто-то из нас согласится лечь на операционный стол к человеку, который этим искусством не владеет, а еще лучше – чтобы и не учился. Даже с водопроводчиком, по-моему, такое не прокатит. То есть отказ от ремесла почему-то решили начать именно с театра, хотя как раз в театре у нас, как известно, особые требования к вопросам соцзащиты. Все это уже не имеет прямого отношения к «Элементарным частицам», хотя одно связано с другим. Если вы считаете возможным выпускать на сцену людей с дефектами речи, не способных проявить элементарные основы актерской профессии, будьте готовы к тому, что завтра от такого театра отвернутся не только зрители, но и те инстанции, которые пока что не отказались от своей обязанности платить за эту, по-моему, сомнительную музыку.

Я люблю новосибирский Академгородок, не только потому, что там родилась жена Оксана, хотя, именно она когда-то провела меня по нему и показала замечательные его красоты. Сосновые леса, посреди которых вдруг открываются двухэтажные коттеджи, построенные

для академиков, с гаражами на два автомобиля. Замечательная библиотека, в которой работает ее мама, институты с кружащими голову названиями. Институт катализа им. Г.К. Борескова или Институт химической кинетики и горения им. В.В. Воеводского… Потом несколько раз мы ездили отдыхать на базу Института археологии Сибирского отделения РАН на Алтай, в Денисову пещеру, где академик А.П. Деревянко откопал человека, которого теперь весь мир называет денисовским. Я никогда не собирался писать пьесы или исследования о новосибирском Академгородке, но интересных историй слышал немало, замечательных историй о замечательных и даже легендарных людях, некоторые из которых – готовые сюжеты, не только для небольшого рассказа.

Спектакль, а до него и пьеса Вячеслава Дурненкова построена проще, она имеет трехчастную форму. В первой части пятеро актеров сидят и говорят в сослагательном наклонении о том, какой рай для ученых они собираются построить (здесь важно, какую непростую работу пришлось проделать драматургу, – ведь все это «герои» или прототипы, или – как называют их в документальном театре – доноры им рассказывали как о деле уже решенном, случившемся, то есть рассказывали как об уже прожитом, в прошедшем времени; работа непростая, но, на мой взгляд, бессмысленная). Вернее, кто-то говорит сидя, кто-то – опершись на какую-то перекладину над батареей, вероятно, изображающую здесь подоконник. Обстановка, кое-какие редкие детали, подробности – вроде портрета Хемингуэя, отсылают ко времени действия – второй половине 50-х.

Вторая часть начинается с первыми каплями дождя, который скоро превращается в ливень. Персонажи надевают макинтоши, прячут лица под капюшонами. Им есть чего стыдиться: в этой части следует обмен цитатами из мемуаров, касающихся знаменитого «письма сорока шести» с протестом против нарушения гласности в ходе самого крупного судебного процесса над московскими диссидентами – А.И. Гинзбургом, Ю.Т. Галансковым, А.А. Добровольским и В.И. Лашковой. Адресованное Верховному суду РСФСР и Генеральному прокурору СССР, оно было

Сцена из спектакля.
Фото Ф. Подлесного

прочитано по «Голосу Америки», после чего многие из подписантов пострадали. Одних исключили из партии, других из комсомола. Не все, но многие были уволены с работы.

Когда дождь проходит, начинается третья часть. На освобожденной от остатков мебели площадке те же самые молодые люди снова говорят о науке, но теперь без всяких мечтаний о рае на земле, просто делятся научными планами. Из декоративного оформления на сцене – чахлые сосновые стволы в правой части сцены и во весь задник – белый экран, на котором (при уже разговорившихся актерах) мы видим только мебель и деревца. Герои появляются на экране постепенно, один за другим. Когда и тут, и там все наконец в сборе, картинка переходит в режим онлайн-трансляции.

Я не педант, потому не стану апеллировать к тому, какие функции в трехчастной (музыкальной) форме имеет каждая из частей. Экспозиция, средняя часть, реприза, где всегда автор возвращается к главной теме… Бог с ними! Хотя от Вячеслава Дурненкова, который в конце спектакля вышел на сцену, то есть как бы согласился со всем происходящим, подписался под «текстом», от него – автора многих

хороших пьес – мне казалось, были основания ждать бóльшего уважения к законам театра, которые, конечно, меняются, но не отменяются.

Вот в первой, к примеру, части исполнители обмениваются репликами. Не разговаривают, а именно обмениваются репликами – один произносит фразу, ставит точку и как бы передает эстафету другому. И так – от точки до точки. Мертвые диалоги несуществующих людей.

Была когда-то давно такая советская песня, «Родина моя». Хор, который ее исполнял, выдавал каждому по слову, по два, по три: *«Я, ты, он, она, вместе – целая страна, вместе – дружная семья, в слове “мы” – сто тысяч “я”…»*. Там был понятен принцип, был смысл в этих выкрикиваниях, тут – одинаково бесцветные голоса, зачем-то усиленные в камерном пространстве микрофонами, еще больше обезличивающими речь, этот смысл отыскать не давали. Авторы намекают, что Академгородок – детище людей безликих? Кажется, нет. Если эти люди – такие неинтересные, к чему печалиться, что они потом совершают глупость и – по глупости – страдают? Первый шаг обессмысливает второй.

Тут – какое-то, простите, невнимание к человеку, не к конкретным людям, все это придумавшим – идеалистам, мечтателям, гениям. А к людям вообще. Взгляд свысока, который редко позволяет увидеть достоинства в собеседниках. Не интонированная речь выглядит как отсутствие интереса к истории и к ее участникам. Они – ее герои – были прекраснодушными, наверное, но точно не были идиотами. Вообще все такие истории интересны, лишь когда дают в итоге возможность понять других или другого. Взгляд сверху такому пониманию противится, мешает ему.

Важно ведь, что все эти прожекты, безумные фантазии принадлежали конкретным людям. Но в «Элементарных частицах» нет ни одной фамилии, и слово в этой истории никак не связано с реальной жизнью, с реальными людьми. А если этого нет, то и переживать не за кого и незачем.

Когда в третьей части герои начинают говорить про науку по-научному – про «линейное программирование», например, – очень часто слышно (а это слышно), что исполнители не очень понимают смысла красивых и умных слов, но произносят их с упоением.

Режиссер Семен Александровский уже выступал как специалист по «эксгумациям» древних сюжетов. В «Группе юбилейного года» в Театре на Таганке из четырех ее свершений он сделал два спектакля – «Присутствие» (о «Добром человеке из Сезуана») и «Радио Таганка»; в Москве, в рамках все той же «Маски», можно было увидеть еще один его документальный проект – «Топливо». История одной карьеры, довольно-таки занимательная, хотя исполненная также с пренебрежением к самым простым законам сцены (сложными техническими возможностями режиссер при этом не пренебрегает). Поскольку двух упомянутых спектаклей на Таганке я не видел, заочно к Александровскому я относился очень хорошо.

С таким настроем я и пришел на «Элементарные частицы». Три номинации, известный театр, известные и даже уважаемые драматург и режиссер. В лонг-листе «Золотой маски» – почти двести лучших спектаклей России, а этот – вошел в короткий список из самых лучших… И что же?!

Впору подозревать, что это – диверсия, а если нет, то чья-то дурацкая шутка… Единственной отрадой стало то, что рядом сидевшие люди, которые заплатили по полторы тысячи за билет, возмущались, что аплодисменты были жидкими и недолгими. То есть не было ощущения, что за годы нынешней «Маски» публике уже абсолютно задурили голову.

«Разумеется, наш спектакль – это, прежде всего, рассказ о людях», – говорит драматург в своем вступительном слове. Конечно, я знаю, что не надо верить ни единому высказыванию режиссеров и драматургов о своих спектаклях или фильмах. Нет ничего глупее, чем пытаться схватить их за руку, но как тут не заметить, что единственное, чего в этом спектакле точно нет, – это интереса к людям, совершенно конкретным, с именами-фамилиями и конкретными поступками… А из рассказа о людях со сцены вообще никогда ничего путного не выходит.

Наталья СКОРОХОД

ДРАМА И ЧЕЛОВЕК

АНАЛИЗ ПОСТДРАМЫ. ЧАСТЬ III

Человек является исключительно мощным, наиболее сложным, предельно загадочным и одним из самых обсуждаемых выразительных средств сцены, он же – по мнению классиков – был, есть и будет основным содержанием драмы.

А играет В на глазах у С

«Драма целиком принадлежит миру человека»[1], – писал в середине XX века известный американский теоретик драмы Эрик Бентли, аргументируя позицию тем, что ее зрители – люди, и они способны эмоционально воспринимать только то, что касается их самих. Ему же принадлежит замечательная формула, которую и сегодня с уважением цитируют в России с академических кафедр: «Ситуация театра, если максимально упростить ее, сводится к тому, что **А** изображает **В** на глазах у **С**»[2]. Как мы видим, драме здесь прописана четкая, неотменяемая функция: именно она отвечает за **В**, иными словами пишет роль для актера: мужчины или женщины. Традиционно один актер в рамках одного представления изображает одного персонажа. Это его роль. Даже если он – **А** – как на античной скене – скрывает лицо под маской, текст его роли приготовит **С** к пониманию того факта, что под маской именно **В** – персонаж фабулы, и его невозможно перепутать ни с персонажем **D**, ни с персонажем **E**, как бы ни были похожи скрывающие лица актеров личины. Даже если он – **А**, – как в елизаветинском «Глобусе», является человеком исключительно мужского пола и неоднократно переодевается, чтобы, помимо **В**, сыграть еще **D** и **E** (которая может оказаться и женщиной), – текст пьесы тщательно скроет от **С**, что **В**, **D** и **E** играет один и тот же **А**.

Я предполагаю, что современный взрыв в отношениях «актер-персонаж-роль» произошел оттого, что исторически драма становилась все более литературной, все больше нагружая персонаж (**В**) качествами и свойствами *человека*. Общеизвестно, что у Аристотеля характер – только одна, причем даже не главная часть трагедии, персонаж для Стагирита не вполне человек, он – скорее актант[3], действующее лицо и использован в драме затем, чтобы поступать так, а не иначе. То есть он как будто человек, но не вполне, мы не видим всех его человеческих проявлений, а только те, что нужны для развития фабулы. Собственно в этом суть сценического, а не литературного характера по Аристотелю: драматург должен взять от человека лишь то, что необходимо для движения фабулы. Мы не знаем, какие книги читал софокловский Эдип, каким он был любовником и разбавлял ли вино, – все это должно остаться «за бортом» действующего лица, поскольку не помогает движению фабулы трагедии, полагал Аристотель. У Софокла, которого Аристотель считал лучшим из драматургов, Эдип написан как *сценический*, а не литературный

[1] *Бентли Э. Жизнь драмы / Пер. с англ. В. Воронина. М.: Искусство, 2004. С. 22.*

[2] *Там же. С. 178.*

[3] *От фр. actant – «действующий».*

персонаж, как бы впоследствии не интерпретировал его театр.

Однако теоретики новой эры от Лопе де Веги до Лессинга все чаще и чаще требовали от драматурга «зеркала» жизни, и к грузу действия, что нес персонаж (**B**), постепенно прибавлялся все новый и новый вес: действие + страсть + долг + живость + нрав + правдоподобие чувствований + рефлексия + пол + социальное положение… короче говоря, вектор был таков, что персонаж обязан был все более походить на человека из плоти и крови, все ограничения постепенно отмирали, – так изменялась мера сценической условности и утверждалось жизнеподобие. Это странно, но подобная тенденция в драме в общих чертах сохранилась и в модернистскую эпоху. Сам персонаж у Чехова, у Ибсена и у Стриндберга фиксировал неимоверное усложнение личности, и формула «персонаж=человек» разрабатывалась подавляющим числом драматургов XX века. Более того, сам Брехт, обосновав отказ от четвертой стены и обнажив театральную условность в том числе и на уровне драматургии, по сути, лишь умножил нагрузку: возложил на плечи актера обязанность в единый миг «скинуть» **B** и обратиться к публике от лица **A** или же **A**, несущего на себя некую тень **B**[4].

Разумеется, в истории европейского театра всегда находились ниши, где был востребован именно сценический, а не литературный герой, – вспомним театр масок, очеловечивание которых приводило к типам, что порождало актерские амплуа. В эпоху модернизма была сделана попытка зафиксировать маски в литературной драме, так авторы-символисты стремились приблизить персонаж не к живому человеку, но к кукле. Однако литературность в построении персонажа все-таки оставалась в мейнстриме: и если оставить за скобками абсурдистов – в XX веке драма все более покорялась человеку, представляемому человеком. И лицом, и телом, и душой, и мыслями – все более **B** походил на того, кто его играл (**A**) и смотрел (**C**). А тот, кто смотрел, все отчетливее видел свое отражение в зеркале сцены. Во всех самых сложных, самых неприятных и самых загадочных своих проявлениях. Современный взрыв формулы, как мне кажется, произошел именно оттого, что **B** (персонаж) стал слишком тяжел и для **A** (актера), и, видимо, даже для **C** (зрителя). Все кончилось плохо. Винт свинтился.

ОСКОЛКИ «БОЛЬШОГО ВЗРЫВА»

Общим местом критики новой драматургии стал разговор о редукции персонажа, иными словами о примитивности героев Сигарева, Клавдиева, Пресняковых, Дурненковых, Курочкина, Пряжко – несоответствии их способа действия, внутреннего мира и свойств сложности современного человека. Думаю, это происходит не от слабости или малоодаренности тех или иных авторов. Сделаю предположение, что в современной драме – разумеется, отнюдь не во всей, и не всегда – возникает попытка построения не литературного, а сценического персонажа, и эти поиски идут параллельно с поисками современного театра.

Говоря о монодраме и разбирая пьесы, построенные по принципу «инсценировки» внутреннего мира героини или героя[5], мы отмечали,

[4] *Подробнее об этом см. в статье автора «Повествовательное и иллюзорное» (Анализ постдрамы: Часть II) // Вопросы театра, 2015, №1–2 (XVII). С. 86–96.*

[5] *См.: статью автора «Феномен Золушки» (Анализ постдрамы: Часть I) // Вопросы театра, 2014, №1–2 (XVI). С. 122–126.*

П. Пряжко

что такой подход диктует драматургу определенное перераспределение «веса» персонажа: теперь уже «роль» может быть расписана на несколько актеров, а, кроме того, внутренний мир персонажа может быть представлен звуками, светом, видеорядом, каким-то хитрым образом «размазана» на предметах и в пространстве. И конечно же современный драматург понимает продуктивность новых технологий: видео- и аудиозапись, набранные тексты, рисунки, инсталляции и прочее – все, что уже вовсю используется современным театром, постепенно появляется и в драме, часто именно для того, чтобы представить персонажа, разобранного «на элементы».

Иными словами, и в драматургии и в театре происходят сейчас параллельные процессы, когда персонаж «конструируется» «по частям», осколочно, с помощью разных сценических средств – чтобы эти «осколки» соединялись лишь в воображении зрителя. Я называю такой тип построения персонажа «осколочной структурой».

Осколочная структура персонажа появляется во многих новейших текстах, наиболее радикально работает здесь один из лидеров современной драмы – белорусский автор Павел Пряжко. Дебют Пряжко состоялся в 2007 г., на российскую сцену его вывел Иван Вырыпаев, предъявив петербургской публике «Трусы»[6] – пьесу о том, как девушка вывесила на балкон свои трусы и что из этого вышло, – и текст Пряжко, и его постановка были рассчитаны на скандал. С тех самых пор Пряжко – один из самых провокативных драматургов на русскоязычной сцене. К слову, в Петербурге автор обрел и режиссера-единомышленника: выпускник мастерской Льва Додина

[6] *Павел Пряжко. Трусы. Реж. Иван Вырыпаев. Премьера 29.01.2007. Театр драмы и комедии на Литейном.*

Дмитрий Волкострелов последовательно осуществил практически все его пьесы с постоянной труппой актеров Театра Post. Постановки эти как-то сразу прозвучали в России, уже первый спектакль «Запертая дверь» был включен в программу «Маска +» фестиваля «Золотая маска» в 2011 г. В 2012 г. Волкострелов предъявил на суд публики спектакль «Я свободен», и этот проект можно считать наиболее радикальным из всех совместных проектов Пряжко-Волкострелова[7]. Текст пьесы и спектакля состоял из 535-ти фотографий, сделанных драматургом в Минске, и тринадцати подписей к ним, этот концептуальный жест более всего напоминал слайд-шоу с той только разницей, что перемену фотографий осуществлял сам режиссер, он же зачитывал редкие подписи.

…На большом экране – одна за другой возникают фотографии путешествия, сделанные одним человеком (скоро зритель понимал, что героиня – девушка), публике предъявляется обычный путевой альбом ничем не примечательной поездки: люди в автобусе, фрагменты смазанного серого ноябрьского пейзажа, гостиница на берегу заросшего тиной водоема, лес – без шишкинских красок, так – два-три деревца да пожухлая осенняя растительность… Фотографии, сделанные случайно, не претендуют ни только на художественность, но и на элементарную композиционную грамотность их автора. Однако за этими фрагментами, увиденными глазами незнакомого нам человека, встает некий кусок опыта, данного в зримых осколках увиденного героиней. Лица ее мы не видим, на фото только детали: белая вязаная шапка, оголенные руки, ремень сумочки, кончики волос или ноги в шерстяных носках. Масштаб увиденного постоянно меняется: крупные детали гостиничного номера и общий вид из окна. Чрезвычайно редко раздается голос режиссера, он бесстрастно комментирует фото, например: «Вид со второго этажа».

Постепенно зритель как будто воспринимает близкое дыхание героини, она – тут, рядом, но фрагментарность подачи заставляет нас совершать некую внутреннюю работу. Зритель не просто дублирует опыт героя, его задача не только созерцательна, но активна: составить из осколков субъективного восприятия объективную картину, представить, а точнее – воссоздать героиню из мозаичных обрывков прожитого ею опыта.

Примечательно, что подобный опыт знаком каждому из нас: Пряжко умело владеет красками «узнаваемой повседневности». И вот что принципиально, в проекте «Я свободен»[8] повседневность вообще лишена авторского отношения, как будто автор делегирует зрителю возможность окрасить путь девушки любым настроением: душевно-ностальгическим, мрачновато-депрессивным, сонно-безразличным, или восторженным. «Я свободен» звучит в данном случае как отказ от всякого авторского акцентирования или интонирования, как делегирование зрителю возможности раскрепощенного творчества. Эту идею невмешательства разделяет и режиссер: в финале спектакля он оставляет свое место перед стоящим на пюпитре ноутбуком, переведя механизм смены кадров на автомат. Финальный титр «П. Пряжко. “Я свободен!”» воспринимается

[7] Павел Пряжко. Я свободен. Реж. Дмитрий Волкострелов. Премьера 06.04.2012. Театр Post. СПб.

[8] В отличие от пьесы «Три дня в аду», о которой говорилось в первой части.

как присоединение режиссера к позиции автора, публика заканчивает смотреть спектакль в полном одиночестве.

Подобную реконструкцию персонажа зрителем предполагает и пьеса Пряжко «Печальный хоккеист». Ее герой – Игорь Драценко – дан нам в нескольких «осколках» – любительских стихах, опять-таки раскладывающих на элементы отношения героя с реальностью, названия стихов говорят сами за себя: «Философское», «Мама», «Она!», «Форвард», «Ирина», «Сестра» – персонаж раскрывается отрывочно, через субъективное восприятие ближнего социального круга и себя самого. К примеру, таким образом:

«Разнюнился.
Разнюнился,
Противен сам себе.
А почему и сам не знаю.
Опять накрыло что ли?
Опять дорогу к Богу замело?…»[9].

Или так:

«…Жена, как я люблю тебя!
Мы ссоримся по мелочам
Бывает…».

Или вот еще начало одного характерного произведения под названием «Спорт»:

Наш самолет летит к планете Спорт
Бортпроводницы Лелька и Иринка
Мои журавлики родные!…».

За подборкой стихотворений следуют кадры камеры наблюдения: Игорь в спортивной раздевалке, холл, коридоры дворца спорта, видео из айпада Игоря, пустая раздевалка, где тикают электронные часы, салон самолета, летящего в Домодедово, пьеса заканчивает опять-таки видео: «Айпад записывает восход солнца над панельными домами». Из этих фрагментов едва ли можно составить фабулу пьесы, но с определенностью за ними предстает живой человек в различных элементах своего существования.

Здесь мы опять-таки сталкиваемся с неожиданным: текст пьесы (именно «текст» в бартовском значении – т. е. все то, что нуждается в означивании и структурировании читательским сознанием) вмещает стихи, ремарки, фотографии и видеоматериалы. Вопрос, документ это или персонаж – Игорь Драценко целиком и полностью выдуман автором, – здесь как мне кажется непринципиален, а принципиален способ его репрезентации. В спектакле Волкострелова 2013 г.[10] публика помещалась в двух стоящих рядом шатрах, в каждом из них зритель видел практически один и тот же спектакль, однако можно было заметить, что действие в одной палатке влияет на действие в соседней. Например, стихи героя читались молодыми актрисами так, что зритель воспринимал бег стиха с некоторым «смещением», голос актрисы оттенялся эхом – вступающим чуть с запозданием (или с опережением) голосом исполнительницы из соседнего шатра, от этого возникало ощущение своего рода общей размытости картины происходящего… Сновидческая интонация представления – вот то, что добавил режиссер к пьесе и что, на мой взгляд, многократно усилило ностальгическую атмосферу текста. Вообще говоря, с точки зрения литературоведения перед нами *лирический* способ представления персонажа. Но – с точки зрения театральной – для нас принципиален отказ Пряжко и тех авторов, которые работают в сходной манере,

[9] *Здесь и далее пьеса Павла Пряжко «Печальный хоккеист» цит. по: Электронный ресурс: Пряжко, П. Печальный хоккеист // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: http://www.theatre-library.ru/author/p/pryazhko (дата обращения: 30.08.2015).*

[10] *Павел Пряжко. Печальный хоккеист. Реж. Дмитрий Волкострелов. Премьера 30. 09. 2013. Театр post совместно с Центром визуальных и исполнительских искусств, Минск.*

от традиционных способов создания персонажа.

Еще раз подчеркну, что искания драмы и театра здесь происходят в одном направлении. На подобных же принципах построено большинство так называемых «спектаклей-бродилок», когда зрителю предлагается пройти определенный маршрут, часто не наблюдая, но некоторым образом обследуя нечто, например, определенные объекты по пути «экскурсии». Спектакль «В сторону белого КАМАЗа»[11] показан совсем недавно в рамках петербургского фестиваля «Точка доступа» в отдаленном от центра, но довольно старом и значимом для Санкт-Петербурга районе – на Удельной. Начало представления собирает немногочисленных зрителей в фойе бывшего кинотеатра «Уран», нам предложено ознакомиться с альбомом, в котором представлены фотографии людей и собак, тут же предлагается прочесть странные подписи к ним. Это фрагменты какой-то дворовой истории, пересказанной на манер Гомера, где кто-то из «местных» имеет «погоняло» Одиссей, а кто-то – Ахилл, а главный герой – черный пудель обретает странное для пуделя имя Тихон. Дальнейшая трехчасовая прогулка по старым и новым кварталам Удельной, по огромному Удельному парку раскрывает участникам довольно причудливый «районный текст»[12] – интервью с реальными жителями «Уделки», превращенные московским драматургом Всеволодом Лисовским во фрагменты причудливого эпоса. Путешествие сопровождается чтением текстов, поданных то на плакатах, то на мемориальных табличках, где-то на середине пути зрители надевают наушники и осматривают Удельный парк как «памятное» место, где когда-то кипели битвы между пацанами с «Уделки» и пацанами с «Пионерки», а также случались встречи «Одиссея» с некоей Карлицей, аудиогид ведет тебя тропинками любовных похождений пуделя Тихона, останавливает у детской песочницы, где часто ночевал разругавшийся с пацанами «Ахилл». По координатам, сообщенным голосом из наушников, мы ищем «входы» в коридор, соединяющий мир живых с миром мертвых. А за рассказом о страшном белом КАМАЗе, в кабинке которого исчезают жители Удельной, следует погружение зрителей в сомнительного вида «автозак», где они некоторое время трясутся по дорогам Уделки, гадая что их ждет впереди. Впереди же – очередная порция баек и мифов о персонажах, якобы населяющих или населявших пространство дворов, поход заканчивается там же, где и начался – в пустом зале бывшего кинотеатра «Уран», здесь публике предлагается увидеть другой фотоальбом: реальные люди, живущие в этом районе, истории которых легли в основу пьесы. Наконец звучит запись интервью с бывшим директором бывшего кинотеатра «Уран» Николаем Лавровым с примечательным текстом о том, что самый худший киномеханик – тот, кто начинает смотреть кино и переживать за героев. Да, честно говоря, в спектакле «В сторону белого КАМАЗа» за героев переживать не приходится: в самой акции занят лишь технический персонал, раздающий карты, наушники и прочее; однако зритель (каждый в своем ритме и при желании) может вообразить себе кого-то

[11] *В сторону белого КАМАЗа. Творческая группа: В. Лисовский, А. Ловянникова, Л. Лобанов, В. Попова. Премьера 21.08.2015 в рамках фестиваля «Точка доступа». СПб.*

[12] *По аналогии с термином «городской текст» В. Топорова.*

из героев или даже представить себя на месте Ахилла или Тихона. Пространство «Уделки» как будто принимает сочиненную драматургом мифологию, «районный текст», судя по отзывам, прочно внедряется в сознание зрителей, а сами они – разгуливающие по улицам и дворам в синих дождевиках – становятся объектами нового районного фольклора.

В описанных драматургических и театральных опытах радикальнейшим образом изменено отношение драматургии и человека, сам метод репрезентации персонажа стал принципиально иным. **B** предстает перед нами в разнообразных «следах» своего существования и бытования: социальных, экзистенциальных, субъективных и действенных, лирических и бытовых. Он может быть представлен при помощи нескольких актеров или перформеров, однако может обойтись и без **A**, прибегнув к помощи технического персонала, указателей, надписей, фотографий и пр., предъявляющих зрителю тот или иной фрагмент. Но главное состоит в том, что все эти фрагменты не соединены в последовательное целое и персонаж не перегружается *человеческим*, как это было в традиционной драматургии прошлого. Режиссер же вовсе не обязан теперь изображать *человека* (**B**) *человеком* (**A**), напротив, он свободен выбирать для **B** разные выразительные средства театра, зрителю же отводится активнейшая роль интерпретатора: именно в его восприятии герой обретает цельность и лицо. Формула Бентли для нефигуративного театра могла бы звучать так: публика собирается в определенном пространстве, где переживает совместный опыт. **C** конструирует **B** при или даже без помощи **A**.

Но так ли уж нов принцип «осколочной структуры», не встречались ли мы уже с чем-то подобным и раньше? Вспомним, в классической драме XIX века герои редко появляются на сцене неожиданно – как черти из табакерки. О них сначала много говорят, возникает словесный портрет персонажа, а потом уж подготовленный зритель видит его, что называется, *in corpo*. В первом акте «Бесприданницы» Александра Николаевича Островского, например, прием обсуждения героя, предваряющего его появление, выглядит просто нарочито: сначала хозяин кофейни и половой толкуют о богатейших людях города, купцах Кнурове и Вожеватове, далее – зашедшие завсегдатаи кофейни – Кнуров и Вожеватов «по косточкам» разбирают главную героиню пьесы – Ларису, ее мать и ее нового жениха Карандышева, и сразу же за этой сценой следует появление вышеупомянутого семейства. Заявленный прием работает и дальше: когда Лариса со своим женихом говорят о человеке, которого невеста когда-то любила – о Паратове, то не стоит долго гадать, кто появится в следующей сцене. Естественно – сам Паратов.

Разрабатывая этот прием, драматурги прошлого подчас вводили в пьесу т.н. несценических персонажей: тех, кто принципиален для действия, о ком говорят, но кто не появится на сцене вообще. Если погибший от яда Гамлет-старший все же врывается в трагедию Призраком, то умерший от излишеств камергер Альвинг в «Привидениях» Ибсена появляется лишь в дискурсах разных

героев – оба «призрака» имеют принципиальное значение для хода действия. Покончивший с собой Капитан, как внесценический персонаж, буквально терроризирует героев «Кошки на раскаленной крыше» Уильямса и организует кульминацию пьесы. И кстати, отнюдь не обязательно подобный герой уже покойник: Федя Питунин – стратегически важный персонаж «Самоубийцы» Эрдмана, Пушкин из булгаковских «Последних дней», папаша Зилова из «Утиной охоты» живут параллельно иллюзорному действию, влияют на его ход, так и не появляясь на сцене в исполнении актера. Примеры важных для действия, так и не сыгранных актерами героев, которых зритель должен соткать из «осколков» чьих-то рассказов и «меток», оставленных когда-то, можно бесконечно множить. Ну а почему бы, доводя идею до логического конца, не представить себе пьесу, состоящую только из внесценических персонажей? Или же одного персонажа – нечто подобное «Печальному хоккеисту» Павла Пряжко.

ЛЕГКИЕ ЛЮДИ

Драматургия Павла Пряжко – «лакомый кусок» для исследователя. Автор открывает все новые двери, убедительно показывая, что радикальное обновление драматургических форм только начинается. Сам драматург настаивает именно на сценической природе своих сочинений: «Я создаю подкладку для зрелища»[13]. В отличие от множества коллег, он не стремится расширить сферу своей активности: его не интересует ни проза, ни режиссура, ни проектная работа, да и вообще создается впечатление, что Пряжко агрессивно настроен против любых попыток превратить его в «медийную персону» (к чему стремится, надо сказать, подавляющее большинство современных драматургов), однако каждый сезон автор представляет на суд публики по крайней мере два новых текста. Его новаторские приемы тиражируются: пьеса «Лондон» Максима Досько, получившая в прошлом году «Гран-при» драматургического «Конкурса конкурсов» «Золотой маски», написана под явным влиянием «Печального хоккеиста» и «Я свободен».

Необходимо уточнить, что отнюдь не все тексты драматурга Пряжко тяготеют к осколочной структуре персонажа, автор столь же часто пишет как будто традиционные – состоящие из реплик и ремарок – драматургические произведения, рассчитанные на формулу «**А** изображает **В** на глазах у **С**». Но и здесь не все так просто.

Придя на русскую сцену сравнительно недавно, драматург занимает сегодня значительное пространство в размышлениях о русской драме и русском театре, и, оглядываясь назад, мы можем заметить несколько попыток интерпретировать его раннее творчество. Так пьесы «Жизнь удалась» (2009) и «Запертая дверь» (2010), поставленные соответственно в московском Театре.doc (режиссер М. Угаров) и в питерском ON.Театре (режиссер Д. Волкострелов), спровоцировали оживленную дискуссию в критических кругах обеих столиц. Оба текста представляли ситуации современные и вполне жизненные. Однолинейная фабула пьесы «Жизнь удалась» опиралась на традиционную для драматургии историю соперничества братьев

[13] *Так Павел Пряжко ответил на вопрос: «Для кого или для чего Вы создаете тексты?», заданный автором статьи 05.01.2015 на творческой встрече в рамках фестиваля «Новая пьеса для детей–2015». Новая сцена Александринского театра. СПб.*

(учителей физкультуры Алексея и Вадима) из-за десятиклассницы Лены. Композиция «Запертой двери» создавалась переплетением трех сюжетных линий, связанных с тремя местами действия: дом инвалидов, торговый центр и офис на окраине большого города. Особых событий здесь нет, есть современные узнаваемые картинки городской жизни.

Персонажи этих, да и многих других текстов Пряжко не думают, не мучаются, не любят, не ненавидят, не рефлексируют, а как будто лишь совершают физические действия, ничем не отличающиеся от действий животных: едят, спят, совокупляются, плавают в бассейне и т.п. Более того, герои «Запертой двери» (продавщица кофе в зернах Наташа и ее знакомый Валера, работающий в том же торговом центре) намеренно имитируют события, составлявшие содержание старых, классических пьес. Для родителей молодого человека Наташа разыгрывает роль невесты Валерия, потом беременность и – далее – потерю ребенка, причем, этот розыгрыш менее важен для героини, чем покупка новых туфель. Кажется, персонажи лишены всякого содержания, вернее, план выражения абсолютно адекватен у них плану содержания.

Вот другая героиня «Запертой двери» – Оля – в офисе на окраине того же города общается с клиентом:

«О л я. Это на выходе вахтеру или, господи, как он там правильно у нас называется.

П о к у п а т е л ь. Я понял. Сторож.

Оля держит бумагу, не отдает покупателю.

О л я. Нет. Он у нас не сторож. Он у нас как-то хитро называется. В общем тому мужику в будке.

Теперь уже Оля отпускает бумагу, покупатель усмехается, берет бумагу» (Здесь и далее цитаты из текстов П. Пряжко приводятся в соответствии с общепринятыми нормами авторской орфографии и пунктуации – ***Прим. ред***.).

Эта сцена, как и все прочие, не имеет скрытых коллизий и смыслов, она не приведет к изменению фабулы или характеров, не предъявит читателю иных граней персонажей. Она отражает только то, что выражает: девушка отдает клиенту накладную. И объясняет, что с ней надо делать. Подобная репрезентация современного человека считывалась как осуждение, а сам Пряжко – воспринимался поначалу едва ли не сатириком, во всяком случае – автором социальным.

Но вместе с тем, читая Пряжко, трудно отделаться от ощущения, что мы иногда как будто слышим прочно укорененные в современный быт беккетовские строки. Сравним:

«Д и м а. Не понял. А чего ты чай себе не готовишь? Или ждешь может быть, что я тебе его приготовлю?

Оля молчит, улыбается, глядя на Диму.

Д и м а. *(улыбаясь)*. Лучше тебе не ждать. (*Оглядывается.*) Так, а где это у нас. Печеньице.

О л я. Вот! Я ждала этого момента!

Д и м а. *(улыбаясь)*. Никто не купил?

О л я. Дима, как тебе не стыдно! *(Взяв кружку, встает со стула.)*

Д и м а. *(улыбаясь)*. А что такое?

Оля идет с кружкой к месту, где стоит чай, кофе.

Д и м а. *(улыбаясь)*. Моя очередь что ли?»

Нечто подобное диалогу из «Запертой двери» мы уже читали:

«В л а д и м и р. Хочешь морковку?

Э с т р а г о н. Больше ничего нет?

В л а д и м и р. Еще пара репок.

Э с т р а г о н. Дай мне морковку. (*Владимир копается в карманах, вытаскивает репку и дает Эстрагону.)* Спасибо. *(Он кусает, жалобно.)* Это репа!

В л а д и м и р. Прости! Я был уверен, что это морковка»[14].

Согласимся, и в одном и в другом диалоге означающее крепко-накрепко привязано к означаемому, а план содержания равен плану выражения. Персонажи обеих пьес изо всех сил держатся за предметы, не позволяя языку отбросить их в пространство двусмысленности… Значит ли это, что Павел Пряжко – на своей лад на белорусской почве с опозданием на полвека – решает давно уже решенные европейской мыслью проблемы языка? Или же – с еще большим опозданием – пишет о величии или ничтожности «маленьких людей»? Возможно, что его ранние тексты и впрямь можно интерпретировать подобным образом. Однако, на мой взгляд, новаторство Пряжко следует оценивать прежде всего с точки зрения сценической формы.

Не так давно появилась новая пьеса «Мы уже здесь». По форме записи она как будто немногим отличается от ранних – «Запертой двери», «Жизнь удалась», «Злой девушки». Не слишком отличимые друг от друга герои появляются в интерьере по двое или трое, ведут малозначимые, не ведущие к видимым переменам, диалоги:

«*Сергей, Павел и Марина сидят. Сергей улыбается.*

<…> П а в е л. А дочка спит?

М а р и н а. Ну думаю да, думаю, что спит.

П а в е л. Не слышно значит спит.

М а р и н а. *(усмехнулась.)* Да… нет, она спит. Она спит. Она теперь будет спать до самого утра почти.

П а в е л. На горшок не встает?

М а р и н а. Ну если я ее напою на ночь, то встанет, может, один раз.

П а в е л. Один раз встанет? а может и не встать, да?

М а р и н а. Может и не встать. Ну да. А если не будет пить перед сном, так и спит до утра спокойно.

П а в е л. Так ты ей перед сном не давай ничего пить.

М а р и н а. *(усмехается.)* Угугу»[15].

Вскоре нам открывается, что молодые люди – Павел, Марина, Алексей и Сергей – живут на Марсе, они – поселенцы и обслуживают земную станцию, вернее, работают на ней. В самом начале Пряжко искусно поселяет тревогу: через диалог-спор Алексея и Павла о том, могут ли журналисты сами выдумывать события, до зрителя по капле – дозированно и смутно доходит информация о том, что на станции какие-то проблемы со связью…

«П а в е л. <…> Это возможно в том случае, если допустим, у всей Земли нет связи с нами. Они давно уже не знают, что здесь происходит. И тогда они могут писать все что угодно».

Далее тема эта «забалтывается» в повседневном трепе: кто пошел спать, кто боится дельфинов, кто смеется, а кто не смеется над анекдотом, кто смог провезти на Марс три килограмма гашиша. Однако ткань диалога сплетена столь искусно, что зритель ни на секунду не забывает, что под ногами у ребят – бездна, которую человек не в силах осмыслить.

[14] *Беккет С. В ожидании Годо / Пер. А. Михайляна. // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: http://www.theatre-library.ru/files/b/beckett/beckett_9.html (дата обращения: 30.08.2015).*

[15] *Здесь и далее текст пьесы Павла Пряжко «Мы уже здесь» цит. по: URL: http://volodin-fest.ru/2015/11-plays/pavel-pryzhko-my-uzhe-zdes/ (дата обращения: 30.08.2015).*

Героев «Мы уже здесь», в отличие от персонажей «Запертой двери» и «Жизнь удалась» никак невозможно отнести к «инфузориям» – на Марсе работают нормальные люди. Марина, например, – архитектор, именно ее проект марсианского дома выиграл конкурс, и теперь все персонажи находятся в помещении, придуманном этой молодой женщиной:

«П а в е л. Это конечно удивительное, наверное, ощущение. Ты как бы в центре своей мечты.

М а р и н а. *(усмехнулась)*. Угугу.

П а в е л. Вот у тебя была мечта и вот она. Вот она явлена, вокруг тебя, ты в центре ее стоишь, то, что было в голове, было мечтой, стало вокруг, вот. Обросло.

М а р и н а. (*улыбаясь*). Да. *(Разглядывает потолок.)*

П а в е л. Получается Марс реализовал твою мечту.

М а р и н а. *(усмехнулась)*. Угугу».

«Знакомство с мечтой» представлено, впрочем, поверхностно, помимо трепа ребят и кратких ответных реплик Марины тут ничего как будто и нет: внутренний мир героини для нас плотно закрыт. Герои и события вокруг них даны автором без явной рефлексии, персонажи погружены в сиюминутность; мы видим опять-таки не слишком связанные фрагменты бытования неких Леш и Сереж, – срез, проекцию в одном измерении. Разворачивая перед читателем-зрителем тревожную картину оторванности колонистов от Земли и неизвестность их будущего, автор не показывает нам душу персонажа, не позволяет следить за его мыслями и мотивами, намеренно сосредотачиваясь на незначительных ситуациях:

«*Алексей стоит, смотрит на стол. Сергей подходит к Алексею, произносит.*

С е р г е й. Давай угадаю. Выбери ручку, а я попробую угадать. Интересно, насколько хорошо я тебя уже знаю. С трех попыток, ок?

А л е к с е й. …выбрал».

Подробно выписанная далее сцена «выбора» и неудача Сергея подаются во всех подробностях и с грандиозной серьезностью, что неизбежно порождает иронию по отношению к персонажам. Однако сопоставление огромности Космоса и мелких ситуативных проблем его обитателей воспринимается комедийно лишь до некоторых пор.

В спектакле Дмитрия Волкострелова[16] диалоги транслировались на большой экран как бы с камер наблюдения Станции. Сцены эти игрались в реальном времени, но в другой комнате, иногда актеры появлялись на сцене и совершали некие ритуальные действия: сворачивали и разворачивали футболки.

Важной, смыслообразующей особенностью пьесы является композиция. Поначалу она простая: сцены следуют одна за другой в линейном течении времени. Однако финальная сцена-флэшбек отсылает нас к событиям годовой давности – приезду на станцию Марины с дочкой. Поэтому по прочтении нам остается только гадать, какую судьбу приготовил автор своим героям.

В спектакле Волкострелова судьба персонажей оказывалась трагичной. Перед последним эпизодом все «колонисты» постепенно исчезали, последняя же ретроспективная сцена шла в записи, где равнодушная камера фиксировала, как затерянные в необозримом

[16] *Павел Пряжко. Мы уже здесь. Реж. Дмитрий Волкострелов. Премьера 01.09.2015. Театр post. СПб.*

пространстве космические песчинки обсуждают анекдот про мужика, водку и пельмени. Комедийные краски постепенно меркли, и зритель к финалу спектакля готов был воспринять реальную драму одиночества *Homo sapiens* как вида.

Как мне кажется, в новой пьесе Павел Пряжко наконец-то обрел и виртуозно использовал тот способ построения персонажа, который искал перед этим довольно долго: перед нами как будто крупный план героя, фактически – маска, но только в ином регистре. Как когда-то в *commedia dell´arte* персонаж выпячивал лишь одну черту человеческого характера и частенько раздувал ее до вселенских масштабов, так теперь драматург берет только один план существования человека и преувеличивает его, заполняет им все сценическое пространство. Автора интересует как бы «крупный план повседневности». Его герои заняты сиюминутным, ситуативным. Его персонаж – маска на новый лад. Но за этим планом повседневного существования можно угадать множество иных: эмоций, мучений, фобий, размышлений героев. Но они – эти планы – никак не отражены в тексте и конструируются лишь в сознании зрителя.

В текстах, где герои написаны как будто традиционно и вполне отвечают тому, чтобы быть сыгранными актерами, Пряжко все-таки обновил сценическую форму персонажа: это уже не постмодернистская оболочка, не симулякр, но и не человек в полном смысле этого слова. Все здесь происходит в полном согласии с формулой «**A** изображает **B** на глазах у **C**». Однако **B** уже не перегружен всем комплексом человеческих свойств. Они подразумеваются, но актер приоткрывает лишь первый план персонажа, основную же часть работы приходится совершить зрителю.

Настаивая на полном разрыве взаимовлияния современного театра и современной драматургии и называя свой новый театр «театром после драмы», профессор Леман постоянно оговаривается, находя истоки «нового» театра то в «пейзажной пьесе» Гертруды Стайн, то в драматических опытах Антонена Арто, написанных им для собственного театра, то в литературном наследии театра «чистой формы» Игнатия Виткевича. Более того, мы с удивлением обнаруживаем в книге Лемана нечто вроде реверанса в сторону драмы: «В то же время нужно признать и творческую, продуктивную сторону, которая парадоксальным образом скрывается за отсутствием внимания к возможностям театра, свойственным некоторым авторам XX века и современности: авторы эти зачастую пишут так, что театр, который мог бы соответствовать их текстам, пока еще только ждет своего изобретателя»[17]. И в этой работе я попыталась высветить круг задач, которые ставят новые пьесы русскоязычных авторов перед современной сценой, я верю, что воплощение этих текстов на сцене – конечно же, наряду с другими факторами – приведет и уже приводит к обновлению театрального языка.

[17] *Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABC-design, 2013. С. 80.*

Надежда МАРКАРЬЯН

ДИРИЖЕР В РЕЖИССЕРСКОМ ТЕАТРЕ

К ВОПРОСУ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ КООРДИНАЦИИ

До рубежа XIX–XX веков проблема взаимодействия музыки и драмы, безусловно, существовавшая в оперном жанре, театральной практикой игнорировалась. За музыку в постановках отвечал дирижер, за драму – никто. Только актерское дарование певца, если оно оказывалось дополнением к хорошему голосу, могло сделать оперный спектакль событием театральным. Если этого не происходило, музыкальные и вокальные достоинства спектакля вполне компенсировали театральную недостаточность.

Проблема обострилась с наступлением века режиссуры. Музыка и драма шагнули навстречу друг другу.

Драматический театр в лице режиссеров первого поколения ринулся в оперу, чтобы обогатить постановочные принципы драмы возможностями музыкальной формы, симфонического развития, темпоритма. Первым эти возможности почувствовал, описал в статьях и воплотил в спектаклях Всеволод Мейерхольд.

В свою очередь оперный театр обратился к режиссуре в поисках философской, социальной, публицистической концептуальности, которая усиливала его смысловую систему. Тут можно вспомнить не только Мейерхольда, но Гордона Крэга и Макса Рейнхардта.

Начавшееся вместе с XX веком взаимопроникновение музыки и драмы сегодня стало как никогда интенсивным. Театральные актеры поют песни, мюзиклы и даже оперные партии – как это происходит в «Волшебной флейте» Питера Брука. Драматические режиссеры повсеместно ставят музыкальные спектакли. А в самой опере возникла специфическая ситуация, не имеющая аналогов в других видах театра, – ситуация двойного лидерства.

Двойное лидерство – явление не очень естественное, поэтому ситуация эта потенциально взрывчатая. И не только в силу «субъективных» причин – той же несхожести миров или разницы в масштабах дарования, но и из-за объективных факторов. Например, режиссер профессионально ориентирован на вербализацию смысла – только после этого можно «придумать» спектакль, визуализировать действие. А дирижер, как и музыкант любой другой специальности, меньше всего любит (и всегда этому сопротивляется) объяснять музыку словами или видеть за ней реальные картины: он воспринимает ее чувственно, ощущениями. Так что векторы этих профессий оказываются разнонаправленными. Да и путь, который проходят режиссер и дирижер в процессе постижения своей профессии, формирует у них разный менталитет. Режиссер учится в театральной труппе-мастерской, где совместно с множеством людей обсуждаются – обретают выговоренный смысл – пьесы, рассказы, романы: то, что имеет

сюжет. Дирижер начинает с игры на инструменте, поэтому с детства часами находится в одиночестве, а музыкальное содержание реализует, минуя сюжеты и словесные формулировки.

Режиссер Джорджо Стрелер, почти профессиональный дирижер (о себе он написал так: «Я занимался музыкой недостаточно, чтобы стать дирижером, но слишком много, чтобы остаться простым дилетантом»[1]), в своих статьях о музыкальном театре говорит: «Идеальным оперным режиссером мог бы быть только дирижер, являющийся одновременно режиссером, или режиссер, выполняющий в то же время функции дирижера. К сожалению, в наше время не бывает дирижеров-режиссеров, хотя дирижеры порой и воображают себя режиссерами или хотят ими быть»[2]. И далее: «Режиссеров, способных дирижировать оперой, вообще не бывает»[3]. Со Стрелером нельзя не согласиться. Хотя история знает режиссерские работы великих дирижеров – Густава Малера, Герберта фон Караяна – в своих музыкальных решениях они были неизмеримо выше, чем в решениях постановочных. При этом история не знает ни одного дирижирующего режиссера. Так что идеальная ситуация, когда дирижер и режиссер выступают в одном лице, не кажется реалистичной в прогнозируемом будущем.

Что же остается? Стрелер отвечает: «Либо чудо счастливого исхода, либо встречи-неудачи, случайности, кажущиеся или действительные совпадения»[4]. Чудеса не поддаются научному изучению. Встречи-неудачи не дают материала для осмысления работающих моделей. А вот анализ кажущихся или действительных совпадений может выявить точки соприкосновения двух миров – режиссуры и дирижирования – и подсказать дорогу к художественному единству.

Д. Стрелер

Трудности начинаются с самого начала – на этапе обдумывания спектакля и выработки совместного замысла. О каком совместном замысле может идти речь, если один «говорит» (и читает) на языке партитуры как на родном, а другой этого языка вовсе не знает? В лучшем случае режиссер может прочесть клавир, но и это умение сегодня – совершенно раритетное. Резонный вопрос: можно ли быть автором спектакля, не зная первоисточника, по которому он создается? Представьте: режиссер не читал «Гамлета», но приступил к репетициям этой пьесы. Нонсенс! Ну, ладно, «Гамлета» читали все – пусть это будет непереведенная пьеса китайского автора. Прочитать ее невозможно, так можно ли поставить по ней спектакль? Оказывается, да – по пересказу. В интервью перед премьерой «Бориса Годунова» в Мариинском театре постановщик Виктор Крамер говорит: «Партитуру я не читаю и на рояле

[1] *Стрелер Д. Театр для людей. М.: Прогресс, 1984. С. 157.*

[2] *Там же. С. 156.*

[3] *Там же. С. 167.*

[4] *Там же.*

не играю <…> Вот мы сейчас сидели с Валерием Гергиевым, и он мне рассказывал об этой музыке»[5]. Если продолжить аналогию, то нашелся человек, который в общих чертах пересказал китайскую пьесу. Но без многократного прочтения, без разбора деталей и нюансов спектакль окажется лишенным глубины. Надо ли удивляться исходу больших дирижеров из оперного театра?

Мне скажут: есть специально обученные оперные режиссеры, они разбираются в музыке, пусть они и ставят. Все так, только, во-первых, театры всего мира предпочитают приглашать режиссеров драматических, а, во-вторых, профессия оперного режиссера не очень-то и складывается, как показал минувший век. В западном мире этой профессии практически нет – Запад следует утверждению Лукино Висконти, высказанному им в книге «Мой театр»: «Кино, театр, опера… Я бы сказал, что и там, и там, и там работа одинаковая. Несмотря на огромное различие используемых средств. А задача – вдохнуть жизнь в художественное произведение – всегда одна»[6]. У нас в стране с середины XX столетия ежегодно около десятка молодых людей заканчивает факультет оперной режиссуры в Петербургской консерватории и факультет музыкального театра по специальности «оперная режиссура» в ГИТИСе. И где они? В «большой» опере – на профессиональных просторах – работают единицы.

Вопрос, почему за XX век так и не сложилась профессия оперного режиссера – очень сложный. Но одна причина ясна: зацикленность на музыкальной специфике ограничивает режиссерское мышление и ведет к «интеллектуальной недостаточности» оперного спектакля. А это неприемлемо, ибо тот же зритель, что вчера размышлял над судьбами людей в великих спектаклях драматических театров, сегодня приходит в оперу. И не хочет видеть бессмысленно двигающихся по сцене вокалистов с их спонтанными чувственными порывами. Директора оперных домов во всем мире знают, что делают, – им нужен современный театр. А он, опять же, берется из размышлений над литературой и публицистикой, над мироустройством, над временем. Так что оперный театр обречен на драматических режиссеров.

Вот и получается: основное в опере – это музыка, а с музыкой как раз отношения у современной оперы самые противоречивые.

Возникает непраздный вопрос: кто в опере главный? Тот, кто способен прочитать партитуру, проанализировать ее и обрушить на нас лавину чувств, зашифрованных в нотах, лигах, точках и черточках нотного текста? Или тот, кто вносит в спектакль мысль, достойную человека XXI века?

Многие дирижеры понимают, что «обязаны принять общую идею, общий замысел, общую схему спектакля»[7], потому что «визуализировать партитуру и сочинить действенный ряд при помощи системы мизансцен может только режиссер»[8].

Подчиненное – в реалиях театрального процесса – положение музыкального руководителя и есть компромисс ради художественности. Почему идти на этот компромисс вынужден дирижер? Потому что, в отличие от режиссера, он имеет возможность

[5] *Крамер В. Новый «Борис Годунов» бьет по эмоциям // Смена, 2002, 11 июня. С. 12.*

[6] *Висконти Л. Мой театр // Висконти о Висконти. М.: Радуга, 1990. С. 384.*

[7] *Альтшулер В. Функции оркестра и место дирижера в сценической интерпретации оперы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб., 2005. С. 165. Автор этой диссертации – заслуженный артист России, дирижер Санкт-Петербургской филармонии.*

[8] *Там же. С. 164.*

«переинтонировать» партитуру и (без специальных материальных затрат) адаптировать музыку к условиям спектакля: концептуальным, мизансценическим, сценографическим. Устоявшаяся практика мировых оперных театров, за редким исключением, такова, что в процесс работы над спектаклем дирижер включается последним – когда концертмейстеры уже разучили с певцами партии, когда готовы декорации и костюмы, когда певцы-актеры освоили рисунок ролей. Стрелер прав, говоря, что в современном оперном театре существуют «два мира, которые даже физически не сообщаются. Дирижер и режиссер никогда не работают вместе с самого начала. Они встречаются, когда все уже готово»[9]. И дирижеру с его музыкальным решением порой просто не встроиться в уже готовую постановку. Тут-то и востребуются адаптивные возможности дирижирования: оставаясь единственным действующим в момент спектакля лидером, дирижер темпоритмом, динамическими оттенками, фразировкой, характером артикуляции и еще множеством других средств музыкальной выразительности способен «сомкнуть структуру»[10] спектакля. Режиссер же возможности подстроиться под концепцию дирижера не имеет – это влечет за собой слишком длинную цепь изменений в области сценографии, бутафории, костюма; да и мизансцены изменить сложнее, чем оркестровые темпы.

Так что следует признать, что главным в современном оперном театре является режиссер – при всех оговоренных «издержках» во владении музыкальным материалом. Драматизма эта ситуация достигает тогда, когда масштаб дирижерской индивидуальности оказывается несоизмеримо больше режиссерской. Тогда дирижер вынужден, лишая дирижерскую трактовку ее высоты, оправдывать посредственное постановочное решение, либо рваться вперед, заведомо разрушая целостность постановки, автономизируя собственный дирижерский «сюжет».

Сложность музыки как эстетического феномена заключается в ее изначальной двойственности. Наряду со способностью имитировать душевный, психологический процесс (что в музыкознании называется развитием), музыка, не обладая ситуативной конкретикой при конкретике чувственной, уводит в сферу эмоционального укрупнения, поэтического обобщения, и в процессе музыкального развития утверждается обобщенная эмоция. Вопрос о том, за каким из свойств музыки пойти режиссеру – за психологическим или обобщенно-сущностным, – и есть вопрос выбора концепции спектакля. В идеале в этом пункте позиции режиссера и дирижера должны сходиться. На практике же выбор режиссером повествования (как основы сценического языка) и психологии означает превращение оркестра в еще одного психологического «персонажа» спектакля. Выход к эмоциональным укрупнениям, как и возможность построения поэтического перпендикуляра к смысловому ряду, делается для музыкального решения такого спектакля проблематичным. А это принижает и постановку в целом и музыкальную трактовку партитуры в частности.

«Никогда музыка не воспроизводит его (художника. – ***Н. М.***) “личный дневник” в деталях. Всегда

[9] *Стрелер Д. Указ. соч. С. 166–167.*

[10] *Термин Сергея Эйзенштейна.*

<…> в его общечеловеческой сущности.<…> Он всегда поднят до уровня дневника всех»[11], – считает Джорджо Стрелер. Способность возвысить конкретный факт до всеобщей универсальной модели, из сочетаний настроений создать «дневник всех» – эти качества обнаруживают сходство музыки с поэзией и объясняют факт большей «продуктивности» дирижирования в спектаклях поэтической эстетики (Юрий Лотман характеризует поэтическую режиссерскую эстетику как «ориентацию на условность с известной долей метафоризма»[12]).

Бесспорно право на существование прозаического, повествовательного оперного театра – среди лучших спектаклей этого типа находим постановки Станиславского, Фельзенштейна, Покровского, Херца. Однако не только режиссеры первого ряда вовлечены в театральный процесс. И если музыка поднимает сюжет до вечного и всемирного факта, а режиссура опускает его до факта частного – возникает диссонанс. Когда средства сценической интерпретации музыкальной драматургии оказываются ниже обобщающей способности музыки, никакого нового духовного смысла в сравнении с партитурой спектакль не несет. И дирижер в такой постановке не может найти себе достойного места, не может во всей полноте проявить свои интерпретаторские возможности.

Перспектива разумных отношений между режиссером и дирижером, путь к адекватности их замыслов вырисовывается именно в пространстве поэтических постановок. Но вот беда – дирижеры ничего не знают о постановочных методологиях: ни о сценической прозе, ни о сценической поэзии. А режиссерам неведом интерпретаторский потенциал дирижирования. Учебные курсы консерваторий и театральных институтов не соотнесены между собой.

Назовем все же относительно недавние постановки, в которых есть «кажущиеся или действительные совпадения»: «Билли Бад» Бриттена (Михайловский театр, 2013 г.; режиссер Вилли Декер, дирижер Михаил Татарников); «Евгений Онегин» (театр Сан-Карло, 2014 г.; режиссер Михал Знанецки, дирижер Джон Аксельрод); «Пиковая дама» (Мариинский театр, 2015 г.; режиссер Алексей Степанюк, дирижер Валерий Гергиев). Если добавить сюда спектакли конца XX века, то нельзя не вспомнить «Музыку для живых» Гии Канчели в Тбилисском театре оперы и балета им. З. Палиашвили (режиссер Роберт Стуруа, дирижер Джансуг Кахидзе, 1984), «Капулетти и Монтекки» Винченцо Беллини в Ла Скала (режиссер Пьер-Луиджи Пицци, дирижер Риккардо Мути, 1984), «Солдата» Бернда Алоиса Циммермана в Штутгартской государственной опере (режиссер Гарри Купфер, дирижер Бернард Контарский, 1989), «Пиковую даму» в Мариинском театре (режиссер Александр Галибин, дирижер Валерий Гергиев, 1999).

Чаще всего такие спектакли происходят на «поле» постановочного метода, который современная наука о театре называет поэтическим. В нем, вероятно, и таится возможность «примирения» двух лидеров оперного спектакля.

[11] *Стрелер Д. Указ. соч. С. 161.*

[12] *Лотман Ю. Семиотика сцены // Театр, 1980, № 1. С. 97.*

Екатерина КРЕТОВА

ВНУКИ ГОЛОГО КОРОЛЯ
ИЛИ
ДОДЕКАФОННЫЙ ВОЛОС В АТОНАЛЬНОМ СУПЕ

Термин «авангард» употребляется сегодня охотно и с удовольствием, несет заряд чего-то бескомпромиссно передового, современного, актуального и модного. Ругать авангардизм, соответственно, несовременно, неактуально, немодно. А уж замахнуться на живых, активно функционирующих представителей сегодняшнего авангардизма – означает записаться в мракобесы, ретрограды, консерваторы и даже (страшно сказать!) в «пособники режима». И все-таки хочется замахнуться – спокойно, без гнева, без обличения, с улыбкой и даже, пожалуй, с некоторым состраданием, следуя заветам Бхагават Гиты.

Как утверждает Википедия, сам термин авангардизм (франц. *avant-garde* – передовой отряд) – обобщающее название течений в мировом, прежде всего в европейском искусстве, возникших на рубеже XIX и XX веков.

Музыкальный авангард, или авангардная музыка – термин, которым в современном музыкознании принято обозначать творчество композиторов Нововенской школы (Шенберг, Берг, Веберн). А вот современники этих композиторов, которые были не намного моложе Берга и Веберна, и, безусловно, тоже находились в «передовом отряде» музыкального движения – Прокофьев, Стравинский, Корнгольд, Хиндемит, французская «шестерка» – в эту классификационную нишу не входят. Почему? Ответ ясен, особенно, если обратиться ко второй волне музыкального авангарда, связанной с именами Штокхаузена, Булеза, Лахенмана, Ноно, Берио и других авторов, родившихся в 20–30-е гг. прошлого века. Как бы современно не звучала музыка Стравинского, Шостаковича, Пуленка или Бартока – она не рушит принципы тональной системы. И потому эти композиторы в авангардисты не годятся.

Но как же быть, если разрыв с тональностью – явление на сегодняшний день не только не авангардное (в исходном понимании этого слова), то есть не передовое, не современное, не инновационное, не экспериментальное, а наоборот – чрезвычайно архаичное, устаревшее, запылившееся и даже, еще проще выражаясь, несколько протухшее? А вот как: притвориться, что все это вовсе не так, что наши современники, сочиняющие партитуры, в которых фигурирует беспорядочное дутье в деревянные и медные духовые инструменты, перепиливание виолончелей и скрипок, дерганье рояля за струны, блеянье и завывание человеческого голоса, а также производство самых разных немузыкальных звуков, являются изготовителями самого что ни на есть музыкального авангарда. Что применение многочисленных композиторских техник, овладеть которыми способен любой человек, обучающийся в специализированном учебном заведении, – додекафония и сериальность, алеаторика, сонористика, микрохроматика, пуантилизм, конкретная музыка – все еще является радикальным, революционным способом музыкального высказывания во втором десятилетии XXI в.

Изобретение велосипеда – вот чем, по сути дела, занимаются наши «авангардисты». И ладно бы велосипеда, в конце концов, велосипед – вещь, не теряющая своей актуальности. Они изобретают мотыгу – ржавую, тупую, на которую нынешний аграрий смотрит с удивлением: для чего она? Даже не изобретают, а достают со свалки и, нисколько не озадачиваясь приведением древнего агрегата в божеский вид, выдают сие орудие за суперсовременный гаджет.

Было бы справедливым и честным называть данный феномен не авангардизмом, а имитацией, грубым шарлатанством, способным обмануть тянущуюся к модным трендам тусовку, либо в силу необразованности не обладающую культурным бэкграундом, либо вполне сознательно запихивающую этот бэкграунд куда подальше – чтобы не мешал. Псевдоэлита, представители которой, на самом деле, даже под дулом ружья не отличат на слух сочинения Сысоева от Курляндского, а трек Филановского от Тарнопольского, составляет свиту голых королей. Хотя, пожалуй, голыми королями были авангардисты 50–60-х гг., мощными рядами маршировавшие под знаменем недавно покинувшего сей бренный мир Пьера Булеза. Тогда это был искусственный взлет авангарда, который состоялся при целенаправленной финансовой поддержке правительств Америки и европейских стран – об этом прямо говорит в недавнем интервью Джерард Макберни, современный американский композитор, советник Чикагского симфонического оркестра[1]. Дело оказалось выгодное: и по сей день фестивали «современной музыки» – неплохая кормушка для узкого круга причастных. Не надо концертных залов и стадионов: достаточно небольших зальчиков, собирающих единомышленников. Своя критика, своя пресса с характерной лексикой и стилем, которая теперь, спустя полвека, все так же обслуживает внуков голых королей, унаследовавших от своих венценосных дедушек умение глубокомысленно дурить людей.

Вот, к примеру, выдержка из замечательного релиза «Электротеатра “Станиславский”» (приношу извинения за объем цитаты, но она того стоит):

«Алексей Сысоев, Владимир Горлинский, Георгий Дорохов, Кирилл Широков и Нам Джун Пайк – с одной стороны, странный набор композиторов. Однако между эстетиками всех них есть мосты радикализма, через которые, как ток, проходит свобода композиторского сознания и страсть к эксперименту (исследовательскому или – в случае с Пайком – жестовому). Каждая из пьес, которые прозвучат на концерте, наделена особенным родом трансляции идеи в ткань: у Широкова это работа с соотнесением звуковой и текстовой структуры с тишиной, в пьесе Горлинского – контроль дирижера и контроль композитора над дирижером, у Сысоева – почти прямое перенесение ярко выраженной эмоции в музыкальную речь, у Дорохова – опосредование звука текстом (и трение звуковой структуры о текстовую канву), у Пайка – постановка вопроса об исполнителе (скрипаче). Программа представляет собой своеобразную мозаику свободы в контексте новой русской музыки, подкрепленную экзерсисом, вошедшим в историю как один из самых радикальных опытов взаимодействия с самой идеей о композиторском письме».

Каково сказано – «трение звуковой структуры о текстовую канву»! Интересно, каким местом они друг о друга трутся? А «постановка вопроса об исполнителе (скрипаче)»? И верно! Давно уже пора поставить о нем вопрос, в конце концов… Ну, и «контроль дирижера и контроль композитора над дирижером» – тоже не может не радовать. Еще Ленин твердил: учет и контроль, учет и контроль…

Вспоминается фрагмент из одного рассказа. Там актуально мыслящий критик, даже не побывав на выставке современного искусства («неоноваторов под маркой “Ихневмон“»), заочно влет пишет рецензию:

«Стулов, со свойственной ему дерзостью большого таланта, подошел к головокружительной бездне возможностей и заглянул в нее. Что такое его хитро-манерный, ускользающе-дающийся, жуткий своей примитивностью “Весенний листопад“? Стулов ушел от Гогена, но его не манит и Зулоага. Ему больше по сердцу мягкий серебристый Манэ, но он не служит и ему литургии. Стулов одиноко говорит свое тихое, полузабытое слово: жизнь. Заинтересовывает Булюбеев… Он всегда берет высокую ноту, всегда остро подходит к заданию, но в этой остроте есть своя бархатистость, и краски его, погашенные размеренностью общего темпа, становятся приемлемыми и милыми. В Булюбееве не чувствуется тех изысканных и несколько тревожных ассонансов, к которым в последнее время нередко прибегают нервные порывистые Моавитов

и Колыбянский. Моавитов, правда, еще притаился, еще выжидает, но Колыбянский уже хочет развернуться, он уже пугает возможностью возрождения культа Биллитис, в ее первоначальном цветении. Примитивный по синему пятну "Легковой извозчик" тем не менее показывает в Бурдисе творца…».

Рассказ принадлежит перу Аркадия Аверченко. Он написан ровно 100 лет назад. Это ирония и даже сарказм, если вдруг кто не понял.

В последнее время произошло явное оживление на арене «авангардной» оперы. Появились сочинения в рамках проекта «Опергруппа», в том числе «Франциск» Сергея Невского и «Три четыре» Бориса Филановского, опера «Носферату» Дмитрия Курляндского, «Сверлийцы», написанные бригадным методом группой авторов в составе: Дмитрий Курляндский, Борис Филановский, Сергей Невский, Алексей Сысоев, Владимир Раннев, Алексей Сюмак, синкретическое «экспериментальное» действо «В чаще», поставленное под патронажем Сергея Невского в Центре имени Мейерхольда.

Все эти произведения мало отличаются друг от друга, несмотря на то что написаны на разные тексты и сюжеты. Именно эта их неотличимость дает огромные возможности коллективного сотворчества, реализованного в проектах «Сверлийцы» и «В чаще». На нас снова повеяло чем-то колхозно-бригадным. Не зря само значение слова «авангард» из военного лексикона перекочевало в политический. И, даже обретя художественный контекст, политической окраски не утратило.

Написанные как бы для музыкального театра, эти оперы – образец той самой имитации авангарда, музыкальный язык которой застыл в обезличенных схемах Штокхаузена, Ноно, Берио и прочих «отцов» во главе с гуру самовоспроизводящихся генераций «авангардистов» – изобретателем конкретной музыки Хельмутом Лахенманом. В партитуре Невского – стук, скрежет, писк, вопль, «перепиливание» музыкальных инструментов, завывания, заикания – словом, весь джентльменский набор качественного шарлатанства, которое свита внуков голого короля, панически боящаяся уличения в том, что она занимает не свое место, объявляет новацией. То же – в «Сверлийцах», причем не важно, о каком разделе этого оперного сериала идет речь. Абсолютно то же самое – «В чаще». Забавно, что сами композиторы, к примеру Курляндский, убеждены, что созидают нечто уникальное: «Как я уже писал, – говорит Курляндский, – тотальная индивидуализация искусства, стилей, жанров подразумевает индивидуализацию правил, по которым существует искусство и на основе которых автор делает тот или иной выбор»[2].

На самом деле, никакой индивидуализации правил не существует, кроме одного: правило экмелики (от греческого *ekmelos*) – неблагозвучия, которое является непременным условием для всех художников, называющих себя авангардистами.

В свое время, рецензируя оперу Филановского «Три четыре», я написала: «Музыка… Впрочем, верно ли это понятие? Пожалуй, правильнее будет сказать так: организованный во времени звуковысотный ряд…». Мне казалось, что данная мной характеристика – унизительная для композитора. Оказалось, что композитор думает точно так же, как и я. «В опере солисты должны издавать звуки, организованные во времени. Что это за звуки, дело автора», – заявляет Борис Филановский в одном из интервью[3].

А как же индивидуальность стиля? Своеобразие композиторской манеры? Неповторимость музыкального высказывания? Ничего этого нет и в помине. Что же есть? Смертная тоска. Та самая, о которой в свое время – в 1926 г.(!!!) – написал Артур Лурье, русский композитор, пионер музыкального авангарда, или, как тогда говорили, «модернизма», довольно быстро исчерпавший это направление, четко привязанное к определенному временному периоду, и давший ему убийственную оценку:

«Демон скуки овладел современной музыкой. То, что мы привыкли называть на протяжении последних 10–15 лет "модернизмом", – в действительности оказалось опустошением музыкального искусства.

Это беспочвенное словечко стало клеймом распада. Веселая разнузданность развивалась параллельно деформации музыкального творчества. В последние годы дошло уже до полной анархии, – как всякая анархия, она обернулась на всех, прежде всего прочего, ужасающей скукой… Деканденствующий модернизм все еще со щитом новаторства и "дерзновения во что бы то ни стало", – но он уже больше никого не искушает. Еще недавно прельщавший чарами quasi чистой эстетики, сегодня стал он едва ли не самой вульгарной ценностью художественного рынка»[4].

1926 год! Ничего себе? Дорогой Артур Сергеевич! Как бы вы посмеялись, если бы узнали, что все эти «вульгарнейшие» ценности сто лет спустя снова выдаются за авангард, новацию, современное (мы теперь говорим – актуальное) искусство, и куча народу вокруг заходится в истерических восторгах, изливая апологию этой профанации, не только в терпящем все и вся виртуальном пространстве интернета, но и на страницах солидных изданий.

Впрочем, надо отдать должное проекту «Сверлийцы» – он навел на замечательный термин: сверломузыка. Почему бы не внедрить его взамен безликого и затертого термина «авангардная музыка», которым мы оперируем вот уже более полувека? А то ведь как-то смешно получается: что же это за авангард такой, которому сто лет в обед? А вот «сверломузыка» – что-то новое, свежее, по крайней мере, по названию. И, что главное, точно отражает суть явления, определение которому метко дает Борис Филановский. Он, правда, свою дефиницию наивно распространяет на музыку вообще, но, думается, следует сузить ее до масштабов творчества самого композитора и его собратьев по «сверлийству»:

«Музыка не является языком и не несет никакого сообщения. Не только потому, что нет никаких кодифицированных музыкальных значений, которые можно было бы гарантированно передавать, но и потому, что в музыке – обычно на это не слишком обращают внимание – отсутствует наименьшая смысловая единица»[5].

Позволю и себе дать определение «музыке», в которой отсутствует не только наименьшая, но и вообще какая-либо смысловая единица. Даже не определение, а рецепт: берете атональное месиво, туда мелко шинкуете пару-тройку псевдоцитат из узнаваемой классики (по вкусу). Выстраиваете вокальную строчку так, чтобы у певцов рвались связки. На краткий период времени вместо атональности используйте так называемую модальность (но не переложите!). Бросьте во все это варево несколько додекафонных серий. Получив сей атональный супчик с плавающим в нем додекафонным волосом, громко заявите: я – авангардист. Правда, тут снова вспоминаются классические тексты прошлого века. На этот раз из Хармса:

«КОМПОЗИТОР: Я композитор!

ВАНЯ РУБЛЕВ: А по-моему, ты… [смотри оригинал. – ***Ред.***]!

(Композитор, тяжело дыша, так и осел. Его неожиданно выносят.)»

---

[1] *Интервью с Джерардом Макберни. OperaNews от 20.02.2011 года*

[2] *Чижевский Ф. «"Опера" – это просто такое слово» // Музыкальная жизнь, 2014, № 6 / http://mus-mag.ru/mz-txt/2014-06/k-opera. htm.*

[3] *Там же.*

[4] *Лурье А.С. Музыка Стравинского (1926). Цит. по: Вишневецкий И. «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 181–182.*

[5] *Борис Филановский: «Музыка не является языком и не несет никакого сообщения…» / http://www.classicalmusicnews.ru/interview/boris-filanovskii-muzyka-ne-javljaetsja-jazykom-i-ne-nesjot-nikakogo-soobwenija.*

Ирина БОЙКОВА

ВОЗВРАЩЕНИЕ «НАДЕЖДЫ»

Одно из легендарных репертуарных названий начала прошлого века, «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса, вернулось на русскую сцену. Пока на учебную: спектакль поставлен в мастерской С.Д. Черкасского Санкт-Петербургской Театральной академии (ныне Российский государственный институт сценических искусств) и идет на малой сцене Учебного театра на Моховой. Идет, добавлю, уже почти год с постоянными аншлагами.

Название было выбрано неслучайно. Сергей Черкасский, много лет изучающий в теории и на практике систему К.С. Станиславского, – ученик одного из ведущих педагогов ленинградско-петербургской школы Мара Сулимова, чьим учителем был Валентин Смышляев, актер Первой студии МХТ. А спектакль «Гибель “Надежды”», которым в 1913 г. открылась Первая студия, в следующем сезоне был показан в Петербурге на сцене Тенишевского училища на Моховой, в стенах которого вот уже почти полвека и находится ЛГИТМиК–СПбГАТИ–РГИСИ. Так что поставить «Гибель “Надежды”» на Моховой к столетию гастролей Первой студии МХТ – счастливая идея и действительно красивый сюжет. Замечу, что выпуск этого спектакля – только первый результат педагогического эксперимента, который мастерская С. Черкасского проводит с осени 2012 г.: в процессе обучения будущих актеров педагоги мастерской используют методологию Станиславского, какой она складывалась в начале прошлого века и была применена в опыте Первой студии.

В разговоре о театральной легенде необходим краткий экскурс в историю. Не многие сегодня помнят, что пьеса Германа Гейерманса 1900 г. была довольно популярна и в Европе (шла, например, в Театре Антуана), и в России начала прошлого века. Как свидетельствует «Театральная энциклопедия», в дореволюционной России «Гибель “Надежды”» ставилась почти во всех крупных провинциальных театрах (Казань, Киев, Нижний Новгород, Одесса, Самара, Саратов, Харьков; в Херсоне пьесу

Экспозиция перед входом в зрительный зал.
Фото А. Титова

ставил Всеволод Мейерхольд), шла в нескольких театрах Петербурга (в Лиговском Народном доме Баренда играл Александр Таиров). Московский же спектакль Ричарда Болеславского продержался в репертуаре Первой студии МХТ (затем МХАТа Второго) 20 лет, вобравших в себя радикальные общественные перемены в жизни России–СССР.

Авторское название пьесы *«Op hoop van zegen»* многозначно, дословный его перевод – «с надеждой на благодать (благословение, невод, счастье)». Здесь язык оригинала сохранил первоначальную амбивалентность смыслов: про счастье, и правда, не угадаешь, случится оно или нет, как и про улов в рыбачьем неводе. Христианское сознание эту амбивалентность преодолевает: надеяться на благодать означает целиком доверить себя Богу, и тогда все, что с тобой случится, будет во спасение. (К сожалению, в русских переводах начала прошлого века название пьесы прозвучало едва ли не противоположно по смыслу, хотя и в соответствии с сюжетом. Полное название корабля – «Благодатная надежда» или «Надежда на спасение» – сохранилось в репликах героев в некоторых переводах пьесы, как отсылка к пониманию слова «надежда» именно в евангельском аспекте.) По жанру близкая к социальной драме или мелодраме пьеса в то же время содержит возможность глубоких обобщений, затрагивает проблематику кризиса европейской христианской культуры на рубеже XIX–XX веков. Крушение «благодатной надежды» имеет здесь, конечно, символический смысл, отчасти резонирующий с Ницше («Бог мертв»), но только отчасти, потому что в пьесе не умирает христианский метасюжет. В какой мере все это нашло отражение в постановке Болеславского – вопрос не исследованный, историки театра обнаруживают в спектакле Первой студии главным образом социальную проблематику. В спектакле мастерской Черкасского на первый план выходят, рискну утверждать, главные смыслы пьесы.

Зрителя, пришедшего на малую сцену Учебного театра РГИСИ, немало интересного ожидает уже в фойе (его роль выполняет площадка второго этажа белой мраморной лестницы перед входом в зрительный зал). Стенды с фотографиями, заметками, комментариями свидетельствуют, сколь основательно изучен сегодняшними студентами опыт столетней давности. На некоторых фотографиях студенты-черкассцы запечатлены в образе героев, сыгранных актерами Первой студии, рядом же приведены фото самих первостудийцев в тех же ролях – в двух-трех случаях сходство поразительно. Но в сегодняшнем спектакле зрители не встретят ни прежних костюмов и грима, ни некоторых персонажей из «Гибели “Надежды”», представленных на фотографиях. Так, например, Анна Христич, которая играет вдову Саарт (одна из самых интересных героинь в спектакле – рыжеволосая красавица, жизнелюбивая, стойкая), в репетиционный период пробовалась на роль Матильды, жены судовладельца Босса. На фото можно увидеть, как интересно был намечен Христич острохарактерный рисунок образа героини, которую играла когда-то Серафима Бирман. Только героини этой нет в сегодняшнем спектакле, и можно понять, почему. Лицемерная «Боссиха» в пьесе – персонаж явно отрицательный, ее присутствие усиливает мотивы социального протеста, у черкассцев же эти мотивы остаются на втором плане. И вот, наверное, одно из главных достоинств нынешнего спектакля: глубоко освоив методологию работы первостудийцев «по системе», мастерская Черкасского генетически эту методологию наследует, от многого отталкивается – в стиле постановки, способе игры, в работе с пьесой. Но ни в чем не повторяет опыт минувшего века, а во многом переосмысляет его, находит собственные решения. Начиная с характеристик театрального пространства: камерная сцена, подмостки отсутствуют, возникает тот же принцип соблюдаемой, но «проницаемой» четвертой стены, ведь актеры играют в двух шагах от зрителей. Но если в спектакле Первой студии доминировал интерьер – то у черкассцев все по-другому.

«Жизнь у моря» – так обозначен в программке жанр студенческого спектакля. Сцена почти пуста, и с первых минут возникает чувство распахнутого вширь пространства, открытого горизонта. Только деревянные балки с развешанной на них разного рода морской атрибутикой

Фрагменты экспозиции перед входом в зрительный зал. Фото А. Титова

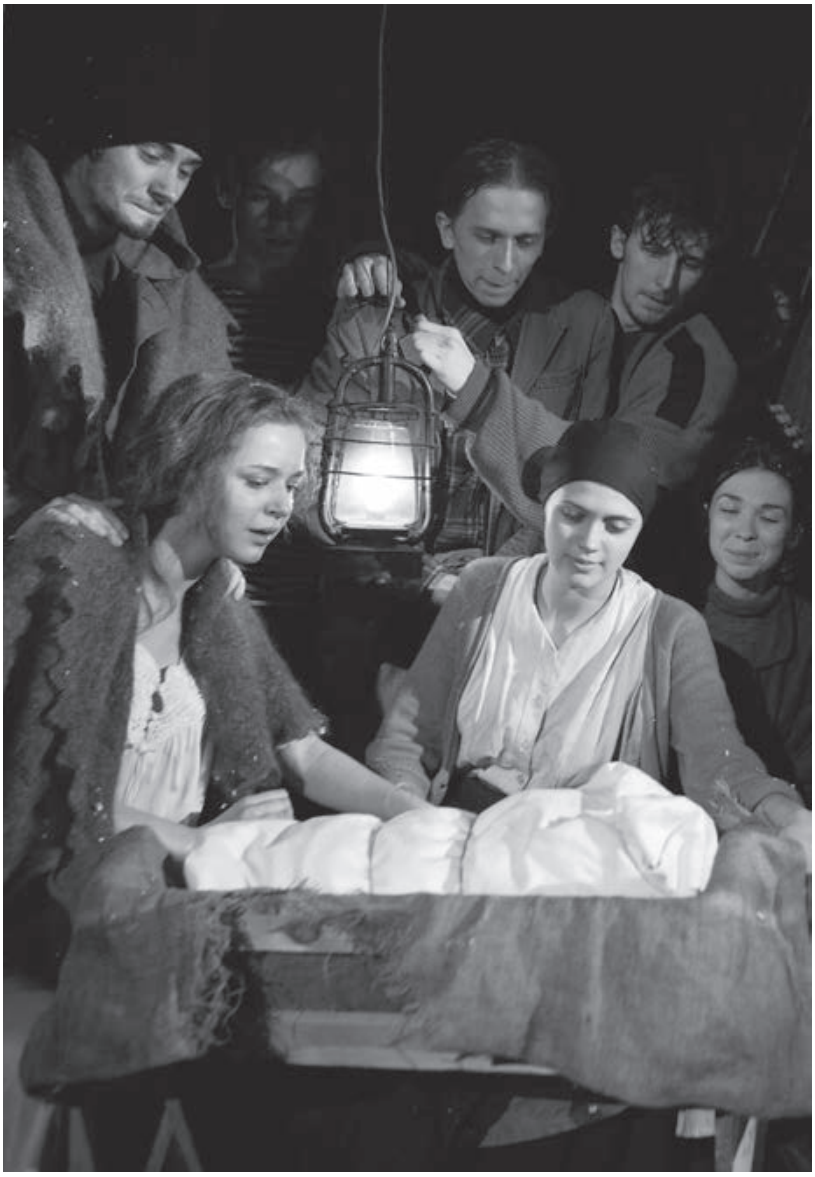
(рыболовные сети, корабельные снасти, канаты) будут в течение спектакля подниматься и опускаться, сменяя место действия или метафорически совмещая разные его планы. Эффект близости моря создают и световая гамма (за нее отвечали Валентин Руссу и Никита Сидоров), и музыкально-звуковая партитура: шум волн, эпические ритмы «покачивания» в композициях групп *Ambrozijn* и *Goodbye Ivan* на фонограмме и в живом звучании аккордеона (в роли нищего музыканта Йелле – Михаил Поляков). Костюмы, предметы обихода вызывают в памяти картины «малых голландцев». Качество реалистической и поэтической достоверности здесь таково, что в воздухе, кажется, растворены соленые морские брызги, этим воздухом дышишь еще несколько дней после спектакля, такое стойкое остается от него послевкусие. Все это несомненная удача постановщиков и авторов сценографического решения Сергея Черкасского, Наталии Лапиной, Виталия Любского. В сочинении и изготовлении декораций принимали участие и сами студенты Черкасского, в «рукотворность» художественного оформления внесли свою лепту и студенты мастерской заслуженного художника РФ Михаила Мокрова Санкт-Петербургской академии художеств (Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина).

О жанре спектакля Первой студии К. Рудницкий писал: облагороженная мелодрама[1]. В спектакле черкассцев эпически-поэтическая форма позволяет вывести историю на более высокий уровень обобщения. Это касается и трактовки характеров. Рыбачку Книртье, у которой когда-то погибли в море муж и двое сыновей и которой предстоит потерять оставшихся двоих, Дарья Ленда, укрупняя героиню пьесы, играет сильной драматической героиней. Герт, ее старший сын, в пьесе – и мелодраматический изгой, и революционный бунтарь, в спектакле – человек открытого жеста, не сводимого к жесту бунта, протеста (таким его играют оба исполнителя роли, но у Романа Михащука герой лиричнее, тоньше, у Григория Некрасова лирика сдержанней, его Герт сильнее и убедительнее, пожалуй). Во время праздника по случаю дня рождения Книртье (живая музыка, шутки, танцы, общее воодушевление – здесь, как и во всех массовых сценах спектакля, на редкость слаженно работает актерский ансамбль) Герт запевает «Марсельезу», ее подхватывают гости. Стоит вспомнить, что в спектакле Первой студии с пением «Марсельезы»

уходили в море рыбаки и, по свидетельству Алексея Дикого, эта сцена была кульминационной, «Марсельезу» пели за кулисами все 35 студийцев, их пение заставляло взволнованно замереть зал[2].

У черкассцев «Марсельеза» возникает стихийно, на короткий миг вызывает сочувствие, понимание: всюду, где унижают человеческое достоинство, возможен и бунт. Но последствия революционного бунта слишком известны создателям сегодняшнего спектакля, вот почему мотивы социального протеста не поддержаны их авторской интонацией. Акценты здесь на другом. Нельзя не увидеть, как Герт относится к матери. Тут сыграна настоящая сыновняя нежность, она проявляется по-мужски скупо, но не раз замечаешь, как Герт оглядывается на Книртье, ловит ее взгляд. То же и с младшим, Барендом (Иван Чепура). Первый акт спектакля завершается сценой его прощания с матерью. Баренд узнал от плотника, что корабль не пригоден для плавания, и отчаянно бунтует против бессмысленной гибели, которая грозит и ему, и Герту, и всем рыбакам «Надежды». А Книртье думает, что Баренд трусит, по-матерински жалеет его, но не хочет ему поверить, его отказ идти на корабль для нее – позор. У Гейерманса в этой сцене, более других мелодраматичной, доминируют мотивы страха и предсмертной тоски Баренда. У черкассцев сила этой сцены в том, что Баренд прощает Книртье. Он до последнего сопротивляется полицейским, но уходит со словами: «Мама, я люблю тебя», – и Чепура, и Ленда играют здесь настоящую драму.

Кульминацией спектакля становится сцена крушения корабля в открытом море, которой нет у Гейерманса. Она вырастает из сцены в доме Книртье, где собираются жены рыбаков во время шторма. Здесь возникает фронтальная мизансцена (все сидят за столом лицом к зрителю): человек перед лицом испытаний, стихии, судьбы. Рыбачки (Мария Папашвили, Анна Сычева, Анна Христич, Любовь Константинова) рассказывают о себе в ответ на расспросы дочери Босса (у Екатерины Черепановой здесь – сочувствие, желание помочь, и наивное прекраснодушие, незримой чертой отделяющее эту хрупкую девушку даже от ее ровесниц, переживших нужду, страх, смерть близких). Эпические ритмы монологов выстроены с нарастающим драматизмом. Интересно сыгран Ильей Ходыревым старик Кобус, в бесхитростной жизненной философии которого: «Мы берем рыб, а Бог берет нас!» – оживают библейские смыслы: смерть как плата за первородный грех, отдаливший человека от Бога и от всего живого. Эту роль, как известно, играл в Первой студии Михаил Чехов. Герой Ходырева нисколько не похож на чеховского героя, каким мы его знаем по фотографиям и описаниям, но все же встреча с Чеховым (на фото можно увидеть, как Ходырев примерял на себя другую чеховскую роль, Фрэзера из «Потопа» Ю. Бергера) наверняка помогла родиться заразительно-живому характеру сегодняшнего Кобуса. Играя старика, Ходырев едва отталкивается от характерности, в молодых глазах его героя – лучики света, веселые огоньки, в его жизнелюбии есть непоказное мужество и смирение. Сильное драматическое крещендо возникает в монологе Книртье: «…таково наше предопределение, и глупо роптать на предопределение». Тут опять мешают трудности перевода (для сценической версии использованы два перевода начала прошлого века: с голландского Э. Матерна и А. Воротникова, с немецкого – П. Теплова): «*bestaan*» на языке оригинала означает «бытие», «существование», вообще «жизнь» – «предопределение» вносит уже другой смысл. Не знаю, чем руководствовались переводчики, собственными ли воззрениями или «памятью жанра» мелодрамы, где действует рок. Но спектакль преодолевает и мелодраму, и мысль о предопределении, вопреки звучащему тексту. Всюду, где пьеса или ее перевод подталкивают к опрометчивым выводам, спектакль мастерской Черкасского ставит открытые вопросы. И монолог героини Дарьи Ленда построен как нарастание таких внутренних вопросов – себе самой, судьбе, нам, сидящим напротив, – и как же красиво, выразительно и спокойно в этот момент ее лицо. В чем причина катастроф, уносящих человеческие жизни? Что это – рок, вина человека, Промысел Божий? – вот главный вопрос спектакля. (Для Книртье одним из ответов станет в финале



Финальная сцена из спектакля.
Фото Е. Степанова

прозренье собственной вины: она не поверила Баренду, не успела проститься с Гертом.) Когда все расходятся, Ио (Любовь Константинова) признается, что ждет ребенка от Герта. Книртье призывает молиться, но Ио в отчаянии: «Если с ними что-нибудь случиться, то Бога нет!» – и тут же пугается себя, как будто сама ее женская, материнская интуиция (это тонко играет актриса) противится ее собственным словам.

Сцена кораблекрушения емко и сильно поставлена в камерном пространстве. Под аккорды музыкальной партитуры открывается вся сцена, в центре ее выстраиваются в ряд рыбачки, что-то наперебой кричащие в заглушающую их голоса стихию, летят водяные брызги и раскачиваются на корабельных канатах моряки, выбираясь из невидимых волн в «шлюпки» – прямоугольники столов со снятыми крышками.

Но какие-то люди в обычных деловых костюмах, действуя четко и бесстрастно, накрывают столы крышками, сталкивают вниз чьи-то головы и цепляющиеся «за борт» руки и заколачивают эти столы, как «плавучие гробы». Уже через минуту они окажутся письменными столами в конторе Босса. Выразительная метафора.

Тема ответственности людей, одни из которых, как Босс (Илья Рудаков/Дмитрий Фролов), ставят собственные интересы выше соображений нравственности и морали, а другие служат просто винтиками чьей-то бизнес-машины и не задумываются о собственной вине – остро современно звучит в спектакле.

И вот на последнем отрезке действия, от кульминации к финалу, история эта совершает неожиданный поворот – на самом деле, продиктованный глубоким прочтением пьесы. За сценой шторма следует минута затишья, короткая пауза. Судна нет уже несколько недель, фигуры разрозненно сидящих рыбачек словно оцепенели в немом ожидании. Появившийся на дальнем плане Йелле, сдернув с головы драную шапку и надев вместо нее красную с белым помпоном, похожую на колпак Санта Клауса, звонит в колокольчик. Падает тихий театральный снежок, покрывая пушистым ореолом головы закутанных в платки женщин, и мирная эта картина вдруг напоминает о Рождестве. Перед началом спектакля Черкасский назвал репертуар Первой студии МХТ идеальным для учебного процесса, ведь «Гибель “Надежды”» ничем не похожа на «Сверчка на печи», и можно ставить студентам разные задачи. Не знаю, был ли тут тайный замысел, или так случилось само собой, но короткая зимняя мизансцена в спектакле по Гейермансу рифмуется, конечно, с рождественской историей Диккенса. Там будет «сказка о семейном счастье» – здесь сказки нет, счастье разрушено. Но никто не отменит чуда Рождества. А с ним приходит и другое, «обыкновенное чудо». Когда становится известно о гибели корабля и одна за другой появляются в конторе Босса жены рыбаков, последней приходит Книртье. Винит себя, горько сетует, что теперь у нее никого не осталось… и вдруг вспоминает: у Ио будет ребенок. «Какое несчастье», – говорит Босс. «Нет, это счастье», – отвечает Книртье, в забытьи, как люльку, раскачивая деревянный барьер.

Слышен крик ребенка, из глубины сцены выходит Ио со свертком-младенцем на руках. И стремительно выбегают на сцену моряки, вновь раскачиваются на канатах, чуть не над головами рыбачек. Внятно сыграно и поставлено: они не в этом пространстве, в рассеянном желтом свете их взгляды не пересекаются со взглядами тех, кто «здесь», но их присутствие рядом словно вселяет в живых – жизнь. Сильные мужские руки одним движением легко подхватывают и выносят ближе к авансцене скамью с сидящими женщинами (те, чувствуя поддержку, с робкими улыбками переглядываются), и образуется финальная мизансцена: в центре Книртье и Ио с младенцем на руках, Герт, невидимый им, осторожно заглядывает внутрь одеяльца и, качнув лампу над головами матери и жены, легко отстраняется, а лампа, вспыхнув, освещает лица женщин теплым светом. Здесь точно найдена жанровая полифония открытого финала: драмы и лирики. Читается ясно: не гибнет надежда (в том самом, евангельском, смысле), если жива любовь. Вступив в содержательный диалог с театральной легендой начала прошлого века, спектакль мастерской Черкасского угадывает и прочищает в старом театральном тексте «коды» христианского метатекста – достойная задача для театра, воплощающего, по Станиславскому, «жизнь человеческого духа».

P.S. Следом за «Гибелью “Надежды”» мастерская Сергея Черкасского выпустила уже и «Сверчка на печи», а совсем недавно – «Месяц в деревне». Диалог с мхатовскими спектаклями начала прошлого века продолжается…

---

[1] *См.: Рудницкий К. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М., 1990. С. 184.*

[2] *См.: Дикий А. Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 217.*

Юрий КОБЕЦ

БЕЗ РАМПЫ…

2016 год – год юбилея Романа Виктюка. Человека и режиссера, без преувеличения, уникального, художника, умудрившегося прожить (и продолжающего проживать, деятельно и активно) сразу несколько поистине разнообразных «жизней в искусстве» театра. И о каждой из них хотелось бы, как минимум, упомянуть в этом небольшом юбилейном приношении. С чего начать?..

Наверное, по хронологической справедливости, с диплома актерского факультета ГИТИСа, подписанного Алисой Коонен. Или с первого возглавленного им – в тридцать с небольшим! – театра, Калининского ТЮЗа, откуда, впрочем, обком партии «ушел» молодого и дерзкого главного режиссера довольно скоро. Да и как было не «уйти», если в афише спектакля «Коварство и любовь» над названием пьесы красовалось: «100-летию со дня рождения В.И. Ленина – посвящается»?.. А между ГИТИСом и Тверью (в прошлом – Калинин) была еще работа на родине, во Львове, где актер Театра юного глядача Р. Віктюк впервые обратился к режиссуре, выпустив несколько постановок и среди них «Фабричную девчонку» («Фабричне дівчисько»), на которую в украиноязычный Львов из далекого Ленинграда приезжал (а затем – счастливым – уезжал) сам Александр Володин.

А как не посвятить отдельный абзац вильнюсской «пятилетке»? Первая половина 70-х гг. оказалась равно счастливой и в судьбе окончательно профессионально окрепшего

в этом городе режиссера и для творческой биографии Русского театра Литовской ССР. Здесь Виктюк, первым в «той стране», поставил «Прошлым летом в Чулимске», а премьера его «Валентина и Валентины» состоялась всего через два дня после премьеры в «Современнике». А были еще «Продавец дождя», «С любимыми не расставайтесь», «Похожий на льва»… Десяток замечательных спектаклей Русского театра «эпохи Виктюка» еще долго жили в Литве, застав появление дебютных спектаклей Э. Някрошюса, Й. Вайткуса, Р. Туминаса.

Дальше, с 1976 г., началась Москва: сначала достаточно тихо, скромно – «Муж и жена снимут комнату» во МХАТе и «Вечерний свет» в Театре им. Моссовета, но совсем скоро – с оглушительной моссоветовской «Царской охоты» (1977) с М. Тереховой и Л. Марковым в главных ролях – голос режиссера зазвучал в полную силу, а спектакли его на десятилетия (и по сей день) «прописались» на театральной карте Москвы. «Периодов» здесь не счесть!..

«Путеводитель» по лучшим, главным столичным спектаклям режиссера, видимо, проще всего составлять по театрам. «Современник»: прежде всего, это – «Квартира Коломбины» Л. Петрушевской, «Стена» А. Галина, «Адский сад» Р. Майнарди. Театр им. Моссовета: вышеупомянутые «Вечерний свет» А. Арбузова и «Царская охота» Л. Зорина. МХАТ: помимо дебютного рощинского спектакля, «Татуированная роза» Т. Уильямса и «Украденное счастье» И. Франко. Театр им. Евг. Вахтангова: «Анна Каренина» по Л. Толстому, «Уроки мастера» Д. Паунелла, «Соборяне» по Н. Лескову, «Я тебя больше не знаю, милый» А. де Бенедетти…

Появления Виктюка в том или ином театре с разовыми постановками всегда были снайперски точны. Судите сами: «Служанки» Ж. Жене в «Сатириконе», «Федра» М. Цветаевой в Театре на Таганке, «Наш Декамерон» Э. Радзинского в Театре им. Ермоловой и его же «Старая актриса на роль жены Достоевского» во МХАТе им. Горького!

К слову: «Старая актриса на роль жены Достоевского» (1988) еще идет, а «Царская охота» и «Татуированная роза» сошли

Р. Виктюк

с репертуара буквально «на днях». «Служанки» же, пережив три редакции, до сих пор собирают аншлаги (совсем недавно в Петербурге довелось воочию в этом убедиться).

Особой строкой выделим Студенческий театр МГУ. Многие театралы со стажем помнят «Утиную охоту» А. Вампилова и

«открытие» режиссером драматурга Людмилы Петрушевской: «Девочки, к вам пришел ваш мальчик» и легендарные «Уроки музыки», из-за которых Студенческий театр закрыли, и спектакль полуподпольно играли в далеком ДК «Москворечье», куда съезжалась «вся Москва», и сидеть приходилось среди людей, которых обычно видишь по другую сторону рампы, на экране кинотеатра или телевизора.

С каждым театром в Москве у Виктюка связана своя история, свой «сюжет», и все они были обоюдо-счастливыми, даже в тех случаях, когда готовый спектакль был запрещен или не выходил на сцену. А еще были работы на эстраде с Г. Хазановым и Р. Карцевым, постановки в Петербурге, других странах, ближнем зарубежье и знаменитые телеспектакли…

Нельзя не сказать об актерах, которые работали с Романом Виктюком (мало кто из современных режиссеров может похвастать таким списком): здесь М. Терехова и Л. Максакова, С. Маковецкий и В. Гафт, А. Демидова и М. Неелова, А. Калягин и А. Леонтьев, Л. Ахеджакова и В. Талызина, Е. Шифрин и К. Райкин, А. Филиппенко и Э. Виторган, И. Мирошниченко и Т. Догилева… Л. Марков, Г. Бурков, М. Ульянов, Ю. Яковлев, Е. Образцова, И. Метлицкая, О. Аросева, которых, увы, уже нет с нами. Если же обратить взгляд за пределы Московской кольцевой, то этот невероятный перечень прирастет еще целым созвездием великолепных имен: А. Фрейндлих, А. Роговцева, Э. Зиганшина, В. Ковель, И. Соколова…

Когда сегодня оглядываешься на спектакли Виктюка 70–80-х (московские, вильнюсские, ленинградские), не покидает ощущение, что их ставили разные режиссеры. Пьесы М. Рощина, Л. Зорина, А. Арбузова, А. Вампилова – один; пьесы Э. Радзинского и А. Галина – другой; итальянские комедии, сквозь которые совершенно неожиданно была «прочитана» и Л. Петрушевская в «Современнике», – третий. А та же Петрушевская в ДК «Москворечье» – совершенно другой, четвертый! А в 1988 г., в год выхода «Служанок» и «Федры» – мы увидели еще одного, совершенно непохожего на всех предыдущих, абсолютно «нездешнего» Виктюка.

При всем при том, что в спектаклях этого «нового» Виктюка не потерялось ничего от прежнего, здесь резко, в разы, можно сказать, «концептуально», возрос «удельный вес» хореографии, а точнее – пластики и музыки в пространстве спектакля («хореография» не совсем точный термин, «пластика» – звучит как-то примитивно, тут надо бы подобрать более точное слово). Одним словом, на первый план вышла, оказалась крайне важной для режиссера пластическая выразительность актера. К тексту, который всегда был неприкосновенен для Виктюка (текст автора в советском театре был Библией для грамотных режиссеров), присоединяются мощнейшие средства выразительности – музыка и пластика, что в театре тех лет зачастую играли второстепенную, чтобы не сказать служебную, роль. Режиссер уравнивает текст с музыкой и пластикой/хореографией, на этих «трех китах» и по сей день стоит «театр Виктюка», это три помощника для всех его актеров.

Помимо «театра Виктюка», особого художественного пространства, вот уже свыше полувека объединяющего «города и годы», множество блистательных мастеров сцены и разнообразнейший драматургический «материал», существует (опять-таки, давно, в нынешнем году минуло ровно 25 лет со дня его основания) «Театр Романа Виктюка», ставший главным «периодом» в творчестве режиссера, главным сюжетом жизни, длящимся по сегодняшний день. В его афише за эти годы каких только названий и имен не перебывало: «М. Баттерфляй» и «Лолита», «Двое на качелях» с Натальей Макаровой и спектакль о Нуриеве «Нездешний сад», «Рогатка» и «Полонез Огинского», «Путаны» и «Любовь с придурком», «Философия в будуаре» и «Саломея», «Мастер и Маргарита» и «Заводной апельсин», «Эдит Пиаф» и «Сергей и Айседора», «Ромео и Джульетта» («R&J») и «Антонио фон Эльба» с блистательной Еленой Образцовой и много-много чего еще… вплоть до «Кота в сапогах» М. Кузмина. В «активе» у театра тридцать с лишним выпущенных премьер (это при том, что на протяжении долгих лет он, в буквальном смысле, не имел

Е. Образцова и Р. Виктюк

своего угла, да и сегодня – «открытое» с немалой помпой еще прошлой весной здание на Стромынке, в бывшем ДК им. Русакова по сию пору не готово принять зрителей; остается надеяться, что это все же произойдет в год 80-летия худрука), сотни сыгранных спектаклей, 75 городов в гастрольной карте, масса преданных поклонников, но, справедливости ради отметим, не только их…

Начиная со «Служанок» и «Федры», и особенно с момента открытия своего театра («впервые после Мейерхольда», как язвили некоторые), с «М. Баттерфляй», «Рогатки» и «Лолиты» началась крайняя поляризация мнений о творчестве Виктюка. Его ругали даже те, кто вчера хвалил. Многие не приняли его нового стиля, его нового языка. Но ведь это – естественно! Почему всем должен нравиться именно этот режиссер, а не другой… или третий? Почему непременно должны нравиться все спектакли определенного режиссера? «Страсти по Виктюку» бурлили долго, каждый новый спектакль только подбрасывал поленьев в этот костер…

Слушая голоса оппонентов режиссера, их доводы, можно согласиться только с одним – со странностью выбора драматургии, с присутствием некоторых довольно слабых пьес в репертуаре его театра. Что поделать! Ну, любят наши режиссеры плохие пьесы; их, будто магнитом, тянет к несовершенной, если выражаться культурно, драматургии. Посмотрите вокруг или загляните в биографию любого режиссера-классика XX века, там – все то же! В одном давнем интервью, в эпоху расцвета рижского ТЮЗа, Ю. Смелков пытался выведать у А. Шапиро причины подобного влечения. Режиссер, помнится, так и не дал критику внятного ответа…

Но скажите, кто бы еще мог превратить «Стену» А. Галина в феерический парад актерских планет – казалось, что от хохота рухнет потолок «Современника»? Позже это повторилось с комедией средней руки «Я тебя больше не знаю, милый» в Вахтанговском театре и с пьеской Н. Манфреди «Путаны» с Е. Шифриным, которую, видимо, ни один режиссер, кроме Виктюка, не смог дочитать до конца. А кто мог предугадать, что по непритязательной «Рогатке» Н. Коляды можно поставить столь тонкий, трагический спектакль, с которого зритель и начал ходить «на Маковецкого»? Все это относится и к «Нашему Декамерону» Э. Радзинского, и к «Вечернему свету» А. Арбузова, и к «Эдит Пиаф» К. Драгунской.

Безусловно жаль, что некоторые спектакли Театра Романа Виктюка – «Осенние скрипки» с А. Фрейндлих, «Пробуждение весны»

Ф. Ведекинда или «Коза, или Сильвия…» Э. Олби, – по разным причинам быстро сошли с репертуара, но более всего печально, что они остались недооцененными, не запечатленными в пишущейся сегодня истории отечественного театра.

Еще печальней, что премьера прошлого сезона – «В начале и в конце времен» по пьесе молодого драматурга П. Арие, живущего в Германии львовянина, о последствиях чернобыльской трагедии, задевающая чрезвычайно больные темы нашего общества – осталась практически не замеченной. Спектакль непривычно жесткий, лаконичный по режиссерскому языку, пронизанный невероятной человеческой болью (трудно сказать, где еще сегодня на таком эмоциональном уровне, с такой невероятной самоотдачей работают актеры), во многом неожиданный для зрителя «театра Виктюка», резко выделяется из всего, что делал режиссер раньше, это едва ли не лучший его спектакль последнего времени. И грустно, что подобный спектакль, именно эту работу режиссера, не заметили эксперты «Золотой маски» (как, впрочем, это происходило и на протяжении двух предшествующих десятилетий).

Но что поделаешь?.. Это – театр, который в самых различных своих проявлениях нечасто выступает образцом и мерилом справедливости (что Роману Виктюку, без сомнения, известно лучше многих его коллег).

Нужно сказать, тема театра, точнее – игры, лицедейства, в свое время начатая в прогремевшей «Царской охоте», пронизывает практически все спектакли режиссера, поставленные в Москве за последние четыре десятилетия. А порой актеры, их судьбы, сама материя театра становились сюжетообразующей основой таких его спектаклей, как «Старая актриса на роль жены Достоевского» или «Элеонора. Последняя ночь в Питтсбурге» (С.-Петербургский ТЮЗ, 1995). Еще раньше – в 1987 г. – Виктюк выпустил в киевском Театре русской драмы им. Л. Украинки «Священные чудовища» Ж. Кокто. Эта работа, к сожалению, малоизвестна широкой публике, о ней трудно судить даже по прессе, так как последовавшие за ней «Служанки» и «Федра» оттеснили и «затмили» на время все, что Виктюк делал в театре раньше (к слову, именно с киевских «Священных чудовищ» и начался новый, «другой Виктюк», почерк которого сейчас легко узнаваем).

Сегодня, оглядываясь на «всего Виктюка» (юбилей волей-неволей к этому подталкивает), кажется, что именно «Священные чудовища» Жана Кокто оказались и самым исповедальным, самым искренним (порой на грани личного дневника Художника), самым личностным спектаклем Романа Виктюка, где он во весь голос вдруг заговорил о самом главном в своей жизни – о Театре… И в этой связи, кажется, будет вполне уместным извлечь уже из своего личного архива без малого тридцать лет тому написанный текст. У любого, даже самого выдающегося «сценического вещества» есть особенность рано или поздно растворяться бесследно, но рукописи – как сказано в великом романе, идущем в репертуаре Театра Роман Виктюка – по счастью, «не горят».

«СВЯЩЕННЫЕ ЧУДОВИЩА»

В черном пространстве возвышается небольшая конструкция из потемневшего серебра, словно сотканная из гибких, прихотливых линий модерна, с дверью-вертушкой в центре и множеством разнообразных окон. Вспыхнет рампа – она перенесена в глубь сцены, убрана со своего обычного места – и конструкция из серебра и стекла превратится в изящную прозрачную шкатулку, внутри которой двигаются человеческие фигурки, словно под беспрерывную музыку шарманки…

Когда свет ударит в глаза, внезапно родится двойное видение одних и тех же сценических событий, будто мы, вопреки логике театральной архитектуры, оказались одновременно по обе стороны рампы и лишились привычного одностороннего восприятия. Постоянная двойственность – в природе спектакля.

За причудливыми изгибами металла, за стеклом, покрытым мелкими последождевыми капельками, мы не сразу различим едва заметную призрачную фигурку юноши. Капельки черных слез навсегда застыли под

А. Роговцева – Эстер, Л. Погорелова – Лиан. «Священные чудовища». Театр им. Леси Украинки. Киев

глазами набеленного лица. Тоненький черный Пьеро, будто залетевшая невесть откуда редкой красоты бабочка, мечется по сцене, взмахивая непомерно длинными рукавами балахона. Он появляется незаметно, неслышно, едва касаясь пола, и так же незаметно исчезает – как Дух театра, его Ангел-хранитель. Под нежно струящуюся, обволакивающую сцену и зал мелодию Г. Перселла, он выводит на сцену Актрису, еще одного домового кулис. Взгляд огромных заплаканных глаз безмолвного Пьеро тревожно мечется, предвещает что-то недоброе…

«Живой портрет» – так определил автор жанр своего произведения. Спектакль Романа Виктюка и разворачивается как серия оживших фотографий: одиночных, парных, тройных, групповых… Великая актриса и директор театра Эстер – Ада Роговцева одна: лицо набелено, огромные тени под глазами, парик, костюм. Она только что со сцены. Эстер и Ангел Эртебиз – О. Исаев, – тенью следующий за своей

госпожой, вьющийся вокруг нее Пьеро. Эстер и Лиан – Л. Погорелова – «примадонна» и «поклонница», молодое дарование, делающее первые шаги по подмосткам сцены и жизни. Эстер на диванчике, вся усыпанная алыми розами, а на пороге в ослепительно белом костюме улыбающийся Флоран – Е. Паперный – седовласая звезда «Комеди Франсэз» с остатками грима Нерона на лице. Эстер, Лиан и Флоран вместе; он – в середине, обнимает сразу двух женщин. И Эртебиз, Эртебиз, Эртебиз… на каждом снимке, парящий над ними, раскинувший руки-крылья, с печальным запрокинутым лицом и застывшей слезой… Эффектные мизансцены-картинки следуют одна за другой. Фигурки на сцене, как стеклышки в детском калейдоскопе, с каждым новым поворотом сюжета образуют новые группы, распадающиеся и возникающие вновь, в новом составе. Красивые мизансцены длятся чуть дольше обычного, чтобы ими успели полюбоваться, запомнить.

Что это? Настоящее? Или игра в реальность, правил которой мы пока еще не можем понять? Продолжают ли герои пьесы играть, сойдя со сцены, или это их подлинная жизнь?.. Все слишком красиво – каждое движение, жест, взгляд, слово, каждая интонация, – чтобы быть правдой! С каждым новым «снимком» необычность и загадочность открывшейся нам картины возрастает. Может быть, это репетиция? Текст звучит ровно, говорящие заботятся о смысловых акцентах в важных местах, остальное – скороговоркой. Словно дневной прогон вечернего спектакля. По-настоящему – со всей силой, со всеми страстями, чего, безусловно, требует этот сюжет – они, видимо, сыграют вечером, там, на сцене?.. В тишине зала зритель жадно ловит каждую фразу, каждое слово, пытаясь разгадать эту шараду.

На сцене Театра им. Л. Украинки пьеса Жана Кокто при незначительных купюрах изменилась до неузнаваемости. В программке спектакля читаем: «живой портрет одной театральной мистерии». Романа Виктюка, режиссера неравнодушного к театру былых эпох, конечно, привлекло не только само слово «мистерия», то есть – тайна, таинство. Здесь «работают» и магия слова, и магия жанра. Именно от мистерии,

О. Исаев – Эртебиз,
Е. Паперный – Флоран,
А. Роговцева – Эстер.

О. Исаев – Эртебиз,
А. Роговцева – Эстер
«Священные чудовища».
Театр им. Леси Украинки. Киев

от зрелищности и красочности многодневных средневековых представлений – изысканная и мистическая красота этого спектакля. Особенно выразительна пластика. Впечатляет и специальный грим – белые маски вечных лицедеев. Изгнана бытовая речь, толкающая к мелодраме; текст звучит как-то непривычно, словно из старого фонографа – несколько замедленно и отстраненно, как запись чего-то давнего, с трудом пробивающегося сквозь толщу времен.

При внимательном взгляде каркасная основа конструкции С. Ставцевой напомнит нам

Р. Виктюк
и А. Роговцева.
Репетиция

о европейской готике, только цветные стекла витражей заменены обычными, прозрачными. Никакой «классической гримуборной знаменитости»: ширм, афиш, ковров, корзин с цветами, а во втором акте – актерской роскоши загородной виллы героини. Сцена затянута черным и почти пуста. Банкетка, кресло-качалка и маленький диванчик.

Строгая изысканная мебель модерна – одна волнообразная беспрерывная линия… Да мерцающий в глубине, отливающий серебром алтарь с зажженными свечами. У подножья его замерла Эстер Ады Роговцевой, как «истекающая кровью» героиня «Человеческого голоса», потерявшая любовь. Жрица храма Мельпомены и одновременно – его жертва. История неверного мужа полностью укладывается в драматургическую схему средневековой мистерии, включающей «грехопадение», проклятье, обязательный эпизод раскаяния и традиционное чудо в финале. Актеры разыгрывают ее как некое религиозное действо. Только религия для них – театр!

«Священные чудовища» – пьеса об Актрисе, «священном идоле», а значит – о Театре. Здесь, по-видимому, и следует искать начало разгадки того необычного зрелища, что открылось нам в спектакле Р. Виктюка. В первом действии Лиан говорит Эстер: «Увидев вас, слушая вас, я поняла, что театр – это что-то иное, это религия…».

Только ему здесь поклоняются, только его чтут. История «страстей Господних» заменена здесь хроникой страстей актерских. Спустя минуту, Эстер заметит: «Закулисные лестницы во всех театрах мира очень напоминают тюремные…». И опять в глубине вспыхнет рампа, в очередной раз напоминая нам, что перед нами – сцена.

Сложная история превратностей любви и вереница блестяще сыгранных, в отличном ритме сменяющих друг друга, сцен. Актеры играют вдохновенно, азартно, с наслаждением, ни на минуту не забывая, что они на подмостках, а перед ними – замерший многоярусный партер. Общий поклон после первого акта (в середине представления), как в театре прошлых эпох, лишь подтверждает нашу догадку: мы присутствуем на спектакле.

А что же настоящее?! Герои спектакля – пленники театра; театром пропитана каждая их клеточка, они неизлечимо им больны; изгнать театр из них невозможно, разве только вместе с жизнью… Они и сами не знают (что уж говорить о нас в зале), играют они в данную минуту или живут.

Эмоциональным пиком первого акта становится раскаяние Лиан: «Я выдумала всю эту историю. У меня такая серенькая жизнь: приятели, коктейли. Я не знала, что бывает такая жизнь, как ваша. У меня самой все проходит бесследно, как вода… Я все придумала из разных пьес».

Лиан – Л. Погорелова опускается на колени и весь свой страстный монолог, адресованный Эстер, обращает к залу. Эстер и Флоран сидят в стороне, почти за спиной Лиан, и с изумлением смотрят на коленопреклоненную девушку, смотрят, как два сосьетера-старейшины «Комеди Франсэз» на юную выпускницу Консерватории, страстно мечтающую попасть на подмостки «Дома Мольера». Ни Эстер, ни зритель так до конца спектакля и не поймут, подлинным или мнимым был рассказ Лиан об измене Флорана. Поверила Эстер в невиновность Флорана или сделала вид, что поверила, сыграла?..

Эстер слушает Лиан, а сцены с ней ее по-настоящему захватывают, и одновременно видит себя со стороны. Рассыпается счастье Эстер – она узнает об измене мужа, которого боготворила, она в отчаянии, и в то же время чувствует себя зрительницей-персонажем не своей собственной, а чужой драмы. (Эстер несколько раз сравнивает себя с умирающей королевой Елизаветой.)

«Человек странное создание, наделенное сознанием, которое его раздваивает. Он живет и видит себя живущим. Живет, но знает, что умирает. Он присутствует при собственной жизни. Он одновременно и актер, и зритель. Одной ногой он на сцене, другой – в зале…», – пишет Ж.-Л. Барро. Постоянная раздвоенность актерской природы легла в основу замысла Р. Виктюка, исходя из нее, он и выстраивает спектакль… Граница между настоящим и воображаемым иллюзорна. Где правда? Где вымысел? Где слезы от боли подлинной, а где – от воображения?.. Как говорил тот же великий Барро: «Иногда слезы льются раньше, чем испытываешь боль» .

Театр – это вечная обреченность жить всегда в двух мирах и никогда в одном.

Во втором акте Эстер у А. Роговцевой совсем иная – задумчивая и зачастую неподвижная. «Жизнь – это чудовищный театр…» – печально вздохнет она. Актриса, довольно отчетливо показав нам «свет», постепенно являет и «тень» своей профессии, точнее, профессии своей героини. Театр не только источник счастья, он же – источник драмы.

Признание Лиан напомнило Эстер о том, что природа любви столь же призрачна, как и природа театра, контуры ее столь же иллюзорны. Сомнение и неуверенность – постоянные спутники любви. Покой в любви – слепота или равнодушие. Полного счастья не бывает – достаточно только появиться какой-нибудь Лиан. Любовь умирает каждый день, каждый час, чтобы на следующий день родиться вновь, другой, новой. Об этом говорит весь мировой репертуар, но по-настоящему Эстер Роговцевой поймет это лишь к концу спектакля. Эстер прежде всего – актриса. Как актриса она принимает известие о катастрофе и как актриса принимается с ней бороться: понимая, что покой уже навсегда утрачен, идет ва-банк – селит Лиан в своем загородном доме.

Эстер сама провоцирует катастрофу; она, как героиня трагедии, принимает в дом огонь – и пожар не замедлит вспыхнуть.

Когда Флоран и Лиан уезжают в Париж на концерт, героиня Роговцевой не в силах больше остаться в мизансценах собственного сочинения, доиграть роль в своей «пьесе на троих». Она мечется по дивану, бьется, как большая раненая птица в руках Эртебиза и кричит надрывно, громко, некрасиво. Все громче звучит предсмертная ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней», и крик Эстер тонет в скорбном плаче, сливается с голосом карфагенской царицы, оплакивающей Энея, навсегда уплывающего в Италию. И вспоминаются удивительные строчки Иннокентия Анненского: «*Из разбитого фиала / Всюду в мире пролита / Или мука идеала / Или муки красота…*» (Эти строки, думается, могут служить эпиграфом ко всему творчеству режиссера Р. Виктюка; прим. 2016 г. – ***Ю. К.***). Муки любви… Почему они не могут быть полны той же красоты, что и сама любовь?! Страдания любви столь же самоценны, как счастье любви – говорят нам режиссер и актриса, точно следуя здесь Поэту.

Сцену заполняет голос страдания, в нем – безысходность, скорбь и дыхание приближающейся смерти. Все повторяется и повторяется у композитора последний призыв Дидоны: «Не забывай, не забывай, как я тебе верна…» (режиссер сознательно использует не лучшую запись арии, с довольно неточным русским переводом, поскольку ему важен сам текст, понятный зрителю, звучащее рефреном «Не забывай!»). Знаменитая ария прощающейся с жизнью Дидоны, скорбная чакона Г. Перселла, плач Дидоны-Эстер (финал второго акта) придают истории Ж. Кокто подлинное величие, поднимают ее до высот трагедии.

До встречи со спектаклем Романа Виктюка выбор «Священных чудовищ» для постановки казался несколько неожиданным. Ни в больших статьях, ни в коротких биографических справках эта пьеса в числе удач драматурга не упоминается; чаще о ней вообще умалчивают, в лучшем случае – перечисляют в ряду других. Написав с десяток оригинальных пьес и еще более необычных либретто балетов для антрепризы С. Дягилева, Жан Кокто вдруг обращается к театру «больших бульваров», взяв у него напрокат и сюжет, и традиционные приемы «хорошо сделанной пьесы». «Священные чудовища», появившись впервые в СССР на страницах «Современной драматургии», помнится, особого впечатления не произвели. Пьеса одного из самых своеобразных художников Франции напоминала десятки других, основанных на ситуации любовного треугольника. Чуда знакомства, равного публикации в шестидесятые годы «Человеческого голоса», не произошло. Да и в последующие театральные сезоны об особых победах, связанных с этой пьесой, слышно не было. Поэтому спектакль Р. Виктюка стал подлинным событием в истории, пока еще довольно скудной, освоения отечественным театром наследия выдающегося французского драматурга.

В финале Эстер, соединившись с Флораном, говорит: «После смерти мы попросим Шекспира написать для нас пьесу, и мы сыграем ее вместе…». Но та пьеса, которую так вдохновенно играет А. Роговцева, ничуть не уступает шекспировским и не менее велика. Точнее, в великую она превращается в руках Романа Виктюка. Повторилось то, что однажды произошло с другим детищем Жана Кокто. «Двуглавый орел» – пьеса, по которой М. Антониони снял телевизионный фильм «Тайна Обервальда», – так же никогда не числилась удачной; ее, как правило, относили к романтическим, «условно-историческим», костюмным пьесам. Но благодаря М. Антониони, камера которого детально, скрупулезно фиксировала малейшие движения души героини, который вместе со своей давней любимицей Моникой Витти прошел шаг за шагом весь «путь любви» Елизаветы, фильм стал событием. Он полностью пронизан поэтическим мироощущением самого Кокто; мы увидели не просто красивую историю любви прошлого века, а историю, рассказанную Поэтом.

То же самое происходит в «Священных чудовищах». Если театр, обращающийся к этой пьесе, остается на поверхности сюжета, замыкается на любовном треугольнике (а так

бывает), то текст становился претенциозным; вечная история любви оборачивается очередной театральной фальшивкой, а все вместе может показаться едва ли не пошлым фарсом третьеразрядного драматурга. Роман Виктюк вслед за Кокто поднимает бульварный мелодраматический сюжет с традиционным адюльтером на уровень лирического стихотворения. После спектакля совсем иначе смотришь на пьесу, она представляется совершенно другой!

Жан Кокто, как известно, сам классифицировал свои произведения следующим образом: поэзия романа, поэзия критики, поэзия театра, поэзия кино и т.д. (этого принципа и по сей день придерживаются во Франции при издании его произведений). В спектакле Р. Виктюка торжествует поэзия театра. Поэзия театра и… поэзия любви! Между ними и режиссер, и герои спектакля ставят знак равенства.

«Сквозь мастера смотри на мастерство» – советовал классик. «Священные чудовища» – эксперимент в любви, который проводят Автор и Героиня. Но в любви взрослой, опытной, которой непозволительно – не по годам! – не заботиться о своей форме: о словах, жестах, паузах, также как и о гриме, одежде, украшениях. Закат должен быть красив, даже несколько неправдоподобен.

Ада Роговцева и Роман Виктюк очень точно читают Кокто, плетут тонкое кружево: слово к слову, пауза к паузе, многоточие, тире – ничего не пропущено. Роль Эстер выписана в пьесе с поразительной психологической правдой; с невероятной тонкостью передано каждое внутреннее движение души. Все идет в счет, все значимо, составляет узор. Эстер находит идеального исполнителя в Аде Роговцевой, актрисе, которой действительно доступен утонченный психологизм этой пьесы.

Первый акт – беда, второй – победа. Улыбка великой Актрисы, тихая, осенняя. Покой и грусть предвидения. Отсюда – и контрастная к чрезмерной эмоциональности, преувеличениям первого акта– внешняя успокоенность, откровенная лиричность второго.

Второй акт – покой победы, сентиментальность счастья! Не покидает ощущение, что теплое осеннее солнце проникло с улицы в черную коробку сцены и осветило историю предзакатной любви. Под ногами актеров, кажется, шуршат опавшие листья… А. Роговцева и Е. Паперный свой диалог в финале буквально протанцовывают параллельно тексту: Эстер кружится, бежит к Флорану и ускользает из его рук; опять – вращение, бег, возвращение… Они медленно – кругами, в ритме сцены, заданном автором, – сближаются друг с другом. Глаза их светятся радостью… Радостью игры! Они опять чувствуют себя королем и королевой, снова ощущают подмостки под ногами! Эстер спасается бегством в царство иллюзий, в мир обманчивый, но в то же время родной и такой надежный!

В финале, объясняя Лиан свой отказ сниматься в кино, она говорит прямо в зал: «Радио уже проникло в нашу спальню, в туалет, в постель, а кино входит в столовую и гостиную. Эти огромные лица… Брр… В театре я больше всего люблю его тайну, расстояние, отделяющее нас от зрителя, – все то, что делает театр торжественным и праздничным…». Победа Эстер в финале – не только победа любви, победа женщины, это еще и победа Актрисы, а значит – театра!

В зал дают полный свет, звучит знаменитый хор рабов из «Набукко» Верди. Актеры кружатся, смеются, танцуют на поклонах, застывают на минутку, как для снимка (каждый раз новой группой) и вновь разбегаются…

Создатели спектакля – вечные пленники театра, добровольные его рабы – в этот вечер открыли нам свое настоящее лицо, подарили час откровения о себе, о своем ремесле. «Мы все – больные и умеем читать только те книги, которые рассказывают нам о наших болезнях», – заметил однажды в одном из автобиографических эссе Жан Кокто.

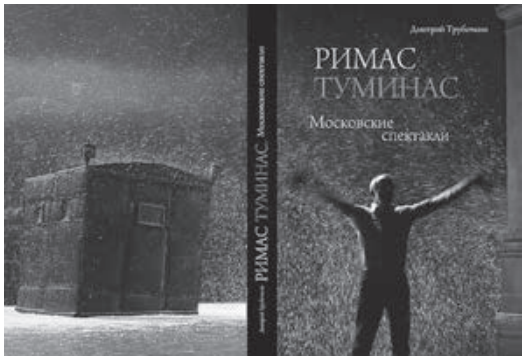
Александр А. ВИСЛОВ

«… ЕСТЬ ОСОБЫЙ ОТПЕЧАТОК»

ТРУБОЧКИН Д.В. РИМАС ТУМИНАС. МОСКОВСКИЕ СПЕКТАКЛИ. М.: Театралис. 2015

Массивным, тяжелым (в прямом смысле слова), богато иллюстрированным – одним словом, то, что раньше называлось «роскошным изданием» о театре сегодня, пожалуй, никого не удивишь. Другое дело, что томы эти посвящены, как правило, славным страницам былого, или же – если речь о современности – являются «датскими», то бишь, организуются к юбилеям – сценических ли коллективов, признанных ли мастеров. Содержательная часть (собственно, текстовое «наполнение») этих нередко утрачивающих всякий смысл уже на следующий день после юбилейных торжеств «шедевров полиграфического искусства» тут далеко не самое важное. Безусловный приоритет отдается богатству экстерьера, визуальному ряду, внешней солидности, в каждом отдельном случае напрямую зависящей, разумеется, от представлений о таковой и финансовых возможностях заказчика/издателя.

У Государственного академического театра им. Евг. Вахтангова – кто бы спорил?! – все хорошо и по части вкуса и в отношении прочих немаловажных составляющих творческого процесса, который, в данном случае, по справедливости должен быть назван и осмысленным, и полноценным, и современным, и при этом крепко опирающимся на традиции. Здесь прекрасно понимают, что подлинный репертуарный театр – это не просто труппа, пускай даже отменного уровня, и не только набор периодически представляемых спектаклей, пускай даже замечательных, но нечто большее. Он (театр) непременно должен выходить – особенно в наши дни – за пределы сцены, зрительного зала, самого театрального здания, работая и последовательно утверждая себя в более широком культурном поле. Одним из лежащих, казалось бы, на поверхности, но при этом отнюдь не из самых простых направлений



такой работы служит издательская деятельность, по части которой вахтанговцы ходят в явных передовиках производства. Совместно с дружественным «профильным» издательством «Театралис» они выпустили за сравнительно короткое время уже целую небольшую библиотечку, в которой нашлось место книгам самого разного, в том числе, и мемуарного, и архивно-исторического толка, но где нет ничего поверхностного, случайного, сделанного на скорую руку в связи с приближением какой-нибудь очередной круглой даты…

Особое место на этой «фирменной» полке занимает (причем, не только благодаря своим физическим параметрам, хотя вес «продукта», безусловно, заслуживает быть специально упомянутым – 1555 гр.) труд доктора искусствознания, профессора Дмитрия Трубочкина «Римас Туминас. Московские спектакли». Перед нами именно «труд» – слово, пожалуй, наиболее точно передающее характер издания. Для строгого жанра «монографии» оно, пожалуй, все же слишком поэтична (начиная прямо с выразительной обложки, где заглавный герой повествования стоит в эффектной позе, воздев руки навстречу столь любимому им театральному снегу и продолжая эпиграфом из Б. Пастернака). Для жанра же «книги очерков»,

Р. Туминас.
Репетиция
Фото Д. Дубинского.
Предоставлены
Театром
им. Евг. Вахтангова

или, скорее, «книги ликований» данное сочинение, слишком фундаментально, если угодно, «научно». О «желании ввести феномен режиссера Туминаса «в научный обиход» в качестве первой побудительной причины к написанию книги говорит на первых страницах Вступления к ней и сам автор (С. 7).

Строго говоря, на страницах книги последовательно, в хронологическом порядке разворачивается череда очерков-рецензий на спектакли, поставленные на сценах российской столицы выдающимся литовским режиссером, начиная с 2000-го года и заканчивая 2014-м годом включительно: две работы в «Современнике» и девять в Театре Вахтангова, восемь из которых были осуществлены им в качестве художественного руководителя. (Для полноты картины не хватает хотя бы краткого упоминания о «Мелодии для павлина» – пьесой О. Заградника выпускник ГИТИСа Римас Туминас дебютировал на московских подмостках в далеком теперь 1979-м, чтобы вернуться сюда двадцать лет спустя; но эта «лакуна» объясняется тем, что автор книги попросту «не успел» застать это спектакль при его жизни, а его сочинение – подчеркнуто свидетельский взгляд, высказывание очевидца.) Одиннадцать частей целого, носящих подчеркнуто бесхитростные заголовки –

«Играем … Шиллера!», «Ревизор», «Горе от ума» и т.д. (помимо них и Вступления, здесь имеются и Приложения, но о них речь впереди) – выступают, однако, ни в коей мере не «собраньем пестрых глав», написанных в разное время и с различными внутренними задачами, а в какой-то благоприятный

момент перепечатанных и сброшюрованных под одной обложкой, с претензией на некую концептуальность.

Этот довольно распространенный подход в искусствоведческом сегменте современного книгоиздания явно не метод Трубочкина. Он создает оригинальное, самостоятельное, специально написанное, а не «сшитое на скорую руку» из прежних публикаций, «записок и выписок», повествование. И, на первый взгляд, никоим образом не претендующее на то, чтобы кого-то поразить – эффектным «концептом», «новым словом» или оригинальностью письма – сочинение это, как минимум, удивляет. Обстоятельностью подхода, продуманностью замысла и проработанностью его воплощения, а еще поистине трепетным вниманием к детали. Качества, пребывающие по нынешним суетливым временам в не слишком большой чести – и не только в театроведческой практике – оказывается, способны произвести сильное впечатление.

Письмо Трубочкина, отталкиваясь от упомянутого эпиграфа – где речь идет, в том числе, о жизни, которая «как тишина осенняя подробна» – именно что подробна, не будет преувеличением сказать, вызывающе подробна. Вот, чтобы не быть голословным, характерная цитата:

«С поднятием занавеса мы видим на левом постаменте настоящую заснеженную статую полуобнаженной, купающейся Афродиты, напоминающей поздние классицистские копии античных статуй. Одной рукой Афродита придерживает спадающий плащ, прикрывая лоно, а другую подняла наверх, как бы поливая себя из кувшина. Иконография этой статуи слишком приблизительна по отношению к античным образцам (кувшин с водой тяжел для одной хрупкой, женской руки – естественно, ни у Праксителя, ни у его последователей нет такой «сильной» Афродиты); здесь богиня выглядит так, как будто бы она приготовилась для летнего купания, но должна была прикрыть сверху голову ладонью, защищаясь от петербургских осадков, да так и застыла. Она смотрится сюрреалистически странно и совершенно неуместно в этом холодном северном пейзаже – как будто в середине лета неожиданно наступила зима…» (С. 247)

И это еще не все сказанное про один лишь только элемент (!) сценографического решения спектакля «Маскарад». Насколько это «сюрреалистично» и несовременно в эпоху тотального торжества иронической скорописи, каждый из читающих, наверное, решит для себя сам. Однако в безусловной «уместности» такого подхода в наши быстротекущие дни сомневаться не приходится. Ни с точки зрения «вечности» – ведь именно такими трудами закладывается фундамент в основание будущих томов истории русского театра. Ни с позиции задач «текущего момента» – кто еще, как не протагонист книги, сумевший, что называется, «возродить и приумножить» славу одной из легендарнейших московских сцен, заслуживает столь кропотливого, пошагового исследования?.. Обладающего в данном контексте и очевидной практической ценностью, давая возможность попытаться разобраться, понять «как сделаны» спектакли Туминаса.

Для решения данной задачи профессор Трубочкин использует широкий арсенал возможных средств. Раскрыв, к примеру, раздел «Приложений», мы можем воочию наблюдать способ режиссерской работы над текстом – благодаря напечатанным для вящего удобства в параллель «сопоставлениям оригинальных версий драматических произведений со сценическими редакциями Р. Туминаса» (С. 425–506). Но даже подобный интерес к чисто «технической» стороне дела ни в коей мере не позволяет уподобить профессора Трубочкина профессору Серебрякову, которого – и это еще наиболее мягкая аттестация – за глаза именовали, как известно, «сухарем». Чего-чего, а сухости в этой книге, написанной живым, эмоциональным, образным языком, не чувствуется. Вот как емко и точно, в качестве выразительного примера, аттестуется на ее страницах тот же коллега Серебряков – правда, уже не чеховский, а туминасовский, сыгранный в Театре Вахтангова В. Симоновым: перед нами «профессор, величественно играющий в профессора, человека искусства – и, главное, бесконечно наслаждающийся этой

игрой» (С. 225). Эта игра – продолжает подробно раскрывать один из образов прославленного спектакля, описывая при всем при том «трогательного» персонажа Д. Трубочкин – «выдает несомненно умного и увлекающегося, но неглубоко человека, который сумел наполнить свою жизнь наибольшим количеством миражей, да еще и увлек ими окружающих». Так вот начало данной цитаты – это, в известном смысле, автохарактеристика. Книга «Римас Туминас. Московские спектакли» выдает автора, безусловно, умного и увлекающегося. Однако, «копающего» при этом куда как глубоко. Порой, может быть, даже слишком глубоко, хотя этот рабочий азарт не может не подкупать и всячески увлекает читателя.

Уместно вспомнить об еще одной, на сей раз крылатой фразе Бориса Пастернака – «во всем мне хочется дойти до самой сути». Дмитрием Трубочкиным в работе над его исследованием «Московских спектаклей» Римаса Туминаса это желание явным образом руководило. Иной раз данная «суть» предстает, повторимся, чересчур подробно препарированной. Скажем, начиная рассказ о «Ревизоре» – первой вахтанговской постановке режиссера, автор идет *ab ovo*, посвящает несколько абзацев пьесе, справедливо замечая, что она «широко разошлась на цитаты и афоризмы», что «проникли из школ даже в повседневный быт (С.60). Но вот приводить следом известное количество этих действительно хрестоматийных афоризмов, возможно, было бы и необязательно. В главе «Евгений Онегин» Д. Трубочкин, на наш вкус, слишком уж прямолинеен – можно сказать, по-серебряковски (в чеховском значении) прямолинеен – в рассуждениях о специфике жанра первоисточника. А пассаж, утверждающий, что «роман в стихах» является «редким гостем на нашей сцене» (С.332), в сравнении с драматическими сочинениями Пушкина и сценическими воплощениями его «недраматической поэзии», несомненно, требует известной корректировки в свете настоящего «онегинского» нашествия на подмостки последних лет. Какие-то положения книги вызывают вопросы еще большие. При перечислении оставивших свой след в истории мирового театра постановок еще одного хрестоматийного произведения русской классики (автор, надо сказать, порой, несколько злоупотребляет подобными историческими экскурсами, хотя в каких-то случаях, например, в случае информации о сценической судьбе пьесы Ж. Сиблейраса «Ветер шумит в тополях», они, безусловно, важны и необходимы) мы читаем буквально следующее: «После «Маскарада» Ю. Завадского в Театре им. Моссовета (1952) *следующая постановка* (курсив мой. – ***А. В.***) драмы Лермонтова состоялась только в 1992 году» (С. 240). Возможно, при наборе здесь выпало слово «значимая», но даже и в этом случае с таким взглядом трудно согласиться. Не говоря уже, о второй редакции спектакля Завадского (1964), эти четыре десятилетия были ознаменованы не одним десятком «Маскарадов» самых разных советской сцены. Среди них стоят быть, упомянуты, как минимум спектакль Л. Варпаховского с Арбениным – М. Царевым в Малом театре, версия Р. Козака с Арбениным – А. Феклистовым в Пятой студии МХАТ (1990), да и провинция за этот долгий период преподнесла не одну небезынтересную трактовку.

Впрочем, все эти «трогательные» замедляющие отступления и даже некоторые легкие несообразности накладывают на весь труд какой-то дополнительный «особый отпечаток». Отпечаток чего именно? Наверное, в первую очередь, самой личности автора книги. Выше мы говорили об его описании вахтанговского профессора Серебрякова, как о частичной самохарактеристике. Но немалое количество проникновенных слов, которые Дмитрий Трубочкин посвящает Дяде Ване – Сергею Маковецкому, это, в значительной степени, также штрихи к автопортрету пишущего. Ему ведь тоже, без сомнения, свойственны активно заявляющие о себе на страницах книги «острая наблюдательность, парадоксальное воображение, любовь к поиску нетривиальных форм выражения самых глубоких и сложных чувств» (С. 235).

Евгений АВРАМЕНКО

О-ФОРМ-ЛЕННЫЙ ДОСТОЕВСКИЙ

«ТЕАТР ДОСТОЕВСКОГО В РАБОТАХ ХУДОЖНИКОВ СЦЕНЫ. С.-ПЕТЕРБУРГ – МОСКВА. XX ВЕК»

СПб.: Кузнечный переулок, 2015

Этот научный альбом завершает серию изданий Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского. В 2009 г. была выпущена книга «Образ Достоевского в фотографиях, живописи, графике, скульптуре», в 2011 – «Образы Достоевского в книжной иллюстрации и станковой графике». В апреле этого года в театральном зале музея (что символично) состоялась презентация третьего, завершающего, альбома. Визуально он наследует двум предшественникам. Формат книги так же тяготеет к квадрату, на кофейную обложку наклеена репродукция (в данном случае – фрагмент эскиза Мирры Лихницкой к товстоноговскому «Идиоту»). На корешке чернеет заглавие: «Театр Достоевского».

Достоевский единственный из крупных русских прозаиков, в наследие которого не входит ни одной пьесы. Известен ответ Федора Михайловича княжне В.Д. Оболенской, просившей его дозволения переделать «Преступление и наказание» в драму: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют несоответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме». (Хотя дозволение на инсценировку княжна получила.) При этом вклад писателя в сценическое наследие неоценимый. И тут встречное движение: не только Федор Михайлович в разные периоды обогащал театр, но и театр открывал в Достоевском скрытые ранее пласты, не умозрительно, а *в действии* подтверждая какие-то догадки и гипотезы. Например, о связях произведений Достоевского с *commedia dell'arte*, балаганом, мистерией, мираклем, гиньолем… – с понятиями чисто театральными.

Составители альбома решили рассмотреть Достоевского в ракурсе не просто его сценических трактовок, но более узко – сценографии. Театр Достоевского *в работах художников сцены*. Ведущий петербургский искусствовед Михаил Герман на презентации книги охарактеризовал ее как уникальную. Действительно, сложно вспомнить другое издание, которое представляло бы какого-нибудь писателя через работу сценографов. Поворот неожиданный, очень интересный, но и таящий подводные камни.

Заведомо сложный поворот. Ведь можно было исходить из спектакля как такового; останавливаться просто на знаковых постановках,

в каждом случае подспудно оговариваясь, что в конкретном сценическом опыте было «центром тяжести»: актер в роли, ансамбль, строй мизансцен, режиссерская композиция или сценография. Это, конечно, было бы проще, но, с другой стороны, менее отважно.

На той же презентации Надежда Хмелева, автор обстоятельной обзорной статьи в этом сборнике, сказала, что, получив предложение участвовать в его создании, она сначала удивилась: «Ведь когда думаешь о воплощении прозы Достоевского на сцене, представляешь в первую очередь актеров. Только через актерское существование можно передать трагический надлом этого автора и душевную смуту его героев». В процессе работы пришло такое объяснение: эскиз ведь – наиболее вещественное выражение идеи спектакля. Представляя замысел в свернутом, формульном виде, он *предощущает целое*.

Еще одна важная проблема затронута уже собственно в обзорной статье «Достоевский в театральной декорации» – материальная среда в произведениях Достоевского. Опираясь на труды исследователей (М. Бахтин, А. Чудаков, Л. Гроссман, Ю. Манн), Н. Хмелева приходит к выводу, что Достоевский «никогда не отказывается от описания окружающего мира, чаще беглого, а иногда и подробного. Но как только внимание переключается в непостижимые глубины человеческой души, во внутренние противоречия и кризисы, зримый мир исчезает и герои остаются в особом, иррациональном пространстве, сотканном из чувств, мыслей, сомнений»[1]. Наверное, такой ракурс и заинтриговал создателей сборника своей – относительно именно Достоевского – парадоксальностью. Как невидимое «внутреннее», психологическое пространство может быть явлено в столь осязаемой и «формальной» категории, как сценография?

Обзорная статья словно настраивает читателя на путешествие по спектаклям XX в., каждому из которых посвящен отдельный текст. Предметом рассмотрения становится уже единичный сценический опыт. Авторы текстов о спектаклях – директор музея Наталья Ашимбаева, научные сотрудники Борис Тихомиров, Мария Михновец, Ирина Богомолова.

Каждый спектакль репрезентирован по единому принципу. На первом развороте – автограф Достоевского, рукопись произведения, лежащего в основе данной постановки (сценический текст как бы вырастает из строчек, выведенных самим Федором Михайловичем); поверх автографа напечатана цитата из этого же произведения. На следующем развороте – текстовая программка и «картинка», задающая образ спектакля (это может быть афиша, эскиз, фотография). А далее – текст о нем, иллюстрированный материалами из разных собраний. Что-то опубликовано впервые, как удивительный эскиз Мстислава Добужинского к «Николаю Ставрогину» в МХТ. Очень выразительно монтируются эскиз костюма какого-либо персонажа – и фотография актера в этом образе (что стало сквозным приемом в альбоме). Вот эскиз костюма Марьи Тимофеевны (Хромоножки) авторства Добужинского, а ниже – фотография Марии Лилиной в этой роли; и кажется, что пластика и вообще сущность героини «перетекла» с живописи в реальность.

В сборник включен каталог представленных в нем работ с краткими биографиями художников (составила его О. Зверева при участии Э. Дагиной и Е. Неклес), что свидетельствует о серьезности подхода. Сегодня музеи довольно часто выпускают просто альбомы, без научного оснащения; здесь же очевидна основательность и скрупулезность.

В отборе спектаклей составители альбома определили для себя жесткие границы: театр только XX века и только двух столиц. Движение по спектаклям (всего их тридцать два) – в порядке хронологии. Начиная от новаторских «Братьев Карамазовых» (1910) Владимира Немировича-Данченко, перевернувших представление о возможностях инсценизации прозы; и завершая постановкой «Обняться и заплакать» (2001) Георгия Васильева, премьера которой состоялась в Музее Достоевского.

Пожалуй, прихотливая логика отбора названий и стала уязвимым моментом этой книги. Что выбирать? – кажется, спектакли, уровень которых обеспечила прежде всего сценография.

И понятно, почему в список вошли пусть неосуществленные «Братья Карамазовы» (их должен был поставить Григорий Ге в бывш. Александринском театре в 1927 г.): эскизы Кузьмы Петрова-Водкина потрясают воображение. Но почему «Скверному анекдоту» Федора Комиссаржевского посвящен отдельный текст, а его же «Идиоту», в истории постановок Достоевского не менее важному, – нет? Почему выбор пал на «Дядюшкин сон» Театра-студии киноактера или «Игрока» московского Театра им. Пушкина, спектакли проходные даже в контексте 1950-х, в то время как отдельно не рассмотрен один из главных «достоевистов» Кама Гинкас? И неужели «Возвышенные люди (Фома)» Александра Товстоногова (даже и со сценографией Эдуарда Кочергина) или «Вечный муж» Петра Шерешевского (даже и со сценографией Эмиля Капелюша) стали более значимыми для петербургского репертуара рубежа XX–XXI вв., нежели «за кадром» оказавшиеся «Преступление и наказание» Григория Козлова или «Село Степанчиково» Виктора Крамера? Конечно, это можно объяснить тем, что какие-то спектакли особенно выразительны в плане пространственном – сценографическом, их легче преподнести визуально. Но ведь – по этой логике – оставить «за кадром» можно было, как ни странно, и товстоноговского «Идиота»: все же одним из ключевых спектаклей века его сделала не работа Лихницкой.

Статьи об отдельных постановках – разные. Какие-то спектакли возникают достаточно «объемно» и в контексте времени. Но некоторые статьи напоминают расширенные аннотации, и видно, что это написано филологом: вне чувства сценического действия.

Эти противоречия ослабляются упомянутой обзорной статьей, доказывающей, почему Надежда Хмелева – по образованию не театровед, а искусствовед – пользуется таким авторитетом среди театроведов. Автор виртуозно балансирует между панорамным взглядом на репертуар – и необходимостью всмотреться в «единицу театрального процесса»; при этом содержание всего спектакля «держится в уме», а словами выражена самая эссенция смысла. Постановка затрагивается вроде бы по касательной – с точки зрения работы художника, – но с ощущением законов сценического действия в целом. И кстати, в этом обзоре как раз возникают (явно недостающие по отдельности) постановки Камы Гинкаса, Валерия Фокина, Григория Козлова, Григория Дитятковского. Порой автор ступает и на территорию XXI в., что справедливо: иначе панорама не казалась бы полной.

И думаешь: а может, и правда, составителям стоило выйти за означенные временные рамки? – раз уж и отсчет спектаклей ведется с 1910 г. Может, если завершись список другим названием, монтаж был бы выразительнее? Напрашивается такая рифма: первая постановка «Братьев Карамазовых» в МХТ – и вызвавший столь бурную полемику спектакль Константина Богомолова в этом же пространстве спустя сто лет; но это как один из вариантов. С другой стороны, материала за последние 15 лет накопилось столько, что впору готовить следующий сборник – «Театр Достоевского XXI в.».

Да, хотя эта книга и объявлена как завершающая трилогию, уже на презентации из зала прозвучали идеи, куда бы направить свою энергию сотрудникам Музея Достоевского. Сосредоточиться ли теперь на великих актерских работах в «достоевских» спектаклях? А может, переключиться на кинематограф? (Зарубежные фильмы, в отличие от спектаклей, куда более доступны, и тут – наряду с Яковом Протазановым или Александром Сокуровым – возникнут Акира Куросава, Лукино Висконти, Робер Брессон.) В общем, у сотрудников Музея Достоевского, деятельность которых заставляет снять шляпу, интересные перспективы.

---

[1] *Хмелева Н.П. Достоевский в театральной декорации // Театр Достоевского в работах художников сцены. СПб., 2015. С. 10.*

PRO MEMORIA

Галина ЖЕРНОВАЯ

СТРУКТУРА ХАРАКТЕРА АФИНЫ В ТРАГЕДИИ ЭСХИЛА «ЭВМЕНИДЫ»

Эсхилу предстояло в «Эвменидах», третьей трагедии трилогии «Орестея», завершить не столько мифологический сюжет об Атридах, сколько собственную религиозно-философскую концепцию, уже обозначившуюся разными гранями в действенных структурах «Агамемнона» и «Хоэфор».

По Эсхилу, цель мироздания – гармония, в деле достижения которой богам не обойтись без человеческого участия. Поэтому боги и вовлекли в процесс миростроительства аргосского царевича Ореста, предварительно создав для него ситуацию необходимости отомстить за отца, воздать злу по справедливости, даже если лоном зла окажется собственная мать, вероломно убившая вернувшегося с войны мужа. И богиня Афина не случайно, на чем настаивают некоторые исследователи, возникла в трагедии о мировой гармонии. Именно ей и только ей дана способность из противоречий человеческого бытия созидать единство как полисной, так и вселенской жизни. Наконец, Афина представляет в трагедии Эсхила высокий образец женщины патриархальной культуры. Электра (в «Хоэфорах») – всего лишь земная дочь своего отца, возненавидевшая мать, – сознает, что без преступления человеку не дано уничтожить земное зло, она «разорвана» разнонаправленными намерениями и порывами. Афина – дочь небесного отца, не имеющая матери, богиня-девственница, ее мудростью человечество идет к преодолению враждующих различий, к примирению многого (за вычетом зла) в одном.

Эсхилу предстояло Клитемнестру, соотносимую им с подземной Атой, демоном Аластером и Эриниями, богинями-мстительницами за пролитую родственную кровь, столкнуть в противоборстве с Дикой (Правдой-Справедливостью) для того, чтобы привести к поражению, наглядным выражением которого был бы отказ от нее Эриний, их переход к Афине и превращение в Эвменид. Эринии в трагедии должны были сначала обнаружить свое родство с Мойрами, древними богинями судьбы, соприродными Дике, а затем – через Дику и Мойр – сочетаться с Афиной. С помощью Афины Эринии (старшие богини) примирялись с олимпийскими (младшими) богами, относительно недавно взявшими власть над миром и оттеснившими богов прежних поколений. Примирение вновь открывало Эриниям доступ к мировой жизни, из которой они как бы временно выпали. Отсутствие Эриний в сонме богов-олимпийцев хронологически совпадает с жизнью современного Эсхилу человечества и становится скрытой причиной той цепи беспримерных злодеяний в семействе Атридов, которую, как неполадку в мироздании, суждено устранить Оресту.

«Эвмениды» – трагедия без трагической развязки.

Древнегреческая скульптура Афина

Разрешение вековых противоречий дома Атридов происходит в ней бескровно: боги и люди совместным вердиктом избавляют Ореста, убийцу матери, от преследования Эриний. Традиционно победа одной из борющихся сторон сопровождалась в трагедии уничтожением другой. Теперь явлено сосуществование враждующих сил: Орест помилован, Эринии вознаграждены. Финал «Эвменид» предлагает вместо плача радость. И радость эта торжественна и серьезна. Подобно плачу, она имеет религиозный характер, ее следует воспринимать, по слову В. В. Вересаева, «как *таинство*, открывающее нам божественную сущность жизни» (курсив автора. – ***Г. Ж.***)[1].

Самая же божественная сущность жизни состоит в том, что мир устроен богами по законам гармонии, объединяющей противоположности. Христианская доктрина никогда не сеяла иллюзий насчет блаженства на земле и не вселяла надежд на бесконечность человеческого развития, в то время как языческие теологии основательно разрабатывали многие утопические мотивы. Среди фрагментов ранних греческих философов обращает на себя внимание высказывание Ферекида, который «говорил, что Зевс, намереваясь быть демиургом, превратился в Эрота, потому что, составивши, как известно, мир из противоположностей, он привел его в согласие и к любви и засеял все тождеством и единством – пронизывающим все»[2]. Ферекид, создатель одной из первых орфических теологий, принадлежал к поколению предшественников Пифагора. По доводам испанского философа Х. Ортеги-и-Гассета, изучавшего проблемы возникновения античной философии, конец VI века, а это, отметим, и есть время становления творчества Эсхила, относится к периоду, когда «орфизм и его теологии были интеллектуальными явлениями первой величины в общественной жизни Греции»[3]. Пифагорейское учение, распространявшее свое влияние на религиозно-философские центры Древней Греции, исходило, по указанию Ф.Х. Кессиди, из снятия противоречий как «среднего» состояния, делавшего «возможным преодоление борьбы противоположностей, установление гармонии (согласованности) между ними». Эта пифагорейская гармония мыслилась как «сосуществование, слияние и примирение противоположностей в некоем "среднем" числе»[4].

И подвиг-преступление Ореста был совершен ради осуществления мировой гармонии, хотя самим героем столь высокий мотив не осознавался. Именно гармония по какому-то не до конца проясненному в трагедии закону Справедливости (Дики) требовала, чтобы невинный и чистый человек принес себя в жертву. По исполнении этого условия всеобщая война должна была смениться тотальным умиротворением – в семье, полисе, вселенной. Гармонические совпадения (созвучия) реально проявляли себя лишь в музыке, но в ее числовых отношениях (пропорциях) греки как раз и видели отражение структурных закономерностей вселенной[5]. Поэтому не случайно и то, что гармония, созидаемая Афиной, имеет в трагедии музыкальное воплощение. Грандиозный коммос, завершающий действие «Эвменид», как всякий коммос, предполагал совместное пение актера (Афина)

[1] *Вересаев В.В. Аполлон и Дионис (О Ницше) // Вересаев В.В. Живая жизнь. М.: Политиздат, 1991. С. 212.*

[2] *Цит. по: Лосев А.Ф. Числовая и структурная терминология в греческой эстетике периода ранней классики // Вопросы античной литературы и классической филологии / отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. М.: Наука, 1966. С. 30.*

[3] *Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? / отв. ред. М.А. Киссель. М.: Наука, 1991. С. 264.*

[4] *Кессиди Ф.Х. Гераклит. М.: Мысль, 1982. С. 59.*

[5] *См.: Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика / общ. ред. В.П. Шестаков. М.: Госмузиздат, 1960. С. 29–32; СХОЛЭ. Философское антиковедение и классическая традиция. Новосибирск: НГУ, 2012. № 1.*

и Хора (Эвмениды), мелодические линии которых, согласуясь, создавали впечатление реализованного единства.

Мировая гармония никак не обнаруживала себя в жизненном опыте людей; как выдумка, она нуждалась в дополнительных обоснованиях религиозного или государственно-правового характера, например, в искусственно созданной атмосфере праздника по поводу прославления нового законодательства или достижений полисной внешней политики. Фантастические идеи античного язычества формировали и характерный для Эсхиловых «Эвменид» стиль, сочетавший вымысел с действительностью, сказку с былью. Примечателен вывод О.М. Фрейденберг: «Типологические черты утопии имеет "благословение" Афинам в эпилоге "Эвменид"»[6]. Поскольку театральное представление было частью полисного праздника, неизбежным становилось в таких случаях сращение трагедии с праздником, выраженное проникновением жанровых признаков одного типа зрелища в другое.

Главным препятствием на пути объединения трагедии и праздника оказывалась временная разобщенность театрально-мифологического сюжета с насущной конкретикой полисной жизни. Однако универсальность мифа, приложимость его равно ко всем эпохам человеческой истории, помогала преодолевать конфликт времен. В поздних «Эвменидах» у Эсхила присутствует то же самое неожиданное единение мифа с текущей современностью, что и в ранних «Персах». По мнению Г. Китто, английского исследователя политической мысли Эсхила (пересказ Г.Г. Анпетковой-Шаровой), «не следует упрекать автора "Персов" в искажении истории, потому что это не историческая, а религиозная драма; вместе с тем она политически актуальна»[7]. Политической тенденции, проникшей в религиозно-театральный мир Эсхила через праздник осуществляемой гармонии, в науке XX века уделялось большое внимание: изучали деятельность высшего афинского суда Ареопага, причины и перспективы военно-политического союза Афин и Аргоса против Спарты, военные экспедиции Афин в Египет и Малую Азию, нашедшие отзвук в тексте «Эвменид». Праздником была продиктована и идея прославления афинского государства, вдруг обнажившая силу и глубину патриотического чувства драматурга. Польский критик Я. Котт соотнес эту приверженность Эсхила афинской демократии с монархической идеей гегелевской философии: «"Прометей" и "Орестея" начинаются у истоков космоса; концом теогонии и истории, как для Гегеля Прусское государство, являлись для Эсхила Афины»[8]. Религиозно-мифологическая основа трагедии об Оресте и апофеоз Афины-градодержицы совместились в нерасторжимом единстве, которое позволяет оспорить справедливость, казалось бы, неоспоримо аргументированных доводов историка античной трагедии Н.А. Федорова: «Ни богиня Афина, ни Афинское государство не имели никакого отношения к мифу об Оресте. Изменение мифа, введение в него Афины и учреждения ареопага для суда над Орестом является в значительной мере нововведением Эсхила, руководимого

[6] *Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 363.*

[7] *Анпеткова-Шарова Г.Г. Обзор некоторых новейших зарубежных исследований творчества Эсхила // Язык и литература античного мира (к 2500-летию Эсхила). Philologia classica. Вып. 1. Л.: ЛГУ, 1977. С. 20.*

[8] *Котт Я. Греческая трагедия и абсурд / пер. с польск. В. Климовского // Современная драматургия. 1990. № 6. С. 163.*

определенной целью – прославить Афинское государство»[9].

Несмотря на признание очевидной важности для Эсхила афинской государственно-политической проблематики, исследователи XX века испытывали затруднения в определении главного героя трагедии. Большинство из них склонны были видеть такового в Хоре Эриний-Эвменид, ведущих свою действенную линию с необычайной наступательностью и решительностью. Эту точку зрения развивал и А.Ф. Лосев, обосновавший ее в главном своем труде об Эсхиле: «Хор Эринний (такое написание принято автором. – ***Г. Ж.***), можно сказать, проходит решительно все стадии действия, начиная от полной пассивности и кончая исступленной активностью, и все стадии морального состояния, начиная от злобного гнева и кончая торжественным воспеванием добрых начал жизни в связи со своим собственным превращением. Хор Эринний является подлинным драматическим героем со всеми перипетиями и сложной линией развития»[10]. Некоторые исследователи продолжали, по аналогии с «Хоэфорами», наделять функциями главного героя Ореста, хотя в то же время не могли не заметить его удручающей отстраненности от ситуации трагедии.

Определяющим признаком главного героя в трагедиях Эсхила следует признать наличие у него Хора. Хор принадлежал не трагедии как таковой, а исключительно герою, в отношениях Хора к герою еще сохранялись отзвуки древних культов[11]. В «Эвменидах» Хор Эриний, богинь подземного царства, «прикреплен» к главной героине – богине Афине. Божественный статус Хора не позволяет искать ему героя среди смертных. Афина участвует в двух эпизодиях из четырех, а также в коммосе, завершающем действие трагедии и всей трилогии, соотносимом по идейной насыщенности и монументальному стилю с пародом Хора старейшин в «Агамемноне». Отсутствие Афины в первых двух эпизодиях восполняется активностью Хора, не знающего, однако, о своей причастности к богине. В первом (Аполлон – Хор) эпизодии нравственные принципы Эриний подвергаются резкой критике со стороны бога-олимпийца: по сути Аполлон указывает на коренные различия между Эриниями и Афиной, что окажется существенным для понимания динамики их последующего сближения. Во втором (Орест – Хор) эпизодии показано могущество Эриний, их власть над преступившим заповедь человеком, – власть, которой бессмысленно сопротивляться. Но еще большее могущество явит перед богами и людьми Афина, когда сумеет подчинить себе Эриний. Преобладающее значение богини и ее особое положение в действии трагедии отмечены О.М. Фрейденберг: «Афина играет организующую роль у Эсхила»[12].

Своеобразие трагического жанра «Эвменид», совместившего мистериальное познание религиозной доктрины с пристрастной оценкой событий текущей политической жизни города, обусловлено опять же выдвижением на первый план образа богини Афины. Именно ею обеспечивается, как формулирует В.Н. Ярхо, это «любопытнейшее взаимопроникновение и смешение легендарно-мифологического сюжета из истории аргосского царевича Ореста с обсуждением

[9] *Федоров Н.А. Греческая трагедия. М.: Изд-во МГУ, 1960. С. 27.*

[10] *Лосев А.Ф. Эсхил // Лосев А.Ф., Сонкина Г.А., Тимофеева Н.А., Черемухина Н.М. Греческая трагедия: учебное пособие для пед. институтов. М.: Гос. учебно-пед. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1958. С. 77.*

[11] *См. об этом подробнее: Жерновая Г.А. Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Жанр – форма – направление / под ред. Г.А. Жерновой. Кемерово: КемГУКИ, 2009. Вып. 7.*

[12] *Фрейденберг О.М. Образ и понятие. С. 401.*

актуальных политических вопросов, волнующих всю массу афинских зрителей»[13]. Жанровая оригинальность трагедии диктует и особенности катарсиса, культивирующего в зрителе эмоции религиозного благоговения. Страх, вызванный Эриниями в начале трагедии, и сострадание к Оресту преобразуются к финалу в радость, порождаемую присутствием самой богини. Рефлексия в вопросах веры не всегда бывает противопоказана глубине и серьезности религиозного переживания. Применительно к «Эвменидам» А.Ф. Лосев говорил об этом в своей книге «Античная философия истории»: «Но когда Эсхил захотел возвеличить свой афинский полис с его новыми, раньше небывалыми государственными, гражданскими и демократическими тенденциями, он все же должен был поставить во главе Афин не что иное, как Афину-Палладу; и учреждение Ареопага как судилища наиболее справедливого Эсхил должен был приписать именно Афине-Палладе, которую он сделал даже его первым председателем. И мы не будем настолько легкомысленны, чтобы сводить здесь концепцию «Эвменид» Эсхила только к одной поэтической и вполне произвольной метафоре. Здесь мыслилась самая настоящая Афина-Паллада, а не основанная на ней метафора»[14].

В трагедии «Эвмениды» Хор Эриний своей принадлежностью Афине обеспечивает ей позицию и местоположение главной героини. Однако отношения героини и Хора не имеют сходства или хотя бы соответствия с тем, как осуществлялись взаимосвязи героя и Хора в «Агамемноне» и «Хоэфорах». Эринии ведут открытую борьбу с Афиной за Ореста, демонстрируя те формы и методы преследования преступника, от которых богиня в своей государственной практике отказалась, так как они противоречат современному уровню правового сознания.

Хор с самого начала, не зная о том, принадлежит богине, хотя не является ее прямым отражением, скорее, своеобразным кривым зеркалом. Хор всегда был Афиной, но не отдавал себе в том отчета, безраздельно увлекаясь исполнением своего предназначения – преследованием преступника-матереубийцы. Боги-олимпийцы Аполлон и Гермес, по мнению Эриний, впали в святотатство, оказывая помощь смертному, оскверненному убийством, с ними Хор ведет гневную полемику. Борьба богов столь внушительна по своему размаху и значению, а преступник так ничтожен в своей человеческой малости, что его порывы к противостоянию, если бы и возникли, не могли быть замечены ими. Эриниям поначалу как бы нет дела до Афины, стоящей вне их конфликта с Аполлоном, хотя с самого начала именно к ней ведут их все обстоятельства завязавшегося действия. Невнимание к богине свидетельствует также об уверенности Эриний в своей правоте, опирающейся на авторитет старинных заветов Мойр. Столкнуться с Афиной как с препятствием для функционирования в предписанных судьбой и вечностью рамках как раз и означает впервые увидеть Афину, и это произошло с ними в момент проигрыша тяжбы с Аполлоном и Орестом на суде под председательством богини. Они обнаружили вдруг силу, их превзошедшую, и впали в ярость. Осознание случившегося

[13] *Ярхо В. Эсхил. М.: Худ. лит., 1958. С. 180.*

[14] *Лосев А.Ф. Античная философия истории. СПб.: Алетейя, 2000. С. 69.*

вызревало не сразу. Разрушившая их сила Афины, при всей ее гнетущей действительности, все же оказалась не губительной, а спасительной, потому что Эринии и Афина – части единого целого, от Мойр происходящего, и пришла пора эти разделившиеся до противоборства части срастить, образовав из них новую целостность.

Характер богини не имеет структурных отличий от характеров других персонажей. Это театральное «равноправие» человека с богами в трагедиях Эсхила давно отмечено в исследовательской литературе. В реальности сценического действия царский сын Орест и боги Афина и Аполлон существуют как бы в одной плоскости. По А.Ф. Лосеву, «взаимоотношения Афины Паллады и Ореста строятся на чисто человеческой почве и могущество богини нисколько не лишает Ореста его самостоятельности»[15]. Боги в общении с людьми действуют по логике человеческой, и характеры их «скроены» по человеческим меркам – на контрасте этоса и патоса[16]. В характере героя должны присутствовать, как минимум, два поступка: поступок этоса, направленный на достижение цели, и поступок патоса, совершаемый бесцельно в момент катастрофы. В построении женского характера минимум требует не двух, а четырех поступков. Богиня Афина, как и другие трагические героини Эсхила, имеет два этоса и два патоса; как женщина, она представлена в двупланной ситуации. Структурная определенность характера богини позволяет рассмотреть в нем выражение эсхиловской концепции Афины. Характер состоит из четырех поступков, каждый из которых отмечает существенную грань божественной природы Афины: два из них раскрывают смысл ее государственно-практической деятельности, два других принадлежат сфере ее проявленности на арене олимпийского миростроительства. Между поступками этоса и поступками патоса, как и в характерах человеческих, Эсхил создает для богини ситуацию предельного напряжения, грозящую гибелью подвластного ей народа, но силой мудрости Афина преобразует катастрофу в гармонию.

Перечень божественных потенций Афины был определен еще в древних гимнах, именуемых гомеровскими. Один их них – XXVIII – обращен непосредственно к ней. Названы мудрость богини («хитро искусный ум»), девственность, воинский дар, защита городов, владение ремеслами (в первую очередь – ткачеством). В центр гимнического прославления поставлен эпизод рождения Афины из головы Зевса:

Родил ее сам многомудрый Кронион.
Из головы он священной родил ее, в полных доспехах,
Золотом ярко сверкавших.
При виде ее изумленье
Всех охватило бессмертных.
Пред Зевсом эгидодержавным
Прыгнула быстро на землю она из главы его вечной,
Острым копьем потрясая[17].

В трагедии Эсхила факт рождения Афины без участия матери имеет решающее значение для помилования Ореста. Причем, событие рождения не воспроизводится в действии, о нем не повествуют ни Хор, ни Вестник, но сначала Аполлон, потом сама Афина напоминают всем известную историю.

Д. С. Сарджент. «Орест, преследуемый фуриями». Фрагмент. 1921

[15] *Лосев А.Ф. Эсхил. С. 81.*

[16] *См. : Жерновая Г.А. Хор и герой как проблема характера в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон»); Жерновая Г.А. Система характеров в поздних трагедиях Эсхила («Агамемнон») // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. Традиция в истории искусств / под ред. Г.А. Жерновой. Кемерово: КемГУКИ, 2010. Вып. 8.*

[17] *Эллинские поэты / пер. В.В. Вересаева. М.: Худ. лит., 1963. С. 131.*

Афина делает это для мотивации своего выбора – поддержки сына, отомстившего матери за убийство отца: не пристало, дескать, ей, рожденной отцом, защищать женщину, лишившую жизни мужа:

Мне не было родимой, нет мне матери, –
Мужское все любезно, – только брак мне чужд;
Я мужественна сердцем, дщерь я отчая.
Святее крови мужа, как могу почесть
Жены, домовладыку умертвившей, кровь? (Эв. 736–740)[18]

Платон позднее возвел на мифологическом фундаменте гимнов здание философско-рационалистических обоснований античного политеизма. В диалоге «Тимей» он выдвигает на первый план две противоречащие друг другу потенции Афины: она и богиня войны, и богиня мира. Заслуживает внимания наблюдение Н.И. Григорьевой, исследующей диалог: по Платону, потенции войны и мира проявляются в богине не одновременно, они отстоят друг от друга на девять тысячелетий. Соперничая с Посейдоном (в далеком прошлом), Афина помогла одержать победу гражданам древних пра-Афин над войском атлантов. Второй ее лик проявился при основании новых Афин (и опять же в споре с Посейдоном): деревянное копье богини-воительницы покрылось листьями и превратилось в маслину (оливу), дерево жизни[19]. Двуипостасная природа богини нашла выражение в атрибутах – золотых доспехах и маслине, ставшей символом ее города.

По интуиции Платона, рождение из головы Зевса позволяет Афине быть выражением мысли ее родившего: она заявляет себя равной Демиургу. Демиург – строитель, Афина – ткачиха, но ее ткачество не просто ремесло, в котором она превзошла всех. Ткань, ею производимая, – жизнь вселенной, лишь отдаленно напоминающая о прялке и веретене. Богиня «притканивает» человеческое к божественному. А.Ф. Лосев, прослеживая развитие в философии Платона таких понятий, как политическая жизнь, исторический процесс, обнаруживает, что Платон именно их связывает со спецификой ремесла полисной богини – тканья, «царского плетения»[20]. Осмыслены Платоном и сакральные животные Афины – сова и змея, отличающиеся особой остротой зрения и способностью видеть ночью. Н.И. Григорьева, сопоставив «Тимея» с древними гимнами, приходит к заключению, что «важнейшие потенции Афины, прославляемые в эллинских гимнах на протяжении всего язычества, почти до неузнаваемости переосмысленные рационалистическим мышлением Платона, организуют и наполняют смысловую структуру диалога»[21].

Хронологически между гомеровскими гимнами, посвященными Афине, и «Тимеем» Платона располагается трагедия Эсхила «Эвмениды», отражающая своеобразную стадию перехода от мифологической образности к рационалистическому мышлению: в ней образность еще превалирует над понятием, но в самой театральной форме уже реализуется идея философского осмысления трагического содержания.

Афина появляется в трагедии лишь в третьем эпизодии (выезжает на колеснице) в точном соответствии с тем, как в третьем эпизодии

[18] *Здесь и далее цитаты из текста трагедии Эсхила «Эвмениды» даны по изданию: Эсхил. Трагедии (в переводе Вяч. Иванова) / отв. ред. Н.И. Балашов. М.: Наука, 1989.*

[19] *См.: Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / общ. ред. – А.Ф. Лосев, В.Ф. Асмус, А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994. Т. 3; Григорьева Н.И. Парадоксы платоновского «Тимея»: диалог и гимн // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1981. С. 83.*

[20] *См.: Лосев А.Ф. Историческое время в культуре классической Греции (Платон и Аристотель) // История философии и вопросы культуры / отв. ред. М.А. Лифшиц. М.: Наука, 1975. С. 17–20.*

[21] *Григорьева Н.И. Парадоксы платоновского «Тимея»: диалог и гимн. С. 89.*

первой трагедии, стоя на колеснице, выезжал Агамемнон. Учитывая «скульптурную» ориентированность античных искусств, можно сказать, что Афина, подобно Агамемнону в первой трагедии, – центральная «статуя» «Эвменид». Агамемнон являлся, чтобы быть встреченным Хором старейшин, ожидавшим его, Афина с первого мгновения вступает в общение с возникшим перед нею Хором Эриний. Агамемнон проделал путь от Трои до Аргоса, и Афина прибыла в Аттику из тех же мест, от берегов Скамандра, из земель, подаренных ей ахейскими завоевателями. Она торопится на зов Ореста, но встречают ее Эринии, невиданные по своему безобразию существа, внешность которых ее, однако, не смущает, а только удивляет.

Диалог-знакомство с Эриниями и Орестом строится Афиной сразу как начальный этап судебного дознания: стороны излагают суть своей распри, богиня задает уточняющие вопросы. Эриния, Предводительница хора, представляет себя и своих сестер как дочерей Ночи, которых в подземном царстве называют карами. В Афине Эриния видит дочь Зевса (то есть Дия – Дня) и направляет мысль присутствующих к противопоставлению Дня и Ночи, Света и Тьмы. Смысл предназначения Эриний в том, чтобы из человеческого общества изгонять преступников, запятнавших себя убийством. Орест – матереубийца, поэтому им безраздельно владеют Эринии, а у Афины не может быть на него притязаний. Афина задает вопрос, не было ли у него принуждения к убийству, и получает в ответ, что принудить человека убить свою мать невозможно. Определилась позиция одной из сторон. «Слышала истца донос» (Эв. 428), – говорит Афина.

Однако богиня не дает согласия разрешить дело Ореста через «предложение клятвы», как хотели бы Эринии. В одном из античных комментариев к трагедии расставлены необходимые смысловые акценты для понимания непростой по лексико-грамматической структуре реплики Эринии: «Вина его настолько очевидна, что ему незачем ни клясться в своей невиновности, ни требовать от нас, чтобы мы клятвой подтвердили свое обвинение»[22]. Орест, действительно, не может присягнуть в своей невиновности, а Эриния без препятствий дает клятву в том, что обвинения ее справедливы. Клятва Эриний безупречна, и дело можно завершить в их пользу без разбирательства. Но Орест просит «суда и правды» (Эв. 243), а их нельзя получить, предлагая клятву. Афина напоминает, что быть оправданным не значит быть правым, и начинает расследование.

Выслушав противоположную сторону, Афина обнаруживает себя зажатой в тисках непреодолимой двойственности. Суждение по делу Ореста она высказать не имеет права: не в ее компетенции тяжбы кровной мести. Но отказать молящему в разбирательстве она тоже не имеет права. Присутствие Эриний обременительно и опасно для города, но выгнать их нельзя из-за их неотделимости от Ореста. Если Ореста взять под защиту, Эринии уничтожат город.

Исхода я не вижу: ни оставить здесь,
Ни гнать их не дерзаю; там и тут – беда (Эв. 480–481).

[22] *Цит. по: Апт С. Примечания // Эсхил. Орестея / пер. с древнегреческого С. Апта. М.: Худ. лит., 1958. С. 172.*

Спасение Ореста возможно не иначе, как ценой гибели афинских жителей. Защита народа предполагает уступку Эринниям, ищущим казни Ореста. Для Афины теперь суть дела сосредоточена не столько на Оресте, который уже очищен от скверны убийства, сколько на Эриниях, имеющих неоспоримое на него право.

Характер эсхиловской Афины имеет два этоса: первый – градодержица (полиада), правительница и законодательница, следовательно, вселенская «ткачиха»; второй этос – «отчая дочь» Зевса, его божественная мысль. Этосы не контрастны, скорее, они дополняют друг друга. Платон в «Тимее» составил из этих свойств богини непротиворечивую пару[23]. Однако ситуация их проявления в трагедии создает обстоятельства, при которых один из этосов полностью исключает возможность другого. Осуществить мысль Зевса значит спасти Ореста и тем самым погубить город. И тот, и другой этосы составляют природу богини, не в ее воле перестать быть дочерью Зевса или покровительницей полиса.

Поступок, нацеленный на защиту молящего и одновременно выражающий государственное призвание полиады, – учреждение ею Ареопага, суда выборных присяжных заседателей по уголовным делам. Ареопаг практически реализует идею судебного процесса, в котором всякое дело непременно предполагает наличие защиты, обвинения, свидетелей, улик, клятвы и судоговорения. Такого суда нет у других народов, в Афинах же он основывается навечно. В рамках трагического сюжета учреждением Ареопага открывается для богини выход из безвыходного положения. Афина для Ореста, неподсудного никому из смертных в отдельности, создает прецедент коллегиального рассмотрения, справедливость которого обеспечивается участием в суде самой богини, возглавляющей совет лучших граждан. При этом она не занимается тяжбой Ореста непосредственно (не ее компетенция!), а ограничивает сферу своей деятельности надзором за принятием решений в судебной инстанции. Решение же принимается не ею, а выборными присяжными (она на равных правах с ними) через подсчет поданных ими голосов.

Мысль Афины лишена абстрактной созерцательности и образности, что характерно для Аполлона, ее мысль практическая, направленная на жизнеустройство человечества. Мудрость богини сказывается в организации общественно-государственных структур. По О.М. Фрейденберг, «Афина специально полисное божество»[24]. В законе древние греки искали наставлений надмирного ума, а законодателей почитали за богов. По толкованию П.И. Линицкого, «так как право и его действие выводили из божественного мироуправления, то поэтому первые проявления юридических понятий состояли под покровительством религии и облекались святостью ее форм»[25]. Ареопаг – это, конечно, высокий образец государственно-правового творчества Афины, но прежде всего это ее мысль, ставшая реальностью. А.Ф. Лосев подчеркивает эту осуществляемость мысли Афины, раскрывая специфику и качественные характеристики ума богини в сопоставлении с мышлением Аполлона: «Если Аполлон и Артемида суть как бы смысловая

[23] *См.: Григорьева Н.И. Парадоксы платоновского «Тимея»: диалог и гимн. С. 83.*

[24] *Фрейденберг О.М. Образ и понятие. С. 410.*

[25] *Линицкий П.И. Учение Платона о божестве // Платон: pro et contra / сост. Р.В. Светлов и В.Л. Селиверстов. СПб.: РХГИ, 2001. С. 91.*

образность вещей, их светлая и ясная, резко оформленная явь, то Афина есть *осуществление* этой яви, этой божественной мысли, т. е. реализация чистой образности как таковой» (курсив автора. – ***Г. Ж.***)[26]. Осуществляемость мысли Афины можно наблюдать как в формировании гражданско-правовой культуры полиса, так и в производстве материальных вещей, что позволяет градоправительнице быть еще покровительницей искусств и ремесла. Например, процесс изготовления ткани давал наглядное представление того, как отдельное (и различное) сливается, чтобы стать качественно иной целостностью, как из контрастного (и многого) созидается непротиворечивое единство.

Преступление аргосского царевича рассматривается в заседании, где Орест – подсудимый, Эриния – обвинитель, Аполлон – защитник, Афина председательствует на суде. Завещание Ареопагу, с которым Афина выступает перед голосованием, представляет собой религиозно-политическую программу ее государственной деятельности. Она призывает граждан оберегать город от двух крайностей: безначалия и самовластия. Ее правление учитывает склонность людей к правонарушениям, удержать от которых их можно только страхом наказания, своевременно внедренным в человеческие сердца правильным воспитанием. Учреждаемый ею Ареопаг призван внушать народу этот праведный страх. Судьи Ареопага, оказывающие большое религиозно-нравственное влияние на жизнь граждан, обязаны быть бескорыстными и неподкупными. Незасыпающая стража над спящими – вот смысл их миссии. Жителям полиса в свою очередь предстоит осознать высокое назначение нового учреждения, подобного которому нет у других народов.

Суд над Орестом в четвертом эпизодии способствует выявлению второго этоса Афины: ее мысль не существует отдельно от мысли Зевсовой. Однако приговор суда, подготовленный ее участием и содействием, создает ситуацию катастрофы для нее и Хора Эриний. Дочь своего отца, она заступилась за «сына отчего» Ореста. И внесла предложение – считать Ореста оправданным, даже если не будет перевеса голосов в его пользу, если голоса «за» и «против» разделятся поровну. Голос Афины обеспечил Оресту необходимое равенство и привел к победе над Эриниями. В итоге Эринии претерпевают скорбь поражения и намерены отомстить богине уничтожением города. Теперь ей предстоит усмирить их гнев.

Два контрастных патоса показывают Афину воительницей и умиротворительницей. Поступки патосов составляют содержание коммоса, примыкающего к четвертому эпизодию. Коммос, переводя действие из словесного плана в музыкальный, укрупняет основные свои темы и мотивы. Особое значение имеет сцена подчинения Эриний разумной воле богини, построенная Эсхилом как масштабное сражение космических сил, каковыми являются Афина и Эринии, призванные преобразовать мировую жизнь.

Афина в первом патосе – богиня войны и в то же время богиня мудрости. В ее природе мысль и война – одно. Ее мысль, стремясь к осуществлению, наращивает

[26] *Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика) / ред. Ю.М. Бородай. М.: Высшая школа, 1963. С. 210–211.*

свой действенно-волевой посыл, а действие в предельных конфликтных напряжениях сталкивается с противодействием и становится борьбой. Война Афины, в отличие от войны Ареса, разумна. По определению исследователя античной мифологии А.А. Тахо-Годи, «ум и воинственность слиты в одном прекрасном образе Афины. Ум ее пронизан живой деятельностью, а воинственность ее всегда продуманна, соразмерна и знает свои пределы»[27]. А.Ф. Лосев в словарной статье об Афине говорит, что богиня – «мысль Зевса, осуществленная в действии»[28]. В большой работе, ей посвященной, он подчеркивает, что в период утверждения новых олимпийских ценностей Афина – «порождение ума и воли Зевса, т. е. сама есть волевой разум и как бы олицетворение доблести. По тем же причинам и тоже только с этого времени она вечная дева»[29].

Началом коммоса обозначена «переходная от счастья к несчастью» точка в развитии действия трагедии: Орест оправдан, оскорбленные Эринии в ярости. Негодование разгневанных Эриний, по А.Ф. Лосеву, – «это сам ужас, вскипевший своим дьявольским пламенем»[30]. Эринии кричат, возмущаются, стенают, потому что страдают. Важно наблюдение В.Н. Ярхо: «"Страданию" подвержены не только люди, оно способно поразить и божественные силы, – здесь, разумеется, нельзя говорить о смертельном исходе, но по интенсивности переживания представители божественного мира ничуть не уступают смертным. В "Орестее" этой страдающей стороной оказываются Эринии, особенно после того, как они теряют власть над оправданным судом афинского ареопага Орестом»[31].

Обида Эриний велика: новые боги, по их представлениям, попрали старинные заповеди, ввергли их, хранительниц завета, в стыд и позор, обрекли на нескончаемую боль и бесчестье. Старые богини сравнивают себя с растоптанной змеей. Униженные, они готовятся потравить черным ядом афинские окрестности, погубить поля и жилища, обречь на медленную смерть стада, растения и людей. Дважды дословно произносят они свои проклятия и угрозы – в строфе и антистрофе, – что должно свидетельствовать о их неумолимости, о невозможности для них оставить обиду без отмщения. В этот именно момент Афина приступает к укрощению старых богинь.

Разбирая тяжбу Эриний с Орестом, Афина не допускала лицеприятия. «Вам нет обиды, в приговоре жала нет» (Эв. 795) – вот ее первый довод. Тяжба решилась равным числом голосов, у Эриний даже был поначалу перевес над Орестом в один голос, указывающий, что люди, решая его проблему, не отступили от вечной правды старых богинь. Но, по логике драматурга, люди без помощи богов обречены были на ошибку в правовой квалификации подвига-преступления Ореста, они видели в нем только преступление, игнорируя величие подвига добровольного принесения себя в жертву богам. Голос Афины, обеспечивший оправдание Ореста, ничем не отличался от голосов других судей. Как и они, богиня имела право на изъявление своего мнения, опиравшегося к тому же на предстательство Зевса и слово Аполлона, сказавшего, что нет вины на том,

[27] *Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. С. 49.*

[28] *Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. Боги и герои Древней Греции. М.: Слово/Slovo, 2002. С. 103.*

[29] *Лосев А.Ф. Афина Паллада // Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах / сост. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 1999. С. 327.*

[30] *Лосев А.Ф. О мироощущении Эсхила // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 832.*

[31] *Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Худ. лит., 1978. С. 116.*

кто богу не противился. И потому грозить гражданам Афин, как это делают Эринии, несправедливо. Лучше было бы для них поселиться в этой стране и оберегать ее. Афина обещает оскорбленным богиням в вечный удел престолы и пещеры.

Эринии же, оглушенные отчаянием поражения, не способны были расслышать призыв к миру. Афина, настаивая, что бесчестья для них в Орестовой победе нет, незаметно переходит к угрозе, когда говорит о своей надежде на помощь Зевса, который, несомненно, ударит в Эриний молнией, если они попробуют осуществить свои неисцелимые кары в ее пределах, ключи же от молний хранятся, между прочим, у нее. Поэтому Эриниям пора притушить гнев, остановить лавину злых слов, унять бушующую горечь. И Афина предлагает Эринии стать сопрестольницей, вместе править городом, а народ будет отдавать старым богиням от всего первый плод, потому что к прежним их обязанностям добавится еще одна – помогать рождению первого ребенка в семье. Выходило, что Эринии не только не понесут никакого урона, но лишь теперь их правда выйдет на свет и станет действительно божественной, а сами они, лишенные пристанища и почета, возвратят уважение к себе на небе, на земле и в подземном царстве.

И Эринии постепенно теряют уверенность в необходимости противостояния, хотя еще долго жалуются на обиду, взывая к Матери-Ночи:

Слышишь ли, Матерь Ночь,
Старицу древнюю
Как ни во что почли,
Как обошли меня,

А.В. Бугро.
«Орест, преследуемый фуриями». 1862

Хитрыми ловами
Древних лишили прав? (Эв. 845–847)

Столкнувшись с силой, пересилившей их, побежденные Эринии ищут причину случившегося в обмане и хитрости Афины. Кстати, в эпической традиции мудрость богини подчас понималась именно как хитрость. Не случайно любимым героем Афины, которому она постоянно покровительствовала, был хитроумный Одиссей, идеальное воплощение национального характера. У Эсхила мудрость Афины всегда на грани военной хитрости, хотя грани этой не переступает. Почувствовав смятение в стане Эриний, Афина придает беседе с Предводительницей хора дружеский тон. Она высказывает опасение, что Эринии откажутся от приглашения, но, вспоминая об Афинах в других землях, будут сожалеть и печалиться. Вглядываясь в будущее, Афина отчетливо провидит в своем городе Эриний-Эвменид, служащих благу народа и облагодетельствованных народом. Такова отдаленная, но реальная перспектива их

отношений, поэтому и сейчас не следует предаваться распрям и усобицам: пусть Арей распространяет свое агрессивное неразумие за городскими стенами. Переведя интонацию высказывания в патетический регистр, Афина, наконец, склоняет нежданную гостью к миру. Богиня младшая смиренно просит старшую остаться в городе. А если Эриния все же уйдет, то не должно быть и не будет у нее мотивов для разорения афинской земли. Она свободна в выборе: поселиться в Афинах или покинуть их. И Хор начинает переговоры об условиях своего постоянного пребывания в городе. Афина одержала победу.

Сражение, данное Афиной Эриниям, представляет собой поступок-процесс, раскрывающий суть воинского искусства богини. Главное же оружие – действенная мысль, нарастающая активность которой способна поколебать позицию оппонента (противника). Словесные поединки достаточно адекватно реализуют ее воинскую потенцию, недаром она дорожит своим участием в словопрениях и судоговорениях. Первый патос Афины – воинственность разума – находит выражение, между прочим, в музыкальных формах коммоса. Второй патос – радость миротворчества, обретение гармонии – подан сразу вслед за первым в заключительных разделах того же коммоса. Патосы резко противоположны и выражают двуединую природу богини, которая, по словам И. Тэна, «была гением страны, душой этого народа»[32].

Гармония как радость всеобщего согласия преображает чудовищных Эриний, они становятся благосклонными Эвменидами, изменяют свои душевные свойства и облик. Противоположности, слившиеся в гармонию, в античном понимании, – раздельности, когда-то развившиеся из целостности[33]. Вместе с народом Афина провожает преображенных богинь к месту их нового жительства. Только здесь и теперь наступает момент единения Хора с богиней (главной героиней), имеющий важное структурно-действенное значение в эсхиловских трагедиях. Факт единения Афины и Эвменид обоснован и религиозно-философской концепцией Эсхила, и музыкальной формой коммоса. Радость обретенной гармонии, поданная драматургом как патос главной героини, а следовательно, и всей трагедии, заместившая собой скорбь и похоронные плачи, составляющие необходимый элемент трагического действия, – явление в античном театре нечастое, но, можно полагать, и не исключительное. М.Л. Гаспаров называет такой трансформированный элемент структуры антипатосом[34]. Обретение гармонии вызывало в зрителях не меньшее эмоциональное потрясение, чем гибель героя. Трилогия Эсхила вела их от ужаса к блаженству. Ужас, носителями которого были Эринии, сгустившийся уже к финалу трагедии «Хоэфоры», в «Эвменидах» набирал силу, чтобы разрешиться претворением в радость. А.Ф. Лосевым определена значимость этого перехода: «Поскольку такое превращение Эриний в Эвменид увенчивает собой длинную и тяжкую цепь кровавых ужасов и преступлений, оно является целью и смыслом данной трагедии; а будучи выражено в острейших и патетических образах, оно, очевидно, является также и основной особенностью всей трилогии»[35].

[32] *Цит. по: Гиро П. Быт и нравы древних греков. Смоленск: Русич, 2000. С. 275.*

[33] *См.: Лосев А.Ф. Эстетическая терминология Платона // Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 43.*

[34] *См.: Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии / отв. ред. С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1979. С. 143.*

[35] *Лосев А.Ф. Эсхил. С. 86.*

Надежда ЕФРЕМОВА

ИСТОКИ ДРАМАТУРГИИ С. ПОЛОЦКОГО

И ПЕРВАЯ РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ «О НАВХОДОНОСОРЕ ЦАРЕ, О ТЕЛЕ ЗЛАТЕ И О ТРИЕХ ОТРОЦЕХ, В ПЕЩИ НЕ СОЖЖЕННЫХ»

Первый русский профессиональный драматург Симеон Полоцкий вошел в историю отечественного театра как автор двух пьес – «О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных» и «Комедией притчи о блуднем сыне». Хотя Симеон Полоцкий и считается основателем «школьного» театра в России, названные стихотворные драматические произведения, не имеющие, кстати, авторской датировки, до сих пор не были всесторонне исследованы. Период их создания определяется специалистами широко и неточно; как произведения драматической поэзии в категориях жанра они не оцениваются; не исследуются они и как образцы возникшей в новое время нормативной теории драмы и театра – западноевропейской школьной поэтики; не привлекали они внимания театроведов как сценические постановки разного типа театров XVII в.

Не став основоположником традиции русского школьного театра (в Москве не было в ту пору постоянно действующей духовной школы), Полоцкий дал импульс к его рождению, воспользовавшись западноевропейским опытом в сочинении пьес и создании театральных представлений. Соблюдение правил европейской драматической поэзии, усвоенных им сперва в православных братских училищах в Киеве 1640-х гг., затем в иезуитской среде Виленской академии 1650-х гг., определило поворот его творчества от ранних квазитеатральных декламаций, сочиненных провинциальным дидаскалом, к ученым стихотворным драмам московского периода.

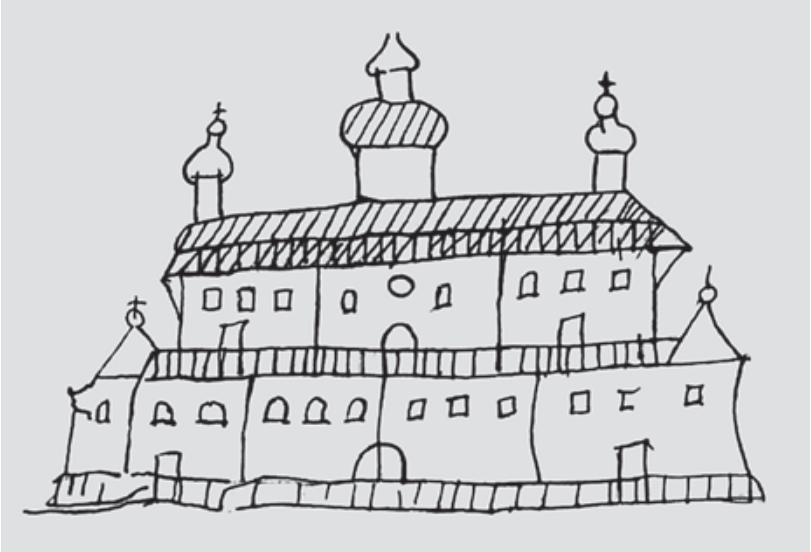
Симеон – Самуил Гаврилович (Емельянович) Петровский-Ситнянович[1] – открывает ряд русских просветителей и придворных поэтов. Он родился в 1629 г. в Полоцке, городе Великого княжества Литовского, население которого было по преимуществу православным. В ходе Ливонской войны (1553–1583) местная епархия, отложившись от Литвы, непродолжительный период с 1563 по 1579 гг. входила в состав московской митрополии, откуда на служение поставлялся архиепископ. Затем город был возвращен в состав княжества, а большинство православных храмов и монастырей передано

Симеон Полоцкий (1629–1680). Гравюра Н. Соколова

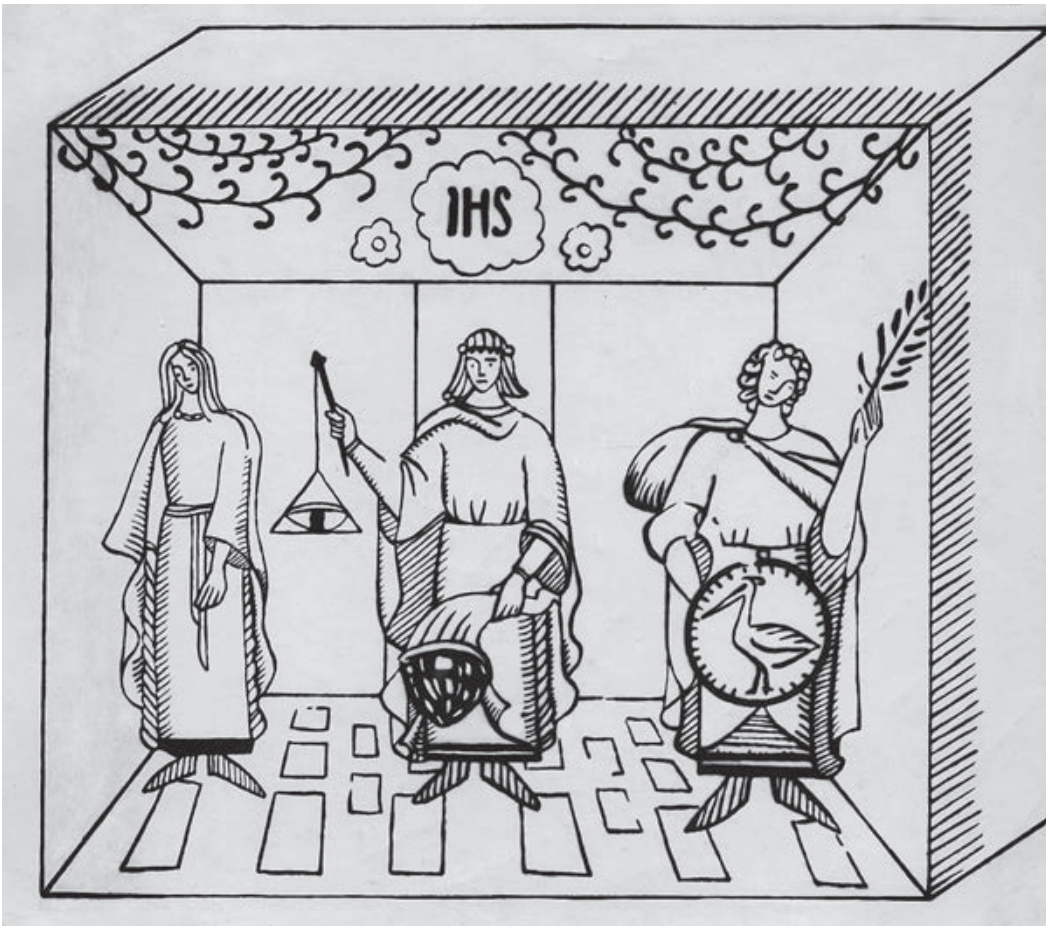
в собственность иезуитам, тогда как за православными жителями оставлены кафедральный Софийский собор и Богоявленский монастырь. Ими снова стал управлять литовский митрополит, подчиненный Константинопольскому патриарху, и прямая церковная связь с Москвой пресеклась. На Варшавском сейме 1585 г. было подтверждено изъятие православных церквей и монастырей с целью учреждения полоцкой иезуитской школы для воспитания юношества. В отличие от литовских Киева и Львова, Полоцку так и не удалось сделаться центром православного образования и просвещения. В 1654 г. после успешного штурма русскими войсками Полоцк снова на короткое время вернулся под власть московского государя, и в 1656 г. недавний постриженик Богоявленского монастыря, преподаватель его братской школы Симеон с двенадцатью отроками приветствовал стихотворной декламацией православного царя-освободителя Алексея Михайловича.

Известно, что Полоцкий был выучеником Киево-Могилянского коллегиума, в котором с 1632 г. учебная программа формировалась по плану католических коллегий с предпочтительным преподаванием латинского и польского языков. Завершить свое обучение в Киеве Симеон мог не позднее 1651 г. (тогда коллегиум был разграблен литовским гетманом Янушем Радзивиллом и прекратил регулярные занятия). Вероятным учителем Симеона в киевском коллегиуме 1640-х гг. был его старший современник Епифаний Славинецкий – выпускник киевской братской школы, переселившийся в Москву в 1649 г., знаток греческого писания, сторонник образовавшейся в столице «грекофильской» партии и наставник иноков Чудова монастыря в греческой премудрости. Он явился позже и страстным оппонентом латиниста Полоцкого[2], так неожиданно возвысившегося при дворе царя Алексея Михайловича. От Епифания и его круга исходили при жизни Симеона подозрения в его связи в молодые годы с иезуитами[3]. Патриарх Иоаким уже после смерти Полоцкого на церковных соборах 1687 и 1689 гг. уличал того в папистской ереси[4]. По косвенным доказательствам после завершения курса в Киеве будущий драматург мог продолжить образование в Виленской иезуитской академии[5]. Связь Симеона с городом Вильной подтверждается его завещанием[6].

Избрав символическую седмицу мерой исчисления жизни, Симеон выделяет четырнадцать лет, которые провел в учении. Следующим знаменательным событием своей жизни Полоцкий считает принятие монашеского обета – в 27 лет, то есть в 1656 г., когда был пострижен в полоцком Богоявленском монастыре при



Петр Могила. Проект Киевского коллегиума. 1630-е гг.



Сцена и персонажи школьного театра. Из «Поэтики» М.-К. Сарбевского. Конец XVII в.

игумене Игнатии Иевлевиче, своем наставнике по Киево-Могилянскому коллегиуму, дерзнувшем принять его после пребывания у иезуитов. Он сделался дидаскалом, то есть педагогом начальных классов братской школы в Полоцке – преподавателем поэтики и риторики. В этом качестве он предстал перед царем Алексеем Михайловичем и был приглашен ко двору воспитателем царских сыновей. Двум царевичам – Алексею и Федору – Симеон преподавал польский и латинский языки.

Став православным монахом и наставником питомцев братской школы полоцкого Богоявленского монастыря, Симеон слагал польские и словенские вирши и для ученических ораций, и для местной шляхты; сочинял он «стихи краесогласные» на латинском, польском и западнорусском языках, бывших в употреблении в культурном и повседневном обиходе Литвы. Ни вирши на случай по заказу литовской знати, ни торжественные декламации на вход его царского величества в освобожденный Полоцк, явившись новинкой для московитов, не давали повода усомниться в религиозном благочестии автора, хотя церковнославянским – книжным языком Московской Руси, по его же собственному признанию, Симеон овладел после 1664 г., водворившись в царствующем граде.

Мастерству сочинять пьесы Полоцкий, вопреки бытующему мнению, обучался не только

по киевским поэтикам[7]. В них и в более поздний период драматическая поэзия зачастую не отделялась от риторики, не рассматривалась как самостоятельный вид, смешивалась с поэзией трагической, комической, буколической, сатирической, с диалогами, панегириками и пародией; кроме того, в киевских поэтиках не было четких жанровых дефиниций, а главное – упоминаний об условиях сценической постановки. Драмы Симеона Полоцкого, учитывающие требования жанра и принцип обязательного сценического воплощения, были написаны «по следам» польских теорий «школьной» драмы из Виленской академии[8].

Авторы польских латинских поэтик, цитируя жанровые дефиниции из книжных поэтик западноевропейских отцов-иезуитов, ориентировались на воспроизведение латинских примеров, игнорируя метрические особенности национального стиха; толковали драму не как идеальную литературную форму, но как явление сценическое, репрезентативное, образец красноречия в большей степени, нежели безразличный к сценическим условиям, предназначенный для чтения литературный текст. Их существенным отличием стало наблюдаемое расхождение античного образца драматургии и театра, с одной стороны, и новой латинской драмы и ее постановочных особенностей, с другой. Это несовпадение не фиксировалось авторитетными изданиями иезуитских поэтик – оно проявилось в «культурном пограничье» Западной Европы – там, где образ античного театра не мыслился частью национальной традиции.

Несмотря на значительное расхождение во времени, Симеон Полоцкий, без сомнения, был знаком с поэтическим учением образцового новолатинского поэта Матея Казимира Сарбевского. Подтверждением чего служит конспект Симеона «Краткое руководство поэтики» (*Commendatio brevis poeticae*), сохранившийся в его московском архиве и представляющий собой компиляцию фрагментов из раздела «Об остроумной поэзии» (*De acuto et arguto*)[9] теории Сарбевского. В поэтике М.-К. Сарбевского, помимо впервые заимствованных аристотелевских определений трагедии и комедии, содержатся развернутые наблюдения над сценической составляющей школьной драмы, которая интерпретирована вне связи с устройством античного театра; рисунки-чертежи автора, приложенные к поэтике, фиксируют постановочные приемы школьного театра иезуитов.

Принципы украинского и (позже) русского школьного театра формулировались на периферии латинского католического мира – в польских учебных коллегиях – на фоне стремительного продвижения в Речь Посполитую монахов из ордена Иисуса. К началу XVII в. иезуиты и в университетах, и в католических коллегиях Западной Европы определяли правила школьной драмы и сценические условия ее постановки[10], а если и делали уступку в пользу большей доступности зрелища, то незначительную: включали в основной сюжет пародийную интермедию, сочиняя, однако, и ее на латинском языке. Латинизации школьной сцены при иезуитах пытался противостоять театр польских католических коллегий. Практика театральных представлений сложилась здесь к концу XVI в. и сводилась к исполнению в костелах стихотворных декламаций с хорами и народными интермедиями, которые назывались диалогами и представлялись на латинском и польском языках. В Речи Посполитой наряду со школами иезуитскими, католическими, реформатскими и униатскими учреждались и православные братские школы с курсами поэтики и риторики, формально следовавшими положениям Школьного устава общества Иисуса, но отступавшими от них в главном – в обязательном использовании латыни при создании образцового поэтического произведения. Здесь диалоги для упражнения в риторике и сочинялись, и представлялись на славянском языке.

С появлением в начале XVII в. представителей ордена Иисуса в пределах Польши и Литвы связано постепенное угасание обычая школьных представлений в костелах, место которых постепенно заняли театрализованные городские процессии на праздник Тела Господня. Эти шествия с 1604 г. ежегодно устраивало основанное при Виленской академии в соборе св. Казимира братство *Corpus Christi*.

Латинские стихотворные диалоги в четырех частях с прологом, эпилогом и хорами, с комическими интермедиями на польском языке – так называемые райские действа об Адаме и Еве, сюжеты о Мельхиседеке, Моисее и Медном Змие или Ковчеге Завета – превратились в живые картины иезуитских процессий. Причем конфессиональных запретов на участие в шествиях не устанавливалось, в них могли объединиться все христиане города.

На ограничение публичных сценических представлений под давлением иезуитов с начала XVII в. оказывала влияние Реформация. Отбор библейских сюжетов для сценических постановок у протестантов и католиков различался – протестанты отказались от сюжетного параллелизма сцен Ветхого и Нового Заветов, сосредоточившись на изложении одного фрагмента или отдельной книги Священного Писания. Обратились они и к разработке сюжетов евангельских притч, исключив из сценической практики истории из жизни святых и инсценировки в жанре «Страстей Христовых», дабы уклониться от трактовки церковной догматики.

Римско-католическая церковь, стремясь укрепить свои позиции в славянских землях, продолжавших в течение XVII в. испытывать влияние протестантизма, поощряла и театрализованные процессии с изображением живых картин, в которых символические фигуры имели внятное и устойчивое богословское толкование, и зрелищные церемонии признания местных святых, организованные теми же иезуитами.

С их участием прошла одна из самых знаменательных канонизаций в истории Великого княжества Литовского, имевшая отношение к Виленской академии. В 1604 г. состоялось торжественное действо в честь святого Казимира, ставшего патроном учебного заведения, а впоследствии и небесным покровителем всего княжества[11]. После литургии процессия двинулась к академии, перед воротами которой, вблизи построенного в честь новоявленного литовского святого костела, была воздвигнута триумфальная арка, украшенная аллегорическими фигурами Непорочности и Благочестия с соответствующими пояснениями на латинском языке[12], литовским гербом и фигурами святых покровителей края[13]. У триумфальной арки в ожидании процессии располагались хористы и музыканты. Сквозь нее на площадь перед академией проехала возглавлявшая шествие колесница с трубящей Славой. Слава призывала выйти на площадь всех участников действия – Академию и ее свиту, чтобы приветствовать латинскими декламациями как обретенного святого патрона, так и высоких гостей. Аллегорическую фигуру Академии сопровождали Теология с крестом и книгой, Философия с физическими инструментами, История с пером, Филология с изречениями на трех языках – греческом, латинском и еврейском, Красноречие (Риторика) с мечом, Поэтика (Поэзия) с орлом и Грамматика с ключом[14], долженствующие символически представлять семь свободных искусств.

Свидетельство, оставленное иезуитом Кноглером, любопытно тем, что содержит описание элементов поэтики публичных церемоний из репертуара школьного театра иезуитов. Они были усвоены и интерпретированы в новых обстоятельствах – сперва в 1656 г. – во время приветствия вступившего в освобожденный Полоцк царя Алексея Михайловича: двенадцать отроков-учеников братской школы Богоявленского монастыря под началом Симеона декламировали стихотворный диалог-панегирик; позже – в первые годы XVIII в. в представлении о семи свободных искусствах в честь его сына Петра и внука Алексея (тогдашнего наследника престола московских государей) в стенах Славяно-греко-латинской академии[15].

Сохранилось описание живой картины, входящей в процессию, устроенную иезуитами в Вильне в 1627 г. в день Пальмового воскресенья, которая символически толкует один из образов книги пророка Даниила. Живая картина с участием аллегорических персонажей отсылает к древу жизни, которое является во сне могущественному вавилонскому царю – отсюда и его наименование в польском источнике как древа Навуходоносора[16]. В живой картине нет сюжетного развития, его замещает дидактико-риторический образ. На первой повозке

Хождение на осляти в Вербное воскресенье в Москве. 1630-40-е гг. Из книги А. Олеария.

рядом с древом Навуходоносора находится Натура (Натура людская – наиболее популярный персонаж из списка аллегорических фигур польского школьного театра XVII в. и южнорусского XVIII в.), под сенью древа, украшенного листьями, плодами, цветами и птицами, располагаются звери, а над тварным миром возвышается Закон Божий. На второй повозке следуют Слава, Провидение и Милосердие Божие. История вавилонского владыки, как и он сам, исключены из картины – их место занял абстрактный и универсальный человек среди земного изобилия, которое при условии сохранения божественной вертикали (соблюдения божественного закона) сулит ему возвращение в райские кущи. Спасение возможно через покаяние – о чем трубным гласом возвещает Слава и в чем удостоверяют Провидение и Милосердие.

Очевидную близость к иезуитской церемонии с древом Навуходоносора в Великом княжестве Литовском обнаруживает упраздненный в конце XVII в. московский чин «Хождения на осляти» или «Действа цветоносия», исполняемый на праздник Входа Господня в Иерусалим в Вербное воскресенье[17].

Описания этого чина были сделаны трижды[18]. Трое авторов обращают внимание на вербное дерево и порядок шествия: древо украшается диковинными плодами, крепится на повозке, которую тянут две лошади, повозка обивается зеленым и красным сукном, рядом с украшенным деревом стоят отроки-певчие в белых стихарях; вслед за повозкой движется первосвященник, восседающий на лошади и держащий крест в правой руке и Евангелие в левой[19]. Верба из московского действа цветоносия напоминает древо Навуходоносора из виленской иезуитской процессии. О вербном дереве как древе жизни свидетельствует и архидьякон Павел, описывая, как после его троекратного освящения патриархом, срезаются и

измельчаются веточки вербы, снимаются плоды с дерева, кладутся на серебряное блюдо и отправляют в подарок царице, ее дочерям и сестрам царя, то есть женщинам, в церемонии участия не принимающим. Отмечает он и веру мирян в целебную силу освященных веток вербы[20], но не распространяется о богословском значении этого символа. Известно лишь, что во время совершения литургии верба остается у южных ворот храма и благословляется патриархом после окончания службы. Автор лишь интерпретирует сакральный смысл топографии в ходе процессии – от Успенского собора Кремля через Спасские ворота к приделу во имя Входа Господня в Иерусалим Покровского собора (где все приделы, по его словам, уподоблены Гефсимании) и обратно в Кремль, где совершается богослужение, – в Иерусалим[21].

Принципиальное отличие двух церемоний – виленской и московской, в центре которых оказывается общий символ, заключается в составе и статусе их участников. Акцент у иезуитов сделан на идее спасения, которая представлена зримо и риторически убедительно в аллегорических фигурах, изображенных клириками и воспитанниками. Московское действо цветоносия демонстрирует идею христианского смирения как одной из человеческих добродетелей. Ее воплощают не аллегорические персонажи, а реальные участники шествия: монарх, ведущий за поводья лошадь патриарха, многочисленные постилальники, кладущие под ноги процессии разноцветные сукна и шитые золотом кафтаны, ее зрители, падающие ниц перед древом, патриархом и царем. По сходству атрибутики участников обеих процессий – крест и Евангелие у патриарха, скипетр (жезл) и Евангелие у Закона Божьего – определяется общность толкования вербного древа и древа Навуходоносора как древа жизни.

Между школьным спектаклем в учебной аудитории и уличной религиозной процессией иезуиты устанавливают постоянный обмен символическими образами: аллегории, развернутые на сцене в персонажах драматического действия, переходят в «пантомимическую картину» шествия, а, возвращаясь на подмостки, снова превращаются в действующих лиц драмы.

В отличие от виленских процессий братства *Corpus Christi,* православное шествие не находило выхода на сцену, пребывая в течение без малого полутора веков в нерушимых границах религиозной церемонии, участником которой неоднократно после 1664 г. становился первый русский драматург Симеон Полоцкий.

Не посягнув на драматическую интерпретацию действующего чина – «Хождения на осляти», он нашел сценический аргумент против укоренившейся при дворе московского государя новой европейской забавы, устроенной протестантами из Немецкой слободы[22], в утратившем сакральное значение и вышедшем из употребления «Пещном действе». Оно стало и сюжетным источником первого драматического сочинения Полоцкого, и очередным поводом подтвердить свою позицию в споре о превосходстве светской власти над властью церковной.

С 1660-х гг. захваченный полемикой священства и царства, ученый драматург смог средствами театра снять зримое противоречие, заключенное в ежегодно возобновляемом в столице действе цветоносия – униженный царь, ведущий под уздцы лошадь патриарха, и возвышающийся над всеми патриарх. В прологе к пьесе «О Новходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных» Симеон создал образ кроткого и смиренного православного государя.

Усматривая в Симеоне Полоцком основоположника русского школьного театра, исследователи, как правило, приводят в подтверждение этого факт открытия им в Москве собственной школы. Действительно, поселившийся в 1664 г. в Спасском монастыре за Иконным рядом иеромонах Симеон по указанию Ф.М. Ртищева, возглавлявшего Приказ тайных дел, взялся обучать латинскому языку трех поддьячих – Семена Медведева, Семена и Илью Казанцев и, по собственному признанию, наставлял их по учебнику Альвара[23].

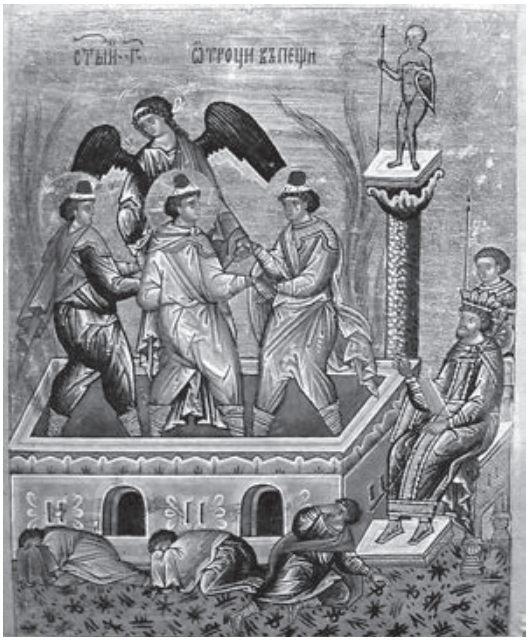
Судя по документальным свидетельствам, Заиконоспасская грамматическая школа Полоцкого была и малочисленной и

краткосрочной – существовала на казенные средства, выделяемые по царскому указу из Приказа тайных дел. Известно, что деньги, свечи и дрова для нее получал лично Медведев, и отпускались они лишь до его отъезда за границу. Вероятнее всего, ее деятельность пресеклась с выпуском первых учеников[24].

Пьеса о вавилонском царе Навуходоносоре, хотя и не могла быть разыграна учениками Полоцкого, все же создавалась для театральной постановки. В Москве в ту пору существовала школа, известная ему и располагавшая необходимым числом потенциальных исполнителей. Вместе с Полоцким воспитателем тогдашнего наследника престола – царевича Алексея Алексеевича – был Федор Михайлович Ртищев, который ранее, в 1649 г., учредил школу при церкви Святого Андрея Стратилата в Преображенском монастыре[25]. В ней были размещены тридцать иноков из малороссийских обителей, а для преподавания вызваны ученые монахи Киево-Печерского монастыря – среди них и выученики киевского коллегиума. Прибывшие учителя – Епифаний Славинецкий, Арсений Сатановский и Дамаскин Птицкий, занявшись переводом и сверкой священных книг, были обязаны наставлять «во учении грамматики славенской и греческой, даже до риторики и философии хотящих тому учению внимати»[26].

Как и старшие его современники, Симеон в 1660-х гг. радеет за учреждение в столице училищ «словенских и латинских», но идея московской школы остается лишь замыслом[27].

Для театрального представления пьесы «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в пещи не сожженных» ученый латинист и западник Симеон должен был заручиться поддержкой московских «грекофилов» – этим и объясняется та обдуманность, с которой он выбирал для нее сюжет. Временной промежуток создания текста драмы филологами определяется пространно: после октября 1672 г. (первого спектакля в придворном театре Алексея Михайловича), но не позднее 24 февраля 1674 г. В этот период Полоцкий, действительно, мог обратиться за содействием к учителям и воспитанникам ртищевской



Три отрока в пещи огненной. Новгород. Конец XVII в.

школы. Означенным днем датирован документ, сообщающий о выдаче жалования «иноземцу капитану Ягану Элкузену» за переплетение «книги комедии о царе Навуходоносоре»[28]. По указу великого государя окольничий Артамон Сергеевич Матвеев из доходов Новой Аптеки приказывает выдать деньги мастеру, который в декабре следующего года изготавливает переплет первой пьесы русского придворного театра «Артаксерксова действа». Денежные выплаты из доходов Аптеки подтверждают предположение о месте представления пьесы Полоцкого. История о царе Навуходоносоре могла быть разыграна в обустроенных для придворных спектаклей «зимнего сезона» кремлевских комедийных палатах, что располагались над Новой аптекой. «Память» же о выдаче жалованья посылалась в Новую аптеку из Посольского приказа, в ведении которого находился придворный театр[29]. К тому же и «жанровое» уточнение, отсутствующее у Полоцкого и внесенное дьяками Посольского приказа, свидетельствует о сценическом воплощении пьесы.

Не соотнести литургический чин пещного действа с драматическим сюжетом о царе Навуходоносоре и трех отроках, не пожелавших поклониться его кумиру, даже с формальной точки зрения, было бы несправедливо. Сохранение этого чина в русской церковной традиции до первой трети XVII в. обеспечивалось авторитетным греческим происхождением – в споре о допустимости театрализации сакрального, который вели обе церкви (западная и восточная), он был неизменным доводом римских каноников против греческих. Взаимные упреки, которыми обменивались клирики по поводу пещного действа, изложил в своем латинском трактате «Диалог против ересей» Симеон, архиепископ Солунский. Сочинение это представляет интерес, поскольку свидетельствует об исполнении пещного игрища в греческой церкви XIV–XV вв.[30], на столетие раньше, чем он был принят в богослужебную практику русской православной церкви[31]. Осуждая латинян за злоупотребление священными действами и отклоняя ответные обвинения, автор в защиту греческого чина приводит следующие доводы: «Латиняне, нас укоряющие за пещь отроков, не поразят нас; ибо мы не зажигаем печи, а употребляем возженные восковые свечи и возносим курение Богу; по обычаю мы также делаем изображение ангела, но не посылаем человека; мы назначили детям только благоговейно воспевать преданную песню, которую воспели три отрока. Этих отроков могут изображать только отроки запечатленные и священные»[32], – то есть клирики и монахи.

Традиция исполнения театрализованных литургических действ в греческой церкви могла быть известной Симеону из общения с восточными патриархами, участниками московской процессии в день Вербного воскресенья с исполнением чина «Хождения на осляти». Павел Алеппский, сын Антиохийского патриарха Макария, отметил отсутствие подобной церемонии в обрядовой практике восточной церкви. Иначе обстояло дело с «Пещным действом» – его отправление было подтверждено авторитетным латинским трактатом православного грека и недавно пресекшимся московским обычаем. Изъятие пещного чина из сакрального контекста дало Симеону повод перевести «благонадежный» церковный сюжет на светский язык театра – к вящему удовольствию московских грекофилов.

Полоцкий взялся за драматическую обработку третьей главы книги пророка Даниила, содержащей фрагмент о печи, трех отроках и ангеле, сохранив сюжетную и значительную часть текстовой основы пещного священнодействия. Опирая драматический сюжет на литургический чин, он избежал нежелательного пересечения с инсценировкой о царе Навуходоносоре, сделанной французским иезуитом Николаем Коссеном, сборник пьес которого имелся в келейной библиотеке Полоцкого. Трагедия Коссена не включала эпизода с тремя отроками[33].

Выбором сюжета Симеон подчеркивал принципиальность расхождения не только с драматургом-иезуитом, но и с авторами придворного театра Алексея Михайловича, хотя и начал драматургическую деятельность вслед за первыми его постановками. Исходным понятием любой школьной пьесы является *argumentum* – содержание, тема, материал для обработки. Отношение Полоцкого к выбору сюжета для придворного театра, стоящего под знаком протестантских идей, можно определить как полемическое. В протестантской Библии во фрагменте о трех пещных отроках отсутствует их песня-молитвословие, которая признается не канонической, а потому и сам сюжет (в значительной части спорный и усеченный) не мог попасть на придворную сцену в ее начальные годы. На мысль избрать для придворного спектакля отклоненную протестантами историю из библейского источника, возможно, навела Полоцкого постановка «Иудифи» (эта немецкая инсценировка была создана по книге, также исключенной Лютером из библейского канона). В этой книге впервые возникает образ могущественного вавилонского царя Навуходоносора, дерзающего равняться с Богом. Этот образ «витает» в комедии об Иудифи, не появляясь на подмостках, – он текстуален, но внесценичен. Полоцкий же включает его в действии своей драмы, превращая в центральный персонаж.

Драматург намеренно акцентирует книжный источник сюжетного заимствования, дав трем отрокам вместо принятых в пещном обряде имен – Анания, Азария и Мисаил – имена библейские: Седрах, Мисах и Авденаго. Воспользовавшись правилами нормативной поэтики школьной драмы, он расширяет сюжет пещного действа, представляя на придворном театре образец нового жанра драматической поэзии – трагедию, следуя дефиниции Сарбевского.

Драматическая поэзия, согласно Сарбевскому, подразделяется на три жанра – трагедию, комедию и мим. Смежных жанров – трагикомедии или комедотрагедии, в отличие от своих предшественников и даже части последователей, автор не признает. Трагедия и комедия принадлежат к идеальной или возвышенной поэзии, поскольку имеют в качестве образцов произведения древних авторов – Сенеки и Теренция (Вступление к книге 9 *«De perfecta poesi»*)[34]. После «уравнивания» в правах двух основных драматургических жанров автор переходит к изложению определения трагедии и, вступая в полемику с образцовым теоретиком школьной драмы Понтаном, указывает на то, что трагедия воспроизводит не выдающихся лиц, а выдающиеся деяния (*actionis*), к тому же не рассказывает о них, а воплощает в действии и непосредственном общении персонажей. Изображаемое действие преследует цель с помощью сострадания (*misericordia*) и страха (*terrore*) освободить и очистить дух от тех волнений (*turbationibus*), которые являются причиной трагических деяний. Опыт и разум подсказывают зрителю, что страх и сострадание легче возбуждает зрелище бедствий знатных мужей и трагические происшествия с ними связанные, чем несчастья худородных и незнаменитых. Они предсказуемы, поскольку, по общему мнению, несчастье – удел бедняков и простолюдинов, а счастье и благополучие – знатных персон. Поэтому не следует представлять в трагедии привычное – все, что происходит в ней должно случаться вопреки нашим ожиданиям. Новизной отличается предложенная Сарбевским и воспринятая Полоцким трактовка развязки в трагедии – во-первых, иезуит-теоретик требует от нее неожиданности и, во-вторых, не считает обязательным правило несчастливого финала, напротив – окончание трагедии может быть благополучным (*felix exutus*) при наличии ужаса (*cum timore)*.

По Сарбевскому, театральная форма трагедии – замкнутое в сценическом пространстве действие, не имеющее ни пролога, ни эпилога, не допускающее нарушения иллюзии за счет включения аллегорических персонажей и демонстрации машинных чудес, сосредотачивающее зрителя на одном чувственном переживании. Разбирая в отдельной главе структуру комедии и трагедии, автор поэтики придерживается традиционного деления композиции на пять актов. Акты подразделяются на сцены, которые Сарбевский называет не привычно «*scaena*» (сценой), а «*diverbia*» (диалогами). В понимании Сарбевского участники диалога обмениваются не просто репликами, а строфами с парными рифмами: речь каждого содержит парное количество строк, отрыва рифмы не допускается – и потому однострочные реплики отсутствуют. Этому правилу неукоснительно следует в своей первой пьесе-трагедии Полоцкий.

Пьеса «О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных» начинается с предисловца, обращенного к царю Алексею Михайловичу – православному, смиренному и кроткому государю, укоренившему в сердце своем как в гнезде все христианские добродетели. Перед ним, предстоящими князьями (среди которых мог находиться наследник престола царевич Федор Алексеевич) и боярами обещают «комедийно явить» историю гордого вавилонского царя Навуходоносора, заставившего почитать свой образ вместо образа божьего и приведенного к истинной вере чудом отроков, не поврежденных пещным огнем. В эпилоге звучит благодарность царю за то, что изволил созерцать своим оком «комедийное сие действо».

С точки зрения правил школьной драматургии, сочинение Полоцкого комедией не является – на сцене представлена трагедия, в которой соблюдено главное условие жанра – изображены действия известного исторического

Празднование Вербного воскресенья в Москве. 1630–40-е гг. Из книги А. Олеария

героя. Трагедия названа действом, которое не характеризует драматический жанр, а выступает синонимом сценической постановки вообще. Отметим, что толкование комедии как общего, «родового» понятия для обозначения спектакля дается в прологе не первой пьесы придворного театра – «Артаксерксова действа», а второй – «Иудифи»[35]; в сохранившихся документах Посольского приказа, ведавшего делами придворного театра царя Алексея Михайловича, понятие «комедийное действо» становится универсальным для обозначения любых сценических постановок. Не указывая жанр, но создавая правильную или ученую трагедию, поэт Полоцкий принимает устоявшуюся «терминологию» и дворцового ведомства, и придворного театра.

Взятый Полоцким в драматическую обработку сюжет по канонам школьной поэтики идеален для трагедии. В драме о Навуходоносоре в центре действия стоит царская персона; развязка (или в терминологии школьной драмы – катастрофа) наступает неожиданно, поскольку сюжет впервые соединяет фигуру вавилонского царя и трех отроков (до того сюжет известен по литургическому чину, в котором нет Навуходоносора); из композиции удалены интермедии; несмотря на незначительный объем сюжетного действия, в нем множество персонажей (их число превосходит изначальные тринадцать); в драме присутствует хор, состоящий из музыкантов («Практическая поэтика»[36] дает подробную классификацию хора и его назначения в школьной драме). Сценическая функция хора – оставаться на сцене до окончания действия и покидать ее после произнесения эпилога – сохраняется.

Неизвестный автор «Практической поэтики» считает структуру школьной драмы единой для всех жанров. Для него пьеса складывается из пролога, пяти актов, которые подразделяются

на явления или сцены, хоров в заключение каждого действия, интермедий и эпилога. Он детально разрабатывает вопрос о прологе и эпилоге, который снимает в своей поэтике Сарбевский, упразднив их и как фрагменты сценической композиции и как структурный элемент драмы. Автор уделяет особое внимание интермедиям, что является редкостью и вольностью для школьных поэтик, поскольку тексты, сочиненные на национальном языке, в латинскую драму не записывались – как конфликтующие с нормой идеальной поэзии[37].

Определяя интермедию как краткое вымышленное или реальное действие комического характера, представляемое между актами драмы и необязательно связанное с ней сюжетом, автор «Практической поэтики» указывает на ее сценическую функцию – освежать внимание зрителя. Нежелательны комические вставки между актами в трагедии, ибо противоречат ее цели – возбуждать в зрителях серьезное и скорбное переживание. Примечательно, что Полоцкий, инсценируя в своей трагедии пещной чин, заведомо отказывается включить в нее интермедию с традиционными халдеями. Он намеренно игнорирует «комический элемент» в трагическом представлении.

Пролог в «Практической поэтике» не является частью действия ни в комедии, ни в трагедии. В нем могут прозвучать рассуждения о современной жизни, о замысле пьесы и ее сюжете, выступить аллегорические фигуры, персонажи, предсказывающие ход событий, появиться символические изображения с комментариями участников и пояснительными надписями-эмблемами. Правилом школьного театра иезуитов, оговоренном в Школьном уставе, женские персонажи исключены из состава действующих лиц драмы – и на иезуитской сцене женские образы не появляются (исключения редки и делаются только для аллегорических фигур, исполнителями которых выступают воспитанники или преподаватели-клирики).

Общеупотребительной формой пролога в школьной драме становится этикетная – в ней содержится прямое обращение к слушателям или зрителям (и те и другие упоминаются на паритетных началах) с просьбой о добром расположении и с заведомым извинением перед тайными и явными недоброжелателями. Характер речевого этикета имеет и эпилог – это благодарность зрителям и просьба простить за ошибки. Данные требования уместны для классической формы школьной драмы, предназначенной к представлению в учебной аудитории, но не выполнимы на сцене придворного театра.

Хор в школьной драме не признается участником драматического действия, выведен за рамки сюжета, его партии не относятся к сценам актов – он может находиться на месте или двигаться по площадке, быть в окружении главного героя, обмениваться между собой стихотворными репликами, переживать происходящее и даже приходить в эмоциональное волнение. Ему позволено исполнять роль слуг, переменять сценическую обстановку, приготавливая мебель и реквизит. В нем можно представить музыкантов и певцов. Хор может вступать в общение с главным героем, но не должен смешиваться с участниками интермедий, сохраняя строгий и приличный вид. Из этого замечания можно сделать предположение об отсутствии переднего занавеса в школьном театре – его сцена никогда не пустеет, с нее удаляются участники действия, вовлеченные в сюжет, и это служит знаком окончания акта, но на помосте остается хор и в его присутствии разыгрывается интермедия.

Жанру трагедии автор «Практической поэтики» делает одну существенную уступку – трагедия может быть и трехактной. Отметим, что трагедия Полоцкого, ограниченная одним «нормативным» действием или актом, составлена из трех сценических эпизодов: сцены в дворцовых покоях Навуходоносора, сцены трех отроков и сцены шествия вавилонского царя к пещи.

В поэтике теоретик-иезуит оговаривает и количество действующих лиц, одновременно являющихся на сцену – их должно быть не более 14 человек, хотя и признает, что в трагедиях для изображения свиты требуется большее число участников. К тому же на сцене могут появляться и лица без речей.

Поскольку трагедия Полоцкого в строгом смысле является одноактной – действующие лица в течение всего действия со сцены одновременно не уходят, то и роль хора в членении ее композиции на отдельные акты утрачивает актуальность, но сам хор сопровождает действие, расставляя музыкальные и ритмические акценты по ходу сюжета. Он откликается на приказы вавилонского царя развлечь его музыкой и гудеть в трубы, призывая поклониться кумиру.

Первый «музыкальный» антракт – ликование – продиктован правилом правдоподобного вымысла, которое внятно сформулировано в школьных поэтиках – пока приготовляются золотой кумир для ритуального поклонения («образ стояй»[38], скульптурное изваяние – удар, нанесенный Полоцким по культу католической церкви) и пещь огненная. Они не могут явиться на сцене по приказу царя в мгновение ока – так что музыкальное развлечение (доставляющее удовольствие и присутствующим зрителям) есть воплощение высоко ценимого в поэтиках разумного вымысла, реализованное с помощью сценического эффекта «растягивания» времени. Пока в условных палатах вавилонского правителя, который сидит на троне в окружении предстоящих с обеих сторон бояр из свиты[39] и шести вооруженных воинов позади царского места[40], отдаются приказы и устраивается ликование с участием музыкантов, – за двумя занавесами в глубине сцены скрыты приготовленные для спектакля идол для поклонения и печь для отроков.

После завершения ликования на сцену возвращается исполнивший повеление Казначей, он открывает завесу, за которой появляется

Празднование Вербного воскресенья в Москве. 1630–40-е гг.
Из книги А. Олеария

«Училище». Из «Букваря» Ф. Поликарпова. 1701 г.

идол на поле Деир, собранный народ, по звуку труб начинающий творить поклоны, и три отрока, остающиеся непреклонными. Возникшее новое пространство с водруженным кумиром семантически не совпадает с пространством дворцовых покоев Навуходоносора, трактуется как отдельное, удаленное, «визионерское» – своеобразный вид в перспективу, не исключено, что кумир, а вслед за ним и пещь, появлялись на фоне открывшегося живописного задника[41].

Вслед за Казначеем на сцену выходит и исполнивший царское повеление Зардан, так же откладывающий завесу (по всей вероятности, вторую половину занавеса), за которой появляется печь. В нее отправляются представшие перед вавилонским властителем непокорные отроки, но прежде их связывают воины (шестеро – по числу реплик, которыми они обмениваются). На каждого отрока приходится по два воина, которые ведут непокорных к печи и ввергают в огонь.

С момента появления на театре кумира и пещи сцена приобретает симультанный характер, и наиболее зрелищная часть спектакля разыгрывается в ее глубине – на втором плане. Там сосредотачивается основная масса участников представления – в окружении Навуходоносора на первом плане остаются только четверо вельмож. Полоцкий жертвует принципиальной для школьного театра «несимультанностью» действия, чтобы зримо представились чудо – спасение отроков, к которым спускается ангел в человеческом обличье[42], а также раскаянье и преображение самого вавилонского властителя. В стихотворный текст трагедии драматург ввел литургические фрагменты из пещного действа – как определил их архиепископ Солунский Симеон – воспевания из третьей главы книги Даниила, но на силлабическое переложение молитвословий отроков он не решился[43].

В библейском источнике вавилонский владыка оказывается единственным, кто видит и отроков в огне, и спустившегося к ним ангела.

Они открываются ему не как непосредственному, соприсутствующему наблюдателю, а как видение и, дабы утвердиться в его истинности, он сам следует к печи, заявляя: *«видение паче слуха уверяет / хощу, да око мое соглядает»*[44]. Рационализм в объяснении «небиблейского» поступка персонажа и чудесного преображения гордого и жестокого царя в смиренного раба небесного владыки – основанные на правдоподобном вымысле «поход» Навуходоносора к печи (его нет в книги Даниила), освобождение отроков, которое совершает сам Навуходоносор, его приказ убрать трупы сраженных пламенем воинов, наконец, финал драмы с приглашением всех героев на пир, обусловленный сценической необходимостью – освободить сцену и завершить представление – отличает Полоцкого как драматурга, усвоившего уроки своих польских наставников. Он принимает в расчет и запреты, налагаемые на автора теорией иезуитской драмы (не выводит на сцену женских персонажей), и допущения, сформулированные в школьных поэтиках – спускает в огненную пещь «идеальную» или аллегорическую фигуру Ангела, уместную лишь в трагическом жанре. Не отказывается он и от требования демонстрировать зрителю взволнованность и возбуждение героя в трагедии. Его вавилонский царь «с гневом глаголит к отрокам»[45], «разярився, крикнет»[46] – в противоположность кроткому и благочестивому государю Алексею Михайловичу, главному зрителю и единственному адресату постановки.

Перенеся в трагедию полный текст молитвословий пещных отроков из священнодействия (у Симеона – они поют псалмы из третьей главы книги Даниила), Полоцкий проявил себя как исследователь и знаток московской литургической традиции, точнее – истории московского богослужения. Он не мог видеть представления чина в Западной Руси – ни в Полоцке, ни в Киеве, ни в Вильне. Не застал его и в Москве, где чин отправлялся в Успенском соборе совсем недавно – при царе Михаиле Федоровиче – и лишь после великой Никоновой справы 1640–1650-х гг. исчез из Большого Требника, сохранившись только в старообрядческом Потребнике. Ученый-книжник, выступавший против учителей раскола, ездивший вместе с Артамоном Матвеевым увещевать протопопа Аввакума, воспринял отмененное пещное действо (наряду с библейским рассказом о трех отроках) как исторический источник для своей трагедии. В этом отношении его драматургический дебют на придворном театре был одновременно и благочестивым деянием православного монаха, достойного наместника Заиконоспасского монастыря, и светским этикетным жестом придворного поэта, дипломатично уклонившегося от идейного столкновения с комедиантами из протестантской среды.

В отличие от упраздненного театрализованного действа, чин поминовения пещных отроков русская православная церковь продолжала совершать в канун Рождества и во времена Алексея Михайловича – в воскресный день за неделю или за две до праздника, на пороге святочного разгула. Приезжавшие в разное время в Московию иностранцы (в конце XVI в. англичанин Джайлс Флетчер, в первой половине XVII в. голштинский посланник Адам Олеарий) отмечали в устроителях уличного бесчинства – святочных халдеях – сходство с европейскими масленичными шутами (по карнавальным костюмам и нарушению норм повседневного поведения). Вслед за обряженными церковью халдеями, которые, участвуя в пещном действе, разжигали пламя в пещи и ввергали в него трех юношей, а также вплоть до Рождества сопровождали патриарха из кельи на богослужение и обратно, в городе на святочной неделе объявлялись их ряженые двойники, до самого Крещения творившие огненные потехи над мирными обывателями[47]. Стихия языческого огня, в конце концов, гасилась освященной водой, и святочный карнавал прекращался. Прочная связь чина с карнавальным весельем, совершавшееся в нем чудо спасения не тронутых огнем отроков как прелюдия ко второму чуду – Рождению Живого Бога, дает основание утвердиться в предположении о святочном времени представления трагедии. Не следует забывать, что Симеон был не только иеромонахом, возвысившимся богословской ученостью и приобретшим покровительство двух

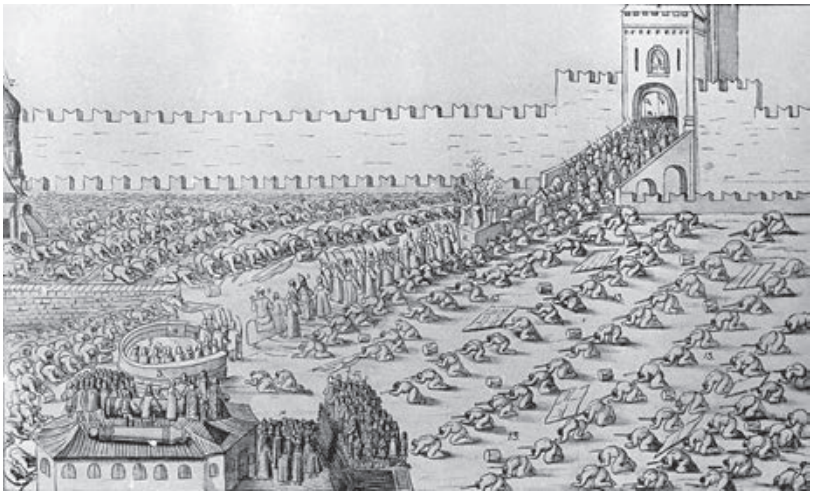
московских патриархов – Иоасафа и Питирима, но и искушенным придворным поэтом, не упускавшим случая преподнести свой стихотворный дар великому государю к большому и радостному церковному празднику, дабы развлечь и потешить. Свои стихотворные послания царю и его многочисленному семейству Полоцкий декламировал сам; писал виршевые приветствия и на заказ – от имени царевичей и вельможных отпрысков, поощряя в юных заказчиках развитие ораторских навыков и лично наставляя их в искусстве красноречия.

Приняв во внимание и ремарки, предписывающие участие в спектакле музыкантов, трагедия Полоцкого, действительно, могла быть впервые представлена на святках – в конце декабря 1673 г. – начале января 1674 г. – в кремлевских комедийных палатах над Новой аптекой, в период свободный от поста и «урочный» для исполнения старинного пещного действа, став церемониальным рождественским подарком поэта своему патрону. При ее постановке невозможно было обойтись без участия иноземных музыкантов. Среди них были приговоренные Николаем фон Стаденом в службу великого государя четверо молодых людей, которые «на всяких играх играют, что никогда преж сего на Москве не слыхано»[48] и шведский трубач Ян (Яган) Валдон – мастер уникальный и единственный при дворе Алексея Михайловича[49]. По звуку его трубы в представлении симеоновой трагедии подданные вавилонского владыки падали ниц перед царским кумиром.

Не изменив традиции стихотворных подношений, Полоцкий облек свои вирши в новую для себя, но ставшую привычной для венценосца и придворного круга театральную форму. Вошедшая в культурный обычай русская декламация, ритмически организованная, связанная рифмой, зазвучала благодаря ему и на сцене – ни до, ни после Полоцкого на придворном театре царя Алексея Михайловича стихотворная драма не появлялась[50]. Не сложные метафоры, а вирши – ритм и рифма – служа, по мнению Симеона, украшением мысли, запечатлевают ее в памяти слушателя. Запомнить стихотворный текст куда легче и декламатору: исполнителям его пьес не приходилось, как русским комедиантам в школе Грегори и Гивнера в течение нескольких дней, днем и ночью твердить свои роли, переведенные добросовестными, но не принимающими в расчет правила школьной поэзии толмачами Посольского приказа.

Первой русской стихотворной трагедией придворный поэт Симеон Полоцкий направил панегирическую поэзию в новое драматургическое русло. В ней воплотился логический концепт в духе Сарбевского.

На одном из рисунков к его поэтике изображены три аллегорические фигуры на подмостках сцены-коробки с аббревиатурой Общества Иисуса вверху – представленные персонажи совпадают по атрибутике с некоторыми из персонажей виленской процессии 1627 г., которая состоялась в период возвращения Сарбевского к преподаванию в академии. Перед нами, скорее всего, показательное выступление риторов[51] – они находятся на сцене одновременно (как и в процессии), а не выходят на нее по очереди; образуют своеобразный треугольник, излюбленную Сарбевским риторическую фигуру или концепт[52]. В центре – Провидение Божие: его представляет не студент, а священник, о чем говорят облачение и сопутствующие культовые детали – альба и надетая поверх нее далматика, манипул на запястье левой руки, кропило и чаша для окропления, венец на голове; в правой руке основной атрибут – подвешенный за нить треугольник, в который вписано «всевидящее око». Рисовальщик наивно фиксирует эффект парения – «всевидящее око» отделено от фигуры – и от аллегорической и от литургической, что соответствует его иконографии. Персонаж по правую руку от центрального – Натура (Натура людская) – отрок-ученик, на что указывает отсутствие далматика и перехваченная поясом альба. Наконец, третий участник риторического диспута – в литургическом облачении, состоящем из альбы и туники, с веткой пальмы в левой руке и щитом с изображением пеликана (знака божественного милосердия) в правой – Милосердие Божие. Живая картина развивает тезис о спасении верой, в основе его – божественное провидение,



Празднование Вербного воскресенья в Москве. 1660-е гг. Из книги «Рисунки к путешествию Мейерберга…»

которого не дано познать грешной природе человека, она сопротивляется и возражает ему, но божественное милосердие указывает путь к спасению. Фигурой, объединяющей и примиряющей противоположности в споре о спасении – человеческую натуру и божественное милосердие – в конечном итоге, выступает Провидение, которое не случайно воплощает уполномоченный для совершения церковного таинства священник.

В прологе трагедии «О Навходоносоре царе…», стоящем вне драматического действия, был заявлен базовый тезис: идеальный монарх – кроткий, чтящий Бога, добродетельный, соприсутствующий представлению Алексей Михайлович. В первом эпизоде сценического действия последовало опровержение основного тезиса – на театр вышла фигура антипода – гордого вавилонского царя Навуходоносора. Вторая сцена подтвердила начальный тезис – с кротостью и смирением три твердых в вере отрока претерпевают испытание огнем. И, наконец, наступает финал – совершается чудо – мятежный восточный владыка преображается в смиренного и богобоязненного правителя, признающего Бога Живого, склоняющего перед ним главу и приглашающего отроков к себе на пир. За рамками действия остается важнейшая часть спектакля – исполнение многолетия русскому царю, которым завершался панегирический спектакль Полоцкого.

По всей вероятности, дважды исполненная на придворном театре трагедия «О Новходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных» – в Москве на святках и в Преображенском на масленицу – не требовала отдельных сценических приготовлений. Костюмом для Навуходоносора мог стать убор Артаксеркса, кумиром – любое скульптурное изображение, пещью – невысокий, поясной деревянный ящик четырехугольной или полукруглой формы (в некоторых кафедральных соборах России подобные ящики стояли в ризницах до XVIII в.); не было надобности и в пиротехнических эффектах с халдейскими трубками и плавунтравой (в действии отсутствовали не только халдеи – устроители огненных забав, но и сама пещь появлялась из-за занавеса), освещались и сцена, и места для зрителей свечами в деревянных шандалах; один из главных элементов бутафории – царское место для Навуходоносора – можно было «одолжить» из того же «Артаксерксова действа».

Хорошо известна иконография сюжета трех пещных отроков – в соответствии с ней можно предположить, что трон Навуходоносора располагался с правой стороны от зрителей, а пещь, в которую следовали отроки – с левой. С появлением сцены-коробки – своего рода рамы, которая обособляет и ограничивает пространство спектакля – семантика левого и

правого переходит в театральное представление из иконографии без зеркального сдвига.

Куда более существенным кажется вопрос об исполнителях трагедии Полоцкого – роли трех отроков, поющих в пещи псалмы, могли исполняться только имевшими навык церковного пения – либо иноками и учениками школы Ртищева, либо певцами из хора Государевых певчих дьяков[53], но не исполнителями придворных спектаклей, участие которых в постановках документально не засвидетельствовано, равно как и роль Ангела отводилась не мирянину, а клирику (смешение в театральном представлении светских исполнителей и инициированных священнослужителей – обычная практика школьного иезуитского театра, принесенная в Москву иеромонахом Симеоном, но не востребованная на сцене придворного театра и забытая до начала XVIII в.).

Создав для придворной сцены единственное драматическое произведение – трагедию «О Новходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных» по правилам «иноземной» школьной поэтики, первый русский стихотворец и драматург Симеон Полоцкий мог не опасаться обвинений в латинстве: его защитой стало безупречное совмещение библейской истории с московским церковным чином, который утратил сакральность и превратился в историческое предание. Противопоставляя сюжет своей пьесы авторам-протестантам, определившим репертуар придворного театра первых лет его существования, он был уверен в покровительстве патриарха Питирима. Участь Полоцкого переменилась в июле 1674 г., когда на патриарший престол взошел новый патриарх – Иоасаф, откровенный недоброжелатель Симеона, видевший в монахе Заиконоспасского монастыря приверженца латинской учености и опасного еретика.

Согласно поэтикам западноевропейского школьного театра первая русская стихотворная драма «О Новходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных» является трагедией, предназначенной для постановки на сцене. Ее представления состоялись вслед за двумя осуществленными в придворном театре царя Алексея Михайловича инсценировками – «Артаксерксовым действом» (октябрь 1672) и «Иудифью» (февраль 1673). Будучи этикетным подношением от придворного поэта, трагедия Полоцкого была разыграна на театре великого государя, но не его комедиантами. В спектакле принимали участие иностранные музыканты, изображавшие хор[54] – канонический для школьной драмы «коллективный» персонаж, оставленный в русской пьесе без речей (!), а действующих лиц трагедии представляли русские исполнители из числа учеников «грекофильской» ртищевской школы или послушников Заиконоспасского монастыря. Ученый монах Симеон Полоцкий принес в Москву новое, европейское понимание поэзии и драмы как одного из ее видов. В соответствии с ним поэзия – не боговдохновенный дар, а свод норм и правил, теория и наука, ей можно обучить и ей можно научиться.

Сочиненная по правилам и представленная на придворном театре пьеса Полоцкого не могла удержаться в его репертуаре и тем более стать образцом для подражания – она была итогом научных штудий, не вписывалась в светский официальный церемониал, которым сделался в России придворный театр, следовала поэтическим нормативам, а не вкусу и прихотям венценосца. По этой причине в ученой трагедии не было интермедий. На придворной сцене поэт Полоцкий должен был развлекать и славить царственного зрителя, но не наставлять; дидактический урок был преподан в следующей пьесе – «Комедии притчи о блуднем сыне», и не на сцене великого государя.

[1] От жизни в миру он унаследовал два отчества – первое получил от отца, второе – от отчима Емельяна Шеремета. См.: Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время / РАН; Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 50.

[2] В 1664 г. между Симеоном и Епифанием состоялся спор о святых дарах и схождении на них святого духа, иначе – о «пресущевлении», или евхаристии, в котором чудовский старец Епифаний не без основания упрекал своего меньшого брата в приверженности к католицизму. Однако прижизненная полемика представителей двух типов учености – «греческой» и «латинской» – Епифания и Симеона, не была столь ожесточенной и драматичной, какой сделалась после их смерти.

[3] Пребывание Симеона среди иезуитов косвенно подтверждает один из иностранных источников. Это «Сказания о Московии» – сочинение курляндского дворянина Якова Рейтенфельса (написанное для Тосканского герцога Козимо III Медичи и впервые увидевшее свет на латыни в Падуе в 1680 г., затем переведенное на немецкий язык и напечатанное в Нюрнберге в 1687 г.). В нем впервые в зарубежной литературе встречается упоминание о «русском поэте», которым оказывается Симеон Полоцкий. Характеристика, данная Рейтенфельсом, незначительна по объему, но примечательна: «Еще один из этих ученых мужей – монах-базилианец по имени Симеон, и в качестве оного разумеющий немало в латыни». Подобно московским «грекофилам», католик (а, возможно, и иезуит) Рейтенфельс связывает свободное владение латынью с принадлежностью к униатскому ордену – это убеждение наверняка возникло из личного общения с Симеоном, которое могло происходить только на языке западноевропейской учености, общем для обоих собеседников. См.: Сазонова Л.И. Указ. соч. С. 58.
Подозрение в униатском прошлом усиливало и тесное сближение Симеона с митрополитом Газским Паисием Лигаридом, греком-западником; во время церковного собора 1666 г. он был его переводчиком. Паисий, воспитанный в римской униатской коллегии св. Афанасия и рукоположенный в священники греческого обряда западнорусским униатским митрополитом, приобретя высочайшее покровительство при московском дворе, не отказывал себе в удовольствии произносить латинские проповеди перед царским семейством в присутствии возмущенных русских архиереев, для чего прибегал к помощи своего переводчика.

[4] Вследствие этих обвинений рукописи ученого латиниста были изъяты у хранителя его архива Сильвестра Медведева и на долгие десятилетия скрыты в сундуке патриаршей ризницы.

[5] Единственным высшим учебным заведением в Великом княжестве Литовском была Виленская иезуитская академия, в которую мог поступить Полоцкий после завершения курса в православной киевской братской школе. Дидаскал Полоцкий не успел получить степени доктора философии и богословия, вероятно, из-за того, что в Вильну попал во время событий русско-польской войны. В 1655 г. он мог стать свидетелем осады и штурма города русскими войсками. Через шесть лет пережившая захват католических храмов и изгнание из города иезуитов Вильна вернулась в состав Речи Посполитой – тогда же возобновилась деятельность ее академии.

[6] В тексте завещания среди немногочисленных православных обителей, между которыми он заповедал разделить свое имущество, упомянут и Святодуховский (он же Святотроицкий) монастырь в Вильне. См. Татарский И. Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. Опыт исследования истории просвещения и внутренней церковной жизни во вторую половину XVII века. М.: тип. М.Г. Волчанинова, 1886. С. 324.

[7] Старейший из сохранившихся латинских манускриптов по теории поэзии из Киева датируется 1685 г. – те же, по которым учился Самуил Ситнянович, безвестно исчезли в пожарах разгромленной коллегии двадцатью годами раньше. Старейшая из дошедших киевских поэтик получила цветистое барочное название – «Ключ Кастальский, водами потоков своих муз Киево-Могилянского Парнаса орошающий. . .» (Fons Gastalius. . .). Неизвестный автор ограничивается в ней следующим определением комической поэзии (заметим, не комедии как жанра): «комическая поэзия подражает (est imitatio) драматической, выражая действия гражданского и частного (civiles et privatas actiones) характера, но только с юмором». Перевод по лат. цитате, см.: Резанов В.И. Из истории русской драмы. Школьные действа XVII–XVIII вв. М.: Синодальная типография, 1910. С. 7.

[8] Составители киевских трактатов 1680–1690-х гг. избегали именовать их поэтиками, никогда не выходили за пределы жанровых определений, установленных теоретиками-иезуитами, дословно воспроизводили их, ссылаясь на первоисточник. Рационализм, свойственный поэтикам иезуитов даже в названиях, жесткая структурированность в изложении материала здесь отступали под натиском метафорических образов и свободной композиции в расположении отдельных частей теории поэзии. В названии одной из поэтик 1689–1699 гг. «Камена Парнаса Киево-Могилянского, хвалу свою к сладчайшей небесной музе Марии воссылающая. . .» (Camaena. . .) причудливо сплетаются образ латинской нимфы-прорицательницы Камены, музы поэзии, и Марии (не Богородицы и не Магдалины, а небесной музы, покровительницы стихотворцев). Усилия киевских ученых мужей в эпоху барокко направлены на составление сложных метафор, а не стройной теории поэзии.

[9] См.: Сазонова Л.И. Общеевропейские черты восточнославянского барокко: из наблюдений над поэтикой /Литературоведение как литература. Сборник в честь С.Г. Бочарова. Отв. ред. И.Л. Попова. М.: Языки славянской культуры: Прогресс–Традиция, 2004. С. 37.

[10] Школьный устав ордена иезуитов (Ratio atque institution studiorum Societatis Jesu), принятый в 1599 г., оставался на протяжении XVII в. единственным регламентом для западноевропейских школ, являлся

образцом для учебных заведений всех христианских конфессий и вменял в обязанность преподавателям риторики подготавливать и представлять с участием воспитанников театральные действа.

[11] Театрализованной церемонии, засвидетельствованной прибывшим в Вильну из австрийских земель иезуитом Кноглером, предшествовал обряд канонизации королевича Польского и княжича Литовского Казимира в соборе святого Станислава, где находились его мощи: на торжестве присутствовали польский король Сигизмунд III и великий канцлер Литовский Лев Сапега.

[12] Две аллегории символизировали достоинства нового литовского святого – отказ от принятия короны и данный обет безбрачия с посвящением себя научным занятиям.

[13] К началу XVII века пантеон литовских святых не был многочисленным, в него входили и трое известных виленских мучеников, канонизированных православной церковью и наравне с нею почитаемых католиками – Антоний (Нежило), Иоанн (Кумец) и Евстафий (Круглец), погибших от рук язычников в первые годы христианизации Литвы. Допущение православных святых в качестве патронов княжества для оформления триумфальной арки в этот период не кажется фантастичным. Первый ректор Виленской иезуитский коллегии Станислав Варшевицкий, равно как и его преемник, ректор Академии Петр Скарга были убежденными сторонниками объединения греческой и католической церквей, а последний – и идеологом унии. Наименьшее возражение у католиков в эпоху Контрреформации вызывал культ православных святых.

[14] См.: Резанов В.И. Из истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин: тип. н-ков В.К. Меленевского, 1910. С. 300.

[15] Первое высшее образовательное заведение в России, учрежденное на основе поданной царю Федору Алексеевичу в 1682 г. «Привилегии на Академию», авторами которой считаются Симеон Полоцкий и его ученик Сильвестр Медведев. В Славяно-греко-латинской академии в первые годы XVIII в. с прибытием в Москву ученых монахов из Малороссии и введением преподавания поэтики и риторики на латинском языке сформировался русский школьный театр.

[16] Drzewo Nabuchodonozora.

[17] Чин был установлен митрополитом Московским и всея Руси Макарием и перенесен им в 1558 г. в столицу Московского царства из Новгорода, где совершался в бытность владыки архиепископом.

[18] Сперва протестантом Адамом Олеарием, два раза посетившим Московию при царе Михаиле Федоровиче, затем католиком Августином Мейербергом и, наконец, сыном Антиохийского патриарха Макария архидьяконом Павлом Алеппским.

[19] По замечанию И.Е. Забелина, в годы пребывания в Москве Александрийского и Антиохийского патриархов (1668), а также польских и шведских посольств (1672 и 1674) вербу украшают особенно пышно – на ней появляются не только изюм, финики, винные ягоды, яблоки, орехи, но и изготовленные в Немецкой слободе цветы, листья, экзотические плоды, даже птицы.

[20] Целительное свойство имеет и пепел, остающийся после сожжения древа Навуходоносора.

[21] См.: Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архиадиаконом Павлом Алеппским / Пер. с арабск. яз. Г.А. Муркоса. М.: Университетская типография, 1898. Вып. 3. С. 173–175.

[22] Под новой европейской забавой подразумевается придворный театр царя Алексея Михайловича, начальный репертуар которого определялся немецкими протестантами.

[23] Учебник латинской грамматики испанского иезуита Альвара – «De institutione grammatica» – был лучшим руководством по изучению латыни в XVII в., использовался только в иезуитских школах, не раньше 1730-х стал учебным пособием и в Киево-Могилянском коллегиуме (тогда – академии).

[24] См.: Татарский И. Указ. соч. С. 69.

[25] Заметим, что школа Ртищева просуществовала до 1685 г., когда была переведена в Заиконоспасский монастырь, где до своей кончины в 1680 г. подвизался Полоцкий.

[26] См. Татарский И. Указ. соч. С. 22.

[27] Став очевидцем и участником московских церковных соборов 1660-х гг. по делам самовольно оставившего патриарший престол Никона и расколоучительства, Симеон переводит обращение к царю Паисия Лигарита, призывающего: «Ты убо, о Пресветлый Царю, подражай Феодосием, Юстинаном и сожизди зде училища ради остроумных младенцев ко учению трех язык коренных, наипаче: греческаго, латинскаго и славенскаго. . . .»; составив «Жезл правления» – труд о верховенстве царской власти, рассмотренный, одобренный собором 1666 г. (издан и в 1667 преподнесен в дар Алексею Михайловичу и восточным патриархам), он выступает от имени последних с речью о необходимости устроения русских училищ. Как следствие появляется грамота патриарха Иоасафа об учреждении в Москве образовательных заведений для изучения «славенского и латинского диалектов», но школа в столице так и не была открыта. См. Татарский И. Указ. соч. С. 68.

Аллегория грамматики. Гравюра из учебника «Грамматика словенска» Лаврентия Зизания. Вильна. 1596

[28] Богоявленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М.: тип. В.И. Воронова, 1914. С. 37.

[29] Из Приказа Новой аптеки выделялись кормовые деньги немецким и русским комедиантам, дававшим представления в комедийных палатах Кремля, а также участвовавшим в спектаклях музыкантам из Немецкой слободы и придворным музыкантам, приговоренным в службу московскому государю в 1672 г. полковником фон Стаденом.

[30] Об отправлении обряда пещного действа в конце XIV в. в соборе Святой Софии в Константинополе сообщает инок Игнатий Смольнянин, совершивший в 1390-х гг. путешествие в Царьград.

[31] Самое раннее документальное свидетельство о литургическом чине пещного действа в русской церкви содержится в расходных книгах новгородского Софийского собора и относится к 1548 г., когда оно было совершено в присутствии Великого князя Московского Василия Ивановича. См.: Красносельцев Н. Чин пещного действия в Вологодском Софийском соборе. Историко-литературно-археологический этюд / Русский филологический вестник, издаваемый под редакцией профессора А.И. Смирнова. Т. XXVI. Варшава: тип. Марии Земкевич, 1891. С. 120.

[32] Там же. С 119.

[33] См.: Державина О.А. Пьеса о царе Новуходоносоре на европейской и русской сцене XVII века // Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Литература и общественная мысль Древней Руси. Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXIV. Л.: Наука, 1969. С. 272–275.

[34] См. Резанов В.И. К истории русской драмы. Поэтика М.-К. Сарбевского по рукописям музея кн. Чарторыйских в Кракове. Нежин, 1911. С. 8.

[35] «Артаксерксово действо» было впервые исполнено на придворной сцене 17 октября 1672 г. комедиантами Грегори на немецком языке и не содержало каких-либо определений сценического действия или театра. Оно возобновлялось в 1673-1674 гг. как с участием немецких комедиантов, о чем свидетельствуют многочисленные челобитные от «иноземческих детей» – участников представлений, так и русских исполнителей, находившихся в обучении у Грегори с июня 1673 г. В прологе второй постановки – «Иудифи» – «комедийное действо» объясняется как сценическое представление.

[36] Дошедший из Виленской академии анонимный манускрипт «Практическая поэтика» (Poetica practica) составлен в 1648 г., ориентирован на теорию школьной драмы Сарбевского, но шире и свободнее трактует некоторые из ее положений в части структуры латинской школьной драмы.

[37] Думается, что по той же причине они не записывались в текст русскоязычных стихотворных пьес.

[38] Симеон Полоцкий. О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных / Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. // Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. М.: Наука, 1972. С. 163.

[39] Они располагаются по двое с каждой стороны (двое из шести придворных, вышедших ранее на сцену, отосланы исполнять царский приказ: Зардан – налаживать печь, Казначей – приуготовлять кумир).

[40] В ремарках к «Иудифи» есть указание на «протазанщиков» – воинов, вооруженных протазаном – с XVII в. оружием телохранителей монарха.

[41] С.К. Богоявленский приводит любопытные сведения о двух неопознанных постановках, бывших на святочной и масленой неделях 1674 г. Первая – «святочная» – была разыграна в кремлевских комедийных палатах над Новой аптекой до 24 февраля 1674 г.(!), вторая – «масляная» – в комедийной хоромине в селе Преображенском в период с 24 по 27 февраля. Есть документальное свидетельство об участии во второй постановке музыкантов из Немецкой слободы, о перевозе из Москвы в Преображенское царского места, сукон, ковров, театрального платья и декораций – рам перспективного письма, но нет сведений о вызове немецких или русских комедиантов для участия в представлении, а также упоминаний о пасторе Грегори и его театральном помощнике Гивнере. Богоявленский выдвинул гипотезу о дважды представленном в присутствии царя неизвестном музыкально-балетном дивертисменте, не связав оба спектакля с трагедией Полоцкого. См.: Богоявленский С.К. Указ. соч. С. 39.

[42] Ангел у Полоцкого – персонаж со словами, а не изображение, как в пещном действе у греков и в русском церковном чине, в этом смысле он – идеальная аллегорическая фигура из иезуитских поэтик школьной драмы и театра.

[43] «Псалтирь рифмованная» Симеона Полоцкого – русский стихотворный перевод псалмов Давида в подражание польской Псалтыри Яна Кохановского (1578), была опубликована в Москве в Верхней типографии в 1680 г.

[44] Симеон Полоцкий. О Навходоносоре царе. . . С. 168.

[45] Там же. С. 165.

[46] Там же. С. 166.

[47] См.: Парфентьев Н.П. Из истории древнерусской церковно-обрядовой культуры: «певцы» и «халдеи» в чине архиерейского поставления XV – XVII вв. // Вестник ЮУрГУ. № 10 (269). Челябинск, 2012. С. 99–108.

[48] С.К. Богоявленский. Указ. соч. С. 5.

[49] Яган Валдон – один из пятерых нанятых в придворную службу иноземных музыкантов был отпущен на родину с проезжей грамотой 19 июня 1674 г., то есть после постановки трагедии Симеона, в которой не мог не участвовать. См.: Там же. С. 40.

[50] Стихотворным был немецкий текст «Артаксерксова действа», но при переводе его на русский язык рифма не сохранилась.

[51] М.-К. Сарбевский не допускает возможности участия в сценическом представлении трагедии или комедии аллегорических персонажей.

[52] См. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М.: Наука, 1981. С. 12.

[53] Участием в спектаклях исполнителей, не принадлежащих к придворному театру, объясняется отсутствие сведений о выдаче жалованья или «кормовых денег».

[54] Помимо пяти музыкантов, состоявших на службе у Алексея Михайловича с 1672 г., было послано в Немецкую слободу за «Симоном органистом и его учениками» и «за игрецами Тимофея Газенкруха с товарищами». Доставили иноземцев 24 февраля 1674 г. в село Преображенское для комедийного действа, но придворных комедиантов ни иностранных, ни русских среди них не было. См. Богоявленский С.К. Указ. соч. С. 39.

Список литературы:

1. Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.// Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. / Под редакцией О.А. Державиной. М.: Наука, 1972. – 366 с.

2. Тихонравов Н.С. Русские драматические произведения 1672 – 1725. Т.1-2. СПб.: тип. Д. Кижанчикова, 1874. – 612 с.

3. Полоцкий Симеон. Избранные сочинения / Подготовка текста, статья и комментарии И.П. Еремина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. – 281 с.

4. Богоявленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М.: тип. В.И. Воронова, 1914. – 189 с.

5. Державина О.А. Пьеса о царе Новуходоносоре на европейской и русской сцене XVII века // Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. Литература и общественная мысль Древней Руси. Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXIV. Л.: Наука, 1969. С. 272–275.

6. Дмитриевский А. Чин пещного действа. Историко-археологический этюд, посвященный проф. Н.Ф. Красносельцеву // Византийский сборник под редакцией В.Г. Васильевского и В.Э. Регеля. СПб: Императорская академия наук, 1894. Т. 1. С. 553–600.

7. Красносельцев Н. О «Пещном действе». Замечания и поправки к статье М. Савинова // Русский филологический вестник. Том XXVI. Варшава: тип. Марии Земкевич, 1891. С. 117–122.

8. Резанов В.И. Из истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин: тип. н-ков В.К. Меленевского, 1910. – 467 с.

9. Резанов В.И. Из истории русской драмы. Школьные действа XVII–XVIII вв. и театр иезуитов. М.: Синодальная типография, 1910. – 347 с.

10. Резанов В.И. К истории русской драмы. Поэтика М.-К. Сарбевского по рукописям музея князей Чарторыйских в Кракове. Нежин, 1911. – 30 с.

11. Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время / РАН; Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Языки славянских культур, 2006. – 896 с.

12. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия / АН СССР; Институт славяноведения и балканистики. М.: Наука, 1981. – 262 с.

13. Татарский И. Симеон Полоцкий. Его жизнь и деятельность. Опыт исследования из истории просвещения и внутренней церковной жизни во вторую половину XVII века. М.: тип. М.Г. Волчанинова, 1886. – 349 с.

Дмитрий РОДИОНОВ

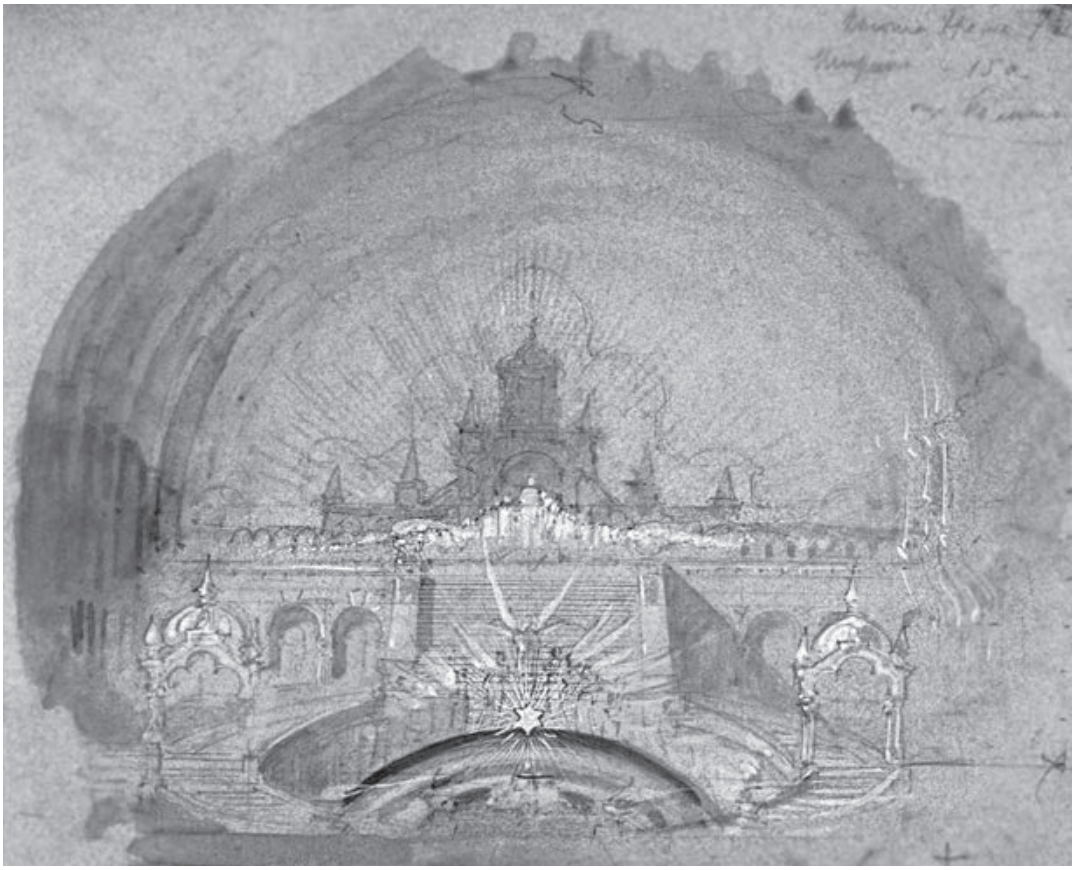
МАСТЕР ВОЛШЕБНЫХ ПЕРЕМЕН

КАРЛ ВАЛЬЦ – ХУДОЖНИК РОМАНТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

В искусстве императорского Большого театра последней трети XIX в. ярко отразилась общая картина художественной жизни России. Здесь нашли свое место, с одной стороны, основные перипетии политической и общественной жизни империи, с другой – коллизии смены художественных стилей в искусстве и возникновения новых течений. При этом сам театр, занимавший положение второй императорской сцены (после столичного Мариинского театра), имел по этой причине дополнительные проблемы в формировании своей репертуарной политики, связанные с отсутствием возможности самостоятельного приглашения подлинных художественных лидеров и недостаточностью финансирования своих постановок. Поэтому и в балете, и в опере Большого театра этого периода мы не увидим ярких и самобытных постановщиков, только исключительно представителей «второго» ряда европейских театральных деятелей. Частая смена директоров, также назначаемых из Петербурга, еще более затрудняла развитие театра. Все это вместе взятое крайне осложняло положение труппы, в которой присутствовали яркие таланты, и зачастую только благодаря их исключительному мастерству даже весьма посредственные постановки имели успех у публики и критики.

Однако в Большом театре был человек, который в силу вышеназванных причин, а главное, благодаря своей исключительной энергичности и любви к театру, стал неформальным художественным лидером, взяв на себя ответственность за сохранение зрительского интереса к спектаклям Большого. Это был главный машинист и декоратор Карл Федорович Вальц, занявший этот пост после смерти своего отца Федора Карловича Вальца в 1869 г. Вальц-старший являлся учеником Андреаса Роллера – таким образом, через своего отца Карл Вальц стал прямым проводником в Большом театре оформительских традиций романтического театра. Этим традициям он был привержен на протяжении всей своей творческой деятельности в Большом, сохраняя способность чутко воспринимать и иные творческие направления и стили. Романтизм всегда был тесно связан с волшебной сказкой, что в театре давало еще большие возможности для создания самых разнообразных трансформаций, превращений и эффектов, выдающимся мастером которых и являлся Карл Вальц.

К. Вальц.
1846–1929



К. Вальц
Эскиз декорации (Апофеоз) к балету Г. Конюса «Даита». Большой театр. Москва. 1896. Картон, акварель, гуашь. 26,5Х32,7. ГЦТМ. КП 60757. ГДД 1348

Изобретатель, устроитель грандиозных сценических «пожаров» и фейерверков, полетов и превращений, таинственных исчезновений и появлений, Вальц обладал познаниями в области пиротехники, механики и электротехники, создавал «живые картины» с водопадами, морскими бурями, восходами и закатами солнца, грандиозными пожарами, рушащимися замками, наводнениями, обвалами, волшебными появлениями и исчезновениями, полетами и провалами. Для воплощения сценических эффектов и трюков мастерски использовал свет и театральную машинерию: люки, тележки, подвесные люльки, подвижные рейки.

Всего Карл Вальц оформил в Большом и других театрах более двухсот опер, балетов, драматических спектаклей, оперетт, феерий и др. Вальц также являлся автором либретто балетных постановок, в которых особое значение имели сценические эффекты: «Волшебный башмачок» (1871), «Кащей» (1873), «Даита» (1896), «Звезды» (1898), «Шалости сверчка» (1898) и «Волшебные грезы» (1899).

Часто бывая за границей, Вальц стремился внедрить на русской сцене новейшую западную театральную технику, ввел в Большом театре традицию проведения чистых перемен при полном затемнении на сцене.

Определяющим свойством театральных художников романтического склада было их стремление к органическому единству постановки. Это, прежде всего, означает, что от декорации-фона был сделан шаг в сторону трехмерной сценической среды. Поэтически обобщенные, сочиненные романтиками декорации отличались не только зрелищной эффектностью, но и выражали некую эмоциональную взволнованность. Иными словами – визуальное воплощение общих мотивов пьесы и обстоятельств действия передавало или учитывало также и состояние внутреннего мира персонажа.

На протяжении второй половины XIX века в русском и мировом театре происходит столкновение двух художественных идей: романтизма и натурализма. Поддержанные авторитетом литературы, где натуральная школа к тому времени победно утвердилась, натуралисты теснят романтиков. Карл Вальц старается сохранить традиции оформления романтического спектакля на русской сцене. Анализ и описание сценографических решений Вальца свидетельствуют об игре ума, фантазии, особом даре перевоплощения художника, показавшего, что способность к перевоплощению есть эстетическое по своей природе свойство человека. Вальц существует внутри театра, в родстве с музыкой и рисует объекты, возникающие в стихии звуков, и уже потому динамичные и эмоциональные. Вальц редко показывал свои работы на выставках, вне спектакля, вне сценического пространства (а если и шел на это по просьбе А.А. Бахрушина или Союза сценических деятелей, то выставлял в основном свои макеты).

Почитатель импрессионизма, Вальц пытался – до К.А. Коровина и А.Я. Головина – привнести его в декорационное оформление спектаклей Большого театра. Можно даже утверждать, что Вальцу частично удалось в своем творчестве обозначить движение к эмоциональности музыкальной живописи на сцене, как в ее привычном статично картинном виде, так и в динамичной жизни цвета в оперно-балетном действии.

Вальц с воодушевлением воспринял яркую живописность декораций Коровина, ему было органично видение оформления сценического пространства как «ожившей живописной симфонии». Это стремление Вальца очевидно в его эскизах оформления спектакля «Разрыв-трава», в которых палитра художника насыщена солнечным светом. Безусловно, Вальц сделал очень много для того, чтобы красота настоящей живописи утвердилась на сцене.

Рассматривая творчество Вальца, нельзя не учитывать общие принципы подхода к сценическому искусству в музыкальном театре его времени, а также значение и место в нем режиссуры. Строгая регламентация предусматривала категорическое разграничение сфер деятельности художника-декоратора, балетмейстера и режиссера, требовала от них невмешательства в работу друг друга. Совместное творчество не практиковалось: художники делали оформление самостоятельно, по своему усмотрению, а постановщики – режиссеры и балетмейстеры – вынуждены были работать уже в готовых декорациях.

К. Вальц.
Эскиз костюма «Жук с рогами». к балету «Кащей» В.К. Мюльдорфера и Ю. Гербера.
Большой театр.
Москва. 1873.
Бумага, акварель.
22Х17,5. ГЦТМ.
КП 63515

Только на примере взаимоотношений К.Ф. Вальца с балетмейстером А.А. Горским, которых объединяли музыкальные пристрастия, интерес к художественной целостности спектакля, можно говорить о совместном сочинительстве, об обоюдной ответственности, что уже было существенным продвижением к новым формам творческой жизни в музыкальном театре.

Полет фантазии и виртуозное владение «техникой чудес» особенно проявились в балетах-феериях Вальца – «Сандрильона», «Кащей», «Даита» и «Звезды», – поставленных по его либретто. Для Вальца сказочность заключалась в приподнятости над бытом, ему был близок театр, претворяющий жизнь, «театр для жизни», но не театр, пытающийся копировать саму жизнь. В сказочных декорациях художника есть элементы стилизации, но самое ценное в них – масштаб художественной фантазии мастера.

Вальц был глубоко театральным человеком, не искал иных просторов кроме сцены, может быть, поэтому в некоторых областях сценического искусства оказался незаменим. Если в его решении пространства привлекала динамичность, выраженная эмоциональность, сливающаяся с музыкальным образом действия, то такая же изобретательность, свобода фантазии отличала создававшиеся им сценические эффекты и костюмы.

Изучая костюмы по сохранившимся эскизам, описаниям и воспоминаниям артистов, можно сказать, что сочиненные художником и освоенные артистами костюмы становились ожившими чудесами (так их и называли современники). Костюмы Вальца для балетных спектаклей причудливо-фантазийны; при этом они не перегружены, а легки и удобны. Костюмы не сковывали движений исполнителей, подчеркивали своеобразие пластики и характер персонажа, никогда не мешали полету на сцене, не утяжеляли рисунок танца. Они были заодно с музыкой, помогали движению.

К. Вальц.
«Озеро».
Бумага, акварель.
15Х22,5. ГЦТМ.
КП 63619. ГДД 1736

Карл Вальц отлично понимал, что живопись активно участвует в раскрытии сценического действия. И эта живопись специфически театральна – не просто живой природный фон, но фон для живого, не нарисованного человека. С 1870-х гг. сценическое пространство как место, где, формально говоря, просто выставлена картина, стало представляться наивным, примитивным и даже недопустимым решением. Для Вальца переход от статичного двухмерного изображения к трехмерной, развернутой сценической среде был абсолютно естественен. Музыкальная структура всегда учитывается им в образном решении пространства. Это суть романтизма – желание оживить, включить в сценическое действие визуальные, полные

трагической экспрессии образы, способные вызывать у зрителей сильные эмоции и действенно поддержать исполнителей. Вальц смело идет за композитором, находит специфически сценические возможности зрелищной образности.

Вальц специально не формулировал принципы своего творчества. Практики театра, создавая мир художественного вымысла, чаще решают конкретные задачи постановки, а не проблемы метода. Вальц умел сочинять места действия как изобразительные сюжеты, в которых все опоэтизированные детали служили искусству музыкального театра, поэтому есть все основания считать его мастером условно-игрового пространства. Роль Вальца для русского декорационного романтизма (а позже – неоромантического метода), основанного на культе изобразительности, зрелищности, сказочно-фольклорной и мифологически-обобщенной ретроспекции, оказалась весьма важной.

«Наши декораторы лишены всякой инициативы, свободы действий и наблюдательности, сделались чужды всего оригинального и смелого – словом, всего, что неразрывно связано с понятием о творчестве», – писал В.А. Теляковский в 1900 г. о художниках московского Большого театра[1]. Безусловно, это была оценка, отражавшая в своем субъективизме столкновение разных художественных «потоков».

С одной стороны, императорские театры нуждались и в реформировании структуры управления, и в создании системы реализации творческих возможностей деятелей, способных предложить новые формы и воплотить их в синтетическом единстве всех компонентов сценического представления. С другой стороны, возлагать вину на отсутствие новых художественных идей и инертность исключительно на декораторов было не только несправедливо, но и исторически необъективно. Живописная декорация и театральные приемы, накопленные романтическим и неоромантическим театром, не ушли в небытие, а до настоящего времени востребованы музыкальным и драматическим театром. И не только в связи с реконструкциями старых, теперь уже классических постановок в балете, но и с устремлениями современных постановщиков к использованию в сценической практике «простых» театральных приемов и эффектов, проверенных временем.

Уход Вальца на второй план при В.А. Теляковском не изменил его отношения к театру: он по-прежнему служил сцене в том профессиональном пространстве, которое ему было оставлено и которое никто, как он, так талантливо и преданно не любил. Недаром С.П. Дягилев именно Вальца пригласил для обеспечения постановочной части «Русских сезонов» (любопытно, что в Париже его называли «русский Калиостро»), а художники-мирискусники увидели в Вальце союзника и товарища в художественном поиске.

«Одной из величайших для нас неожиданностей было то, что знаменитая сцена “Шатле”, на которой шли феерии с самыми удивительными превращениями, оказалась, по сравнению с нашими театрами, оборудованной весьма примитивным образом. Между тем в одном “Павильоне Армиды” никак нельзя было обойтись без надежной

[1] ЦГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Ед. хр. 3759. Л. 21.

К. Вальц.
Декорации
финала к балету
П.И. Чайковского
«Лебединое озеро».
Постановщик
В. Рейзингер.
Премьера 20.02.1877.
Большой театр.
Москва.
Гравюра
Ю. Барановского
по рис. Ф. Гаанена.
Музей театрального
и музыкального
искусства. СПб.
ГИК 4610/60б

системы люков и провалов, а также без сложного, на глазах у публики совершающегося превращения декорации. К счастью, Дягилеву удалось заманить в свою "авантюру" первоклассного машиниста московской оперы – К.Ф. Вальца, и под его руководством с разрешения дирекции "Шатле" была произведена при участии небольшой компании русских плотников (работавших и днем и ночью) переделка всего пола и системы подвески декораций. Работы начинались непосредственно по окончании репетиций и затягивались иногда до поздней ночи, и это было возможно только потому, что русские театральные рабочие, щедро вознаграждаемые, никогда не роптали, а с веселейшим видом исполняли все, что от них требовалось»[2], – эти слова А.Н. Бенуа выделяют в творческом методе Вальца главное отличительное свойство, которое недооценили современники: действенный характер его постановочно-оформительских приемов.

Вальц стал первым русским театральным художником, который почувствовал необходимость изменения роли оформления спектакля – значимость ухода от декоративной роли декорации к сценографии как важнейшему слагаемому художественного единства спектакля, являющемуся неотъемлемой и органичной частью его действия. Отсюда стремление Вальца к стилистическому единству всех элементов постановки, полностью оформляемой одним художником. Отсюда же его желание усилить действенный характер декорации, как собственно живописными методами, так и путем использования дополнительных средств, а именно специальных театральных эффектов.

В своем замечательном исследовании истории немецкого романтизма Н.Я. Берковский определил романтизм как единую «школу», явившуюся не только в искусстве, но и в науке и философии. Именно широта его распространения

[2] *Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В пяти книгах: В 2 т. М.: Наука, 1980. / Изд. подг. Н.И. Александрова, А.Л. Гришунин и др.; отв. ред. Д.С. Лихачев. Т. 2: Книги четвертая, пятая. С. 509.*

позволила романтизму на протяжении довольно долгого времени превалировать в европейской культуре. Когда романтизм «умирал в естествознании», то продолжал «храниться в науках гуманитарных, исчезал в живописи и доживал в книжной иллюстрации, сходил со сцены драматических театров и воскресал к вящей жизни на сцене музыкальной…»[3]. Эта энергия романтизма на российской сцене ярко проявилась в творчестве Вальца, ставшего, с одной стороны, продолжателем именно немецкой романтической традиции, с другой – наполнившего эту традицию индивидуальным содержанием русского художника.

Зрелищность спектакля привлекала внимание Вальца с самого начала его работы в театре: стихия трансформаций, превращений, перемещений во времени и пространстве, область фантазии, мечты и сказки стали для его таланта основной точкой притяжения. Вальца также интересовал исторический спектакль, в котором он мог развернуть живописные полотна с грандиозными архитектурными планами. И как художника, и как либреттиста его притягивали ориентальные сюжеты: здесь фантазия и воображение Вальца (а также тщательное изучение всего фактического материала по той или иной теме) позволяли представить зрителю иной, фантастический мир с удивительными и роскошными пейзажами, дворцами, храмами.

Вальц стремился в рамках эстетики своей эпохи (а порой и опережая время) к усилению эмоционального воздействия оформления на зрителя, изменению его функций в спектакле; стремился сделать его действенным, подвижным, активным. Он дополняет живописную декорацию различными сценическими приспособлениями, усиливая выразительность пейзажа струящейся «живой» водой, световыми или шумовыми эффектами. В своей деятельности он практически предвосхитил поиски открытия молодого МХТ; только для чеховских пьес требовались «нежные» акварельные подходы, а «спектаклям большого стиля» (опера, балет) требовались более острые (зрелищно-эффектные) приемы.

Вальц органично соединил в своем творчестве талант художника-декоратора и машиниста, что позволило ему ярко выразить в сценографических решениях одну из главных составляющих романтического спектакля – событийно-действенный характер драматургии. Владея широкими и глубокими знаниями пространства сцены-коробки, Вальц свободно оперировал живописной декорацией, открывая в ней за традиционной статикой природного или архитектурного фона внутреннюю энергию динамических превращений и преобразований, которые часто воспринимались как чудеса и волшебство – настолько точно и почти мгновенно производил Вальц перемены во время действия спектакля. Именно действенный характер сценографии можно назвать одной из главных отличительных характеристик творческого метода Вальца. Такую декорацию можно определить как динамическую, она станет неотъемлемой частью театрального спектакля в XX веке.

Живописные образы Вальца существовали в гармоничном единстве с музыкальной партитурой спектакля. Это качество художника оказалось особенно важным

[3] Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. С. 19.

Сцена из спектакля. «Жизнь за царя» М.И. Глинки. Постановщик А. Барцал. Художник К. Вальц. Большой театр. Москва. 1892. Бромсеребряный отпечаток. 147х234. Музей Большого театра. КП-2399/656. Ф2-656

при постановке произведений П.И. Чайковского на императорской сцене.

С «Лебединым озером» балетный театр вступил в сферу симфонической музыки, потребовавшей пересмотра традиционной постановочной методики[4]. История постановки первого балета Чайковского связана с именами многих известных представителей московской интеллигенции, в том числе и с К.С. Шиловским[5], с которым Вальц был хорошо знаком. А балетмейстер В. Рейзингер одно время даже проживал в доме художника.

Премьера «Лебединого озера» в Большом театре состоялась 20 февраля 1877 г. в бенефис молодой балерины П.М. Карпаковой (Карпаковой 1-й), хотя публика ожидала появления в этом балете пользовавшейся успехом А.И. Собещанской. Музыка была написана Чайковским по заказу дирекции императорских театров, сделанному композитору весной 1875 г. (стоит отметить, что четырьмя годами ранее Чайковский создал одноактный балет «Озеро лебедей», который был исполнен детьми его родственников в имении Каменка и главная тема которого впоследствии использовалась в «Лебедином озере»). «Большой балет в 4-х действиях», как было указано в афише премьеры, был поставлен балетмейстером В. Рейзингером. Вальц, согласно той же афише, отвечал в спектакле за «машины и электрическое освещение». Кроме того, им были сделаны декорации для 2-го и 4-го актов балета – то есть главного места действия – волшебного озера (1-ое действие оформил И.И. Шангин, в 3-ем действии были использованы декорации К.В. Гропиуса).

[4] *См.: Демидов А.П. «Лебединое озеро». М.: Искусство, 1985. С. 32.*

[5] *Шиловский Константин Степанович (1848–1893) – скульптор, композитор, поэт, артист. Служил в труппе Театра Корша (1886–1888), Малого театра (1888–1893).*

Вальц вспоминал: «При постановке балета П.И. Чайковский принимал живейшее участие в его декорационном оформлении и много беседовал об этом со мной. Особенное внимание было уделено Петром Ильичом финальному акту. В сцене грозы, когда озеро выходит из берегов и наводняет всю сцену, по настоянию Чайковского, был устроен настоящий вихрь – ветки и сучья у деревьев ломались, падали в воду и уносились волнами. Эта картина удавалась очень эффектно и занимала Петра Ильича. После грозы, для апофеоза, наступала заря, и деревья под занавес освещались первыми лучами восходящего солнца»[6].

Постановка в целом была признана критикой неудачной. Г.А. Ларош, в частности, отмечал решительное преобладание музыкальной стороны над хореографической: «По музыке “Лебединое озеро” – лучший балет, который я когда-либо слышал. <…> По танцам “Лебединое озеро” едва ли не самый казенный, скучный и бедный балет из тех, что даются в России»[7]. Критик Н.Д. Кашкин также был возмущен тем, что «некоторые номера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов; кроме того, балетмейстер настоял на необходимости русского танца, присутствие которого было очень слабо мотивировано, однако композитор уступил, и танец был написан…»[8]. Такая замена первоначальных номеров вставными в последующих спектаклях стала обычным явлением.

Декорационное оформление, однако, большинство рецензентов оценили положительно. И в первую очередь – написанное Вальцем озеро лебедей, которое было наполнено особой поэтической лиричностью и атмосферой волшебной и таинственной сказки.

В финале, во время того «настоящего вихря», на котором настаивал Чайковский, драматургия сценографического действия полностью соответствовала музыке. Композитор был доволен работой Вальца, а Кашкину было бы правильнее адресовать свои упреки («не слышно музыки в финале») дирижеру С.Я. Рябову, а не художнику – единственному, кто в этой постановке шел за композитором в стремлении отразить эмоциональную содержательность волшебной и драматической истории девушки-лебедя. Главным выразителем идейного замысла произведения Чайковского считает Вальца и исследователь и теоретик балета Ю.И. Слонимский[9].

«Его (П.И. Чайковского) вкусы и взгляды, его мироощущение выдавали в нем художника, органично воспринимавшего характерный для романтизма круг тем и конфликтов, особую – романтическую – систему мышления. Ундина, Юлия, Франческа… Приверженность к этим образам мировой литературы была типичной для всех европейских художников-романтиков <…>. Обращаясь ко всем этим образам, Чайковский представал продолжателем традиций европейского романтизма, сформировавшего свой образ идеальной возлюбленной, женщины-ундины, самоотверженной и непорочной души, противостоящей жестокости мира и прозе жизни. “Лебединое озеро” было, возможно, вообще последним произведением подобного романтического толка во всей европейской культуре»[10].

[6] Вальц К.Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Academia, 1928. С. 108.

[7] Ларош Г.А. Собрание музыкально-критических статей: В 2 т. Т. 2 [О П.И. Чайковском]. М.: Гос. муз. изд-во, 1922–1924. Ч. 1. С. 166–167.

[8] Кашкин Н.Д. Воспоминания о Чайковском. М.: Паровая скоропечатня нот П. Юргенсона, 1896. С. 103.

[9] См.: Слонимский Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956.

[10] Демидов А.П. Указ. соч. С. 54.

Сцена «Заповедный лес» из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Постановщик А. Барцал. Художники К. Вальц, И. Смирнов. Большой театр. Москва. 1911. Бромсеребряный отпечаток. 47х235. Фотограф К. Фишер. Музей Большого театра. КП-2399/737. Ф2-737

Это определение романтической сути произведения Чайковского, данное А.П. Демидовым, может быть в большой степени экстраполировано и на творчество Вальца. Оценивая новаторскую сущность музыки Чайковского, Демидов далее резюмирует: «На подмостках этого театра и трагедию разыгрывали как великолепное праздничное зрелище. И еще неизвестно, что вызывало здесь больше волнения – гибель героев, ну, например, в волнах вышедшего из берегов озера или сам вид разбушевавшейся стихии, чудесным образом показанной на театре с искусством, мастерством и воодушевлением»[11].

Вальц с мастерством и воодушевлением сочинил романтический пейзаж второго действия балета: в лунном свете возникала дикая, гористая местность с водной гладью озера, берег которого с одной стороны зарос лесом и кустарником, с другой – открывал руины древней крепости. На переднем плане Вальц разместил большое стройное дерево с гладким стволом, не мешавшим зрителям увидеть перспективу озера. Дерево в своей верхней части раздваивалось в два ствола с ветвистой кроной, сквозь которую ярко светила луна и было видно облачное небо. В финале правый ствол дерева разрушался от удара молнии, и его обломки падали на сцену, а озеро выходило из берегов. От всей этой картины исходили поэтическая красота и таинственное очарование[12].

После премьеры балета рецензенты отмечали как «очень удачные» декорации второго и третьего актов. Гроза, разрушение, наводнение и прочие чудеса Вальца в последнем акте вызвали гром рукоплесканий[13]. «Второй акт. Красивое, в рамке высоких гор и леса, тихое озеро. Туманы реют над ним. (Туманы эти, а попросту

[11] Там же. С. 43.

[12] См. илл. на с. 20б. Музей театрального и музыкального искусства. СПб., ГИК 4610/60а/60б; Б., картон, репродукция ч/б, тип. Печать. 20,0х27,0; 22,2х26.6. Вырезка из «Всемирной иллюстрации» № 343. Рис. Ф. Гаанен, гравировал Ю. Барановский.

[13] Цит. по: Демидов А.П. Указ. соч. С. 132.

пар, новость на нашей сцене.) Лебединое стадо плывет по озеру и отражается в опрокинутом виде, конечно, в прозрачных волнах его… В третьем акте <…> роскошная рыцарская зала <…>. В четвертом акте – то же озеро, что и во втором акте… Зигфрид бросается вместе с Одеттой в бурные волны озера. Гром, молнии, наводнение. Освещенные электрическим светом, плывут вдали Одетта и Зигфрид <…> буря оканчивается, и по озеру снова плывут лебеди. Занавес падает; публика вызывает г. Вальца, а с ним вместе выходит и г. Рейзингер <…> следом вызывают и г. Чайковского и г-жу Карпакову. Обстановка балета очень хороша. И костюмы и декорации тоже недурны. Особенно хороши декорации г. Вальца (2-ой и 4-ый акты) и г. Гропиуса – рыцарская зала»[14]. Далее рецензент указывает на полную иллюзию и безукоризненное исполнение Вальцем разрушений, дождя, бури, полетов.

В другом отклике констатируется, что в «Лебедином озере» всего только три декорации и лишь в одном последнем акте, при устройстве разлива озера, Вальц имел возможность проявить свое искусство. Отмечается, что обстановка балета весьма удовлетворительна; «и костюмы и декорации очень недурные; но во всяком случае лучшим в этом балете все-таки остается музыка г. Чайковского»[15], хотя впечатляют иллюзией подлинности эффекты финала балета[16]. Многие рецензенты также писали про пролетающую над головами принца и Одетты сову[17], раздававшиеся раскаты грома, сверкающую молнию, выходящее из берегов озеро, которое покрывало собой «влюбленных». В описаниях финала большинством критиков особенно отмечались замечательные «чудеса» Вальца в 4-м действии: наводнение, молния, бушующее озеро, разрушение деревьев[18].

Балет был возобновлен 13 января 1880 г. в бенефис танцовщицы О.Н. Николаевой балетмейстером И. Гансеном. За пультом по-прежнему стоял С.Я. Рябов. Редакцию Гансена, в которой было использовано оформление балета к постановке 1877 г., рецензенты приняли с большим воодушевлением. «Русские ведомости» 27 января писали: «Балет, провалившийся чуть ли не с первого представления, теперь смотрится без скидок, благодаря новым танцам и группам кордебалета»[19].

Первая постановка «Лебединого озера» не оставила яркого следа в истории русского балета ввиду неспособности Рейзингера создать адекватную замыслу Чайковского хореографическую партитуру романтического балета. В этом смысле безусловный приоритет принадлежит М.И. Петипа и Л.И. Иванову, создавшим на сцене Мариинского театра свою версию «Лебединого озера» (1894), ставшую общепризнанной и общеизвестной. Оформлял эту постановку М.И. Бочаров (совместно с И.П. Андреевым и Г. Левотом), считавшийся мастером ландшафтной живописи и получивший звание академика именно «по пейзажной живописи». Принципиальное отличие петербургской постановки от московской состояло в том, что действие второй и четвертой картин происходило в разных местах. Нелогичная с точки зрения сюжета перемена места позволила Бочарову со товарищи сделать две разные декорации к этим картинам. Если во второй картине

[14] Цит. по: Демидов А.П. Указ. соч. С. 132–134.

[15] Цит. по: Демидов А.П. Указ. соч. С. 134.

[16] «Гремит гром, сверкает молния, озеро по воле искусного г. Вальца выходит из берегов и покрывает г. Гиллерта и г-жу Карпакову. . . Что касается до декораций, то они если и не представляют ничего особенного, за исключением последней, пожалуй, то все же очень и очень не дурны. По крайне мере и лес, и небо, и вода по возможности были похожи на настоящие. Особенно удачно было изображено озеро. Лучше других вышли картины в последнем действии. Жаль только, что озеро вначале волнуется не особенно натурально: волны просто-напросто ползают, а иногда как-то странно подпрыгивают. Но все-таки иллюзия сохраняется, за что нельзя не воздать должного искусству г. Вальца. Менее удовлетворительны декорации 3 действия. Вместо многолюдного, оживленного бала, каким должен быть бал владетельной принцессы, мы видим обширную и почти пустую залу. . . » (Цит. по: Демидов А.П. Указ. соч. С. 137.)

[17] В архиве К.Ф. Вальца сохранилось два рисунка с изображением сов, на одном из которых летящая сова нарисована в различных ракурсах, на другом – вместе с несколькими вóронами – имеется пометка Вальца: «Сова действует крыльями», «Вороны: работы Гаврилова». ГЦТМ. Архив К.Ф.Вальца. КП 282441/27; КП 282441/29 33,8х17,4. Б., кар., тушь.

[18] Цит. по: Демидов А.П. Указ. соч. С. 140.

первого действия («Скалистая дикая местность. В глубине сцены озеро») художники практически следуют указаниям либреттиста и тем самым идут вслед за Вальцем в создании образа «лебединого озера», то в третьем действии мариинского спектакля («Пустынная местность близ Лебединого озера») оставляли сцену почти пустой: только живописные задники изображали скалы и утесы с виднеющимися вдали развалинами, а над всем пейзажем простиралось ночное небо с горящими звездами. Л.Д. Блок считала это оформление результатом «простодушного» желания художника сделать то, что было нужно в тот момент. Особенно ценным ей показалось явно «служебное» и «подчиненное по отношению к танцу» самоощущение декоратора, что позволило всем элементам гениального спектакля со временем слиться в одно целое[20].

Однако именно Вальцем были заложены живописные традиции оформления «Лебединого озера», и в этом его безусловная заслуга перед русским театром. Вальц точно почувствовал романтически-взволнованный и одновременно лирико-драматический характер музыки Чайковского и талантливо воплотил его выразительными художественными средствами.

В сфере театрально-декорационного оформления Вальц талантливо соединяет живописные приемы с идеей произведения. В «Жизни за царя» М.И. Глинки световоздушную среду он решает приемом валерной живописи с ее тонкими тональными переходами, убедительной градацией света и тени, используя напряженно-холодный колорит, и создает из камерной сцены «Дремучий лес» эпическое полотно, выстраивает планировку с режиссерским пониманием музыкально-драматического действия, точно следуя партитуре оперы. Столь же органично это соединение выступало, например, в постановке оперы «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова[21]. Декорации Вальца к «Снегурочке» своим строем и атмосферой передавали поэтический дух сказки А.Н. Островского и ярко отражали жанровую суть оперы – оперы эпической (эпико-фантастической, эпико-лирической). Последующие постановщики оперы, для которых главной творческой сверхзадачей было не воплощение развлекательной «сказочности» сюжета, а наиболее яркая и точная передача эпического характера произведения, следовали именно этим путем, проложенным Вальцем.

Важнейшим свойством метода художника была музыкальность оформления. Живописные образы Вальца существуют в неизменном гармоничном единстве с музыкальной партитурой спектакля. Именно Вальцем были заложены живописные традиции оформления «Лебединого озера». Вальц точно почувствовал романтически-взволнованный и одновременно лирико-драматический характер музыки Чайковского и талантливо воплотил его выразительными художественными средствами.

Сотрудничество с П.И. Чайковским над оперой «Евгений Онегин»[22] позволило Вальцу создать один из лучших своих спектаклей. Живописное решение сцены дуэли, соединившее поэтический трагизм гибели Ленского с живой графикой силуэтов зимнего леса,

[19] Зарубин В.И. Большой театр – Bolshoi theatre: Первые постановки балетов на рус. сцене, 1825–1997. М.: Эллис Лак, 1998. С. 74.

[20] См.: Галкин А.С. Три взгляда на «Лебединое озеро». Об одной театральной работе М.И. Бочарова. // Сцена, 2015, № 3(95). С. 53.

[21] Премьера «Снегурочки» в Большом театре, состоявшаяся 26 января 1893 г., (постановщики спектакля: дирижер И.К. Альтани, режиссер А.И. Барцал и художник К.Ф. Вальц), стала, по сути, первым полноценным исполнением оперы, когда музыка ее прозвучала полностью, без купюр, «в должных темпах».

[22] Наибольшее количество представлений в Большом театре выдержала третья постановка оперы, премьера которой состоялась 18 сентября 1889 г. На премьере за пультом стоял П. И. Чайковский. Режиссером выступил А. И. Барцал, художником спектакля был Вальц. В этом столь важном для русской культуры оперном произведении роль художника в лице Вальца была одной из главных, так как именно Вальц определил единство изобразительной стилистики постановки (в отличие от петербургской постановки 1884 г., где спектакль по традиции был оформлен несколькими художниками).

можно отнести к самым убедительным живописным достижениям художника.

Декорация Вальца создавала большую свободу режиссеру для построения мизансцен, позволяя решать и массовые, и камерные сцены в соответствии с логикой сценического действия. В 3-ем действии оперы Вальц делает чистую перемену и вместо величественной бальной залы с колоннами открывает зрителям комнату Татьяны в виде пустой громадной ампирной залы. Этот сценографический контрапункт впечатлял быстротой смены масштабного оформления, производил сильное эмоциональное воздействие в соединении музыки и одиноких фигур двух главных героев.

Владея широкими и глубокими знаниями пространства сцены-коробки, Вальц свободно оперировал живописной декорацией, открывая в ней за традиционной статикой природного или архитектурного фона внутреннюю энергию динамических превращений и преобразований, причем эти возможности часто воспринимались именно как чудеса и волшебство, настолько точно и почти мгновенно производил Вальц перемены и изменения внутри спектакля. Именно действенный характер сценографии можно назвать одной из главных отличительных характеристик творческого метода Вальца.

Работа Вальца подготовила приход в Большой театр художников-станковистов. Он внедрял в практику театра принцип целесообразности оформления спектакля одним художником. И одновременно постоянно расширял спектр художественных приемов и выразительных средств.

Декорации 2-й картины 2-го акта. (Сцена дуэли) к опере П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Постановщик А. Барцал. Художник К. Вальц. Большой театр. Москва. 1889. Съемка 1900-х. Альбуминовый отпечаток. 150х240. Музей Большого театра. КП-2399/370. Ф2-370

Андрей ЮРЬЕВ

ДРАМАТУРГИЯ ХЕНРИКА ИБСЕНА

В ОТРАЖЕНИЯХ ЕВРОПЕЙСКОЙ РЕЖИССУРЫ РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ (АНТУАН, ЛЮНЬЕ-ПО, РЕЙНХАРДТ)

«Интермедийность, <…> скепсис по отношению к великим теориям или рассказываемым метаисториям приводят к распадению той иерархии, которая прежде не только гарантировала подчинение всех театральных средств тексту, но и создавала внутреннюю гармонию, взаимное соотношение этих средств. Все отношения, которые прежде были конституирующими для драматического театра, оказываются теперь перевернутыми <…>: на первом плане больше не стоит вопрос о том, действительно ли – и каким именно образом – театр адекватно "соответствует" тексту, затмевающему собой все прочие элементы. Скорее уж теперь мы начинаем вопрошать сами тексты о том, действительно ли, и каким именно образом, они могут послужить подходящим материалом для реализации театрального замысла. Главной целью более не является целокупность и единство эстетической театральной композиции <…>. Напротив, теперь театр обретает свой подлинный характер фрагментарного и частичного. Он отказывается от так долго считавшегося незыблемым критерия единства и синтеза и доверяется случаю (а значит – риску, опасности), единичным импульсам, обрывкам и микроструктурам текста, и все это – чтобы стать совершенно новым видом практики»[1].

Эти наблюдения Ханса-Тиса Лемана в целом очень точно отражают сегодняшнюю театральную ситуацию. Автор книги «Постдраматический театр» характеризует описываемые им тенденции как *распад самой структуры драматического действия*, влекущий за собой «уход смысла»[2]. В результате, отмечает немецкий театровед, «возможность интерпретации общей ткани представления стремится к нулю»[3]. Начало же процессов, которые привели к возникновению наблюдаемых ныне тенденций, Леман не без оснований относит к рубежу XIX–XX вв.

Указывая в первую очередь на «статический театр» Метерлинка, автор книги закономерно проходит мимо наследия зачинателя «новой драмы» Хенрика Ибсена – явления, не только абсолютно чуждого выявляемым Леманом кризисным процессам, но и им противостоящего. Именно Ибсен, по праву считающийся создателем интеллектуально-аналитического типа пьесы, категорично требует от театра не «рассеяния смысла», а его предельной концентрации, не фрагментации художественного целого, а единства и синтеза, не размывания, а максимально четкого структурирования сценического действия. Именно ибсеновская драматургия активно сопротивляется «распадению той иерархии, которая прежде не только гарантировала подчинение всех театральных средств тексту, но и создавала внутреннюю гармонию, взаимное соотношение этих средств». Как раз это и делает сегодня Ибсена автором, казалось бы, радикально антисовременным, но именно

[1] *Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. С. 91–92.*

[2] *Там же. С. 87.*

[3] *Там же. С. 128.*

поэтому – предельно актуальным, способным дать основу для борьбы с энтропией смысла и формы. Не исключено, что именно здесь кроется объяснение тому факту, что по степени востребованности современным мировым театром Ибсен занимает второе после Шекспира место[4].

Надо, впрочем, признать, что категоричность, с какой драматургия Ибсена предъявляет театру свои императивы, часто создает практикам сцены серьезнейшие, иногда почти непреодолимые, трудности, которые не может не учитывать каждый, кто глубоко проник в созданный великим норвежцем художественный мир. «Понимаете, – сказал Ингмар Бергман в одном из своих интервью 1980 г., словно опровергая уже вошедшую в моду теорию "смерти автора", – когда имеешь дело с Ибсеном, всегда ощущаешь определенные границы – Ибсен сам очертил их. Он был архитектором, он строил. Всегда строил свои пьесы и знал точно: хочу сделать так и вот так. Направлял публику в ту сторону, куда хотел, закрывал двери и не оставлял других возможностей. У Стриндберга – как и у Шекспира – чувствуешь, что таких пределов нет»[5].

Весьма непростыми были взаимоотношения ибсеновской драматургии и с современной ей режиссурой, формировавшейся в поле напряжения между двумя генеральными направлениями литературы и искусства той эпохи – натурализмом и символизмом. Как известно, представители обоих этих направлений с одинаковой настойчивостью пытались представить Ибсена своим сторонником (заодно отметим, что попытки максимально сблизить норвежского драматурга с натуралистической или символистской эстетикой предпринимаются историками литературы и театра до сих пор). Однако Ибсен всегда решительно отвергал подобные попытки, категорически не желая присоединяться к какому-либо художественному, идеологическому или политическому лагерю: «Я никоим образом не могу скомпрометировать какую-либо партию, так как не принадлежу ни к какой, – писал Ибсен в январе 1882 г. норвежскому историку литературы и литературному критику Улафу Скавлану. – Я хочу оставаться одиноким застрельщиком на форпостах и действовать вполне на свой страх»[6].

Создатель интеллектуальной драмы столь же решительно отвергал попытки интерпретировать его драмы как тенденциозно-идеологические. «В своих произведениях я никогда не допускал сознательной тенденции, – говорил он. – Я был больше поэтом и меньше социальным философом, чем это вообще склонны думать. <…> Моей задачей было изображение людей»[7].

Несводимость содержания драм Ибсена к той или иной идеологеме (философской ли, моральной или социально-политической) очень точно подметил столетие назад Андрей Белый. «Можно доказывать реалистическое миросозерцание Ибсена; <…> можно обратно доказывать мистицизм Ибсена <…>. Наконец, в ряде драм Ибсен касается религиозной проблемы. И мы часто в круге противоречий: Ибсен – детерминист; Ибсен – мистик; Ибсен – пророк нового религиозного сознания. И мы не понимаем, кто же по существу Ибсен»[8].

[4] *Данные 2006 года, приводимые в статье: Бюсет Б. Ибсен как спасательный плот // Ибсен глазами норвежских писателей. Осло, 2006. С. 7.*

[5] *Бергман И. Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. М., 1985. С. 33. В связи с этой темой не менее интересны наблюдения младшего современника Ибсена, видного датского актера и режиссера Эмиля Поульсена (см.: Юрьев А.А. Первый «Кукольный дом» // Театрон: Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2012. № 2 (10). С. 65).*

[6] *Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1958. Т. 4. С. 713–714.*

[7] *Там же. С. 663.*

[8] *Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 222.*

«Его революционная деятельность заключается в том, что он срывает с нас методологические очки. До Ибсена мы жили в атмосфере гипноза; <…> мы невольно представляли себя и других всецело позитивистами, романтиками, мистиками; мы не хотели признаться, что мы то и другое – одновременно»[9].

«Драма идей», в которой сталкиваются, как в книгах его старшего современника Серена Киркегора[10], различные экзистенциальные позиции, всегда оставалась у Ибсена неотделимой от истории людей. «Я всегда исхожу из индивида, – признавался драматург. – Явления, сценические картины, драматический ансамбль – все это приходит после, само собою, и я нисколько об этом не беспокоюсь, раз только я вполне овладел индивидом во всей его *человечности* (курсив мой. – ***А. Ю.***). Мне необходимо также видеть его перед собою воочию всего, с внешней стороны до последней пуговицы, его походку, манеру, голос. А затем я уже не выпущу его, пока не свершится его судьба»[11].

Смысловая выразительность подробных ремарок, описывающих место действия, мизансцены, поведение персонажей и при этом исключающих случайные, не нагруженные многозначным смыслом детали, позволяет с уверенностью утверждать, что, создавая пьесу, Ибсен выстраивал в своем воображении конкретный спектакль**.** Текст каждой из его «современных пьес» содержит в себе довольно-таки жесткую режиссерско-драматургическую конструкцию, нередко помогавшую исполнителям, остававшимся в рамках актерского театра, но создававшую серьезные трудности режиссерам-практикам, исходившим из своих, не совпадавших с ибсеновскими, идейных и художественных устремлений. Отмеченная Андреем Белым многослойность содержания, которую невозможно было воплотить на сцене, пользуясь натуралистическими или символистскими «методологическими очками», предъявляла режиссуре той эпохи почти непосильные для нее требования. Поэтому история сценических воплощений пьес Ибсена на рубеже XIX – XX вв. может быть представлена как история драматичных и довольно-таки *поучительных* для сегодняшнего театра столкновений практической режиссуры с весьма неподатливым материалом – столкновений, из которых победителем выходил, как правило, автор пьесы, а не постановщик спектакля.

Отношения драматургии Ибсена с режиссурой натуралистического театра складывались, на первый взгляд, наименее конфликтно. Но даже постановки «Привидений» – той ибсеновской драмы, которая, казалось бы, наиболее близка эстетике натурализма и которую часто пытались сделать знаменем натуралистического театра, – свидетельствовали о трудностях, возникавших у постановщиков. Дело в том, что при всех внешних сходствах «Привидений» с натуралистической драмой, выявляющей осмысленную в детерминистском ключе зависимость человека от непреодолимых биологических законов, эта ибсеновская пьеса разламывает рамки натурализма, выходя к куда более масштабным художественным обобщениям.

Постановкой, послужившей образцом для всех последующих

[9] *Там же. С. 224–225.*

[10] *Несмотря на то что Ибсен отрицал влияние на свое творчество идей датского мыслителя и однажды заявил, что он «вообще очень мало читал Киркегора, а понял из его сочинений еще того меньше» (Ибсен Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. С. 691), позднейшим исследователям удалось уличить драматурга в извинительном для него лукавстве, объяснимом жаждой во что бы то ни стало доказать свою полную творческую самостоятельность. Влияние на Ибсена философии Киркегора было впервые подробно рассмотрено в специальном разделе исследования Харальда Бейера «Значение Серена Киркегора для норвежской духовной жизни» (см.: Beyer H. Søren Kierkegaards betydning for norsk aandsliv // Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning. Kristiania, 1923. Bd. 19. S. 47–97). Из последующих работ на тему «Ибсен и Киркегор» (ставшую одним из содержательнейших разделов современного ибсеноведения) следует особо выделить статьи норвежской исследовательницы Вигдис Истад (см., например: Ystad V. «—livets endeløse gåde»: Ibsens dikt og drama. Oslo, 1996. S. 42–57, 79–100), а также книгу американца Брюса Шапиро: Shapiro B.G. Divine Madness and the Absurd Paradox: Ibsen's «Peer Gynt» and the Philosophy of Kierkegaard. New York; London, 1990. Безусловно заслуживает внимания и появившийся сравнительно недавно сборник: Kierkegaard, Ibsen og det moderne. Oslo, 2010.*

[11] *Признание драматурга, записанное немецким писателем и журналистом Михаэлем Георгом Конрадом (цит. по: Ганзен А.В. и П.Г. Жизнь и литературная деятельность Ибсена // Ибсен Г. Полное собрание сочинений в 4 т. СПб., 1909. Т. 4. С. 713).*

натуралистических театральных прочтений драмы Ибсена, стал спектакль Андре Антуана, впервые показанный в парижском Свободном театре 30 мая 1890 г. Вдохновленный идеями Эмиля Золя (автора, кстати сказать, не вызывавшего у Ибсена симпатий[12]), Антуан воспринял «Привидения» как «этюд относительно наследственности, третье действие которого обладает мрачным величием греческой трагедии»[13]. Такой интерпретации, придававшей биологическим закономерностям статус трагического рока, были подчинены не только все сценические средства, использованные режиссером, но и весьма существенные сокращения текста пьесы. Самые внушительные по объему купюры были сделаны в диалогах фру Алвинг и пастора Мандерса. Не было в спектакле ни «вольнодумных» книг, которые читает героиня Ибсена, вызывая удивленное негодование у пастора; не заходил разговор и об ее давнем бегстве из дома мужа к Мандерсу, возвратившему ее в семью во имя соблюдения освященных церковью законов. Исключен был и тот диалог фру Алвинг с Освальдом, в котором заходит речь о «жизнерадостности», которая била ключом в молодом лейтенанте Алвинге и которая в силу социальных условий вылилась позднее в развратные оргии, из-за чего мать вынуждена была удалить из дома своего маленького сына. Не удивительно, что критика, и так не подготовленная к восприятию сложной драмы Ибсена, жаловалась на многие «неясности» спектакля[14]. Отсекая все то, что с трудом укладывалось

Х. Ибсен

в его сценическую концепцию, перенося акцент с трагедии фру Алвинг, пытающейся освободиться от власти прошлого, на безысходность ситуации Освальда, режиссер полагал, что следует не собственной интерпретации, а объективному содержанию исходного литературного материала, которое он якобы делает более выпуклым. Однако смыслообразующим центром всей драматической конструкции «Привидений» является отчаянный и трагически безысходный бунт фру Алвинг[15] – бунт не только против общественной морали, освященной авторитетом церкви, но и против законов мироздания, дарующих прошлому власть над настоящим и четко артикулируемых ветхозаветной апофегмой: «Грехи отцов падают на детей». Но *эта* тема, выходящая далеко за пределы натуралистического биологизма, Антуана не заинтересовала.

[12] *См.: Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. Oslo, 1995. S. 493–494.*

[13] *Антуан А. Дневники директора театра. М. – Л., 1939. С. 132.*

[14] *См.: Templeton J. Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. Frankfurt am Main, 1998. S. 73–74.*

[15] *Такое утверждение выглядит спорным, если помнить, что не только в спектакле Антуана, но и в ряде других известных постановок «Привидений» на первый план выходила драма Освальда, которую, разумеется, нельзя считать второстепенной. Но трагедия фру Алвинг является у Ибсена все же более объемной по своему содержанию, нежели контрапунктически с ней сплетающаяся линия Освальда. Не имея возможности развернуть здесь подробную аргументацию, отсылаю читателя к размышлениям норвежских ибсеноведов Даниеля Хоконсена и Вигдис Истад: Haakonsen D. «The play-within-in-the-play» in Ibsen's Realistic Drama // Contemporary Approaches to Ibsen. Oslo – Bergen – Tromsö, 1971. Vol. 2. P. 112–117; Ystad V. « – livets endeløse gåde»: Ibsens dikt og drama. S. 45–46; Ystad V. Ibsen and Anagnorisis // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 399–404.*

«Перед зрителями Свободного театра, – писал один из крупнейших знатоков творчества Антуана Л.И. Гительман, – возникал неотвратимый процесс постепенного и все убыстряющегося заболевания. Этот процесс вовлекал в свою орбиту всех участников представления, все в спектакле было подчинено основному событию – болезни Освальда. Критик Франсиск Сарсе писал: персонажи разговаривают, словно они находятся в комнате больного. Занавешенные окна (шторы, вопреки ремарке Ибсена, так никогда и не отодвигались). Тяжелые кресла в чехлах. На полу – ковры. Шаги – приглушенные. Голоса – тихие. Две-три свечи. Полумрак. В душной, больной атмосфере дома капитана Альвинга живут, действуют, спорят, надеются, страдают все герои спектакля. Болезнь определяет смысл, характер, основное содержание событий, разворачивающихся на сцене»[16]. Как свидетельствовал шведский критик Ола Хансон, Антуан в роли Освальда «выказал себя представителем доброго галльского натурализма… Это был человек, в котором тление уже выело всю сердцевину и в котором только тонкий покров скрывает нечистое содержание. Его члены больше не подчинялись его воле, лицо у него было синеватое и одутловатое, глаза потухшие или неподвижно уставившиеся в одну точку, лепет вместо речи…»[17]. «Игра Антуана, – отмечал Л.И. Гительман, – отличалась не просто естественностью, но стремлением подчеркнуть физиологические, биологические элементы в болезненной природе Освальда. Натуралистическое проникновение в суть необратимых жизненных процессов, вобравших в себя

А. Антуан.
1903

человеческие судьбы, было раскрыто Антуаном в полной мере»[18].

Если мифопоэтический пласт драматургии Ибсена, скрыто присутствующий и в «Привидениях», не был востребован режиссерами-натуралистами, то адепты театрального символизма обладали достаточной чуткостью, чтобы заметить его в поздних творениях норвежца. Однако и почти все поздние пьесы Ибсена устроены так, что этот пласт трудно отделим от бытовой, социальной, психологической конкретики – всего того, что так важно для классического реализма XIX в., но было чуждо символистскому театру, с ним несовместимо. В связи с отношением Ибсена к драматургическим и сценическим экспериментам символистов датский писатель Герман Банг, хорошо знавший драматурга, писал: «Неутолимая страсть к действительности пронизывала все существо этого человека, которого столь часто называли погрязшим в символах.

Однажды, когда мы говорили о пьесе Мориса Метерлинка, действие которой разворачивается за кисейным занавесом, он весьма возбужденным и раздраженным тоном сказал:

[16] *Гительман Л. И. Из истории французской режиссуры. Л., 1976. С. 9.*

[17] *Цит по:. там же. С. 10.*

[18] *Там же.*

– Что это такое? Что это означает? Я этого не понимаю…

К сожалению, его собственные пьесы слишком долго разыгрывались по всему миру за духовным кисейным занавесом. Видел бы Мастер символистскую постановку "Женщины с моря" в Париже, он заплакал бы кровавыми слезами»[19].

Парижской «Женщиной с моря», показанной 16 декабря 1892 г. в студии Эсколье, была постановка молодого, только начинавшего свой путь в театре Орельена-Мари Люнье-По. Пустая сцена, свободная от изображающих место действия декораций, зыбкий слабый сумеречный свет, плоскостное построение мизансцен, статичность поз, монотонно распевная читка текста, создававшая такое впечатление, что персонажи пребывают в каком-то сомнамбулическом состоянии, – все эти приемы символистского «статического театра» были на сей раз применены к драме Ибсена и вызвали массу язвительно ироничных отзывов в парижской печати (остроумный Жюль Леметр назвал способ ведения диалога в этом спектакле «беседой сталактита со сталагмитом»[20]).

Получив после премьеры приветственную телеграмму от участников постановки, Ибсен любезно откликнулся на нее и даже сказал в своем интервью для парижской газеты «Фигаро», что предпочитает символистов молодым реалистическим драматургам Франции. Но все же предусмотрительно добавил: «Я их мало знаю, к сожалению».[21]

Когда же Мориц Прозор, переводивший пьесы Ибсена на французский язык, сообщил драматургу о напевной читке актеров

О. М. Люнье-По. 1903

в спектакле Люнье-По, Ибсен стал выказывать сильное беспокойство. Было принято решение просить Германа Банга, подолгу жившего в Париже, проконсультировать постановщика и исполнителей. Банг живо откликнулся на эту просьбу, но все его попытки воздействовать на Люнье-По терпели неудачу. Не привели к желаемому Бангом результату и репетиции «Росмерсхольма», который был показан осенью 1893 г. созданным Люнье-По театром «Эвр». Позднее Люнье-По так вспоминал об участии Банга в репетициях «Росмерсхольма»: «Он вертелся, вздымал руки, сжимая кисти в кулаки, и то и дело пронзительно вскрикивал: "Не так! Не так!.. Это фальшиво! Фальшиво!.. Вы поете!"»[22].

Первым толчком, увлекшим режиссера в сторону от символистских экспериментов и подвигнувшим его к пересмотру своей творческой позиции, оказалась встреча с Ибсеном, состоявшаяся в октябре 1894 г., когда театр «Эвр», приехав на гастроли в Кристианию, показал

[19] *Банг Г. Воспоминания о Генрике Ибсене // Судья и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. М., 2004. С. 234.*

[20] *См.: Templeton J. Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 79.*

[21] *См.: Robichez J. Le Symbolisme au Théâtre. Lugné-Poe et les Débutes de l'Œuvre. Paris, 1957. P. 156–157.*

[22] *Цит. по: Templeton J. Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 79.*

«Росмерсхольм» и «Строителя Сольнеса» в присутствии самого драматурга[23]. Как утверждает исследователь творчества Люнье-По В.И. Максимов, после представления «Росмерсхольма» режиссер услышал от Ибсена «признание, что французские актеры ближе кого бы то ни было подошли к его замыслу»[24]. Однако хорошо известные факты[25] опровергают это утверждение, основанное на грубом тенденциозном искажении смысла слов, которые произнес драматург при встрече с постановщиком[26].

На представлении «Росмерсхольма» Ибсен сидел в своей ложе с непроницаемо холодным выражением лица и в конце каждого действия вяло аплодировал, не выказывая большого удовольствия. На следующий день режиссер нанес драматургу визит, в ходе которого Ибсен, как вспоминал Люнье-По, дал понять, что для него неприемлема «монотонная псалмодирующая читка, которой мы добивались и которой мучили себя и публику»[27], а попытка придать одному из персонажей – Ульрику Бренделю – облик сверхъестественного фантома, появляющегося в таинственном освещении, является в его глазах «нелепой мистикой»[28].

О замечании Ибсена, что «страстного драматурга играть нужно страстно – и никак иначе», Люнье-По писал позднее так: «Ибсен в одно мгновение, одной лишь фразой изменил томный, однообразно-певучий характер нашей игры»[29] («до этого момента, – вспоминал режиссер, – мы играли несколько вяло и монотонно»[30]); при этом Люнье-По недвусмысленно засвидетельствовал: «замечание <Ибсена>, которое я позднее непрестанно повторял в Париже, сильно помогло мне в следующий вечер»[31] – то есть во время представления «Строителя Сольнеса», на котором также присутствовал Ибсен и о котором он отозвался совершенно иначе, сумев оценить перемену в манере игры: «Моя пьеса возрождена» *(«Det var mitt stykkes gjenopstandelse»)*[32].

Герман Банг, тоже находившийся в тот вечер в театре, следующим образом описывал игру Люнье-По в роли Сольнеса и Берты Бади в роли Хильды: «В их трактовке “Сольнес” превратился в гениальный любовный дуэт <…>. Только тогда, когда эта драма исполняется как песнь любви, как сама “Песнь песней”, положенная на два голоса, она становится до конца понятной и способной трогать сердца людей. <…> В заданном пьесой бешеном темпе, охваченные бушующим пламенем вдохновения, французские актеры сквозь суть темных любовных признаний стремились навстречу своей судьбе и падению Сольнеса»[33].

Символистские увлечения Люнье-По длились недолго, и в 1897 г. режиссер уверенно заявлял: «Родившийся после семилетнего господства натуралистического театра, в эпоху, когда вся литературная молодежь причисляла себя к символистам, театр “Эвр” оказался вовлеченным в это движение, несмотря на явное противоречие между театром Ибсена и теориями символизма. Возникло недоразумение, которое мы хотели бы рассеять. “Эвр” не принадлежит ни к какой школе, и если приятие мистических тенденций могло кое-кого ввести в заблуждение, то пора бы уже одуматься, поскольку, за исключением замечательных драм Метерлинка, они ничего не дали

[23] Подробно о норвежских гастролях Люнье-По и его труппы см.: Брандес Э. Французское актерское товарищество в Кристиании // Памяти Льва Иосифовича Гительмана. СПб., 2012. С. 229–241.

[24] Максимов В. И. Театральный символизм во Франции: годы расцвета (пьесы Хенрика Ибсена в постановке О.-М. Люнье-По) //Максимов В.И. Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм. СПб., 2013. С. 67.

[25] Подробно о реакции Ибсена на «Росмерсхольм» в постановке Люнье-По см.: Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. S. 707, 727–728.

[26] Вот реплика Ибсена, зафиксированная Люнье-По: «Французские актеры в большей мере, чем многие другие, подходят для игры в моих пьесах. Люди недостаточно хорошо понимают, что страстного драматурга играть нужно страстно – и никак иначе» (цит. по: Ibidem. S. 728). Это замечание Люнье-По услышал после того, как попробовал оправдать перед Ибсеном «вялость» игры в «Росмерсхольме» ориентацией на немецкие сценические образцы, в которых, по словам режиссера, «сталкиваясь с трудностями при игре в пьесах Ибсена, немцы прибегали к монотонной псалмодирующей читке <. . . >. Когда Ибсен услышал о моих дружеских отношениях с немецкими толкователями и постановщиками, он стал настоятельно мне советовать в первую очередь держаться от них подальше» (цит. по: Ibidem. S. 707). На сходство игры Люнье-По и его актеров с немецкими образцами обращал внимание и виднейший парижский театральный критик того времени Франсиск

с точки зрения драматического искусства»[34].

«Что за мешанина изливалась из наших мозгов!»[35], – саркастично восклицал Люнье-По уже в 1898 г., вспоминая о своих прежних экспериментах над драматургией Ибсена. «Итак, что же мы делали? – вспоминал раскаявшийся постановщик. – Все очень просто: тому, что мы не могли уразуметь, мы придавали побольше лиризма, побольше туманного романтизма – и мы декламировали, мы пели»[36].

С 1898 г. Люнье-По резко меняет свой подход к драматургии Ибсена, интерес к которой не иссякал у него до самого конца его весьма продолжительной режиссерской карьеры. Вплоть до 1929 г. Люнье-По многократно ставил и те ибсеновские пьесы, которые шли в театре «Эвр» в 1890-е гг, и те, к которым он прежде не обращался. Самыми излюбленными стали для него со временем «Кукольный дом», «Дикая утка» и «Гедда Габлер». И весьма примечателен тот факт, что он ни разу не проявил режиссерского интереса к той ибсеновской драме, в которой весьма заметна близость символистскому «статическому театру», – к созданному в 1899 г. (т. е. уже после разрыва Люнье-По с символизмом) драматическому эпилогу «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Сам постановщик так определял свою новую стратегию в отношении драм Ибсена, позднее названную Жаком Робише «одухотворенным реализмом»: «Я требую от актеров жизненности, но жизненности, усовершенствованной стилем»[37]. Однако ибсеновские спектакли французского режиссера, относящиеся к послесимволистскому периоду его творчества, остаются, увы, совсем не изученными нашим театроведением, в России Люнье-По до сих пор известен почти исключительно как режиссер-символист, несмотря на то что такое определение правомерно лишь в отношении весьма непродолжительного раннего этапа его творческого пути.

Подлинный прорыв в освоении драматургии Ибсена европейской режиссурой осуществил все же не Люнье-По, а Макс Рейнхардт, которому изначально были одинаково чужды и принципы натуралистического театра, и абстрактность сценического мышления символистов. Его постановка «Привидений», которой 8 ноября 1906 г. открылась Камерная сцена берлинского «Дойчес театра», стала знаменательным событием в истории мировой театральной ибсенианы, ибо немецкий режиссер сумел найти точный образный аналог поэтике великого норвежца.

«Интерес Рейнхардта к Ибсену, – отмечает исследователь творчества немецкого режиссера, – в большей части и был определен сложностью задач его сценического воплощения. Рейнхардта-режиссера привлекает к себе именно то, что ускальзывало из-под рук предшествующих постановщиков. <…> Обостренное чувство авторского стиля помогло Рейнхардту найти ключи к сложной, зашифрованной в образном подтексте философии Ибсена»[38].

То, что Рейнхардт решил поставить этот спектакль в сотрудничестве с Эдвардом Мунком, лишь подтверждает чуткость режиссера к художественному языку автора «Привидений». Ведь Мунк, как известно, испытал сильное воздействие ибсеновской драматургии, к которой многократно обращался

Сарсе: «На немецкой сцене стало уже традицией играть Ибсена так, чтобы публика забывала о том, что перед нею на сцене настоящие живые люди из плоти и крови. Они почти совсем не двигаются, почти совсем не жестикулируют, а если это делают, то с высокопарностью, почти по-священнически. Их манера произносить текст носит характер замедленной рецитации – как будто слова исходят из каких-то сверхъестественных символических уст» (цит. по: Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. S. 707).

[27] Ibid.

[28] Ibid. S. 728.

[29] Цит. по: Templeton J. Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 80.

[30] Цит. по: Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века. М., 1987. С. 198.

[31] Цит. по: Meyer M. Henrik Ibsen: En biografi. S. 728.

[32] Ibid. Курсив мой. В версии В.И. Максимова перевод этой фразы представлен так: «Это было рождением моей пьесы» (Максимов В.И. Театральный символизм во Франции: годы расцвета (пьесы Хенрика Ибсена в постановке О.М. Люнье-По) // Максимов В.И. Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм. С. 65). Однако такой перевод невозможно назвать корректным.

в своем творчестве (да и Ибсен, высоко ценивший талант своего соотечественника, не избежал его влияния, работая над своей последней драмой)[39].

Рейнхардт просил Мунка создать не разработанную во всех подробностях сценографию будущего спектакля, но серию, по выражению режиссера, «атмосферических эскизов», которые дали бы толчок фантазии постановщика, подсказали *обобщенный* визуальный образ представления. «До сих пор интерьерами Ибсена сильно пренебрегали и дурно с ними обращались, – писал постановщик. – Однако я придерживаюсь того мнения, что они неотъемлемы от всей той многозначности, которая скрыта у Ибсена за словами, что они не только определяют события, но и в равной мере символизируют их. Я убежден, что мы с Вашей помощью сумеем достичь нужного баланса между персонажами и декорацией, сможем так соотнести их, чтобы раскрылись до сих пор незамеченные глубины этого грандиозного произведения»[40].

Очевидно, что Рейнхардт пошел по тому пути, который изберет много позднее Ингмар Бергман в работе над постановками ибсеновских «современных драм»:

«*Ф. Дж. М<аркер>*. А как бы вы “пробились” сквозь ибсеновскую обстановку? Разве можно устранить все реалистическое обрамление?

И<нгмар> Б<ергман>. Не считаю, что это необходимо; скорее наоборот – **совсем не нужно ничего “устранять”. Вопрос в том, что́ я могу внести в пьесу** (выделено мной. – ***А. Ю.***)»[41].

Не связывая художника подробными указаниями, Рейнхардт

М. Рейнхардт. 1905

все же попросил его непременно сохранить в глубине огромное окно, через которое в финале открывается вид на горный ландшафт, озаренный восходящим солнцем[42]. Получив от Мунка серию эскизов, режиссер показал их своему ассистенту Эрнсту Штерну, которому было поручено создание сценографии и который позднее вспоминал: «Однажды Рейнхардт вызвал меня к себе и показал эскиз к “Привидениям”. Это была комната с большим черным креслом посередине, и я сказал Максу Рейнхардту, что этот эскиз не дает мне достаточного представления о деталях. – “А кресло, оно говорит все! Его чернота дает настрой всей драме. А стены комнаты – они имеют цвет воспаленных десен. Мы должны постараться найти обои такого тона. Обои дадут актерам правильное настроение! Мимика оживает через форму, свет и модуляции красок помещения”»[43].

Именно эскизы Мунка определили ход режиссерской мысли Рейнхардта. Выстраивая «баланс между персонажами и

[33] Банг Г. Воспоминания о Генрике Ибсене. // Судья и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене. С. 237–238.

[34] Цит. по: Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX – начало XX века. С. 200.

[35] Цит. по: Templeton J. Antoine versus Lugné-Poe: The Battle for Ibsen on the French Stage // Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus. S. 77.

[36] Ibidem. S. 79.

[37] Ibidem. S. 80–81.

[38] Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906) // Вопросы театрального искусства: Сборник статей. М., 1975. С. 415–416.

[39] Подробно об этом см.: Langslet L.R. Henrik Ibsen – Edvard Munch: To genier møtes. Oslo, 1994.

[40] Цит. по: Ibidem. S. 66.

[41] Бергман И. Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. С. 34.

[42] Попутно отметим, что в раннем спектакле Антуана символически значимая у Ибсена панорама горного ландшафта была купирована.

[43] Цит. по: Бояджиева Л.В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906). С. 418–419.

декорацией», постановщик придал символическую объемность каким-то странным, загадочным, поначалу едва уловимым и лишь в финальной сцене полностью определявшимся связям между огромным черным креслом, развернутым по диагонали в глубину сцены, и Освальдом, роль которого была поручена Александру Моисси. «Кресло – массивное, грузное, давящее, разбивало иллюзию удобного быта, обнажало его мрачность, тяжеловесность»[44]. И вместе с тем оно обретало многозначный символико-метафорический смысл. В нем была как будто сконцентрирована враждебная Освальду и его матери сила. Здесь когда-то сидел камергер Алвинг, здесь он раскуривал свою трубку, однажды заставив курить ее ребенка Освальда. Здесь он как будто незримо присутствовал и сейчас, словно наблюдая за тем, что происходит после его смерти с его женой и сыном. В этом массивном черном кресле была словно сконцентрирована вся гнетущая власть прошлого над настоящим, власть, грозящая гибелью юному Освальду. А в финальной сцене оно уже становилось зримым воплощением смерти, гробом, в котором находит свой конец ибсеновский герой.

Образ Освальда решался Рейнхардтом и Моисси в полемике с уже сложившейся в европейском театре традицией. Свой замысел Рейнхардт резко противопоставлял натуралистическим прочтениям драмы Ибсена: «До сих пор, – писал он, – в немецком театре всячески поощрялось более или менее достоверное клиническое исследование безумия, подаваемое в слишком ярком, грубом освещении и оставляющее все прочее в тени. Считаю, что этому нужно пойти наперекор»[45]. Поэтому в игре Моисси не было ни демонстрации прогрессирующего физиологического распада, ни обусловленной болезненным состоянием подавленности. «Сначала кажется, – вспоминала русская зрительница спектакля, – что в сумрачный дом фру Алвинг вступила молодость, весна – так беззаботно, беспечно смеясь и радуясь жизни, появляется в нем Освальд. На его оживленном, нервном лице еще чувствуется отблеск огней Монмартра, сияние прекрасного итальянского неба. И тем страшнее, тем трагичнее

Э. Мунк.
Эскиз к спектаклю «Привидения». 1906

А. Моисси. 1900-е

[44] Бояджиева Л.В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906). С. 419.

[45] Цит. по: Langslet L. R. Henrik Ibsen – Edvard Munch: To genier møtes. S. 66.

беспощадная правда, когда уже ничто не в силах скрыть ее»[46].

Как и Антуан, Рейнхардт смещал акценты в пьесе Ибсена, но делал это, преследуя совсем иные цели и строго придерживаясь принципов, заданных ибсеновской поэтикой. В этом спектакле тоже не было *бунтующей* фру Алвинг. В исполнении Агнес Зорма героиня Ибсена вызывала ассоциации с католической «*mater dolorosa*»[47]. «Она была просто матерью Освальда, – вспоминал берлинский критик Альфред Керр. – В ней не было отважного духа, преисполненного активной энергии индивидуализма. Конечно, это была незаурядная женщина, но незаурядная только в своих чувствах, только по своей поразительной восприимчивости, а не волевой властности»[48]. Заданная Ибсеном тема бунта против губительных для личности законов мироздания сохранялась в спектакле Рейнхардта, но была передоверена режиссером Освальду, образ которого Моисси строил на контрастах. «В нем все сильнее нарастает чувство протеста, прорывающееся в клокочущей ярости, – писал один из критиков. – И в то время, как голос Моисси пел страстное *adagio*, повышался в несравненно-прекрасном огненном fortissimo, обещал жизнь, солнце, радость, говорил "да", его лицо, его глаза, весь внутренний облик его говорили "нет"»[49].

В заключительной сцене, задуманной Рейнхардтом как «грандиозный симфонический финал»[50], «это полное, всеуничтожающее "нет" достигает страшной силы <…> Оно вырывает у артиста такие стоны, такие замирающие крики, от которых волосы становятся дыбом. Перед фру Алвинг стоит живой труп, человек, изнемогающий физически и нравственно от жестокой ноши, взваленной на его плечи, и, обреченный, плачет, жалуется, молит, угрожает…»[51].

Но, достигнув предела нервной экспрессии, Моисси *мгновенно* преображался: «Вместо стройного молодого человека на сцене вдруг появляется странное существо: согнутые колени и полная расслабленность корпуса»[52]. Когда же тело его полностью исчезало в массивном черном кресле, становясь невидимым для публики, а фру Алвинг с криком бросалась к сыну, в сумрачную комнату начинали проникать холодные лучи рассвета, в глубине возникали смутные очертания горного ландшафта, а на стенах появлялись огромных размеров движущиеся тени – словно ставшие реальностью демоны, празднующие свою жуткую победу[53].

«*Реализм, отточенный до символа*»[54] – так можно определить тот метод, который избрал Рейнхардт, работая над этим спектаклем. Именно этот метод и позднее оставался единственно продуктивным для постановщиков, решавшихся воплотить на сцене ту или иную из ибсеновских «современных драм». Так заявляла о себе власть драматурга над сценой, та освобождающая и пробуждающая творческие силы власть, которую ныне по большей части отвергают как проявление «архаичного логоцентризма», но которая – в условиях смыслового вакуума, интеллектуальной анархии и тотального релятивизма – могла бы стать спасительной для сегодняшнего театра.

[46] *Цит. по: Бояджиева Л. В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906). С. 421–422.*

[47] *См.: Marker F. J., Marker L.L. Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays. Cambridge, 1989. P. 116.*

[48] *Цит. по: Ibidem.*

[49] *Цит. по: Бояджиева Л.В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906). С. 422.*

[50] *Цит. по: Marker F. J., Marker L. L. Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays. P. 117.*

[51] *Цит. по: Бояджиева Л.В. «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнхардта (1906). С. 423.*

[52] *Там же.*

[53] *См.: Marker F.J., Marker L.L. Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays. P. 117.*

[54] *Формулировка Вл. И. Немировича-Данченко (Немирович-Данченко Вл.И. Мысли о театре // Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки письма. М., 1989. С. 485).*

Лийса БЮКЛИНГ

НИКОЛАЙ ЕВРЕИНОВ И ФИНЛЯНДИЯ

«САМОЕ ГЛАВНОЕ» В НАЦИОНАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

Осенью 1924 г. Н.Н. Евреинов получил известие о предстоящей премьере его пьесы «Самое главное» в Национальном театре Финляндии. Вот что он писал художественному руководителю театра Эйно Калиме 4 октября 1924 г. из Ленинграда:

4.X.-924
Милостивый Государь,
глубокоуважаемый
Herra Eino Kalima,
По дошедшим до меня из Стокгольма сведениям, Финский Национальный театр, руководимый Вами, принял к постановке мою пьесу в 4-х действиях – «Самое Главное». Если эти сведения верны, обращаюсь к Вам с почтительною просьбою оказать всемерное содействие к уплате мне авторского гонорара [1 слово нрзб.] в том размере, какой Вы признаете справедливым в отношении нуждающегося русского автора.
В Финском Генеральном Консульстве, где мои авторские интересы встретили живой, сочувственный отклик, меня заверили, что деньги (гонорар) можно пересылать через Ленинградское Консульство.
Помимо денежного вопроса, меня очень интересует художественная сторона постановки «Самого Главного», и я был бы бесконечно Вам благодарен за присылку рецензий и фотографических снимков с артистов и с отдельными mise en scène. Прошу Вас передать артистам руководимого Вами Театра мой сердечный привет и благодарность за творческий труд, затраченный на мое произведение. Примите и Вы мою глубокую благодарность за внимание к моему любимому произведению.
С совершенным почтением и с чувством душевной признательности, готовый к услугам Вашего Театра.
Н. Евреинов
Ленинград
Манежный пер. 17, кв. 22
Николаю Николаевичу Евреинову[1].

Так завязались отношения известного теоретика и практика русского авангарда Н.Н. Евреинова (1879–1953) с директором Национального театра Финляндии Эйно Калимой (1882–1972) – литературоведом-русистом, переводчиком русской литературы и режиссером, с именем которого связаны распространение в Финляндии идей Московского Художественного театра, пропаганда русской классической драматургии.

Что ответил русскому драматургу финский режиссер нам неизвестно, но можно предположить, что он пошел навстречу Евреинову, представившему себя в качестве «нуждающегося русского автора» (вообще-то его пьеса «Самое главное» была одним из гвоздей сезона 1923/24 гг. и ставилась всюду в

[1] *Письмо Н. Евреинова хранится в коллекции Эйно Калимы в архиве Общества Финской Литературы (SKS. 533: 25: 1). Сохранилось только одно письмо, хотя по воспоминаниям Калимы их было несколько. Орфография и пунктуация подлинника.*

Советской России. Тем более что незадолго перед тем финские ученые и художники провели акцию совместно с учрежденным по инициативе А.М. Горького Комитетом по улучшению быта ученых (к последним были «приписаны» и виднейшие столичные литераторы). Через КУБУ распределялись продукты и деньги, которые присылал в голодный Петроград Финляндский университетский комитет помощи страдающим русским ученым, а через него также и аналогичные комитеты других европейских стран[2]. Контакт Евреинова с Калимой возобновился уже после того, как Евреинов переехал в Париж весной следующего, 1925 г. К этой встрече мы еще вернемся, а сначала обратимся к пьесе Евреинова и истории ее постановки в Хельсинки.

Премьера состоялась 5 ноября 1924 г. и стала самым важным событием осеннего сезона, который прошел «в тени "Самого главного"», как острил историк театра Рафаэль Коскимиес[3]. О «Самом главном» много писали в прессе. Спектакль приветствовали как праздник театральности. Критик Нильс Люхоу откликнулся на нее такими словами: «Каждому, кто устал от театральной пыли в наших театрах и тех пьесах, которые мы чаще всего видим, "Самое главное" Евреинова дает освежающее чувство, что в театре еще раз может восторжествовать радостный принцип театрализации театра»[4].

ЭЙНО КАЛИМА – РЕЖИССЕР РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Значение драматурга, режиссера и теоретика театра Николая Евреинова было хорошо известно Эйно Калиме, знатоку русского театра начала века, хотя он и не стал приверженцем его теорий. Калима писал в своих воспоминаниях: «В начале века Евреинов завоевал известность своим протестом против натурализма в театре. "Театрализация жизни" была его лозунгом. Задачей театра было, наряду с возвышением красоты жизни, также облегчение жизни: театр должен вылечить раны, причиненные жизнью»[5]. Слова о целительном воздействии театра относятся прежде всего к наиболее известной пьесе Евреинова – «Самое главное», которая была написана в 1919 г. Первая ее постановка состоялась в 1921 г. в Петрограде в театре «Вольной комедии», затем

Н. Евреинов

[2] *См.: Исаков С.Г. М. Горький, КУБУ и Финляндский комитет помощи русским ученым. Studia Slavica Finlandiensia. Tomus II. Red. V. Melanko, A. Mustajoki, E. Peuranen. Helsinki, Neuvostoliittoinstituutti 1985. С. 49–80.*

[3] *Koskimies Rafael. Suomen Kansallisteatteri II. 1917–1950. Helsinki, 1972. С. 169.*

[4] *Lüchou N. Svenska Pressen. 1924. 9 ноября.*

[5] *Kalima Eino. Kansallisteatterin ohjissa. Porvoo; Helsinki, 1968. С. 192.*

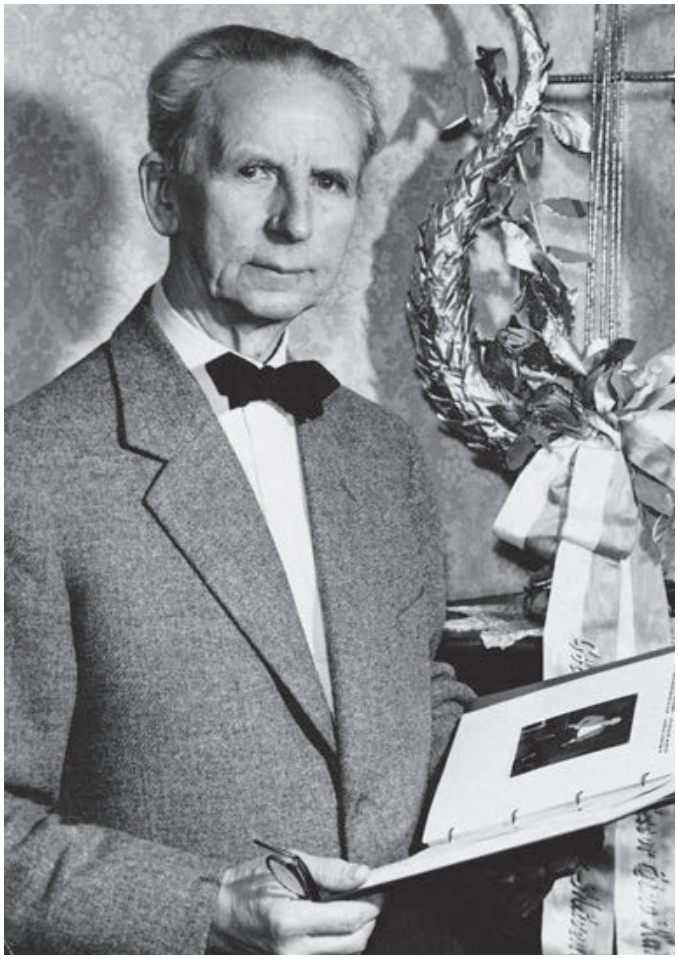
пьеса шла в большинстве театров страны. Подзаголовок пьесы – «для кого драма, а для кого и комедия» – не означал неопределенности жанра. Это трагифарс, который, по определению Д. Золотницкого, соединил пародийные гримасы петербургского «Кривого зеркала» с гротескной условностью современного итальянского драматурга Луиджи Пиранделло. Свой прежний завет «театр для себя» Евреинов чуть обновил: «Театр во имя ближнего твоего»[6].

Впоследствии Калима сожалел, что не видел в Петербурге знаменитых евреиновских спектаклей «Старинного театра» (1907–1908, 1911–1912 гг.) или сатирические программы «Кривого зеркала» (1910–1917 гг.). Ни во время стажировки в Петербургском университете в 1907–1908 гг., ни позднее Калима не обратил на них внимания, так как успел полюбить другой театр – Московский Художественный – и не хотел «испортить оставленные им глубокие впечатления»[7]. Еще перед тем, в 1904–1906 гг., Калима стажировался в Москве и Петербурге, восхищался искусством МХТ, испытал воздействие Л.Н. Толстого. Он ездил в Ясную Поляну, разговаривал с писателем, а в 1910 г. вышла «Анна Каренина» в его переводе на финский. Эти художественные и этические влияния определили деятельность Калимы, когда он стал режиссером Национального театра в 1914 г. В сущности, впервые хельсинкская публика познакомилась с Чеховым-драматургом, когда «Дядя Ваня» (1914 г.) и «Вишневый сад» (1916 г.) были поставлены Калимой. Среди финских режиссеров того времени невозможно было найти другого, до такой степени проникнутого духом русской культуры, как Калима. «Переживание» и «правда внутреннего чувства» – ключевые слова Калимы в его работе критика и режиссера. Не удивительно, что он стремился к учебе у Станиславского, с которым лично договорился об этом в 1916 г. Однако уже через год новая политическая ситуации в Финляндии и в России заставила финского режиссера навсегда отказаться от стажировки в МХТ.

Национальным театром Калима руководил с 1917 по 1950 гг.

[6] *Золотницкий Давид. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. С. 271.*

[7] *Первый том воспоминаний Калимы: Kalima Eino. Sattumaa ja johdatusta. Porvoo; Helsinki, 1968.*

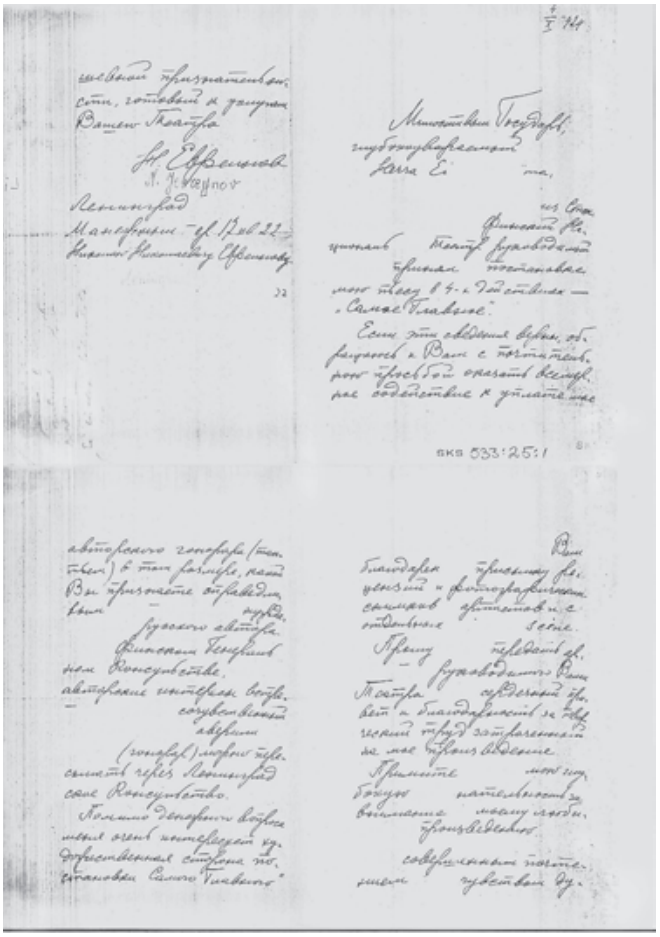


Э. Калима, директор Национального театра Финляндии. Архив НТФ

В неблагоприятное для русской культуры время в 1920 и 30-е гг. Калима изменил курс с русского на польский и французский театры, особенно на режиссуру Жака Копо и стал много переводить и ставить пьес польских драматургов.

При выборе репертуара Калима обнаружил редкое художественное чутье. Об этом свидетельствует уже тот удивительный факт, что он решил поставить «антицарскую» трагедию А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (естественно, по мизансценам МХТ) как свой первый спектакль на новом посту директора Национального театра осенью 1917 г. Пьеса была особенно актуальна, и спектакль пользовался большим успехом. Следующая постановка по русской драматургии появилась только через пять лет, когда в духе психологического реализма Калимой был поставлен «Профессор Сторицын» Л.Н. Андреева (1922 г.). Казалось бы, у Калимы сложилась репутация режиссера реалистического направления.

Отметим коротко, что в 1920 и 30-е гг. русская драма не сошла со сцен народных и рабочих театров Хельсинки. Во втором по значению театре (после Национального) – Народном театре *(Kansan Näyttämö)* ставились пьесы Андреева («Дни нашей жизни», «Тот, кто получает пощечины») и «На дне» Максима Горького. Ставились и другие русские пьесы[8].



Письмо Н. Евреинова к Э. Калима. Архив Э. Калима, Финское литературное общество, Хельсинки

ДИСКУССИЯ О ТЕМАХ «САМОГО ГЛАВНОГО»

В чем секрет обаяния пьесы Евреинова «Самое главное» для финского режиссера?

Вот сюжет произведения в пересказе Калимы, который уже дает ключ к истолкованию им пьесы: «Центральный персонаж “Самого главного”, Параклет, занимается благотворительностью в личинах разных персонажей: гадалки, врача, мужа, агента граммофонной фирмы, монаха, арлекина – и нанимает в помощники трех профессиональных актеров, отправляя их не на сцену, а в жизнь. Местом их деятельности становятся меблированные комнаты, где живут обездоленные бедные люди. Задачей актеров является импровизация жизненной веры и чувства счастья в этой мрачной обстановке. Так и происходит: актеры приносят

[8] *В Рабочем театре были поставлены «Егор Булычев» (1932) и «На дне» (1939) А.М. Горького, в Театре рабочих Сернеса – «Воскресение» по роману Л.Н. Толстого, «На дне» и «Дорога цветов» В.П. Катаева (1938). Театр рабочих Хельсинки поставил «На дне», «Воскресение» и «Дни нашей жизни» Л.Н. Андреева.*

веяние оптимизма в пыльный пансионат; радость и счастье достигают кульминации в веселом маскараде накануне дня, когда актеры оставляют сцену жизни и возвращаются в свой настоящий театр»[9].

Режиссер видел миссию актеров в положительном свете, забывая о некотором цинизме главного действующего лица, и, возможно, усвоил одну из многих точек зрения на «феномен Театра и жизни» – религиозно-нравственную (по определению самого автора). А то, что Евреинов назвал миссию своих героев «интимизацией социализма через посредство искушенного в искусстве преображения актера»[10], финского режиссера интересовало мало.

Калиму, видимо, привлекла миссия Параклета (т.е. Доктора Фреголи), о которой тот говорит: «Имейте в виду, господа, что я пришел в театр “не нарушить закон, а исполнить”. Я только рядом с официальным театром, как лабораторией иллюзий, ратую за театр неофициальный, как за рынок сбыта этих иллюзий, театр, еще больше нуждающийся в реформах, в организации, ибо он – сама Жизнь. <…> Жизнь, где иллюзия нужна не меньше, чем на этих подмостках, и где, раз мы не в силах дать счастье обездоленным, мы должны дать хотя бы его иллюзию. Это самое главное. <…> Я сам актер, но мое поприще не сцена театра, а сцена жизни, куда я призываю вас, мастеров в искусстве творчества спасительных иллюзий, <…> ибо мое искреннее убеждение, что мир спасется через актера и его волшебное искусство»[11].

Содержание пьесы как бы двойное, в ней сплелись несоединимые с первого взгляда элементы: миссия Параклета с ее религиозной идеей и театральные преображения ролей. Функцию спасителя в пьесе исполняет Параклет. Этимологию этого имени Евреинов пояснял так: «советник, помощник, утешитель». Оно восходит к греческому «параклетос» – слову, которое в Новом Завете обозначает и Христа, и Святого духа. Первоначально пьеса и называлась «Христос-Арлекин». Иллюстратор первого издания Ю.П. Анненков выразил авторскую мысль, нарисовав на обложке Арлекина, распятого на кресте своего искусства. Современники считали постановку любопытнейшей. В.Б. Шкловский полагал, что в «Самом главном» смешаны пародийные навыки «Кривого зеркала», кроткий юмор Дж.К. Джерома и «прибавлен Христос с открыток», то есть – расхожая утешительная проповедь; а в результате получился посредственный водевиль. Тем не менее, пьеса «Самое главное» долго не сходила с афиши петроградской «Вольной комедии» и в ноябре 1922 г. была представлена в 100-й раз[12].

Театральные рецензенты тех лет встретили пьесу критически. Некоторые революционно настроенные критики сразу же уловили разницу в правилах игры – Евреинов был обвинен в том, что он «антиобщественник», потому как он противопоставил театральное преображение мира преображению его через кровь и насилие. Самое же главное – пьеса об игровых отношениях театра и жизни была охарактеризована как «воинствующе антимхатовская» и элитарная (рожденная в петербургских кабаретных подвалах)[13].

Современные нам театроведы пишут о Евреинове в более

[9] *Kalima Eino. Sattumaa ja johdatusta. С. 192–193.*

[10] *Цит. по: Золотницкий Д. Указ. соч. С. 272.*

[11] *Евреинов Н. Самое главное. Петроград, 1921. С. 59–60. Пьеса вышла также в Ревеле в 1921 г. Репринт: Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1982.*

[12] *О восприятии пьесы Евреинова подробно писал Д. Золотницкий в гл. «Осколки “Кривого зеркала”». См. Золотницкий Д. Указ. соч. С. 272–273, 277.*

[13] *В этой связи см. рецензию на постановку «Самого главного» в Рижской Русской драме: Смелянский А. «Театрах»// Московский наблюдатель. 1995, № 7/8.*

спокойных тонах. «Филантропию и обман» считает Спенсер Голуб главными темами Евреинова в общем и пьесы «Самое главное» в частности. По Голубу, Евреинов приблизил способность театра развлекать и обманывать к его «священности»; когда театр шутит, он спасает[14]. Шведский исследователь Олле Хилдебранд полагает целью пьесы проповедь[15].

Любопытно, что на Евреинова как предшественника европейского авангарда указал советский литературовед Ю.К. Герасимов в статье, в которой деятельность этого «декадента-эклектика» до революции рассматривается, в общем, отрицательно, но заинтересованно: «Как теоретику, тесно связанному с практикой модернистской сцены, Евреинову удалось уловить некоторые тенденции, наметить отдельные принципы, которые казались современникам претенциозным вздором, но были потом реализованы в процессе закономерных изменений авангардистского театра Запада. <…> Н. Евреинов широко использовал, изменяя и дополняя, лозунги и положения европейского модернистского театра, в первую очередь Г. Фукса, М. Рейнхардта, Г. Крэга. Культура русского символизма, его романтическая духовность, была ему чужда»[16]. В этом предавангардизме Евреинова была, вероятно, одна из причин успеха «Самого главного».

В чем секрет обаяния пьесы для зарубежного зрителя? К этому мы еще вернемся в связи с финской постановкой; пока же сошлемся на мнение русского критика-эмигранта Сергея Волконского, бывшего директора императорских театров, который писал уже после успеха пьесы на европейских сценах в 1930 г.: «Евреинов – единственный из русских драматургов, принадлежащий "современному театру", современному мировому театру. Он из тех "новинок", которых передовой театр должен знать, должен ставить». Внедрению в международный репертуар театра Евреинова способствовало отсутствие «этнического» элемента. «Он всеобщ, – в нем нет ни малейшего экзотизма». Но главной причиной популярности Евреинова Волконский считал то, что он «попал в точку», т.е. отвечал современным театральным течениям. «В настоящую минуту увлекает, занимает только то, что я охарактеризовал словом "двойной театр". Смешение прошлого с настоящим, реальности и вымысла, яви и сновидения, истины и лжи, искренности и обмана»[17]. «Двойным театром» Евреинов называл задуманную им трилогию; лишь первая часть его – «Самое главное» – стала хорошо известной.

ФИНСКАЯ КРИТИКА О ПЬЕСЕ ЕВРЕИНОВА

Заслугой Калимы было то, что спектакль Финского Национального театра был одним из первых за пределами России, и финский режиссер открыл Евреинова не только своим, но и скандинавским театралам. Первая постановка за границей была осуществлена в 1923 г. в Варшаве Польским театром *(Teatr Polski)*. От директора этого театра Калима узнал о пьесе и нашел ее в русском книжном магазине в Берлине. Это один из парадоксов в истории финской постановки – пьеса Евреинова дошла до Хельсинки окольным путем, а не из Петрограда. Так же как сведения о хельсинкской

[14] «In "The Chief Thing" Yevreinov resolved the modernist theatre's prerevolutionary crisis – captured in the competing images of the temple and the puppet show – by making theatre´s talent for deceit and diversion synonymous with its holiness: as it jests so it saves». (Golub S. Mortal Masks: Yevreinov´s Drama in Two Acts// Russian Theatre in the Age of Modernism / Ed. by R. Russell and A. Barratt. London, 1990. P. 133.) См. также: Golub S. Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984. Ср.: Abensour G. «La Comédie du Bonheur». Evreinov, L'Apotre russe de al théatralité. // Revue des Etudes Slaves. Paris, 1981. Vol. 53. № 1.

[15] Hildebrand Olle. Harlekin Frälsaren. Teater och verklighet i Nikolaj Evreinovs dramatik. [Арлекин – спаситель. Театр и действительность в драматургии Н. Евреинова]. Uppsala, 1978. S. 87.

[16] Ю.К. Герасимов писал о «куцей филантропической утопии» героя пьесы. См.: Герасимов Ю. Кризис модернистской мысли в России (1907–1917). // Театр и драматургия. Вып. 4. Л.: ЛГИТМиК, 1974. С. 233.

[17] Цит. по: Русская мысль. Париж, 1979. 22 февр. Из статьи кн. С. Волконского, опубликованной в парижских «Последних новостях» в 1930 г. и включенной в специальный раздел, приуроченный редакцией «Русской мысли» к столетию со дня рождения Н.Н. Евреинова.

постановке донеслись до соседней северной российской столицы из Швеции. В первые годы независимости Финляндии контакты Национального театра с Советской Россией были прерваны, и Калима осознал, что восстановить их ему одному, без поддержки правления театра, не по силам.

С середины 20-х гг. «Самое главное» имело шумный успех на Западе и прошло в театрах около семидесяти стран. Пьесу ставили и играли ведущие европейские театральные деятели – режиссер Шарль Дюллен в Париже, драматург Луиджи Пиранделло и актер Александр Моисси в Италии. Ставилась она и в Америке[18].

Финского режиссера привлекла тема жизнерадостного утверждения театра. Он писал (правда, уже через почти сорок лет после постановки): «Автор определяет жанр своей пьесы: "для кого комедия, а для кого и драма". Для меня "Самое главное" была и есть веселая комедия. Я не отношусь серьезно к теориям автора, я не верю ни в значение театрализации театра, ни в спасение человечества с помощью иллюзий. Но следить за ходом фантазии автора было радостно, и это стимулировало меня»[19].

В финском переводе, который был сделан братом режиссера, профессором славистики Яло Калимой, оригинальный текст сохранен почти без сокращений[20]. Самые большие купюры произведены в монологе доктора Фреголи-Параклета во втором акте, где говорится о том, что социализм не в силах удовлетворить духовные потребности человека. Служа социализму, актеры, по Евреинову, вносят в него недостающую гармонию. Фреголи говорит о коренных реформах, «начиная с материального положения труппы», о приглашении нового управляющего труппой: «Вы, конечно, слыхали о нем! личность весьма почтенная, несмотря на свое нелегальное происхождение. Я говорю о Социализме… Он обещает очень много, начиная с распределения ролей на более справедливых началах. Но, к сожалению, его специальность – вопросы чисто материального характера».

Этому пафосу Калима мог вполне сочувствовать, но слова остались только его личным знанием, так как в финском сценическом переводе их вовсе нет. Слова о социализме, даже негативные, были не уместны на сцене Национального театра.

Финская критика отзывалась о пьесе Евреинова заинтересованно и обстоятельно, о ней писали необычайно много, если учесть, что автор был русским, живущим в Петрограде, а никак не парижским эмигрантом. Воскресли реминисценции о старых временах, так как некоторые авторы статей вспоминали об увиденных еще до революции спектаклях Евреинова.

До премьеры газета «Ууси Суоми» («Новая Финляндия») опубликовала большой обзор о творчестве Евреинова под заголовком «Русский реформатор театра»[21]. Называя Евреинова одним из тех оригинальных талантов, которые старая Россия подарила искусству, автор обзора Вяйнэ Йоенсуу предсказал ему место в истории театра. Йоенсуу обстоятельно рассказал о теоретической и практической деятельности Евреинова, ссылаясь на собственные впечатления о его петербургских спектаклях в стиле традиционализма: «Те, кто посещал

[18] См. Кашина-Евреинова А. Н.Н. Евреинов в мировом театре. Париж, 1964; Segel H. B. Twentieth Century Russian Drama. From Gorky to the Present. New York: Columbia University Press, 1979. P. 130–136.

[19] Kalima Eino. Kansallisteatterin ohjissa. Porvoo; Helsinki, 1968. S. 192.

[20] Рукопись перевода пьесы хранится в архиве Финского Национального театра: Nikolai Jevreinov. Kaikkein tärkein. Kenestä huvinäytelmä, kenestä taas draama. Nelinäytöksinen. Suom. Jalo Kalima. Käsikirjoitus. Suomen Kansallisteatterin arkisto. N 160. Перевод не опубликован.

[21] Joensuu V. Eräs venäläinen teatterinuudistaja. // Uusi Suomi. 1924, 2 ноября.

"Старинный театр", хорошо помнят эти замечательные спектакли». Финский знаток русского театра, называя Евреинова «фанатиком театра», уделил в своей статье много места пересказу положений из главного теоретического труда Евреинова «Театр для себя». Эти теории легко найти в лучшей пьесе Евреинова «Самое главное», в ее странных и блестящих деталях, остром реализме, в неслыханно новых – по крайней мере, для финнов того времени – репликах, в обличении театрального мира и в игре масок Арлекина и Пьеро. Вполне логично, что Йоенсуу считал пьесу выражением собственного лица Евреинова, и, пересказав сложный сюжет комедии-драмы, заключал, что – несмотря на туманность и многословие – «Самое главное» является выражением глубокого видения жизни и анализом ее противоречий. «Естественно, что и у нас мнения будут разделяться, но обвинять Николая Николаевича Евреинова и его пьесу в бескровности и схематичности никто не сможет».

В журнале «Няэттямэ» (Сцена) о пьесе Евреинова писали как о жанровом феномене, о театре Евреинова – как о новаторском явлении, а о нем самом как об одном из величайших европейских театральных деятелей[22].

Критики спектакля в хельсинкских газетах были вполне компетентными – бывший директор Национального театра, режиссер Ялмари Лахденсуо (в «Хельсингин Саномат»), известный поэт-модернист Л. Онерва (в «Ууси Суоми»), один из лучших критиков того времени Нильс Люхоу (в «Свенска Прессен»). Мнения о новаторстве концепции Евреинова сильно расходились. Главным недостатком этой «удивительной драматической поэмы» Анна-Майя Таллгрен считала чрезмерное богатство тем и сюжетов: тут сочетается новое с банальностью, глубокие истины с театральным пафосом. Самое ценное в пьесе – евангелие добра. Не только «большевистской вольностью», но и необходимостью было бы, по мнению Таллгрен, сократить лишние сюжетные линии пьесы[23].

Л. Онерва нашла корни «Самого главного» в традиции итальянской комедии масок с ее образами Арлекина, Коломбины и Пьеро. Это она считала счастливой находкой Евреинова, так как импровизационный характер комедии «открывает дорогу фантазии, озорным выходкам и веселым проказам, а также эстетически оправдывает особенности комедии – излишества деталей, непоследовательность сюжета и некоторую неясность образов»[24]. Поэтесса оправдывала недостатки пьесы: «Ведь никто не требует от искусства, созданного Арлекином, строгой последовательности, правдоподобия или окончательных истин – ведь Арлекин принадлежит не к *commedia della vita* [пьесе жизни], а к *commedia dell'arte* [пьесе искусства]. В комедии Евреинова привлекают изобретательность, остроумные реплики и разнообразие человеческих образов; нам достаточно того, что мы узнаем в ней "маскированную правду"». Онерва знала, что у Евреинова большой и богатый театральный опыт. Не удивительно, что он увлекся идеей написать пьесу о театре как похвалу высокому назначению актера. Размышления Евреинова о склонности людей предпочитать приятный обман неприятной правде

[22] *Tiittanen A. Kaikkein tärkein. // Näyttämö. 1924–1925. N 4. S. 53.*

[23] *Tallgren Anna-Maija. Ensi-iltoja Helsingin suomenkielisillä näyttämöillä. //Valvoja-Aika. 1925. S. 82–84.*

[24] *Onerva L. <рец.> // Helsingin Sanomat. 1925, 7 ноября.*

не особенно новы, и именно они проходят ведущей мелодией в этой фантасмагории. Параклет, по мнению критика, – «мечтатель, который окутан какой-то славянской мистикой пророка». «В его игре Арлекина, – писала Онерва, – есть серьезные, самоотверженные мотивы, которые, однако, нельзя принимать вполне серьезно, а только как золотой дождик фантазии, который на мгновение освежает безобразие жизни; или как фейерверк, который один раз вспыхнет и угаснет в веселую карнавальную ночь».

ЕВРЕИНОВ – РУССКИЙ ПИРАНДЕЛЛО?

В сопоставлении «драмы жизни и жизненности театра» одно имя неизбежно возникло рядом с русским драматургом. Это имя итальянского драматурга Луиджи Пиранделло (1867–1936). В Италии Евреинова прозвали «русский Пиранделло», но в данном случае о влиянии не может быть и речи: пьеса Евреинова была написана двумя годами раньше (в 1919 г.), чем пьеса Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» (1921 г.). Знаменательно, что Пиранделло, открыв свой театр в Риме в 1924 г., выбрал «Самое главное» единственной зарубежной пьесой для первого сезона. Пиранделло воспринял пьесу близкой его собственным идеям. Между тем, исследователи обратились к сопоставлению Евреинова и Пиранделло только в последние годы[25]. Различия, однако, не менее разительные, чем сходства. Пиранделло разрушил форму замкнутого в себе явления искусства, в его пьесах возникли два плана, граница между которыми было настолько зыбкой, что у зрителя возникало впечатление ирреальности происходящего, пишет автор истории итальянского театра Светлана Бушуева[26].

Хотя эта параллель появилась, конечно, в театральной критике начала 1920-х гг., когда пьесы Пиранделло начали ставиться в Европе. Они были уже известны финским театралам, а через год, осенью 1925 г., началось серьезное увлечение драмами Пиранделло: в Хельсинки были поставлены «Шесть персонажей в поисках автора» в Театре Рабочих в Зале «Коитто» и «Генрих IV» в Народном театре. Тогда же пьесы Пиранделло шли и в Шведском театре (Хельсинки), и в Тампере.

Первым в Финляндии сравнил «пьесы о театре» Евреинова и Пиранделло режиссер Ялмари Лахденсуо в газете «Ууси Суоми». «В обеих пьесах авторы являются не только драматургами, но и философами жизни, – писал он. – Пиранделло прячет свою философию, которая находится в сильном брожении, за оболочкой философии театра и драматургии. Евреинов в свою очередь не может скрывать, что он прежде всего человек театра, а не философ, несмотря на свое широкое, альтруистическое мировоззрение»[27].

Если в пьесе Пиранделло спектакль становится реальностью, что не снимает противоречия между двумя мирами (ведь мир театра относится скептически к миру действительности), рассуждал Лахденсуо, то Евреинов заканчивает свою концепцию противоположным образом. Неожиданно автор рецензии осуждает философию жизни в «Самом главном» с позиций этического максимализма,

[25] *См.: Pearson T. Evreinov and Pirandello. Two Theatricalists in Search of The Chief Thing// Theatre Research International. Spring, 1992. Vol. 17. N 1. P. 26–28. О. Хиллебранд указывает на А. Грамши, который писал об этом мимоходом. См.: Gramsci A. Letteratura e vita nazionale. Torino, 1954. (Hillebrand O. Ibid.)*

[26] *Бушуева С. Полвека итальянского театра: 1880–1930. Ленинград, 1978. С. 111–112, 117.*

[27] *J[almari] L[ahdensuo]. <рец.> // Uusi Suomi. 1924, 7 ноября.*

близкого содержанию драматургии Ибсена. Любопытно, что на «Пер Гюнта» как на ближайшую литературную модель Евреинова, указывает современный исследователь Спенсер Голуб: «Постоянные преобразования обозначали для Евреинова, как и для Пер Гюнта, освобождение от тяжести самосознания и смерти»[28]. Напомню, что «Пер Гюнт» был поставлен в Национальном театре на несколько лет раньше именно Лахденсуо. Возможно, что в его критике скрывалась полемика бывшего директора театра с его нынешним директором по поводу назначения театра. «Недолговечным оказывается счастье человека, основанное на иллюзии, – предостерегал режиссер-критик в истинно ибсеновском духе и считал, что «финальная реплика Арлекина ("самое главное это эффектно закончить пьесу") является только искусным театральным трюком». Для Евреинова, «опытного и гуманного театрального человека», самым главным, в конце концов, является карнавал финала пьесы, театральная стихия.

Другое дело – Пиранделло. «Его пьеса, "с неоконченным текстом", с пустой сценой, обладает гораздо более сильным воздействием, гораздо более долговечной мудростью!» – восклицает Лахденсуо. Однако он сумел оценить сценичность пьесы Евреинова, отметив в ней «острореалистические зарисовки действительности, неожиданные повороты сюжета, блистательные остроты и изящно-артистическое веселье».

Оригинальность эстетики Евреинова оценил также финско-шведский критик Нильс Люхоу. Он писал: «Артист – он тоже человек, эту мелодраматическую правду говорит Тонио в "Паяцах". Н. Евреинов перевернул мысль: мы все являемся актерами перед Господом Богом, жизненная иллюзия – сильнее, чем театральная. Мы должны терпеливо играть свою роль, и, может быть, в другой жизни нас ждет роль, лучше этой. Это – оригинальный парафраз старой темы "жизнь – комедия"»[29]. Пьеса заслужила похвалу за необычность и оптимизм. «Через всю пьесу проходит ветер свежей фантазии, – отмечал Люхоу. – Хотя ей не всегда хватает крепкой и проработанной структуры, и автор иногда слишком сознательно стремится превратить серьезность в шутку и шутку в серьезность, это – оригинальная и остроумная пьеса, одновременно вольная и смешная. И, может быть, она даже правдивая. Никто не выбирает свою роль, требуется только, чтобы каждый доиграл ее до конца в хорошем и веселом расположении духа. Надо терпеть и сохранить свои иллюзии – такую идею проповедует этот русский реформатор современного театра».

По мнению Люхоу, в «Самом главном» соединяются многие элементы современного театра, в первую очередь она напоминает пьесы итальянского драматурга Бенавенте, который воссоздал типы комедии масок, и пьесу Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» – с некоторыми оговорками. «Однако Евреинов не совсем зрелый художник, который может предлагать определенное решение драматической задачи, – заканчивает Люхоу свой разбор. – Но он вызывает легкое и свободное настроение: и театр, и жизнь нужно перевернуть, и мы весело приветствуем его свободное и красочное театральное искусство».

[28] *«But perhaps the most important of Yevreinov´s literary models was Peer Gynt, the archetypal combination of irrationalism and wanderlust, whom Eric Bentley called "the Don Quixote of free enterprise". In Yevreinov´s hands the Gyntian credo was developed into the notion of "transformation through transfiguration". Constant transformation constituted for Yevreinov, as for Peer, a liberation from the burden of selfhood and death». (Golub S. Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation. P. 124.)*

[29] *Lüchou N. <рец.> // Svenska Pressen. 1924, 9 ноября.*

ФИНСКАЯ ПРЕМЬЕРА «САМОГО ГЛАВНОГО»

На премьере в Национальном театре Финляндии (5 ноября 1924 г.) зрители принимали спектакль с большим интересом и были очень им довольны, сообщал Лахденсуо. Для исполнения пьеса была не из легких; режиссеру и актерам нужно было найти равновесие между веселостью и серьезностью, проповедью и остроумием.

«Весьма неожиданное сочетание разных психологических уровней предлагает трудную задачу театру», считала Онерва. По общему мнению критиков, постановка была на высоком уровне, и она выдержала бы сравнение с любым иностранным спектаклем. За свою постановку Калима, признанный истолкователь зарубежной драматургии, заслуживает особую похвалу: он поставил спектакль умело и внимательно и осуществил на сцене живое действие и сказочную раскрепощенность пьесы, писал Люхоу. Спектакль был поставлен и сыгран блестяще, все было создано интуитивно, без следования предшествующей традиции, отмечала Таллгрен.

Были высказаны и противоположные мнения. Принимая веселый второй акт, в котором актеры провинциального театра репетируют пьесу *«Quo Vadis»* («Камо грядеши» по роману Генрика Сенкевича), шведский критик считал общий тон спектакля чересчур серьезным[30]. Онерва, исходя из своей концепции комедии, хотела местами увидеть «больше легкости, живости, полета фантазии, одним словом – “иллюзии”!». Иллюзию Калима, видимо, понимал по Станиславскому, а не по Евреинову. Верный своей репутации режиссера интимного театра, Калима достиг большого эффекта в реалистических эпизодах. «Незабываемой по интенсивности чувства была, например, третья сцена в тихом интерьере, эта маленькая бытовая картина, с которой удивительно и остро сочетается чисто артистическое веселье», – писала Анна-Майя Таллгрен.

Артист Юсси Снеллман в главной роли оттенял благородные черты своего «утешителя». Снеллман, один из ведущих актеров Национального театра, был, по мнению Люхоу, «умно философствующий и активно преобразующийся Параклет». Снеллман создал внешне характерный образ, он играл с прекрасным внутренним пафосом мечтательной души, замечала Онерва. Лахденсуо считал, что роль Параклета предлагает актеру неограниченные возможности. «В исполнении Юсси Снеллмана на первом плане была светлая, самоотверженная духовность идеалиста». Чувство стиля (и разных стилей) помогло Снеллману преобразовываться во все новые облики.

Распределение других ролей было удачным, и все актеры исполняли свои роли жизненно. Особенно выделялась игра исполнительниц главных женских ролей. Люхоу хвалил мастерство характерной актрисы Хильды Пихлаямяки (учительница) и задушевность Тюне Юнтто (машинистка). Другие роли разошлись так: директора театра играл Аку Корхонен, танцовщицу – Рут Снеллман, любовника – Аарне Леппянен, комика – Хеммо Каллио, хозяйку – Мимми Ляхтееноя, чиновника – Иисакки Латту.

Обаяние пьесы Евреинова было столь сильно, что после премьеры Параклет в исполнении Юсси

[30] *А. Ö-t. <рец.> // Hufvudstadsbladet. 1925, 6 ноября.*

Снеллмана стал в Финляндии темой для разговора и именем нарицательным[31]. Параклет превратился в знак определенного актерского типа – идейного художника, маркируя отношение к театру как серьезной игре. В таком значении имя этого персонажа употребил известный финский драматург и теоретик театра Лаури Хаарла в глубокой статье «Юсси Снеллман – человек идеи или актер?»[32] Мир сценических образов этого характерного актера очень широк; он исполнял роли сатирические и трагические, вплоть до ролей «спасителей». Снеллман играл роли Хлестакова, Гамлета, Дон Карлоса, Робеспьера, Юды (в трагедии Хаарлы) и др. По мнению Хаарлы, чувство этического и пафос идейной борьбы были присущи Снеллману в большой мере. Одновременно в нем жил и дух лицедейства. «Но по своей сути, по своей духовной структуре он параклет, – отмечал Хаарла. Он евреиновец до Евреинова! Это он безусловно доказал в тот вечер, когда играл Параклета в пьесе русского писателя “Самое главное” – он играл самого себя как актера и человека».

В понимании Хаарлы, сущность Параклета заключается в этическом искуплении близких, в поисках истины. Артистической темой Снеллмана была вера в то, что актеру в обществе дана задача параклета. Эта вера отчасти ограничивала силу перевоплощения актера – как писал Хаарла: «Часто он напоминает проповедника, который высказывает свою правду не в диалогах или образах, а прямо, в личном, лирическом пафосе». В лучших своих ролях – а среди них был и Параклет – Снеллману удавалось сочетать, по терминологии

Ю. Снеллман. «Самое главное», реж. Э. Калима. Финский национальный театр. 1925. Театральный музей, Хельсинки

[31] *Koskimies R. Suomen Kansallisteatteri II. S. 171.*

[32] *Haarla L. Aatteenmies vai näyttelijä – Jussi Snellman?//Teatterikirja. Helsingissä, 1928. S. 73–81.*

К.С. Станиславского, переживание и перевоплощение, этику и эстетику.

Некоторый эклектизм «Самого главного» и его сильная эмоциональность дали повод для соотнесения спектакля с экспрессионизмом. «Так называемый экспрессионизм может довести до отсутствия духовной дисциплины», – предупреждала Таллгрен, – и "Самое главное" не избегает этой опасности». В книге режиссера Матти Аро «Вехи финского театра» воспоминание о том, какое сильное впечатление произвел на него спектакль, автор отнес в главу об экспрессионизме: «Особенно я восхищался пьесой "Самое главное" Евреинова в Национальном театре, которая была более сдержанной, чем экспрессионистские драмы, но по силе чувств такой же сильной…»[33]. Тот факт, что экспрессионистские драмы и пьеса Евреинова были поставлены Эйно Калимой, признанным мастером интимного театра, свидетельствует о широкой палитре театральных красок режиссера.

Не без гордости Калима писал в неоднократно цитированных воспоминаниях, что пьеса принесла театру «и деньги, и похвалы критиков», стала его самой успешной постановкой в сезоне. На спектакль приходили и скандинавские актеры Свен Стол и Ингольф Шанхе, которые гастролировали в Шведском театре, и русские эмигранты. Их хвалебные отзывы дали большую радость режиссеру. Но сезон 1924/25 гг. разочаровал руководителя театра в других отношениях. «Радость, принесенная "Самым главным", была недолговечной», – писал Калима. Ни новая французская комедия, ни новые финские пьесы не дали желанного успеха. Однако евреиновский спектакль был сыгран 29 раз – рекордное в то время количество представлений. Через тринадцать лет, в 1937 г. пьеса была возобновлена, но прошла всего два раза.

«НЕВСТРЕЧА» РЕЖИССЕРА С ДРАМАТУРГОМ. ПОРТРЕТ ЕВРЕИНОВА РАБОТЫ ФИНСКОЙ ХУДОЖНИЦЫ

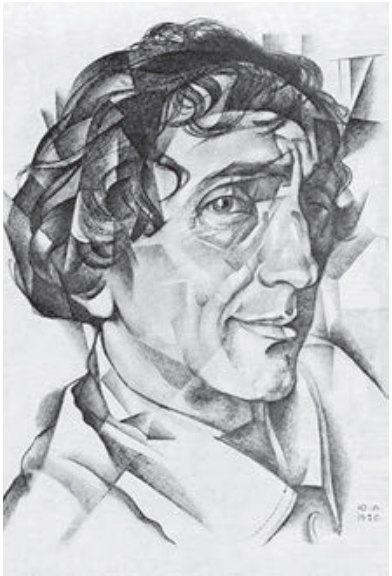
Личные связи финского режиссера с русским автором возникли уже в новой обстановке. В Финляндию Евреинов не приехал, подобно некоторым русским эмигрантам, хотя места под Петербургом были ему знакомы – военные годы (1914–1918) Евреинов провел в Финляндии, где написал три тома «Театра для себя»[34].

Весной 1925 г. Евреинов с женой, А.А. Кашиной, эмигрировал сначала в Прагу, потом поселился в Париже. Здесь с ним познакомилась финская художница Эстер Хелениус (1875–1955) через их общую знакомую, русскую художницу. Калима писал: «Хелениус даже удалось нарисовать несколько красивых эскизов его портрета». Один портрет карандашом хранится в частной коллекции в Хельсинки. Таким образом, Эстер Хелениус стала еще одним из многих художников, писавших Евреинова, среди которых первые места занимают М.В. Добужинский и Ю.П. Анненков (драматург даже опубликовал специальную книгу – «Оригинал о портретистах», Петроград, 1922 г.).

Когда Калима летом 1927 г. приехал в Париж, Евреинов пригласил финскую художницу и режиссера на обед. Но вместо этого им пришлось навестить русского драматурга в больнице, где тому

[33] *Aro Matti. Suomalaisen teatterin vaiheita. Hämeenlinna, 1977. S. 73.*

[34] *См.: Каннак Евгения. Памяти ушедших. О Н.Н. Евреинове. // Новый журнал. Нью-Йорк. 1981. № 142. С. 143.*



Анненков Ю.П.
Портрет
Евреинова Н.Н. 1920

сделали операцию по удалению аппендикса. Калима рассказывает о встрече с Евреиновым, которая обернулась драматической сценой: «Нас очаровало его изящное, породистое лицо – со стороны отца он принадлежал к старинной русской аристократии, со стороны матери – к старинной французской аристократии, и его оживленная приветливость при встрече. Но одновременно в комнату внесли молодого человека без сознания, видимо, из операционного зала, и за ним шла смертельно бледная, элегантная худая дама средних лет. "Мальчик, который покушался на самоубийство, и его мать", – объяснила нам медсестра тихим голосом. Наша беседа прервалась, не успев начаться. Всей душой Евреинов сочувствовал этим беднякам и присматривался к ним. Мы сочли за лучшее попрощаться, и он не остановил нас, только поцеловал руку Эстер Хелениус и долго и с благодарностью пожимал мою»[35].

Если отвлечься от трагического жизненного содержания этой сцены и посмотреть на нее глазами лицедея, здесь потрясенный автор увиделся со своим персонажем из «Самого главного» – мальчиком-самоубийцей. При этой встрече (а вернее, «невстрече») Калима остался в роли безмолвного статиста.

Через год Калима получил от Евреинова письмо и новую пьесу, которую драматург предлагал финскому театру. Какое это было произведение – неизвестно, но, возможно, речь идет о второй или третьей частях задуманной Евреиновым трилогии «Двойной театр». Это либо политико-социальная пьеса «Корабль праведных» (1924 г.), либо философская пьеса «Театр вечной войны» (Париж, 1928 г., поставлена автором в Милане в 1929 г.). Однако ни та, ни другая политическая сатира по своему содержанию не подошли бы к направлению Национального театра. Пьеса не была поставлена, и контакты Калимы с Евреиновым оборвались. «Я знаю, что он до конца жизни пользовался особым почтением в кругу русских эмигрантов в Париже», – заканчивает Калима свой рассказ.

На европейских сценах пьеса Евреинова продолжала пользоваться успехом. Через десять лет после финской премьеры Калима видел ее в репертуаре австрийского театра в Вене под названием «Комедия счастья». Именно счастье, столь редкое в театре, «Самое главное» и принесло Калиме: и удовлетворение от собственной режиссуры, и зрительский успех. Расставшись с Евреиновым, финский режиссер нашел близкого ему по идеям драматурга – Пиранделло,

[35] *Kalima E. Kansallisteatterin ohjissa. S. 194–195.*

и в 1925 г. начал ставить его пьесы одну за другой, заслужив репутацию финского специалиста по Пиранделло.

Однако Россию Калима не забыл. Он ставил также русскую классику: «Ревизора» (1927) и «Женитьбу» (1935, сорежиссер Ю. Снеллман) Н.В. Гоголя, «Живой труп» Л.Н. Толстого (1928), «Грозу» А.Н. Островского (1935), «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского в инсценировке Гастона Бати (1936), а также писателей-эмигрантов – «Профессора Сторицына» Л.Н. Андреева (1922) и «Павла I» Д.С. Мережковского (1937). Отметим, что после войны возродился интерес Калимы к драматургии Чехова, и с «Трех сестер» (1947) начался знаменитый чеховский цикл, в который входило несколько постановок всех главных пьес драматурга. Благодаря им Калима получил известность как лучший истолкователь чеховской драматургии в Северной Европе. Трагикомедия «Самое главное» в Финляндии ставилась еще только один раз: в Городском театре Хельсинки в 1994 г. (постановка – Отсо Каутто; роль Фреголи исполнил М. Маалисмаа). Затем «Самое главное» ушло в архив «хорошо забытых пьес».

Э. Хелениус.
Портрет
Н. Евреинова.
Париж,
конец 1920-х гг.
Частное собрание.
Хельсинки.
Фото из архива
Л. Бюклинг

Список литературы:

1. Abensour Gérard. «La Comédie du bonheur» // Evreinov, L'Apotre russe de la théatralité. Revue des Etudes Slaves. Vol. 53, No. 1. Paris, 1981.

2. Aro Matti. Suomalaisen teatterin vaiheita. Hämeenlinna, 1977.

3. Golub Spencer. Mortal Masks: Yevreinov's Drama in Two Acts // Russian Theatre in the Age of Modernism. Ed. Robert Russell and Andrew Barratt. London, 1990.

4. Golub Spencer. Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation. Michigan, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984.

5. Haarla Lauri. Aatteenmies vai näyttelijä – Jussi Snellman // Teatterikirja. Helsingissä, 1928.

6. Hildebrand Olle. Harlekin Frälsaren. Teater och verklighet i Nikolaj Evreinovs dramatik. Uppsala, 1978.

7. Kalima Eino. Kansallisteatterin ohjissa. Porvoo; Helsinki, 1968.

8. Kalima Eino. Sattumaa ja johdatusta. Porvoo; Helsinki, 1962.

9. Koskimies Rafael. Suomen Kansallisteatteri II. 1917–1950. Helsinki, 1972.

10. Pearson Tony. Evreinov and Pirandello: Two Theatricalists in Search of The Chief Thing // Theatre Research International. Vol. 17, No 1. Spring 1992.

11. Бушуева С. Полвека итальянского театра 1880–1930. Л.: Искусство, 1978.

12. Волконский С. <статья> // Последние новости. Париж, 1930 г. См.: Специальный раздел, посвященный столетию со дня рождения Н. Евреинова // Русская мысль. 22 февраля 1979 г.

13. Евреинов Н. Самое главное. Петроград, 1921. Репринт: Ann Arbor, Ардис, 1982.

14. Герасимов Ю. Кризис модернистской театральной мысли в России (1907–1917) // Театр и драматургия. Вып. 4. Л.: ЛГИТМиК, 1974.

15. Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л.: Искусство,1976.

16. Исаков С. М. Горький, КУБУ и Финляндский комитет помощи русским ученым. Studia Slavica Finlandiensia. Tomus II. Red. V. Melanko, A. Mustajoki, E. Peuranen. Helsinki, Neuvostoliittoinstituutti. 1985.

17. Каннак Е. Памяти ушедших. О Н.Н. Евреинове // Новый журнал 1981, № 142.

18. Смелянский А. «Театрарх» // Московский наблюдатель, 1995. №. 7–8.

Рецензии:

Joensuu, Väinö. Eräs venäläinen teatterinuudistaja.// Uusi Suomi. 2.11.1924.

J<almari> L<ahdensuo>. <рец.> // Uusi Suomi. 7.11.1924.

Lüchou, Nils. <рец.> // Svenska Pressen. 9.11.1924.

Onerva, L. <рец.> // Helsingin Sanomat. 7.11.1924.

Tallgren, Anna-Maija. Ensi-iltoja Helsingin suomenkielisillä näyttämöillä. // Valvoja-Aika 1925.

Tiittanen, Antti. «Kaikkein tärkein». // Näyttämö. 1924–25. № 4.

Архивные материалы:

Eino Kaliman käsikirjoituskokoelma. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto. [Коллекция Эйно Калимы. Архив Общества финской литературы, Хельсинки.]

Nikolai Jevreinov. Kaikkein tärkein. Kenestä huvinäytelmä, kenestä taas draama. Nelinäytöksinen näytelmä. Suom. Jalo Kalima. Käsikirjoitus. Suomen Kansallisteatterin arkisto, N:o 610. [Рукопись перевода Я. Калимы пьесы Н.Н. Евреинова «Самое главное». Архив Финского Национального театра. Хельсинки.]

Елена СТРУТИНСКАЯ

«ХОРОМНЫЕ ДЕЙСТВА “СОЮЗА МОЛОДЕЖИ”»

Первыми театральными опытами российских авангардных объединений явились представленные в зале школы им. А.С. Суворина на Английской набережной в Санкт-Петербурге в январе 1911 г. «Хоромные действа “Союза молодежи”» – триптих из народной драмы «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф», «Хороводных причуд с публикой» и программы кабаре.

Русский авангард проявил себя поначалу в поэзии, изобразительном искусстве, книжном дизайне, но скоро художники авангарда обратились и к театру. Опробовать свои идеи на смежной территории художникам показалось важным.

К концу первого десятилетия XX в. в русском театре яркие сценические решения ознаменовали эпоху великих художественных свершений и теоретических споров. Утверждение режиссерского театра, сопряженное с поиском необычных постановочных решений, экспериментов со сценическим пространством и разработкой новой системы взаимодействия актера и зрителя, привлекало художников своим масштабом и дерзостью.

Так же как и новаторы театра, художники авангарда шли на все более резкий «разрыв» (термин Д.В. Сарабьянова) с эстетикой и практикой предшествующего поколения. Определению новых перспектив, как это часто бывает в революциях, сопутствовала перемена представлений об истоках, на которых должно основываться новое. Авангардисты меняли ориентиры и впереди, и позади себя. Основная магистраль мировой художественной эволюции, как им казалось, ведет к упадку, и они решили стартовать к своим новым целям с новых площадок: пропустить непосредственно предшествовавший им этап искусства и искать истоки своего творчества в искусстве более раннем и находившемся вне этой магистрали. Один из наиболее радикальных и вместе с тем теоретически ориентированных авангардистов Давид Бурлюк в статьях и выступлениях яростно ниспровергал реализм, творчество мирискусников, символистов, упрекая своих соратников (в частности Н.И. Кульбина и К.С. Малевича) за то, что они не могли в тот момент полностью отрешиться от символистской образности. Из всего предшествующего наследия авангардистов привлекало народное творчество и примитив, под которым они понимали маргинальное полусамодеятельное искусство. Это была общеевропейская тенденция, Пикассо точно так же искал истоки кубизма в африканских масках, а Мейерхольд – истоки новой режиссуры в ярмарочном балагане.

Создание авангардных групп и объединений было предрешено логикой развития новых художественных направлений. Пробивавшему себе путь авангарду или, как его тогда называли, «искусству будущего» (термин «футуризм» получил хождение в 1912 г.)

потребовалось консолидировать свои силы. Художники стремились объединиться, чтобы утвердить позиции, осмыслить практику, выработать план совместных действий, создать печатные органы для пропаганды своих идей и борьбы с оппонентами. Привлекала возможность наладить связи с представителями других видов искусств.

Художественное объединение «Союз молодежи» (название заимствовано из пьесы Г. Ибсена) организуется в ноябре 1909 г. по инициативе Е.Г. Гуро, М.В. Матюшина, Р.В. Воинова и Э.К. Спандикова. В его состав вошли некоторые участники группы Н.И. Кульбина «Треугольник». Общим собранием 16 февраля 1910 г. утвержден Устав общества, председателем правления «Союза молодежи» избирается меценат и коллекционер Л.И. Жевержеев[1]. Характерно, что во главе нового движения оказался не профессиональный художник (Жевержеев выставлялся как любитель), но предприниматель, меценат, современным языком говоря, продюсер, которому объединение обязано своей четкой организацией, связями с московскими, провинциальными и зарубежными единомышленниками и широтой действий, множеством успешно проведенных акций.

«Союз молодежи» существовал с 1910-го по 1914-й и после перерыва с 1917-го по 1919 гг., наиболее плодотворна его деятельность в предвоенные годы. За это время «Союз» провел шесть выставок, где экспонировались работы практически всех крупных художников русского авангарда. Жевержеев активно привлекал к сотрудничеству москвичей: в первой выставке приняли участие Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, И.И. Машков, братья Бурлюки, на следующих экспонировались работы В.Е. Татлина и К.С. Малевича.

Диспуты членов объединения и их московских единомышленников, выступления с докладами привлекали публику, чаще всего они проходили в петербургском Троицком театре миниатюр, содержавшемся на средства Жевержеева. Выходил журнал «Союз молодежи», в 1912 г., издали два выпуска – № 1 (апрель) и № 2 (июнь), а в 1913-м – № 3 (март); этот номер выпущен совместно с московской литературной группой «Гилея», в начале 1913 г. вошедшей в «Союз» на федеративных началах. Издательскую деятельность, публичные лекции, диспуты и выступления поэтов «Гилеи» так же финансировал Жевержеев. После его разорения в 1914 г. группа прекратила свое существование.

«Союз молодежи» дважды обращался к театру: 27 января и 17–20 февраля 1911 г. были осуществлены «Хоромные действа "Союза молодежи"», а через два с лишним года, в конце 1913-го, совместно с московским объединением «Гилея» был организован «Первый в мире футуристов театр», в котором показали два спектакля: «Владимир Маяковский. Трагедия» (в оформлении И.С. Школьника и П.Н. Филонова) и оперу «Победа над солнцем» (текст А.Е. Крученых, пролог В.В. Хлебникова, музыка М.М. Матюшина, сценография Малевича).

Неизвестно, кому принадлежала идея постановки «Царя Максимилиана и его непокорного сына Адольфа» и «Хоромных действ», но мы можем предположить, что именно Жевержеев мог оказаться

[1] *Л.И. Жевержеев занимал пост председателя правления «Союза молодежи» с 1910 по 1914 гг.*

Е. Сагайдачный. Эскиз трона Царя Максимилиана. 1910

ее инициатором. Жевержеев, как и многие члены «Союза», страстно увлекся изучением народной культуры, примитивом, собрал одну из лучших коллекций русского лубка и театральных артефактов, ставшую после революции основой собрания Музея петроградских театров– ныне Санкт-Петербургский Государственный музей театрального и музыкального искусства (далее в тексте – Музей).

За этим увлечением, общим для всех участников авангардного движения, крылся интерес к истокам художественного творчества; художники исследовали изначальные формы, символы, смыслы, стремились уловить в наивных формах импульс к созданию нового художественного языка.

Первоначально представление «Царя Максимилиана» планировалось в зале дома Жевержеева (Санкт-Петербург, Графский пер., 5) осенью 1910 г. как домашний спектакль для членов общества. В собрании Музея помимо большого количества эскизов костюмов, созданных художниками объединения к спектаклю, сохранился план зала с разметкой развески панно. На чертеже отмечена одна стационарная игровая площадка, с трех сторон окруженная ступенями. Судя по приложенному к плану эскизу А.Ф. Гауша, бело-черные панно должны были закрывать стены и оконные ниши по периметру зала. Можно предположить, что их верхняя белая часть отводилась под росписи. Свидетельств,

подтверждающих, что спектакль в доме Жевержеева состоялся, найти не удается.

Задуманную постановку «Союз молодежи» осуществил в январе 1911 г. уже как публичное представление.

Выбор необычный и смелый. Народная драма «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф» (афишная транскрипция – «Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа»; в афише и рецензиях жанр определялся как трагедия) создана в 40-е–50-е гг. XVIII в., вероятно, в церковных семинариях, оппозиционных к деятельности Петра Первого, чей образ намеком просматривается в фигуре царя Максимилиана. Исследователь народного театра И.М. Щеглов (друг А.П. Чехова) писал: «отчего бы не предположить, <…> что история "Царя Максимилиана и непокорного сына его Адольфа" есть до некоторой степени аллегорическое представление печальной памяти истории царя Петра и царевича Алексея, – невольный отклик на это наидраматичнейшее событие петровской эпохи?»[2]. Пьеса более полутора веков оставалась популярной и игралась в деревенской, фабрично-городской и солдатской среде, на военных кораблях российского флота[3]. Но на профессиональной сцене она никогда не ставилась.

Устойчивого текста и закрепленной манеры исполнения народная драма не знает. Вполне возможно, именно эти ее особенности и привлекли постановщиков. Филолог и фольклорист П.Г. Богатырев отмечал в качестве важной особенности народных драм «текучесть материала»[4]. Подвижность структуры пьесы и отсутствие канонического текста, его незакрепленность позволяла вольности в трактовке и формах ее воплощения. По мнению исследователя, именно эти свойства народной драмы были близки исканиям современной сцены в начале XX в. Богатырев писал: «Мы знаем, каким метаморфозам подвержены пьесы нашего театра на подмостках в руках режиссера и актеров. В "Кривом зеркале" этот факт получил юмористическое освещение. Одна и та же пьеса ("Ревизор") становится неузнаваемой в четырех различных сценических осуществлениях, а ведь наши пьесы имеют устойчивый, закрепленный печатью сценарий; несмотря на это актеры охотно деформируют текст, режиссеры с легким сердцем изменяют текст, порой даже перекраивают композицию пьесы»[5]. Игра как одно из высших проявлений творческой свободы привлекала не только новаторов из режиссерско-актерской среды, но и художников. Свобода в выборе формы и обращении с материалом проявлялась в каждом искусстве по-своему.

Латышский художник, член объединения «Союз молодежи» Владимир Марков (наст. Вольдемар Матвейс), идеолог и теоретик авангарда, определяя пути нового искусства, провозглашал принципы свободы творческой воли: «Так хорошо, так радостно выпустить душу на волю, рисовать и работать, полагаясь на счастье, не стеснять себя никакими законами и правилами, а идти смело, без цели, идти в неизвестное, всецело отдавшись свободному исполнению, и расшвырять, разметать все завоевания, все наши *qvasi* ценности»[6]. И далее: «Игра заставляет нас забывать о прямом утилитарном

Е. Сагайдачный.
Эскиз костюма Палача.
1910

[2] *Щеглов И.М. Народ и театр. Очерки исследования современного народного театра. – СПб., 1911. С. 87.*

[3] *Налепин А.Л. Новые материалы о бытовании народной драмы «Царь Максимилиан»: Военно-морской контекст. // Функционально-структурный метод П.Г. Богатырева в современных исследованиях фольклора. Сборник статей и материалов. Отв. ред. С.П. Сорокина и Л.В. Фадеева. – М.: ГИИ. 2015. С. 228–233.*

[4] *Богатырев Петр. Чешский кукольный театр и русский народный театр. Сборник по теории поэтического языка В. IV. – Берлин – Петербург: Издательство «ОПОЯЗ», 1923. С. 21–22.*

[5] *Там же. С. 23–24.*

[6] *Марков Владимир. Принципы нового искусства. Принципы свободного творчества // Общество художников «Союз молодежи». 1912. № 2. Июнь. С. 5.*

назначении вещей, и художник, осуществляя принципы свободного творчества, вправе играть всеми доступными ему мирами: – и миром вещей, и миром форм, линий, красок, света; он вправе играть ими так же свободно, как дитя играет камешками, мешая и размещая их на земле»[7]. Манифест Маркова появится в печати в июне 1912 г. как осмысление и констатация достижений первых четырех лет авангардной практики (возникновению «Союза молодежи» предшествовали два года исканий художников других объединений). Игра разрешала свободу действия, снимала ограничения, позволяла открывать любые двери, вступать на разные территории в искусстве.

Вместе с поисками языка и новых форм произведения искусства менялись и взаимоотношения со зрителем – можно сказать, пересоздавался сам зритель, его провоцировали на новое восприятие. Авангард требовал более тесных контактов творца и зрителя, обмена импульсами между ними. Не столь важно, какова реакция на увиденное, услышанное и прочитанное – вызывают они положительный или отрицательный отклик. Важно, чтобы реакция была активной и непосредственной. Скандал или протест ценны не менее, чем успех и признание.

В поиске новых путей искусства, в создании нового языка художники «Союза молодежи» стремились освободиться от общепринятых правил, канонов и литературоцентризма. Большой удачей могло бы стать сотрудничество и совместное выступление с единомышленниками из театральной среды, и художники старались их найти. В Петербурге слава дерзкого экспериментатора закрепилась за В.Э. Мейерхольдом. Обращались ли к нему Жевержеев и его товарищи по объединению, неизвестно. Но на помощь к художникам пришел человек из ближайшего круга Мейерхольда – М.М. Бонч-Томашевский (в афишах «Союза молодежи» просто Томашевский). Недавний студент-филолог, учившийся в Германии, режиссерским опытом не обладал. Большой энтузиаст театров малых форм и кабаре, Томашевский, вернувшись на родину, познакомился с Б.К. Прониным и В.Э. Мейерхольдом и принял деятельное участи в организации «Дома интермедий», стал его директором[8]. Для режиссера императорских театров Мейерхольда подобная камерная площадка была необходима чтобы без ограничений осуществить свои эксперименты, апробировать идеи «Театра Будущего». Театры малых форм стали в 1910-е гг., по точному наблюдению Л. Тихвинской, одной из лабораторий, «в которой вызревала и испытывалась поэтика европейского авангарда 20-х годов»[9]. Томашевский оказался свидетелем работы Мейерхольда в «Доме интермедий» над пантомимой А. Шницлера «Шарф Коломбины», познакомился с его постановочными приемами и методами работы с актерами. И с этим багажом бесстрашный дилетант взялся за осуществление театральных замыслов «Союза молодежи».

Скорее всего, именно Томашевский предложил не ограничиться только постановкой спектакля, а дополнить представление хороводом, маскарадом и кабаретной программой.

Для спектакля «Царь Максимилиан и его непокорный сын

[7] *Там же. С. 6.*

[8] *Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М.: РИК «Культура», 1995. С. 71.*

[9] *Там же. С. 73.*

Е. Сагайдачный. Эскиз костюма Потешного. 1910

Адольф» выбрали вариант текста, записанный Н.Н. Виноградовым[10]. Свободная по композиции драма с быстро разворачивающимся живым действием обладала мощой трагической основой, ее текст пронизан народной мудростью, размышлениями о добре и зле, о вере и вероотступничестве. Драматургический строй пьесы, где трагедийные, «страстные» моменты взрывались потешными интермедиями, создавал вихревую чехарду трагического и комического, форма казалась легкой, подвижной и вроде бы свободной, как бы приглашая забыть все правила и каноны театра и пуститься в это игрище как Бог на душу послал.

А.М. Ремизов, сделавший свой вариант текста «Царя Максимилиана», писал: «Русский народ создал театр Царя Максимилиана, неправдошный театр, т.е. самый настоящий театр со своей нежитейской, со своей правдой театральной»[11].

Вот эту «нежитейскую» правду игры и попробовали реализовать художники «Союза молодежи». Обратившись к истокам национального театра и возрождая традиции и приемы народного и балаганного ярмарочного театра, они пытались реконструировать дух непосредственной, наивной и первозданной театральности, игры, прямого контакта с публикой, вовлечение ее в действо. Предполагалось закрепить эти связи следовавшими за спектаклем «Хоромными причудами» и концертно-кабаретной программой.

Народный театр не знает ни писаных декораций, ни сложных, специально сшитых костюмов. Все предельно просто. По большей части для оформления используются различные предметы из крестьянского обихода. Нужен царский трон – лавка или стул декорируется пестрым домотканым покрывалом или скатертью. Костюм царя Максимилиана столь же лаконичен: на праздничную крестьянскую одежду или пиджак (у фабричных) через плечо повязывалась лента или тканый пестрый кушак, на плечи крепились погоны или эполеты из соломы, грудь украшали несколько бумажных звезд. Довершали царское облачение деревянная сабля, скипетр из толкушки и корона из бумаги или бересты. Эти минимальные детали оформления игрового пространства, скудный реквизит, условные костюмы давали мощный импульс воображению зрителей. Вера в «предлагаемые обстоятельства» достигалась полная. В народном театре спектакль исполняли без подмостков и занавеса, в непосредственной близости и контакте со зрителями.

Прежде чем выяснить, что из постановочных приемов народного театра использовали создатели «Хоромных действ», заглянем в программу спектакля.

Как большинство авангардных акций, представление широко разрекламировали. Анонсы о предстоящем «Действе» появились во многих петербургских газетах, по городу пестрели афиши, выполненные по эскизу художника Ц.Я. Шлейфера (он же сделал и программку спектакля).

Представление состояло из трех частей: собственно спектакля – народной драмы «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф», маскарада с интермедиями – «Хоромных причуд с публикой» и концертно-кабаретной

[10] *Виноградов Н.Н. Царь Максимилиан. // Известия ОРЯС. Т. X, кн. 2. СПб., 1910. С. 301–338.*

[11] *Ремизов А. «Царь Максимилиан» Пг., 1920. С. 112.*

Е. Сагайдачный. Эскиз костюма Дудильщика. 1910

программы. Скорее всего, идея подобного симбиоза нескольких небольших разножанровых постановок исходила от М.М. Бонч-Томашевского и оказалась данью его увлечения эстетикой театра малых форм.

Что же обещали зрителям устроители спектакля?

«Союз Молодежи в театральном зале школы имен. А.С. Суворина (Английская наб. 6) в четверг, 27 января 1911 г. Организованы Хоромные действа Инсценируемые М.М. Томашевским Художественные работы художников "Союза молодежи".

1.
Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа. Трагедия в 2-х действиях.

*Действуют: Грозный царь Максемьян, дерзкая богиня Винера, непокорный сын Адольфа, древний рыцарь Брамбеус, легкий-скороход-маршал, верные пажи, римский посол, самолучший кузнец, гробокопатель и его жена Матрена, будильщик, сенаторы, магометанский посланник, воины, царедворцы, скоморохи, Винерины прислужницы, танцовщицы, барабанщики, петух и смерть. Участвовать любезно согласились: гг. В.К. Лабутин, Н.И.***, Н.Н. Срывкин, С.С. Оловянишников, Г.Г. Галон-Петрович, М.Я. Мизернюк, Ц.Я. Шлейфер, Э.К. Спандиков, Ф.Ф. Феоктистов, П.Я. Мизернюк, В.Я. Спекторский, В.Д. Жданов, И.А. Назаров, В.М. Сахаров, А.И. Рожковский, А.В. Емельянов, А.П. Плигин, Л.И. Гурджа, Гавриленко, Ротмлянский, Е.Я. Сагайдачный, г-жи Н.И. Т***[12], А.Ф. Кочергина, И.А. Вольская, А.С. Шефтель, М.В. Маркович. Режиссер-распорядитель В.Н. Соколов. Музыка и хоры М.П. Речкунова.*

2.
Хоромные причуды с публикой Правила для присутствующих:

Желающих присутствовать на 2-й части действ просят принять к сведению следующие правила:
1. Выстрел красной пушки означает приступ к Хороводным действам, после чего в зале могут оставаться только лица, маскированные и одетые в костюмы, сделанные по рисункам художников "Союза" и выдаваемые бесплатно во время перерыва между 1 и 2 ч. в обрядной комнате.
2. Выстрел зеленой пушки означает начало хоровода.
3. Последующие выстрелы цветных пушек означают начало новых причуд.
4. Выстрел серебряной пушки означает последние 5 минут хороводных причуд.
5. Выстрел золотой пушки и заявление главного режиссера "маски долой" требует обязательного демаскирования и в зал допускается вся публика для участия в заключительном "Променаде радости".
6. Верховным руководителем причуд является главный режиссер, который все время находится на особом возвышении.
7. Распорядители отличаются особыми костюмами.
В хороводных причудах: Шаманские пляски с участием артистов балета, муз. А.Г. Шапошникова.

[12] *В любительских спектаклях исполнители и исполнительницы могли не указывать свои фамилии.*

Е. Сагайдачный. Эскиз костюма Скорохода-Маршала. 1910

3.
1. Менуэт. Муз. А.Г.Шапошникова.
Исп. арт. балета.
2. Испанские и итальянские
злодейки-прелестницы исполняют
свои народные песни,
г-жа Шефтель и Вольская.
3. Вихри зеленых змиев, белых
слонов и красных чертиков,
муз. Ребикова.
Исполн. гг. Асетиати и др.
4. Вокальный квартет:
Алексеевский, Ленский, Леванский и
Константинов.
5. Знаменитый испанец г. Ринальди
Ромаклерос. У рояля – г. Зискинд.
Хозяин пивницы господина
Гамбринусова – Акакий-Амалия-
Фридерих Фрейер фон Гераус.
Его помощник – Карл Карлович
Штоппер.
Эскизы и декорации "Царя
Максемьяна" худ. Е.Я. Сагайдачный.
Трон Винеры,
худ. Э.В.Спандиков.
Шампанея, худ. А.Ф.Гауш и
худ. И.С.Школьник,
Пивница господина Гамбринусова,
худ. Г.Е.Верховский,
Обрядная комната,
худ. Ц.Я.Шлейфер
и худ. С.И.Бодуэн-де-Куртенэ.
Костюмы и бутафория
собственной мастерской под
наблюдением худ. Ле-Дантю.
Режиссер М.М.Томашевский.
Зав. муз. частью А.Г. Шапошников.
Ответственный художник
Е.Я. Сагайдачный.
Начало в 9 час. вечера.
Конец в 3 часа ночи.
Хранение верхнего платья
10 коп. с персоны».

«Хоромные действа» стали одним из первых спектаклей, игравшихся среди публики, в непосредственном контакте с ней. Занавес и рампа отсутствовали. Название «хоромные» – то есть «комнатные» действа – точно характеризовало форму представления.

Спектакль разворачивался на трех игровых площадках. В центре удлиненного прямоугольного зала находилась круглая площадка-помост. Слева и справа от зрителей на узких концах зала располагались два прямоугольных неглубоких и невысоких помоста, с трех сторон окруженных ступенями.

С правой стороны помещался трон Максимилиана (художник Е.Я. Сагайдачный). Напротив него слева на аналогичном возвышении находились владения «дерзкой богини Винеры». Здесь стоял ее трон (художник Э.В. Спандиков), стилистически напоминавший лубочные изображения интерьеров «роскошных бусурманских дворцов».

С центрального круглого помоста-арены грозили Максимилиану иноземные рыцари и сама Смерть. Здесь же претерпевал мучения несчастный Адольф, разыгрывались интермедии с кузнецом, гробокопателями.

Томашевский обильно ввел в спектакль музыку. Действие сопровождали хоры песельников и скоморошьи выходы барабанщиков и дудильщиков (игравших на рожках). Музыку и хоры к спектаклю написал композитор и знаток русской церковной и народной музыки М.П. Речкунов. Резкий непривычный музыкальный строй производил сильное впечатление на зрителей, эмоционально объединяя их с исполнителями и подчиняя действию.

Стены зала по всему периметру закрывали панно, в лубочном стиле изображавшие

Е. Сагайдачный.
Эскиз костюма
Потешного.
1910

«виды» столичного града Антона, Кумерского царства, птиц, зверей и «цветы райские». На панно «пестрели оригинальные надписи, вроде “любовь – прекрасное занятье”» – свидетельствовал рецензент «Петербургского листка»[13].

Таким образом, зрители оказывались внутри игрового пространства, внутри декораций, окружавших их со всех сторон. Актеры играли на планшете зала на расстоянии вытянутой руки от публики.

Газета «Новое время» отметила: «Любители играли с неподдельным увлечением, а многие и талантливо, как, например, Максемьян, его сын Адольф, скороход-маршал, Аника-воин. Костюмы были недурны, но, к сожалению, гг. художники не рассчитывали на то, что актеры будут подходить к зрителям почти вплотную, а вблизи все их одежды превратились в грубо размалеванное тряпье»[14]. Разумеется, художники знали, на каком расстоянии от зрителей будут находиться актеры. Но остроумные и колористически точные костюмы потеряли часть своей выразительности из-за того, что выполняли их спешно и в переизбытке, рассчитывая и на участников маскарада, что не могло не сказаться на качестве. Судя по образцам, приколотым к рабочим эскизам, шили их из коленкора – дешевой хлопчатобумажной ткани; она хорошо передает оттенки цвета, но плохо держит форму, и замечание рецензента о «тряпье» не случайно.

А. Ростиславов также отметил, что в исполнении и постановке «много оригинального и прямо прекрасного и художественного. Не забудутся фигуры Царя, Адольфа, Аники-воина, древнего рыцаря (Бромбеуса. – ***Е.С.***), скорохода, некоторых скоморохов и пр. Художники оказались на высоте в создании по старинным лубочным образцам костюмов и в декорировании стен. Веяло свежестью народного искусства»[15].

По единодушным отзывам прессы, спектакль подготовили и исполнили продуманно и тщательно. Помимо действующих лиц, предусмотренных пьесой, Томашевский ввел в представление «Царя Максимилиана» – кроме скоморохов, дудильщиков и песельников – еще и «потешных людей», что-то вроде «слуг просцениума»: они делали шумовые эффекты, уносили убитых по ходу действия персонажей.

Камерность пространства и близость игровой зоны к зрителям повлияли на манеру исполнения, искреннюю и естественную. Задачу любителям (среди них были и художники Сагайдачный, Шлейфер и Спандиков) в какой-то мере облегчил драматургический материал, простой и наивный в изображении чувств и действий персонажей.

Над оформлением «Хоромных действ» работали многие члены «Союза молодежи». В собрании Жевержеева сохранились эскизы костюмов работы А.Ф. Гауша, Е.Я. Сагайдачного, М.В. Ле Дантю, В.И. Быстренина, Г.Е. Верховского, А.И. Балтера, Ц.Я. Шлейфера и самого Жевержеева. Каждому было предоставлено право сделать свой вариант сценографии: панно и костюмов к трагедии и следовавшему за ней маскараду. Несмотря на разницу индивидуальных манер и качества исполнения, эти работы объединяет обращение

[13] *П.М. В «Союзе молодежи» // Петербургский листок. 1911. 28 янв. С. 4.*

[14] *<Б.п.> Театр и музыка // Новое время. 1911. № 12530. 29 янв. С. 18.*

[15] *А. Р-въ (Ростиславов А.). Хоромные действа // Театр и искусство. 1911. № 6. Янв. С. 124.*

М.В. Ле Дантю. Эскиз костюма Потешного. 1910

к формам народного искусства – лубка, игрушки, росписи по дереву (прялки, короба, сундуки). Каждый из художников по-своему использовал образы и художественный язык народного искусства. Отметим, что отношение к источникам у художников «Союза молодежи» различалось, одни старались копировать исторические образцы, другие, в частности Сагайдачный и Ле-Дантю, свободно следовали духу народного искусства. В костюмах художники использовали от 3 до 8 цветов, близких по цветовой гамме колориту лубочных картинок.

В эскизах костюмов Сагайдачного детали одежды XVIII – XIX вв. сочетаются с элементами более раннего русского исторического костюма, что свидетельствует о знакомстве художника с работами фольклористов. Кроме исторических аллюзий, этим достигался и комический эффект, эффект двойного ряжения, смешения «французского с нижегородским».

В эскизе костюма Царедворца художник изобразил персонажа в боярском кафтане и высоченной шапке, из-под которой торчит белый пудреный парик с пышными буклями петровских времен. Иронических аллюзий полон и облик Венеры Кумерской. Лубочная красавица одета в платье Екатерины I. Принцип остранения, условности на грани абсурда прослеживается и в других эскизах Сагайдачного. Так, костюм Палача состоял из черного балахона с двумя пушистыми красными помпонами на груди, красного колпака-капюшона с прорезями не только для глаз, но и для рта и носа! Комическая нелепость двух последних дополнений к традиционному колпаку снижала «ужасность» облика зловещего персонажа.

Наиболее интересен по образному решению костюм Скорохода-маршала. Тонкая легкая фигура, похожая на стрелки часов, изображена художником в движении. Сагайдачный почувствовал и передал через внешний облик драматургическую функцию персонажа: появления и уходы Скорохода отмеряют действие и предшествуют трагическим событиям в драме, подчеркивают неотвратимость хода времени.

В эскизе Петуха Хоромного художник добавляет к традиционной маске с клювом и гребнем и накидке из лоскутков (перья) еще одну деталь, которая подчеркивает его ряженность, маскарадность – военные брюки с лампасами и сапоги со шпорами образца 40-х – 50-х гг. XIX века. Этот персонаж завершал действие пьесы. Смерть расправлялась с Максимилианом и его придворными, зал погружался во мрак, – и вдруг начинал брезжить рассвет, и на пустой трон вскакивал Петух и возглашал зарю. На такой оптимистической ноте «Союз молодежи» заканчивал трагедию.

Замысел постановщиков удался – зрители приняли правила игры, представление «Царя Максимилиана» шло «при несмолкаемом смехе»[16]. Искушенная интеллигентная публика легко откликнулась на искреннюю игру исполнителей и непривычную форму представления, его наивную фабулу, резкий строй народной музыки и скоморошьи буйства. Возник свободный легкий контакт актеров и зрителей. После завершения драмы «Царь

Л.И. Жевержеев. Эскиз костюма Царедворца. 1910

[16] *В. Ир. Хоромные действа. // Речь. 1911. 29 янв. С. 3.*

Максимилиан» хоромные действа продолжились маскарадом, интермедиями, хороводами, «причудами» и «Променадом радости».

Для участия в маскараде зрители переоделись в сценические костюмы в специально декорированной художником Шлейфером «Обрядной комнате». На полях многих эскизах костюмов остались указания, что шить их нужно в нескольких размерах (например, на эскизе Палача: «3 размера: на высокий, средний и низкий рост»), явно постановщики рассчитывали не только на конкретных артистов, а на любых участников маскарада. В этой театральной феерии и актеры перешли в зрительный зал, и зрители на короткое время стали артистами.

Внесценическая реальность и условность сцены смешались в игровом сотворчестве, создание условий для него и было целью представления, предвещавшего – в известной мере, конечно, – хеппенинги следующего этапа бытования искусства.

Правда, рецензент «Театра и искусства» сетовал, что впечатление от «Максимилиана» нарушено было продолжением хоромных действ: «Очень оживленно было после трагедии. Прекрасны были шаманские пляски с удивительной фигурой шаманки, изящен менуэт. Но впечатление от трагедии нарушалось недостаточной стильностью, по временам обыкновенностью, правда, очень веселого и милого костюмированного вечера»[17].

Действительно, после окончания трагедии «роль увеселителей взяла на себя костюмированная нечисть в виде леших, чертей, слонов и зеленых змиев»[18]. «Громко стреляли пушки, обсыпавшие конфетти, весело вертелся хоровод, замаскированный боярами, горожанами, лешими, гробокопателями, войнами, царедворцами…»[19].

Затем в зал возвращались зрители, не принимавшие участия в маскараде, и начиналась кабаретно-концертная программа.

17, 18,19 и 20 февраля «Союз молодежи» повторил показ «Хоромных действ» в помещении к тому времени уже закончившего свое существование «Дома интермедий». В программу вечера вошли «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф» и интермедия М. Сервантеса «Ревнивый старик».

Как и все акции авангарда, «Хоромные действа» не были рассчитаны на долгую сценическую жизнь. Это был манифест, значимость которого имела одномоментный характер. Его цель – доказать право на существование такого типа зрелища, утвердить новый прием, замысел, форму. В спектакле проверялись возможности следования народному искусству, использования внесценического игрового пространства, нового контакта со зрителем. Следующий театральный эксперимент «Союза молодежи», осуществленный спустя два года, был посвящен уже иным задачам.

[17] *Там же.*

[18] *Там же,*

[19] *П.М. В «Союзе молодежи». // Петербургский листок. 1911. 28 янв. С. 4.*

Вадим ЩЕРБАКОВ

ОЖИВЛЕНИЕ МАТЕРИИ

Великое произведение искусства всегда – чудо. К тайне его рождения возвращаешься вновь и вновь. И сколько бы ни было написано о нем глубоких и точных слов, все время кажется, что самые главные еще не сказаны.

По ночам после репетиций радостной фьябы Карло Гоцци художник криком кричит от боли, не прекращая сочинять форму спектакля, который восславит жизнь. Смерть уже подходит к его дверям, но ему важно сделать так, чтобы публика 1922 г. – со всем неподъемным скарбом своего опыта войн и революций – смогла искренне сопереживать перипетиям любви сказочных принца и принцессы.

Режиссер, который в юности мечтал полностью изгнать театр из театра, создает сценический текст, изящно включающий в себя все формальные поиски двух первых десятилетий XX века. Причем открытия великой эпохи развития русского сценического искусства явлены в партитуре Е.Б. Вахтангова «под покровом легких и приятных эстетических одеяний»[1]. Здесь, по мысли П.А. Маркова, принципиальные открытия в области форм и методов игры теряют полемическую остроту и занимают надлежащее им место средства, а не цели. Синтез противоположно направленных поисков своих старших современников Вахтангов смог произвести с такой свободой и силой, что Маркову увиделись в нем «торжество победителя, усмешка веселой мудрости, узнавшей значение и ценность подчиненного ему театрального мира»[2].

Последний спектакль Вахтангова возник на рубеже. Уходил из этого мира его создатель. Эпоха военного коммунизма сменялась НЭПом. В советский театр медленно вплывало понятие «кассовый успех».

К. Коровин.
Портрет Е. Вахтангова.
1922

Однако «Принцесса Турандот» явственно имела свою особую мелодию – ей одинаково были несвойственны ни аскетизм времен «продразверстки», ни разухабистость периода «продналога». И одновременно было что-то в ее музыке, что объединяло эти столь разные эпохи. Я имею в виду, конечно, не «руководящую и направляющую» роль коммунистов, но *идеалы революции* – в том смысле, в котором их восприняла подавляющая часть российской художественной интеллигенции.

«Что я могу сказать о “Турандот”?, – писал Вахтангову его давний друг, О.Л. Леонидов. – Полное

[1] *Марков П.А. О театре: в 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 80.*

[2] *Там же. С. 81.*

ошеломление. Прыжок через Камерный театр, который только трамплин к грандиозному театру актера, к актеру – наивысшей ценности сцены, небрежно надевающему маски и столь же небрежно меняющему их, *но остающемуся актером* (курсив мой. – ***В. Щ.***) в любом обличии»[3].

Как же случилось, что маски итальянско-китайской сказки Карло Гоцци забрели под сень чеховско-шехтелевской чайки – в Третью студию МХТ? Чем объяснимо стремление лучшего ученика Станиславского, лучшего знатока и преподавателя его «системы», дать свое решение проблемы диалектики импровизационности и заданности, причем решение, объединяющее достижения в этой сфере и Станиславского, и Мейерхольда?

Смутное ощущение некого изъяна, в чем-то очень существенном обкрадывающего актера догматизма театральной философии и методологии своего великого учителя рождается у Вахтангова еще в предоктябрьские времена. Он истово приемлет культ правды и почти религиозную этическую идею служения добру, идею пробуждения правдой «жизни человеческого духа» в сопереживающих зрителях «чувств добрых»…

Но аскетизм *обряда* служения, торжественная серьезность поэтапного превращения актера в медиума воплощаемого персонажа приходят в явное противоречие с ироничным, озорным характером самого Евгения Вахтангова. Жажда откровенной игры (вообще чрезвычайно присущая всем «мхатчикам») поначалу удовлетворяется – традиционно для этого театра – во внесценическое время. Однако бесконечные вахтанговские гостиничные, вокзальные, ресторанные импровизации (вкупе с М.А. Чеховым), производившие неизгладимое впечатление на их свидетелей и невольных участников, настоятельно просятся (и иногда прорываются-таки) на сцену. Искусная игра требовала себе места под софитами Первой студии! А вместе с нею на подмостки являлось и другое свойство возросшего мастерства – стремление к обострению формы, умение сделать выразительным видимое глазом, *зримое* публикой[4].

Октябрьский переворот, «красной линией» разделивший «мир на “старое” и “новое”»[5], дал этим настроениям сильнейший толчок. «Революция – писал Вахтангов – *закончила* рост театров, до сих пор существовавших». И «…если они не хотят стать “старым театром”, театром-музеем, им надо *резко* изменить что-то в своей жизни. Театры, которые ко дню революции успели *завершиться* (курсив мой. – ***В. Щ.***), – те будут в музее на почетных местах и в энциклопедии русского искусства займут по тому (Малый и Художественный театры)»[6].

Искусство Художественного театра, передающее жизнь в формах самой жизни, принадлежит целиком прошлому – по мнению Вахтангова – в силу ряда обстоятельств. И потому, что в этой передаче МХТ достиг предельного совершенства, обрекающего его лишь на тиражирование приема; и потому, что, изгоняя, ради правды иллюзии, условности комедиантства, он отказался от радостной игры; и потому, что – строго говоря – нет больше у жизни *известных, четких форм*; потому, что сам «народ творит сейчас новые формы жизни»[7] и художник должен

[3] *Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства: в 2 т./ Ред.-сост. В.В. Иванов. – М.: Индрик, 2011. Т. 2. С. 569.*

[4] *И это в студии, создавая которую Станиславский писал Мейерхольду: «Я совершенно изверился во всем, что служит глазу и слуху на сцене»! (Станиславский К.С. Собр. соч. в 9 т. / Сост., коммент. И.Н. Соловьева. М.: Искусство, 1998. Т. 8. С. 288.)*

[5] *Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 269.*

[6] *Там же С. 280.*

[7] *Там же. С. 270.*

И. Нивинский. Эскиз костюма Труфальдино

самостоятельно, «вместе с ним» творить эти формы для искусства.

«Старому», сметенному революцией, принадлежит сама оппозиционность противоположных театральных течений. По Вахтангову – «новая», не музейная, польза от их достижений возможна лишь в претворении этих достижений в качественно иное единство: в единство «фантастического реализма», в котором правде каждого произведения, каждой ситуации, эмоции, мысли фантазируется выразительная *театральная* форма, в котором жизненное переживание заменяется переживанием *сценическим*.

Вахтанговская вера в театральность есть вера в созидательную силу сценического искусства, равноправную со всеми остальными силами, оформляющими хаос развороченной революцией жизни. «Жить» для Вахтангова и значило «делать театр», приводить в систему, в заранее расчисленную гармонию, поток чувствований, мыслей и действий огромного множества своих студийцев. Сценическое искусство – борьба «живого» с «мертвым» – обретало в послеоктябрьской «религии» Вахтангова функцию одухотворения.

Театральная условность, требовавшая ранее (по Станиславскому) специального «оправдания», отныне возводится Вахтанговым в ранг безусловного, никаких вуалей не приемлющего императива: «Театр есть театр. Пьеса – представление. Искусство представления – мастерство игры»[8].

Питомец Первой студии заново пересматривает путь, пройденный русской режиссурой. Борьба его учителя с «театральной пошлостью» – пафосом, мишурным блеском костюмов, аляповатой росписью занавесей, вычурной нарядностью зала и присущих ему капельдинеров – теперь вовсе не воспринимается Вахтанговым столь же однозначно-героической, как в недавнем прошлом. Издержки этой борьбы во имя «правды жизни» представляются ему отныне слишком значительными. Фальшь дурной, стихийной условности старого театра должна – по мнению Вахтангова – преодолеваться отнюдь не внетеатральными методами принудительной «депортации», а методом *искусства*: путем превращения бездарного («мертвого») в талантливое («живое»). Отчасти так, как это умеет Мейерхольд, который «тоже убирал театральную пошлость, но делал это при помощи театральных средств»[9].

Опыт Доктора Дапертутто воспринимается Вахтанговым даже в пику любимым некогда идеям: «В театре должна быть одна радость и никаких настроений»[10]. Вот-вот, кажется, он воскликнет словами сочиненного Мейерхольдом и Бебутовым «Станиславского»: «Никаких переживаний!»…[11] Но от Вахтангова это было так же невозможно услышать, как и от его учителя. «Правда чувствований в предлагаемых обстоятельствах роли», преподанная ему Станиславским, – при любых собственных ее трактовках – оставалась той фундаментальной константой актерского искусства, от которой Вахтангов не отрекался никогда.

И в то же время, вахтанговское признание необходимости постоянной «театрорадостности» актера, восходящее – через Мейерхольда – к главному лицедейскому завету Франческо Андреини (*capocomico*

И. Нивинский. Эскиз костюма Бригеллы

И. Нивинский. Эскиз костюма Тартальи

[8] *Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 456.*

[9] *Там же. С. 579.*

[10] *Там же.*

[11] *См.: Мейерхольд В., Бебутов В. Одиночество Станиславского. // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч./ Сост., ред., авт. коммент. А.В. Февральский. М.: Искусство, 1968. Ч. 2. С. 33.*

одной из первых трупп *commedia dell'Arte*), имело далеко идущие последствия. Оно существенно перестраивало всю театральную систему, утверждавшуюся Станиславским.

«Новый», послереволюционный театр – полагал Вахтангов – должен быть непременно праздничным по духу (вне зависимости от того, какого жанра представления им даются). «Праздником же для публики он сделается только в том случае, – сообщает Б.Е. Захава основополагающий принцип своего учителя – если зрители будут не только с сочувствием воспринимать находящихся на сцене персонажей (это, конечно, необходимо, но этого мало!), но, кроме того (и одновременно с этим), будут еще и оценивать игру актеров, их мастерство, радоваться этому мастерству, наслаждаться им»[12]. Вслед за Мейерхольдом и Таировым, Вахтангов видит создателя «нового театра» только в мастере-актере, в комедианте, обладающем для зрителя самоценным существованием, *отдельным* от роли, от воплощаемого персонажа.

Руководитель Третьей студии МХТ действительно умел «черпать живой огонь» в мифе[13] – и образный, и эстетический. Своеобычный «культурный» миф о *commedia dell'Arte* – о самом действенном, самом театральном, самом радостном и праздничном (потому что «неотрывном от народа») театре – щедро одарил Вахтангова подлинно вдохновенным огнем. «Принцесса Турандот» – дивный Феникс, в этом пламени рожденный, – явила публике 1922 г. виртуознейшее решение Вахтанговым проблемы актерского мастерства.

«Турандот» стала легендой отечественной сцены – «лебединая песня Вахтангова», «молодость совтеатра», эталон праздничности, веселости и пр. Многие томы посвящены этому спектаклю. В них подробно описываются репетиции, мизансцены, режиссерские и актерские находки, «приспособления», «манки»; есть даже кое-что о смысле этого неожиданного (как многим казалось), неизвестно откуда взявшегося явления.

Сам Вахтангов – в предсмертной беседе с учениками – высказался со всей определенностью о «традициях и новаторстве» своего последнего спектакля: «Укажите мне представление, похожее на "Турандот". Пожалуй, "Балаганчик" Блока у Мейерхольда. Но там актеры не играли актеров, *а в этом вся штука* (курсив мой. – ***В. Щ.***)»[14]. Перекличка постановочных решений обоих спектаклей очевидна. И не только постановочных. Иное время и иной художник, разумеется, по-другому расставили акценты, другим стал самый жанр театрального действа – трагедия борьбы искусства с удушающей пошлостью мертвого мира «мистиков» преобразилась в радостную комедию оживления творчеством вещной материи. Но смысловая схожесть обоих представлений также прочитывается достаточно легко.

Эстетическое новаторство «Турандот» подготавливалось исподволь. Стремление к *театральности*, к обострению формы, явно и недвусмысленно проявившееся у Вахтангова в конце 1919 г., прямо восходит к мейерхольдовским декларациям и экспериментам, опирается на их достижения. Конечно, «зерно» учения Станиславского отнюдь не утрачивает главенствующего положения в вахтанговских воззрениях на сценическое

И. Нивинский. Эскиз костюма Панталоне

[12] *Захава Б.Е. О принципах вахтанговской школы // Евгений Вахтангов. Сборник. / Сост., ред., авт. коммент. Л.Д. Вендровская, Г.П. Каптерева. М.: ВТО, 1984. С. 493.*

[13] *См.: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 275.*

[14] *Там же. С. 582. Весьма примечательно, что в письме Мейерхольду из Всехсвятского санатория (10 ноября 1920 г.) Вахтангов отметит еще две постановки Доктора Дапертутто: «Я давно люблю Вас, как художника, и "Балаганчик", и "Незнакомку", и "Шарф Коломбины", давно ищу случая общения с Вами. . . » (Там же С. 416.)*

искусство, но некоторые важнейшие догматы «системы» подвергаются ревизии именно с позиций, заимствованных у Мейерхольда. Так уже в учебных работах возрожденного в 1920 г. любимого своего педагогического детища – будущей Третьей студии МХТ – Вахтангов начинает делать акцент на *выразительности внешней формы*. По свидетельству Б.Е. Захавы – «на первый план выдвигаются такие элементы актерского мастерства, как ритм, пластика, скульптурность речи и движения, четкость и законченность внешнего рисунка…»[15].

Вахтанговский метод достижения театральности – через подчеркнутость актерского мастерства – так же вполне схож с мейерхольдовским (ибо основывается на радостной готовности признать условности сцены не только неизбежными, но и желанными). Критика принципов Станиславского автором статьи «Сверчок на печи, или *У замочной скважины*» удивительным образом оказывается близка недавнему исполнителю одной из главных ролей в этом знаменитом спектакле. Как и Доктора Дапертутто, Вахтангова раздражает, что публика ходит не в театр, не на представление великолепных комедиантов, а «в гости к семье Прозоровых», или к замочной скважине в дверях дома Джона Пирибингля, и совершенно не различает актеров за этими близкими и любимыми «живыми людьми». Только лицедейское мастерство – явное, откровенное и игровое, не прячущееся за образ, не растворяющееся в нем без остатка – видится Вахтангову (как и Мейерхольду) залогом театральности.

Но если для Мейерхольда (теоретически) комедиантство состояло в умении пластически и интонационно представлять действия и чувства играемых персонажей, то для Вахтангова проблема дистанции между актером и образом решалась по-иному. Отличие чаемой им мастерской работы лицедея – и от мейерхольдовской концепции и от великолепной способности корифеев МХТ бесконечно правдиво воплощать свои «человеко-роли» – заключалось в *обнажении* актерской трансформации в образ, в откровенном *публичном влезании* не только в его шкуру, но и в душу – по всем правилам «системы».

Примечателен в этом смысле мемуар Л.А. Волкова: «Замечательна была моя последняя беседа с Вахтанговым <…> перед генеральной репетицией “Турандот”. Он мне сказал, что в этой работе его увлекает специфическое актерское состояние, вот такое: мы с вами сидим в первом ряду и смотрим спектакль, но я тоже играю этот спектакль. И, пока я свободен, я делюсь с вами своими впечатлениями <…>, а потом я говорю: мой выход, сейчас я тебе сыграю. И я выхожу из первого ряда, влезаю на сцену и начинаю играть все – горе и радость, а этот мой приятель мне верит… А потом кончаю, подсаживаюсь к нему и говорю: ну как, хорошо?»[16]

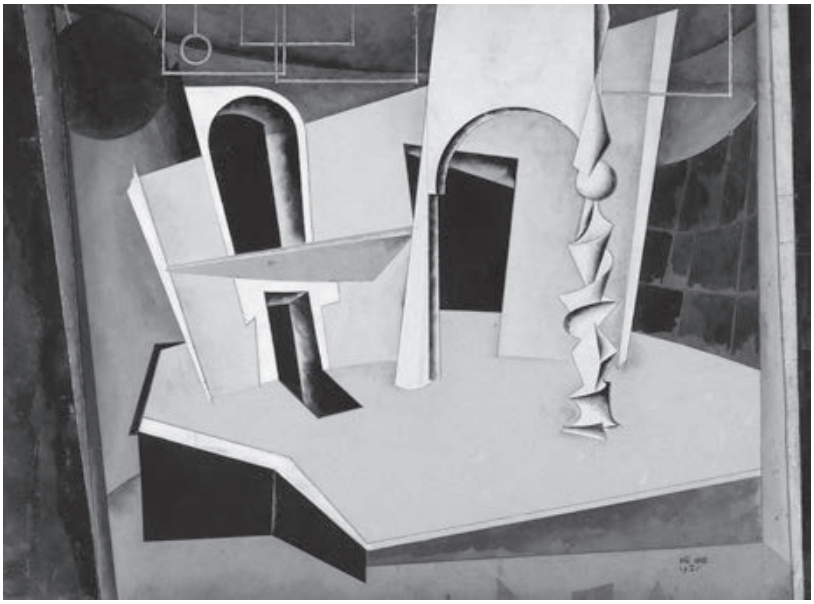
Обнажение трансформации давало возможность сделать зримой дистанцию между актером и ролью, не позволяя публике забывать, что она в театре, что перед нею актер, *играющий* роль. Этот принцип предопределял чисто театральное участие зрителя в творящемся на подмостках действе: сочувствие герою непосредственно соседствовало с удовольствием от *игры* лицедея, мастерски его воплощающего.

И. Нивинский. Эскиз костюма Альтоума

[15] *Захава Б.Е. Современники. М.: Искусство, 1969. С. 238.*

[16] *Цит. по: Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 556.*

И. Нивинский. Эскиз костюма Мудреца



И. Нивинский. Эскиз декорации к спектаклю

Так найден был стержень формы «Принцессы Турандот». И не только формы.

П.А. Марков подметил, что, вообще, в творчестве Вахтангова «единая жизненная тема совпала со сценической. Тема его постановок – освобождение человека ценою страдания и крови. Тема его театрального дела – освобождение подсознательных сил актера до прорыва в новые театральные формы»[17]. В «Турандот» эти темы слились в поразительной, совершенной, «как аккорд»[18], гармонии. Спектакль, решавший (в процессе его подготовки) сугубо «тренажные» и методологические задачи[19], оказался заряженным не только энергией прорыва к новой театральной системе, но и энергией генеральной философской идеи эпохи, пропущенной Вахтанговым через себя.

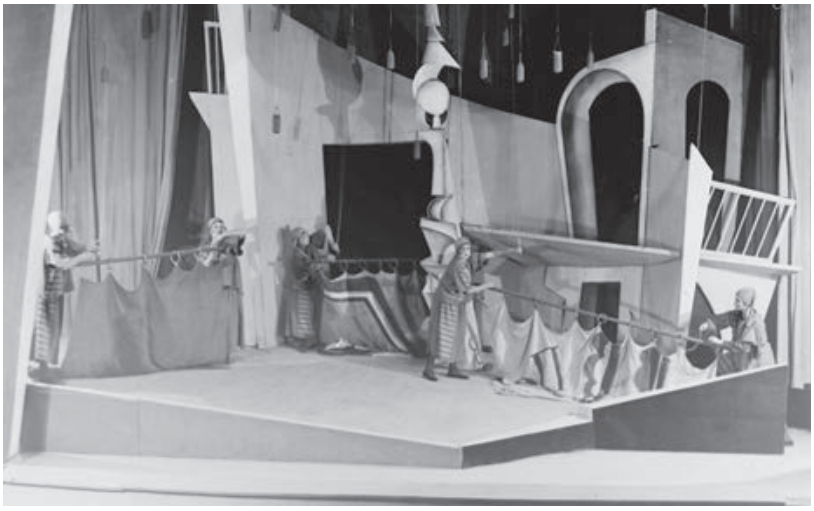
Праздничная, ироничная *игра в театр* становилась в представлении Третьей студии выразительной и яркой демонстрацией могущественного *способа преображения*. Игра обретала универсальный смысл. Ею гарантировалось всесилие Художника, его умение идеально организовывать действительность, присваивать ей статус подлинного бытия. А значит – гарантировалась и *свобода* творца перед лицом тлена, распада, аморфности. Игра являлась методом *жизнестроительства* и формой выражения радости жизни, победным кличем над голиафовой громадой материи, счастливой песней бессмертия.

Через стремление к специфически театральному сопереживанию зрителем спектакля Вахтангов, всем существом своим умевший «слышать» современность, пришел в «Турандот» к превращению эстетического приема в смыслообразующий принцип. Эпоха и накопленный русской режиссурой опыт властно подталкивали стремительный бег обоих его «сквозных тем», искривляя параллельность их движения, к точке слияния.

[17] *Марков П.А. Указ. соч. Т. 3. С. 391.*

[18] *Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 583.*

[19] *«Любая пьеса – предлог образовать в студии на полгода специальные, необходимые для этой формы, занятия.» (Из обращения к публике генеральной репетиции «Принцессы Турандот»). Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 562.*



Сцена из спектакля. Установка декорации

Принцип игры, торжествовавший в сфере актерской методологии, легко (но в то же время убедительно) решал в «Турандот» и основную философскую проблему вахтанговского творчества – «вопрос о жизни и смерти»[20]. Любая вещь, которой касалась игра, оживала. Там, где царила игра, не существовало смерти.

После традиционного для старинных представлений парада актеров открывшийся занавес обнаруживал «владения тлена»: разложенные по всей площадке тряпки, палки, ненужные вещи – бренные останки ролей, осколки принцесс и рабынь, императоров и мудрецов, слуг и палачей, – перед которыми стояла компания молодых, облаченных во фраки и бальные платья актеров. Несколько мгновений длилось это противостояние, это пристальное рассматривание материи, назначенной к преображению. И вдруг – взлетали в воздух яркие куски ткани, оживая в руках играющих ими комедиантов, отступала смерть, сметенная мощью радостного творчества. Свободный играющий человек весело правил свое победительное ремесло.

Так же оживала и единая декорационная установка – быстрыми, рассчитанными действиями «цанни» превращаемая в «аппарат для игры». Площадка, построенная И.И. Нивинским, представляла собой «круто наклонный станок, на нем как мотив “итальянской” архитектуры полукруглая стена с выступающими площадками балконов и прорезью центральной арки, “египетский” ход, ведущий в подземелье, и, наконец, фантастическая колонна в духе “китайского барокко”, свитая из геометрических форм, словно закрученная вокруг своей оси»[21].

А надо всем этим подчеркнуто *искусственным* смешением стилей и «географических моментов» тихо покачивались разноцветные мешочки театральных «крыс» (продолговатые грузила на конце канатов), не оставляющие сомнения в адресе творимого действа.

Статическое «небытие» установки мгновенно преодолевалось игрою. «“Вот как это делается: смотрите”, – приглашает зрителей

[20] *Марков П.А. Указ. соч. Т. 1. С. 424.*

[21] *Березкин В.И. Советская сценография. 1917–1941. М.: Наука, 1990. С. 59–60.*

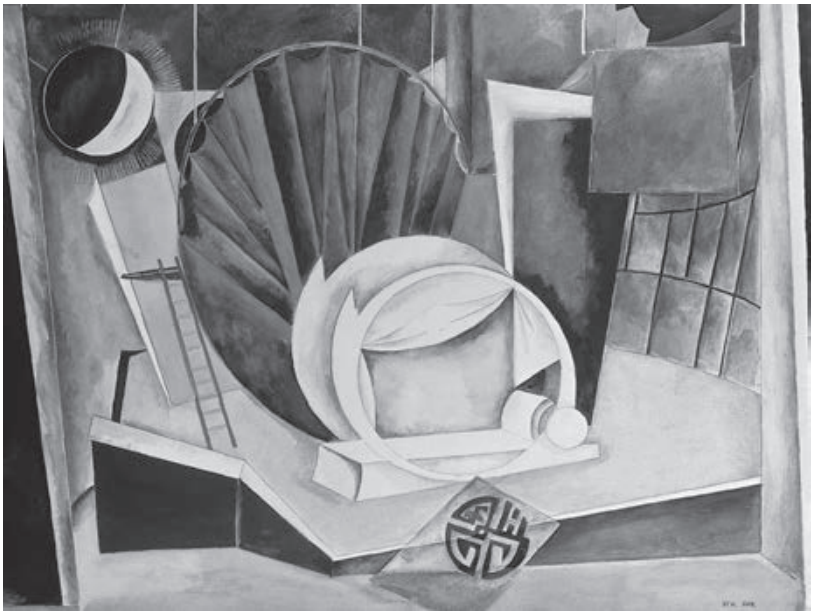
режиссер и выпускает актеров, изображающих слуг просцениума (точнее играющих в слуг просцениума!), которые, проворно навесив на кольца пестрые ткани, поднимут их на блоках и действительно “преобразят жизнь”»[22]. Кавычки, поставленные Ю.В. Соболевым по краям совершенно точно определенной им «сверхзадачи» усилий «цанни», на мой взгляд, абсолютно неуместны. Вся «Турандот» была гимном преобразующему жизнь творчеству – и действия слуг просцениума оказывались одним из самых явных и убедительных аргументов Вахтангова в этом споре искусства со смертью.

Только четыре традиционные маски *commedia dell'Arte* – Труффальдино, Панталоне, Тарталья и Бригелла – являлись на подмостки уже загримированными и облаченными в присущие им костюмы. Они были несомненно вечны – вечны как игра, как карнавал, как искусство. Их не надо было «возрождать» или «реставрировать» – они просто вышли на сцену Третьей студии, чтобы разыграть с ее актерами веселое представление мудрой сказки Гоцци и показать московской публике, на что способен *настоящий театр*.

Маски задавали тон всему спектаклю. У них были свои роли в пьесе, но они, само собой разумеется, никоим образом с этими ролями *не сливались*. От того, что Тарталья занимал в сказке Гоцци важный пост канцлера Китая, он не переставал быть заикающимся

[22] *Соболев Ю. Игра в театр. Вахтангов и «Принцесса Турандот» // Театр и музыка. 1922, № 8, 21 ноября. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. / Ред-сост. В.В. Иванов. М.: Театралис, 2016. С. 474.*

Сцена из спектакля. Одевание актеров



И. Нивинский. Эскиз декорации. Спальня

плутом, а секретарь императора Панталоне оставался все тем же, так и не нажившим ума стариком, которого привыкла видеть в этой маске почтеннейшая венецианская публика.

Вслед за масками, остальные участники представления столь же подчеркнуто сохраняли дистанцию между собой и играемым персонажем. Принц Калаф, к примеру, существовал на подмостках *одновременно* с премьером труппы Третьей студии актером Ю.А. Завадским, явно иронически относящимся к некоторым извивам перипетии, переживаемой его героем.

Так в театральной системе Вахтангова – через иронию – рождался принцип «отстранения», выявляющий условную, специфически театральную природу актерской игры. П.А. Марков писал: «Свобода творческого субъективизма и утверждение личного освещения образа – согласно своим чувствованиям и духовным ощущениям – стали правом актера. Образ не поглощал и не подчинял своей тяжестью лица актера; актер – мастер и лицедей обнаруживал свою простую, большую или малую, значительную или незначительную, но свою личную, ему одному присущую, его одного отличающую сущность <…>. Актер приобрел пафос существования; радость творчества соединилась с радостью оценки; оценка стала неотъемлемой частью творчества актера; лирика, скрытая за иронией, освобождала от тяжких пут психологических изысканий и становилась взрывом, обличающим глубину творческих возможностей актера»[23].

Посредством этого принципа «отстранения», который обеспечивал исполнителю право на оценку играемого персонажа, на личное к нему отношение, Вахтангов предлагал новое решение проблемы импровизационности и заданности

[23] *Марков П.А. Указ. соч. Т. 3. С. 83–84.*

актерского творчества в условиях жесткого режиссерского рисунка. В «Турандот» был осуществлен синтез итогов экспериментов в Студии на Бородинской и Первой студии МХТ: здесь была предпринята попытка совмещения в исполнителе *импровизационного самочувствия* (реализующее требование Станиславского проживать роль «каждый раз заново») и *состояния импровизатора* (возникающее – по мысли Мейерхольда – от радости игры). Актер Вахтангова, неся «разнастоящие слезы на рампу», смел помнить, что находится он на сцене, что за рампой сидит публика, которая должна любоваться его игрой, радоваться вместе с ним его мастерству исполнения заданий режиссера. Он, актер, волен был выразить свое, меняющееся в зависимости от обстоятельств собственного бытия, отношение к надеваемой сегодня маске.

Дистанция между лицедеем и маской предопределяла также и импровизационность общения комедиантов с публикой. В одном из конспектов своих бесед с Вахтанговым Н.М. Горчаков зафиксировал такой тезис постановщика «Турандот»: «Импровизация – общение с народом-зрителем <…> и любовь к своему зрителю»[24]. Исполнители сказки Гоцци с первых мгновений спектакля предлагали своей публике поиграть, приглашали ее включиться в процесс создания действа, делая ставку на активное сопереживание ею этой игры. И зрители с радостью принимали приглашение – по словам А.П. Мацкина, они «чувствовали себя в маленьком зале студии в некотором роде необходимыми участниками»[25] происходивших на сцене событий.

Представление «Принцессы Турандот» являло собой праздничный фейерверк комедиантских импровизаций *внутри* отточенной, заданной Вахтанговым формы: «…актеры разговаривали с публикой, делали акробатические упражнения и пользовались всеми трюками, которые были завоеваны эстетическим и эксцентрическим театром. Однако, – свидетельствует П.А. Марков, – старая сказка Гоцци продолжала волновать зрителей не только блеском своего сценического воплощения, не только неожиданными приемами, но и внутренним своим смыслом – о радостной и светлой жизни»[26].

Вопрос о «жизни и смерти», происходившая в душе Вахтангова «тяжба мира мертвого и мира живого», о которой писал Н.Д. Волков[27], нашли в «Турандот» неожиданное, лишенное трагизма разрешение. В чудесной фьябе венецианского графа почти все персонажи – в той или иной мере – находятся на пороге смерти: Калаф должен умереть, если не отгадает загадки Турандот, которая готова лучше погибнуть, чем проиграть; Альтоума вот-вот хватит удар от капризов дочери; Адельма едва не закалывает себя кинжалом из-за неразделенного чувства; Бараха и Тимура чуть было не запытали насмерть и т.д. Но азарт жестокой игры замешан здесь на любви – любовь и великодушие побеждают смерть, преображают течение жизни.

Игра, несущая, вроде бы, лишь разрушение, имеет, оказывается, жизнеутверждающий смысл. «Основное содержание “Турандот” – по словам Маркова – составляли не ирония, не насмешливое отношение, а оптимизм и вера в силу и энергию жизни. “Турандот”,

[24] *Горчаков Н. Режиссерские уроки Вахтангова. М.: Искусство, 1957. С. 97.*

[25] *См.: Мацкин А. Портреты и наблюдения. М.: Искусство, 1973. С. 354.*

[26] *Марков П.А. Указ. соч. Т. 1. С. 319–320.*

[27] *См.: Волков Николай. Вахтангов. М.: Корабль, 1922// Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 587 и далее.*

И. Нивинский. Эскиз костюма Тимура

как бы парадоксально это ни казалось, звучала как гимн победившей революции»[28]. В этом точном наблюдении проницательного критика следует особо пояснить, что за «верой в энергию жизни» стоит та самая вахтанговская вера в творческое ее *идеальное преображение*, о которой не мало было говорено выше. Здесь кроется отгадка восторга Вахтангова перед победившей революцией и его более чем спокойного отношения ко всем произведенным революцией разрушениям.

В этом смысле весьма показательно наивное (с позиций нашего исторического опыта) высказывание Вахтангова о том, каким ему видится будущее устраиваемого большевиками общества. Обсуждая в беседе с учениками проблемы формы, он заявил: «Сейчас театральные средства, которые мы употребляем в "Антонии" – "клеймить буржуа", – совпали с требованиями жизни, с требованиями современности. Но это время пройдет. Перестанут клеймить, потому что *социализм – это не общество пролетариев, это общество равных, довольных, сытых людей* (курсив мой. – ***В. Щ.***). Когда исчезнет нужда и всякое понятие о нужде, не будет никакой надобности клеймить буржуазию. Таким образом средства, которые мы выбрали, перестанут быть современными»[29].

Помимо чисто идеалистического взгляда на будущее советское общество, в этом высказывании содержится одно принципиальнейшее для вахтанговской театральной системы положение: требование *современности* выразительных средств. Форма «Турандот» – по мнению Вахтангова – точно отражала как состояние труппы студии, так и состояние общества в феврале 1922 г. Эта уверенность постановщика (вкупе с щегольским решением проблемы униформы актеров, облаченных во фраки и бальные платья, созданные Н.П. Ламановой[30]) заставляла некоторых исследователей связывать эстетику «Принцессы Турандот» с начавшимся НЭПом.

К дню премьеры «Турандот» прошел почти год с изменения экономического курса в марте 1921 г. Есть масса документальных и художественных свидетельств почти волшебной стремительности перемен на потребительском рынке страны. Платоновский «Чевенгур» дает такое описание прихода Дванова из военнокоммунистической бесплодной степи в нэповский губернский город:

«Сначала он подумал, что в городе белые. На вокзале был буфет, в котором без очереди и без карточек продавали серые булки. Около вокзала <…> висела сырая вывеска с отекшими от недоброкачественной краски буквами. На вывеске было кратко и кустарно написано "ПРОДАЖА ВСЕГО ВСЕМ ГРАЖДАНАМ. ДОВОЕННЫЙ ХЛЕБ, ДОВОЕННАЯ РЫБА, СВЕЖЕЕ МЯСО, СОБСТВЕННЫЕ СОЛЕНИЯ". <…>

— Ай дождались? – тронулась чувством [вошедшая в лавку] старуха.

— Дождались: Ленин взял, Ленин и дал.

Старуха шепнула: – Он, батюшка, – и заплакала так обильно, словно ей жить при такой хорошей жизни еще лет сорок»[31].

Однако опыт 1990-х годов подсказывает, что появление товаров на полках магазинов отнюдь не означает их доступность. В эпоху НЭПа, например, возникла

И. Нивинский. Эскиз костюма Бараха

[28] *Марков П.А. Указ. соч. Т. 1. С. 423.*

[29] *Евгений Вахтангов. Сборник. С. 432. Даю ссылку на сборник под редакцией Л.Д. Вендровской, потому что в новейшем издании выделенной мною фразы в тексте беседы нет. Нет и каких-либо разъяснений по этому поводу.*

[30] *Здесь уместно будет еще раз напомнить, что впервые подобное решение актерской униформы применительно к «масочному» представлению было осуществлено Мейерхольдом, облачившим в вечерние туалеты исполнителей «Арлекина, ходатая свадеб» для показа этой пантомимы на квартире Ф. Сологуба в 1912 г.*

[31] *Платонов А.П. Чевенгур: Роман; Котлован: Повесть. М.: Время, 2009. С. 169–171.*

«эпидемия» самоубийств учителей, которые массово утратили возможность содержать свои семьи на бюджетное жалованье. Трудно найти в истории России легкие времена – начало 1920-х явно не из их числа.

В письме К.И. Котлубай Вахтангову после очередного представления сказки Гоцци (март 1922 г.) читаем: «Спектакль сегодня бодрый, хороший. Был Гейрот[32], пришел за кулисы к нам. Сказал, что снова восхищен, что исполнители выросли, *что ему не верится, что он в Москве, что он обо всем забывает и еще в том же духе* (курсив мой. – ***В. Щ.***)»[33]. О чем именно забывал на «Турандот» А.А. Гейрот догадаться не трудно. А.П. Мацкин, анализируя успех последнего творения Вахтангова, приводит в числе причин, его обусловивших, то обстоятельство, «что в Москве февраля 1922 г., *еще жившей инерцией гражданской войны*, нам очень нужна была лирика и шутка – не только *как контраст к трудной действительности*, но и как выражение ее праздничности, *ушедшей теперь в будни* (курсив мой. – ***В. Щ.***)»[34].

Кроме того, имеется еще одно – решающее – свидетельство, не позволяющее увязывать некоторое «общественное легкомыслие», привнесенное в советскую действительность НЭПом, с легкостью формы (но не сути) «Принцессы Турандот». Решающее, ибо оно – хотя и косвенно – принадлежит самому Вахтангову.

В 1939 г., на одном из заседаний Первой Всесоюзной режиссерской конференции (той самой, на которой лучшими деятелями отечественного театра была предпринята отчаянная попытка художественной реабилитации Мейерхольда, а через него – и «плюрализма» в вопросах формы), Ю.А. Завадский сообщил о «Турандот» следующее: «Евгений Богратионович, прежде всего, задумал этот спектакль как поэтическое упражнение для театра. Если все спектакли Евгений Богратионович предполагал меняющимися во времени и всегда, работая над спектаклем, предполагал каждый год пересмотр его, то в отношении “Турандот” он предполагал, что через какой-то год и актеры, и все будет выглядеть иначе, – и костюмы будут иные, и оформление будет иным. Он думал, что, может быть, через какое-то время мы будем играть спектакль на бочках, в суровых прозодеждах, и толкование, раскрытие образа будет иное, ибо оно будет отражать и значимость актера, его выросшее умение, и отражать зрительный зал, потому что, когда возникла “Турандот”, *она возникла как какой-то ответ на суровость и тревогу, которые окружали тогда зрителя* (курсив мой. – ***В. Щ.***). Вот почему эта пьеса воспринималась как громадная, заражающая на всю жизнь радость»[35].

Советское общество 1922 г. явно не виделось Вахтангову обществом достаточно «равных, довольных, сытых людей», способных наслаждаться чистым, ничем не приправленным мастерством актера. Яркое убранство подмостков, элегантные облачения комедиантов и веселая ироничность их отношения к играемым персонажам были тем «соусом» праздничной театральности, под которым – по выражению Н.Н. Евреинова – «и дядю родного съешь». Роль серьезного «дяди» здесь выполняли философия преображения игрою вещной материи и противостоящие смерти высокие

И. Нивинский. Эскиз костюма Цанни

[32] *А.А. Гейрот (1882–1947) – актер Первой студии МХТ.*

[33] *Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства. Т. 2. С. 568.*

[34] *Мацкин А. Портреты и наблюдения. С. 354.*

[35] *Стенограмма заседания секции Ю.А. Завадского на Первой Всесоюзной режиссерской конференции от 20 июня 1939 г. ЦГАЛИ, ф. 970, оп. 1, ед. хр. 490, лл. 24–25.*

человеческие чувства. Изящная многозначность формы «Турандот» позволила П.А. Маркову определить важнейшее «свойство Вахтангова – режиссера и художника: о самом настоящем и самом глубоком говорить словами лукавыми, ускользающими и насмешливыми; но лукавые слова скрывали веру сердца, песнь любви, твердость знания, древние преходящие, но неизбежно волнующие чувства, что вновь зазвучали среди голоса тревог и забот»[36].

Да и труппа Третьей студии МХТ, судя по всему, не была еще готова к полному обнажению комедиантского мастерства, к полному отказу от ухищрений гримеров, костюмеров и декораторов. Тот факт, что исполнители «Турандот» на следующий день после премьеры, как говорится, «проснулись знаменитыми», что рецензенты наперебой восхищались Завадским, Мансуровой, Орочко и всеми остальными (вплоть до безмолвных «цанни»), свидетельствовал, конечно, о полной победе педагогического и постановочного метода Вахтангова – этого «Сакки нового театра» (как писала просвещенная пресса[37]). Но отнюдь не случайной была и – поведанная Завадским – взаимосвязь между стремлением режиссера сыграть сказку Гоцци «на бочках», «в прозодеждах» (то есть во внетеатральных, площадных, *«походных»* условиях) и его требованием возрастания «значимости», «умения актера».

Свидетельство Завадского говорит о том, что м*а*стерская игра комедиантов, на которой выстроена была «Принцесса Турандот», мыслилась Вахтангову – в идеале – способной создавать радость и праздничность из ничего, без всяких прикрас. Фраки, бальные платья и яркие полотнища, осенявшие площадку, являлись следствием точного знания «потолка» возможностей труппы Третьей студии на момент февраля 1922 г. и, конечно же, ощущения ожиданий московской публики. Они были уступкой суровости времени, а не его отражением.

Успех спектакля замечательно объяснил неведомый историкам театра автор журнала «Зритель» – А. Павлушков. Обаяние «Турандот», по его мнению, состоит в полном соответствии «духу времени и его запросам». Поэтому человек начала 1920-х, побывавший на представлении сказки Гоцци, «выйдя из театра на улицу, смотрит на нее уже другими глазами. – Он видит тот же трамвай, тех же мальчишек-папиросников и те же мигающие вдоль Арбата дуговые фонари, но уже в преображенном виде. Все осветилось… все, все – и снег, и фонари, и трамвай – искрятся лукаво и ласково. Нет у него ощущения, будто он свалился с другой планеты – побыл в фантастическом мире и опять очутился на своей скучной серенькой земле, – а наоборот, – он радостно дышит полной грудью старым, знакомым воздухом»[38].

Эта преображающая жизнь сила последнего творения Е.Б. Вахтангова до сих пор притягивает к себе внимание людей театра. Чудо оживления материи духом вновь и вновь хочется развинчивать и препарировать в тщетных попытках постичь до донца. Полезное и поучительное занятие. Однако чудо – непостижимо. К нему можно только прикоснуться, чтобы заново увидеть мир. Другими глазами.

И. Нивинский. Эскиз костюма Калафа

[36] *Марков П.А. Указ. соч. Т. 3. С. 83.*

[37] *Гусман Борис. «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ // Кооперативное дело. 1922. № 29, 5 марта. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 452.*

[38] *Павлушков А. Успех //Зритель. 1923. № 2. Март. Цит. по: Евгений Вахтангов в театральной критике. С. 480.*

Ольга АБРАМОВА

ДЕСЯТЬ НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫХ ПОСТАНОВОК НА ПУТИ ОТ МХТ К МХАТ

История МХТ, как и любого другого театра, известна нам по его афишам, репертуарным сводкам, печатным откликам, мемуарным свидетельствам. Театр поставил спектакль, критики о нем написали, публика приняла его (или не приняла), а историки осмыслили и оценили. Но существует и другая, «теневая» сторона истории МХТ: спектакли, которые театр имел в репертуарных планах и репетировал (иногда на протяжении нескольких сезонов), но которые по тем или иным причинам не увидели света рампы. О них напрасно искать статьи в библиографическом кабинете. О работе над ними, как правило, не написаны страницы воспоминаний. Режиссеры и актеры в своих литературных мемуарах либо вовсе о них не пишут, либо упоминают лишь вскользь.

Для того чтобы просто узнать названия постановок, которые Художественный театр не осуществил, придется пересмотреть большое количество литературы, но составленный таким образом список будет неполным и потребует уточнения по документам Музея МХАТ.

Оказавшись в фокусе театроведческого внимания, неосуществленные постановки МХАТ заставляют задуматься над *принципиальными* вопросами о характере репертуарных исканий театра и о самой природе мхатовского искусства. Поиск ответов на эти вопросы предлагает другую, несколько отличающуюся от хорошо знакомой и исследованной, историю эстетического развития МХТ, в чем-то созвучную с известными линиями его развития, но и предполагающую неожиданные повороты, которые театром сделаны не были. Что выбиралось и почему: какие авторы, какие названия? Почему отказывались от продолжения репетиций уже взятой в работу пьесы? Что из неосуществленного так или иначе отозвалось в афише этого же сезона или нашло свое отражение в афишах будущего. И что погибло безвозвратно. Что было необходимо для репертуара и могло в случае осуществления изменить черты «лица» театра? А может быть, все, что отпало – и должно было отпасть, в силу собственной внутренней логики эстетического развития МХТ? Легко ли бросали замыслы, или отказ от репетиций отравлял жизнь театра изнутри?

При входе в Дом-музей К.С. Станиславского посетителей встречают слова, напечатанные на небольшой табличке, в которых их автор мысленно «пробегает» все, что было в его жизни, и приходит к такому *credo*: «В чем счастье на земле? В познании. В искусстве и в работе, в постигновении его. Познавая искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу – талант! Выше этого счастья нет. А успех? Бренность».

Предваряя разговор о неосуществленных постановках Художественного театра, выскажем предположение, не пытаясь его

абсолютизировать и доводить до крайности, что процесс важнее результата не только для Станиславского и не только в те годы, когда он постепенно отдаляется и от новых ролей, и от режиссуры, все больше погружаясь в разработку «системы». Кажется, что это ощущение бренности успеха органично для самой творческой природы МХТ.

Театр осознает себя как развивающуюся художественную целостность, которая важнее всего личного: «Надо беззаветно полюбить *само дело*, жить его успехами, совершенно забыв о себе»[1]. Отсюда – вечное стремление «художественников» к легкости освобожденного творчества, не ставящего себя в жесткую зависимость от результата. Это мировоззренческая позиция: мы сделаем все, чтобы выпустить спектакль, но он все-таки *может* не получиться (оказаться неудачей или просто не выйти на зрителя). У него есть такое «право», и это право как бы дано ему свыше: от конкретных усилий конкретных людей успех зависит и не зависит одновременно. Отсюда же, пожалуй, и первое впечатление легкости, с которой театр оставляет замыслы, не доводя их до выпуска на сцену.

Если пересмотреть афиши разных периодов, то видно, что одно десятилетие жизни Художественного театра не похоже на другое. Так, МХТ до и после 1905 г. – в чем-то разные театры. Столь же очевидна разница, например, между МХАТ 1920-х и 1930-х годов. Вместе с тем в каждом новом времени это один и тот же театр. Лицо театра меняется в те моменты, когда меняется жизнь, а сам театр остается прежним и не изменяет себе. Такова его природа. Художественный театр – это *театр жизни*. И он таков, какова окружающая его вечно меняющаяся живая жизнь.

Остановимся на одном десятилетии, переломном на пути преображения старого МХТ в новый МХАТ. Двадцатые годы прошлого века – трагичны. На входе в новую эпоху его основатели отчетливо говорят о смерти театра. За восемь (!!!) сезонов с 1917 по 1926 гг. МХТ дает всего три премьеры. С 1921 г. наступает пауза, которая длится до 1925 г. Внутри нее – два сезона американских гастролей. А на выходе из двадцатых – живой «новый старый» МХАТ дает десять премьер подряд, пять из которых – великие спектакли.

Удивительная, уникальная история. Такая же уникальная, как история страны, в годы революции переживающей тектонический сдвиг времени – от гражданской войны до «великого перелома».

«Театр жизни» врастал в новую эпоху тяжело. В условиях революционных событий, как бы отменивших, обесценивших все его творческие достижения, МХТ в растерянности и не знает, что делать.

Уехать из страны? С одной стороны, отъезд мог бы показаться логичным и естественным ответом на вызов судьбы. Но его основатели чувствовали, что не имеют такого права, сознавали, что МХТ – не их личное предприятие, не частное дело, а национальное достояние русской культуры, общероссийская ценность. И они действительно хотели сберечь его, сохранить для будущего.

Отвернуться от времени? Тоже нет! Художественники всегда стремились вникать в изменения жизни, находить новые возможности

Н. Дмитревский. Автолитография к пьесе А.А. Блока «Роза и Крест». 1922

[1] *Немирович-Данченко В.И. Письмо Н.Н. Литовцевой от 17 января 1899 // Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие в 4 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. – М.: МХТ, 2003. Т. 1. С. 169.*

сцепления с ней – и не бояться этих сцеплений. Они обнаруживали при этом потрясающее доверие к правде собственного внутреннего бытия и твердую веру в то, что обновление непременно придет, время подскажет, когда и как. «Я вижу спасение театра и его обновление в том, что нам дает сама жизнь»[2], – говорил Станиславский в апреле 1919 г. на собрании товарищества.

Этим мироощущением пропитано все искусство МХТ, оно таково в своем эстетическом «корне». Отсюда, из глубин творческой интуиции, рождалось осознание главной задачи послереволюционной эпохи – найти себя в новом времени, сохранив при этом свою «корневую систему». Речь шла не о ломке эстетики, но о личностном самоопределении в изменившихся обстоятельствах.

Уехать, отвернуться от времени, наконец, просто закрыться – не позволяла еще и ответственность перед «своим» зрителем. Лучшие постановки МХТ рассказывали о жизни русской интеллигенции и фактически передавали ее экзистенциальную рефлексию. В первые пореволюционные годы этот зритель оказался в такой же трудной ситуации, как и сам театр. Предать того, ради кого он в конечном счете существует, театр не мог.

С театральной точки зрения МХТ врастал в новую эпоху не только тяжело, но и долго – восемь почти «пустых» сезонов для любого театра означали бы смерть. Но что такое эти восемь сезонов с точки зрения исторической, с точки зрения глобальности событий, которые надо было осмыслить?

Чтобы осуществить постановки об испытаниях революции и гражданской войны, надо было сначала пройти и *пережить* эти годы. Вл.И. Немирович-Данченко понял это еще в 1919 г.: «…художник творит из пережитого, а не переживаемого. Бывает такая пора в его [театра] жизни, когда он накопляет материал и образовывает в душе ту сущность, тот драгоценный ларец прошедших переживаний и впечатлений, которым он потом всю жизнь будет питать свое творчество. Вот почему сейчас не может родиться искусство, которое отразило бы настоящую жизнь, ибо она еще не изжита, не ушла далеко от нас»[3].

По логике эстетического развития двадцатые годы в истории Художественного театра можно, с некоторой долей условности, разделить на два периода:

1) 1917–1924 гг. – продолжение дореволюционных исканий с целью сохранения своего искусства для своего зрителя;

2) 1925–1929 гг. – путь к новому академизму, становление МХАТ как театра академического, классического, традиционного.

Все это время МХТ действительно искал, что ему ставить. Множество замыслов погасли на стадии обсуждения и только над некоторыми из них театр начал конкретную работу (распределение ролей, приглашение художника, назначение режиссера и начало репетиционного процесса). Вот список названий постановок, не доведенных до завершения:

Первый период:
«Роза и Крест» А.А. Блока (1915–1921),
«И свет во тьме светит» Л.Н. Толстого (1918–1922),
«Плоды просвещения» Л.Н. Толстого (1921–1922),

[2] Музей МХАТ. К.С. № 1119. Кооперативное товарищество «Московский Художественный театр». 2-е общее собрание МХТ. Стенограмма от 10 марта 1919 г.

[3] Протокол заседания пятого понедельника 10 февраля 1919 г. // Художественный театр. Творческие понедельники и другие документы: 1916–1919 / Сост., ред., коммент. З.П. Удальцова, вступ. ст. А.М. Смелянский. – М.: МХТ, 2006. С. 425.

М. Добужинский. Автолитография к пьесе А.А. Блока «Роза и Крест». 1919

М. Добужинский. Хижина Гаэтана. Эскиз декорации к пьесе А. А. Блока «Роза и Крест». 1916

Второй период:
«Старый Кромдейр» Ж. Ромэна (1924–1927),
«Прометей» Эсхила (1925–1926),
«Пушкинский спектакль» (1925–1926),
«Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу (1926),
«Бесприданница» А.Н. Островского (1926–1929),
«Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина (1926),
«Бег» М.А. Булгакова (1928) [4].

Художественный театр задуман основателями как театр, в котором репертуар не просто собрание спектаклей, а единое мировоззренческое высказывание. Если вглядеться в этот список и попытаться его соотнести с пятью изначальными репертуарными линиями МХТ, мы увидим, что в двадцатые годы театр так или иначе продолжает их вести. Он бережет своеобразие своего творческого лица, уже получившего к этому времени определенные черты. Неосуществленные замыслы – те рубежи, к которым в театре, стремясь к расширению своего метода, подступаются снова и снова на разных этапах развития.

К Толстому и Островскому в МХТ испытывают тягу, в их ощущении полноты жизни чувствуют мировоззренческое совпадение. Однако Толстой оказывается поначалу непонятным, чуждым артистам: в 1902 г. не станет победой «Власть тьмы». Потом, в 1911 г. удается «Живой труп», театр приближается к мировосприятию автора, и с этого момента пьесы Толстого постоянно возникают в репертуарных планах, особенно часто «Плоды просвещения». Нереализованный в 1920-х гг. спектакль затем будет поставлен в 1951 г. Как и пьесы Островского, это *историко–бытовая линия репертуара,* но отчасти и *линия интуиции и чувства*.

Если комедия Островского успешно получается уже в 1910 г. («На всякого мудреца довольно простоты»), то драму великого драматурга «взять» никак не могут. «Бесприданницу» хотят ставить еще в первом сезоне 1898/1899 гг. (тогда на репетиции просто не хватило времени); подступаются к ней снова в 1920-х; бросают пьесу, но не идею постановки драмы – и возвращаются к ней, осуществив в 1934 г. «Грозу».

[4] Список составлен на основе Дневников репетиций, а в случае их отсутствия – на основании документов, которые называются «М.Х.Т. Предполагаемый репертуар спектаклей и репетиций». Это еженедельное сводное расписание, строго оформленное, напечатанное на листах большого формата, хранится в Музее МХАТ. Фонды В.Ж., К.С. и Н.-Д. В список не включены замыслы, отпавшие в ходе обсуждения репертуарных планов и не доведенные до распределения ролей, а также студийные замыслы.

С течением времени репертуарную новизну постановок, созданных по принципам «условного» театра *(линия символизма и импрессионизма),* заменяют *модернистские искания*[5] поэтически одухотворенных пьес: «Роза и Крест», «Старый Кромдейр». Дальше эта линия в репертуаре не пойдет, модернистские искания МХТ прекратились именно тогда, одновременно с отказом от постановки драмы Жюля Ромэна.

Неудача «Антигоны» в 1899 г. рождает попытку снова вернуться к античности в «Прометее». Сюда же – к линии спектаклей *большой романтической и античной трагедии* – относится неосуществленный до революции из-за цензурного запрета байроновский «Каин», который «прорывается» в афишу в 1920 г., но удачей так же не становится, заставляя театр отказаться от схожего по принципам постановки «Прометея».

К *поэзии* пушкинского текста подступаются и в «Борисе Годунове» (1907), и в «Пушкинском спектакле» (1915). Победой эти спектакли считать не приходится – и в 1920-х МХАТ снова пробует осуществить теперь уже новый «Пушкинский спектакль». В реализованный спектакль поэзия Пушкина так и не выльется.

В «Хижине дяди Тома» есть возможность продолжения линии *широких постановочных возможностей*, в рамках которой ранее поставлены «Снегурочка» (1900) и «Синяя птица» (1908). Замысел остался не реализованным, но линия «постановочного» детского спектакля находит продолжение в выпущенных в 1930 г. «Трех толстяках».

Абсолютно новой для репертуара оказывается «Смерть Тарелкина», которую можно было бы отнести к линии «символизма и импрессионизма», но уникальное своеобразие пьесы сделать этого не позволяет. Возникнув впервые в двадцатых, идея поставить Сухово-Кобылина не умирает: в тридцатых годах возникнет попытка осуществить «Свадьбу Кречинского» – вновь неудачная.

Линия *интуиции и чувства*, начатая чеховскими постановками, в двадцатых годах представлена драматургией Булгакова. По этой, основной для театра линии[6] не выпущен «Бег».

В списке неосуществленных замыслов десять названий. Десять историй, каждая из которых содержит свою небольшую (или, напротив, значительную) драму. Иногда это драма личная, иногда театральная, иногда социальная. Но чаще всего назвать какую-то одну причину отказа от замысла невозможно: их много, и они переплетены между собой. Попробуем соотнести нереализованные замыслы с жизнью театра в эти годы и с логикой его эстетического развития.

БУКВА «А» КАК СОЦИАЛЬНАЯ ЗАЩИТА (1917–1924)

Ситуация, с которой сталкивается Художественный театр в первый послереволюционный период, близка к катастрофической и непохожа на ситуацию ни в одном другом театре: МХТ разделен и обескровлен.

Во время гражданской войны, разрухи, голода и холода, реквизиций, арестов и бессудных расстрелов речь идет о сохранении: самого театра как организации, труппы как единого целого, «зерна» творчества Художественного

[5] *Вл.И. Немирович-Данченко в эти годы считал, что условность отбрасывает театр назад к тем театральным элементам, против которых он боролся изначально, и что к символизму надо идти через быт, углубленный до символа, а не через мир отвлеченных страстей.*

[6] *В «Моей жизни в искусстве» К.С. Станиславский задумывался: «Уж не существует ли в нашем искусстве только одна-единственная правильная линия – интуиции и чувства? <. . . > Уж не поглощает и не вплетает ли в себя линия интуиции и чувства все другие линии, захватывая и самую духовную, и внешнюю сущность пьесы и роли?»*

театра. И элементарно – собственной жизни. Переулки Тверской и Красная Пресня – места самых кровопролитных битв. Смерть становится делом обычным, отношение к ней меняется. 7 декабря 1917 г. во время представления «Села Степанчикова» застрелился офицер, занимавший место в последнем ряду балкона. Труп вынесли в фойе, кровь замыли, после чего публику спросили, считает ли она возможным продолжать спектакль, и публика ответила – продолжать.

«Выбитой» из жизни оказалась сама эстетика Художественного театра с ее вдумчивой неторопливостью. В революционной реальности, кровавой и крикливой, ей не находилось места. Внутренние документы театра протоколируют слова Станиславского: «Здесь атмосферу для нас я считаю отравой, здесь мы жить, дышать более не можем, <…> наши художественные души не могут более творить в этой обстановке, нам нужно встряхнуться, нам нужна другая обстановка, нам нужно переменить небо»[7].

Небо действительно «переменили»: в 1919 г. группа артистов из 44 человек, которую потом стали называть «качаловской», уехала на гастроли. Но вместо спасения это принесло новую проблему: артисты оказываются отрезанными от Москвы военными действиями и не могут вернуться домой вплоть до весны 1922 г.

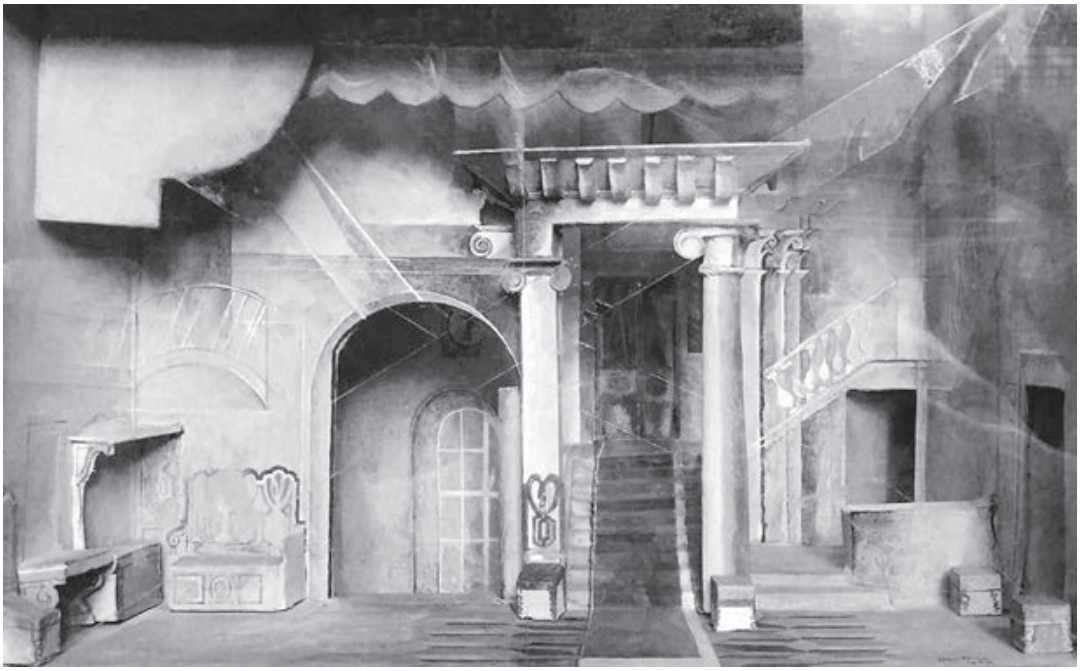
С введением НЭПа (март 1921 г.) жизнь становится проще и легче в бытовом плане, но тяжелой ситуации внутри МХТ это в общем не меняет. Из-за отсутствия половины труппы большая часть репертуара невозможна для исполнения. А прокатывать спектакли надо, потому что билеты распроданы и берутся с боем. Артисты играют каждый день – за себя и за «качаловцев». К моменту их возвращения силы на исходе, свободного времени почти нет.

На этом фоне разрешение находит вопрос взаимоотношений с новой властью. И это оказывается важным не только для дальнейшей жизни МХТ, но и для разговора о его неосуществленных постановках.

Под угрозой уничтожения, в борьбе против пролеткультовского проекта национализации театров (1918) МХТ объединяется с пятью великими театрами страны – Большим, Малым, Мариинским, Александринским и Михайловским. Результат настойчивых ходатайств руководителей этих театров перед наркомом просвещения А.В. Луначарским оказывается положительным. «Декретом об объединении театрального дела» (26 августа 1919 г.) права старейших театров России защищены, а 7 декабря 1919 г. они получают звание «академических» – в качестве «охранной грамоты» от экстремистских призывов к уничтожению старой театральной культуры.

В это событие стоит вдуматься. Академизм доставляет замечательное эстетическое наслаждение, удовлетворяет душевную ностальгическую потребность, но в МХТ зритель всегда приходил за другим – он искал в его искусстве ответы на вопросы о смысле жизни. Художественный театр возник как театр, отвечающий на запрос души современного зрителя, отражающий дух времени. И вдруг он становится академическим и вместо

[7] *Музей МХАТ. К.С. № 1119. Кооперативное товарищество «Московский Художественный театр». 2-е общее собрание МХТ. Стенограмма 10 марта 1919 г.*



И. Нивинский. Макет декораций к пьесе Л.Н. Толстого «Плоды просвещения». 1922

того, чтобы отвечать на вопросы времени, начинает радовать своим искусством в спектаклях старого репертуара. МХАТ становится академическим не просто по званию, а по существу.

Буква «А» в названии в первый период двадцатых годов воспринимается театром как социальная защита. МХАТ консолидируется с Малым и Александринским театром, подчеркивая свою культурную общность с императорской сценой, которую еще до революции называли «образцовой» и «академической». Эта консолидация с великой традицией русской театральной культуры – *принципиальна* для художественников. Вопреки духу времени, направленному на разрушение старой культуры «до основанья», они встают на защиту своего искусства.

Театр верит в свою художественную правоту и не желает от нее отказываться. Он собирается приобщить нового зрителя к правде и красоте своего искусства, *не изменяя себе.* В настойчивом продолжении прежнего репертуара есть своя упругость – спор театра со временем, которое, как мы сказали, казалось бы отменило и обесценило все его творческие достижения. Нет, спорит МХАТ, – это ценно[8].

После Февраля 1917 г. Немирович-Данченко формулирует основные линии новой репертуарной политики: первая из них – чеховская, вторая – «пьесы чистой красоты, ярко отмеченные высшей духовностью», а третья определена как «русское, реальное искусство»[9].

С Чеховым не получилось: ни новых редакций, ни возобновлений. Стремясь укрепить в репертуаре «линию интуиции и чувства», взялись за «Чайку» (1917). Репетировали интенсивно. Однако

[8] И особенное звучание приобретает удержанный в репертуаре «Царь Федор Иоаннович», если учесть, что в ночь с 16 на 17 июля 1918 г. русский царь расстрелян большевиками. И то же можно сказать о «Вишневом саде» на фоне культивируемой новой властью ненависти к помещичьему классу. Свидетельство достоинства и невероятной высоты театра.

[9] См. об этом подробнее: Немирович-Данченко Вл.И. Письмо В.В. Лужскому 3 июля 1917 г. // Театральное наследие в 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 579–580.

М.А. Чехов, назначенный на роль Треплева, с такой обостренной нервностью переживал события гражданской войны, что впал в тяжелую депрессию и стал пропускать репетиции. Работу прекратили.

По линии пьес «чистой красоты» реализован байроновский «Каин» (1920), но радости победы эта обобщенно-философская постановка не принесла. Смелую декорационную идею Н.А. Андреева (храмовое пространство действия) осуществить не удалось – не нашлось материалов для оформления сцены.

«Русское реальное искусство» было представлено «Селом Степанчиковым» (1917) и возобновленным «Ревизором» (1921). Актерское искусство МХТ предстало в этих спектаклях неожиданно свежим, освобожденным от привычных приемов – И.М. Москвин в роли Фомы Опискина и М.А. Чехов в роли Хлестакова насыщали исполнение яркими и парадоксальными красками.

Три неосуществленных замысла этого периода – «Роза и Крест» А.А. Блока, «И свет во тьме светит» и «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого – являются продолжением дореволюционных драматургических приоритетов в чистом виде и, пожалуй, красноречивее, чем премьеры, говорят о том, какие изменения происходили в репертуарной политике театра, спорящего со временем, и какой ценой эти изменения ему давались. Остановимся на них подробнее.

Встреча с Блоком – не первая для МХТ: в 1908 г. принимались за «Песнь судьбы», и Станиславский был тогда буквально очарован личностью поэта. Но «Роза и Крест», взятая в работу в 1916 г., по словам Блока, никакого впечатления на режиссера не произвела: «Читать пьесу мне было особенно трудно, и читал я особенно плохо, чувствуя, что Константин Сергеевич слушает напряженно, но не воспринимает. Из разговоров выяснилось, что это действительно так. Он воспринял все действие как однообразное, серое, терял нить»[10]. Похоже на то, что Станиславский, как и в случае с «Песнью судьбы», больше увлекся автором, чем пьесой.

На необходимости включения «Розы и Креста» в текущий репертуар продолжал настаивать Немирович-Данченко. Он в принципе рассматривал блоковский шедевр как «Чайку» нового МХАТ, а самого поэта – как нового Чехова.

Первые репетиции проводит Немирович-Данченко. Он крепко верит в пьесу и надеется, «оставаясь реальным, взлететь наверх, к звездам настоящего романтизма»[11]. Затем в работу включается Станиславский и начинает перекраивать сделанное.

Репетиции затягиваются. Изменения в замысле ведут к смене художников: в разные годы эскизы к спектаклю делают Н.А. Андреев, М.В. Добужинский, И.Я. Гремиславский. В работе возникают перерывы, иногда довольно длительные, однако уверенность не покидает: найдем какой-то свой «ход», обязательно найдем.

В 1921 г. Блок серьезно заболевает, нуждается в средствах на лечение, но принять денежную помощь отказывается. Тогда Станиславский договаривается о передаче пьесы в другие руки. Поэта, уставшего от проволочек, это устроило: «Выгоду, и довольно большую я получил от продажи “Розы и Креста” Театру Незлобина, где она пойдет в сентябре. Это помогло

[10] *Блок А.А. Запись в дневнике 27 апреля 1913 г. // Блок А.А. Собрание сочинений в 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова. М.;Л.: Гослитиздат, 1960. Т. 7. С. 79.*

[11] *Протокол заседания одиннадцатого понедельника 24 марта 1919 г. Цит. по: Художественный театр: Творческие понедельники и другие документы: 1916–1919. С. 479.*

мне также отклонить разные благотворительные предложения, которые делал мне Станиславский и Луначарский»[12]. Мысль о возвращении к оставленной работе возникала в недрах театра и позднее, но до конкретных действий дело не дошло.

Работа над драмой Л.Н. Толстого «И свет во тьме светит» шла с 21 февраля 1918 г. до начала 1920 г. Но шла трудно: лихорадка срочных вводов из-за отъезда «качаловской» группы, перебои с освещением, дефицит рабочих кадров. Репетиции пришлось остановить.

В преддверии юбилейной даты (столетие Толстого) Лужский предложил возобновить работу, Станиславский его горячо поддержал: «Конечно – "Свет и во тьме светит"… Это лучшая пьеса Толстого. И хорошо бы поскорее объявить эту постановку, чтоб никто не перебил»[13]. Однако МХАТ к ней так и не вернулся, охладев к пьесе с евангельским стихом в названии.

«Плоды просвещения» усиленно репетировались с 12 октября 1921 г. по 17 мая 1922 г., но были отложены в связи с отъездом труппы в Европу и Америку. Планировалось продолжать работу на гастролях и по приезде выпустить спектакль. И.И. Нивинский создал удивительный по красоте и выдержанности стиля макет декорации. Элегантное сочетание красок восхищало; но поистине новым оказалось тонкое сочетание классики с современностью, перетекание одного в другое. Репетировали Станиславский и Л.М. Леонидов. Всего прошло 155 репетиций[14]. Много. Однако название толстовской комедии так и не украсило афишу театра. Похоже, заразить артистов интересом к автору и к его пьесам не удавалось. Особенно нелюбимыми почему-то стали «Плоды». Ирония «Театрального романа» попадает в точку:

«*– Мы против властей не бунтуем, – сказала она.*

– Зачем же бунтовать, – поддержал ее я.

– А "Плоды просвещения" вам не нравятся? – тревожно-робко спросила Настасья Ивановна. – А ведь какая хорошая пьеса. И Милочке роль есть…»

По этим трем замыслам видно, что театр не говорит о новом содержании своего искусства – только об обновлении старого. Стремясь сохранить свое искусство, МХАТ продолжает линии предшествующего десятилетия. Однако внутренняя художественная интуиция основателей МХТ подсказывает, что это компрометация задачи продолжения, и спектакли, выношенные, выдержавшие множество репетиций, не выпускаются. Вновь нужно подчеркнуть достоинство, с которым МХАТ переживает слом времени: лучше не выпустить ничего, чем скомпрометировать себя.

К 1922 г. театр сохранен (не закрыт властями и не покинут зрителями), а с возвращением «качаловской группы» происходит и воссоединение труппы. Но вопрос о том, что ставить, так и не решен. МХАТ едет на гастроли в Америку.

Станиславский рассчитывает, что сумеет сплотить труппу во время гастролей. Он чувствует, что театр погибнет, если идеей обновления не будут «гореть» люди, работающие в нем. Этой «сверхзадачи» достичь не удалось: «Во время путешествия все и все выяснилось с полной точностью и определенностью.

[12] *Блок А.А. Письмо матери 12 мая 1921 г. // Блок А.А. Собрание сочинений. Т. 8. С. 114.*

[13] *Протокол заседания РХК 15 ноября 1925 года // Марков П.А. В Художественном театре. / Редактор З.П. Удальцова. – М.: ВТО, 1976. С. 527.*

[14] *Музей МХАТ. Журнал репетиций «Плодов просвещения».*

Ни у кого и никакой мысли, идеи, большой цели – нет. А без этого не может существовать идейное дело»[15]. В его посланиях из Америки – мрачные соображения по поводу будущего. В 1922 г. он пишет Немировичу-Данченко: «Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет. Вы, кажется, поняли это раньше меня, я же все эти годы льстил себя надеждой и спасал трухлявые остатки»[16].

НОВЫЙ АКАДЕМИЗМ (1925–1929)

Возвращается театр в другую страну, получившую в его отсутствие название СССР. И не в ту Москву, из которой уехал. За время его отсутствия в столице прошли громкие премьеры: «Принцесса Турандот» Е.Б. Вахтангова (1922), «Федра» А.Я. Таирова (1922), «Великодушный рогоносец» В.Э. Мейерхольда (1922), его же «Доходное место» и «Лес» (1923 и 1924). МХАТ понимает: либо он вписывается в изменившуюся театральную действительность «на равных», либо закрывается.

По возвращении театр решает три взаимосвязанные задачи:

1) обновление актерского искусства через объединение и слияние в стилевое единство «молодняка» и «стариков»,

2) обновление режиссуры через приглашение молодых режиссеров, близких по творческому методу психологизму МХАТ,

3) обновление репертуара через обращение к современным пьесам, имеющим внутреннюю связь с мхатовской репертуарной традицией.

Первая задача разрешалась включением в состав труппы талантливых студийцев Второй студии. Решение второй задачи было связано с именами режиссеров И.Я. Судакова, Н.М. Горчакова, В.Г. Сахновского, Ю.А. Завадского, В.С. Смышляева.

Проблему репертуара можно было решить только на путях сближения с современностью, что означало выработку новой репертуарной политики. Из двух возможных репертуарных «формул» – авангардистского «театрального Октября» и модернистского «созвучия революции» – МХАТ выбирает вторую, более близкую мировоззренчески и эстетически. Но эта формула довольно быстро себя изживает.

Буква «А» по возвращении осознается как требование художественного самоопределения театра, академического по своей природе, но при этом отделенного эстетически от академизма старой сцены.

До самой середины двадцатых годов театр не рискует совершить более или менее значительный репертуарный «сдвиг».

Но в 1924 г. Немирович-Данченко предлагает исключить из репертуара «произведения литературы, неприемлемые для нашей современности» и «утратившие интерес по своей устаревшей сценической форме»[17]. А весной 1925 г. приглашает на работу П.А. Маркова, оказавшегося гениальным завлитом. Не без его инициативы осенью учреждается Репертуарно-Художественная коллегия (РХК), которой руководители театра предоставляют широкие полномочия: прием пьес, распределение ролей, назначение режиссуры, составление планов и определение сроков выпуска постановок. РХК вырабатывает стратегию и тактику на пути к новому академизму.

[15] *Станиславский К.С. Письмо Вл.И. Немировичу-Данченко после 14 февраля 1923 г. № 73 // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. / Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер, комм. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова., ред. И.Н. Виноградская, вст. ст. А.М. Смелянского. – М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 54.*

[16] *Там же. С. 79.*

[17] *Немирович-Данченко Вл.И. Письмо в театральную подсекцию научно-художественной секции Государственного ученого совета 21 апреля 1924 г. № 1096 // Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие. Т. 3. С. 87–88.*

В. Дмитриев. «Красноватая гостиная». Эскиз декорации к пьесе А.Н. Островского «Бесприданница». 1929

Театр берет курс на современность и после почти десятилетних исканий совершает долгожданный прорыв. За три года репертуар обновляется радикально. Булгаков, Иванов, Леонов становятся «авторами театра», значимыми для МХАТ не менее, чем Чехов, Горький, Толстой для МХТ. Написанные ими «Дни Турбиных» (1926), «Бронепоезд 14–69» (1927), «Унтиловск» (1928) в репертуаре МХАТ сложились в сценический триптих о революции, единое высказывание Художественного театра об исторической судьбе России.

За кулисами этого репертуарного прорыва остались семь незавершенных работ. Путь МХАТ к новому академизму высвечивается по ним более подробно и с большей выразительностью.

«Старый Кромдейр» Жюля Ромэна возник в планах у Немировича-Данченко в то время, когда театр был на гастролях в Америке и взят в работу по возвращении. Французская пьеса близка репертуарной линии МХТ, связанной с именами Гауптмана, Ибсена, Гамсуна, но отличается по атмосфере и резкости образов. Отмеченная беспощадностью, жестокостью, каким-то природным ницшеанством в духе «падающего толкни!», она очень нравится Немировичу-Данченко: «Я нахожу эту пьесу чрезвычайно созвучной современности и в то же время избавленной от той назойливости, которая так характеризует нарочитую погоню за остротой текущего дня»[18].

По возвращении с гастролей идея Немировича-Данченко подхватывается Станиславским. Есть свидетельства, что пьесу *Cromedeyre le vieil*, переведенную О.Э. Мандельштамом и отредактированную А.М. Эфросом, очень хотели осуществить. Она многократно, вплоть до 1928 г., появляется в протоколах заседаний. Сделано распределение ролей (главные отданы В.И. Качалову, А.К. Тарасовой и О.Л. Книппер-Чеховой).

Оформление доверено Р.Р. Фальку. Выпуск предполагался к 10-летней годовщине Октября, и постановку согласовали с А.В. Луначарским. Скорее всего, работа над ней

[18] *Немирович-Данченко Вл.И. Письмо в театральную подсекцию научно-художественной секции Государственного ученого совета 21 апреля 1924 г. № 1096 // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 3. С. 88.*

была приостановлена в связи с тем, что к этому времени формула «созвучия» устарела, и театр плотно взялся за «Бронепоезд 14-69» Вс.В. Иванова.

Записи о репетициях другого неосуществленного спектакля – эсхиловского «Прометея» – занимают две толстые тетради. Это не типично для подобного рода документов: обычно на выпуск или не выпуск спектакля вполне достаточно одной. Тетради содержат мысли режиссера В.С. Смышляева, того самого, который в 1921 г. опубликовал книгу «Теория обработки сценического зрелища», где «своими словами» и в очень искаженном виде изложил систему Станиславского. С 21 марта 1925 г. он ведет репетиции, на которых поочередно присутствуют то Станиславский, то Немирович-Данченко[19].

Разгромные протоколы свидетельствуют о том, что почти готовый спектакль выходит очень плохим. Предложения по его улучшению «крутятся» вокруг новых художников (сначала спектакль оформлял А.А. Рыбников, затем В.А. Симов) и переводчиков (взятый за основу перевод Д.С. Мережковского переделывал сначала С.М. Соловьев, затем В.О. Нилендер), поисков другого режиссера (постановку хотят перепоручить И.Я. Судакову). Если разбирать эту историю в подробностях, то ее материалов хватит на отдельный сюжет, хотя и не очень интересный.

Интересно другое. Похоже, спектакль терпит неудачу не только по вине режиссера. Трагедия о Прометее, «огненосце» и освободителе человечества, продолжает масштабную античную тему «Антигоны» (1899) и смыкается с богоборческой темой «Каина» (1920). Ни тот, ни другой спектакль нельзя безоговорочно отнести к победам театра. Если вспомнить постановки Шекспира и Пушкина, то напрашивается вывод, что классические формы трагедии (античной, ренессансной, романтической) не вполне органичны для мхатовского психологизма. На подлинный трагизм он выходит через глубокую психологическую разработку образов Достоевского или Андреева. Традиционная жанровая форма давалась ему труднее.

Еще одна репертуарная идея – «Пушкинский спектакль»: не возобновление спектакля 1915 г., состоявшего из «Каменного гостя», «Пира во время чумы» и «Моцарта и Сальери», а принципиально новая постановка Ю.А. Завадского. Состав сценической композиции отличается от дореволюционной версии: «Каменный гость», «Скупой рыцарь» и «Сцены из Фауста». Внутри театра дело считали решенным, но данных о том, как и когда Завадский начал работать над спектаклем и почему из этой работы выпал, в мхатовских анналах не сохранилось.

Почти одновременно возникла идея постановки «Хижины дяди Тома». Роман Г. Бичер-Стоу, опубликованный в России в 1852 г., можно назвать «романом детства» Станиславского и Немировича-Данченко. В желании поставить его сквозит надежда, что новому поколению подростков этот культурный запас может пригодиться. Станиславский видел в нем новый детский спектакль: «Думаю, что “Хижина дяди Тома” нам очень нужна на помощь истрепанной и заигранной “Синей птице”»[20].

То, что «Синяя птица» «истрепана», ему доложили давно. Григорий

[19] *Музей МХАТ. Журнал репетиций «Прометея» часть I.*

[20] *Протокол заседания РХК 9 мая 1926 г. // Марков П.А. В Художественном театре. С. 536.*

Хмара, посетивший спектакль 20 октября 1918 г., зафиксировал в отчете: «Играют в ней кто только захочет и сплошь и рядом без единой репетиции <…>, душа покрывалась тиной и плесенью, и хотелось встать и уйти из Театра <…>, пусть не думают, что это был какой-то особенно плохой спектакль, другим в последнее время его никто не видел…»[21].

В процессе работы возникла необходимость внести изменения в инсценировку В.Г. Лидина, но автор, уже получивший аванс, отказался от переделок, и вопрос «завис». Станиславского, увлеченного открывшимися постановочными возможностями, это нервировало: «Мне страшно хотелось ставить эту пьесу. Как не хотелось со времен "Синей птицы". В прошлом году оттянули, и охота почти прошла. Если и в этом году будет то же, то я уже не смогу больше ею заниматься…»[22] Так и получилось. Станиславский оставил надежды на «Хижину» и взялся за «Синюю птицу», решив привести ее в порядок и оставить в репертуаре.

К «Бесприданнице» приступили в 1926 г. Предполагалось, что ставить ее будет В.Г. Сахновский, только что приглашенный в Художественный театр. Руководить постановкой должен был Станиславский. Работа не заладилась из-за трудностей с распределением ролей. Лариса – А.К. Тарасова и Огудалова-старшая – О.Л. Книппер-Чехова сомнений не вызывали. А с Паратовым – В.И. Качаловым и Карандышевым – М.Я. Прудкиным все оказалось не так просто. Станиславский беспокоился: «Без Качалова нельзя ставить "Бесприданницу". Выяснить вопрос, почему Качалов отказывается от всех ролей»[23].

В. Дмитриев. Эскиз декорации к пьесе А.Н. Островского «Бесприданница». 1929

Выяснить не удалось даже В.В. Лужскому. В комментариях к протоколу заседания РХК от 6 июня 1926 г. он предположил, что Качалов метит на роль Карандышева: «Если В.И. [Качалова] интересует Карандышев, может быть, просить К.С. [Станиславского] играть Паратова только абонементы? Роль у него играна, играна очень хорошо по тем временам»[24]. Станиславский не соглашается, скорее всего, потому, что с «тех времен» прошло 36 лет.

В итоге работа оказалась прервана на целых два сезона.

В 1928 г. руководство постановкой взял на себя Немирович-Данченко и предложил свое видение пьесы. Сахновский вспоминал, что «он непременным условием ставил, чтобы в декоративном оформлении пьесы смыкались простор России, где легко дышится, и узкая, тесная, приличная жизнь»[25]. В.В. Дмитриев создавал эскизы декораций, отталкиваясь

[21] *Музей МХАТ. В.Ж. № 3652. Отчет К.С. Станиславскому 20 октября 1918 г.*

[22] *Станиславский К.С. Письмо Р.К. Таманцовой 15 июля 1926 г. № 206. // Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 9. С. 233.*

[23] *Протокол заседания РХК 19 апреля 1926 г. // Марков П.А. В Художественном театре. С. 534.*

[24] *Протокол заседания РХК 6 июня 1926 года. Там же. С. 537.*

[25] *Сахновский В.Г. А.Н. Островский на сцене Московского Художественного театра // Ежегодник МХТ 1943. / Ред. коллегия: В.Е. Месхетели (отв. ред.), П.А. Марков, В.Я. Виленкин, И.Я. Гремиславский, А.М. Бродский. – М.: Музей МХАТ им. М. Горького, 1945. С. 268.*

от этой идеи. Эскиз комнаты в доме Огудаловой точно выражал мысль о узости мещанской жизни: «… красноватая гостиная с какой-то особенно безвкусной мебелью, гостиная, похожая на номер в средней руки гостинице»[26].

На воплощение замысла потратили много сил, но его вытеснила из планов другая пьеса, о чем читаем в письме Сахновского: «В Художественном театре я буду ставить "Смерть Тарелкина", а не "Бесприданницу", с Москвиным, Тархановым и Грибуниным»[27].

Черная комедия «Смерть Тарелкина» кажется едва ли не самым парадоксальным выбором театра. А.В. Сухово-Кобылин – автор, который никогда не шел на сцене Художественного театра. В самой его природе есть нечто, противоречащее мхатовской поэтике: глубочайший философский пессимизм, метафизическая глубина, кукольно-марионеточная условность образов. Для Вс.Э. Мейерхольда сумрачная поэзия пьесы была абсолютно органична, но для МХАТ она кажется совершенно невозможной.

На самом деле обращение к «Смерти Тарелкина» в сентябре 1926 г. не случайно. «Горячее сердце» А.Н. Островского уже идет и пользуется большим успехом, а П.А. Марков подумывает о превращении в «авторов театра» таких драматургов, как В.В. Маяковский и Н.Р. Эрдман. Ясно обозначается стремление МХАТ к острой до гротеска театральной сатире. Если взглянуть на проблему выбора в этом ключе, то Сухово-Кобылин перестает выглядеть автором, неожиданным для репертуара.

Работу начали, но остановили очень скоро. Причина нетипична для МХАТ с его строжайшей дисциплиной: отказ артистов репетировать. Исполнители главных ролей своего нежелания продолжать работу не скрывали, и по этому поводу высказывались довольно активно. 28 октября 1926 г. в журнале репетиций сделана короткая запись: «Присутствуют все»[28]. В тот же день, после того, как утром на репетиции «присутствовали все», состоялось вечернее заседание РХК. Судя по архивным записям, двигаться к пьесе Сухово-Кобылина для актеров было психологически невыносимо. Во всяком случае, протокол обсуждения заканчивается словами: «Постановили: считаясь с тем, что артисты, которые должны исполнять главные роли в пьесе, сомневаются в ее успехе, а также с тем, что по целому ряду соображений включение в репертуар МХАТ такой мрачной и далекой от современной жизни пьесы в данный момент представляется нежелательным, прекратить работы по "Смерти Тарелкина"»[29].

Да, вероятно, все так и было. Но есть основания полагать, что актеры, кроме пьесы, не принимают и самого Сахновского, интересно мыслящего, глубоко философичного режиссера. Зрители тоже не в восторге от его режиссуры: поставленный им «Унтиловск», замечательный спектакль, один из лучших в репертуаре, выдерживает всего 20 представлений. Может быть, комедию Сухово-Кобылина ждала та же участь.

«Бег» М.А. Булгакова поразил мхатовцев уже в первом чтении. Предложенный драматургом выразительный жанровый подзаголовок «Восемь снов» – нечто для театра совершенно неожиданное. Из «Дней Турбиных» сны исключили,

[26] *Волков Н.Д. Театральные вечера. / Послесл. А.В. Солодовникова. – М.: Искусство, 1966. С. 383.*

[27] *Сахновский В.Г. Письмо З.К. Сахновской-Томилиной 27 июня 1926 г. // Мнемозина. Документы и факты из истории Отечественного театра XX века. Выпуск 5. / Ред.-сост. В. Иванов. – М.: Индрик, 2014. С. 510.*

[28] *Музей МХАТ. Журнал репетиций «Смерти Тарелкина».*

[29] *Протокол заседания РХК 28 октября 1926 г. // Марков П.А. В Художественном театре. С. 547.*

а здесь – целая пьеса состоит из них одних.

Знакомство с документами, имеющими отношение к «Бегу», оставляет особенное впечатление: привычного журнала репетиций с толстой обложкой нет, вместо него в отдельной папке хранятся выдернутые откуда-то листы с множеством музейных штампов. На последнем из них можно прочитать: «Дальнейшая репетиция отменена по распоряжению Н.Н. Литовцевой»[30]. Запись датирована 7-м декабря 1928 г., в день, когда получено известие о запрете пьесы Главреперткомом.

МХАТ продолжает бороться за пьесу, но с этого дня ритм работы сбивается. Репетиции то обрываются (25 января 1929 г.), то возобновляются (10 марта 1933 г.), то снова прекращаются (15 октября 1933 г.), на сей раз окончательно. Хроника событий изобилует пробелами. Возможно, в связи с запретом пьесы театр предпочитал не оставлять следов. Свидетелей не осталось, и спросить не у кого.

По неосуществленным замыслам этого периода видно, что от поисков по формуле «созвучия революции» (в «Старом Кромдейре» и «Прометее») театр идет к выработке *нового академизма* – современного по духу, характеру, атмосфере и содержанию. Два замысла – «Пушкинский спектакль», осмысленный как повторяющаяся попытка театра приблизиться к сценическому воплощению поэзии пушкинского текста и «Хижина дяди Тома» – характерны в ключе попыток театра заново обрести самого себя в изначально принятом переплетении репертуарных линий. Программа нового академизма определилась полностью в таких неосуществленных постановках, как «Бесприданница», «Смерть Тарелкина» и «Бег». Классичен. Академичен. Традиционен. Таким Художественный театр видится в зеркале этих работ.

Становление нового академизма происходит в «триптихе о революции» и двух классических постановках, в которых театр совершенно по-новому разрешает свои взаимоотношения с классикой: «Горячем сердце» Островского и «Женитьбе Фигаро» Бомарше. Это – в афише. Замыслы устаревшей формулы «созвучия революции» оставлены навсегда, а к неосуществленным прожектам, «работающим» на новую программу, возвращаются в тридцатые годы.

Три нереализованных замысла нового академизма отличаются особенной яркостью. «Бесприданница» в великолепных декорациях Дмитриева имела все шансы превратиться в яркое украшение классического репертуара. «Смерть Тарелкина» в случае успешной реализации привнесла бы немало свежего в устоявшиеся представления МХАТ о своем творческом методе – но это тот поворот, который театр не сделал. Однако самым важным из этих трех фантастически разных по содержанию и форме замыслов был именно булгаковский «Бег». Можно было бы сказать, что ни один из оставленных замыслов не завершился катастрофой. Если бы в списке неосуществленного не было «Бега» – про который с полной уверенностью этого сказать нельзя.

Булгаков – автор, и мировоззренчески и эстетически совпадающий с МХТ, органичный его репертуару. Но вместе с тем он предлагает театру литературный материал новый и по форме, и по

[30] *Музей МХАТ. Журнал репетиций «Бега» 1927/28 гг.*

качеству. Если «Белую гвардию» театр переделал в пьесу вполне реалистическую и по атмосфере чеховскую, то фантасмагория восьми снов «Бега» уже принадлежала собственно Булгакову-драматургу. Подход к нему как к писателю *мистического реализма* (если бы МХАТ это начало в пьесе почувствовал и стал искать к нему ключ) мог стать настоящим новым открытием драматурга и началом принципиально нового витка развития Художественного театра и его метода. Пьеса-сон о горечи поражения русской интеллигенции стала горчайшей из репертуарных потерь, понесенных МХТ в двадцатые годы.

Борьба за пьесу, обещавшую стать лучшим спектаклем репертуара, происходит на фоне постепенного ужесточения режима. Близятся тотальная индустриализация и насильственная коллективизация, объявляется первая «пятилетка» – страна идет к году «великого перелома». На пороге стояли тридцатые. Жизнь переламывалась и разворачивалась в еще неведомую мхатовцам сторону. Им снова и заново предстояло идти трудным путем врастания в современность. Но нереализованные замыслы следующего десятилетия – другой исторический сюжет и тема другой статьи.

Список литературы:

1. Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в 4 т. / 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: МХТ, 2003.
2. Волков Н.Д. Театральные вечера. / Послесл. А.В. Солодовникова. М.: Искусство, 1966.
3. Добужинский М.В. Воспоминания. / Сост., послесл. и коммент. Г.И. Чугунов. М., 1987.
4. Золотницкий Д.И. Академические театры на путях Октября. Л.: Искусство, 1982.
5. Марков П.А. В Художественном театре. Книга Завлита. / Ред. З.П. Удальцова, предисл. М.Л. Рогачевского. М.: ВТО, 1976.
6. Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие в 4 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева, вст. ст. А.М. Смелянского. – М.: МХТ, 2003.
7. Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных взаимоотношений 1917–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.
8. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре / Вст. ст. О.Н. Ефремова. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1989.
9. Соловьева И.Н. Художественный театр: жизнь и приключения идеи/ Ред. А.М. Смелянский. М.: МХТ, 2007.
10. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. / Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер, коммент. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова, ред. И.Н. Виноградская, вступит. ст. А.М. Смелянского. М.: Искусство, 1999.
11. Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского 1917–1938. М.: Наука, 1977.

Сборники:

1. Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко в 2 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. М.: МХТ, 2005.
2. Художественный театр. Творческие понедельники и другие документы: 1916–1919 / Сост., ред., коммент. З.П. Удальцова, вступ. ст. А.М. Смелянский. М.: МХТ, 2006.

МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ, ИЛИ 90 ЛЕТ СПУСТЯ

Статья С.М. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» впервые была напечатана в журнале «Леф» в 1923 г. (№ 3. С. 70–75). Целиком она перепечатывалась еще только один раз: во 2-ом томе «Избранных произведений» в 1964 г. (С. 269–273). В комментариях к ней утверждалось: «В ЦГАЛИ хранится автограф статьи (ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 900), с авторской датой 20 мая 1923 г.» (С. 525). На эти сведения до сих пор ссылаются как на достоверные.

Между тем дата «Москва, 20/V-23 г.» стоит на последней странице машинописи (сделанной, скорей всего, во ВГИКе, куда первоначально вдовой режиссера П.М. Аташевой был сдан архив Эйзенштейна). На страницах 1 и 8 этой машинописи стоит штампик «Музей истории кино СССР при ВГИК», сюда от руки вписан инвентарный номер – 1218 (см. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 900. Л. 24–31). Что касается авторской рукописи статьи «Монтаж аттракционов» (Там же. Л. 1–10), то в ней нет никакой даты, равно как и в черновиках статьи (Л. 11–23).

Если сличить текст автографа с машинописью (т.е. с опубликованным в журнале текстом), то разночтения начинаются с подзаголовка: «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского в Московском Пролеткульте» (автограф) и «(К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского в Московском Пролеткульте)». Казалось бы, пустяк, которому не следует придавать особого значения. Однако если сравнить финалы автографа и статьи, то выясняется, что от авторского текста отрезана почти страница. После изложения эпилога спектакля, чем кончается журнальный вариант, в нем следует одно предложение о «связующих моментах NN», в то время как в автографе наличествует нотабене о «сценических требованиях на пьесу» в двух пунктах:

1) о «поступательной интриге» и 2) о «схеме действующих лиц».

Из этого вытекает, что анализ превращения рукописного текста одной из основополагающих статей Эйзенштейна в печатный вариант до сих пор не проводился. Сделаем это. Напечатаем наконец окончательную авторскую редакцию статьи.

МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ» А.Н. ОСТРОВСКОГО В МОСКОВСКОМ ПРОЛЕТКУЛЬТЕ

1. Театральная линия Пролеткульта

В двух словах. Мнение: театральная программа Пролеткульта – не в «использовании ценностей прошлого» или «изобретении новых форм театра», а в упразднении самого института театра как такового, с заменой его показательной станцией достижений в плане поднятия квалификации бытовой оборудованности масс. (Прямая задача Научного Отдела Пролеткульта в области театра).

2. Остальное, делаемое под знаком «пока». Во удовлетворение привходящих – «не основных» – *агит*задач Пролеткульта. Это «пока» по двум линиям под общим революционн[ым] знаком: 1. Изобразительно-повествовательный театр (статический и бытовой – правое крыло: «Зори Пролеткульта»[1], «Лена»[2] и ряд недоработанных постановок[3]) (линия бывш[его] Рабочего театра при Ц.К. Пролеткульта).

С. Эйзенштейн. Кадр из «Дневника Глумова» к спектаклю «Мудрец». 1923

2. Агит-аттракционный (динамический и эксцентрический – левое крыло) в зачатке – только зачатки, поскольку при двойной режиссуре[4], кроме того, велся бой внутри самой постановки против подходов М.Х.Т.[5] – «Мексиканец» в постановке автора настоящей статьи совместно с В.С. Смышляевым – 1-ая Студия М.Х.Т. – в полном принципиальном расхождении, на следующей же работе («Над обрывом» Плетнева[6]) приведшее к расколу[7] – линия, в дальнейшем принципиально выдвинутая для бывш[ей] Передвижной Труппы Московского Пролеткульта[8] совместно с Арватовым[9] и в дальнейшей сепаратной работе обозначившийся «Мудрецом» и … «Укрощением строптивой»[10], не говоря уже о «Теории построения»[11], проглядевшей все ценное «Мексиканца».

3. «Мудрец», начатый в Перетру и завершенный по объединении обеих трупп[12] под вывеской 1-ый Рабочий Театр как первая работа в плане агита на основе нового метода построения спектакля: *Монтаж аттракционов*.

4. Употребляется впервые. Нуждается в пояснении.

Предпосылки. Основным материалом театра выдвигается зритель – оформления зрителя в желаемой направленности (настроенности) – задача утилитарного спектакля (будь то агитспектакль, или рекламспектакль, или медицински-педагогический). Орудия производства – все составные части театрального аппарата («говорок» Остужева[13] не более цвета трико примадонны, удар в литавры не менее монолога Ромео, сверчок на печи[14] или выстрел под местами для зрителей[15]), – во всей своей разнородности приводимые к одной единице, их наличие узаконивающей – к их аттракционности.

Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, т.е. всякий его элемент, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию,

опытно-выверенному и математически-рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность приятия идейной стороны демонстрируемого (особенность театра).

Чувственный и психологический в том понимании непосредственной действенности, как ими орудует напр[имер] театр Гиньоль[16], строющий пьесы по двум приемам – выкалыванья глаз, отрезания рук и ног (*«La Dernière Torture»*[17], *«Le système du Docteur Goudron et du professeur Plume»*[18]) или соучастие действующего на сцене по телефону в кошмарном происшествии за десятки верст (*«Au Téléphone»*[19]), положение пьяного, чувствующего приближение гибели, слова которого принимают за бред (*«Au Rat Mort, cabinet 6…»*[20]) – а, конечно, не в плане развертывания психологических проблем, где аттракционом является уже самая тема как таковая, действенно существующая и вне действия, понятно, при достаточной злободневности ее.

Аттракцион в плане формальном устанавливаю, как самостоятельный первичный элемент конструкции спектакля – молекулярную (составную) единицу действенности театра, и значит, театра вообще. (В полной аналогии «изобразительная заготовка» Гросса[21] или «изобразительный кусок» Родченко[22]).

NB. «Составная» – поскольку всякий аттракцион неминуемо составной – трудно разграничить в рискованном, напр[имер], акробатическом номере сферу действия физиологического соучастия в риске от подпадания под обаяние артиста (т.е. эротического воздействия его), лирический эффект некоторых сценок Чаплина[23] от перебоев аттракционности специфической механики его движений, аттракционность религиозной патетики и момент садического удовлетворения в сценах мучительства мистериального театра, социального протеста и мазохистического соучастия в революционных пьесах Толлера[24].

NB 2. Аттракцион – ничего общего с трюком, кроме того, что трюк, а вернее трик (пора этот слишком во зло употребляемый термин вернуть на должное место) – законченное достижение в плане определенного мастерства (по преимуществу в акробатике) – лишь один из видов аттракционов в соответствующей подаче (или по-цирковому – «продаже» его), в терминологическом значении являясь, поскольку обозначает абсолютное и в себе законченное, прямой противоположностью аттракциону, строющемуся исключительно на относительности – на реакции зрителя. Разграничение в достаточной степени софистическое[25], но практически ограничивающее момент *«l'art pour l'art»*[26] в самой формальной стороне спектакля.

Исходя из этого положения, коренным образом меняются возможности в принципах конструкции «воздействующего построения» (спектакль в целом) – вместо статического «отражения» данного по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействия, логически с таким событием сопряженные, выдвигается новый прием – свободный монтаж произвольно выбранных самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сцепки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект.

— МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ —

Путь, совершенно высвобождающий театр из-под гнета до сих пор решающей, неизбежной, единственно возможной иллюзорной «изобразительности» и «представляемости», через переход на монтаж «реальных деламоестей» (чистый цирк, варьете, мюзик-холл), [в] то же время допуская вплетение в монтаж целых «изобразительных кусков» и связно сюжетную интригу, но не как нечто самодовлеющее и всеопределяющее, а как сознательно выбранный для данной целевой установки сильно действующий аттракцион или канву для сцепки других.

Поскольку только аттракцион является вообще единственной основой действенности спектакля (а конечно, не раскрытие замысла драматурга, правильное истолкование автора – во многих случаях индивидуально-противоположное истолкование режиссера только и создает аттракционность![27] – верное отображение эпохи и т.п.) – мало-мальски всяким

набившим руку одаренным режиссером всегда по чутью и интуитивно осуществлялась, хотя и не в том намерении (перечисленных в скобках). Правда, не монтаж и конструкция, но во всяком случае «гармоническая композиция аттракционов» да еще логически (сюжетно) подходящая к пьесе (по пьесе «оправданных») (отсюда даже свой жаргон – «эффектный под-занавес», «богатый выход», «хороший фортель» etc). Остается в плане установления постановочных приемов сознательно лишь перенести центр тяжести на должное, ранее рассматриваемое как привходящее, не связывать себя логическим, бытовым и литературно-традиционным пиететом и установить данный подход как постановочный метод (работа в Режмастерских Пролеткульта[28]).

NB. Примером все же прежнего подхода к аттракциону – «оправданное» аттракционированье (разрешение через аттр[акцион]) положений сценария – «Подвязка Коломбины»[29] (см. дальше) – режиссерский план, правильно обозначавшийся «изобретением сценических аттракционов»[30] – термин, раскрывающий технику построения принципиально иную, нежели монтаж, по которому построен «Мудрец». Значение «Подвязки» как доведение до предела прежнего использования аттракциона[31]. «Мудрец» как первый опыт нового подхода в орудовании аттракционом.

Исследование использования и использованных в реализованных постановках аттракционов дает нам впервые метод объективного анализа постановок (до сих пор исключительно шедшего под знаком «нравится – [не] нравится» с подведением ученой фразеологии):

Мастерства формального построения спектакля.

Формальной приемлемости спектакля на сей день (последнее простым сопоставлением результата анализа использованных аттракционов с бюллетенем спроса на их качество на текущий день – колебания по преимуществу в плане превалирования то психологического, то физиологического момента, и, конечно, качественных разновидностей их – обуславливаемый социальной обстановкой дня).

Примеры: 1. Натурализм в театре. 1-ый период в МХТ – бытовая деталь как остро действующая новинка – аттракционно-неожиданная, отвечавшая – если и не

С. Эйзенштейн.
Кадр из «Дневника Глумова» к спектаклю «Мудрец». 1923

«Мудрец».
Наброски персонажей спектакля

учитывавшая – индивидуалистическому моменту «я и мое» (приятно вид[еть]) – в дальнейшем быт ради быта без аттракционного учета – полное задавливание и конечный крах направления[32]. Японский театр (имея в виду не довольно популярный у нас театр Но, а менее известный XVII–XVIII века – Кабуки), допускающий ультранатуралистические NN харакири с потоками крови и т.п. – пользует их именно всегда лишь как остродействующее средство[33].

2. Требование вчера – отрыв от действительности (тенденция, отвечавшая периоду реакции) – в театр через отход от непосредственно, чувственно воздействующего типа зрелищ и подобной трактовки их по двум путям: а) МХТ – уход от себя и окружающего через перевоплощение (путем сопереживания в действующих на сцене и перенесения себя в иную обстановку; в) условный – стилизационно-реконструктивный театр через перевоплощение в воспринимающего (зрителя) соответствующего пьесе момента (основа воздейственности через эстетическое восприятие[34]). Превалирование стороны умозрительной и вовсе отвлеченной (Ибсен[35]).

Бюллетень на сегодня – ультраконкретизация – потребность в ощутимости, современности, реальности – ставка на непосредственно действующее, спрос на чувственный аттракцион + бульварный пафос сюда же, а не только физиологический момент (между прочим залог существования театра и цирка, несмотря ни на какое кино, лишенное момента непосредственного физиологического воздействия) – сведение до минимума стороны «понимания», «расшифровывания», «распутывания» – увлечение цирком, мюзик-холлом и пр[очими] зрелищами – «реальной делаемости» – в ущерб изобразительным (характерно в этом отношении сопоставить описание «вчерашней» – уводящей – постановки «Эдда Габлер» – «примитивное, очищенное выражение того, что чувствовалось за пьесой – холодная, царственная Эдда» (П.М. Ярцев[36]) – Мейерхольда в театре Комиссаржевской с его бульварно-мелодраматическим разрешением «Норы»[37] весной 1922 года на развороченной сцене б[ывшего] Театра Зон (к сожалению, по бездарности артистов во всей значимости замысла дошедшей лишь до нас немногих,

«Мудрец».
Эскиз костюма Жофра

помогавших тогда Вс[еволоду] Э[мильевичу] в «разворачиваньи» сцены[38], см. « »[39] №1), как два знаменующих две эпохи подхода к Ибсену.

Школой монтажера являются, конечно, кино и главным образом мюзик-холл и цирк, т. к., в сущности говоря (с формальной точки зрения), сделать хороший спектакль – это построить крепкую мюзик-холльно-цирковую программу, исходя из положений взятой в основу пьесы. Как пример, перечень «NN» эпилога «Мудреца» – экспозитивный монолог героя, кусок детективной фильмы («похищение дневника»), музыкально-эксцентрическое антре-пародия (невесты и 3-х отвергнутых женихов в роли шаферов – сцена грусти в виде куплета «Ваши пальцы пахнут ладаном» и «Пускай могила» – в замысле ксилофон невесты и игра на 6-ти лентах бубенцов-пуговиц офицеров), 3 параллельных 2-х фразных клоунских антре (мотив подкупной протекции), экспозитивный диалог, антре 3-х офицеров и этуали (тетка) (мотив задержки отказанных женихов), переход (каламбурный – через упоминание лошади) к N тройного вольтажа на неоседланной лошади (за невозможностью ввести лошадь в зал – лошадь втроем), хоровые агиткуплеты («У попа была собака» – с каучуком – попа в виде собаки – мотив начала венчания), разрыв действия (мотивом газетчика), кусок комической кинофильмы (резюме V акта пьесы в превращениях – мотив опубликования дневника) – продолжение действия (венчания) в другой группировке (сразу с 3-мя отвергнутыми), введение антирелигиозных куплетов («Алла-верды» – каламбурный мотив: необходимость привлечения муллы ввиду количества женихов), пляска, фарсовая сцена (укладывание в ящик жены и 3-х мужей), бытово-пародийная «свадебная». Обрыв – возвращение отвергнутого героя, полет героя на лонже под потолок в лучах прожектора (мотив самоубийства от отчаяния), разрыв – возвращение злодея – прекращение самоубийства. Бой на эспадронах (мотив вражды). Агит-антре героя и злодея на тему НЭП. Акт на наклонной проволоке (проход с манежа на балкон над головами зрителей – мотив «отъезд в Россию»), клоунское пародирование N с каскадом с проволоки, съезд на шее по проволоке с балкона для финального антре двух рыжих (сцена рева покинутых), заканчивающееся обливанием друг друга водой (традиционно), объявление «конец» – залп под местами для зрителей как финальный аккорд[40].

NB. Сюжетное введение кабаре, как такового, да еще в плане пародии ничего общего с настоящим приемом не имеет[41] (разбор постановки вслед М.). Из изложения самого приема монтажа аттракционов вытекает ряд специфических требований на пьесу:

Интрига – «поступательная» (лучше всего по приему нанизыванья) – наиболее благодарная для нагромождения чувственно-действующих аттракционов возрастающей напряженности (тип интриги наиболее гарантирующий от потери «нити содержания» – для

широкой публики необходимо [ввести] примиряющий момент с какими угодно экстравагантностями!) – нагнетание – из классиков: Бен Джонсон (особенно «Вольпоне»[42]), «Дом ненависти»[43] и т.п.

Схема действующих по пьесе. На сегодня оформленные извечно в своей определенности законченные фигуры – с узнаванием их зрителем по первому появлению на сцену («виды на жительство», а не характеры, традиционные амплуа: клоун, рыжий, этуаль и т.д. – полит-маски[44]) и немедленным перенесением интереса на факты и события, их особенностями вызываемые, а не своей цепью – личность или характер, обрисовывающие, а тем паче создающие или (еще хуже!) пересоздающие. Т.е. в полном согласии с принципом построения французского бульварного романа[45].

«Мудрец».
Эскиз костюма Глумова

[1] «Зори Пролеткульта» – спектакль, в котором были инсценированы стихи пролетарских поэтов. Он был поставлен как полемический ответ на «Зори» Верхарна (режиссер В. Мейерхольд, Театр РСФСР-1, премьера – 7 ноября 1920). Поставил «Зори Пролеткульта» В. Игнатов, Эйзенштейн участвовал в работе как художник по костюмам. Спектакль был сыгран один раз – 1 мая 1921.

[2] «Лена» – спектаклем по пьесе В. Плетнева о ленских событиях 1912 г. открывался Первый рабочий театр Пролеткульта (11 октября 1921). Вместе с Л. Никитиным Эйзенштейн был художником этого спектакля.

[3] Вероятно, речь идет о работе над пьесой Л. Андреева «Царь Голод» (режиссер В. Тихонович, художник С. Эйзенштейн). Она была начата весной 1921 г., но осенью была прекращена в связи с разразившимся голодом в Поволжье.

Надо добавить, что в черновике (Л.11) у Эйзенштейна было написано: «Оухаген». Имеется в виду спектакль «Принц Хаген» (по пьесе Эптона Синклера), поставленной Н. Береснёвым. Спектакль был доведен до публичной репетиции, но не включен в репертуар после погромной рецензии «Известий» (1923, 3 марта).

[4] Эйзенштейн неоднократно упоминал, что он был сорежиссером спектакля «Мексиканец» (первый общественный показ – 10 марта 1921). В. Смышляев в автобиографии (написана 17 июня 1928) писал: «18 октября 1921 г. в 1-м Рабочем театре Пролеткульта был поставлен мною "Мексиканец" по Дж. Лондону. Инсценировка одноименного рассказа была сделана мною совместно с С.М. Эйзенштейном, в постановочной же работе Эйзенштейн тогда участвовал еще только в качестве художника, точнее, он делал костюмы и гримы, а художник Л.А. Никитин – декорации». (Смышляев В. Печально и нехорошо в нашем театре. . . Дневник 1927–1931 гг. / Публ., вступ. ст., прилож. и примеч. А.Л. Никитина. – М. : Интерграф Сервис, 1996. С. 281–282). В одиночку Эйзенштейн поставил «Мексиканца» позднее (осень 1923), спектакль прошел несколько раз, успеха не имел и был снят с репертуара. Об этой неудаче режиссер никогда не вспоминал.

Подробнее об истории постановки «Мексиканца» см. в кн.: Никитин А. Московский дебют Сергея Эйзенштейна. Исследование и публикации. – М. : Интерграф Сервис, 1996.

[5] Имеется в виду, что Валентин Сергеевич Смышляев (1891–1936) – актер и режиссер Первой Студии МХТ (в дальнейшем – МХАТ 2-й) – в своей работе в Пролеткульте придерживался художественных принципов Московского Художественного театра.

[6] «Над обрывом» – пьеса Валериана Федоровича Плетнева (1886–1941). Работа над ней началась осенью 1921 г. (режиссер В. Смышляев). Была поставлена в Театре Пролеткульта в 1925 г. (премьера – 19 ноября, режиссер Т. Амтман) только после ухода из него Эйзенштейна, спектакль успеха не имел.

[7] В июне 1922 г. Эйзенштейн был назначен заведующим ТЕО Пролеткульта, сменив на этой должности В. Смышляева.

[8] Положение Эйзенштейна в Рабочем театре Пролеткульта после разрыва со Смышляевым на время пошатнулось, и он перешел в Передвижную труппу Московского Пролеткульта (ПЕРЕТРУ).

[9] Арватов Борис Игнатьевич (1896–1940) – участник группы ЛЕФ, теоретик производственного искусства, принимал участие в инсценировке рассказа «Мексиканец» (первоначальный вариант).

Что касается «линии», «совместно с Арватовым» выдвинутой после смещения с поста заведующего ТЕО Пролеткульта мхатовца Смышляева, то она сформулирована в «Тезисах по искусству», опубликованных в журнале «Горн» (1923. № 8). Этот текст атрибутирован как принадлежащий Б. Арватову и С. Эйзенштейну (см. в кн.: Забродин В. Опыты конкретного киноведения. М.: ВГИК, 2013. С. 63–64).

[10] «Укрощение строптивой» – спектакль, поставленный В. Смышляевым в Первой студии МХТ (премьера – 9 апреля 1923). Спектакль пользовался успехом и шел до сезона 1936/37 гг. (более 100 представлений).

[11] Речь идет о книге В. Смышляева «Техника обработки сценического зрелища» (М., Всероссийский Пролеткульт, 1922). В ней была напечатана 1-ая интермедия «Мексиканца», написанная С. Эйзенштейном и В. Смышляевым (С. 136–140).

Скептическая оценка книги Смышляева Эйзенштейном объясняется тем, что там была изложена система работы Станиславского, неприемлемая для сторонников авангарда.

[12] По всей видимости, Эйзенштейн имеет в виду объединение передвижной труппы с труппой, работавшей в свое время над «Мексиканцем».

[13] Остужев (наст. фам. Пожаров) Александр Алексеевич (1874–1953) – актер. С 1898 г. до конца жизни в Малом театре. В 1901 г. сыграл на его сцене роль Ромео в шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» (см. ниже у Эйзенштейна – «не менее монолога Ромео»). Довольно рано начал терять слух и в 1910 г. его окончательно потерял. Но проявив недюжинное артистическое мастерство, более сорока лет продолжал выступать на сцене. У глухих вырабатывается специфическая манера речи – отсюда у Эйзенштейна «говорок Остужева».

[14] «Сверчок на печи» – спектакль Первой студии МХТ (по святочному рассказу Чарльза Диккенса). Поставлен Б. Сушкевичем (премьера – 24 ноября 1914), шел вплоть до закрытия театра в 1936 г. (более восьмисот представлений).

[15] «Мудрец» завершался пиротехническим взрывом в зрительном зале.

[16] Театр Гиньоль (или Гран-Гиньоль) – парижский бульварный театр (1899–1960), создавший особый стиль «театра ужасов».

[17] «Последняя пытка» – пьеса Андре де Лорда.

[18] Инсценировка рассказа Эдгара По «Система доктора Смолля и профессора Перро».

[19] «У телефона» – пьеса Андре де Лорда.

[20] «В Мертвой Крысе, комната 6. . . » (франц.).

[21] Гросс (наст. фам. Эренфрид) Георг (1893–1959) – немецкий художник, особенно известный как график и карикатурист, мастер острой социальной сатиры. В 1932 г. эмигрировал в США.

[22] Родченко Александр Михайлович (1891–1956) – художник, фотограф, один из классиков фотомонтажа. Входил в группу ЛЕФ.

[23] Чаплин Чарльз Спенсер (1889–1977) – актер и режиссер. Создатель маски бродяги Чарли. Эйзенштейн впервые написал о нем в 1922 г. в статье «Восьмое искусство. Об экспрессионизме, Америке и, конечно, о Чаплине» (совместно с С. Юткевичем. – «Эхо», 1922. № 2. С. 20–21).

[24] Толлер Эрнст (1893–1939) – немецкий драматург. Эмигрировал в США в 1933 г.

В Театре Революции были поставлены две его пьесы: «Разрушители машин» (режиссер П. Репнин, премьера – 3 ноября 1922) и «Человек-масса» (режиссер А. Велижев, премьера – 26 января 1923). Режиссерская корректура обеих постановок осуществлена В. Мейерхольдом.

[25] Разграничение Эйзенштейном аттракциона и трюка явно следует разграничению Н. Фореггером трюка и фортеля, предложенному в статье «Пьеса. Сюжет. Трюк» («Зрелища», 1922. № 7. С. 10–11). Более подробно о влиянии фореггеровского понимания построения спектакля и концепции, предложенной Эйзенштейном в «Монтаже аттракционов», см. в нашей статье «Гротеск и аттракцион» (Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. / Статьи. Публикации. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 165–166).

[26] «Искусства для искусства» (франц.).

[27] Без всяких сомнений, речь здесь идет о превращении пьесы А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в спектакль «Мудрец» (крайне показательно, что на афишах спектакля авторское заглавие пародировалось – шрифтом выделялось: «Всякого довольно»).

[28] Преподавательская деятельность Эйзенштейна в учебных заведениях Пролеткульта исследована крайне недостаточно. Из проблематики, связанной с «аттракционами», опубликованы только две лекции (см. в кн.: Забродин В. Указ. соч. С. 137–143, 172–178).

[29] Сценарий С. Эйзенштейна и С. Юткевича «Подвязка Коломбины» был опубликован В. Щербаковым в кн.: Мейерхольд и другие. Документы и материалы (Мейерхольдовский сборник. Выпуск второй). / Ред.-сост. О.М. Фельдман. – М.: О.Г.И., 2000. С. 554–566.

[30] В документах, сохранившихся в архиве Эйзенштейна есть такая редакция программки неосуществленного спектакля: «Изобретение сценической площадки и костюмов С.Э. и С.Ю.» (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 817. Л. 4).

[31] Замысел Эйзенштейна и Юткевича исследован В. Щербаковым (см. два его текста «Низводящая вариация, или С лица на ляжку» и «Графические экзерсисы к «Подвязке», или Эйзенштейн рисующий» под шапкой «Эйзенштейн и Юткевич пересоздают шедевр мастера» в кн.: Мейерхольд и другие. С. 531–545. Перепечатано в кн.: Щербаков В. Пантомимы серебряного века. СПб.: ПТЖ, 2014. С. 207–290).

[32] Отношение Эйзенштейна к первому периоду деятельности Московского Художественного театра сформировалось под влиянием главы «Натуралистический театр и театр настроения» статьи В. Мейерхольда «К истории и теории театра», вошедшей в его книгу «О театре», которую Эйзенштейн неоднократно перечитывал в 1919–1920 гг.

[33] Различные формы японского театра Эйзенштейн тщательно изучал (по немецкой и французской литературе, главным образом) в период, когда он возглавлял так называемую Энциклопедическую группу ГВЫРМа.

[34] Можно предположить, что к «стилизационно-реконструктивному театру» Эйзенштейн относил деятельность Старинного театра

(книгу Э. Старка «Старинный театр» он читал летом 1916 г.). К этому же направлению он относил и спектакль В. Мейерхольда «Дон Жуан» (1910).

[35] Ниже Эйзенштейн называет спектакль «Эдда Габлер», осуществленный В. Мейерхольдом в 1906 г. в Театре В.Ф. Комиссаржевской.

[36] Ярцев Петр Михайлович (1871–1930) – театральный критик, драматург, режиссер. В сезоне 1906/07 гг. – заведующий литературным бюро Театра В.Ф. Комиссаржевской.

Эйзенштейн воспроизводит отрывок из рецензии Ярцева на спектакль Мейерхольда, включенный Всеволодом Эмильевичем в «Примечания к списку режиссерских работ» книги «О театре». Отрывок в рецензии звучит так: «Театр стремился к примитивному, очищенному выражению того, что чувствовал за пьесой Ибсена: холодная, царственная, осенняя Эдда» (цит. по кн.: Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891–1917. / Ред.-сост. А.В. Февральский. – М.: Искусство, 1988. С. 241).

[37] «Бульварно-мелодраматическим разрешением “Норы”» (что следует считать комплиментом) Эйзенштейн квалифицирует постановку Мейерхольдом «Норы» в Театре Актера (труппой К.Н. Незлобина, премьера – 20 апреля 1922).

[38] И. Аксенов в юбилейной брошюре «Пять лет театра им. Вс. Мейерхольда» так описал ситуацию премьерного спектакля «Норы»: «За несколько часов до начала представления выгородили декорацию. Она была выдержана в стиле Пикассо и сделана из подручного материала: старых боковиков, повернутых к публике изнанкой, колосниковых правил, крючьев и подмосточных станков. Поверх плоскостей сооружения пустили фиолетовую и красную струи света. Городили декорацию студенты ГВЫРМа – Зинаида Райх, Сергей Эйзенштейн и Василий Федоров; работа эта производилась ими в порядке зачета». (Цит. по кн.: «Правда нашего бытия». Из архива Театра Вс. Мейерхольда (Мейерхольдовский сборник. Выпуск третий). /Вступ. ст., коммент. и послесл. О.М. Фельдмана; сост. и подготовка текстов Н.Н. Панфилова и О.М. Фельдман. – М.: Новое издательство, 2014. С. 59). В «Афише ТИМ» (1926. № 1. С. 2-3) добавлялись еще два студента: А. Кельберер и В. Люце (см. «Правда нашего бытия». С. 164).

[39] Название печатного органа Эйзенштейном не указано.

[40] При републикации статьи во втором томе «Избранных произведений» С. Эйзенштейна составители издания попросили здравствующих в то время участников «Мудреца (М. Гоморов, А. Курбатов, А. Левшин, В. Шаруев, И. Языканов под общим руководством М. Штрауха) восстановить режиссерское решение эпилога (см.: Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 т. / Редкол.: П.М. Аташева, И.В. Вайсфельд, Н.Б. Волкова, Ю.А. Красовский, С.И. Фрейлих, Р.Н. Юренев, глав. ред. С.И. Юткевич, сост. П.М. Аташева, Н.И. Клейман, Ю.А. Красовский, В.П. Михайлов, подгот. текста В.П. Коршуновой., Т. 2. – М.: Искусство, 1964. С. 528–529).

[41] В пьесе «Patatras» (переработка С. Эйзенштейном и Г. Александровым пьесы В. Плетнева «Над обрывом») действие происходило в том числе и в кабаре.

[42] Джонсон Бенджамин (Бен; 1573–1637) – английский драматург. Его комедию «Вольпоне» (1607) Эйзенштейн пытался переводить («да еще белыми стихами», как он вспоминал много лет спустя) в начале 1921 г.

[43] «Дом ненависти» (1918) – цикл короткометражных фильмов (20 эпизодов) с Перл Уайт в главной роли (реж. Джордж Б. Сэйтц).

[44] Трактовка персонажей пьесы А.Н. Островского у Эйзенштейна менялась. В первом списке действующих лиц (старая орфография, т.е. текст написан до лета 1922 г.) они фигурируют как персонажи итальянской комедии масок: Арлекин, Доктор, Смеральдина, Капитан, Панталоне и т.д. В другом списке (новая орфография, т.е. текст написан после осени 1922 г.) появляются такие «полит-маски»: нэповик, милитарист (Ллойд Джордж), Эс-Эр, Луначарский (РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 800. Л. 41 и 42).

[45] Жанр французского бульварного романа молодой Эйзенштейн трактовал достаточно нетрадиционно: его наиболее ярким представителем он считал Бальзака.

«Мудрец».
Эскиз костюма
Мамаевой

То, что было проделано при публикации «Монтажа аттракционов» в «Лефе» (в позднейших дневниковых записях Эйзенштейн называл редактором статьи О.М. Брика), можно определить как превращение статьи в манифест. Самое заметное: исчезло все, что было связано с Мейерхольдом. Эйзенштейн искал свой путь, отталкиваясь как от практики натуралистического театра (символом которого выступал Московский Художественный театр), так и от противостоящего МХТ условного театра (его символизировало для Эйзенштейна творчество Мейерхольда). Если столкновение со Смышляевым (последователем МХТ) в «Лефе» было сохранено, то все упоминания о Мейерхольде и его спектаклях из текста выпали. Нет сомнений, что это было не решением Эйзенштейна, а требованием редакции.

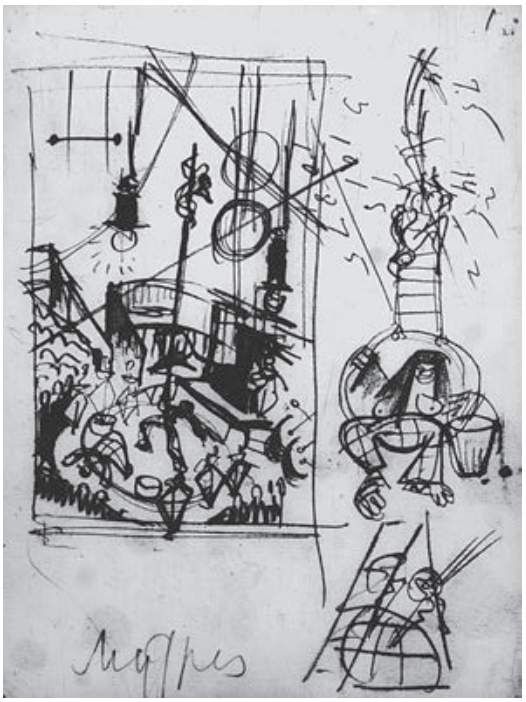
Исчезло почти все, что было связано с зарубежным искусством: и пассажи о японском театре и название американского сериала; и упоминание о зарубежных драматургах: Бене Джонсоне, Ибсене и Толлере; и даже был опущен появившийся у Эйзенштейна в финале – французский буржуазный роман. Осталось только упоминание о парижском Гиньоле, без конкретизации его репертуара.

Не были развиты и автобиографические мотивы статьи: исчезла «Подвязка Коломбины», не раскрыто участие Эйзенштейна в оформлении «Норы».

Поскольку датировки в автографе отсутствуют, то у нас нет возможности определить сроки работы над печатным вариантом статьи. Если сроки были сжатыми, то решение было принято редакцией логичное – сокращать все-таки проще и прагматичнее, чем дописывать и дорабатывать статью.

По сохранившимся в архиве материалам можно установить, что важный фрагмент (Л. 20–21) не дорабатывался самим Эйзенштейном.

Воспроизведем его.



«Мудрец».
Зарисовка мизансцены
с першем

1. (Замазано Эйзенштейном. – ***В.З.***)

2. В какой степени «Мудрец» (– Gautier[1])

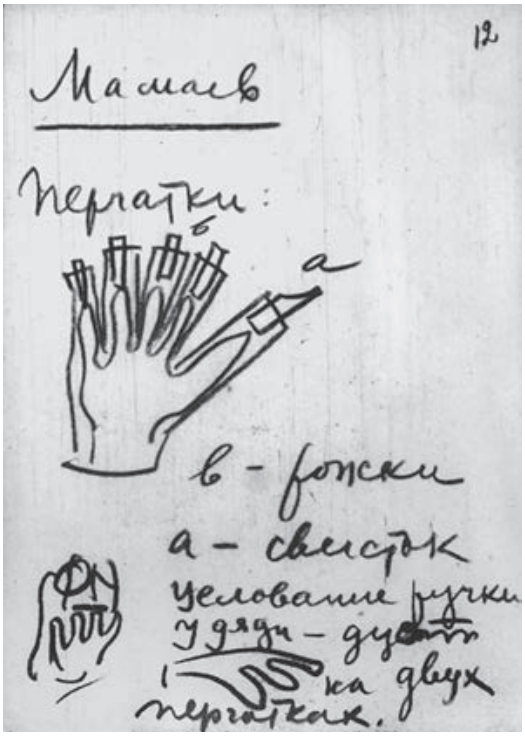
Формальность «Мудреца» и результат новый: прием

Логический шаг за «Мудрецом». Отказ в силу потребителя, доступность и общеприемлемость. Не одному рабфаку эта доступность без аттракционной примитивизации. Недоступность зрителю старых пьес – безаттракционно, не в ритме современности, аттракционная проработка (единств[енный] путь к совр[еменному] восприятию) – требует такой же острой восприимчивости сознанием (через культурные предпосылки), как эмоциональной. До потребности ощущения монтажа зритель дошел, но до осознавания монтажного преподнесения зритель не дорос («мышление образами» – свойственен низшей степени культурности – совершенно так же, как приятие передвижника доступно всем, а фотомонтаж требует культурной предпосылки).

Монтаж 5-ти образных интонаций Турусиной делает ее доступной к выслуш[ив]анию, но идеологически в них пяти она не воспринимается – перш воистину перш спасения для целого акта, но он беспокоит зрителя вопросом: «Что он значит?» – эмоционально его организует, способствует уходу из театра колесом, но внесюжетностью зрителя беспокоит и оставляет неудовлетворенным.

Поэтому беспредметный, чисто монтажный ревагитспектакль не мыслим для аудитории. Хотя строится он в той же конечной цели – внедрение лозунга по путям кратчайшим – изложением его в аттракционно разработанного (более способного к приятию зрителя), то же что в предметном является продукцией вывода и кучу лишнего, правда, для примитивного приятия необходимого аксессуара приятия. Первый прием мыслим при богатстве ассоциативных откликов в зрителе, здесь же на обогащение* запаса образов мышления зрителя.

«Мудрец». Чертеж аттракциона «Перчатки для Мамаева»



Утв[ерждение] Луначарского, что из левого или правого здоровый человек выберет всегда правое, конечно, фактически верно только потому, что, с одной стороны, он слишком, благодаря стараниям Л[уначарского] в театр[альной] политике, вышколен на бездеятельность в театре как чувств (театр уводящей [у]казки[3] – аттракционность в распускании себя), так и мыслительные работы – в первом есть еще просветы – он уже ощущает здоровость в своем приятии монтажа, тренирующем его чувств[енные] воспринимательные центры, но до тренировки восприятия сознательного еще не дошел и всегда готов пожертвовать удобоприимчивостью во имя понимания без затраты сил, а не наоборот, подобно тому, как лопаешь неочищенные фрукты, рискуя холерой из-за лени и нежелания вымыть, спанье столетиями нераздетыми (деревня), чтобы скорее, с потерей пользы сна на крупный процент.

Одним словом, история Фрола и Фомы, засева на неделю позже и, наконец, неискоренимая тенденция каждого крестьянина все же лучше работать плужком и Савраской, чем трактором. Сельское хозяйство, и «Санпросвет» – да еще выставкой[4] – почему-то считает необходимым бороться с этим, Наркомпрос смотрит иначе! И конечно, это основа приятия правого – русский человек на комфорт (а здесь экономика и комфорт – чего? восприятия – какая роскошь) так нетребователен и так слабо развито понимание экономики! Итак, надо считаться с положением, идти как-то навстречу, применяться к ситуации, но не сдавая линию. Сделать монтаж аттракционов приемлемым – т.е. логически оправданным – оправданным не формально и трактовочно, а сюжетно. И – выход, конечно, через… аттракционную агитдраматургию. Где постановочный аттракцион есть логическая интерпретация драматургического аттракциона – тот же возражений не встречает, поскольку он элемент интриги, как раз того, о чем соскучился театр (да и кино – недаром

** Неспособность сближения данных выводов: Манефа – рыжий[2]. (Примеч. С.М. Эйзенштейна.)*

«претит» от рук Равеля, невесты Солнца[5] и пр., столь монтажно, и технически, и динамически превосходящих «Дом ненависти» и «Мабузо»[6], которые своим намеком интригующего более популярны). Детектив и мелодрама, но учителя не импрессионисты, и Понсон[7] и Дюма[8], а конструктивисты Бальзак (отец бульварного романа) и Леблан[9], Fantomas[10].

Физ[ическая] накачка – (Мудрец)

Patatras»

Героич[еская] накачка –

[1] Готье Теофиль (1811–1872) – французский поэт, прозаик, эссеист. В молодые годы Эйзенштейн не раз упоминал его, а также его роман «Капитан Фракасс» и сборник эссе «Клуб гашишистов».

[2] Роль Манефы в спектакле «Мудрец» исполнял мужчина. Здесь легко обнаружить зависимость от «Смерти Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина в постановке Мейерхольда (Эйзенштейн был на этом спектакле режиссером-лаборантом совместно с В.И. Инкижиновым): роль прачки Брандахлыстовой исполнял Н.П. Охлопков.

[3] В автографе клякса – [у] поставлена нами как наиболее вероятная, однако что было у Эйзенштейна – неясно.

[4] Видимо, речь идет о готовящейся Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке (начало работы 19 августа 1923). Существенно для Эйзенштейна было то, что в культурной программе выставки участвовал и Первый рабочий театр Пролеткульта с двумя его постановками: «На всякого мудреца довольно простоты» и «Мексиканец».

[5] Что имеет в виду Эйзенштейн, установить не удалось. Фильм «Руки Орлака» (1924, режиссер Р. Вине) еще не был поставлен. Упоминание «невесты Солнца» оставляет большой простор для догадок.

[6] «Доктор Мабузе» («Доктор Мабузе – игрок», 1922) – фильм Фрица Ланга (первая серия – «Великий игрок», вторая серия – «Преисподняя»).

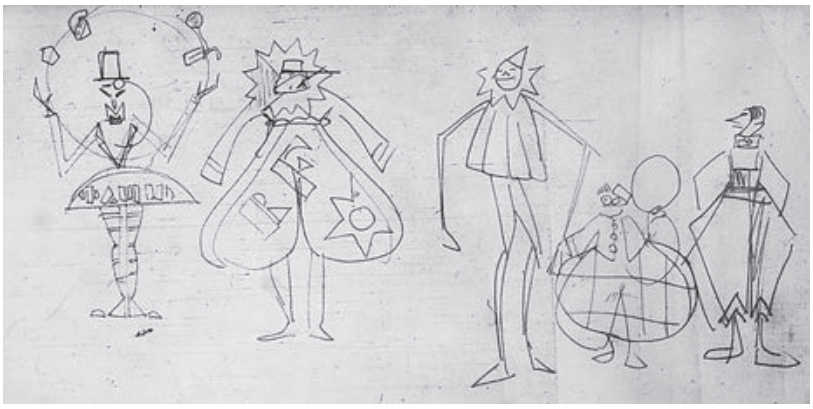
Эйзенштейн (совместно с Э. Шуб) готовил для отечественного проката односерийный вариант картины, названный «Позолоченная гниль», как перемонтажер.

[7] Понсон дю Террайль Пьер Алекси (1829–1871) – французский писатель, автор авантюрных романов.

[8] Имеется в виду Александр Дюма (1802–1870) – французский писатель. Начинал свою деятельность как театральный драматург, автор популярных мелодрам.

[9] Леблан Морис Мари Эмиль (1864–1941) – французский писатель, создатель образа «вора-джентельмена» Арсена Люпена.

[10] Фантомас – злодей, персонаж романов Пьера Сувестра и Марселя Аллена, ставших основой популярного сериала (5 фильмов) Луи Фейада (1913–1914).



«Мудрец». Эскиз костюма Мамаевой

«Мудрец». Наброски персонажей спектакля

Это незавершенный вариант заключения. Вывод следует из сопоставления двух листов. Первый – набросок плана статьи.

1. Пролетк[ульт]
2. Монтаж аттракционов. 2ª Набор
3. Объективная ~~оценка~~. анализа. 3ª Какая пьеса
4. Претворение темы.

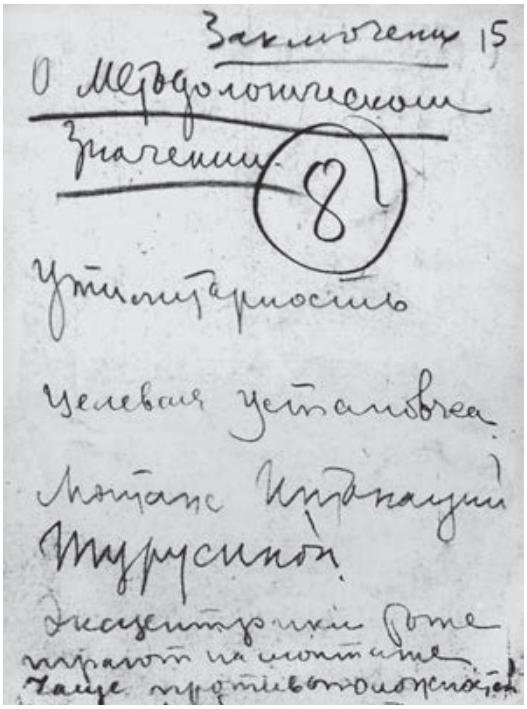
5a 5b Стиль изобр[азительных] кусков
6 Метод игры
7 Костюм
8 Мудрец – в методологическом значении» (Ед. хр. 900. Л. 22).

Понятно, что опубликованный в «Лефе» текст – выполнение только двух первых пунктов плана.
В другой единице хранения находим подтверждение того, что текст, начинающийся с сопоставления «Мудреца» и Готье, является вариантом пункта 8:

«Заключение о методологическом значении 8
Утилитарность
Целевая установка
Монтаж интонаций Турусиной
Эксцентрики тоже играют на монтаже
Чаще противоположность
Разбег и перестукиванье»
(Ед. хр. 800. Л. 15).

Пассаж об «интонациях Турусиной» есть в вышеприведенном фрагменте, но об эксцентриках там ни слова не было сказано. Надо полагать, заключение Эйзенштейном было всего лишь намечено, кое-что изложено конспективно, но окончательного решения, о чем он хотел бы написать, так и не было принято.
Попытаемся если не понять, то хотя бы пояснить некоторые положения «Заключения». Вряд ли кто-либо сможет вместо Эйзенштейна показать, «в какой степени "Мудрец" (–Gautier)». Однако в текстах режиссера наличествует занятная параллель. Во «Вступительном слове» (текст написан осенью 1922 г.) есть такой тезис: «От сказки Луначарского к колесу Теофиля Готье» (см. Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 140). Следом рисунок схематично изображает колесо. К «сказке Луначарского» («Королевский брадобрей») Эйзенштейн делал наброски костюмов и декораций. Что касается «колеса Готье», то речь идет о колесе Фортуны из главки «Повозка Феспида» (роман «Капитан Фракасс»). Рисунок колеса (своего рода колесо обозрения) иллюстрирует и статью «Схема анализа театральных жанров», написанную 29 сентября 1922 г. в Петербурге (так в автографе Эйзенштейна; опубликована в кн.: Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4. / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 464–467 (текст), 496–497 (комментарии).

План заключения.
Автограф


Заключение 15
О Методологическом
Значении 8
Утилитарность
Целевая установка
Монтаж Интонаций
Турусиной
Эксцентрики тоже
играют на монтаже
Чаще противоположность

Основной мотив этой статьи – поиски принципа максимального воздействия искусства и законов восприятия зрителя. Там же упоминаются многие авторы и их персонажи, которые завершают написанный Эйзенштейном фрагмент заключения к «Монтажу аттракционов».

Другое дело размышления режиссера о зрителе в связи с замечанием Луначарского о том, что «из левого или правого здоровый человек выберет всегда правое». Если заменить прилагательное «здоровый», не совсем уместное в разговоре именно о зрителе, на более подходящее: «обычный», «рядовой», «массовый», «неискушенный», «неподготовленный» и т.п., то сам Эйзенштейн понимает, что народный комиссар просвещения прав. И такой зритель создает большие проблемы для деятелей левого искусства. Легко обвинить Луначарского в разного рода грехах. Гораздо труднее привлечь к своим творениям массы. Для театра и кино это особенно важно.

Оптимальным вариантом воздействия на зрителя левыми была выбрана в то время эстетика так называемых «низких жанров». Отсюда интерес к детективу (о «красном Пинкертоне» говорил Бухарин), мелодраме, бульварному роману и многому другому.

Попытаемся понять конец фрагмента «Заключение».

«Физ[ическая] накачка – (Мудрец)» – это об акробатической (цирковой) подготовке труппы. Что только актеры ни выделывали на сцене: ходили по проволоке над зрителями и взбирались на перш без страховки.

«Героич[еская] накачка – » – здесь, видимо, из суеверных соображений Эйзенштейн не назвал спектакль, который должен был стать следующей премьерой – «Мексиканец». Он прошел всего пять раз: дважды в Нескучном саду (премьера 15 августа – в рамках культурной программы Сельскохозяйственной выставки) и три раза в помещении театра. Эйзенштейн был и режиссером и художником (никто ему не мешал осуществить задуманное), но спектакль ждал провал.

Когда Эйзенштейн писал беловик «Монтажа аттракционов» он и не подозревал о будущем фиаско, поэтому фразу «разбор постановки вслед М.» надо понимать следующим образом: режиссер хотел написать разбор «Patatras» вслед разбору «Мексиканца».

Спектакль «Patatras» (переработанная С. Эйзенштейном и Г. Александровым пьеса В. Плетнева «Над обрывом») был отменен. Вместо него стал планироваться «социальный детектив в 38 картинах» С. Эйзенштейна и В. Плетнева (к марту 1924 г.). Это был гибрид «Patatras» и романа Эптона Синклера «Король-уголь», названный «Прорыв». Как это ни грустно, но названия оказались пророческими (в негативном смысле), спектакль так и не появился на свет.

Правда, летом и осенью 1924 г. была снята «Стачка», и режиссер, изгнанный из Театра Пролеткульта, победоносно начал свою деятельность в кино.

В той же единице хранения (800) нами обнаружены фрагменты: «Трактовка действующих лиц» (видимо, вариант главки 6. Метод игры) и «К костюму» (главка 7). Ознакомимся с ними.

Трактовка <u>действующих лиц</u>

Зачем изображать тип офицера – золотой молодежи (манеры кокаиниста и пр.), когда один его выход в виде традиционного шантанного малинового трио гусар (в первом варианте – женское трио в мужских костюмах – излюбленный wintergartenский N[1]) сразу ставят точку над восьмеричным и в нашем к ним отношении. Кому важна какая то бы ни была подчеркнутая карикатурная обрисовка Жофра[2], когда он, взятый как фабричное клеймо – марка захватнического французского милитаризма, – достаточно известен как политический паяц, увы, пока еще не рыжий, получающий удары

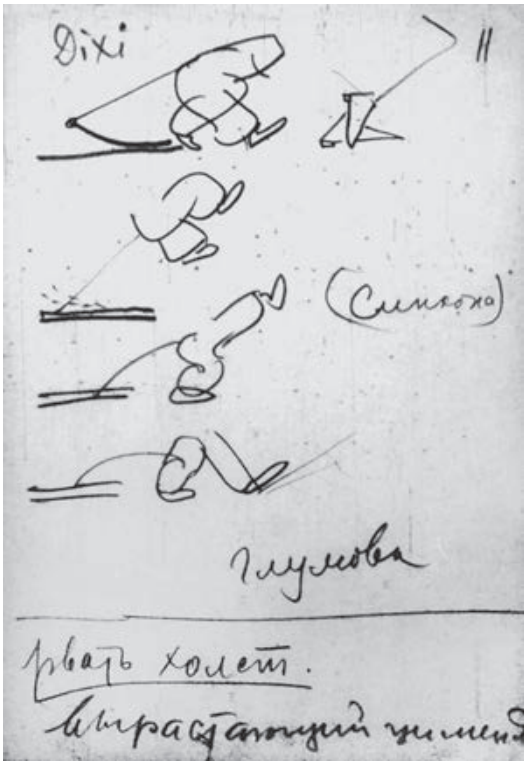
клоун – «героически» раздающий их, а потому выведенный в манежном костюме «1-го», смонтаженным с генеральским мундиром… с надписью ЖОфр, где следует.

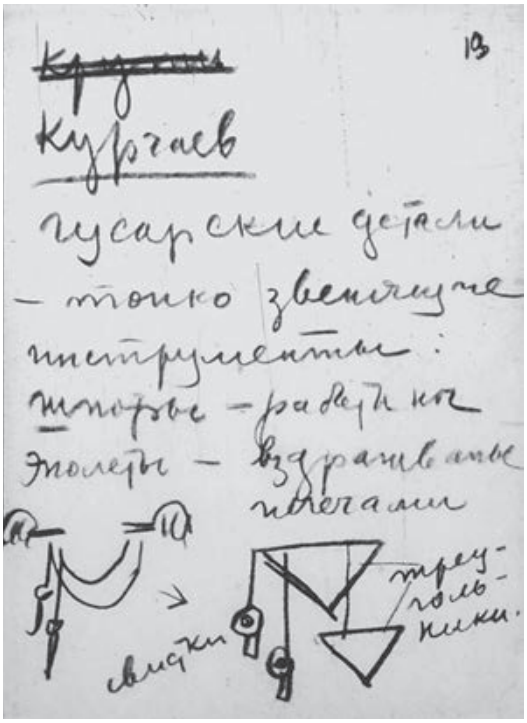
Салон-Турусина – икона и минет – последний этап буржуазной дамы Мамаевых – одной ногой в могиле, блудлива и ханжа – игра на три голоса, – металлический венок на спине – груди, загорающиеся красным светом при приближении кавалера – 2 приживалки под кринолином[3].

Итак, не переживание изображаемого, а издевательство над производимым издевательством, ставка и в трактовке действ[ующих] лиц на наглядность, броскость, конкретизацию – плакат, а не на картину, не [на]актерский образ, а фигуру эксцентрика, этуали, клоуна.

О Глумове – клоуне, всегда предпринимателе». (Оп.1. Ед.хр. 800. Л. 49 об. – 50 об.)

«Мудрец». Набросок аттракциона «Синкопа» для Мамаева.





«Мудрец». Чертеж аттракциона гусарского костюма Курчаева

[1] Зимний сад (нем.) – название немецких мюзик-холлов. В трио гусар в «Мудреце» превратился Курчаев.

[2] Жофр Жозеф Жак (1852-1931) – французский военачальник. В период Первой мировой войны главнокомандующий французской армии, маршал (1916). В Жофра превратился в «Мудреце» исполнял М. Говоров.

[3] Роль Салон-Турусиной в «Мудреце» исполнял М. Говоров.

К костюму:

Трактовка сквозь привычную и понятную маску, заранее зная, кто и что она и что будет делать. Это определяет приемы и школу игры актера и внешность его в подаче на спектакле. Игра вне образ – что же остается?

Игра на актеру свойственных выразительн[ых] средств[ах], персональных, аттракцион[ных] в плане наивыгоднейшей «продажи» их (Руденко[1]), демонстрация своей оборудованности, смелости, ловкости и мастерства, своего личного фортеля, введенного в систему. Подыскивание своей постоянной и единственно возможной «чаплинской маски» в приемах игры.

С. Эйзенштейн. Кадр из «Дневника Глумова» к спектаклю «Мудрец». 1923

Роль режиссера – педагогически – «достилизовать актера до себя» (термин завед[ующего] отделом изучения психологии худож[ественного] творчества при Петербургском институте рефлексологии Бехтерева[2]) постановочно – монтаж имеющихся в его распоряжении резко индивидуализированных «разновидностей Чаплинов» применительно к наибольшей аттракционности смонтированной им мюзикхолльной программы на основе пьесы, отвечающей поставленным им себе агит-требованиям.

Роль костюмера. Прозодежды для актера мало: театр, идущий под знаком – новое содержание в новых формах, – не может удовлетвориться одной прозодеждой – атрибутом формального театра[3].

Костюм д[олжен] б[ыть] кроме [того] сюжетен. Способствуя физической работе актера (raison d'être[4] принципа прозодежды), он должен способствовать и определению фигуры актера в сознании воспринимающего – д[олжен] б[ыть] «видом на жительство» вышедшего на сцену, костюм на актере – это надпись на плакате: принцип всецело цирковой – недаром правилен расчет силового N, неизменно выступающего под названием и в шкуре гладиатора, несущий идею трагической силы; укротителя львов – традиционная венгерка – символ неустрашимости; или штаны эксцентрика в их беспомощности, наездник – ковбоем. Арлекин. (Правда, и здесь в некоторых жанрах загрязнение: так, игра тяжестями в военной форме по ассоциации с реквизитом – лишь пушки и ядра, или перш в костюме матроса по ассоциации с мачтой бьют уже совсем на другое, хотя последнее и имеет оправдание в том, что матросская блуза лучше всего скрывает пояс, в который укрепляется перш.)

Костюм же – это уже применительно к чистой эксцентрике – может сильно подчеркивать самую игру в выяснении положений – так напр[имер] использование приема трансформации в плане овеществления политического хамелеонизма карьериста Глумова (резюмируемый в конце сборной фильмой, объединяющей все его виды) – одевание ослиных ушей и хвоста в разговоре с кадетом, демонстрируя свою (притворную) глупость, «потому что Милюкова[5] не читал». Соска, пенчик и слюнявчик около тетки: «Я очень робок», фригийский колпак и красная тога, желая импонировать фашисту[6], казацкая папаха [сл. нербр.] перед

Жофром[7]. В возведении данного положения в большую значимость местами костюмировка может быть…» (Л. 50 об. – 51 об.)

Завершение этого текста нами не обнаружено.

[1] Руденко Петр Корнеевич (сцен. имя – Жорж, род. 1887 – дата смерти неизвестна) – русский артист цирка, воздушный гимнаст, вольтижер. В 1927 г. эмигрировал.

[2] Бехтерев Владимир Михайлович (1857-1927) – русский невролог, основоположник рефлексологии, создатель Психоневрологического института. На его учение о «коллективной рефлексологии» Эйзенштейн часто ссылался в начале 20-х гг.

[3] Прозодежда была введена в спектакль «Великодушный рогоносец» (художник – Л. Попова). Премьера состоялась 25 апреля 1922 г. Эта постановка Вс. Мейерхольда имела успех (не без примеси скандальности). В тот же день состоялась премьера спектакля «Макбет» (режиссер В. Тихонович, художники С. Эйзенштейн и С. Юткевич). Спектакль не вызвал зрительского интереса. Видимо, это болезненное для Эйзенштейна совпадение событий объясняет то, что он практически не упоминал о спектакле учителя.

[4] Разумное основание (франц.)

[5] Милюков Павел Николаевич (1859–1943) – русский политический деятель, теоретик и лидер партии кадетов, министр иностранных дел 1-го состава Временного правительства. В спектакле «Мудрец» Мамаев превратился в Милюкова-Проливного.

[6] Текст написан до съемок «Дневника Глумова». В фильме перед фашистом (у Островского – Городулин) Глумов превращается в свастику.

[7] В «Дневнике Глумова», снятом для спектакля, Глумов перед Жофром превращается в митральезу (скорострельное многоствольное артиллерийское орудие).

У Эйзенштейна существует и дополнение в текст заключения. В черновиках оно расположено на двух страницах (порядок листов спутан при архивной обработке: начало текста на листе 23, а завершение на листе 19).

Принципы французского бульварного романа, где все красавицы (особенно деми-монда) «под атласной кожей скрывают стальные мускулы»; «никто не может устоять перед таинственной обаятельностью его (героя) глаз» и т.д. (в отличии от английского, строящего интерес на выведении *characters'оф*) следует в этом традиции *commedia dell'arte* и, кстати сказать, перенял, своеобразно преломив в соответствии с политическими ситуациями, даже самые маски ее (размеры статьи не позволяют подробнее остановиться на разборе этого вопроса – укажу лишь на Арлекина – Рокамболя[1] – Арсен Люпена – одинаковых выразителей протеста против буржуазного общества, наравне (Л. 23) с сыщиком Лекоком Габорио[2], функционально аналогичного им, не полицейски-морализованного, как и Рокамболь – Аватаром[3] во второй половине романов (слишком велики симпатии публики к нему – нельзя не сделать его благородным!). Любопытен в этом отношении роман Бальзака «Кузина Бетта»[4] – где мы имеем весь набор масок со всеми особенностями, чрезвычайно любопытно пересаженными в драму. (Л. 19)

[1] Рокамболь – герой романов Поля Феваля (1817–1897).

[2] Габорио Эмиль (1832–1873) – французский писатель; Лекок – агент сыскной полиции, герой романа «Господин Лекок».

[3] Аватар – avatar (франц. – перевоплощение).

[4] Интерес к этому роману Бальзака Эйзенштейн сохранил надолго. В конце 30-х гг. он предполагал инсценировать его с Юдифью Глизер в заглавной роли.

Становится ясно, что многие компоненты авторского варианта статьи Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» наличествуют в том или ином виде в его архиве: либо цельный текст, либо текст с фрагментами плана, либо содержательный отрывок. Сложить полный вариант все-таки не представляется возможным, даже если в архиве будут найдены все недостающие фрагменты, предусмотренные планом. Однако мы можем оценить объем замысла Сергея Михайловича и понять особенности его работы над текстами. И в дальнейшем очень часто замысел у Эйзенштейна гораздо более величественен и обширен, чем исполнение. Спустя 90 лет мы получаем возможность познакомиться с первым примером этого казуса.

Публикация, вступление и комментарии
В. Забродина

Римма КРЕЧЕТОВА

ЕФРЕМОВ

Этот текст – попытка взглянуть на судьбу Олега Николаевича Ефремова сквозь структурирующее отдаление. Из сложной, насыщенной событиями его жизни выбрать моменты, где он оказывается главным «агентом влияния» на театральный процесс, и тогда отдельная человеческая история оборачивается историей художественного времени. А еще этот текст – лоскутное одеяло: он собран из кусков, уже опубликованных и еще только ожидающих публикации. И по идее он должен войти в книжку о театре и людях театра, с которыми так счастливо совпала моя жизнь. Ни этого театра, ни этих людей уже нет. Но разве возможно забыть, что они были…

Три выбора, три дороги, три периода, три поступка…

Вот и у Олега Ефремова в его творческой судьбе было три главных поступка, от которых по всей нашей театральной действительности шли мощные, долго не замирающие круги.

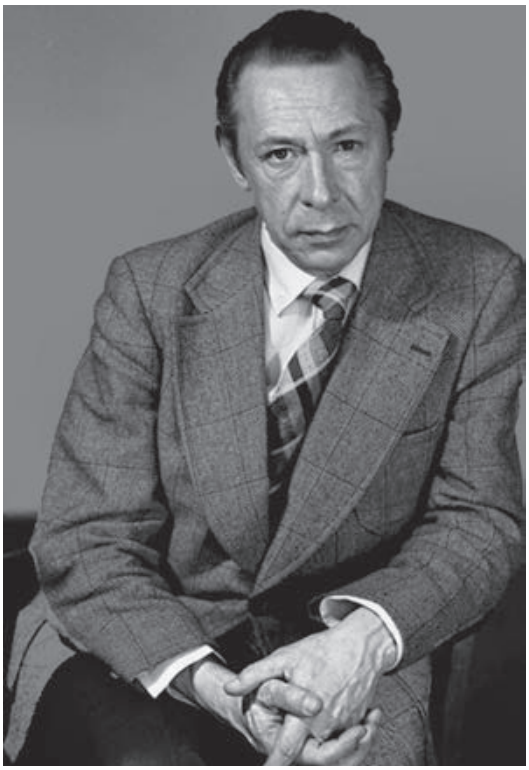
Первый поступок – создание «Современника».

Сегодня, когда новые театры, вернее театрики, возникают и прогорают, словно ларьки у метро, трудно представить, насколько для середины пятидесятых неординарной, смелой и романтической была уже сама идея Ефремова создать свой театр. В те времена это походило на безумие. Все, что требовалось советскому зрителю, уже было создано, а если бы появилась потребность прибавить к существующему что-то еще, то на это есть «инстанции», им и решать. Но чтобы частное, к тому же не имеющее весомой фигуры, лицо осмеливалось вторгаться со своими прихотями в сложившуюся структуру…

Ведь за Ефремовым не было ни-че-го. Только опыт актера детского театра, одной из запомнившихся ролей которого был Иванушка-дурачок из «Конька-Горбунка». Да постановка детской пьесы «Димка-невидимка». Да еще несколько лет работы в школе-студии МХАТ (он там преподавал «актерское мастерство»).

Все.

И вот этот «простой человек» с энергией фанатика искушал театральную молодежь заведомо невоплотимым проектом.



О. Ефремов

В ефремовскую затею никто из людей опытных и осторожных не верил. Но как в свое время призрак коммунизма бродил по Европе, так в середине 50-х призрак нового театрального дела бродил по Москве. Идея, которую

О. Ефремов и Г. Волчек

трудно было представить себе реализованной на практике, тем не менее, будоражила массовое сознание. У Ефремова появились союзники. Одним из главных и оставшихся с ним до конца был Александр Яковлевич Виленкин, работавший в Комиссии по наследию К.С. Станиславского, которая существовала при школе-студии МХАТа.

А главное, уже возникал давно не возникавший вопрос: «А почему, собственно, нельзя?»

Ситуация переставала казаться самодостаточной и устойчивой. Ефремов будто переменил очки, сквозь которые мы смотрели на театральную действительность, поколебал стереотипные представления о ней. Но он еще и собрал вокруг себя таких же молодых (часть из них была его учениками из школы-студии) и, как многим тогда казалось, наивных актеров, готовых не на словах, а на деле следовать за своим одержимым театростроительством лидером.

Наполеон говорил, что гений – это способность отличить трудное от невозможного.

Ефремов, во всяком случае, отличил.

И создал театральный организм, который предложил не только иную форму существования коллектива, но и иное искусство.

В театре конца 50–60-х гг. вызрела попытка найти такой способ сценического существования актера, который позволил бы возникнуть не просто единому тону игры, как говорили когда-то, и не просто ансамблю, как говорят сегодня, но подвижной и гибкой, завораживающе непредсказуемой общности реальных человеческих личностей, способных передать действительность нерасчлененной, а потому предельно живой. Здесь лежала возможность поисков нового единства спектакля, осуществляющего как бы «над» исполнительской техникой, «до» нее, за счет одушевления общей идеей. Причастность к идее давала актеру ощущение свободы, она делала его не слишком чувствительным к тем манипуляциям, которые

с ним производил режиссер. Потому что не режиссер своим навязыванием определенного типа игры объединял коллектив, а сама жизнь, позиция, в ней занимаемая, создавала первоначальное творческое содружество, гораздо более стойкое и энергичное, чем любое чисто эстетическое товарищество.

Новая техника отыскивалась как бы исподволь, она возникала из необходимости высказаться как можно более явственно, почти агрессивно. Это был принципиальнейший шаг, он многое менял в самом взгляде на природу актерской профессии.

Ефремов создавал театр, который входил в жизнь с чувством причастности ко всему. С верой в огромную преобразующую силу искусства. Эта социальная призванность и порождала особенную творческую и организаторскую энергию, без которой ефремовская идея создания театра, как бы прекрасна она ни была, лишь увеличила бы и без того солидный список прекрасных, но, увы, невоплощенных идей.

Правда, с которой начинал «Современник», была прежде всего правдой об обществе. Не вообще, не с точки зрения вечных проблем. «Современник» искал другого: он хотел быть нужным сейчас и сегодня, стремился размышлять о том, что происходило у всех на глазах, пытался вложить в зрителей нравственную чистоту и энергию, которые должны были отозваться принципиальностью общественной позиции, в конечном счете выразиться в социально-полезной реализации личности.

Театр утверждал, что каждый на своем, даже самом маленьком, месте не винтик, а своеобразный двигатель социальных процессов. И потому хотел говорить не об избранных, а о «каждом». Проблемы, вставшие перед обществом, он видел не в пышных театральных одеждах, не возведенными на котурны, но в простом житейском обличье, в обнаженной конкретности, в ничем не смягченной остроте и стремительности.

С первых шагов «Современник» не интересовали произведения типа треплевской пьесы про мучения Мировой души, борьбу с дьяволом и т. п., и т. д. Его не завораживал инфернальный запах серы, не влекла отвлеченная многозначительность. Союзниками театра стали прежде всего те драматурги, в чьих пьесах был негромкий, неприкрашенный психологизм, где раскрытие частных, простых обстоятельств, в которых действовали герои (вспомним, как просты, «ежедневны» обстоятельства в пьесах Володина, Розова), обнажало пространство реальной жизни и вело к неукоснительной нравственной требовательности. Неукоснительной, но чуждой демагогической и холодной навязчивости.

Даже в более поздней трилогии («Декабристы», «Народовольцы», «Большевики»), где «Современник» создавал картину развития революционного движения в России, его трех этапов, Ефремов попытался в строгих, почти документальных условиях раскрыть нравственные установки героев, систему их личностных ценностей, проследить процессы чисто психологические. Люди, чья деятельность повлияла на ход истории, были ему интересны тем, что они действительно люди. История воспринималась Ефремовым не как нечто сверхличностное, она – тот плацдарм, на котором встречаются человек (с его совершенно конкретной личностью) и общество (с законами своего развития).

Правда, которой добивался «Современник», тяготела к сценической простоте, к достоверности нового свойства. Ефремов отказывался от сложных постановочных решений, от ярких сценических эффектов. Он без сожаления отбрасывал найденное в этой области режиссерскими поколениями в прошлом. (Потом появится термин, который можно приложить к начинавшему «Современнику», – «бедный театр».)

Можно подумать, что отказ этот вынужденный. «Современнику» на первых порах многое было просто технически недоступно: он был в прямом смысле слов нищ и бездомен, какие уж тут сценические эффекты.

Обстоятельства – сила влиятельная. Их со счета не сбросишь. И все же тут дело не в них. Главное, Ефремову внешнее «оперение» спектакля было не нужно. Сценическая среда, при всей ее воздействующей на зрителя силе, представлялась ему чем-то вторичным. Ибо не обладала той наступательной человеческой подлинностью, которая приходила на сцену с актером. И что очень важно – с актером нового типа, готовым открыть перед залом свое человеческое «я». На сцену надо было идти с тем, «что тревожит тебя самого, – непременно тебя самого – иначе нельзя создать ничего серьезного, общественно значимого, творчески откликнуться на зов своего времени», – так говорил Ефремов. Сегодня это звучит слишком пафосно, тенденциозно и связано с проблемами чисто общественными. Но именно этот принцип и заключал в себе энергию эстетических преобразований.

Сегодня мы порой позволяем себе забыть, чем была в те годы режиссура Ефремова по отношению ко всей остальной театральной действительности. Мы позволяем себе мерить ее мерками иных, позже и из других эстетических принципов возникших тенденций. При таком подходе она кому-то кажется и не режиссурой вообще. (Быть может, даже и самому позднему Ефремову, иначе с чего бы его после перехода во МХАТ так потянуло к первоклассным сценографам, с чего бы такая страсть к почти оперному размаху зрелища?) Однако воплощение именно новых художественных идей (а не только общественных) в сценической практике Ефремова периода «Современника» привело к принципиально важным эстетическим сдвигам в театральной ситуации тех лет.

Вспомним. Процесс формирования нынешних режиссерских «миров», процесс становления сегодняшней режиссуры лишь начинался. Актер в массе своей еще прятался под когда-то надежной защитой наклеек, толщинок, жирного грима, характерных жестов, голоса, специально поставленного, умения ткать поверх текста цветистый узор. Это служило привычным средством раскрытия образа, вело к его фиксированному обособлению внутри спектакля. Добротная прежде сеть выразительных средств. Но с течением времени она прохудилась. Жизнь уже не улавливалась, уходила из нее. И зрительный зал оказывался один на один с пустотой. Новые пьесы невозможно было сыграть в этой системе художественных координат. Необходимо было вернуть в театр жизнь, пробиться к подлинному, приблизить человека на сцене к человеку реальному.

Сначала казалось, что стоит содрать все налепленное, прикрывающее – и задача почти решена. И вот «Современник» предельно открыл актерские лица, освободил голоса от перегрузок, заставил зал всматриваться и вслушиваться, ловить оттенки проявлений подлинной, живой, а не специально театрализованной актерской души. Театр стремился, продолжая, развивая, подхватывая то, что находил и искал Станиславский, добиться не только правды и простоты, но ежесекундной естественности сценического бытия. Для того-то он и освободил пространство вокруг актера, погасил фон, на котором тот движется, и всю энергию каждого, кто занят в спектакле, сконцентрировал объединяющей, цементирующей идеей, обязательно общественно значимой.

Это был важнейший момент в движении общих театральных процессов. Именно в искусстве «Современника» непреклонно обозначился новый способ игры, который уже возникал и на других сценах (в спектаклях Эфроса прежде всего), но здесь был доведен до предела осознанности и выявлен как общая социально-эстетическая платформа.

Актер убирал внешнее, потому что хотел сам присутствовать в спектакле, со всеми своими симпатиями, антипатиями, со своими сомнениями и своей борьбой. То есть со всем, что составляло его человеческое, подлинное «я». Он стремился к этому и тогда, когда пьеса как будто бы должна была заставить его спрятать себя в глубину образа. Ведь не только «Вечно живые» или «Пять вечеров», но и «Голый король», при всей его пародийной характерности, при явном увлечении внешним, «неузнаваемым», заставлял нас через капустнический маскарад почувствовать сегодняшнюю, бескомпромиссную позицию исполнителей.

Здесь менялась исконная природа характерности. Прежде это значило крайнюю степень отказа от своей индивидуальности. Нечто подобное маске, скрывавшей на все время спектакля подлинное лицо исполнителя. Только маска эта была не застывшей, а предельно подвижной, она жила, меняла выражения, обладала как будто какой-то своей душой, не актерской, другой, совершенно чужой, вымышленной, но ощутимой. Весь долгий спектакль актер делал вид, что он – некто отличный от него самого. И гордился своей неузнаваемостью, в ней видел подтверждение настоящего мастерства. А тут, в «Современнике», едва спрятавшись, едва убедив нас в существовании «другого», актер спешил выглянуть сам, чтобы поинтересоваться, узнали ли. «Ну, я это, я, что – не поняли?» – как будто то и дело обращался он к зрителю. Это была какая-то совершенно иная характерность, скорее знак, чем последовательно развернутый способ игры. Образ все время как бы пульсировал, словно электронное табло, показывающее то время, то температуру воздуха, то число.

Природа актера двойственна: он и художник и материал. «Современник» как бы приглушил материал в актере и на первый план выдвинул в нем художника, человека, стоящего за роль.

Личность актера в искусстве театра приобретала другое значение. Происходила зримая смена актерского типа, как это было когда-то во МХАТе. После долгого отчуждения снова хотелось из зрительного зала протянуть руку на сцену и обменяться рукопожатием то ли с персонажем, то ли с актером…

Перемены в способе игры были сразу замечены. Однако отнеслись к ним по-разному. Основателей «Современника» называли натуралистами, «бормотательными» реалистами и т. д. Кому-то все это казалось лишь претензией на оригинальность, преходящей бравадой. Сознательное нежелание прибегать к сложившимся приемам – неумением, чуть ли не непрофессионализмом.

Стоит перелистать прессу тех лет, чтобы почувствовать даже в самых доброжелательных отзывах вдруг проскальзывающую интонацию неуверенности и снисхождения, лишь только речь заходит не о том, что сказал в своем спектакле театр, а о том, как это им было сказано. Над «Современником» будто тяготела некая застенчивость критиков. С одной стороны, их охватывал понятный восторг. С другой – смущала кажущаяся техническая незрелость актеров, странная незавершенность и скромность режиссерских рисунков. Словом, что-то тревожно напоминающее дилетантизм.

Призрак былой фундаментальности актерского образа, внешней его обозначенности долго мешал до конца принять едва возникающий способ игры. Инерция непосредственного восприятия вызывала инерцию теоретического осмысления. Это явление типичное: смена художественных средств невольно сопровождается отходом от сложившихся норм, и утрата привычного профессионализма кажется утратой профессионализма вообще. «Не хотел» воспринимается как «не смог». История живописи конца прошлого – начала нынешнего века – ярчайшее тому подтверждение.

Но прошли годы и стало ясно, чего на самом деле сумел добиться Ефремов. И как постепенно, но бесповоротно стал меняться весь облик тогдашнего нашего театра: на фоне спектаклей «Современника» устаревшая театральность выглядела сто крат устаревшей.

Была и другая сфера активного воздействия «Современника» на театральный процесс. Тезисы Ефремова о театре единомышленников, о коллективе, «который целиком – художник», о новом принципе организации всей его внутренней жизни, когда «коллектив – хозяин, именно коллектив, а не главный режиссер», быстро стали популярными в молодежной среде.

С конца пятидесятых годов по всей стране началось движение за «свой» театр. Студенты театральных вузов с небывалой охотой и уже не в одиночку, а целыми группами уезжали в провинцию. Уезжали не «середняки», кого не взяли в театры столицы, а самые талантливые и энергичные. Они уже не цеплялись за известный театр. Не хотели годами притираться к существующему уровню какой-нибудь сцены (что прежде казалось путем неизбежным). Их манила свобода самостоятельной деятельности, условия, в которых можно выразить себя сегодня, немедленно, не откладывая на будущее.

Это было время, чуждое остужающих, излишне осторожных расчетов (порой необходимых). В своей борьбе за новый театр молодые думали опереться на зрителя. Они идеализировали его, считали повсеместно готовым к экспериментам, уставшим, как и они, от театральной рутины.

Но как выяснилось достаточно скоро, это было опасным заблуждением.

История театра знала всякое: театр без специального здания, прямо на улице, в толпе. Театр с хитрейшей постановочной техникой и – шекспировский, декларативно упрощенный. Знала эта история и мечту об актере-марионетке (не только в переносном, но и в самом буквальном смысле слова), безропотно вписывающемся в любой режиссерский замысел. Был театр без пьес, Мейерхольд уверял, что можно поставить даже телефонную книгу.

Все составляющие театрального зрелища могли быть отвергнуты и отвергались. Все, кроме зрителя. Даже гофмановский директор театра и Гордон Крэг, мечтавшие о представлении без актеров, без живого элемента спектакля, пришли бы, наверное, в ужас, если бы им предложили избавиться заодно и от зрителя (он ведь тоже – «живой элемент»).

Конечно, нельзя сказать, чтобы экспериментаторы зрителя оставили совершенно в покое: его пересаживали из зала на сцену, запирали, пугали, иногда и физически мучили, ему подстраивали ловушки, его делали участником игры, его презирали, перед ним заискивали. Зритель выдержал все. Оказался фигурой единственно необходимой, незаменимой ничем, устоявшей под натиском самых отчаянных новшеств XX в. И если вслед за итальянским историком театра использовать образ знаменитой картины Брюллова «Гибель Помпеи» (помните, там статуя Помпея одна остается неколебимой в момент катастрофы, спокойно взирая на всеобщую разруху и хаос), то именно зрителя можно сравнить с этой статуей.

Зритель, как выяснилось, умел отстаивать свои интересы и был далеко не инертным потребителем зрелищ. В противостояние «традиция – эксперимент» он вносил стабилизирующее начало, корректируя режиссерские поиски уровнем своей готовности к ним.

Отказ идти в театр – вот аргумент, приводящий зрителя к победе над его оппонентами. И потому момент перехода к новому для театра достаточно сложен. Разрыв со зрительным залом чреват не только финансовым и моральным уроном. В конечном-то счете лишь зритель может поддержать жизнь спектакля, а значит, ввести его в контекст будущего времени, предъявить новым поколениям художников. И не только театральная молодежь, захваченная «современниковскими» идеями, вплотную столкнулась с этой проблемой. Всматриваясь в репертуар БДТ после прихода туда Товстоногова, мы отчетливо различим в нем ее влияние.

Создаваемые молодыми театры единомышленников делали ставку на эксперимент, на завтрашнее слово в искусстве. И порой добивались многого.

Вспомним хотя бы опыт Павлодарского театра, руководимого В. Кузенковым, где было испробовано и найдено достаточно много чисто современных театральных структур. Его «Город на заре», «Клоп», «Баня», «Человек с ружьем» были самостоятельной (а иногда опережающий) параллелью режиссерским исканиям Любимова. И тем досаднее, что достигая подлинно художественных, вполне столичных результатов, театры такого типа часто не находили понимания у зрителя.

Ах, как им был нужен аншлаг! Как бы он много решил. Но аншлага не было, хотя «единомышленники» предпринимали все возможное, чтобы добиться его. Они (актеры и режиссеры) не гнушались ролью зазывал и кассиров, они ходили по учреждениям и предприятиям, продавали билеты, агитировали, обольщали. Но эффект получался обратным: зритель, доверившись зазывалам, идти-то шел, но не принимал того, что видел на сцене. Доверие исчезло: продать сегодня билеты там, где их под личное обаяние сумели продать вчера, становилось уже невозможно.

Необходимо было время, планомерность усилий. Работа по сближению критериев театра и зрителя. В зрительный зал все чаще стали ходить социологи. Возникла мода на всякого рода анкеты, опросы. Перестраивалась и репертуарно-художественная политика. Ставка на лобовой штурм сменилась принципом своеобразных «качелей».

Театр завлекал склонного к стереотипу зрителя, показывая ему детектив или что-нибудь безоблачно развлекательное, а потом, за счет полученных аншлагов, позволял себе заведомо убыточный эксперимент. Критики осуждали театр за «эстетическое двурушничество». Но такой политике нельзя отказать в остроумии: она позволяла сохранить серьезного зрителя, вырастить талантливую молодежь, принять участие в поиске новых театральных идей и в то же время – не нищенствовать. Ситуация парадоксальная: оплачивал экспериментальный спектакль зритель, питавший отвращение к эксперименту.

Однако подобные хитрости появились позднее. На первых порах все строилось на принципах исключительно максималистских: лучше войти в затяжной конфликт со зрителем, чем отступить от своей эстетики, отказаться от своего драматурга. Это было время «бури и натиска», время наивное, нерасчетливое, отнявшее столько сил у молодой режиссуры, и – очень важное для судеб театра.

Энергия молодых не пропала даром, многое было ею преобразовано (во всяком случае, положено начало преобразованиям). В ходе «натиска» стихийно встали вопросы, связанные с отношениями театра и зрителя, со сменой творческих поколений внутри коллективов, с соприкосновением экспериментального и традиционного. И были нащупаны первые, еще черновые, ответы на них.

И когда для Ефремова придет время итогов, то одним из главных станет это вот его энергичное реформирующее воздействие на весь реальный процесс.

Второй поступок Ефремова был уже далеко не бесспорным. В 1971 г. он неожиданно оставил «Современник» и стал художественным руководителем МХАТа. Это событие всколыхнуло всю театральную общественность и вызвало массу самых разных, чрезвычайно важных последствий.

Это неожиданное назначение, бурно и неоднозначно воспринятое в столице, на периферии получило свой отзвук. Власти местные, привыкшие ориентироваться на московский пример (так если «сомнительная» пьеса появлялась на афише московских театров, ей облегчался путь и на провинциальные сцены), впали в растерянность. Оказывается, в молодых возмутителях спокойствия, с которыми надо было бороться и «не пущать», центр видит спасителей основ российского театрального дела, если отдает в их руки не какой-то подвал, а национальное достояние, театр, который посещал сам Ленин. Эта растерянность властей на местах сегодня выглядит скорее комической. Но тогда она повлияла на атмосферу в провинции, спутав представление тамошних высших чиновников о расстановке сил в театральной епархии. Для них, постоянно ждущих указаний, прозвучал сигнал, который непросто расшифровать. По их представлениям назначить Ефремова главным во МХАТ означало почти то же самое, что предложить шпиону иностранной державы возглавить нашу разведку. Но раз такое свершилось… задуматься есть над чем.

У нас все приобретает характер крайности. И хорошее и дурное. Так было прежде, так

остается и теперь. Сигнал из Москвы был услышан не только властями, но и теми, кто стоял на позиции Ефремова. Такими же, как и он, борцами с театральной рутиной. Во всех крупных театрах страны в ту пору работало много немолодых, но замечательных актеров, мастеров, получивших прекрасное образование, любимых зрителями, не представлявших жизни вне стен родного театра. Система стационирования

театральных коллективов привела к оседлости трупп. Актеры уже не должны были бродить в поисках работы из Керчи в Вологду, из Вологды в Керчь. Они врастали в город, как врастают в него архитектурные памятники, становились культурным достоянием.

И вдруг оказалось, что все можно снести.

Традиция перестала служить защитой, ее легко опрокидывал призыв к обновлению. И началось нашествие. Молодые, активные режиссеры, получив в свои руки провинциальный театр, собирали вокруг себя группу единомышленников и отстраняли от участия в спектаклях тамошних «стариков». Это ведь были не мхатовские старейшины, которые то ли по собственной инициативе, то ли благодаря «подсказке» Фурцевой (последнее кажется более правдоподобным) «позвали» Ефремова, и с которыми ему приходилось считаться, искать их поддержки. Провинциальные были совсем беззащитны. Нередко за «обновителем» не было ни таланта, ни идей, ничего, кроме молодости и группы товарищей, всегда готовых к атаке. У такого, с позволения сказать, «обновителя» не могло получиться что-нибудь путное. Зритель переставал ходить в театр, конфликты в труппе не затухали, на сцене ничего выдающегося не возникало. Городские власти теряли терпение: и без театра хватало проблем. И тогда легкие на подъем борцы с рутиной перекочевывали на новое место, и там все начиналось сначала…

В столице враги «Современника» тоже были растеряны. Как же так, мальчишка, дилетант, фигов карманник – и вдруг допущен в лучший, главнейший театр страны. Пытались объяснить необъяснимое. Подозревали, что Министерство культуры на такой беспрецедентный шаг толкнули умнейшие идеологические стратегии, добиваясь раскола «Современника».

На какое-то время тень двусмысленности нависла над Ефремовым. Особенно обескуражены были его товарищи, с которыми он прошел все эти непростые годы борьбы, которых воспитывал в духе социальной нравственности. Они отказались последовать за ним в Художественный театр, что означало бы конец «Современнику». Быть может, власти на это действительно рассчитывали. Тогда во многих странах обострились отношения с новым поколением, с так называемыми «новыми левыми», которые противопоставили себя традиционному обществу, не желали входить в сложившуюся государственную «систему», справедливо опасаясь, что она их поглотит. И протянутый Ефремову пряник мог быть продуманным и лукавым, рассчитанным на подрыв единства в либеральной среде. Возможно.

Вполне, однако, возможно и другое. А именно: Ефремов оказался во МХАТе в результате все того же «комплекса Комиссаржевской». Хотели поставить во главе постаревшего МХАТа молодого, доказавшего свою театрообразующую силу режиссера, который сможет «встряхнуть» коллектив, и ничего больше. Это был прообраз хорошо нам сегодня знакомой «шоковой терапии», примененной в одном отдельно взятом театре, как социализм «в одной, отдельно взятой стране».

Оба эксперимента не удались.

Ефремов, как в свое время Мейерхольд, согласившийся прийти в театр Комиссаржевской, недооценил сложности возникающих при этом проблем. Но его влекло новое поле деятельности: шутка сказать – реформировать МХАТ! Он надеялся на поддержку товарищей, на приход «всем сразу, вместе». К тому же тут был и еще один тайный соблазн. При своем возникновении, «Современник» пытался прильнуть ко МХАТу, найти под его крышей приют и защиту. Он объявил себя (совершенно искренне, но и не без дипломатического расчета) последней по времени студией театра, продолжающей дело Станиславского, очищая его от искажений и исказителей. Словом, по Киплингу: «Мы одной крови, ты и я…».

Однако человеческое общество – не джунгли.

Примиряющий клич в нем не действовал.

Вспоминаю поистине драматическую коллегию Министерства культуры, призванную решить судьбу театра-студии еще в самом начале его пути. Бледные, тихие, они сидели вдоль стенки на стульях, словно нашкодившие ученики в кабинете директора школы. Говорил А.В. Солодовников, тогдашний директор

Художественного театра, чиновник с еще довоенным (сталинским) бюрократическим стажем.

Речь его, хитро построенная и вроде нейтральная, для опытного слуха звучала как отречение. Было ясно, что со стороны Художественного театра поддержки (а на нее лишь и можно было надеяться) ждать не приходится. И когда пришло время говорить Ефремову, он поднялся и, используя все свое мужское и актерское обаяние, с лицом уже принесенной жертвы, пригасив в глазах хитрость и ум, прикрыв их печальной мягкостью, обратился к Фурцевой так, будто в переполненном зале коллегии не было никого и разговор шел между ними двумя: «Екатерина Алексеевна, вы слышали, что говорил Александр Васильевич. А это наш единственный друг в Художественном театре». Задушевность, неупрекающая печаль… Интонация была поразительной. «Современник», смело противоставивший себя искусству соцреализма, которое не только по должности, но и по собственному своему пониманию-убеждению Екатерина Алексеевна призвана была защищать, обернулся вдруг таким обаятельным, невинным страдальцем. Ведь их, робко сидящих вдоль стенки, на наших глазах только что предали. «Современник» тогда не закрыли.

Не буду утверждать, что интонация Ефремова что-то решила. Такие коллегии и их выводы готовятся заранее. Но, безусловно, его реплика сняла остроту дискуссии, что в ситуации публичного судилища было важно.

И вот теперь у него появилась возможность вернуться в альма-матер. Причем, не блудным сыном, стоящим перед отцом на коленях, беззащитно и трогательно выставив свои голые пятки, как на известной картине Рембрандта, а ревизором из последней сцены гоголевской комедии. Согласитесь, такое искушение трудно преодолеть. В любом человеке заложена потребность реванша. Не случайно, проиграв какую-то ситуацию в жизни, мы в воображении строим иллюзии отыгрыша.

Но была и еще причина, с точки зрения природы театральных процессов гораздо более глубокая и выведенная за пределы психологии личности.

«Современник» к концу шестидесятых изживал отпущенный ему ресурс студийности.

Как известно, уже на самых первых этапах становления режиссуры возникло ясное понимание, что в коллективности искусства театра – громадные художественные возможности. Но в ней же – источник многих принципиальнейших трудностей.

Однако если преимущества студийного коллектива достаточно и давно были оценены, то проблемы, такому типу театров присущие, противоречия, изначально в них заключенные, не успели раскрыться вполне. Послереволюционная действительность с ее социальными, а потом и насильственными концепциями коллективизма перемешала все карты. И потому мы каждый раз собираемся на внутритеатральный скандал как на пожар. Обсуждаем, кто поджигатель. А между тем горючие вещества преспокойно накапливались на наших глазах, иногда и нашими же стараниями.

В усложнении внутристудийной ситуации (а оно, в конце концов, обязательно наступает), в разрушении былого единства нередко видится проявление чьих-то личностных качеств, фактор чисто субъективный, то есть случайный.

Но всмотритесь в судьбы совершенно разных коллективов нового типа, и вы непременно почувствуете, как они друг другу близки. Судьбы «Современника» и Таганки, Художественного театра, МХАТ 2-го и Вахтанговской студии, «Свободного театра» Антуана и ТНП Вилара, брехтовского «Берлинер ансамбля» и театра Гротовского при всей их несхожести (всяческой) будто повторяют некую общую схему. Понять ее – значило бы найти законы развития театральных организмов современного режиссерского типа. Ибо такие законы есть, и они – законы особые.

Мы послушно повторяем вслед за Немировичем-Данченко: театры как люди, они должны умирать. Нам кажется, такова природа сценического искусства. Пусть умирают и нарождаются, как это делает все живущее. Но стоит заметить: рассуждения эти порождены режиссурой. Они и появились-то с ней вместе.

Дорежиссерский театр не знал страха смерти и тоски по бессмертию: он жил, не думая о положенном пределе. Кому могло прийти в голову обсуждать возраст Александринки или Малого, «Комеди Франсез» или «Ковент-Гардена»? Разве что в связи с престижем национальной культуры или в предвкушении юбилея. Кто мог подумать, что они должны умереть по законам собственного развития?

Полосы упадка чередовались с процветанием, но общий механизм был заведен надолго, действовал безотказно. Сменяли друг друга монархи, революции чередовались с реставрациями. Театры чутко воспринимали перемены, отражали давление новой общественной ситуации. Но – оставались.

И вдруг – определяемый какими-то внутренними процессами возраст, сопоставимый с возрастом человеческим. И вдруг – борьба за долголетие, соревнование в долгожительстве, своего рода театральная геронтология. Однако все эти рассуждения витают вокруг театра нового типа, но, как и прежде, не распространяются, допустим, на Малый театр. О нем судят словно в другой системе координат.

Созданный режиссурой театральный организм действительно оказался соразмерен человеческой жизни. Потому что в основу его как раз и легла эта жизнь – жизнь его основателя-режиссера и жизнь тех, кого он собрал ради общего дела. На судьбу таких коллективов стали воздействовать с небывалой прежде энергией процессы, которым подчиняется возрастная эволюция каждой творческой личности.

И еще. Студия обычно сама себе внушает иллюзию, что все в ней равноправны и равны. На самом деле это, конечно, не так. Знаменитая формула: «Сегодня Гамлет, завтра статист», – утверждая особую дисциплину и демократизм в коллективе, к сожалению, необратима: «сегодня статист, завтра Гамлет» – не может быть правилом. Гамлета в статиста переводит нравственный принцип студийности. Статиста в Гамлета способна обратить только природа и труд.

По мере раскрытия индивидуальностей, в актерах «Современника» стало исчезать что-то, делавшее их похожими друг на друга. Утратилась, выветрилась постепенно единая интонация личности, так ясно звучавшая прежде. Прежде на их популярность влияла популярность театра. Кем, начиная дело, были они? Ефремов, режиссер и актер «Современника», Табаков, актер «Современника», Кваша, актер «Современника», Толмачева, Волчек – актрисы «Современника». Это определение прилагалось к фамилии, как титул или научная степень. Первое время оно было важнее фамилии: театр несопоставимо известнее, чем каждый из его представителей. Именно слава театра, его высокая нравственная и творческая репутация придавали им особенный вес. И вряд ли каждый из них в одиночку смог бы так скоро войти в круг художников, избранных прессой и публикой.

Но постепенно дарования окрепли и высветились (кино, телевидение ускорили этот процесс). И для новых поколений зрителей нередко именно знакомое актерское имя стало путеводной нитью, которая вела их сквозь лабиринт театральной действительности в зрительный зал «Современника». Акценты переместились: уже «Современник» – это театр, где играют такие-то, такие-то. Характер и цена единства решительно переменились. Наступила пора перехода к чему-то иному. Театр это понял и изменил свой статус. Как это случалось и прежде, когда вместо студии Художественного театра возник МХАТ 2-ой, а студия Вахтангова превратилась в театр его имени. «Современник» еще до ухода Ефремова тоже стал «просто» театром.

Перед уходом, однако, Ефремов совершил две примечательные творческие акции.

Год 1967-й был для советских театров экзаменом на «гражданскую зрелость». Наступил полувековой юбилей Октября. По тогдашней традиции его необходимо было отметить масштабным спектаклем, утверждающим революционные ценности. Трое из четверки преобразователей эту необходимость проигнорировали.

Любимов вообще имел стойкое отвращение к так называемым «датским» (приуроченным к датам) спектаклям. Для него 1967 г. – это «Послушайте!..», спектакль про то, как был

одинок в советской России ее самый талантливый поэт и как в конце концов его затравили. А еще «Пугачев» Есенина о мужицком бунте. Автор текста, как и Маяковский, покончил с собой. Словом, вполне «юбилейная» информация к размышлению.

Для Эфроса год сложился драматичнее. Он потерял Ленком и уже на Бронной выпустил «Три сестры», очень скоро со скандалом снятые с афиши.

Товстоногов, при всей его мудрой осторожности, тоже ничего подобного своей «Оптимистической трагедии», не поставил. Пьеса Д. Аля «Правда и ничего, кроме правды» вряд ли была достойным «подарком».

И только «Современник» неожиданно откликнулся сразу тремя спектаклями из истории революционного движения в России: «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Большевики» М. Шатрова. Все три поставил сам Ефремов.

Откуда такое рвение?

Всем, и властям в том числе, наверняка было ясно, что не большевистский азарт движет театром, а что-то иное. Просто Ефремов, гибкий политик, решил воспользоваться моментом и вынести на сцену проблемы, действительно его волновавшие. Творческий опыт, который уже был накоплен театром при постановке пьес про время сегодняшнее, был использован, чтобы пройти через основные этапы революционной борьбы, и увидеть в борцах людей, одержимых идеей. Как и куда она их привела?

На эти спектакли можно было смотреть по-разному. С одной стороны, они продолжали главную тему «Современника», которая прозвучала уже в «Вечно живых». Тема нравственного долга, честности перед собой и обществом. Только теперь эта тема сложно и болезненно преломлялась в ситуациях политической схватки, пролитой крови, когда уже не так просто было сделать правильный выбор.

«Современник» вынес на всеобщее обсуждение проблемы опасные. Декабристы, показывающие на допросах друг на друга, так как дворянская честь не позволяла им лгать императору.

Народовольцы, фанатически преданные идее освобождения народа, оказавшиеся чужими этому самому народу, люди, сознательно переступившие через кровь.

Большевики, после долгой дискуссии проголосовавшие за «красный террор», который должен был стать ответом на выстрел Каплан. Этим голосованием и пением интернационала заканчивалась трилогия.

В советское время непрерывно вырабатывался список идей, которые нещадно преследовались. По мере движения времени, изменения обстоятельств (пражские события, высылка Солженицына и т. д.) список претерпевал изменения, он был не догмой, но живым документом, никогда не возникавшим на бумаге во всей своей целостности, но будто прямо из воздуха мгновенно проникавший в любой чиновничий ум. Достаточно было одного прецедента, чтобы образовалось всеобщее правило. Например, стоило руководителю государства или какому-либо идеологическому монстру неодобрительно отметить, например, тему отцов и детей, как ее начинали искоренять всюду. В период борьбы с алкоголизмом или курением не только кромсали сценарии (причем, совершенно без всякого смысла, лишь бы не было в них того, чему не велено быть), но бросались (в панике и с азартом!) выстригать из готовых, в том числе и из зарубежных, фильмов кадры, где герои курят или пьют. Все это на полном серьезе, с государственным подходом. Когда начальство по какой-то, лишь ему одному ведомой причине не одобряло длинноволосых мужчин (одно время их много появилось среди самой обыкновенной молодежи на улицах), чтобы попасть на телеэкран, надо было постричься. Когда наступало гонение на бороды (было и это), с петровским упрямством требовали от бородачей, занимавших положение, связанное с появлением перед публикой, чтобы они пожертвовали своим украшением. (Впрочем, «украшение» не всегда было невинным. Одно время вошло в моду демонстрировать «фигу в кармане», отпустив бородку под высланного Солженицына).

То, что предложил обсудить в своей трилогии «Современник»: интеллигенция – власть – народ, обсуждать заведомо было н-и-з-з-я. Так казалось из зрительного зала, будто впервые допущенного за кулисы революции. Но значит был и иной взгляд – с позиций высшей государственной целесообразности. Чиновники, обычно извлекавшие крамолу из-под любого «куста», тут вдруг будто ослепли.

Нет. Они оставались зрячими. Но из двух зол принято выбирать меньшее. А это зло было с неким довеском полезности. И министра культуры Фурцеву не могло не порадовать, что «Современник» так серьезно (трилогия!) подошел к юбилею. Это хорошо для отчетов и особенно как пример для других. А потом в «Декабристах» Николай I (пусть царская, но власть) в исполнении Ефремова выглядел куда убедительнее, сильнее, чем запутавшиеся в показаниях революционеры. Через его холод, деспотизм и коварство все равно пробивалось обаяние актерской личности. И в «Народовольцах» страшной (человеческим и историческим страхом) была сцена казни, где народ – грубый, равнодушный, враждебный – не понимал своих заступников. Казалось, чему тут радоваться, ведь в одиночестве оказались революционеры.

Но в этом и был парадокс времени.

Советская власть уже не ощущала былой своей близости к «штурманам грядущих революционных бурь». Напротив. Она все больше опасалась нового их появления. И все решительнее ассоциировала себя с властью вообще, озабоченной собственной безопасностью. (Впрочем, уже с первых лет своих у руля государства, большевики тайком учились у царской охранки.) И потому исторический урок, даваемый зрителям «Современником», мог показаться чиновникам поучительным и полезным: заговорщики ведь проигрывали и проигрывали не по случаю, а под воздействием закономерностей общественного развития.

С «Большевиками» было сложнее. Их чуть-чуть не закрыли. Но Фурцева уступила нажиму

Ефремова (он вообще умел убеждать, а женщин – в особенности). И не ошиблась. Зрители в конце спектакля, стоя, вместе с актерами пели Интернационал. И это происходило не на партийном съезде, а в одном из самых непослушных, идейно ненадежных театров страны. Лучший подарок к юбилею Октября трудно было представить.

А между тем, Ефремов хотел показать, как начинался в России кровавый кошмар. Он анализировал саму психологическую возможность для умных, образованных, искренне убежденных в светлых идеях коммунизма людей, признать необходимость массовых расстрелов и репрессий. Театр отвечал на вопрос, как такое могло случиться. Но, пожалуй, еще важнее для Ефремова была возможность сделать достоянием публики те «за» и «против», которые тогда прозвучали. Это был для него не спектакль-итог, а спектакль-диспут. И зрители пели Интернационал в знак солидарности с театром, с его актерами, осмелившимися так прямо и страстно говорить со сцены о самых острых, неприкасаемых моментах советской истории.

Ефремову в этом спектакле многое удалось. И групповой портрет советских наркомов, динамичный, но приобретающий временами композиционную законченность, точность, будто и впрямь перед нами многофигурное полотно живописца. Обычно свободная, порой расплывчатая структура его спектаклей на этот раз подчинялась строгому ритму, который вносила смена караула кремлевских курсантов на авансцене, происходившая в своем особенном, не зависящем ни от зала, ни от спектакля историческом времени. Такое сочетание ритуала, документальности и игры производило странное и тревожное впечатление.

Вообще, надо признать, в революционной трилогии режиссер в гораздо большей степени использовал не только внутренние, живые краски театра, но внимательнее прислушивался к подсказкам пространства, смело строил сложные массовые сцены, придавая им «мхатовскую» разработанность и сегодняшнюю гибкость и простоту. Он будто уже вырос из прежнего своего режиссерского «костюма». Будто предугадывал, что близится поворот в его творческой судьбе.

А, может быть, Ефремов готовился к нему? Во всяком случае, неожиданное обращение к «Чайке» заставляет предположить, что этот выбор был своего рода межевым знаком, соединившим два театра его жизни.

Постановка чеховской пьесы стала последней его работой в «Современнике». И – самой странной. Спектакль вобрал в себя суровые оттенки того сложного времени. Внутреннюю неспокойность внутри «Современника», разочарование, вызванное непредугаданной недолговечностью студийной идеи… Спутанность общественного сознания, до самой «перестройки» так и не вернувшегося к политической ясности и оптимизму шестидесятых… Предчувствие неизбежности, но и неопределенность близящихся перемен… Все это вдруг отразилось в спектакле, превратило его то ли в человеческую комедию, то ли в крикливый интеллигентский фарс, не осознаваемый самими его участниками. Ефремов явно прощался с прошлыми иллюзиями. Но прощался как неисправимый идеалист. Ему одинаково были чужды и Тригорин, и Треплев. И драма Нины не вызывала сочувствия. Ему было одиноко и холодно среди этих людей, словно он и был той Мировой душой, единственной, уцелевшей после катастрофы. Было ясно – Чехов чем-то интересен Ефремову, но скорее как антипод, а не драматург, с которым у него установилась духовная и художественная близость.

И все-таки он ушел в театр, где на строгом сером занавесе, как фирменный «лейбл», раскинула крылья летящая «Чайка»…

Когда Ефремов только начинал создавать «Современник», его считали наивным. Но как оказалось, тогда он точно выбрал момент, нашел правильный метод и проявил поразительные дипломатические способности. Зато его наивность обнаружилась во всей ее трогательности, когда он возглавил МХАТ и стал его «реформировать». Он сразу же решил повернуть этот, продолжающий считать себя все таким же великим, как при основателях, коллектив к реалиям новых дней. Попытался ввести в обиход читки пьес тех драматургов, которых любил

и естественно собирался ставить во МХАТе. На первой же встрече с коллективом, после небольшого вступления сам прочел «Дульсинею Тобосскую» Александра Володина.

Идея обновления через новую драматургию в принципе была вполне здравой. Именно благодаря ей преобразился во всем мире (и в нашей стране) послевоенный театр. Что же касается читки, то для Художественного театра такой способ воздействия на сомневающихся был уже знаком: еще в конце двадцатых Станиславский устроил здесь читку «Унтиловска» Леонида Леонова и тем самым добился разрешения на постановку этой уже запрещенной пьесы.

Удивительно, но Ефремов был уверен, что очевидные для него достоинства пьесы Володина окажутся очевидными и для мхатовцев. Он слишком привык находиться в кругу единомышленников, говорить с ними на одном языке.

И вот дисциплинированные актеры, в том числе некоторые «старики», пришли на объявленную Ефремовым читку с естественным любопытством. Им захотелось заглянуть в свое близкое будущее. Услышанное, однако, повергло их в отчаяние и ужас. Вместо того чтобы заинтересовать труппу своими репертуарными планами, Ефремов поселил в ней недоумение. Не оценили мхатовцы и его попыток привить им любовь к искусству тех, с кем дружил «Современник». (Как бесценный подарок, он устроил для них концерт Аллы Пугачевой.)

Все это совсем не вязалось с реалистичным умом и дипломатическим даром Ефремова. Хотя, кто знает, может быть, его хитрость как раз и заключалась в якобы наивной прямолинейности, обезоруживающей открытости собственных предпочтений. Подумать только, так обаятелен, талантлив и так беззащитен… Впрочем, «дар» тоже его не оставил: шаг за шагом он начинал завоевывать поддержку влиятельных членов труппы.

Режиссерскую и актерскую карьеру во МХАТе он начал с постановки пьесы Володина «Дульсинея Тобосская», где сыграл роль Луиса. То есть многозначительно появился на прославленной сцене в облике Рыцаря Печального Образа.

Этот первый шаг укрепил в нем иллюзию скорой разрешимости поставленной перед собой задачи. Все-таки удалось начать с любимого своего драматурга, объединить в главных ролях мхатовского великого «старика» Михаила Яншина (Санчо Панса), Татьяну Доронину (Дульсинея), перешедшую из БДТ, и – себя, современнейшего из «современниковцев».

Но одновременно он и посеял сомнения. Спектакль показал, что между победой дипломатической и художественной – огромное расстояние, а сценическая инерция обладает невероятной подчиняющей силой. Не только Дорониной, бывшей актрисе Товстоногова (режиссера, при всей склонности к новым тенденциям не утратившего вкуса и к традиционной театральности), но и ему, такому абсолютно сегодняшнему, преодолеть рутину не удалось. Как никогда он выглядел ряженым, и даже голос его временами терял всегдашнюю искренность и простоту.

Так начались годы борьбы с «ветряными мельницами». Самыми неожиданными и разными. Постепенно ему удалось все-таки переманить некоторых своих «единомышленников» из «Современника». Нашли у него приют и бывшие товстоноговцы (кроме Дорониной, тут появился Олег Борисов и даже «сам» Иннокентий Смоктуновский). Пришли Калягин, Любшин, Савина.

Стало ясно, что от идеи труппы, воспитанной в одной творческой вере, он двинулся в сторону идеи «театра-коллекции». То есть от Станиславского к Кедрову, возглавившему МХАТ после смерти Немировича-Данченко.

Надо отдать ему должное, «коллекцию» – замечательную! – собрать Ефремов сумел. Сумел он и переменить репертуарную политику театра: Володин, Рощин, Зорин, Вампилов, чуть позже Гельман… Это были «его» драматурги, и с обычной настойчивостью он «внедрял» их тексты, преодолевая искреннее непонимание одних, тупое неприятие других. В результате Художественный театр словно расслоился. Образовался (так будет и у Эфроса в Ленкоме и на Бронной) круг актеров, с которыми Ефремов работал, и другой, гораздо более

многочисленный, практически не замечаемый. Чаще всего таким и бывает результат реформирования, основывающийся на «комплексе Комиссаржевской»: внутри коллектива, ни на йоту не изменившегося, образуется секта «новаторов». И вместо объединения вокруг новых художественных идей постепенно вызревает глубочайший разлад.

Впрочем, и «секта» Ефремова была разнородна. Единомыслия, подобного тому, что он создавал в «Современнике», достичь не удавалось. Да и времена уже наступали другие, разъединяющие.

В эту нелегкую и долгую свою пору (почти двадцать лет) он как никогда много ставил. Особенно часто Чехова и Гельмана. Два этих драматурга стали его постоянными спутниками.

Словно выполняя какой-то тайный обет (или искупая вину), он одну за другой возвращал на сцену Художественного театра пьесы Чехова.

Успел поставить все самые главные.

Это были странные спектакли. Так сказать, «на сопротивление материала». Ефремову явно не были близки герои Чехова. Они существа иной природы, иного способа жить и думать о жизни. Ему недоставало в них силы, энергии, ясности. Увлеченности делом. Вот разве что Астров…

Ефремов честно старался преодолеть непонимание. Иногда скрывал его, прибегая к внешним сценическим эффектам. Иногда, теряя терпение, «выпрямлял» пьесу (как это случилось с перемонтированным «Ивановым»), словно прокладывая сквозь старую городскую застройку современную транспортную магистраль. Он внутренне постоянно спорил не столько с Чеховым, сколько с его персонажами. Ему казалось, что чего-то главного в них недоставало и самому автору, не случайно ведь, не из озорства Чехов обозначил жанр своих пьес: «комедия».

Спор этот уравновешивался согласием, которое с первой же сценической встречи возникло у него с Александром Гельманом. Когда в 1975 г. Ефремов вышел на мхатовскую сцену в роли бригадира Потапова из «Заседания парткома», он словно вернулся в дни своей молодости. И все его обаяние, такое простое, мужское и сильное, его светлая хитрость, его ум, одновременно трезвый и романтический, его заразительность – включились в спектакль. В этой роли размылась граница между актером и образом. Ставя в тупик участников заседания парткома, Ефремов-Потапов, казалось, был человечески счастлив. Он не играл борьбу, он боролся.

«Формула» Гельмана: «Уровень правды – это тоже художественность» – была для Ефремова истиной всегдашней и абсолютной. Но стоит сказать, что кроме «правды» в пьесах Гельмана привлекала и ловкая парадоксальность сюжета, выворачивающая прописные социалистические понятия как перчатку. А еще ироничность конструкции пьес, явная их придуманность в сочетании с правдой в изображении не только социальной реальности, но и психологических состояний и отношений героев. «Документальные» пьесы Гельмана, в отличие от просто пьес Володина, Рощина или Розова, исследовали психологию человека, прежде всего как психологию социальную, выраженную зависимость личности от ее общественной роли, от понимания или непонимания внешних, самых широких процессов. Это были люди-маяки – те самые маркеры, которые ставят на трещины разрушающегося здания, чтобы можно было контролировать процесс разрушения. Ефремов и сам был таким «маяком», чутко реагирующим на любые подвижки в конструкции дома-страны, и потому с таким увлечением он включался в работу над очередной социальной параболой Гельмана.

До самого своего конца Ефремов оставался верен этой творческой дружбе, и только смерть помешала ему поставить новую пьесу «его» драматурга. Последним ефремовским спектаклем стали «Три сестры». Он простился с режиссурой и жизнью по-мхатовски…

Впрочем, все это случится еще не сейчас. Прежде он совершит свой третий поступок.

Третий поступок Ефремова – известный, как «раздел МХАТа» – вытекал из поступка второго и был разрушителен изначально. Разрушителен для МХАТа, для самого Ефремова и как прецедент – для театрального дела страны. Так уж было ему на роду

написано: каждый шаг его личной творческой биографии оказывался историческим, порождал целую серию подобных же.

МХАТ, в фундамент которого были заложены принципы нравственности, теперь вошел в полосу публичных скандалов, которые мало чем отличались от происходящих при разводе в семье, когда по суду делят имущество. И стало это началом последующих скандалов-разделов, когда вдруг проглянули нравы дикого рынка, и возникла борьба за собственность. Раздел МХАТа вступил в противоречие с корпоративной (возродившейся во времена оттепели) нравственностью, гарантом которой, казалось, всегда был Ефремов.

Сегодня, как и тогда, существует множество аргументов, которые не только оправдывают этот раздел, но выставляют его в свете благородной необходимости.

Необходимость, очевидно, была.

Но на ее дне скрывалась не только (и даже не столько) забота о будущем МХАТа, сколько потребность отделиться от прошлого. То есть признание, что реформировать Художественный театр так, как это изначально замысливалось, Ефремову не удалось. Он все равно остался старым большим кораблем, который даже повинуясь командам молодого капитана, не может преодолеть накопившуюся инерцию и плывет рыскающим, неуверенным курсом.

И вот, разочаровавшись в методах терапевтических, Ефремов обратился к хирургии. Переезжая после многолетней реконструкции старого здания обратно в Камергерский (тогда еще Проезд Художественного театра), он решил, что можно начать все сначала. И потому, как это часто делают при переезде на новую квартиру, забывал взять с собой «старую мебель». Он думал, что оставив за обновленным порогом часть труппы, ограничившись теми, кто ему был творчески необходим, а попутно связав всех зависимостью и благодарностью, он сможет добиться художественного и того особенного единства, которое когда-то позволило ему создать «Современник».

Увы. Рядом с ним не оказалось советчиков, способных взглянуть на происходящее не с точки зрения иллюзорно утилитарных интересов момента, но с позиции, основанной на понимании фундаментальных законов театра.

Разделенный МХАТ продолжил существование словно бы неразделенно. Ничего не изменилось. Художественного прорыва не произошло.

Иначе и быть не могло. Шел 1989 г. Для сценического искусства уже наступило время растерянности, не располагавшее к успешным творческим реформам. Сценические идеи прежних десятилетий «устали», как устает от больших нагрузок металл. А для новых – пора еще не пришла…

Понимал ли это Ефремов? Умом, конечно же, понимал. Но одно дело ум… В душе он долго, пожалуй, дольше всех прочих, оставался романтиком. Шестидесятые годы для него никак не заканчивались.

Давид Боровский рассказывает, как в марте 1978 г. у него была рабочая встреча с Ефремовым. Они тогда готовились к «Утиной охоте». Как раз в тот день «Правда» опубликовала статью Жюрайтиса «В защиту "Пиковой дамы"». Статья-донос не только означала, что постановку в Гранд-опера Любимову отменят, но и была оскорбительной по отношению к Альфреду Шнитке. И Ефремов немедленно проявил солидарность: позвонил Шнитке и заказал ему музыку к «Утиной охоте». Как в песне Булата Окуджавы он готов был «все равно» умереть «на той единственной гражданской». И с каждым годом, по мере того, как менялся общественный климат, в этих своих ощущениях он становился все более одиноким. И все непонятнее для нового поколения актеров становились его рассуждения и подсказки на репетициях. В них проявлялась прежняя, неистребимая потребность Ефремова прислушиваться к социальным процессам. Позиция. Казалось, его слова доносились из каких-то других, незнакомых времен. Их слушали с вежливой скукой.

Обласканный властью, щадимый (насколько это возможно) прессой, понимающий, что дни его подходят к концу, он был уже фигурой трагической. И по-настоящему одинокой.

Счастливая творческая старость, не как внешнее благополучие, а как внутреннее состояние, ему в удел не досталась.

Впрочем, она не досталась ни одному из тех реформаторов, с которыми он начинал.

Самое страшное, что болезнь отняла у Ефремова не только его силу, свободу дыхания, его особую ауру, но и возможность играть. От большинства своих коллег-режиссеров он отличался тем, что никогда не переставал быть актером.

Любимов, возглавив театр на Таганке, тот час же покинул вполне успешное для него актерское поприще. Будто и не было его обаятельных, но не без язвинки, героев. Его сценического простодушия, его особенной кинокрасоты. Актер по природе своей, он словно не испытывал искушения снова оказаться на сцене под чьей-то чужой личиной.

Товстоногов и Эфрос вообще были по образованию и внутреннему своему состоянию режиссерами. Им сцена представлялась площадкой, на которой они блестяще «играли» живыми фигурами, а не местом для собственной игры.

Один лишь Ефремов, перейдя в режиссеры, не оставил игры. Играл почти до смертного часа, пока болезнь не отняла у него последние силы. Это тоже чисто актерское качество: играть вопреки всему, лечиться игрой.

Он любил выходить на сцену. И эта его любовь была мягкой, неназойливой, деликатной. Но ничего внешне актерского в нем никогда не было. Его высокая и не очень складная фигура не казалась театрально тренированной. И его костюмы, не сценические, а реальные, в последние годы достаточно дорогие, все равно сидели на нем как-то чуть провинциально, и брюки дудочкой казались сшитыми по моде прежних советских времен. Он всегда выглядел просто как человек. Один из многих в многоликой московской толпе. Он и вел себя так, будто никогда не ступал на подмостки. В отличие от большинства актеров, постоянно играя, он умел в жизни совсем отрешаться от игры, отдыхал от нее. Сбрасывал не только внешний, но и внутренний грим.

Он был замечательным, совершенно нового типа актером, представителем особенного театрального времени, переменившего взгляд на природу профессии.

Но до самого конца оставался и режиссером, для которого спектакль являлся, прежде всего, знаком человеческого и социального, а уже потом – эстетического времени.

И, конечно же, Ефремов был тем, кого мы довольно коряво называем «театральными деятелями». С каждым годом он думал и говорил о театре все мудрее, смелее и шире. Поднимаясь по ступеням социального успеха, он будто поднимался и по внутренним духовным ступеням. Первое заметно было сразу и всем. Второе – спрятано и касалось только его самого.

Из трех форм, в которые отлилась его жизнь, – то есть режиссура, игра и театральная деятельность,– самой сущностной, как мне кажется, оказалась все-таки «деятельность». Она включила в себя все – и постановки, и роли, и то самое главное, ради чего, возможно, он и был позван в сценическое искусство судьбой – создание «Современника».

Театра, переломившего ход театральных процессов…

Василий БОЧКАРЕВ

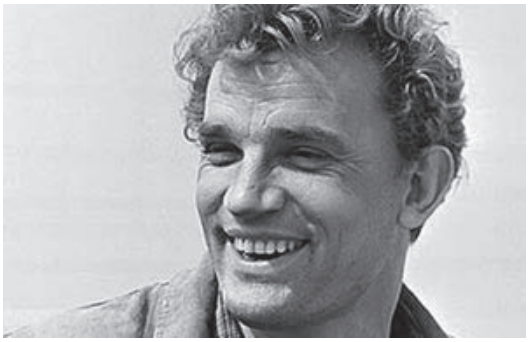
В «ШКОЛЕ СТАНИСЛАВСКОГО»

Вниманию читателей предлагаются воспоминания народного артиста России Василия Бочкарева о Московском драматическом театре имени К.С. Станиславского, некогда одном из лучших в столице, а ныне исчезнувшем с театральной карты Москвы. Задача публикатора сводилась к тому, чтобы по возможности сохранить в записи интонацию устного повествования артиста, при минимальном вмешательстве в письменный текст.

Когда в студенчестве мне доводилось проходить по Тверской мимо здания театра, я всегда с интересом поглядывал на служебный вход, у которого встречал много красивых людей, красивых актеров: Евгений Урбанский, Ольга Бган, Владимир Анисько, Алексей Глазырин, Майя Менглет… В них чувствовалась непривычная внутренняя свобода. Меня поражало, почему они все такие красивые и такие свободные? А все просто. У каждого из них имелся свой «роман» со сценой: своя бенефисная роль, свой спектакль, и потому артист Театра Станиславского жил гордо. Это было время их расцвета – Евгения Леонова, Георгия Буркова, Елизаветы Никищихиной, Леонида Сатановского, Риммы Быковой, Альберта Филозова, Юрия Гребенщикова, Натальи Варлей, Сергея Ляхницкого. А вместе они составляли труппу яркую, подвижную, скоморошью, одну из лучших в тогдашней Москве. Не просто собрание индивидуальностей, а театральная семья со своими законами, традициями, принципами. Мощная актерская стая, очень определенная в своем взгляде на театр, с активным самосознанием, творчески требовательная, чрезвычайно действенная и в жизни, и на сцене.

Недостаточно было оказаться среди них, предстояло еще «пройти на труппе», что означало: «войти в стаю». Это получилось, но психологически далось непросто, потому что мой дебют состоялся 5 ноября 1965 г. – в день, когда из Узбекистана пришла весть о гибели Евгения Урбанского. Днем мы узнали, что он погиб на съемках, а вечером мне предстояло выйти на сцену в его роли, в спектакле «Энциклопедисты» Зорина. Это было мучительно и оставило глубокий след. Начинаю монолог – и тут «вылетает» электричество, и свет идет вполнакала. Не помню, как доиграл.

В. Бочкарев



Е. Урбанский

После спектакля Лиза Никищихина пришла в гримерную, поставила на столик бутылку коньяка и сказала: «Я видела, что для тебя значит этот спектакль!» Помянули Женю, помолчали… Так и получилось, что в труппу я вошел через эту трагедию, ребята меня приняли, как своего, близкого по крови.

После работы на Бронной, где во всем главенствовал Гончаров, меня поразил принятый в театре демократизм общения и та актерская вольница, которую не пресекал очень талантливый Львов-Анохин. Помню свое удивление, когда после репетиции артисты спустились в зал, расселись вокруг режиссерского столика, разговаривали с главным режиссером свободно, непринужденно заимствовали у него сигареты. И все это легко, без напряжения. В репетиционной работе был ощутим корень студийности, студийный «замес» всего дела. Я сразу почувствовал отличие от Гончарова, который все брал в свои руки и очень сильно доминировал в театре. А Борис Александрович меньше обращал внимания на формальную дисциплину, больше «придирался» к актерскому сознанию, к творческому началу. Не оказывал давления на артистов, но умел держать их в руках и находил контакт с каждым. При всей своей интеллигентной мягкости, даже изысканности, спокойно управлялся с сильной актерской стаей. В этом он был целен, индивидуален, он был красив в этом.

В постановках Гончарова была энергия, сила, яркость, напор, и этого он требовал от актеров, как бы «взвинчивая» актерскую игру. А здесь Львов-Анохин создавал свой личный театр, как он сам говорил, «в башне из слоновой кости». Эскизный, атмосферный, интеллигентный, обладавший каким-то гипнозом красоты. Актеры в его спектаклях не кричали, не давили энергетикой, а разговаривали спокойно, очень жизненно, и делали это великолепно.

Какие прекрасные актрисы у него работали! Как играла у него Любовь Ивановна Добржанская в «Материнском поле» – совершеннейшая высота человека, взлет материнской темы! Лиза Никищихина была необыкновенно хороша в японской сказке «Журавлиные перья» – какая утонченная пластика и какой артистизм исполнения! Не забыть в «Трехгрошовой опере» Генриетту Рыжкову, с ее потрясающим нервом, пронзительным голосом, с сумасшедшей эмоциональностью взахлеб. Нина Веселовская, которую вся страна знала как Дашу в «Хождении по мукам», роскошно

Л. Никищихина,
Г. Бурков

Б. Львов-Анохин

играла Елену в «Днях Турбиных». Чудной женственностью была наделена Майя Менглет, на которую зритель валом валил после фильма «Дело было в Пенькове». Мне очень нравилась Ольга Бган – замечательный голос, строгая прическа и необыкновенное сочетание душевной красоты, силы и, если можно так сказать, внутреннего упрямства.

Под стать женской части труппы был мужской состав, сильный, крепкий, мужественный. По значению, таланту, зрительской любви выделялись Евгений Леонов и Георгий Бурков. Они показывали класс игры: никакого «картона» внутри, никакой имитации проживания, все абсолютно достоверно. Подлинно русские по природе дарования. Такими настоящими народными артистами были в то время Юрий Никулин, Василий Шукшин.

Евгений Павлович Леонов – артист такого обаяния, что только вышел на сцену, улыбнулся немножко «под себя», и публика уже покорена. Но он не полагался на свою богатую актерскую природу и все делал осознанно. В спектакле «Антигона» я играл Стражника и видел, как он готовится к роли Креона. Распечатка пьесы Ануя у него была вся испещрена заметками и заданиями. Одна придуманная им «отсебятина» производила убойное впечатление на публику. У него спрашивали: «Как же вы на эту должность попали?» Он в ответ говорил только одно слово: «Назначили». Но как узнаваемо он его произносил!.. Зал мгновенно откликался.

А какой он был парадоксальный Пичем в «Трехгрошовой опере» Брехта, какой трогательный Лариосик в «Днях Турбиных» Булгакова и какой неожиданный, непривычный профессор Кричевский в спектакле «Однажды в двадцатом» Коржавина! Великий артист!

С ним я работал недолго, потому что он вскоре ушел из Театра Станиславского. Ушел по многим причинам, но еще и потому, что здесь он играл с молодых лет и для всех был «Женя». Все Женя да Женя, а он уже Евгений Павлович…

Георгий Иванович Бурков был артистом неимоверного таланта и народности. Я краем глаза наблюдал за ним – где бы мы ни были, везде он работал: сюжеты собирал, анекдоты, истории разные, коллекционировал какие-то ляпсусы и житейские казусы. Он изучал тот низовой народный срез, который редко кому удается зацепить. Гениально играл пьяниц из простонародья. Он как-то глубинно вживался в природу сильно пьющего человека – простака, алкаша, бомжа какого-нибудь. Усиленно

всматривался в них, был внимателен к подробностям. Первый выход в такой роли – и уже аплодисменты, потому что он выходил на сцену с «документальной» точностью. Как он в ганинской «Анне» играл алкоголика Рябого, да еще с его шепелявостью, щербатым ртом! С каким неописуемым чувством радости кричал в сцене, где водку в ларек завезли: «Светленькая приехала!» А поскольку был интеллектуальным артистом, то не только «передразнивал» или «изображал», но и самую суть человека брал – не по типажу, не по внешнему виду, а по внутренней боли и, вместе с тем, юмором, иронией по отношению к этой же боли. И в этом достиг большого искусства.

Пошли вводы, и я закрутился почти на всех спектаклях. По тридцать и более раз в месяц выходил на сцену. Каждое утро репетиции и каждый вечер спектакли. Это был и творчески, и человечески насыщенный период жизни, полный ролей, встреч, разговоров. Мы приходили в театр не только для того, чтобы репетировать или играть, но и встречаться со своими друзьями, вдоволь пообщаться с хорошими людьми, поговорить про театр, про жизнь, про все вообще. Чудесная была атмосфера за кулисами: дружеские отношения, актерская взаимовыручка и при случае взаимозаменяемость, хорошая откровенность. Поэтому и спектакли были замечательные, ведь все закулисное на сцене проявляется – в воздухе общения, в интонации действия.

Я умудрялся еще и рабочим сцены подрабатывать. Главный машинист, его звали Петя, научил меня таскать декорации. Оказывается, у них есть свои секреты, своя наука, ремесло свое, свои навыки: как правильно взять огромную стенку одному, чтобы ее не «повело», как забрасывать петлю на соединение.

В «Днях Турбиных» я отвечал за «шумы», вообще за звуковой фон. Спектакль был поставлен Михаилом Михайловичем Яншиным на небольшой сцене, но в этом компактном пространстве удалось развернуть трагическое масштабное действо, насыщенное по звуку. На круглый барабан натягивалась жесткая ткань, я крутил ручку, и получался ветер, причем очень естественный. Под колосниками висел длинный деревянный короб с горохом внутри – я его переворачивал, и слышались звуки дождя. Бил в огромный квадратный барабан – бу-бу-бу-бу – получалась пушечная канонада. Особенно выразителен по звуку был взрыв, в котором погибал Алексей Турбин. В железную коробку укладывалась стальная станина и штук семь холостых патронов, поверх клалась большая доска и по ней сверху удар колотушкой – ба-бах!

Е. Леонов – Лариосик.
«Дни Турбиных».
Театр имени
К.С. Станиславкого

В этот момент выбивали окно, и эти все штуки ахали – бум! Один раз в азарте я так ударил, что на мгновение оглох. На сцене все это создавало атмосферу тревоги и производило на зрителей сильное впечатление, потому что это был настоящий живой звук, а не механическая трансляция по радио.

Роль Лариосика со дня премьеры играл Евгений Павлович Леонов. Безусловно, он был в ней хорош, но ему по возрасту стало тяжеловато играть, все-таки больше десяти лет прошло с 1954 г. Дело не только в том, что за эти годы он перешел в другую «возрастную категорию», начал лысеть, и ему приходилось в парике выходить. Он стал внутренне отходить от роли, играл «в своей мимике», в привычном амплуа; возможно, ему просто надоело ее играть. И в театре решили готовить меня на замену. У меня не возникло чувство чего-то необыкновенного при встрече с гениальным драматургом. Я больше был взволнован тем, что мне придется играть вместо Леонова.

Каждый раз, когда предстоит ввод, смотришь на предыдущего исполнителя, как не надо играть, с твоей точки зрения, и, когда мысленно «поправляешь» эти моменты, приспосабливаешь под себя, то и роль внутренне становится «твоей». Так и здесь: я смотрел на Леонова-Лариосика и вступал с ним в полемику, точнее, вступал в своеобразную игру с тем, что он делает на сцене. От игрового момента взаимодействия с чужим рисунком и происходило какое-то накопление, необходимое для роли.

А с самим вводом все получилось внезапно. Однажды у Евгения Павловича возникли проблемы со здоровьем прямо на спектакле. Он два акта сыграл, а в третьем выйти не смог, и решили выпустить меня. Открывается занавес, выхожу и чувствую, как у меня начинает гореть щека. Прямо ожог какой-то. А все потому, что когда открылся занавес, зрители уставились в одно место – на меня: «Кто это?» Одним взглядом все 700 человек. Вот это был посыл! Так я стал играть Лариосика вторым составом.

Спектакль был очень сильный по актерской линии. Потрясающе играл Николку Юрий Гребенщиков. Как он пел романс: «Здравствуйте, дачники! Здравствуйте, дачницы!» С какой душой, и с какой тоской! Алексей Глазырин был гениальным Мышлаевским. Никогда не забуду, как он сидит, тяжело молчит, а после этого яростно говорит: «Пороть их надо, Леша, пороть!» А потом опять сидит молча, держит паузу и на этой паузе – слеза. Ух, какая это была пауза!.. И у меня на этой паузе – слеза «крупным планом»…

В следующем сезоне я играл в «Маленьком принце» у Екатерины Еланской. Через эту постановку прошли многие исполнители. Только двое неизменно выходили на сцену – Ольга Бган в роли Маленького Принца и я в роли Летчика. Вся композиция застраивалась на Ольгу. Меня до сих пор поражает, как точно она резонировала с музыкой из репертуара Эдит Пиаф, как интонационно совпадала с великой певицей. У меня особого материала в роли не было, вся задача состояла в том, чтобы органично существовать рядом.

Спектакль начинался с того, что все, кто в нем участвовал, собирались наверху, на «втором этаже» сцены, за полупрозрачными проемами дверей. Я приходил, садился, а впереди меня, спиной ко мне – Оленька. Она тихонько руку протягивала назад ко мне, я ее брал и легонько пожимал. Между нами как бы заключался договор на сегодняшний спектакль. Это были чудесные мгновения, когда остро ощущалось тепло актерского товарищества.

Сейчас я понимаю, что, конечно, не имел права быть там. Мне тогда едва исполнилось 23 года, а Экзюпери можно играть, только съев какую-то часть горькой соли из того мешка, который тебе по жизни предназначен. В отличие от меня, Ольга уже немало театральной соли попробовала и вообще была максималистка в искусстве. Ей было необходимо получить от партнера такой содержательный посыл, на который она могла бы искренне ответить своим нервом, своей мыслью. По молодости, я часто нужного импульса не давал, а если давал, то был приблизителен. Пощады она не знала и порой доводила меня до слез своей требовательностью.

В «Трехгрошовой опере», где я играл Констебля, возникали первые диалоги со

зрительным залом. Брехт ведь позволяет и даже поощряет открытую форму общения. Этим мы и воспользовались. Перед тем как выйти на сцену в роли Певца, Сергей Ляхницкий обращался ко всем нам с вопросом:

– Кто сегодня пришел из знакомых?

– Ко мне дядя приехал из Тюмени. Иваном Петровичем зовут, осанистый такой, с лысиной. Я его в шестой ряд устроила. Будь добр, поздоровайся с ним.

– Здравствуйте, Иван Петрович из Тюмени! Я вас приветствую!

Тогда эти приветствия производили настоящий бум! Не только они, конечно. Все роли игрались наотмашь, а зонги исполнялись так, что в зале стон стоял.

Львов-Анохин очень точно чувствовал внутренние пружины психики артиста и умело их задействовал. Он глубинно понимал актера, и действие выстраивал, исходя из конкретной актерской индивидуальности. Саму структуру личности очень тонко чувствовал, умел вникнуть в нее и обновить изнутри. Он так все располагал в партитуре спектакля, что тебе оставалось только войти в нее и там органично по своей природе существовать. На репетициях «Доктора Стокмана» Борис Александрович «натаскивал» меня на словесное оформление действия: заставлял называть словами, что я (в смысле, мой герой Бриллинг) здесь делаю. И когда мы все правильно определяли, на спектакле возникала удивительная вещь: чтобы я ни сказал, зал отзывался хохотом. Каждая фраза принималась, потому что была точна по действию и «выстреливала» в сильном эмоциональном напоре.

Тогда я впервые прикоснулся к верному пониманию действенного существования в роли. Но, честно говоря, по молодости лет часто отвлекался, не был последователен, легкомысленно полагался на нутро. Помню, репетировал роль Степана в спектакле «Однажды в двадцатом» Наума Коржавина, и на одну из репетиций после дружеского застолья пришел в абсолютно «разобранном виде». Меня «вело», и чувствовал я себя полностью разбитым. Борис Александрович заметил это, но ничего не сказал, а погнал репетицию с полной нагрузкой. Конечно, я выложился, но по окончании репетиции уже был «никакой». Он не стал читать мне нотаций, только посмотрел с сожалением и сказал: «Ты понимаешь, Вася, это тебе вредит!»

Заканчивались шестидесятые, «оттепель» подмораживалась, близилось то, что потом назвали «застоем». Для Бориса Александровича переход в семидесятые оказался трудным. Не хочу произносить слово «депрессия», но что-то такое с ним происходило, изменилась атмосфера работы и спектакли пошли не такие успешные. Он был настоящий художник и, конечно, имел право на свой творческий кризис. Но в случае неудачи артист редко предъявляет счет к себе, чаще ищет причину в режиссере. А у нас была очень активная труппа в смысле предъявления претензий режиссеру. Она не захотела переждать этот трудный для него момент. Началось брожение, пошли какие-то сомнительные дела. Я как-то косвенно ко всему этому относился, там были более предприимчивые «действователи», и они не дали Львову-Анохину нормально пройти через кризис. Они его сожрали. Не предъявили счет себе, а во всем обвинили режиссера. Убрав его с должности, они оправдали себя.

Это была трагедия для него, и с этого началась трагедия театра. Все посыпалось. Пошла какая-то невнятица с главными режиссерами, они часто менялись – один, другой, третий. Ни один не мог взять стаю и удержаться в театре надолго. В результате этой чехарды был убит корень студийности всего дела, это была расплата за то, что мы распробовали вкус режиссерской «крови».

Театр зажил совсем по-другому. В труппе начали возникать какие-то «пятые колонны», сговоры и заговоры, пошли ненужные нервные разговоры, переливы из пустого в порожнее. Вместо настоящей работы – сплошная закулисная «политика». Я старался оставаться вне всего этого, быть «пятой колонной» вообще не в моем характере. Меня обвиняли, что с каждым режиссером нахожу возможность работать, а у меня и мысли никогда не возникало, что постановщик может чем-то не устраивать! У меня с ним обязательно должны быть хорошие,

товарищеские отношения, я нормально могу работать только в дружеской атмосфере.

Новым главным стал Иван Тимофеевич Бобылев, переведенный в наш театр из Перми. В его дебютную постановку «Женитьба Белугина» меня назначили на роль Андрея Белугина. Это была моя первая встреча с драматургией Островского и сразу – заглавная роль. До этого момента я был только исполнителем: режиссер ставит – я делаю. У Львова-Анохина это легко было. А тут – ставил провинциальный режиссер, я его совсем не знал и чувствовал, что с этой ролью надо разбираться самостоятельно. Но я даже не представлял, как к ней подойти: она лежит передо мной, а как ее крутить, непонятно. Настолько зарылся в пьесу, что в какой-то момент перестал что-либо в ней понимать. А вокруг, естественно, «добрые» все: «Вася, вообще-то у тебя ничего получается, но с Львовым-Анохиным было бы лучше». Вспомнили, называется, того, кого недавно стремились скорей забыть!

Оставалось выплывать самому. Роль никак не вытанцовывалась, и я стал чересчур стараться: «давил на эмоции», пережимал. Иван Тимофеевич тогда остановил репетицию и сказал: «Вася, если у тебя сцена не идет, ты брось все и начни с нуля». Долгое время я был артист исполнительный: что значит, идет роль или не идет – придет, если надо. Придет и все! Текст выучил, темперамент подключил, напряжение дал и пошел на сцену. Но в таких случаях артист перенапрягается, его природа как бы становится на цыпочки, а «на цыпочках» актерский мозг не работает, ему мышечная свобода нужна, психологическая раскрепощенность. Пожелание «начать сначала» стало открытием. Простая, казалось бы, истина оказалась спасительной и здорово помогла в работе. Мне кажется, именно с этого момента начала свою работу моя внутренняя «лаборатория» артиста.

И вот – премьера. Я вышел на сцену, распределился, начал, и тут чувствую – пошла ответная волна из зала. Меня, точнее, моего Белугина слышат, воспринимают, понимают, принимают к сердцу. И я заплакал. Остановился и заплакал. Пролил, так сказать, скупую мужскую слезу на сцену Театра Станиславского. Это второй случай был. Первый – когда с Женей Урбанским прощались, но та слеза была горькая, а эта – благодарная, счастливая.

Леша Глазырин после премьеры подошел и сказал: «Хорошо играешь, только чего ты там в первом акте дуришь? Потом-то у тебя все нормально, а в первом акте зачем дурака играешь?» Он ко мне нежно относился, как старший к младшему, но я обиделся влет: «Да ничего подобного!» Он подумал немного и через паузу говорит: «Что бы тебе подарить?» Достает брелок и подает мне: «Держи». Это было трогательно.

В работе меня очень поддержали партнеры – Борис Лифанов и Надежда Животова, игравшие моих родителей, Юра Гребенщиков, приятель моего Белугина, Володя Анисько, совратитель моей жены Елены. Как была очаровательна в этой роли Майя Менглет! Я так по-актерски был влюблен в свою партнершу, так хотел ее, Елену, завоевать! Рядом со мной, Белугиным, была на сцене великолепная актриса, замечательный человек и красивая женщина. Ее присутствие мне больше всего помогало.

Красавица Дзидра Ритенберг (жена Урбанского и та самая горьковская Мальва в фильме, известная всей России) рассказывала мне, как ее первый педагог Вера Михайловна Балюна, ученица Михаила Чехова, наставляла их: «Запомните на всю жизнь, что бы вы ни играли, в какие бы сценические конфликты не вникали, знайте, что самый главный из них – конфликт между мужчиной и женщиной».

Действительно, пол – мужской или женский – очень важен на сцене. Неподдельное конфликтное противостояние мужчины и женщины затягивает и держит внимание публики. Когда между партнерами идет настоящая игровая борьба, эти двое становятся опасными друг для друга в самом красивом понимании этого слова. И за ними очень интересно следить. Если при этом зал затихает, значит, зритель почувствовал, что здесь на самом деле любовь, здесь жизнь решается. Так было у меня в ключевых сценах с Майей Менглет в «Белугине», с Наташей Варлей в «Прощании в июне».

Ивану Тимофеевичу трудно было, актеры крепко его «на зубок» пробовали. Ходили к

властям, настаивали, чтобы его убрали. До сих пор не могу смириться с тем, что принял в этом участие, втянулся в борьбу. Не надо было вместе со всеми ходить в Управление культуры, не надо. Но компания зудела в уши, на волне общей эйфории закрутилась голова, мозги не сработали и я не сообразил… Бобылева, который так поддержал меня в работе над ролью Белугина, я предал – да, предал! Ему пришлось оставить наш театр и вернуться в Пермь. Перед отъездом он мне позвонил: «Я знаю, что группа артистов ходила к начальству, выступали против меня. Скажи мне, а ты ходил с ними?» И я ответил: «Я тоже ходил». Он вздохнул и повесил трубку.

Когда спустя годы мы гастролировали на Урале с «Записками путешественника», он пришел на спектакль, по окончании подарил мне цветы. Обиды не держал, вероятно, до какой-то степени понимал меня и мою тогдашнюю ситуацию. Не то, чтобы простил, но все, что было когда-то, как бы ушло в историю…

А боль осталась и сидит во мне, до сих пор грызет внутри. И я не хочу с ней расставаться, не хочу забывать о том, что было со мной неприглядного. Эта боль дает мне одно – думай!.. Когда что-то происходит в театре – думай! А потом уже делай – ходи куда-то или подписывай что-то! Это ответственно очень! Ты вместе со всеми подписал, а потом мучаешься всю жизнь: зачем, зачем? И все, и «повисло»… Это моя вина, от нее не денешься никуда.

В тот период увлекся режиссурой и мечтал о собственной постановке Георгий Бурков. С его подачи Шукшин читал нам свой сценарий «До третьих петухов» – очень здорово! Жора собирался его ставить, говорил, что ему Василий Макарович завещал, и никого туда не подпускал, считая, что он один знает, как это играть. У него была замечательная голова, непревзойденная природная органика, но необходимой воли на лидерство, последовательности в нем не было, и замысел свой он не осуществил. Мы очень хотели поставить «Дружину» Михаила Рощина. Нравилась нам и пьеса, и ее автор. Жора Бурков на каком-то собрании восклицал: «Вы не понимаете! Среди нас Булгаков!!» Но с постановкой ничего не

А. Вампилов

вышло, и свою следующую пьесу «Старый Новый год» Миша отдал во МХАТ.

Александр Вампилов читал нам «Утиную охоту». У него была невероятная по точности внутренняя интонация, как бы немножко простецкая, он ею словно «закрывался» от нас. Он не пытался никого из персонажей играть, а читал пьесу как литературное произведение. В самом его подходе к пониманию театра было какое-то совершенно новое и очень личное представление о своем театре, по духу и строю не похожем ни на что прежнее. Особенно четко это проявилось в 1972-м году, когда после прогона «Прощания в июне» Саша потребовал у постановщика замены исполнителя главной роли. Он твердо сказал Александру Товстоногову, что парень, который играет Букина, должен играть Сергея Колесова. Возможно, это было правильно, так как Эммануил Виторган все-таки был герой западного типа, а Вампилову нужна была другая структура личности для этой пьесы, и он на своем настоял.

Когда мы были на гастролях в Красноярске, он туда приехал из Иркутска. Театр снимал для нас квартиру, и Саша к нам на эту квартиру пришел. Посидели, хорошо поговорили, и он ко мне обращается:

– Ты будешь играть Колесова!

Мне неудобно стало, неловко, я уперся:

– Не буду я играть.

– Нет, будешь.

А мне очень нравилось быть Букиным, озоровать с друзьями-однокурсниками. В ходе репетиций у нас сложилась забойная студенческая компания, этакая отвязная троица: Алик Филозов – Фролов, Юра Гребенщиков – Гомыра и я – Букин. Нам было комфортно репетировать, мы нашли верную интонацию поведения, одну на троих.

Я продолжал отказываться, и мы с Сашей даже поспорили на бутылку коньяка, что играть не буду. Чтобы перевести разговор, я предложил ему погадать. Руку его взял, смотрю и вижу: обозначено всего 33–34 года жизни. Я так ясно это увидел, что опешил. Он спрашивает:

– Ну, что? Чего замолчал-то? Да, ладно. Мне уже сказали. Гадалка мне нагадала, что в 33 или 34 года меня не станет…

Так и вышло: Саша погиб 17 августа, немного не дотянув до 35-ти лет.

Больше я никогда не баловался гаданием, как отрезало.

По возвращении из Красноярска Товстоногов звонит мне и говорит:

– Мне надо с тобой встретиться. Где?

– Там, где есть шампанское.

– Ну, хорошо.

Идем в кафе-мороженое на Тверскую, садимся, Сандро сообщает, что решение о вводе меня на роль Колесова принято, и за время херсонских гастролей я должен в него ввестись. Пришлось согласиться.

В Херсоне стояла летняя жара, всем хотелось на природу, купаться, загорать, а настроя на работу не было никакого – спектакль-то был почти готов, он был «застроен» на Виторгана, а меня просто вводили в его рисунок. На утренних репетициях все меня торопили: ну, скорей, скорей, давай же.

У артистов есть такой момент: когда в готовый спектакль вводится новый исполнитель, остальные не работают по-настоящему, а только слегка подыгрывают, реплики подбрасывают. А я думаю: «Э, нет, ни фига подобного, это нельзя завалить». И ребятам говорю: «Уж если взялись, то давайте серьезнее это делать». И заново началось «копание» в тексте. И всем вдруг понравилось копаться, искать что-то новое в сделанном рисунке. Я вспоминаю эту работу, как очень светлую по настрою. Это было счастье.

Премьеру мы сыграли в конце херсонских гастролей, когда Саши уже не было в живых. Проспоренный коньяк я купил, и мы Сашу помянули…

Спектакль получился хорошим. Таню, возлюбленную Колесова, играла Наташа Варлей. В сцене свидания в саду зал затихал, как только мы с ней выходили из-за кулис. Понятно было, что между молодыми героями происходит что-то важное в этот момент. По живому, по-земному понятно. Когда в финале стояли по краям сцены у противоположных порталов, а между нами пустое пространство расстилалось, сквозь него, казалось, искры летели – такое напряжение было. И в зале стояла такая же напряженная тишина.

Однажды, во время ленинградских гастролей, на роль Золотуева вместо Игоря Козлова ввели Георгия Буркова. Это было страшно для меня. С Игорем Григорьевичем мы сыгрались, сцена шла выразительно, это был диалог равных партнеров в театральном смысле. А тут началось такое! Я чувствовал себя, как вратарь во время хоккейного матча, когда он стоит в воротах и не может отразить ни одной атаки. Одну шайбу пропустил, вторую пропустил, третью, четвертую, пятую и уже не играет, а думает только об одном: «Господи, скорее бы это все закончилось, когда же это закончится?!» Для меня это была мука, потому что Жора меня как артиста буквально «раздел», размазывал по стенкам так, что я совершенно ничего не мог сделать. Ни-че-го. Он играл со мной, как с котенком, настолько был импровизационно свободен, что в общих сценах постоянно доминировал и, как партнер, занимал позицию

«сверху». Внутри него сидел какой-то провокационный чертик. Он вытворял такое, что зал просто лежал от смеха. У него была такая волшебная органика и такой уровень мастерства, что переиграть его было немыслимо, абсолютно бесполезно. Только в «Вассе», где он играл Прохора, а я – его племянника Павла, я, как партнер, отыгрывался на нем – в той сцене, где бросался с ним в драку, так что только птичьи перья летели и оседали вокруг.

В том же сезоне в работу взяли «Продавца дождя» Ричарда Нэша. Леонид Викторович Варпаховский пришел на первую репетицию, посмотрел на нас и сказал: «Как мне повезло! На эту пьесу я собрал лучший состав из всего Советского Союза». Может, это была его дипломатия, но приятно было очень! Мы начали репетировать, пристраиваться к своим ролям, завязываться с партнерами, дело пошло, а когда расставались на лето, он говорит:

– Ну, вот, а сейчас я поеду в отпуск и буду сочинять спектакль!

На что я ему ответил тут же, буквально в одно касание:

– Леонид Викторович, а мы будем сочинять свои роли.

Должен заметить, на это он как-то косо посмотрел. Потом я понял, что он действительно сочинял спектакль в голове едва ли не «пошагово», а на репетициях шел точно по сложившемуся в его воображении рисунку.

Леонид Викторович был человеком крепкой закалки и прошел через многое. Его сначала обвинили в троцкизме и выслали в ссылку, а перед самой войной по доносу одного из коллег арестовали, судили и отправили в лагерь. С этапа, на какой-то станции в Средней Азии, ему удалось выбросить записку из окошка вагонзака: «Добрый человек, отправь эту записку по такому-то адресу». И кто-то добрый нашелся, отправил. Жена получила это письмецо и начала хлопотать. Благодаря ее хлопотам, его перевели в Магадан. Стало полегче, там все-таки театр был, Варпаховский устроился туда режиссером-постановщиком.

Несмотря на все страшное, что с ним произошло, Леонид Викторович сохранил в себе свет, который излучал в общении. И отсвет его внутреннего света в «Продавце дождя» чувствовался. Там блистал Володя Анисько в роли Билла Старбака. Там произошло открытие Эммы Виторгана как артиста. В роли Файла он, со своим роскошным экстерьером, выглядел настоящим американцем, ковбоем из вестерна. Самое главное – у нас хорошая героиня была, Мила Полякова, игравшая роль Лиззи. Это было очень точное попадание. Внешне – крупная, по-крестьянски сильная, настоящая фермерская дочь, а внутренне – лиричная, мягкая и очень трогательная. Насквозь земная и вместе с тем поэтичная. Сила ее была в слабости. Это видно в заснятом на пленку спектакле. Надо сказать, что запись спектакля происходила, когда он уже подразвалился, и многое из оттенков игры пропало. Собой, своей игрой я в этой записи очень недоволен. Но Мила хороша здесь, как в день премьеры.

Нам в главные назначили Владимира Николаевича Кузенкова, хорошего артиста, грамотного режиссера. Он увлеченно взялся за дело. На гастролях устраивал читки пьес, и вся труппа на эти читки приходила, скрипела зубами, но приходила. Он обладал своеобразным мышлением, был силен в режиссерском анализе, делал неожиданные разборы. Я с большим уважением вспоминаю этого талантливого человека. Особенно интересно шли репетиции пьесы Теннесси Уильямса «Ночь игуаны». Спектакль мы довели до генерального прогона, но сыграли всего один раз. Ему не дали ход, потому что Управление культуры его запретило. Не знаю, объясняли они как-то свой запрет или просто сказали «нет». Нет и все – нередкая штука в те времена. Но все-таки этот спектакль состоялся: на генеральном прогоне его видел Виталий Вульф, переводчик пьесы, какие-то хорошие слова говорил после просмотра.

Занятость у меня в театре по-прежнему была бешеная, но какая-то инерционная, ничего стоящего из ролей, за одним исключением. В 1976 г. Георгий Бурков уезжал на съемки, и Владимир Николаевич ввел меня на его роль в «Живой труп». Своего Федю Протасова я в первый раз сыграл на гастролях в городе Кирове. В целом неплохо, можно сказать, удачно. Помогло волнение, оно как-то легло на роль, и я сумел

дойти до той грани, когда невозможно держать себя в руках и следует нервный срыв. В Москве я тоже играл, но недолго, потому что спектакль был уже «изработан», и его сняли.

Ничего с нашим театром у Кузенкова не получилось, и ему пришлось уйти. Мы опять остались без режиссера. За четыре года без крепкой режиссёрской руки мы все как-то распустились, и в дисциплинарном отношении, и в плане профессиональной этики.

Что распад зашел очень далеко, ясно показал один случай. Была у нас одна актриса, приличный профессионал, хорошая деваха, но что-то у нее во взаимоотношениях со «стаей» не сложилось, ее невзлюбили и однажды нашли возможность выразить свою нелюбовь. Произошло это на мольеровском спектакле «Господин де Пурсоньяк». Она играла одну из маленьких ролей, и на вечернее представление пришла навеселе – вероятно, надеялась, что ее не заметят в массовке. Но когда подошла ее сцена, которая разыгрывалась при большом скоплении народа, все от нее как-то враз отстранились и образовали широкий круг. Вместо того, чтобы закрыть, прикрыть, выручить, бросили одну и выставили на общее обозрение: вот, полюбуйтесь. Это легло пятном на всех участников спектакля, потому что был поруган основной закон театра: какие бы отношения с партнером у тебя ни были, на сцене можно только помогать, а ни в коем случае не подставлять. Есть закон стаи, и если он нарушается, то стая распадается и уже ничего хорошего быть не может.

Мне кажется, что именно с этого момента, с нарушения внутренней нормы артиста, началась настоящая гибель нашего театра.

Если бы на посту художественного руководителя не появился Андрей Алексеевич Попов, для нас все было бы кончено. Помню этот худсовет, где Андрей Алексеевич читал нам книжку Питера Брука «Пустое пространство». Сидел с завязанным горлом, сипел, будто совсем простыл, но мне показалось, что он больше играл в больного – проверял наши реакции. Разъясняя отдельные страницы, приводил примеры из своего большого опыта. Он очень хотел внедрить бруковские открытия в

А. Попов

нас. Акцент делал на моменте актерского восприятия, культивировал этот момент в труппе, много беседовал с нами о психологии актерского творчества.

Андрей Алексеевич пришел в наш театр не один, а с тремя молодыми ребятами, выпускниками режиссерского факультета ГИТИСа. На труппе он представлял их как своих учеников. Очень разные, они вместе смотрелись органично. Между ними очень определенно и с большой точностью были «распределены роли». Наблюдалась своя иерархия: Борис Морозов в основании, Иосиф Райхельгауз немножко сбоку, а наверху Анатолий Васильев.

Конечно, они немножко играли в это, так сказать, театрально выстраивали свой режиссерский имидж.

Борис выглядел, как должен выглядеть настоящий советский режиссер. У него был строгий облик и всегда аккуратный внешний вид.

Был серьезен, солиден и, с партийной точки зрения, смотрелся вполне «правильным», таких власть должна была привечать. Иосиф, напротив, был весь такой раскованный, поэтический, одесский. В нем было что-то глубоко «неправильное», власти таких недолюбливали. И особой живописной формой отличался Анатолий: борода, длинные волосы, магия притяжения. Он действительно был притягательным. По тому, как и что он изрекал, сразу было видно – ну, настоящий художник, мыслитель, и все тут. И это в наше, понимаете, советское время!

Эта троица была «на ура». Они образовали при Андрее Алексеевиче режиссерский штаб и сразу пошли в атаку, в творческую атаку. Борис Морозов репетировал «Брысь, костлявая, брысь!» Шальтяниса, Иосиф Райхельгауз начал работать над «Автопортретом» Ремеза для малой сцены, Анатолий Васильев взялся за первый вариант «Вассы Железновой» Горького. С ними была еще замечательная Людмила Голубкова, режиссер театра Станиславского, она им очень помогала во всех начинаниях.

У меня в молодости был собачий нюх на новое. Когда ребята пришли, от них хлынул такой поток новизны, что я сразу понял: нужно идти туда! За ними! Я охотно принял участие в постройке малой сцены. Помню, как отбойным молотком пробивал дверь в стене. Этот закуток наверху предназначался для новых спектаклей, и мы его сами отстроили. Все делали своими руками: и красили, и мыли, и мебель туда таскали.

А. Васильев

Я уже понимал, что режиссеры режиссерами, но необходимо и самому пытаться разуметь и что-то самостоятельно делать в профессии. Появилась необходимость в осознании сути актерского дела. Приохотить меня к этому много было попыток – и со стороны Гончарова, и Львова-Анохина, и Варпаховского. Но только теперь начали вспоминаться уроки по мастерству актера моих щепкинских педагогов – Виктора Ивановича Коршунова, Юрия Мефодьевича Соломина, Павлы Захаровны Богатыренко. А еще до этого со мною занимался мой первый театральный наставник, руководитель театральной студии «Родник» Валентин Иванович Захода, которого я благодарно помню! Наверное, надо было созреть для того, чтобы понять: научить нельзя, а надо самому научиться.

И я пошел на выучку к Альберту Филозову. Да, пошел к нему в ученики, потому что он знал больше меня и существо театра понимал лучше. Летом 1976 г. мы вместе отдыхали в Ялте и много говорили – о театре, актерстве, профессии. Возник какой-то общий порыв к учебе. Поначалу он выливался в разговоры о системе Станиславского. Разговоры, разговоры. Для меня это было внове: подход к роли по науке, а не по какому-то наитию.

Как артист, Алик отстаивал принцип абсолютной точности игры и шаг в сторону от намеченного на репетициях считал подрасстрельным делом. Он всегда стремился понять, про что играет. Когда репетировал Вестника в «Антигоне», ходил к знаменитому чтецу Дмитрию Николаевичу Журавлеву, вместе с ним работал над монологом. И делал его здорово. Как он потом играл во «Взрослой дочери молодого человека» – как часы! Находясь в предельно обостренном состоянии, он «держал» всю композицию спектакля.

Вернувшись после отпуска в Москву, мы всерьез занялись методологией. Взяли в работу

пьесу Ануя «Томас Беккет» и по ней проходили элементы системы Станиславского. Алик умел обставить репетиции. Мы приходили к нему на старую квартиру, усаживались у аквариума, он ставил чайник на огонь, кипятил воду, засыпал кофе в стакан, заливал его кипятком, закрывал блюдцем и говорил: «Сейчас настоится». Это был наш ритуал перед началом разбора пьесы.

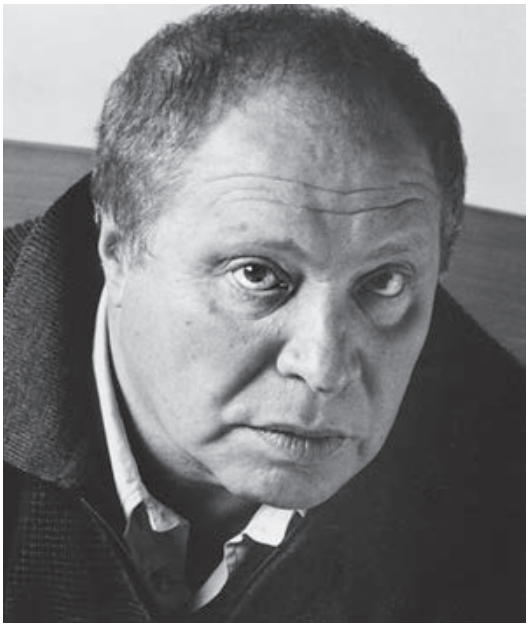
Долго не давалась сцена, когда Король приходит на могилу Томаса и разговаривает с ним: «Ну что, лежишь? Тебе хорошо, а я вот здесь мерзну, стою на ветру, мучаюсь…». Помню, как Алик бился со мной, чтобы я эти слова непосредственно адресовал ему. Не интонировал, не наигрывал, зряшно не «переживал» по поводу своей утраты, а конкретно обратился к покойному другу, который лежит в могиле под землей. На одной из наших посиделок я, наконец, услышал его, перестал восклицать и попросту заговорил с Томасом: «Ну, как, хорошо тебе там? Ты там лежишь, а я здесь. Тебе не жалко меня?» И все в этой сцене встало на место. Я словил настоящий кайф от того, что понял, как это можно сделать.

Алик пробудил во мне внутреннюю творческую активность, за что я навсегда ему благодарен. Самое главное: я тогда уразумел простую, но важную для актера вещь. Действенность посыла, диалога, поведения состоит в том, чтобы ясно видеть, отчетливо представлять себе то, про что говоришь. Это лишь маленький штришок в общей системе актерского дела, только крупица подлинного понимания, но это уже кое-что. Эти поиски я начал еще на «Прощании в июне», на «Женитьбе Белугина» во многом шел ощупью, а в работе над «Томасом Беккетом» осознал и сформулировал точно.

Правда, дело кончилось ничем. Своими актерскими силами мы довели спектакль до прогонов, режиссеры посмотрели нашу работу, но отреагировали вяло, завершать его не захотели и в репертуар не взяли. Не знаю, почему. Наверное, это не вписывалось в их планы. Может, Алик знает лучше.

В постановках Бориса Морозова «Брысь, костлявая, брысь!» и «Сирано де Бержерак» я не был занят. Сотрудничать мы стали позднее, когда встретились в Малом театре, а пока только свели знакомство на телевизионных съемках «Женитьбы Белугина». Где мы только этот спектакль не играли – по всей России, в Польшу возили, в Воркуте при трескучем морозе играли по три спектакля в день. Естественно, он был уже самортизирован. Когда спектакль идет долго, возникает инерция исполнения. Артист не видит ничего вокруг, не слышит партнера, играет, как говорится, на «моторе», на готовом темпераменте и обрастает, обрастает штампами. Снимали в павильоне, и Борис Афанасьевич очень помог нам. Он как-то очень здорово нас всех остановил: вправил все вывихи, перевел на конкретику все наши действия, вообще поставил каждую сцену на свое место, точно по «школе». Он откорректировал и

Б. Морозов



И. Райхельгауз

обновил одряхлевший спектакль, за что я ему благодарен до сего дня.

Первой постановкой Иосифа Райхельгауза должен был стать «Автопортрет» Ремеза. Заняты в нем были четверо – Алик Филозов, Алла Балтер, я и совсем юная Галя Петрова. Первая читка. Начали читать пьесу по ролям, и тут Галина показала такой класс работы, что на удивление. Ничего специально не играя, она легко присваивала все ситуации, диалоги, подтексты. Мне даже обидно стало. Она только окончила институт, и так точно все делает, а я не могу, потому что засорен профессиональными навыками. Решил освобождаться от приблизительной игры «вообще» и стал, как учил Львов-Анохин, под каждой фразой подписывать формулировку: обозначать словом, что мой герой здесь делает. Это был еще шаг к тому, чтобы стремиться к подлинности действия, искать в тексте мотив поведения: что стоит за строкой, что толкает твоего персонажа на тот или иной поступок. Нельзя работать над ролью без осмысления роли, без знания, как вовремя выдать нужную программу действий.

Для работы над спектаклем Иосиф через дирекцию выбил творческую командировку в Серебряный бор, и мы все туда поехали. Актеры с превеликим удовольствием, это понятно. Мой личный организм этого требовал, потому что этого хотел мой герой: сбежать от всего, уехать на природу и рисовать картины. Наши актрисы оставили свои семьи, дома и поехали тоже.

Когда наговариваются какие-то вещи, рождаются какие-то придумки, даже не связанные с текстом, идет не разбор букв в пьесе, а анализ внутренних ходов – это очень интересно. Очень. Конечно, мы там не столько репетировали, сколько нарабатывали атмосферу. Приглядывались друг к другу, пристраивались, вступали в партнерство, наращивали контактность, налаживали диалоги. Здесь возникал увлекательный для всех момент игры, в ней-то все и дело. Ведь взаимоотношения в театре – это тоже игра. Когда Толя Васильев приезжал к нам, мы его встречали почтительно, как «шефа», хотя он был не на много старше нас, а мне так вообще ровесник. И в этом присутствовала доля игры, вот в чем прелесть! Думаю, в студии Михаила Чехова была именно такая игровая атмосфера – они все подыгрывали друг другу, с удовольствием, с радостью, просто от избытка молодых сил. Когда мы репетировали в Серебряном бору – там это тоже возникало.

Но вся наша работа ушла в песок. Спектакль закрыли, вернее, не разрешили. Ничего в нем не было антисоветского или диссидентского. Скорее – интонация не та. Она стилистически выпадала из тогдашнего времени. Иосиф и сейчас считает, что это была его лучшая режиссерская работа. Думаю, ребят уже тогда решили из театра убрать, а спектакль запретили как первую акцию этой программы.

Анатолий Васильев мне был очень интересен как субъект мышления. Вообще меня всегда притягивали люди с мозгами, может, потому, что у меня самого их не слишком много. Привлекала в них музыка мысли, мелодия мышления. Когда Капица вел телепрограмму «Очевидное–невероятное», я наблюдал за ним и почти физически ощущал движение его

мысли, осязал форму, в которой мысль движется и развивается. В Толе эта энергия мысли тоже ощущалась, и с ним как режиссером хотелось встретиться в работе.

В «Вассе Железновой» я не был занят и вполне мог пройти мимо Васильева. Нас свел случай. Роль Павла репетировал Сережа Шакуров. Когда первые два акта были уже сделаны, он получил предложение сняться в фильме «Хлеб» и уехал на съемки. Толя не мог его ждать, и предложил роль Павла мне.

Индивидуальные репетиции проводились в гостинице «Ленинград», в номере, который для него снимал театр. Там все началось. Номер был красив: на верхнем этаже, с двумя окнами и большим балконом, где стояли какие-то занятные пирамидки и откуда открывался роскошный вид. На этом фоне пошла игра в активные «догонялки», потому что первые два акта были уже сделаны и занятые в спектакле артисты ушли далеко вперед.

Догонять пришлось на форсаже, а заключался этот форсаж в том, что невероятно трудно было отказаться от определенных профессиональных наработок. Дело оказалось не в том, чтобы выучить текст и запомнить мизансцены. Суть дела заключалась совсем в другом.

Васильевская система работы разительно отличалась от всего того, что я делал раньше, и тут пришлось, конечно, покрутиться. В актерской игре, какая бы она ни была подлинная в отношении к правде переживания, всегда присутствует момент имитации. При всем старании, уничтожить ее совсем практически невозможно, но я должен был свести ее до уровня, приемлемого для васильевского спектакля. Этим мы с Толей и занимались на индивидуальных репетициях. Его было не провести, он зорко подмечал любую, самую достоверную подделку и счищал ее абсолютно беспощадно.

Первые два акта мы прошли, а третий не был сделан совсем, и работа продолжилась с остальными артистами, занятыми в спектакле. Начались совместные этюдные поиски – себя в роли и роли в себе. Этюды, этюды, этюды. Игрались они на обнажении нерва, на сдирании кожи, на откровении.

Чтобы оголить свою подноготную, приходилось иногда доходить до таких душевных глубин, о которых невозможно рассказать, а можно только раскрыть в этюде. Все для того, чтобы расширить рамки внутреннего психологического аппарата, раздвинуть диапазон психики и забить внутрь обнаженные этюдом новые нервные возможности. Это значило: не говорить «я такой хороший, это мне несвойственно, поэтому чего-то в моем герое не могу понять», а рассказать откровенно о своих взаимоотношениях с персонажем. Но сделать это так, чтобы поле между ним и твоим «я» было честным.

Можно сказать, что мы, все вместе и каждый в отдельности, были интересны Васильеву, как химические частицы – химику. Он смешивал нас в этюдах, как в колбах, безжалостно взбалтывал нашу психику и получал какие-то новые

А. Филозов

соединения. Но при этом все время твердил об авторстве артиста. Добивался от нас индивидуальной авторской окраски режиссерских заданий. Мы должны оставаться самоценной краской, но при этом ложиться в общую палитру в точном соответствии с тем цветом, который ему нужен. В этом смысле палитра актерских индивидуальностей у него в «Вассе» была очень разнообразная. Лиза Никищихина, Наташа Каширина, Юра Гребенщиков, Борис Романов, Марина Хазова – все выходили на исповедальность исполнения. Может быть, труднее других приходилось Аллочке Балтер, но потом и она вышла на это.

Мы сознательно шли за Васильевым, потому что находились «в художественном заговоре внутри театра». Это очень правильное выражение Георгия Александровича Товстоногова. На какое-то время готовящийся к выпуску спектакль действительно должен быть отделен от всего театра. Отделен по-настоящему. Процесс работы над ним не должен растворяться в текущем репертуаре, в сложившихся на театре отношениях, вообще ни в чем стороннем. Глубина эмоционального погружения актера в работу не должна быть нарушаема ничем. Ведь он проделывает тройную работу: находит в себе те «колки», которые намечены в потоке аналитического разбора; ищет отклика в партнерах и, наконец, вступает в игру с режиссером, чтобы стать его соавтором. В момент анализа пьесы, в «вычислительный» момент репетиций надо быть на стороне режиссера, создать ему комфортные условия работы. А для этого себя подавать как бы чуть-чуть «снизу» в иерархии отношений. Подыграть немного: иногда внимательно слушать, наклонив по-собачьи голову, даже если он несет полную чушь. В этом есть свой игровой момент вокруг спектакля.

По композиции Васильев предлагал абсолютную точность: импровизационную свободу существования в жестких композиционных рамках. Не играть «вообще», а точно выполнять определенные действия и идти определенным путем к цели. Качество действия определялось через конкретное слово. Как только я схватываю и держу это слово – я уже свободен. Потому что это слово стало «моим», и я могу импровизировать с ним, на нем, вокруг него. Тогда сегодня я играю по живому, не так, как играл вчера, но играю не сам по себе, а в тесной завязке с партнерами.

В нормальном театре считалось особым актерским шиком уметь «распушить концовочку» – каким-нибудь броским приемом, не всегда законным, закончить сцену на аплодисментах. Артист отыграл, под финал сорвал аплодисменты и, уходя, унес с собой всю накопленную энергию действия. Васильев такому театру сказал «нет». Он строил действие так, чтобы вся энергетика оставалась внутри спектакля, а не уносилась за кулисы. Это была живая среда общения, в которую мы входили и сообща на нее работали. Никто не уносил ничего со сцены, не «пушил концовочку». Спектакль ощущался нами как упругое энергетическое тело, мы входили внутрь него и каждый оставлял там часть себя. Никто, уходя со сцены, не забирал с собой ни одного кусочка этой энергетической среды. Никто. Декорации так были сделаны Игорем Поповым, что мы и не могли никуда уйти, а оставались за стенкой в ожидании своего выхода. И пока там сидишь, физически чувствуешь, как эта энергетическая пульсация идет! Особенно остро она ощущалась в паузах, где была особенно густая. И это мы, все вместе, создавали эту живую пульсацию среды. Мир создавали!

И как все играли! Я уж не говорю про то, как тактично Георгий Бурков, с его юмором и талантом, ограничивал блеск своей «номерной» игры. А как Лизочка Никищихина играла Вассу, это не передать! Никогда не забуду Юру Гребенщикова и Аллу Балтер, и Милу Полякову, и Бориса Романова, Каширину Наташу в этом спектакле. Были зрители, которые говорили о жестокости постановки, однако при всем том всегда замечали: «Но как вы все-таки друг друга любите!» Внутри существовала наша очень большая тяга друг другу, и они не могли этого не чувствовать.

Мы собирались перед каждым спектаклем – разговаривали, смотрели друг другу в глаза, что-то обсуждали. Толя подходил к нам и говорил всякие настраивающие слова: «Представьте себе: пустыня, жара страшная, в пустыне стоит одинокий музыкант и играет на

В. Бочкарев

саксофоне». (Толя джазом сильно увлекался, везде его слышал, даже когда вскользь «Утиную охоту» упоминал, говорил, что по движению чувств, по композиции – это чистый джаз.)

Причем тут джаз в пустыне? Какое это имело отношение к Горькому, к его дождливой погоде? Но этот образ будил в артисте объем, уводил в протест против разлада в доме Железновых. Это очень здорово настраивало: когда по действию все разобрано, по мысли все понятно, и недостает какого-то ощущенческого образа, чтобы все сошлось и ожило. Толя старался давать такие наброски, чтобы артисты начали внутренне вибрировать, излучать наружу все, что сделано по роли, и вышли на нужную атмосферу. Его словесные зарисовки будили эмоциональное восприятие, тревожили воображение и расшифровывались как сплошной поток атмосферы. Через эти «картинки» ты мог играть первые реплики, первые сцены и, может быть, весь спектакль.

Собираемся за кулисами. Ждем. И чем ближе к началу, тем отчетливее внутри начинается – звучание саксофона, джазовые переливы, тихое воркование голубей. Открывается занавес, включается свет и наверху в голубятне голуби начинают разговаривать звучнее: «гули, гули, прх, фрр-р». Горловым таким звуком. И началось, и пошло… Мой выход.

Я выходил с голубем на пальце, нес его осторожно. Однажды птица стала вырываться, и я ее отпустил: боялся сломать лапки. А голубь пролетел по зрительному залу над публикой, очень низко, почти задевая головы, вернулся и снова сел ко мне на руку. Фантастика! Чистой воды шаманство.

19 апреля 1978 г. состоялся последний прогон. По окончании Толя обратился к нам: «Вот и все. Сегодня премьера. Как ни больно с вами прощаться, но это так». Но он только сказал «прощаться», а сам после первых четырех спектаклей вернул всех исполнителей в «учебный класс». Почувствовал, что мы потянули его замысел на старые театральные рельсы.

Это возвращение было абсолютно непривычно и очень интересно.

Ты профессиональный актер, хорошо знаешь обозначенную тропку, по которой пойдет развитие спектакля и развитие роли, на премьерных представлениях ты ее уже почувствовал. И вдруг Васильев у тебя выбивает эту тропку. Трудно «сбросить» закрепленное на зрителе, но еще труднее удержать нажитую на репетициях подлинность существования. А он снова и снова переводил нас на обновление взаимоотношений, менял предлагаемые обстоятельства, трансформировал наши действия. То есть смещал время обратно в репетиционный процесс. Потом я этого не встречал нигде. Постоянный путь вперед и шаг назад – это мощно. В таком шаге назад происходит некое сжатие энергии, которая потом вытолкнет тебя вперед.

«Первый вариант “Вассы Железновой”» навсегда остался в моей памяти вершиной, на которую я мысленно ориентируюсь. Это идеал того театра, в котором мне хотелось бы играть. Жаль, что от него у нас ничего не сохранилось, кроме воспоминаний. Толя, как человек хозяйственный, когда уходил из театра, все забрал – и сделанную аудиозапись, и наши фотографии.

Андрея Алексеевича Попова и его учеников начали выталкивать из театра очень скоро. Началось со спектакля Райхельгауза. «Автопортрет» запретили, а мы его сыграли в Ростове. Там на берегу реки стояла ротонда какая-то, в ней картины художников висели, выставка современной живописи была. Ну, как было на ее фоне не сыграть – это же тематически все совпадало! Естественно, об этом стало известно, и Иосиф огреб кучу неприятностей.

От Андрея Алексеевича требовали, чтобы он отчислил из театра Райхельгауза, но он его отстаивал, в суд приходил, защищал. И остался практически в одиночестве. Давление на него возросло и, в конце концов, наступил такой момент, когда он уже не мог держаться и подал в отставку с поста художественного руководителя.

Надо сказать, что его ученики как-то уж очень самостоятельно тогда себя повели и проявили. Какое-то время они еще продолжали работать, но потом один за другим ушли – у каждого была своя дорога. У меня в связи с этой ситуацией – своя. Не хочу здесь приводить подробности этой мутной истории, но она меня «достала» и подтолкнула к тому, чтобы уйти из театра.

Я подал заявление об уходе сразу после того, как уволили Андрея Алексеевича. Так и написал: «В связи с изменением художественного руководства, прошу меня рассчитать». К тому же, в новых постановках я не был занят. Что-то в этом театре для меня оказалось исчерпано, изжито, а раз так, надо уходить. Мы всей компанией решили тогда уходить из Театра Станиславского. Это был поступок всего актерского ансамбля «Вассы Железновой». Но так получилось, что кто-то подал заявление, кто-то не подал, а в результате уволился я один.

После спектакля мы собирались куда-то идти. Выхожу вместе со всеми, но пока туда-сюда оглядывался, замешкался как-то, все разошлись, а я стал вспоминать, куда же мы собирались пойти и надо ли их догонять. Короче говоря, остался на улице в одиночестве. А тут компания какая-то подвыпившая мимо проходит, и я им под руку попался, вернее, под кулак, да увесистый. Даже сообразить ничего не успел – раз! И все. Уже по скуле получил.

Пьяная компания удаляется. Мимо какие-то люди проходят. Никто не обращает внимания. У меня внутри тишина. Стою, держусь за скулу и думаю: «Это тебе за театр, за то, что ты ушел. Так театр с тобой простился».

В этом ударе была какая-то своя правда, в том смысле, что надо было эту историю как-то заканчивать – как бы утвердить уход, зафиксировать конец. Удар – и после этого рухнул занавес. Бум, и все – запечатано добро и не дашь другого финала, не переиграешь сцену. Получилось очень, я бы сказал, сценично.

Когда оборачиваешься назад, понимаешь, что часто тот или иной поступок был тобою не до конца продуман, осознан. Это тот порыв, когда твоя природа говорит: «Хватит!» Это предел, за которым ты не подвластен никаким разумным доводам. Так в жизни у меня бывало. Тянешь, тянешь, что-то пытаешься оправдать, думаешь, а если ты не прав? И вдруг в какой-то момент хлоп – и шторка закрывается. А потом

удивляешься: разве могло быть иначе, зачем же ты тянул так долго?

Пятнадцать лет жизни в Театре имени К.С. Станиславского сегодня вспоминаются как время учебы в «школе Станиславского», глубинного вхождения в актерскую профессию. За годы работы я понемногу стал понимать, что такое действие, которое через данное ему определение, через конкретное слово откликается где-то внутри и дает толчок к верному поведению. Атмосферу видения, образный ряд, ассоциативную цепь тоже нужно добавлять к найденному, но уже потом. А изначально обязательно надо определить, что изнутри тебя толкает к действию: какой мотив, какое побуждение. Важно даже не само действие, а то, откуда оно рождается, не столько слово, сколько тот воздух, что стоит за словом. А там оказалось всего очень много: какой-то удаленный до неразличимости берег, до которого доплыть нельзя, достать невозможно. Там уже бесконечность, в которую ты должен погрузиться, чтобы вести поиск своего отражения в этом пространстве без границ.

К этому берегу, который все время удаляется, нас вел Анатолий Васильев. Встреча с ним оказалась, может быть, самой главной в моей профессиональной жизни и оставила в ней глубокий след: он буквально за руку ввел меня в методологию актерского психологизма. Тогда во мне произошла «поправка прицела» на профессию: на правду актерства, на подлинность жизни образа, на художественность игры. Каждую свою новую работу я проверяю через него – а как бы он посмотрел.

Васильев досконально знает основу психологического театра, но не останавливается на этом. Дальше его влечет его талант, его звезда, его предназначение. Его режиссерская методология абсолютно уникальна. Это его личная, авторская психоаналитическая лаборатория – и как режиссера, как человека, и как мыслителя, и как изобретателя. Его репетиционная работа – практически научное исследование, что непросто для артистов. Надо обладать особой устойчивостью психики. Идет процесс вытеснения твоей личности, и в какой-то момент что-то внутри тебя начинает бунтовать. Тогда артист уходит от него. И я ушел, когда понял, что не очень ему нужен.

Толю я очень люблю и считаю нашим театральным Колумбом. Учеников у него много, но, может быть, сам он не всех назовет своими учениками. Он всякий раз как бы открывает новый объем, ставит там флажок и быстро оттуда уходит. Ученики рвутся туда, где им все вспахано, а он идет уже в другую сторону – его поймать практически невозможно. Возможно, он, действительно, гений, кто знает. Умеет затягивать: и расстанешься с ним, а продолжаешь оглядываться.

Из полученных в «школе Станиславского» уроков я сделал два вывода.

Во-первых, не терять постоянной тяги к обновлению – до старости, до самого конца жизни. Чтобы в итоге получилась не просто еще одна сыгранная роль, а обновленная жизнь в роли. Играть, как раньше не играл, очень трудно. Ведь для начала надо отказаться от наработанного и сделать шаг назад, а там сзади – ничего, может быть, пропасть, провал. А вдруг не сыграешь по-новому, провалишься в эту пропасть? Страшно. Но надо.

А второй урок такой. В работе над ролью не надо ориентироваться на знакомую театральность. Необходимо в себе вырастить свой собственный, самостоятельный, индивидуальный театр. И на этот идеальный образ театра опираться: его воплощать в ролях, с ним постоянно сверяться, чтобы не впадать в привычные приемы игры. Это тоже нелегко: на сцену выходишь, а там заученными интонациями разговаривают – и ты начинаешь туда же. Но переламывать эту инерцию в себе на каждом спектакле – нужно, необходимо, чтобы не актерствовать и оставаться художественным. Всю жизнь стремлюсь к этому, хоть и не всегда получается.

Театральная судьба разлучила меня с Театром Станиславского и привела в Малый театр. Но это уже другая, совсем другая история.

Подготовка к печати и публикация
Н. Шалимовой

Наши авторы

Абрамова Ольга, театровед, аспирантка ГИТИСа. Окончила переводческий факультет Московского государственного лингвистического университета (2007) и театроведческий факультет ГИТИСа (2015). С 2015 г., сотрудник Научно-исследовательского сектора Школы-студии МХАТ.
Контакт: abramova.oa@mail.ru

Авраменко Евгений Александрович, театральный критик. Член экспертного совета Российской национальной театральной премии «Золотая маска» (2016) и Высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит». Преподаватель Школы русской драмы им. И.О. Горбачева. Окончил Санкт-Петербургскую театральную академию в 2010, аспирантуру академии в 2013 году. Печатался в «Петербургском театральном журнале», журналах «Сцена», «Театральная жизнь», «Станиславский» и др. периодических изданиях. Живет в Петербурге.
Контакты: eugenavr@gmail.com

Бойкова Ирина Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург), театральный критик. В 1991–1993 гг. была в составе учредителей и первой редакции «Петербургского театрального журнала». Автор статей о современном театре в театральной периодике («Петербургский театральный журнал», «Театральная жизнь», «Балтийские сезоны», «Независимая газета» и др.) и научных сборниках.
Контакты: irinaboikova1@rambler.ru

Бочкарев Василий Иванович, актер театра и кино, театральный режиссер-педагог, профессор. Народный артист Российской Федерации. Дважды лауреат Государственной премии Российской Федерации. С 1979 г. – актер Малого театра.

Бюклинг Лийса, доктор философии, Хельсинкский университет. Научные интересы: работа Михаила Чехова в эмиграции, история русского театра в Хельсинки, финско-русские литературные и театральные связи XIX – XX вв.
Контакты: byckling@mappi.helsinki.fi

Вислов Александр Александрович, театровед, театральный критик. Работал редактором в журнале «Театр», заведующим отделом искусства «Литературной газеты». Служил заведующим литературной частью Московского театра-студии п/р О. Табакова, Частного театра М. Мокеева *Ulysses*, Центрального академического театра Российской Армии. С 2011 г. – педагог, мастер курса театроведческого факультета ГИТИСа. С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.
Контакты: alvis65@mail.ru

Галкин Андрей Сергеевич, аспирант Московской государственной академии хореографии.
Контакты: An_g_asp@bk.ru

Горфункель Елена Иосифовна, театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ). Лауреат премии имени А. Кугеля (2003). Живет в Петербурге.
Контакты: egorfunkel@mail.ru

Ефремова Надежда Георгиевна, в 1988 г. окончила театроведческий факультет ГИТИСа (курс И.Н. Соловьевой). С 1989 по 1992 гг. очная аспирантура ГИИ, Сектор классического искусства Запада. В 1993 г. ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, научный сотрудник научно-просветительского отдела; в 2013 г. научный редактор издательского отдела. С 1994 г. (по совместительству) редактор издательства ПОО «ДИ ДИК»; редактор журнала «Балет»; преподаватель Школы-студии МХАТ. В настоящее время научный сотрудник ГИИ, Сектор театра; соискатель степени кандидата искусствоведения, тема диссертации: «Школьный театр в России в конце XVII – первой половине XVIII в.: история возникновения, становление и функционирование, взаимодействие со светским театром (любительским и придворным)».
Контакты: nefremeo@yandex.ru

Жерновая Галина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент. Пенсионер. Вышла на пенсию с должности профессора Кемеровского государственного университета культуры и искусств (КемГУКИ), вела курсы истории театра (русского и мирового) и теории драмы. Научные интересы: история русского театра 1880–1890-х годов; античная трагедия (Эсхил) – теоретические аспекты; история Кемеровского театра драмы (1960–1990-е годы).
Контакты: zhernovaya_galina@mail.ru

Заболотняя Марина Владимировна, театральный критик, историк театра. В 1988 г. окончила ЛГИТМиК (РГИСИ), отделение театроведения. Училась в аспирантуре ГИИ. Тема научной работы – творчество Николая Акимова. С 1992 по 1996 г. – редактор отдела истории «Петербургского театрального журнала». С 1996 по 1999 г. – заведующая музеем Театра комедии им. Н.П. Акимова. С 2000 г. – завлит Санкт-Петербургского театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Автор более 200 статей о театре.
Контакты: m_zabolo@teatrvfk.ru

Наши авторы

Забродин Владимир Всеволодович, киновед, историк кино, научный сотрудник ГИИ и ВГИКа.

Заславский Григорий Анатольевич, театральный критик, кандидат филологических наук, зам. заведующего отделом культуры «Независимой газеты», обозреватель радиостанции «Вести ФМ», ведущий программы «Культпросвет» (Телеканал «МИР»). С 16 мая 2016 года исполняет обязанности ректора ГИТИСа.
Контакты: zaslavski@mail.ru

Кобец Юрий Васильевич, театральный критик, переводчик, экс-завлит С.-Петербургского ТЮЗА им. А. Брянцева. Окончил театроведческий факультет ГИТИС. Автор журналов «Театр», «Театральная жизнь», «Балтийские сезоны», «Современная драматургия», газет «Культура», «Экран и сцена» и других московских и петербургских периодических изданий. Переводчик пьес Т. Ружевича, С. Мрожека, Я. Ивашкевича, Г. Запольской, А. Стасюка и других польских драматургов (многие из них напечатаны в альманахе «Современная драматургия»), а также – автор театральных версий романов и повестей Ф. Достоевского, М. Горького, Ж. Амаду, Э. Портер и других писателей.
Контакты: lottin55@gmail.com

Коробков Сергей Николаевич, театровед, театральный критик, драматург. Кандидат искусствоведения. Заслуженный деятель искусств РФ. Лауреат Премии Правительства Российской Федерации. Лауреат Премии им. С.П. Дягилева. Автор журналов «Театр», «Музыкальная академия», «Театральная жизнь», «Музыкальная жизнь», «Балет», газет «Культура», «Известия», «Коммерсантъ», «Вечерняя Москва» и др. Автор книги «Путь в большой балет. Семь уроков в Пермском хореографическом училище».
Контакты: https://www.facebook.com/korobkov1?fref=ts

Кретова Екатерина Георгиевна, музыковед, музыкальный критик, кандидат искусствоведения. Музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец», заведующая литературной частью и директор московского театра «Школа современной пьесы».
Контакты: kretova@neglinka29.ru

Кречетова Римма Павловна, театральный критик. В 1958 г. окончила Государственный институт театральных искусств имени Луначарского (ГИТИС), по специальности «театроведение». 1961–1965 гг. – аспирант Института истории искусств (специальность – итальянский театр). Работала в газете «Советская культура» в отделе театра (1965–1974), обозревателем в журнале «Театральная жизнь» (1993–2011). Постоянно печаталась во многих газетах и журналах. В настоящее время – старший научный сотрудник музея Мемориальная мастерская театрального художника Давида Боровского. Книги: «Давид Боровский» (совместно с А.А. Михайловой). «Трое» (Любимов, Боровский, Высоцкий). «Убегающее пространство» Д. Боровского (раздел «Разговоры 90-х годов»). Кроме того, публиковала работы в сборниках, посвященных искусству театра, кино, телевидения.
Контакты: krechetova34@mail.ru

Маркарьян Надежда Александровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). Специалист по музыкальному театру, оперной режиссуре и дирижированию. Основная область исследовательских интересов – история западноевропейского оперного театра; история, теория и эстетика дирижерского искусства; современный оперный театр – режиссура и мастерство актера-певца. Автор многочисленных работ, опубликованных в России и за рубежом, в том числе монографий «Портреты современных дирижеров» (Москва: Аграф, 2003), «Кто в опере главный» (СПб: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2015).
Контакты: trebclef@yandex.ru

Михалева Элла Евгеньевна, в 1987 году окончила театроведческий факультет ГИТИСа (рук. курса Н.И. Эльяш). Работала журналистом в СМИ, ведущим экспертом Управления по делам музеев Минкультуры России, литературным редактором изд-ва «Литература», автор публикаций на театральные темы в различных изданиях, в том числе книги об истории Театра на Таганке «В границах красного квадрата».
Контакты: M-el22@yandex.ru

Москвина Татьяна Владимировна, писатель, театральный и кинокритик, публицист, актриса, один из создателей объединения журналистов «Петербургская линия». Главный редактор журнала «Время культуры. Петербург».

Родионов Дмитрий Викторович, театровед, окончил Государственный институт театрального искусства им. А.В. Луначарского (ГИТИС), Российскую академию государственной службы при Президенте РФ. Профессиональная деятельность связана с музыкальным театром: работал в Московском музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, «Новой опере», Большом театре, «Геликон-Опере». С 2007 г. – генеральный директор Государственного центрального театрального

Наши авторы

музея имени А.А. Бахрушина. С 2001 г. – главный редактор журнала «Сцена». Секретарь Союза театральных деятелей России. Автор и куратор ряда крупных культурных проектов, в частности, выставки «Большой театр за 225 лет» в Центральном Манеже (Москва, 2001), «Открытая Россия» (Пекин, 2009), «Чехов» (2010), «Постижение сада» (2011), «Театральный костюм на рубеже веков» (2014) и др.; автор публикаций по истории русского театра и современным проблемам театральной деятельности.

Скороход Наталья Степановна, театральный автор, более двадцати лет инсценирует прозу, сценические переложения Л. Толстого, А. Чехова, А. Пушкина и др. ставились во многих театрах России. Автор книг «Как инсценировать прозу» и «Леонид Андреев» в серии ЖЗЛ. Автор-составитель антологии «Сергей Эйзенштейн в отечественной рефлексии: pro et contra» (2014 г.). Кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГУКИТ, доцент кафедры русского театра РГИСИ.

Струтинская Елена Ивановна, историк театра, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания. Автор книги «Искания художников театра. Петербург – Петроград – Ленинград 1910–1920-е годы» (1998). Ответственный редактор сборника «Маска и маскарад в русской культуре XVIII –XIX веков» (2000). Автор статей об отечественной сценографии XX века.

Контакты: elstrut@sias.ru

Тимашева Марина Александровна, театральный критик, кандидат искусствоведения. Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода». С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.

Контакты: timaenot@mtu-net.ru

Токарева Марина Евгеньевна, закончила факультет журналистики Петербургского университета и аспирантуру СПбГАТИ. Работала обозревателем «Общей газеты», «Московских новостей». В настоящее время обозреватель «Новой газеты». Автор книг «Константин Райкин. Роман с театром», «Сцена между небом и землей. Театральные дневники XXI века».

Контакты: mtokareva08@mail.ru

Шалимова Нина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России ГИТИСа. Член диссертационных советов ГИТИСа, ГИИ, СПбГАТИ. Сфера научных интересов: история русского театра, русская классика, современный театральный процесс. Автор 46 энциклопедических статей в изданиях «Энциклопедия литературных героев» (1997) и «Энциклопедия литературных произведений» (1998). Автор книг: «Русский мир А.Н. Островского» (2000), «Театральные основы творчества А.Н. Островского» (2001), «Человек в художественном мире А.Н. Островского» (2007). Автор рецензий и статей о современном театре в отечественной периодике. Член Комиссии по театральной критике СТД РФ.

Контакты: nislanava@rambler.ru

Щербаков Вадим Анатольевич, историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник Сектора изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. 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 статей о русском режиссерском искусстве 1910–1920-х годов и книги «Пантомимы Серебряного века». Преподает историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. Вс. Мейерхольда. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда.

Контакты: vadshcher@gmail.com

Юрьев Андрей Алексеевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). Специалист по западноевропейской новой драме рубежа XIX – XX вв. Основная область исследовательских интересов – творчество Ибсена. Автор многочисленных работ, опубликованных в России и за рубежом, в том числе монографии «Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена» (СПб., 2013). Подготовил комментированное издание драм Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и «Росмерсхольм» в академической книжной серии «Литературные памятники» (СПб.: Наука, 2006). Стипендиат Ученого совета Норвегии (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999 – 2000). Неоднократно проходил научную стажировку в Центре изучения Ибсена при Университете в Осло (Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo). Член Международного ибсеновского комитета 1997 – 2000 (International Ibsen Committee 1997 – 2000).

Контакты: andr_ibsen@mail.ru

Наши авторы

Abramova Olga, theatre studies specialist, GITIS postgraduate student. In 2007 graduated from Moscow State Linguistic University and in 2015 from GITIS. Works in the MAT School–Studio Research Sector since 2015.
Contact: abramova.oa@mail.ru

Avramenko Evgeniy, a theatre critic. Member of Expert Council of the Russian National Theatre Prize The "Golden Mask" (2016) and St.-Petersburg's highest theatre prize "The Golden Soffit". Lecturer at Gorbachov Russian Drama School. Graduated from St. Petersburg Theatre Academy in 2010, post-graduated in 2013. Published his works in *The Petersburg Theatre Magazine, The Stage, Teatralnaya Zhizn, Stanislavsky* and other periodicals. Resident of St. Petersburg.
Contacts: eugenavr@gmail.com

Bochkarev Vasily, film and theater actor, theater director and teacher, Professor. People's Artist of Russia. Twice winner of the State Prize of the Russian Federation. Since 1979 – an actor of the Maly Theater.

Boykova Irina, PhD (Arts), associate Professor at the department of Russian theatre at Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg), theatre critic. In 1991–1993, she was one of the founders and took part in the first edition of The Petersburg Theatre Magazine. The author of articles about contemporary theatre in theatre periodicals *The Petersburg Theatre Magazine, Teatral'naya Zhizn', The Baltic seasons, Nezavisimaya Gazeta*, etc., and scientific miscellanies.
Contacts: irinaboikova1@rambler.ru

Byckling Liisa, PhD. In her academic interests are the work of Mikhail Chekhov in Emigration, the history of Russian Theatre in Helsinki, Finnish-Russian literature and theatre connections.
Contacts: byckling@mappi.helsinki.fi

Efremova Nadezhda, graduated from the theatrology faculty of GITIS (mastered by I. Solovieva). From 1989 to 1992 she was a postgraduate student at GIA, the Sector of classic Western art. Then in A.A. Bakhrushin's Museum, research fellow at the Department of education; 2013 academic editor of the publishing Department. Since 1994 (part-time) editor of the publishing house "DI DICK"; the editor of the magazine *Ballet*; teacher in the School-Studio of MAT. Currently research associate of The State Institute for Art Studies, Sector of theatre.
Contacts: nefremeo@yandex.ru

Galkin Andrey, postgraduated student of the Moscow State Academy of Choreography.
Contacts: an_g_asp@bk.ru

Gorfunkel Elena, critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor at SPbGATI, a winner of the A. Kugel Prize (2003).
Contacts: egorfunkel@mail.ru

Kobets Yuri, theater critic, translator, former literary manager of the St. Petersburg Bryantsev Youth Theatre. He graduated from Theatrology Faculty of GITIS. The author of *Theatre, Teatral'naya Zhizn', The Baltic seasons, The Modern Drama* magazines, newspapers *Culture*, *Screen* and *Stage* and other Moscow and St. Petersburg periodicals. Translator of plays by T. Ruzhevich, S. Mrozhek, Ya. Ivashkevich, G. Zapolskoy, A. Stasyuk and other Polish playwrights (many of them published in *The Modern Drama*), as well as author of theatrical versions of novels and stories of Dostoevsky, Gorky, G. Amadu, E. Porter and other writers.
Contacts: lottin55@gmail.com

Korobkov Sergey, drama, theater critic, playwright. PhD in Art History. Honored Artist of Russia. Awarded Prize of the Russian Federation and Prize of Sergei Diaghilev. Works with magazines and newspapers: *The Theatre, Music Academy, Theatrical Life, Musical Life, The Ballet, Culture, Izvestia, Kommersant, Vecherniyaya Moskva and others. The author of book Path to the Bolshoi Ballet.* Seven lessons in the Perm Ballet School/
Contacts: https://www.facebook.com/korobkov1?fref=ts

Kretova Ekaterina, musicologist, journalist, music critic. Graduated from the Gnesins State Musical-Pedagogic Institute (theory of music) and took a postgraduate course at the Moscow State Conservatoire (studying philosophy), music reviewer of the *Moskovsky Komsomolets* newspaper, literary manager and director of the School of the Modern Play Theatre (Moscow).
Contacts: kretova@neglinka29.ru

Krechetova Rimma, theatre critic. Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS) in 1958. 1961–1965 – took a postgraduate course at the Institute of Art History (Italian theatre). Worked as a reporter for the newspaper *Soviet Culture* in the theatre department (1965–1974), as a theatre observer in the magazine *Theatre Life* (1993–2001). Published articles in a large number of newspapers and magazines. Today senior researcher of the Memorial museum-workshop of artist David Borovsky.
Author of books: *David Borovsky* (co-authorship with A.A. Mikhailova), 2002; *Three* (Lyubimov. Borovsky. Vysotsky), 2005; *Running away space of D. Borovskiy (*Part *Conversations of the 90s*), 2006. Also published essays in anthologies on theatre, cinema and television arts.
Contacts: krechetova34@mail.ru

Наши авторы

Markaryan Nadezhda, Dr. Sc. (Arts), professor of Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). Specializes in music theatre, opera producing and conduction. Conducts researches in the history of western Europe opera theatre; history, theory and aesthetics of conducting art; contemporary opera theatre; production and actor-singer technique. A lot of works researching this problems are published in numerous Russian and international issues. Published books: "Contemporary conductors' portraits" (Moscow: Agraf, 2003), "How is a chief in opera?" (St.-Petersburg: St.-Petersburg State Theatre Arts Academy, 2015).
Contacts: trebclef@yandex.ru

Mikhalyova Ella, Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS) in 1987 (course mastered by Nikolay Eliyash). Worked as journalist in various Media, performed the job of leading expert in The Ministry of Culture, Museum Department, and the editor in The Literature Publishing House. Author of articles concerning the Theatre as well as the book In frames of the red square devoted to the history of Taganka Theatre.
Contacts: M-el22@yandex.ru

Moskvina Tatyana, writer, theatre and film critic, journalist, actress, one of the founders of the Association of journalists "Petersburg line". Chief editor of the magazine "Time culture. Petersburg".

Rodionov Dmitry, historian of theater, graduated from the Russian University of Theatre Arts/GITIS, Russian Academy of Public Administration under the President of the Russian Federation. Professional activities related to musical theater: he worked at the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Musical Theatre. *Novaya Opera,* Bolshoi Theatre, *Helikon-Opera*. Since 2007 – Director General of the Bakhrushin State Central Theatre Museum. Since 2001 – chief editor of *Stage* Journal. Secretary of STD of Russia. Author and curator of a number of major cultural projects, in particular, the exhibition *225 years of Bolshoi Theater* in the Central Arena (Moscow, 2001), *Opened Russia* (Beijing, 2009), *Chekhov* (2010), *Garden Comprehension* (2011), *Theatre costume at the turn of the centuries* (2014), etc.; author of publications on the history of Russian theater and contemporary issues of theatrical activities.

Skorokhod Natalia, theatrical author who deals with prose adaptations of more than twenty years. The author of the "How to adapt prose" (2010) and "Leonid Andreev": biography in the series of Lives of Remarkable People (2013). Author and compiler of the anthology "Sergei Eisenstein in the national reflection: pro et contra"(2014). PhD., associated Professor of St-Petersburg State Cinema&TV Institute, associated Professor of St-Petersburg State Stage Art Institute.

Strutinskaya Elena, PhD, theatre historian, vice director of The State Institute for Art Studies. Author of the book "Theatre Artists of Petersburg-Petrograd-Leningrad, 1910–1920. The Strivings for New Image" (1998). Editor of the collection "The Mask and Masquerade in Russian Culture of XVIII–XX Centuries" (2000). Author of the essays on Russian Scenography of XX century.
Contacts: elstrut@sias.ru

Shalimova Nina, Doctor of Arts, professor of the history of Russian theatre in GITIS. A member of dissertation councils in GITIS, GII, SPbGATI. Research interests: history of Russian theatre, Russian classics, and modern theatrical process. The author of 46 articles in the encyclopedic editions: the Encyclopedia of literary heroes (1997) and Encyclopedia of literary works (1998). Author of books: "Russian world of Alexander Ostrovsky" (2000), "Theatrical foundations of Alexander Ostrovsky's art" (2001), "The Man in the artistic world of Alexander Ostrovsky" (2007). The author of numeral reviews and articles on contemporary theatre in the national periodicals *(Petersburg Theatre Journal, Stanislavsky, Theatrical Life, Strastnoy Boulevard, 10, Culture, Nezavisimaya Gazeta, Rossiyskaya Gazeta)*. Member of the Commission on theatre criticism in the Theatre Union of Russia.
Contact: nislanava@rambler.ru.

Shcherbakov Vadim, PhD, theatre historian. Leading research associate of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Study in The State Institute for Art Studies. Takes part in all books and publications of this Department ("V.E. Meyerhold Heritage", vol.1–3; "Meyerhold and Others", a collection of articles and sources; "Meyerhold Lectures"; etc). As the co-editor prepared two books: "N. Tarabukin about V. Meyerhold" (with, respectively, Oleg Feldman) and "Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope" (with Béatrice Picon-Vallin). Author of many articles devoted to the director's art in the Russian theatre in the 1910–1920 and book "Pantomimes of the Russian Silver Age". Teaches theatre history in the Director's Magistracy. Vice-president of the Commission for Meyerhold's Heritage.
Contacts: vadshcher@gmail.com

Timasheva Marina, PhD, theatre critic. Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS). Worked as observer of radio "Svoboda". Since 2012 – Senior Researcher at The State Institute for Art Studies.
Contacts: timaenot@mtu-net.ru

Наши авторы

Tokareva Marina, theatre critic and journalist. Graduated from St. Petersburg University (Journalists' Faculty), took a post-graduate course at LGITMiK–SPbGATI, PhD. Worked as observer for Obshchaya Gazeta, Moscow News. Now – an observer for *Novaya Gazet*a. Author of the book "Konstantin Raykin. Romance with the Theatre", and "Stage between earth and sky".
Contacts: mtokareva08@mail.ru

Vislov Alexander, theatre researcher and critic. Worked as an editor in *Theatre* magazine and as an editor-in-chief of arts department in *Literaturnaya Gazeta*. Also in different years held a post of literary manager (dramatist) in some Moscow theatres: Oleg Tabakov Theatre-studio, Mikhail Mokeev`s private theatre *Ulysses*, Central theatre of Russian Army. Since 2011 is engaged in teaching in Russian University of Theatre Arts/GITIS, the master of course on theatre critic faculty. Since 2012 –Senior Researcher at the State Institute for Arts Research (Theatre Department).
Contacts: alvis65@mail.ru

Yuriev Andrey, PhD, professor at Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). Specialist in West European Drama at the turn of the nineteenth and twentieth century, notably Henrik Ibsen. An author of numerous research papers published in Russia and abroad, including the monograph *A Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theatre* (St. Petersburg, 2013). Prepared the critical edition of Ibsen's *Emperor and Galilean and Rosmersholm* within the academic book series "Literary Monuments" (St. Petersburg, Nauka, 2006). A scholarship holder of the Research Council of Norway (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000) for a scientific internship at the Center for Ibsen studies in Oslo (Senter for Ibsen-studier, Universitetet i Oslo). A member of International Ibsen Committee 1997–2000.
Contacts: andr_ibsen@mail.ru

Zabolotnyaya Marina, 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: m_zabolo@teatrvfk.ru

Zabrodin Vladimir, film critic, film historian, researcher at the State Institute for Art Studies and the Institute of Cinematography.

Zaslavsky Grigory, after school entered 1st Moscow Medical Institute named after I.M. Sechenov, after the second year of studies went to serve in the Soviet armed forces. After two years of army entered the Russian University of Theatre Arts (GITIS), department of theatre studies, graduated in 1993, PhD in philology (2011). Worked in theatre magazine "The Moscow Observer", "Musical Life", in "Gelicon-opera" theatre and in "School of Contemporary Play" theatre, in "Russian Magazine", in "The Nezavisimaya Gazeta" – 1993–2001 and 2001 – present, head of culture department. Host, director of culture department on radio "Mayak-24", director of the information office of "Radio Culture", presently – observer on Vesti FM.
Author of books: "Theatrical Moscow. Guidebook" (2009), prizewinner of Moscow literature and arts prize nominated in "Educational Efforts"; "Demi-season Booklet" (articles about plays of Moscow theatres of the recent years) – 2011, "Nezavisimaya Gazeta Publishing", Laureate of "October" magazine Prize and medal "To the Worthy" of the Russian Academy of Arts. Author of a course in history of Russian theatre read in Higher school of Television (department) Moscow State University.
Contacts: zaslavski@mail.ru

Zhernovaya Galina, PhD (Art History), Docent. Pensioner. She retired from the position of a professor of the Kemerovo State University of Culture and Arts (KemGUKI), courses in history of Russian and world theatre and drama theory.
Academic interests includes the history of Russian Theatre of 1880–1890; theoretical aspects of Ancient Greek tragedy; the history of Drama Theatre in Kemerovo.
Contacts: zhernovaya_galina@mail.ru

Аннотации

PRO НАСТОЯЩЕЕ

ТЕАТРАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ

Нина Шалимова
О «Русском романе» и по поводу его
Статья посвящена разбору спектакля «Русский роман» Миндаугаса Карбаускиса в Театре имени Вл. Маяковского. Автор помещает пьесу Марюса Ивашкявичюса о жизни и судьбе Софьи Андреевны Толстой, вдовы Л.Н. Толстого, в литературный контекст и подробно останавливается на сценах из спектакля, его художественном оформлении, структуре и актерской игре исполнительницы центральной роли Евгении Симоновой.
Ключевые слова: Л.Н. Толстой, Миндаугас Карбаускис, Марюс Ивашкявичюс, Театр им. Вл. Маяковского, Евгения Симонова, сценический реализм

Марина Токарева
Лев между Софьей и Анной
О спектакле «Русский роман» на сцене театра им. Вл. Маяковского. Пьеса Марюса Ивашкявичюса и постановка Миндаугаса Карбаускиса посвящена долгому роману Льва Толстого и Софьи Толстой; Константина Левина и Кити Щербацкой, и шире – связям творчества и биографии, автора и его героев, реальности и мифологии. Посмертная ретроспекция, которая разворачивается после ухода Толстого – сюжет спектакля, главный герой которого отсутствует, а главная героиня подводит итоги. Спектакль о Софье Андреевне Толстой – своего рода дайджест русских страстей – непостижимых и непобедимых.
Ключевые слова: Миндаугас Карбаускис, Марюс Ивашкявичюс, Евгения Симонова, Софья Толстая, Лев Львович Толстой, Владимир Чертков, Анна Каренина, Константин Левин

Марина Заболотняя
Пока он умирал
Рецензия на спектакль Театра им. Вл. Маяковского «Русский роман» по пьесе Ивашкявичюса в постановке художественного руководителя театра М. Карбаускиса. Взгляд из Петербурга после гастролей театра на сцене БДТ им. Товстоногова.
Ключевые слова: Лев Толстой, Московский театр им. В. Маяковского, Марюс Ивашкявичюс, Миндаугас Карбаускис, Петр Фоменко, Евгения Симонова

ПРЕМЬЕРЫ СЕЗОНА

Сергей Коробков.
Основной инстинкт
Статья посвящена опере «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича в постановке Римаса Туминаса на исторической сцене Большого театра.
В рецензии сказано, как Туминас наводит большие и малые мосты, заставляя вспомнить о неброской общности «фантастического реализма» Вахтангова (использовавшего иронию как определяющий сквозной прием) с музыкальным стилем Шостаковича, внедрявшего гротеск и сатиру в матрицу высокой трагедии.
Ключевые слова: Большой театр, «Катерина Измайлова», Дмитрий Шостакович, Николай Лесков, Евгений Вахтангов, Римас Туминас, Туган Сохиев, Исай Гликман, Адомас Яцовскис, Анжелика Холина, Валерий Борисов, Мария Данилова, Дамир Исмагилов, Надя Михаэль, Джон Дашак

Элла Михалева
В зеркале «Гоголь-центра»
«Кому на Руси жить хорошо»
режиссера К. Серебренникова
Театральный интерьер отражает не только время, но и эстетические взгляды художественного руководителя. На примере «Гоголь-центра» в статье показано взаимодействие пространства и заполняющей его идеологии. Как трансформировать пространство классического театра и что мы увидим под снятыми покровами. Спектакль «Кому на Руси жить хорошо», о котором идет речь в статье, представляет его как часть общего процесса и концепции «Гоголь-центра»
Ключевые слова: «Гоголь-центр», «Кому на Руси жить хорошо», Кирилл Серебренников, Николай Некрасов, Антон Адасинский

Григорий Заславский
Фарш, просеянный через сито
Рецензия на спектакль «Машина Мюллер», поставленный К. Серебренниковым. Автор помещает свои впечатления от премьеры «Гоголь-центра» в исторический контекст опытов реализации драматургии Хайнера Мюллера на отечественных подмостках.
Ключевые слова: Хайнер Мюллер, «Квартет», «Гамлет-Машина», К. Серебренников, «Гоголь-центр»

Нина Шалимова
Русский бег
В рецензии на спектакль Театра «Содружество актеров Таганки» анализируется режиссерское истолкование пьесы Михаила Булгакова «Бег», описываются ключевые сцены, рассматривается игра артистов. Делается вывод о верности сценического решения трагическому «зерну» автора.
Ключевые слова: Федосова, Булгаков, «Бег», «Содружество актеров Таганки»

Аннотации

Александр А. Вислов
Грозовой перевал Уланбека Баялиева
Рецензия на спектакль «Гроза», поставленный в Театре им. Евг. Вахтангова молодым режиссером Уланбеком Баялиевым и получивший достаточно большой резонанс, включая высокие оценки критической печати. По мнению автора, эта версия легендарной и хрестоматийной пьесы А.Н. Островского, обладая целым рядом достоинств, связанным, в первую очередь, с актерскими работами, в целом все же достаточно далека от совершенства. Работа режиссера подвергается анализу в свете высказанных им и напечатанных в программке спектакля теоретических рассуждений о произведении Островского, далеко не всегда находящих себе подтверждение в сценических решениях.
Ключевые слова: Театр им. Евг. Вахтангова, «Гроза», Уланбек Баялиев, интерпретация классики, традиция и новаторство

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК

Татьяна Москвина
Театр. Актер. Счастье
Статья посвящена его Величеству Актеру. Автор уверен, что личное счастье театрального зрителя – это актер, сила его воздействия, контакт его с аудиторией, что у Александринки полноценного контакта актера с аудиторией, как правило, нет, а в спектаклях Бутусова в Театре Ленсовета – есть. Именно с точки зрения воздействия актера на аудиторию автор рассматривает спектакли: «Город. Женитьба. Гоголь» Юрия Бутусова, «Грозу» в постановке Владимира Туманова, «Отелло уездного города», «Грех да беда на кого не живет» и «Восемь любящих женщин» во МХАТе им. Горького в режиссуре Владимира Бейлиса.
Ключевые слова: актер, Людмила Титова, Сергей Мигицко, Александр Новиков, Евгений Филатов, Сергей Агафонов, Александр Хатников

Елена Горфункель
Письма из Петербурга
Статья о четырех заметных постановках разных петербургских театров: Театра музыкальной комедии, недавно возникшего кукольного «Карлссон Хауса», совсем новой компании «Цехъ» и студии при обычной школе, готовой вступить в соревнование с профессионалами.
Ключевые слова: Театр музыкальной комедии, «Белый. Петербург», Андрей Белый, Георгий Тростянецкий, Георгий Фиртич, Константин Рубинский, Олег Головко, Тимофей Мокиенко, Виктор Кривонос, Игорь Шумаев, «Цехъ», «Никошенька», Николай Васильевич Гоголь, Виктор Бугаков, Андрей Чулков, Георгий Товстоногов, Анатолий Праудин, Екатерина Ханжарова, Вениамин Фильштинский, Генрих фон Кляйст, Эрнст Теодор Амадей Гофман, «Карлссон Хаус», «Одиссея», Древняя Греция, Алексей Лелявский, Белорусский театр кукол, «Сказка о Ване», Михаил Шеломенцев, фестиваль «Начало», Театральный центр «Семья», З.Я. Корогодский, школа № 27, студия «Перевоплощение», «Трактирщица», Карло Гольдони, «Арлекинада», Виктория Воробьева

Марина Тимашева
Мозаика сцены-5
Дневник сезона составлен из десяти рецензий. С точки зрения автора, в самые трудные 90-е гг. театр оставался территорией профессиональной и нравственной нормы, а сейчас в нем восторжествовал конформизм – по отношению к худшему, что есть в общественно-политической жизни. Самое забавное: наблюдать конформистов и конъюнктурщиков в оппозиции «режиму». Такой случай предоставляется всякий раз, когда министерство культуры предпринимает робкие попытки навести хоть какой-то порядок в расходовании казенных средств.
Ключевые слова: «Человек из ресторана», «Утиная охота», «Кот стыда», «На траве двора», «Бедность не порок», «Идиот», «Волемир», «Бунтари», «Последнее свидание в Венеции», «Кроличья нора», Театр «Сатирикон», театр «Эт Сетера», РАМТ, Театр им. Вл. Маяковского, Театральный институт им. Бориса Щукина, Государственный Театр Наций, Театр «Мастерская П. Фоменко», МХТ им. Чехова, Театр «Школа драматического искусства», Театр на Малой Бронной

Александр А. Вислов
Игра в правду или взаправдашняя жизнь?
В статье делается попытка рассмотреть «среднестатистический» репертуар современного провинциального театра, проблема формирования которого является одной из ключевых для «всероссийской» сцены начала XXI в. На примере одной, методом случайной выборки обнаруженной в интернете, хотя и весьма репрезентативной для периферии месячной афиши демонстрируются широко распространившиеся по стране принципы подхода к репертуарной политике театров. Отсутствие поиска, свежих идей, нежелание затрагивать проблемы, действительно волнующие сегодня общество особенно ярко обнаруживают при сопоставлении с положение дел в театре Германии. Впрочем, в России также есть позитивные примеры театральных коллективов, стремящихся быть актуальными и оригинальными, деятельность которых особо выделяется из общего ряда.

Аннотации

Ключевые слова: театры российской провинции, репертуар, актуальное искусство, современный немецкий театр, Красноярский ТЮЗ, Роман Феодори, Театр «Старый дом» (Новосибирск), Омский театр драмы, Георгий Цхвирава

ПО СЛЕДАМ ЗОЛОТОЙ МАСКИ

Вадим Щербаков
Игры гордого ума
Рецензия на новейший «Маскарад» Александринского театра, в которой автор пытается соотнести спектакль Фокина-Пастуха-Бакши с шедевром Мейерхольда-Головина-Глазунова и определить смыслы, рожденные в этой творческой работе с легендарным первоисточником.
Ключевые слова: Александринский театр, «Маскарад», В. Фокин, С. Пастух, А. Бакши, П. Семак, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Головин, А.К. Глазунов, Ю.М. Юрьев

Андрей Галкин
Худо возрожденная «Дочь»
Статья посвящена балету «Тщетная предосторожность» в постановке Сергея Вихарева. Автор анализирует хореографию и хореографическую драматургию новой редакции и сравнивает ее с постановкой М.И. Петипа и Л.И. Иванова (1885 г.).
Ключевые слова: балет, аутентизм, «Тщетная предосторожность», М.И. Петипа, Л.И. Иванов, С. Вихарев, Екатеринбургский государственный академический театр оперы и балета

Григорий Заславский
Не такие уж элементарные…
Рецензия на спектакль театра «Старый дом» (Новосибирск) «Элементарные частицы», который принимал участие в фестивале «Золотой маски» 2015. Произведение драматурга В. Дурненкова и режиссера С. Александровского заставило автора задаться вопросами об обоснованности присутствия этого спектакля в числе номинантов Национальной театральной премии.
Ключевые слова: Театр «Старый дом», В. Дурненков, С. Александровский, «Элементарные частицы», Национальная театральная премия

В СПОРАХ О НОВОМ

Наталья Скороход
Драма и человек
Анализ постдрамы. Часть III
Статья – третья часть исследования о развитии русскоязычной драматургии в эпоху «постдраматического театра» – рассматривает вопрос об отношениях в триаде «человек-персонаж-роль». Анализируя тексты для театра современного белорусского автора Павла Пряжко, автор пытается обосновать новаторские способы построения персонажей в новой драматургии.
Ключевые слова: актер, персонаж, роль, маска, Павел Пряжко, «осколочная структура» персонажа

Надежда Маркарьян
Дирижер в режиссерском театре.
К вопросу междисциплинарной координации
Статья посвящена специфически оперной ситуации двойного лидерства, провоцирующей трудности творческого взаимодействия режиссера и дирижера в оперном спектакле. Констатируется подчиненное положение дирижера – в интересах сохранения художественного целого. Выявляются постановочные системы, наиболее располагающие к разумному компромиссу.
Ключевые слова: дирижер, режиссер, двойное лидерство, повествовательная режиссура, поэтическая режиссура

Екатерина Кретова
Внуки голого короля,
или Додекафонный волос
в атональном супе
Автор анализирует одно из направлений современной музыкальной и театрально-музыкальной культуры, которое именуется «авангардом». С точки зрения автора, данное направление вне зависимости от его художественных достоинств и недостатков не может считаться авангардным, так как его язык, приемы, методы и стилистические особенности ни в коей мере не являются ни новационными, ни экспериментальными, а напротив – устаревшими и даже мертвыми. В статье открыто говорится о том, что создатели современных «авангардных» опусов занимаются шарлатанством и профанацией, а их апологеты сравнимы со свитой «голого короля». В качестве примеров анализируются сочинения и высказывания группы композиторов, участвовавших в проекте «Сверлийцы».
Ключевые слова: музыка, авангард, псевдоавангард, «Сверлийцы», додекафония, атональность, Артур Лурье, профанация

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Ирина Бойкова
Возвращение «Надежды»
Статья посвящена студенческому спектаклю мастерской Сергея Черкасского «Гибель “Надежды”» по пьесе Германа Гейерманса, поставленному на малой сцене Учебного театра «На Моховой»

(РГИСИ, Санкт-Петербург). Спектакль вернул на русскую сцену легендарное репертуарное название начала XX века (постановкой пьесы Гейерманса открылась в 1913 году Первая студия МХТ, сегодняшний спектакль выпущен к столетию петербургских гастролей Студии). Автор показывает, что студенческий спектакль, поставленный в ходе глубокого изучения методологии К. Станиславского и опыта Первой студии МХТ, не ставит целью повторить, реконструировать этот опыт, но ведет содержательный диалог с театральной легендой.
Ключевые слова: С. Черкасский, Учебный театр «На Моховой» (РГИСИ, Санкт-Петербург), «Гибель "Надежды"», Г. Гейерманс, Первая студия МХТ, Р. Болеславский, К. Станиславский

ЮБИЛЕЙ

Юрий Кобец
Без рампы…
Рассказ о первой постановке пьесы Ж. Кокто «Священные чудовища» Романом Виктюком в стране, «которой уже нет» (Киев, Театр им. Л. Украинки, 1987 г.), о спектакле, практически неизвестном российскому театральному сообществу. Тема игры, присутствующая во многих постановках режиссера, и тема любви, пронизывающая практически все его спектакли, здесь неразрывно переплелись. Поэзия Любви и поэзия Театра в прочтении пьесы Ж. Кокто, как ни в одном спектакле за последние четыре десятилетия, с наибольшей полнотой выражают творческое кредо Р. Виктюка, отражают, как зеркало, «жизнь в искусстве» этого известного режиссера.
Ключевые слова: «Священные чудовища», Ада Роговцева, Пьеро, Р. Виктюк, Ж. Кокто

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Александр А. Вислов
«… Есть особый отпечаток»
Рецензия на книгу доктора искусствознания, профессора Дмитрия Трубочкина «Римас Туминас. Московские спектакли», посвященной творчеству крупного литовского режиссера и постановкам, осуществленным им за последние полтора десятилетия в столичных театрах им. Евг. Вахтангова и «Современник».
Ключевые слова: Дмитрий Трубочкин, Римас Туминас, Театр им. Евг. Вахтангова, Театр «Современник», театральная монография, режиссерское искусство

Евгений Авраменко
О-форм-ленный Достоевский
Статья посвящена книге «Театр Достоевского в работах художников сцены. С.-Петербург – Москва. XX век». Этот сборник свидетельствует о серьезной научной и издательской работе Литературно-мемориального музея Ф.М. Достоевского. Составители сборника избрали неожиданный ракурс: они решили рассмотреть творчество великого писателя не просто через сценические трактовки, но более узко – через сценографию. Из панорамы московского и петербургского театра XX столетия выбраны 32 спектакля. Совершая своего рода путешествие по ним, читатель может проследить, как менялись сценографические принципы, как менялось понимание Достоевского и шире – отношения русского писателя с роковым XX веком.
Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского, сценография

PRO MEMORIA

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Галина Жерновая
Структура характера Афины в трагедии Эсхила «Эвмениды»
Выдвижение Афины в ранг главной героини требует доказательств. Предоставление доказательств и составляет содержание этой статьи. Структура характера Афины, построенного на четырех поступках, рассмотрена как отражение эсхиловской религиозно-театральной концепции.
Ключевые слова: структура, характер, этос, патос, главный герой, гармония, противоположности, праздничная культура, противоречие

Надежда Ефремова
Истоки драматургии С. Полоцкого и первая русская трагедия «О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных»
В статье исследуются истоки драматургии Симеона Полоцкого, просветителя, западника, православного монаха и первого придворного поэта эпохи царя Алексея Михайловича на примере сочиненной им пьесы «О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех отроцех, в пещи не сожженных». Автор определяет жанр пьесы, устанавливает ее связь с поэтиками западноевропейского школьного театра иезуитов, время и место ее театральной постановки. В статье предпринята реконструкция спектакля, в котором соединились приемы школьной драмы, сюжет церковного пещного действа и реалии русского придворного театра 1670-х гг.
Ключевые слова: Симеон Полоцкий, «О Навходоносоре царе, о теле злате и о триех

Аннотации

отроцех, в пещи не сожженных», М.К. Сарбевский, «Практическая поэтика», пещное действо

Дмитрий Родионов
Карл Вальц – художник романтического театра
Статья посвящена анализу творчества Карла Федоровича Вальца (1846–1929) – главного машиниста и декоратора Московских Императорских театров. Карл Вальц стал прямым проводником в Большом театре традиций романтического театра, которым был привержен на протяжении всей творческой деятельности, сохраняя способность чутко воспринимать и иные направления и стили. Вальц оформил в Большом и других театрах более двухсот опер, балетов, драматических спектаклей, оперетт, феерий и др., являлся автором либретто балетных постановок, в которых особое значение имели сценические эффекты. Именно Вальцем были заложены живописные традиции оформления «Лебединого озера», и в этом его безусловная заслуга перед русским театром. Работа Вальца подготовила приход в Большой театр художников-станковистов. Он внедрял в практику театра принцип целесообразности оформления спектакля одним художником. И одновременно постоянно расширял спектр художественных приемов и выразительных средств.
Ключевые слова: Карл Вальц, романтический театр, волшебная сказка, Александр Бенуа, Петр Чайковский, «Лебединое озеро», «Евгений Онегин»

ЕВРОПА И РОССИЯ

Андрей Юрьев
Драматургия Хенрика Ибсена в отражениях европейской режиссуры рубежа XIX – XX вв.
Статья посвящена освоению драматургии Ибсена европейским режиссерским театром рубежа XIX – XX вв. На примерах спектаклей А. Антуана, О.-М. Люнье-По и М. Рейнхардта автор анализирует проблемы сценического воплощения ибсеновской драматургии, возникавшие в поле напряжения между натуралистической и символистской театральной эстетикой.
Ключевые слова: Х. Ибсен, А. Антуан, О.-М. Люнье-По, М. Рейнхардт

Лийса Бюклинг
Николай Евреинов и Финляндия
Статья повествует историю постановки пьесы Н.Н. Евреинова «Самое главное» в Национальном театре Финляндии (1924) в широком контексте русско-финских культурных связей. Подробный рассказ о спектакле режиссера Эйно Калимы автор дополняет откликами хельсинкской прессы, которые свидетельствуют, что проблематика философских парадоксов Евреинова вызвала неподдельный интерес в интеллектуальной среде Финляндии.
Ключевые слова: Н.Н. Евреинов, Эйно Калима, «Самое главное», Национальный театр Финляндии, Юсси Снеллман

ИСТОКИ, ТРАДИЦИИ, РИФМЫ

Елена Струтинская
«Хоромные действа “Союза молодежи”»
27 января 1911 года в Петербурге были разыграны «Хоромные действа “Союза молодежи”» – первое театральное представление, осуществленное художниками русского авангарда. Многожанровое действо состояло из народной трагедии «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф», «Хороводных причуд», маскарада и кабаретной программы. В статье рассматриваются использованные художниками постановочные приемы, восходящие к традиции оформления народного театра, особенности решения игрового пространства и попытки авторов спектакля создать новые взаимоотношения театра с публикой.
Ключевые слова: «Союз молодежи», авангард, сценография, народная драма

Вадим Щербаков
Оживление материи
Статья посвящена загадкам последнего спектакля Е.Б. Вахтангова. Каковы его взаимоотношения со сломом эпох ранней советской истории? Как соотносится природа его формы с исканиями русской режиссуры этого времени? В чем состояла магия «лебединой песни» художника, попытавшегося объединить открытия эстетических противников?
Ключевые слова: Е.Б. Вахтангов, «Принцесса Турандот», военный коммунизм, НЭП, К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд

Ольга Абрамова
Десять неосуществленных постановок на пути от МХТ к МХАТ
Путь экзистенциального самоопределения Художественного театра в послереволюционную эпоху рассмотрен на материале десяти неосуществленных театром постановок. Центральное событие в жизни МХТ 1920-х гг. определено автором как приобретение и осмысление театром статуса «академического». Это событие соотносится с логикой эстетического развития МХТ. Автор приходит к выводу, что через продолжение старых репертуарных линий (неосуществленные постановки «Роза и Крест» А.А. Блока, «И свет во тьме светит» и «Плоды

просвещения» Л.Н. Толстого) и попытки реализовать спектакли по формуле «созвучия революции» (неосуществленные постановки «Старый Кромдейр» Жюля Ромэна и «Прометей» Эсхила), МХАТ пришел к «новому академизму», отделенному эстетически от академизма старой сцены. Такие замыслы, как «Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина, «Бесприданница» А.Н. Островского и «Бег» М.А. Булгакова – явились неосуществленным в афише отражением новых черт нового лица МХАТ.
Ключевые слова: МХТ, МХАТ, репертуарная политика, эстетика Художественного театра, неосуществленные постановки, 20-е гг. XX в.

НАШИ ПУБЛИКАЦИИ

Владимир Забродин
Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя
Первая публикация авторского варианта статьи С.М. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» и черновых подготовительных материалов к ней.
Ключевые слова: Эйзенштейн, монтаж аттракционов, «Мудрец», ЛЕФ, Мейерхольд

ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ

Римма Кречетова
Ефремов
Очерк художественной биографии О.Н. Ефремова. О театральном деятеле, режиссере, актере и современнике.
Ключевые слова: Московский театр «Современник», Олег Ефремов, драматургия А.П. Чехова, МХАТ

Василий Бочкарев
В школе Станиславского
Пятнадцать лет жизни в Театре имени К.С. Станиславского народный артист РФ Василий Бочкарев вспоминает как время учебы в «школе Станиславского», глубинного вхождения в актерскую профессию. Речь идет о педагогах (В.И. Коршунове, Ю.М. Соломине, П.З. Богатыренко, В.И. Заходе), о работе в драматическом театре им. Станиславского, о людях, которые оказали на актера влияние, об одной из лучших трупп тогдашней Москвы, о главном режиссере театра Борисе Львове-Анохине и отличии его манеры от манеры Андрея Гончарова, под началом которого Василий Бочкарев сперва работал в Театре на Малой Бронной. О драматургах Михаиле Рощине и Александре Вампилове. О работе с режиссерами Иваном Бобылевым, Александром Товстоноговым, Леонидом Варпаховским и о том времени, когда театр возглавлял Андрей Попов, который и привел за собой Анатолия Васильева, Бориса Морозова и Иосифа Райхельгауза. Значительная часть текста посвящена Анатолию Васильеву и особенностям его творческого метода.
Ключевые слова: Московский драматический театр им. К. С. Станиславского, Борис Львов-Анохин, Андрей Попов, Анатолий Васильев, Борис Морозов, Иосиф Райхельгауз, «Васса Железнова», «Брысь, костлявая, брысь!», «Сирано де Бержерак», «Автопортрет», Любовь Добржанская, Елизавета Никищихина, Генриетта Рыжкова, Майя Менглет, Ольга Бган, Евгений Леонов, Георгий Бурков, Юрий Гребенщиков, Алексей Глазырин, Борис Лифанов, Надежда Животова, Владимир Анисько, Наталья Варлей, Эммануил Виторган, Альберт Филозов, Людмила Полякова, Владимир Кузенков, Сергей Шакуров, Наташа Каширина, Борис Романов, Марина Хазова, Алла Балтер

PRO PRESENT

THEATER EVENTS

Nina Shalimova
On *The Russian Novel* and Around It
The article is about *The Russian Novel*, staged by Mindaugas Karbauskis in the Moscow Mayakovsky Theatre. The author places the play by Marius Ivaškevičius about Leo Tolstoy's widow into the literary context and offers a detailed speculation on the stage setting of the production, its structure and key scenes, giving a special attention to Yevgeniya Simonova's performance of the central part.
Key words: Leo Tolstoy, Mindaugas Karbauskis, Marius Ivaškevičius, the Moscow Mayakovsky Theatre, Yevgeniya Simonova, theatrical realism

Marina Tokareva
Leo between Sophia and Anna
About the production *Russian Novel* on the stage of Mayakovsky Theater. The play written by Marius Ivaškevičius and staged by Mindaugas Karbauskis devoted to a long romance of Leo Tolstoy and Sophia Tolstoy; Konstantin Levin and Kitty Shcherbatskaya and wider – relations of creativity and biography of the author and his characters, reality and mythology. A posthumous retrospective, which takes place after the departure of Tolstoy – the plot of the play, the protagonist of which is missing, and the main character sums up. The production about Sophia Andreyevna Tolstoy – a kind of digest of Russian passions – inscrutable and invincible.
Key words: Mindaugas Karbauskis, Marius Ivaškevičius, Evgenia Simonova, Sophia Tolstoy, Leo Tolstoy, Vladimir Chertkov, Anna Karenina, Konstantin Levin

Аннотации

Marina Zabolotnyaya
While he was Dying
A review of Mayakovsky Theatre production *Russian Novel* based on the play of Marius Ivaškevičius, staged by artistic director Mindaugas Karbauskis. View is from St.-Petersburg after touring theater on stage Tovstonogov Bolshoi Drama Theater.
Key words: Leo Tolstoy, Mayakovsky Theatre, Mindaugas Karbauskis, Marius Ivaškevičius, Evgenia Simonova, Pyotr Fomenko

SEASON PREMIERS

Sergey Korobkov
A Basic Instinct
The article is devoted to the opera *Katerina Izmailova* of D.D. Shostakovich directed by Rimas Tuminas at the historic stage of the Bolshoi Theatre.
The review mentioned how Tuminas induces large and small bridges, forcing to recall of the low-key community of Vakhtangov "fantastic realism" (used irony as a determining through method) with Shostakovich's musical style, introduces the grotesque and satire in a matrix of high tragedy.
Key words: Bolshoi Theatre, *Katerina Izmailova*, Dmitri Shostakovich, Nikolai Leskov, Yevgeny Vakhtangov, Rimas Tuminas, Tugan Sokhiev, Isaiah Glickman, Adomas Yatsovskis, Angelica Kholina, Valery Borisov, Maria Danilova, Damir Ismagulov, Nadya Mikhael, John Dashak

Ella Mikhaliova
In the Mirror of Gogol Center
Who Lives Well in Russia?
directed by K. Serebrennikov
Theatrical interior tends to reflect the aesthetic views of his time and a particular Director. By the example of Gogol Center examines the interaction of theatre space and of his creative ideology.
How to transform the space of "classical" theatre in Gogol Center and what outlook is seen in the discovered changes?
The play Who Lives Well in Russia? reviewed in the article as part of the overall process and concepts Gogol Center.
Key words: Gogol Center, *Who Lives Well in Russia?* Kirill Serebrennikov, Nicholas Nekrasov, Anton Adasinsky

Grigoriy Zaslavskiy
Minced Meat Sifted through a Sieve
A review of the production *Muller Machine* staged K. Serebrennikov. The author puts his impressions from the premiere of Gogol-Centre in the historical context of the implementation of experimental drama of Heiner Müller on the domestic stage.
Key words: Heiner Müller, the *Quartet*, *Hamlet Machine*, K. Serebrennikov, Gogol-Center

Nina Shalimova
A Russian Run
A review of the production of "Commonwealth of Taganka Actors" Theatre examines the director's interpretation of Mikhail Bulgakov's play *The Run*, describes the key scenes, the play of the actors is considered. The conclusion is done about the correctness of stage solution to the tragic "core" of the author.
Key words: Fedosova, Bulgakov, *The Run*, "Commonwealth of Taganka Actors"

Alexander A. Vislov
Ulanbek Bayaliev's Wuthering Heights
Review of the new version of "Thunderstorm" by Alexander Ostrovsky, staged in Vakhtangov Theater by young director Ulanbek Bayaliev and then received a great response, including critical high marks. In the opinion of the author of the review, this version of the legendary and iconic play having a number of advantages associated primarily with stage acting is quite far from perfect in whole. Bayaliev's play is analyzed in the context of his theoretical views on the "Thunderstorm" that don't always find the confirmation on stage.
Key words: Vakhtangov Theatre, "Thunderstorm", Ulanbek Bayaliev, classics interpretation, theatre tradition and innovation

THEATRE'S DIARY

Tatyana Moskvina
Theater. Actor. Happiness
The article is devoted to his Majesty actor. Author is sure that personal happiness of theatrical audience - is the actor, the power of his influence, his contact with the audience, that the Alexandrinsky, as a rule, doesn't have full contact with the audience, and Butusov's performances at the Lensovet Theatre – have.
It is from the standpoint of the impact of the actor to the audience the author examines the performances: *A City. Marriage. Gogol* of Yuri Butusov, *A Storm* directed by Vladimir Tumanov, *Othello of County Town*, *A Sin and Trouble are for anybody* and *Eight Loving Women* in the Gorky Moscow Art Theater directed by Vladimir Beilis.
Key words: actor, Lyudmila Titova, Sergey Migitsko, Alexander Novikov, Yevgeny Filatov, Sergei Agafonov, Alexander Hatnikov.

Elena Gorfunkel
Letters from Petersburg
The article is about four noticeable productions of different Petersburg's theatres: Musical Comedy Theatre, recently appeared puppet show *The Karlsson House*, brand new company *Tsekh* and school's studio which is ready to start competition with professionals.

Аннотации

Key words: Musical Comedy Theatre, *Bely*, *Petersburg*, Andrey Bely, Georgy Trostyanetsky, Georgy Firtich, Konstantin Rubinsky, Oleg Golovko, Timofey Mokienko, Victor Krivonos, Igor Shumaev, *Tsekh, A Nikoshenka*, Nikolay Gogol, Victor Bugakov, Andrey Chulkov, Georgy Tovstonogov, Anatoly Praudin, Ekaterina Khanzharova, Veniamin Filshtinsky, Heinrich von Kleist, Ernst Amadeus Gofman, *The Karlsson House, Odyssey*, Ancient Greece, Alexey Lelayvsky, Belarussian Puppet Theatre, *A Fairy Tale about Vanay*, Mikhail Shelomentsev, Festival *Nachalo*, Theatre Center Family, Z. Ya. Korogodsky, School № 27, the Studio *Transformation*, *La Locandiera,* Karlo Goldoni, *Arlekinada*, Victoriya Vorobjeva

Marina Timasheva
Mosaics of Stage – 5
Season's diary consists of ten reviews. From the author's point of view theatre stayed the territory of professional and ethical norm in the most difficult period of 90's and now conformism – against the worst thing in public and political life – has triumphed. The funny thing is to watch conformists and opportunists in the opposition to the "regime". Such a case is given whenever the Ministry of Culture is making timid attempts to bring at least some order in the expenditure of state-owned assets.
Key words: *A Man of the Restaurant, Duck Hunt, Cat of Shame, On the Grass of the Yard, Poverty is not a Crime, Idiot, Volemir, Rebels, The last meeting in Venice, Rabbit Hole,* Satyricon Theatre, Theater "Et Cetera", RAMT, Mayakovsky Theatre, Boris Shchukin Theatre Institute, State Theatre of Nations, Theater "Workshop of Pyotr Fomenko", Moscow Art Theatre, Theatre "School of Dramatic Art", Theater on Malaya Bronnaya

Alexander A. Vislov
The Game of Truth or the True Life?
This article is an attempt to examine the statistically average repertory of our day Russian non-capital theatre. The problem of the formation is one of the key for all-Russia drama scene in the beginning of the XXI century. By the example of one random but very representative monthly playbill author tries to demonstrates the principles of the approach to repertoire policy of theaters having widespread in the country. The absence of search for fresh ideas and unwillingness to solve problems that really concern today's society is clearly visible especially in comparison with the situation in the theater of Germany. However, in Russia there are now some good examples of theatre companies that seek to be relevant and original, the activity of which particularly stands out above the rest.
Key words: Russian province theatre, repertoire, contemporary art, modern German theatre, Krasnoyarsk Youth Theatre, Roman Feodori, «Old House» Theatre (Novosibirsk), Omsk Drama Theatre, George Tskhvirava

FOLLOWING TRACES OF *GOLDEN MASK*

Vadim Shcherbakov
A Proud Mind's Games
The review on the recent stage version of A *Masquerade* in Alexandrinsky Theatre. Author tries to compare the newest production made by Fokin-Pastoukh-Bakshi with the masterpiece of Meyerhold-Golovin-Glazunov and to define essences, which were created in this artistic work with the legendary source.
Key words: Alexandrinsky Theatre, *A Masquerade*, Valery Fokin, Semion Pastoukh, Alexandr Bakshi, Pyotr Semak, Vsevolod Meyerhold, Alexandr Golovin, Alexandr Glazunov, Yury Yuriev

Andrey Galkin
***La Fille* mal restaurée**
The article is about Sergey Vikharev's production of *La fille mal gardée* ballet. The author analyses choreography and dramatic composition of new version and compares it to the classical production of this ballet, made by Marius Petipa and Lev Ivanov (1885).
Key words: ballet, autentism, *La fille mal gardée*, M. Petipa, L. Ivanov, S. Vikharev, Ekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theatre

Grigoriy Zaslavskiy
Not so Elementary …
A review of the performance of Theater *Old House* (Novosibirsk) *Elementary Particles,* which took part in the festival *Golden Mask,* 2015. The work of the playwright V. Durnenkov and director S. Alexandrovsky forced author to ask questions about the validity of the presence of this performance among the nominees of the National Theatre Award.
Key words: Theater *Old House*, V. Durnenkov, S. Alexandrovsky, *Elementary Particles*, National Theatre Award

DISPUTING THE NEW

Natalia Skorokhod
A Drama and a Man
A Post Drama Analysis. Part III
This article is the third part of the contemporary Russian-speaking drama research. The author considers relations in the triad'man – character – role'. Analyzing several plays of Pavel Pryazhko the author tries to present the new type of the characters – so called "character of a frag structure"
Key words: actor, character, role, mask, Pavel Pryazhko, "frag structure" of character

Аннотации

Nadezhda Markaryan
Conductor in Opera Theatre
The problem of the interdisciplinary co-ordination
The article deals with a special opera theatre problem of double-leadership that causes a lot of difficulties between director and conductor. In the result of the analyses we find the subordination of the conductor to the director in the interests of wholeness of the production. The optimal theatre systems for the compromise are being detected.
Key words: conductor, director, double-leadership, psychological theatre, poetical theatre

Ekaterina Kretova
Grandchildren of Naked King, or Dodecaphonic Hair in the Atonal Soup
The author analyzes one of the areas of modern music and theater and music culture, which is called "avant-garde". From the author's point of view, this direction regardless of its artistic merits and disadvantages can not be considered avant-garde, as its language, methods, techniques and stylistic features in no way are neither innovative nor experimental, but on the contrary – outdated and even dead. The article openly said that the creators of the modern "avant-garde" opus engaged quackery and profanity, and their apologists are comparable with a retinue of a "naked king". Examples analyzed writings and statements of the group of composers who participated in the project *Sverliytsy*.
Key words: music, avant-garde, pseudo avant-garde, *Sverliytsy* dodecaphony, atonality, Arthur Lourie, profanation

PEDAGOGICAL EXPERIMENT

Irina Boykova
The Return of *The Good Hope*
The article is devoted to student's production of Sergei Tcherkasski's Studio called *The Good Hope*, based on the play by Herman Heyermans,
set on the small stage of the Institute Theatre "On Mokhovaya" (RSIPA, St.Petersburg). This production returns on to the Russian stage the legendary repertory item of the early 20th century (in 1913 the First Studio of the Moscow Art Theatre has opened with this play, and production, directed by Sergei Tcherkasski, is devoted to the centenary of the First Studio's tour in St. Petersburg). The author shows that students production was staged in the process of deep analysis of Stanislavsky's methodology of 1910s and experience of the First MAT Studio, nevertheless, it is not intended to repeat and reconstruct this experience, but maintains a thoughtful dialogue with theater legend.
Key words: S. Tcherkasski, Institute Theater *On Mokhovaya* (RSIPA, St. Petersburg), *The Good Hope,* Herman Heyermans, the First Studio of the Moscow Art Theatre, R. Boleslavsky, K. Stanislavsky

ANNIVERSARY

Yuri Kobets
Without the Footlights…
The story of the first production of Jean Cocteau's play *A Sacred Monsters* directed by Roman Viktyuk in the country, "which is no longer exists" (Kiev, L. Ukrainka Theatre, 1987), the performance, practically unknown to the Russian theater community. The theme of the game, presented in many productions of the director, and the theme of love that permeates almost all his performances are inextricably intertwined. Poetry of Love and Poetry of Theatre in interpretation of Jean Cocteau's play – as in no one performance over the past four decades – most fully express R.Viktyuk's creative credo to reflect like a mirror the "life in art" of this famous director.
Key words: *A Sacred Monsters*, Ada Rogovtseva, Pierrot, R. Viktyuk, Jean Cocteau

BOOKSHELF

Alexander A. Vislov
... There is a Special Mark
Book review of Professor Dmitry Trubochkin's monograph "Rimas Tuminas. Moscow performances", devoted to the work of a major Lithuanian director and the productions done over the last fifteen years in Moscow Vahtangov Theatre and "Sovremennik"
Key words: Dmitry Trubochkin, Rimas Tuminas, Vakhtangov Theatre, "Sovremennik" Theatre, theatre monograph, the art of directing

Evgeniy Avramenko
Dostoevsky "De-signed"
The article is dedicated to the book Theatre after Dostoevsky in stage designers' works. St. Petersburg – Moscow. 20th Century. The collection witnesses a Dostoevsky Museum's serious research and publishing activity. The authors took an unusual angle to see the great writer's art not simply through staging but even more specifically: via stage scenography. 32 productions are chosen from the panorama of Moscow and Petersburg theatre of 20th Century. Travelling across them a reader may follow the way the stage design principles changed, the way understanding of Dostoevsky changed, the way of development of relation between the Russian writer and the fateful 20th Century.
Key words: Dostoevsky, Dostoevsky Museum, Scenography

Аннотации

PRO MEMORIA

PAGES OF HISTORY

Galina Zhernovaya
The Structure of Athena's Character in Aeschylus' Tragedy *Eumenides*
The advancement of Athena in the grade of protagonist requires proofs. Grant of proofs makes maintenance of this article. The structure of Athena's character, built on four acts, is considered as a reflection of Aeschylus' religiously-theatrical conception.
Key words: structure, character, ethos, pathos, protagonist, harmony, oppositions, festive culture, contradiction

Nadezhda Efremova
The Beginnings of Simeon Polotsky's Dramatic Art and the First Russian Tragedy *About Nabuchodonosor, the Tzar, About the Culf of Gold and the Three Adolescents Put in the Fire but Not Burnt*
The article studies the origins of the dramatic art of Simeon Polotsky, an enlightener, Westernist, orthodox monk and first poet laureate of the reign of Tzar Alexei Michailovich. The research is based on the example of the play *About Nabuchodonosor, the Tzar, About the Culf of Gold and the Three Adolescents Put in the Fire but Not Burnt* by Simeon Polotsky. The author defines the genre of the play, states its connection with the poetics of the West European school theatre of the Jesuits, the time and place of its theatre performance. There was undertaken an attempt to reconstruct the performance which combined the patterns of school drama, the plot of a religious fire performance ('peschnoye deystvo') and the realia of the Russian court theatre in the 1670s.
Key words: Simeon Polotsky, *About Nabuchodonosor, the Tzar, About the Culf of Gold and the Three Adolescents Put in the Fire but Not Burnt*, M.K. Sarbevsky, Practical Poetics, a religious fire performance ('peschnoye deystvo')

Dmitry Rodionov
Karl Valts – an Artist of the Romantic Theatre
The subject of the article is the analysis of creations by Karl F. Valts (1846–1929) – chief machinist and stage designer of the Moscow Imperial Theatres. Karl Valts has become a direct explorer in the Bolshoi of traditions of the romantic theatre, and remained loyal to them throughout his carrier at the Bolshoi, where he also demonstrated a keen perception of other creative trends and styles. Karl Valts designed a total of over 200 operas, ballets, dramas, operettas and fairy-tales at the Bolshoi and other theatres. He had several ballet librettos to his name staged with outstanding scenic effects. It was Valts who established scenic traditions of *Swan Lake* – and this is undoubtedly his greatest service to the Russian theatre. Valts' work opened the doors to the Bolshoi theatre to easel painters. He was the one who put into practice the artistically expedient idea that a single stage designer should be involved in every aspect of staging. At the same time he persistently broadened the range of artistic methods and expressive means.
Key words: Karl Valts, romantic theatre, fairy tale, Alexander Benois, Petr Tchaikovsky, *Swan Lake, Eugene Onegin*

EUROPE AND RUSSIA

Andrey Yuriev
Henrik Ibsen Drama in the Mirrors of European Stage Direction at the Turn of 19th – 20th Centuries
The article is devoted to Ibsen's plays in European theatre at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The author focuses on the performances of A. Antoine, A.-M. Lugné-Poe and M. Reinhardt for revealing problems of Ibsen stage presentation within the tension between Naturalism and Symbolism.
Key words: H. Ibsen, A. Antoine, A.-M. Lugné-Poe, M. Reinhardt

Liisa Byckling
Nikolay Evreinov and Finland
The article tells the history of staging the play *A Chief Thing* by N. Evreinov in National Theatre of Finland (1924). Author puts it into wide frames of the Russian-Finnish cultural connections context. Thoroughly reconstructed production by Eino Kalima is accompanied with responses of Helsinki's periodicals, which show that philosophical paradoxes of Evreinov aroused a keen interest among intellectuals in Finland.
Key words: Nikolay Evreinov, Eino Kalima, National Theatre of Finland, *A Chief Thing*, Jussi Snellman

SOURCES, TRADITIONS, RHYMES

Elena Strutinskaya
***Horomnye Actions of* "Youth Union"**
January 27, 1911 in St. Petersburg *Horomnye actions of* "Youth Union" have been played – the first theatrical performance, realized by Russian avant-garde artists. Multi-genre action consisted of people's tragedy *King Maximilian and his rebellious son Adolf, Round dance fads*, the masquerade and cabaret programs. This article discusses stage techniques used by artists, dating back to the tradition of folk theater design, especially solutions of gaming space and the attempts of the authors of the play to create a new relationship with the theater audience.
Key words: "Youth Union", avant-garde, set design, folk drama

Аннотации

Vadim Shcherbakov
A Substance's Reviving
The article is devoted to some riddles of the last production staged by Evgeniy Vakhtangov. What were the correlations between it and the edge of two epochs in early Soviet history? How the origin of its formal patterns coordinates with different searching, undertaken by Russian Directing Art in the time? What was the nature of magic, which filled this swan song of artist, who tried to unite some discoveries, belonged to opposite aesthetic camps?
Key words: Evgeniy Vakhtangov, *A Turandot Princes*, The War Communism, The New Economic Policy, Constantine Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold

Olga Abramova
MKhT's Self-determination in the 1920s: New Academism and Failure of Ten Plays
The article reexamines the history of the MKhT in the 1920s against the background of the ten plays it failed to produce. It ponders upon the principal questions lying in the basis of the MKhT's aesthetic development from the Moscow Art Theatre to the Moscow Academic Art Theatre and correlates its playbill with the opportunities hidden in plans that found no realization. The author comes to the conclusion that through the continuation of pre-revolutionary repertoire (unperformed plays *The Rose and the Cross* by Alexander Block, *The Light Shines in the Darkness* and *The Fruits of Enlightment* by Leo Tolstoy) and the attempts to realize productions according to a popular theatrical formula of those days called "being in tune with the Revolution" (unperformed plays *Cromdeyre–le–Vieil* by Jules Romains and *Prometheus* by Aeschylus) the MKhT came to what can be defined as *new academism*. It became an academic theatre by nature, but yet its academism was aesthetically separated from the academism of the old Imperial theatre. Such plays as *Tarelkin's Death* by Alexander Sukhovo-Kobylin, *Without a Dowry* by Alexander Ostrovsky and *Run* by Mikhail Bulgakov were the unrealized reflection of the new MKhT's face.
Key words: the MKhT, repertoire policy, the MKhT aesthetics, unperformed productions, the 1920s

OUR PUBLICATIONS

Vladimir Zabrodin
***The Montage of Attractions* or 90 Years Later**
The first publication of the author's version of Sergey Eisenstein's article *The Montage of Attractions* and rough preparatory work for it.
Key words: S. Eisenstein, *The Montage of Attractions*, *Wiseman*, LEF, Meyerhold

PEOPLE, YEARS, LIFE

Rimma Krechetova
Efremov
The essay of Oleg Efremov's art biography. About theatres creator, director, actor and the time.
Key words: Moscow Theater Sovremennik, Oleg Efremov, A. P. Chekhov's drama, Moscow Art Theatre

Vasily Bochkarev
At Stanislavsky School
Fifteen years in *Stanislavsky* Theater People's Artist of Russia Vasily Bochkarev recalls as his studies at Stanislavsky School, deep entry into the acting profession. He talks about the teachers (V. Korshunov, Yu. Solomin, P. Bogatyrenko V. Zakhod), about the work in *Stanislavsky* Drama Theatre, the people who have influenced the actor, on one of the best Moscow troupes at that time, about the chief theater director Boris Lvov-Anokhin and distinction of his manner from Andrei Goncharov's manner, under whom Vasily Bochkarev first worked at the Malaya Bronnaya Theater. About the playwrights Mikhail Roshchin and Alexander Vampilov. On work with directors Ivan Bobylev, Alexander Tovstonogov, Leonid Varpakhovskiy and about the time when the theater was headed by Andrei Popov, who brought Anatoly Vasilyev, Boris Morozov and Joseph Raihelgauz. Much of the text is devoted to Anatoly Vasilyev and features of his creative method.
Key words: *Stanislavsky* Moscow Drama Theater, Boris Lvov-Anokhin, Andrei Popov, Anatoly Vasilyev, Boris Morozov, Joseph Raihelgauz, *Vassa Zheleznova, Scat, Bony, Sshoo! Cyrano de Bergerac, Self-portrait*, Luibov Dobrzhanskaya, Elizabeth Nikishihina, Henrietta Ryzhkova, Maya Menglet, Olga Bgan, Yevgeny Leonov, Georgy Burkov, Yuri Grebenshchikov, Alex Glazyrin, Boris Lifanov, Nadezhda Zhivotova, Vladimir Anisko, Natalia Varley, Emmanuel Vitorgan, Albert Filozov, Luydmila Polyakova, Vladimir Kuzenkov, Sergei Shakurov, Natasha Kashirina, Boris Romanov, Marina Hazova, Alla Balter

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА
PROSCAENIUM

№ 1–2. 2016

Главный редактор В.А. Максимова
Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург
Корректор: З.В. Белолуцкая

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. 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, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

The journal as a whole is devoted to the topical problems of the theatre and continues the tradition of the almanac «Questions of the Theatre», which was published in the Institute for Art Studies from 1965 to 1993. The edition was resumed in 2006. There is a different life and a different theatre today. The theatrology is increasingly focused on the study of the theatre's past; theatre criticism is increasingly drifting in the direction of theatrical journalism. The purpose of the journal is to recall the experience of theatrology coryphaeus' who knew how to combine theory with practice, to combine past and present, old and new meanings. The edition is intended to theater critics, art historians, culture experts, teachers and students of humanitarian universities, as well as just theatregoers who love theatre and believe that it does not die.

Адрес редакции:
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,
Государственный институт искусствознания.
Редакция журнала «Вопросы театра».
Контактный тел.: 8(495)692–29–49.
e-mail: voprosy_teatra@mail.ru

Editorial Office Address:
The Editorial Board of «The Problems of the Theatre».
125009, Moscow, Kozitsky pereulok 5,
The State Institute for Art Studies.
Contact phone: 8(495)692-29-49.
e-mail: voprosy_teatra@mail.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-30075.
Формат 70x100 $^{1}/_{16}$. Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.
Отпечатано в ГУП МО «Коломенская типография».
Тел. 8(496) 618-69-33, 8(496) 618-60-16. E-mail: bab40@yandex.ru