

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ



№ 3-4
Москва
2016

PROSCAENIUM ВОПРОСЫ ТЕАТРА

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

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

Новый театр, старая сцена

- 9 Елена Горфункель**
Что уже сделано
- 16 Вадим Щербаков**
Луч цвета
- 24 Марина Заболотная**
Грозовой перевал, утопия

Фестивали

- 29 Нина Шалимова**
Сценическая «горькиада»: переклички и отголоски
- 39 Марина Тимашева**
Залечь на дно в Каме
- 54 Нина Шалимова**
Усадебное пространство России
- 67 Алексей Бартошевич**
Русский «Глобус» в Литве

Театральный дневник

- 72 Андрей Галкин**
Одна треть «Ундины»
- 75 Елена Шевченко**
Уже написан Дон Жуан...
- 80 Екатерина Омецинская**
Шукшин, которого так не хватало
- 89 Анастасия Разгуляева**
Класс молодой режиссуры

Портреты и наблюдения

- 99 Ирина Бойкова**
«Не чудно ли? Но так»
- 106 Андрей Юрьев**
Ибсен на петербургской сцене начала XXI века
- 129 Галина Коваленко**
Перевод с американского

Мастер-класс

- 139 Петер Штайн:**
«Бездна где-то рядом...»
- 144 Людмила Бакши**
Новые мысли о старом спектакле

Главный редактор:

В.А. Максимова

Выпускающий редактор:

В.А. Щербаков

Редакция:

А.А. Вислов
М.А. Тимашева
Н.Г. Ефремова

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

Книжная полка

- 152 Николай Песочинский**
Сотни отражений режиссера.
Рецензия на книгу «Евгений Вахтангов в театральной критике»
- 158 Александр А. Вислов**
Первая принцесса советской сцены.
Рецензия на книгу «Жемчужина Адальмины»
- 161 Армен Казарян, Нина Коновалова**
Два архитектора одного времени.
Рецензия на книгу «Архитектор двух эпох»

PRO MEMORIA

Театральная старина

- 166 Надежда Ефремова**
Драматургия Симеона Полоцкого:
первая русская школьная комедия

На сломе эпох

- 197 Ольга Абрамова**
Загадка «Ганнеле»
- 216 Елена Беспалова**
Первая опера Бакста
- 231 Надежда Хмелёва**
Такая разная сценическая среда

Театр и проза

- 249 Наталья Скороход**
«Война и мир»: театральная биография романа

Опыты авангарда

- 267 Сергей Эйзенштейн**
Заметки касательно театра
- 291 Марина Заболотная**
Фальстаф великий и ужасный

Россия и Европа

- 304 Георгий Коваленко**
«Ундина» Павла Челищева

Люди, годы, жизнь

- 322 Валерий Левенталь:**
«Как только Большой театр становится площадкой
для экспериментов или для каких-то там новаций –
он сразу делается провинциальным»

The contents

PRO PRESENT

New Theatre, Old Stage

- 9 Elena Gorfunkel**
What has been Done Already
- 16 Vadim Shcherbakov**
Beam of Color
- 24 Marina Zabolotnyaya**
Wuthering Heights, Utopia

Festivals

- 29 Nina Shalimova**
Maxim Gorky Onstage: Plays, Themes, Calls and Echoes
- 39 Marina Timasheva**
Lay Low in Kama River
- 54 Nina Shalimova**
Russian Estate Space
- 67 Alexey Bartoshevich**
The Russian *Globe* in Lithuania

Theatre's Diary

- 72 Andrey Galkin**
A Third of *The Ondine*
- 75 Elena Shevchenko**
Dom Juan has Already been Written...
- 80 Ekaterina Ometsinskaya**
Shukshin Who Lacked
- 89 Anastasia Razgulyaeva**
Class of Young Directors

Portraits and Outlooks

- 99 Irina Boykova**
Isn't it Wonderful? But It is That
- 106 Andrey Yuriev**
The Ibsen Stage Productions in St. Petersburg
in the Beginning of the XXI Century
- 129 Galina Kovalenko**
Translation from American

Master-Class

- 139 Peter Stein:**
Abyss is Nearby

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

- 144 **Ludmila Bakshi**
New Thoughts about Old Production

Bookshelf

- 152 **Nikolai Pesochinsky**
Director's Hundreds Reflections
- 158 **Alexander Vislov**
First Princess of the Soviet Stage
- 161 **Armen Kazaryan, Nina Konovalova**
Two Architects of the One Time

PRO MEMORIA

Theatre Olden

- 166 **Nadezhda Efremova**
Dramaturgy of Simeon Polotskiy: the first russian school comedy

At the Turn of The Century

- 197 **Olga Abramova**
Hannele's mystery: the ban and the destiny
of Gerhart Hauptmann's play in the Moscow Art Theatre
- 216 **Elena Bespalova**
The First Opera Decorated by Leon Bakst
- 231 **Nadezhda Khmeleva**
Such Manifold Stage Environment

Theatre and Prose

- 249 **Natalia Skorokhod**
War and Peace: a theatrical biography of the novel by Leo Tolstoy

Experiments of the Avant-garde

- 267 **Sergey Eisenstein**
Notes Concerning to the Theatre
- 291 **Marina Zabolotnyaya**
A Great and Terrible Falstaff

Russia and Europe

- 304 **Georgiy Kovalenko**
Pavel Tchelitchew's *The Ondine*

People, Years, Life

- 322 **Valery Levental:**
*As soon as the Bolshoi theatre becomes a platform for
experimentation or for some sort of innovation –
he becomes pure provincial immediately*

PRO НАСТОЯЩЕЕ



Елена Горфункель

ЧТО УЖЕ СДЕЛАНО

Андрей Могучий во главе Большого драматического театра три года. За своей спиной он мог слышать, а мог и не слушать разговоров о том, что театр под его руководством погибает, что репертуар не тот, окружение не то. Бесцеремонно возражали критики, сомневались чиновники, требовала к ответу публика, актеры шли в открытую атаку и публично задавали судьбоносные вопросы.

Некоторые шаги главрежа вызывали удивление, если не досаду. Например, сразу после капитального ремонта БДТ на спектакле «Что делать» поверх только что обновленных кресел партера воздвигался временный металлический амфитеатр. Он превращал классический интерьер в подобие стадиона для шоу. «Надругательство» над голубым бархатом и лакированным деревом потребовалось для спектакля по роману Николая Гавриловича Чернышевского и предполагало что-то вроде молодежной тусовки – обсуждения и диспутов. Да и вел спектакль диджей (модератор, лицо от театра), старательно вовлекавший публику в спор. Остатки старой публики на его «провокации» не поддавались, а новые зрители привыкли говорить совсем о другом – не о красоте, идеалах или ценностях бытия.

Спектакль «Что делать» казался решительным жестом, не согласованным с традицией и надеждами благополучной во всех отношениях, кроме художественного, труппы. Столь же смелой и не вполне успешной была «Алиса» в филиале на Крестовском острове. Спектакль был рассчитан на авторитет Алисы Фрейндлих. Она стал вдвойне Алисой: собой, со своей историей-биографией, и героиней английской сказки, перенесенной в реальность XXI века. Фабулу обволокли скетчами на

темы книги, жизни актрисы и времени; зал одели в белые одежды, меняли местами публику и сцену – словом, борьба с театром прошлого шла всерьез.

Потом – «Пьяные» по Ивану Вырыпаеву, «прыжок» в интеллектуальную игротку, в нее, наряду с молодежью, были вовлечены актеры среднего поколения. Высококачественная пантомима плюс небольшой процент «раздумий» о смысле. То, что Могучий МОЖЕТ, было ясно, но ЧТО и КАК у него выйдет в рамках этого театра, этой труппы, этого наследия, оставалось непроявленным. Он, разумеется, уже не автор «Формального театра» (незабываемое огненосное «Орландо фуриозо»); не мастер многофигурных полотен на нестандартных подмостках по нестандартной прозе («Между собакой и волком»), он попробовал и умеренный традиционализм на академической сцене, что видно было по постановкам в Александринке («Изотов», «Счастье», «Иваны»), но утвердить себя в Большом драматическом получилось не сразу. Если учесть, что параллельно спектаклям Могучего в БДТ шли постановки других режиссеров – и спорные, и просто проходные, – положение театра действительно вызывало опасения.

«Гроза» – сразу нужно сказать – шаг выразительный. В ней искания прежнего Могучего и Могучего нового соединились. «Гроза» – манифест уличной, формальной



театральности в границах яркой архитектуры и приоритета актеров. Пьеса из того же «программного», школьного списка, как и «Что делать». Выбор подтвердил намерения главного режиссера БДТ: он ищет капитального обновления театра, при этом идет на мировую с классикой. Напомню, что на открытии театра после ремонта один очень уважаемый писатель, приветствуя начало новой жизни, сказал: «мы хотим старого БДТ», что звучало пронзительно и драматично, потому что «старое БДТ» уже невозможно. Могучий здраво рассудил, что это только история, ничего больше, и нельзя висеть на ней как проказник на буфере трамвая. «Грозой» он как будто исполняет тюзовский заказ – иллюстрировать уроки литературы, наподобие того, как в «Что

делать» пытался вовлечь зрителя в уроки-диспуты. На деле ничего от уроков и иллюстраций в новой постановке не осталось. «Гроза» Могучего ломает каноны сценической иллюстрации. В спектакле слишком много «непослушания». Анархистски нападая на пьесу, театр возрождает ее заглубленные традицией корни. Из них возникают свежие ростки. На своих местах оказываются новые Кабаниха, Дикой, Катерина, Тихон, Борис, Варвара, Феклуша. Могучий не старается изменить соотношение сил, посочувствовать Кабанихе (о чем нередко думают режиссеры) или хотя бы повысить драматический ранг Тихона (как некогда поступил первый петербургский исполнитель роли – А.Е. Мартынов). Режиссер отдает классическую, культовую русскую пьесу



на «растерзание» театру. И самозабвенно отдается игровой стихии.

В такой свободе от традиции он неожиданно (и естественно) с ней сходится. Прежде всего, с традицией московского Малого театра. Там играли Островского, подавая пример идеальной сценической речи, то есть погружая драму в слово. В «Грозе» БДТ говорят так, как могли бы говорить в Малом театре, если бы музыкальность языка Островского была доведена до конца, то есть если бы его запели. Рыкалова, первая Кабаниха, вспоминала об Островском: «Он всегда хотел, чтобы актеры давали ему все впечатление одним голосом, без помощи мимики и жеста». Актерам нужно искать «тон» – тоже тезис драматурга. Мария Бабанова, сыгравшая Полинку в «Доходном

*М. Лаврова – Феклуша, Д. Шишляева – Убогая, М. Игнатова – Кабанова.
Фотографии из архива БДТ*

месте» – одну из лучших своих ролей – тоже обращала внимание на свойства языка Островского: «Текст пьесы читался, как партитура музыкального произведения. Тонкий ритмический рисунок, перемены темпа и мелодия интонаций были как бы подсказаны автором так точно и убедительно, что ничего не требовалось от актера — надо было только услышать. Не нужно было ничего придумывать или менять. Это была как будто бы и вовсе не работа, а просто удовольствие».

В БДТ услышали: герои питерской «Грозы» нашли сходство текста с современной ритмической речью – рэпом,

а роль Бориса Григорьевича стала певческой партией баритона (Александр Кузнецов – солист Михайловского театра, актер оперы), музыку которой написал Александр Маноцков. Композитор то и дело «вмешивается» в звуковую атмосферу Калинова, сочетая фортепьяно с духовыми, с бас-барабаном (бьющим множество громов прямо на глазах публики), и надо сказать, что оперные и инструментальные фрагменты обещают музыкальным театрам новую версию «Грозы» (после «Грозы» В.Кашперова и «Кати Кабановой» Л.Яначека). Перемены, учиненные режиссером, художниками и композитором, превращают пьесу в очень динамичную и игровую. Гроза – природа, гроза – страх, гроза – власть, гроза – душевный надрыв – всему нашлось место в спектакле.

Художников в «Грозе» несколько – у каждого своя функция и своя доля. Общая сценография – темная глубина и нарочитая мрачность обстановки, а также «дорога цветов» – принадлежит Вере Мартынов. Молнии рассекают черноту Калинова регулярно, электрической дрожью пробегая по заднику. Калинов – черен, таков его климат. Художник по костюмам Светлана Грибанова воспользовалась черными тканями для одежды всех персонажей, кроме Катерины. Главная героиня – в красном, огненно-пунцовом, раздражающе ярком на фоне всех остальных. Но и в одной, черной краске художница сумела сделать каждый костюм своеобразным. Она соединила этнографические детали с деталями-знаками. У женщин на голове чепцы-кокошники – у Катерины красная корона, у Варвары что-то вроде рогатой шапочки, у Кабанихи же – кокошник-треуголка, намекающая на полководческий стиль домоведения. Да и платье Кабанихи похоже на шинель Наполеона – длинное, украшенное пуговицами, до шеи наглухо застегнутое. Сохраняя народный колорит (у Кулыгина – армяк, у Кудряша – свободная рубаха с подпояской, у Дикого – толстый кафтан), художница

костюмами определила и социальное, и поэтическое. Даже Феклуша – в стилизованном городском одеянии, удостоверяющем, что побывала она во всех престижных местах (Куршавель, допустим), – именно костюмом «договорена» более, чем другими сценическими средствами.

Третья художница, Светлана Короленко, перенесла на главный занавес «Житие Катерины» в духе палехских росписей. Палех, Малый театр, японский выносной помост – необычайная пестрота как будто противоречит цельности. Но нет: она театральная, нарочная, несколько разгульная, в духе Кудряша, каким его играет Василий Реутов. Это исполнение, кстати, красноречивый образчик выбранного для спектакля стиля. Актер, прежде не замеченный в острохарактерных ролях, в «Грозе» блестяще и неожиданно изменился. Он громогласен, разудал, в браваре, шуме, наглости несколько похож (возможно, специально) на Никиту Джигурду. Настоящий разбойник с большой дороги, каторжник типа есенинского Хлопуши, балаганный весельчак и распутник. И далее, начать ли с первого выхода Кулыгина с его сквозным конференсом (Анатолий Петров), перейти ли к разбитной и хитрой Варваре (у Варвары Павловой – обаятельная лисичка, у Нины Александровой – насмешливая провокаторша), к добродушному и совсем не страшному Дикому (у Сергея Лосева) или к Дикому грозноватому (у Дмитрия Воробьева), гламурной Феклуше (Мария Лаврова), притворщику Тихону (Алексей Винников, Дмитрий Мурашев) – везде преувеличение, яркий комизм. Но в фарс никто не кидается, все житейски правдиво и выпукло. Особенно хороша Кабаниха в исполнении Марины Игнатовой. Хотя для нее сложные роли – не редкость, образ Кабанихи выделяется формой, которая словно вылеплена или вырезана, выполнена по точно разработанному плану. Каждое слово из уст Кабанихи звучит по-своему, и «букеты» каких-то неправильных исковерканных слов в обрамлении сухих монотонных

интонаций звучат в приказном тоне. Сложив руки (нетрудовые!) на животе, она едва поворачивает голову, чтобы оборвать Катерину или упрекнуть Тихона. Игнатова не разоблачает «домомучительницу», она с удовольствием лепит образ ханжи, упивающейся своей властью и авторитетом, не замечающей тайного пренебрежения и издевок близких. Самовлюбленность и глухоту к правде Кабаниха сохраняет до финальных земных поклонов на все четыре стороны.

В актерах чувствуется задор, энтузиазм. Возможно, он вызван необычной, антитрадиционной с виду направленностью режиссерских усилий. Андрей Могучий, не обделенный юмором, в «Грозе» особенно щедр на него. Но как же при такой суперигровой форме быть с содержанием? Оно составляет базу, игра – лишь надстройка. Сдвиги в деталях, в манере исполнения, в атмосфере и декоративной раме способствуют тому, чтобы сюжет о грехе и запретной любви, о ханжестве и истине, о порывах души, заточенной в тюрьму быта, был увиден сквозь увеличительное стекло сцены. Катерина, прощаясь с возлюбленным, причитает, тонет в заплачках по себе и своей недолгой свободе, – все это обрамление, музыкальное, полусказочное, но при этом социальный, поэтический и этический смысл истории проступает сквозь рисунок роли. Сначала Катерина самовольно, в порыве отчаяния сбрасывает с себя кокошник, символ домашнего плена; потом Барыня (нисколько не сумасшедшая, а таинственная, великодушная фея в шубе в исполнении Ируте Венгалите) распускает ей косы, и это случается как раз перед злополучным и желанным свиданием в овраге. Катерина идет на свидание как на смерть, она гибнет раньше, чем тонет в Волге. Да и тонет ли в физическом смысле? В финальном раскаянии поражает просветленное лицо героини, от нее словно исходит сияние. Она не погибла, она возродилась. Молодой актрисе Виктории Артюховой досталась роль с превращением: из плакальщицы в птицу.

Ее существование в калиновском «зоопарке» поначалу – сплошные слезы. Уходит же она по «дороге цветов», взмахивает руками-крыльями и словно улетает.

Все мизансцены выполнены анфас. Персонажи своими ногами не ходят – их ввозит и вывозит на персональных платформах целый отряд машинистов сцены. Дикой по-царски и сказочно важен, даром что по пьянке выходит к соседке Кабанихе в сапогах, с неизменным посохом и без портков. У него длинная раздвоенная борода, напоминающая то ли о Черноморе, то ли о Станиславском в роли Крутицкого. Вообще сатирические выпады петербургской «Грозы» восходят к «Горячему сердцу» МХТ и к постановкам Островского Товстоноговым – «Волкам и овцам», «На всякого мудреца довольно простоты». Товстоногов в «Волках и овцах» попытался заключить спектакль в театральную-историческую раму, но не слишком преуспел, потому что актерские импровизации и комедийность сдвинули общий замысел. Могучий как раз раму подчеркивает. В то же время эта «Гроза» заметна актерскими работами, в них есть прямое попадание в характер персонажа. Уже говорилось о находках Игнатовой – о статике позы, о карикатурном наполеонстве, о диковинной речи, словно заимствованной у улицы. Это портрет в полный рост, парадный, заказной, и, как это бывало у художника Валентина Серова или у фотографа Валерия Плотникова, автор не скрывает своего отношения к натуре и своих оценок. Игнатова пристрастна, остроумна, изобретательна. Ее Кабаниха по-своему оригинальна и ослепительна в своем самодовольстве. Или Дикой: когда он восседает на кресле-троне, поставленном на вызолоченный («богатый») помост, или в позе мадам Рекамье бросается на кушетку, вспоминаются некогда знаменитые на театре Хлыновы и Курслеповы. В том же гротескном духе выполнен портрет Кудряша – с его буйством красок. Кульминацией роли становится «Калинка» (фонограмма Ансамбля песни



*В. Павлова –
Варвара,
М. Игнатова –
Кабанова,
А. Винников –
Тихон,
В. Артюхова –
Катерина*

и пляски им. А. Александрова), под которую в пляс пускается весь Калинов, и размеренная жизнь города на высоком берегу Волги являет безобразный лик испепеленного молниями Содомы и Гоморры. Изображение Кулигина, велеречивого и мягкого, сердечно отзывчивого и безнадежно мечтательного, гордого (что очень выразительно у Петрова), – снижено результатом его изобретательства – самокатом, это смешно на фоне его вечных разговоров про вечный двигатель. Тихон – тихий и побитый, ловкий домашний лицедей перед маменькой и женой, – уезжая из дома, успевает подмигнуть девке Глаше (изящный эпизод для двух исполнительниц роли – Алины Кучковой и Глафиры Лавровой), которая при этом известии падает в обморок. Тихон, заунывно поддакивающий Кабанихе, к финалу сбрасывает с себя маску безвольного дурака. В его горестных и совсем не пьяных жалобах залу слышно раскаяние и сострадание. В нем открывается человечность, ужас от собственного кривлянья и притворства. Портрет Феклуши – в нескольких паузах между грозowymi разрядами, когда, затягиваясь папироской и положив ногу на ногу (они обтянуты черными легинсами), она не спеша предается воспоминаниям о падении

нравов. В ритмической динамике «Грозы» сцены с Феклушей – остановки, и, надо признать, они стопорят действие, несмотря на колоритность женских фигур и приемы музыкально-пластической нюансировки. С едва заметной насмешкой звучит из уст Кабанихи «отчего люди не летают», при том что она не слышала этой фразы у Катерины, во всяком случае, сцена не удостоверяет, что Кабаниха издевается над невесткой – она и в самом деле жалеет, что не долететь ей до райских уголков земли. А для чего еще нужны людям крылья?

Катерина – из любимых Островским женщин, образы которых встречаются во многих его пьесах. Ее привыкли и играть, и видеть, и оправдывать как героиню. Такую «положительность», вкупе с высоким драматизмом, утраченным в современном театре, да и чуждым театру Могучего, изобразить трудно. Молодая актриса («из стажерской группы») не стремится «дотянуться» до идеальной Катерины. У ее героини другие источники страданий – не постылый брак и не вражда свекрови. У нее что-то зрело в душе давно, нужен был только толчок, чтобы сбросить с себя ненужную тяжесть, как сбрасывает она с головы кокошник-чепчик. Ведь спектакль об освобождении,

а не о гибели женщины в темном царстве домостроя. Красный, огненный цвет ее сарафана – знак горения, рвущегося наружу пламени. Красные облака на верхнем интермедийном занавесе знаменуют преобразование катериной души в высших сферах. Впрочем, речь не о мистике, а о поэзии. Думаю, что у Могучего значительно снижен градус «положительности» и отставлены в сторону возможные крайности трактовки.

Особняком в этой истории стоит Борис. Он баритон – не только по вокальному диапазону, но и по амплуа, заданному Островским. Он не принимает простонародный музыкальный строй Калинова, вместо рэпа у него – опера. Отсюда понятна некоторая холодность и отстраненность Бориса. Он чужд и романтизму, и грубым страстям. Борис – приезжий, постоялец, прохожий, очаровавший женщину, никого, кроме жителей Калинова не видевшую. Для Бориса черное пальто, перчатки – знак аристократизма, оперы против уличного сленга и рэпа. Его «высокому» влиянию поддается не только Катерина, вступающая в дуэт с ним, но даже Варвара, одну реплику пропевавшая по-оперному.

Молодые исполнители «Грозы» кажутся единодушными, захваченными общей атакой на замыленную классику. Они враждуют только по сюжету. В соответствии с ним, по версии БДТ, старики Калинова – легкая добыча для испорченного ими самими поколения. Дети стали обманщиками, хитрецами, благодаря навязываемым им «ценностям». Поведение детей в «Грозе» в наши дни не встретит упреков, доставшихся пьесе в 1859 году. Тогда и свидание в овраге, и ключ от калитки, и пылкость замужней женщины, ищущей утешения с любовником, вызывала гневные нарекания. Среди тех, кто больше, чем Кабанихой и Диким, возмущался Катериной и Варварой, были, например, Лев Толстой и Михаил Щепкин. Современной молодежи, как, впрочем, и старшему поколению, распущенность нравов, сексуальная

раскрепощенность привычны. Новое время насмехается над предрассудками старого. О грехе ли говорить, когда налицо страсть. Отсюда и юмор, и пародия, и игровое щегольство. С другой стороны, не правы ли «отцы», львы толстые и михаилы щепкины, не поощрявшие подобную свободу нравов? В результате на обсуждение – хотя и не в том варианте, как на спектакле «Что делать?», – «Гроза» выносит весь спутанный современностью комплекс этических вопросов. Таким образом, сделав заход в игру, увлекая многообразием музыки, внешними эффектами, режиссер возвращается к проблемам, поднятым драматургом и на долгие годы – века! – актуальным.

В истории Большого драматического театра было немало опасных, пустых зон, взлетов и падений. Андрею Могучему достался один из кризисных моментов. Его тактика становится понятной. До сих пор она держала в напряжении поклонников старого, товстоноговского БДТ, так же как сторонников эпохи Темура Чхеидзе, отдавшего театру Товстоногова четверть века и непростительно мало оцененного Петербургом. Чхеидзе попытался совершить плавный переход от театра Товстоногова к театру рубежа веков. Он попытался слить две национальные театральные традиции, включить в активную работу старые и новые поколения актеров. Он поставил более двадцати спектаклей, значительных, поэтичных, умных. Он отдал БДТ огромный кусок собственной жизни, пожертвовал возможным для себя благополучием в искусстве. Неизвестно, как повели бы себя другие претенденты на роль руководителя в БДТ, а они были, но только Чхеидзе решился взять на себя практически неподъемный груз. Могучий рисковал и рискует, встречая сопротивление внутри и извне. В эстетическом миксе «Грозы», в переплавке прежних находок и достижений есть шанс на выход из кризиса и встречу театральных поколений.

Вадим Щербаков

ЛУЧ ЦВЕТА

Более ста лет назад А.Н. Бенуа свою рецензию на мейерхольдовского «Дон Жуана» назвал «Балет в Александринке». Очень его задело, что в драматическом театре актеры порхают по сцене и пластическим знакам отдано больше смыслообразующей силы, чем речам. Нижеследующий текст можно было бы озаглавить «Опера в БДТ». Потому что породившая его постановка «Грозы», созданная Андреем Могучим на товстоноговских подмостках, скроена, на первый взгляд, по лекалам музыкальной драмы.

Можно бы, да не следует. Ибо состав этого формальнейшего и правдивейшего спектакля гораздо сложнее. Не хочу взвешивать, чего в «Грозе» г. Могучего больше – условностей европейской оперы или приемов традиционных театров Дальнего Востока. Занятная и многодельная материя спектакля соткана художником, которому равно ведомо – и равно интересно! – устройство тех далеких от прямых соответствий способов сценического выражения жизни, что выработаны были в разных уголках театральной Ойкумены.

Форма зрелища показалась мне прелюбопытным результатом труда души русского художника, которой внятно все (далее по тексту «Скифов»). Это все – освоено, развито, а затем вновь собрано в новое причудливое единство, где без натуги монтируются и «дорога цветов», украсившаяся золотыми лотосами, и монтировщики-машинисты, переодетые в жутковатых «черных людей», и выкатываемые ими маленькие фурики, на коих подаются прямо к «старинной» рампе персонажи, и статуарные мизансцены-знаки их «крупных планов».

Да и актеры существуют здесь все-таки в рамках своей профессии. Сейчас широко распространены опыты театральной самодеятельности, когда драматические лице-

деи поют, пляшут и дудят в разнообразные саксофоны вместо игры, а не в поддержку ей. В спектакле БДТ актеры скандируют текст Островского, превращенный композитором Александром Маноцковым в некое подобие интонированного рэпа. Под грохот бас-барабана, который задает причудливый ритм, они выпаливают длинные пассажи хрестоматийной пьесы, не утрачивая возможности отыграть оценку реплик. Текст таким образом, конечно, остраивается (становится странным), но не теряет смысла.

При этом некоторые персонажи – Кабаниха или Феклуша, например, – вообще не «поют». Их способ речеведения выдержан целиком в приемах драматического театра. Опять-таки – театра, далекого от привычного показа «живого» человека, но до конца ногтей театра.

Оперные партии даны только двум героям. На роль Бориса Григорьевича г. Могучий пригласил обладателя красивого баритона – Александра Кузнецова, солиста оперной труппы Михайловского театра. Каждое его явление сопровождается выездом фортепиано с концертмейстером и кларнетиста на высоком табурете. Особый способ существования г. Кузнецова занятно работает на его персонаж, который в город

Калинов явился из Москвы, где получил недешнее «порядочное» образование.

Катерина в исполнении Виктории Артюховой тоже поет. Однако делает она это вовсе не на оперный манер. Может быть от того их лирические дуэты с Борисом мерцают и дышат не так, как привычно слышать в музыкальном театре. А еще Катерина плачет, причитает, курлычет по-птичьи и пританцовывает – словом, играет свою роль, опираясь на те умения, которые положены хорошей драматической артистке.

Похожим на оперу «Грозу» г. Могучего делает не столько то, что поют. И даже не отчетливый «номерной» характер композиции – скорее, он отсылает к эпизодному построению спектаклей 1920-х гг. Не принципиальная статичность придвинутых к рампе мизансцен – еще А.И. Южин (по словам Кугеля) полагал эти точки естественными местами пребывания большого артиста. И не работа композитора, который замечательно вплавил в драматургическую конструкцию пьесы Островского ритм и эмоциональные краски своей партитуры. Пожалуй, оперный строй придает спектаклю БДТ именно соединение всех компонентов его формы.

И все же – никакая это не опера! Ибо в «Грозе» г. Могучего слово вовсе не является случайным набором слогов, пригодных для вокализмов. Оно здесь не в умалении, а во всей силе несет энергию не меньшую, чем раж его актерского говорения.

Еще одна составляющая спектакля – визуальная – заслуживает подробного разбора. Собственно ей, на мой взгляд, доверено выразить главный смысл трактовки. Пространство, костюмы, рисунки на занавесах, свет и цвет – обобщают сказанное другими средствами и властно ведут зрителя к печальным и одновременно вдохновляющим открытиям.

Небеса в мире этой «Грозы» висят низко. Постоянный арлекин перекрыт черным полотнищем, которое занавешивает чуть не две трети высоты. Да и есть ли тут небеса? Пространство черно как фон в палех-

ской миниатюре, где нет линии горизонта, отделяющей твердь от пара. Узкая полоска зеркала сцены превращена в экспозиционную плоскость, на которой демонстрируются писанные палешанами чудные (в обоих смыслах слова) картинки. Задерживающихся справа налево занавесей несколько. Главный называется «Житие Катерины» и представляет в традиционной палехской образности основную фабулу судьбы героини – с изящными беседками, тонкими лицами персонажей и обилием ярких цветов. Еще один занавес задернется в разгар обсуждения домашнего тиранства. На нем зритель увидит множество сценок, где звери мучают зверей: кабаны и собаки стреляют друг в друга из ружей, рвут плоть зубами, топчут копытами. Обилие картинок заставляет вспомнить графику Жака Калло или Питера Брейгеля, насыщавших свои офорты огромным количеством персонажей. И, наконец, третий покажет фантастическую панораму Москвы: на вершине Ивана Великого стоит ступа с чертом, над Кремлем летают фашистские фокке-вульфы и доблестные русские витязи на красных конях.

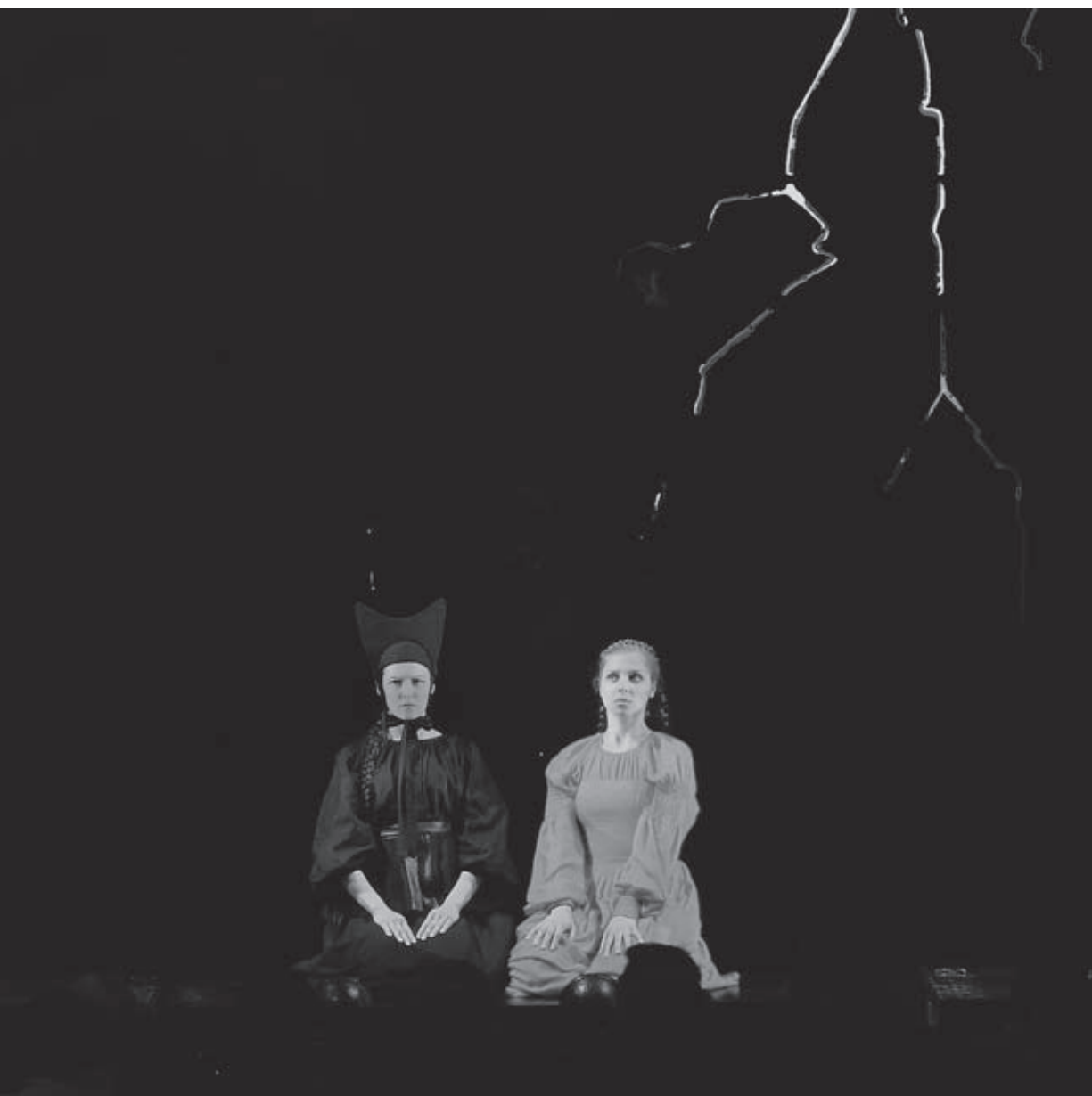
Картинками на занавесах присутствие цвета в спектакле практически ограничивается. За ними – чернота. Главный художник постановки, Вера Мартынов (пишу, как значится в программке, не решаясь острить) даже сад за домом Кабановых представляет в виде жутковатых черных мешков, притороченных к штанкетам (первая мысль при их появлении – хлудовские фонари с повешенными). Из тьмы пространства выезжают фурики с актерами, облаченными в черное; там, в глубине, сверкают красными глазами черные муляжи то ли собак, то ли волков; в пандан «мучительскому» занавесу являются подвешенные за ноги и частично расчлененные туши обезглавленных лошадей (скорее, конных элементов классических памятников, которыми столь дивно полон город на Неве). На верхних эшелонах пространства



присутствуют черные ящики, они периодически выпускают струи дыма. Черные тележки катают черными металлическими крючьями черные-пречерные (даже лица закрыты масками) машинисты-курombo. Как в горячем цеху. Или горячем аду?

И гроза! Черноту задника постоянно

разрывают сполохи молний. Атмосферное электричество куролесит тут не один раз (как предусмотрено драматургом), а от начала и постоянно. Стоит кликуше-страннице подать голос или Дикому топнуть – яркие вспышки зигзагами прорежут этот, ну совсем уж не приспособленный для житья мир.



Да и каким быть миру, который ругают буквально все персонажи пьесы? У каждого свои счеты к проистекающей в нем жизни, но все едины в недовольстве.

В спектакле БДТ замечательно ясно показаны эти свойства национального характера. Каждый человек здесь жалеет прежде

Сцена из спектакля «Гроза»

всего себя, живя по привычке и страдая от того, во что по отдельности и вместе мы превратили нашу жизнь.

Неужто Савел Прокофьевич Дикой счастлив, когда ругается и дерется?

Нет. В азартном исполнении Дмитрия Воробьева очевидно, что и пьет-то его купец от несовершенства мира. Разве довольна своим жребием тиранка Марфа Игнатьевна Кабанова? Унижение близких радости ей не доставляет. У Марины Игнатовой Кабаниха тащит бремя традиционных ценностей без всякого удовольствия. Мучает без страсти. Показными добродетелями украшается, потому что так уж Бог дал. На одной ноте.

Очень удачно найден строй ее речи: какой-то искусственно созданный говор, в котором много звуков Ы и много изъятых гласных. Это никоим образом не легендарная, характерная, вкусная речь в традициях Малого театра, а дыр-бул-щыл, лишенный всякой поэтичности! И такая от этого накачивает тоска, что саморазрушительные поступки ее домашних никакого специального оправдания не требуют.

Об угнетенных слоях общества города Калинова говорить на предмет счастья тоже, разумеется, не приходится. Они привычно лицемерят, лгут и грешат.

Самый свободный из них – мещанин Кулигин. Он главный резонер спектакля. А значит – наблюдатель по своей драматургической функции. Человек, готовый судить других, но не способный менять чью-либо (включая свою) жизнь. По крайней мере до того, как отыщет перпетуум-мобиле и получит за него от англичан «мильен». В насыщенном сочувствием исполнении Анатолия Петрова образ этот мучительно актуален. Тронутый сединой творческий интеллигент на самокате, вынужденный выпрашивать у денежного мешка ничтожные десять рублей на устройство солнечных часов для общественной пользы...

Мизансценирована эта непреходящая для нашего отечества ситуация так: на массивном (чуть не хлыновском, из «Горячего сердца») троне, фланкированном крылатыми золотыми тельцами, восседает Дикой. Ему лень слушать, лень говорить, лень даже ругаться. Рядом стоит Кулигин – одна нога на самокате. Стоит, повернувшись к зрителю

лю передом, а к Дикому – почти что спиной. Достоинство блюдет. А получает вместо десятки только ярлык бандита.

Вообще, спектакль намеренно далек от прямых отсылок к реалиям сего дня. Он и силен прежде всего тем, что его время – русское всегда.

Художник по костюмам Светлана Грибанова создала для этой «Грозы» замечательные одеяния-маски, которые сами по себе несут ясные характеристики персонажей. Придерживаясь исторических образцов национальной одежды, – ведь купечество, по Аполлону Григорьеву, есть единственный свободный класс русских людей, – г-жа Грибанова резко стилизовала линии костюмов. Условный кокошник Кабанихи обрел у нее очертание треуголки по моде наполеоновских войн, а казакин Марфы Игнатьевны украсился двумя рядами больших пуговиц, которые превратили его в мундир, окончательно завершив выявление сути образа. Мужские же костюмы стали просто материальным воплощением присловья о смеси французского с нижегородским – во всех присутствуют цилиндр и рубаша навыпуск.

Круглая шляпа, запрещенная некогда Павлом к ношению в России, затем прочно прижилась в нашей части света, утратив всякие коннотации с революционным французским духом. Связь эта, конечно, существовала только в голове своеобразного императора. Что, однако, может быть памятно культурному петербургскому зрителю, способному особо оценить пикантность повсеместного присутствия революционной шляпы на головах людей, ни к какому восстанию не пригодных.

Причем на головах не только мужских. Страница Феклуша тоже в цилиндре: не-большом, как у цирковой наездницы, прикрепленном к голове чуть набекрень. Сверху ее шляпочка прикрыта платком так, что при виде сзади получается силуэт самый монашеский. Однако явлен персонаж зрителю преимущественно передом, который демонстрирует огонек сигарки и кожаные



А. Кузнецов – Борис

штаны, плотно обтягивающие широко założенные одна на другую ноги. Помимо двусмысленного костюма, героиня Марии Лавровой имеет две речевые маски – глумливую и дебильную (или юродивую, чтобы остаться в рамках национальной традиции). Комический текст, данный Островским Феклуше, актриса подает без всякой репризности. Она рассказывает эпические песни, будто гомеровский акын или индусский скальд. Причем именно те, что желанны дарующим хлеб и кров хозяевам. Выходит довольно мрачный образ искусства на дотации.

Спектакль вообще не смешной. При том, что он полон остроумия, его комизм рождает не хохот, а короткий смешок, после которого подкатывает ощущение жутковатое. По-моему, так и работает настоящая сатира.

Перед антрактом, завершая вечер свиданий и лирических дуэтов, режиссура включает в сценический текст коротенький, но мощнейший по силе воздействия эпизод. В сполохах молний под запись «Калинки-малинки» в памятном всем, кто успел пожить в СССР, исполнении ансамбля им. А.В. Александрова город Калинов пускается в пляс. За минуту зрителю показы-

вают картину русского веселья, которое по бессмысленности и беспощадности ничем не отличается от русского бунта. Казалось бы, сарказм выбора музыки, откровенно гротескная лексика танца, очень внятное, наконец, отношение актеров к этому разгулу – все лежит в плоскости комического. А смеяться не хочется. Потому как – страшно и больно.

В черном-черном мире «Грозы» г. Могучего только одному персонажу дан цвет. На беспросветных фонах условного Надволжья Катерина сияет алым платьем как драгоценный камень лал из древних сказаний. Простой символ: красный – это красивый, но красный – это и пожар. Как и все остальные простые символы в спектакле, противопоставление цветов замечательно разработано и с помощью множества значимых деталей превращено в настоящий театральный аттракцион.

По слову Островского – Катерина светится. У г. Могучего и его художников инаковость героини – ее готовность к полету, ее способность на поступок и невозможность для нее уйти от ответа за сделанный выбор – отмечены знаком красоты.

С точки зрения театральной традиции, г-жа Артюхова преступно молода для этой роли. До недавнего времени у нас Катерины удостаивались таланты зрелые, обточенные годами успешной службы. Может быть, это и правильно, если иметь в виду многообразие задач, которые требует решить великий образ. Однако в рамках принятого режиссурой условного подхода к роли актриса, очевидно, справляется с общим рисунком. Тем более что профессионально она прекрасно оснащена, а ее молодость добавляет трогательные ноты очень простой, в сущности, игре. Эти девчоночьи косички, которые торчат в стороны из-под полукруглого кокошника, похожего на капор какой-то старинной формы то ли пансионерки, то ли гимназистки! Да и убедительнее видеть отсутствие привычки к угнетению и желание жить у такого юного создания.

Под простотой игры я вовсе не разумею техническую легкость заданий. Наоборот – рисунок всех ролей требует от исполнителей серьезных усилий и высокого мастерства. Не имею я в виду и элементарности трактовок. Речь только о некотором спрямлении образов. Актеры в «Грозе» г. Могучего не играют то, что раньше называлось «полнокровными характерами». Их создания более тяготеют к маскам, обладающим одной-двумя доминантными страстями. Что отнюдь не мешает лицедеям БДТ представить целую галерею человеческих типов и убедительно показать психологические мотивы их поступков.

Один из самых замечательных парадоксов этой «Грозы» как раз и состоит в том, что придуманная усложненная форма помогает актерам добиться успеха. Через образ-маску, через ритм рэповой речи и пение, через сатирический гротеск трюков исполнители получают возможность говорить с публикой о вещах, с большим трудом воспринимаемых по нынешним временам. И зрители, как мне показалось, действительно становятся собеседниками Островского. Больше того – в лучшие моменты спектакля публика оказывается способной сочувствовать героям «формального» игрового представления.

В «Грозе» БДТ нет ни одного серенького, проходного, сыгранного никак персонажа. Это тот случай, когда хочется упомянуть всех, кто выходит на площадку. Какая Варвара у Нины Александровой! Женщина-кошка, ласковая и опасная, такую не удержишь никакими запорами – утечет гулять сама по себе. А Кудряш в энергичном исполнении Василия Реутова! Нахрапистый мужик с флибустьерской бородкой и горящим глазом. Не подневольный конторщик, а волжский ушкуйник; у него любовь – драка, недаром он про себя говорит, что до женского полу злой. И даже Тихон, спрямленный, кажется, до одной плачуще-хамской интонации, и тот получился у Алексея Винникова запоминающимся лицом.

Украшенный лотосами помост *ханамити* служит в спектакле особым игровым пространством. Он соединяет миры – здешний и тот, где могут существовать ответы на главные вопросы бытия. И ходу на него подавляющему большинству персонажей «Грозы» нет. По нему являются в начале представления трое людей театра – Ольга Ванькова, Виктор Княжев и Евгений Славский. Их драматургическая функция (помогать разворачиванию спектакля, наблюдать за его течением и комментировать действие) заставляет обремененного исто-



Сцена из спектакля

рическими знаниями зрителя вспомнить и мейерхольдовых арапчат, и цанни из вахтанговской «Турандот», и трех халдеев из «Блохи» МХАТ-II. Однако стилистически и содержательно здешние «слуги просцениума» из этого ряда явно выходят. Лишь не надолго обретая речь, чтобы описать фрески сгоревшей церкви, по большей части они – птицы, черные ласточки-береговушки, гнездящиеся в склоне обрыва над Волгой. Они тихонько покрикивают по-птичьи, подрагивают пальцами-перышками; иногда лепятся к краям портала, а то присядут на крышку фортепиано. Им можно летать над помостом, провозжая ту, что приходит из иного мира, и ту, которая туда уйдет.

Вплоть до финала единственный персонаж полноправно владеет «дорогой цветов». Это – Сумасшедшая барыня. В отличие от пьесы режиссура дает ей целых три явления (текст Островского разделен между ними, частично повторяется). Героиня Ируте Венгалите если и страдает безумием, то исключительно таким, которое позволяет причаститься трансцендентальному. Очень спокойно, раз от разу лишь повышая энергию посылы, Барыня объясняет Катерине, что красота опасна, чревата гибелью. Все грешат, но отвечать придется ей. Она избрана и назначена жертвой. Расплетая косички Катерины, Барыня готовит ее к событиям в овраге. И терзания юной женщины по поводу ключа-свидания в сущности бесполезны, ибо по ту сторону помоста все уже решено. Барыня здесь – Тиресий в стильной шубе, вестница судьбы.

Катерина погибнет, потому что она не такая, как все. И ответит эта девочка не за измену мужу, не за попытку любовного полета, но за самую внутреннюю готовность к ответу, которая красоте родственна.

Впрочем, поставлено покаяние Катерины вполне тихо. Не в пример сцене ухода. Именно она становится кульминацией спектакля.

Простившись с Борисом, Катерина остается одна на авансцене. Умывается во-

ображаемой волжской водой и радостно, раскинув в стороны руки, ступает на помост *ханамити*. Ее проход по «дороге цветов» – это растянутое во времени мгновение прыжка с обрыва. Актриса, кружась и пританцовывая, щебечет будто птица какую-то простую, но дивную песню. Она улыбается. Она летит.

В следующем эпизоде за спинами собравшихся на берегу родных и близких покойной установлена высокая ширма, перегородившая всю сцену. Ширма пастозно покрыта темно-золотой краской, в потеках которой мерещится какой-то почти прозрачный китайско-японский пейзаж. Это – та же Волга с текущими в ее водах отражениями берегов. В правом углу, в золотой глубине реки колышется, крутится красное пятно неправильной формы. Так начинается инобытие красоты.

Здесь нет места натуралистическому трупы утопленницы. Создатели спектакля, кажется, верят, что по ту сторону омута с Катериной все будет хорошо. В отличие от тех, кто остается тянуть лямку постылой жизни в калиновской черноте. Оттого так и отпечатывается в сознании утвердительная интонация последней реплики «Грозы», которую выкрикивает в зал стоящий на коленях Тихон: «Хорошо тебе, Катя!»...

И вот ведь какая штука – когда г-жа Артюхова задерживает занавес, где палешане изобразили свое видение жития Катерины, отчетливо осознаешь, что жизнь в этой части света устроена престранно. Из черного-черного потока бытия души нации – назовем ее собирательным именем – художник ухитряется вытаскивать, синтезировать красоту и поэзию. Их наносят на клееные картонки шкатулок, подносы, глину и холсты, слагают из них песни, помещают на страницы книг и подмостки театров. Ими побеждают смерть.

Это знание – слабое утешение умершим, но важное подспорье живым.

Марина Заболотная

ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ, УТОПИЯ

Постановка «Грозы» 1916 г. на сцене Александринского театра была репликой на премьеру пьесы 1859 г. В трактовке В. Мейерхольда романтическая драма приблизилась к мистической трагедии с бунтующей героиней в центре. Режиссер не скрывал, что ставит спектакль на Екатерину Рощину-Инсарову, восхищаясь ее молодостью и талантом, а может, и магнетическим взглядом огромных с поволокой глаз. Эту роль актриса освоила еще в 1907 г. на сцене Суворинского театра (т.е. того, где ныне расположен БДТ). «Гроза» Андрея Могучего стала невольной репликой на мейерхольдовскую постановку.



Перекинув мост над бездной, режиссер БДТ сочинил идеальную утопию в буквальном смысле слова, визуализируя в своей фирменной манере категории, понятия, события и действия. Сдувая с текста пыль веков, сдирая все наслоения длительного употребления, он фактически его обнулил

В. Артюхова – Катерина

и каким-то фантастическим образом зарифмовал со спектаклем Александринского театра столетней давности. Если спектакль Мейерхольда мог называться «Катя Кабанова», (как назвал свою оперу Л. Яначек),

то у Могучего говорится о стихии. Русскому человеку близка поговорка: «Гром не грянет – мужик не перекрестится»... Об этом, в частности, и о промысле божьем – речь. Речь затейливая и многообразная. А. Могучий переформатировал пьесу, «зазиповал» ее, в красивых мизансценических формулах обнажив архетипическое. Играя своими фирменными приемами с пространством и временем, передал, как в капсуле времени, все родовые черты «русскости», как характера, менталитета, бренда: национальную особенность русской охоты, рыбалки, суицида, бунта. Герметизм и широта, пафос и нерациональность, неглиже с отвагой, покорность и расхристанность. Словом – хаос бытия.

В 2014 г. А. Могучий поставил на сцене Михайловского театра оперы и балета оперу Н. Римского-Корсакова «Царская невеста». Опера Л. Яначека «Катя Кабанова» здесь была поставлена немецким режиссером Н.-П. Рудольфом в 2010 г. и совпала с постановкой этой оперы Бобом Уилсоном на родине композитора в Праге. Так встали звезды, что хрестоматийная пьеса Островского вновь попала в тренд. Для А. Могучего постановка на сцене собственного театра «Грозы» Островского, как оригинального музыкально-драматического опуса рго-любовь – логичный творческий ход и продолжение работы. Соавторами сочинения стали композитор А. Маноцков и художник, ученица Д. Крымова, Вера Мартынов, вытянувшая из клубка русских народных промыслов палехскую нить. В смысловой конструкции спектакля нить стала «красной». С. Грибанова эту конструкцию всецело поддержала и украсила стильной чертовщиной сценических костюмов. А приглашение солиста Михайловского театра баритона Александра Кузнецова, спевшего в «Царской невесте» А. Могучего партию Грязного, – и остроумный, и принципиальный режиссерский ход. Когда все персонажи говорят, а один поет, – ситуация изначально конфликтная.

Певец – тот, кто держит мелодию. У Могучего ее держит Борис, – существо

искусственное, не похожее на окружающих (у Островского ремарка: «все лица, кроме Бориса, одеты по-русски»). Московская штучка, одет по-оперному, ходит Лоэнгрином или Орфеем. Кажется, скинет плащ, – а там доспехи рыцаря блеснут. Но нет, этот баритон не герой. Этот Орфей за своей Эвридикой в ад не спустится. Затюканным апостолом слоняется из угла в угол, томясь любовною тоской. Таким и исчезнет со сцены – нерешительным и покорным. Попоет еще немного с Катей вдвоем, и – прощай, любимая, еду в Сибирь, взять с собой не могу.

Предложив свою версию случившегося в городе Калинове суицида молодой замужней купчихи, пропустив сказание через фильтры фолк-фриковой культуры «а ля рюс», А. Могучий разыграл ее в пепельно-черном пространстве, с расписными в палехском стиле занавесами. Из зала к сцене проложил узкие мостки, – «дорогу цветов», ставшую для Кати Кабановой дорогой «от храма». «Отчего люди не летают?» – спросила она у Вари и решилась, наконец. Полетела прочь от свекрови душной, от жалкого нытика-мужа, от жизни скучной, в которой нет правды, искренности, нет места любви вольной.

«Ах, была бы я птицей...», – шепчет Катя, глядя на снующих стрижей. Они здесь – главные свидетели происходящего. Два парня и девчонка в черном то вспорхнут и стремительно понесутся, то раскрыв рты от изумления, замрут по бокам сцены (чудны дела твои, Господи! что творится-то!), то станут курлыкать, вертя головами. Порхают туда-сюда и расписные палехские занавесочки, отбивая важные «явления» спектакля, послушно летя за крикливой ласточкой. На занавесах этих, как на обшарпанных стенах храма, обозначено житие Катерины, ее конец смертный. Не зря девица с самого начала пророчит свою гибель. В воздухе пахнет грозой. Стрижи летают совсем низко над землей, наполняя своим стрекотанием атмосферу, и без того насыщен-



Д. Воробьев – Дикой

ную бог весть чем: ожиданием и страхом, экстазом и тошнотой. Быть беде. «Открылась бездна звезд полна; Звездам числа нет, бездне дна» – привычно цитирует Ломоносова мужичонка, похожий на Дон Кихота, местный новатор производства, альтруист, мечтатель и поэт Кулигин. Уж кому, как не ему – изобретателю-самородку, одержимому утопическими идеями о перпетуум-мобиле, не зная про электричество! Крутится бесстрашно возле Дикого на своем самокате (который, между прочим, изобрел настоящий гений-самоучка И.П. Кулибин), раздражает всячески скупердяя-самодура, прося денег на громоотводы.

А грёзы-то в городишке и впрямь нешуточные. Россия – родина электричества. Сверкают, чиркают синими стрелами по черному заднику сцены, высвечивая то зловещих муляжных волков с красными лапками вместо глаз, то висящие на крюках полусъеденные туши... страшно, аж жуть. Кто любит Тима Бёртона (ключевые слова: труп невесты, крупная рыба, маньяк, кошмар перед рождеством и т.п.), тот поймет...

И по мере того, как сгущаются тучи, теснят друг друга события, начинает казаться, что перед тобой и не город вовсе, а чистилище у врат ада: того и гляди, герои сорвутся в

геенну огненную. Вот-вот разверзнется бездна, да не божественная звездная бесконечность, о коей писал Ломоносов, а подземная, адская. И река – уж и не Волга вовсе, а самый что ни на есть Стикс ... И Дикой – Д. Воробьев в длинной белой бороде – то ли бес мелкий, то ли Харон величавый. Хотя в преданиях славян души мертвецов провожал серый волк, про Харона подумалось, пожалуй, не зря. Есть в этом отлично сделанном комиксе на идеальном, как часы Кулибина, ходу – нечто античное. Молнией в нем сверкает трагедия рока. Фатум, судьба, *deus ex machina*... черный человек, передвигающий застывшие на постаментах фигуры героев...

Формальное следование букве Островского стало основным приемом решения пьесы, когда смешное и трагическое, как переменным током, проходит через зал. Ежели написано у Островского «явление», значит, надо провести презентацию героев. На постаментах, натурально памятниками, являются герои из глубины сцены. Черные-пречерные фигуры в масках, в черном-пречерном пространстве, на черных-пречерных фурах вывозят их на просцениум, чтобы персонажи ожили и заговорили. А они, действительно, отличные супермарионетки – о таких актерах мечтал Мейерхольд. М. Игнатова – Кабаниха. Н. Александрова – Варя. А. Винников – Тихон. М. Лаврова – Феклуша. Д. Воробьев – Дикой. В. Артюхова – Катя. У каждого своя партия, свой выход расписан до минуты. Общаются, главным образом, не глядя друг на друга, говорят через зал, апартом.

Угроза нависла над залом. Идет по «дороге цветов», как сомнамбула, Сумасшедшая барыня – И. Венгалите – на вид обыкновенная тетенька с начесом и в зимнем пальто. Ласково говорит с Катей о красоте, которая непременно сгубит, доведет до омута. Дрожит девушка. Чует смерть свою. Боится суда божьего. Красота не спасет мир...

Кары небесной боятся все, и каждый по-своему. Боится-ярится Дикой, куражит-

ся так, будто черти уже поджаривают ему пятки. Боится лицемерно, – ибо надо бояться, – статная Кабаниха. Одета в черное пальто вроде шинели, в черном кокошнике в виде карты-пик: то ли Наполеон, то ли черт из табакерки. Всех осуждает и поучает, в скорбном серьеze пребывающая и оттого гомерически смешная, – она говорит ровным тоном, за которым таится угроза. В ворковании своем, спотыкаясь на двойных согласных, она старательно прибавляет к ним легкое «э»: (вместо справки, например, получается сэпэровка). М. Игнатовой легко и удобно в этой роли, свою партию ведет без сучка-задоринки. Не отстаёт от нее Нина Александрова: ее Варя – суцая чертовка, вся в мать (та, небось, в молодости, как Турусина из другой пьесы Островского, грешила и каялась) обаятельная, веселая, отчаянная лгунья, изворотливая грешница. Словом, с героями тут проблема. Даже добрейший Кулигин – луч света в темном царстве, от которого никому не светло. Кудряш – в меру зловещ, в меру весел, в меру бандит: в среде обитания, как в своей тарелке, идеальная пара для авантюрной Вари. Дикой с седой раздвоенной бородой до колен египетским фараоном сидит на троне, положив локти на крылатых золотых тельцов. А как пьяный куражится, так и вовсе без порток является к подруге закадычной Кабанихе. И тогда в гренадерше проснется вдруг игривость и скользнет по лицу улыбка, проглотит что-то человеческое. И подумаешь вдруг: отчего это Тихон ходит пьянствовать к Дикому? ...

Отдельной главы требует явление Феклуши в исполнении М. Лавровой. Тут, кажется, все строго по Я. Проппу, описавшему понятие небывальщины в своей «Поэтике фольклора», как «сказку, потерявшую честь и стыд и поверившую, после долгих уговоров, что все в ней дурь и вранье. Как подгулявшая баба, сказка начинает молотить вздор, нести околесицу – по старой (чтобы было смешнее), освященной веками канве. Все мотивировки утрачены, священные за-

преты и обязательства забыты... От прошлого осталась лишь фикция – принцип соединения слов в сложенную цепь тарабарщины. Как если бы сказка напрашивалась на какой-то скандал или шла на откровенный шантаж». В таком духе Могучий и сочинил «явление» этой странницы: в расслабленной позе, развалившись на скамье в черной хламиде а-ля «бохо», в длинных лайковых сапогах «импортных» (странница же!), с папироской в длинном мундштуке она торжественно вещает. Много где была, много чего выпросила, вымолила за ради Христа... Зловещее ее явление оглашают странные звуки ее подельницы-кликлуши «а-И!», «а-И!»... Говорит Феклуша зычно, низким глухим голосом, коверкая слова и фразы, точно изрыгая из себя, отчаянно гримасничая и мотая головой, точно бесноватая. В другой раз «люди-Х» вывезут из противоположных кулис Феклушу и Кабаниху на чинную беседу о паденье нравов, о Москве грешной, о конце света: лепота, да и только, ансамбль единомышленников. Так «пейзанский жаргон», от которого старался уберечь актеров Мейерхольд при постановке «Грозы», в спектакле Могучего утрирован до гомерически смешной тарабарщины.

Здравствуй, Тим! Здравствуй, Боб!

В «Сказках Пушкина» Боба Уилсона поэт в «тимбёртеновском-джоннидеповском» обличье, как Русалка, сидел на дереве, беспечно болтая ножками да с хитрецей сказку рассказывая. В «Грозе» Могучего – натурально, «тимбёртеновская» ночь. Где на крюках болтаются то ли шинели, то ли висельники... В этой «Грозе» Русью пахнет сильнее, чем в «Сказках Пушкина» Боба Уилсона. Дух этот крепок и узнаваем... И серы в нем больше, чем грозового озона.

О, времена, о нравы домостроя! До замужества – гуляй, сколько хочешь. А замуж вышла – попалась птичка в клетку. Не приведи Господь, влюбиться... С Катериной это случилось. И кротость, набожность, мистический экстаз взорвались бунтом. Она посмела вырваться из неволи.



Е. Славский,
О. Ванькова,
Е. Медведев –
городские жители,
они же ласточки

Вот только куда?.. Скованная, робкая, гладко причесанная в начале, в тревожно алом платье, стоит девица между мужем и свекровью прямо, носочками черевичек внутрь, словно аршин проглотила. Лесные птицы в неволе не поют. Катя в доме Кабанихи говорит неохотно, держится напуганной буквой. Но вот вышла ночью в сад, вдохнула полной грудью и – запела трогательным нежным голоском. Таким музыкальным образом она с милым своим и будет объясняться до последнего часа. И перед ней разверзлась бездна – неспешно и даже торжественно уходит она из зала и спектакля, чтобы, как Феникс, возвратиться и, отодвигая занавеску со своим житием, вывести всех героев на поклон... из темного царства.

«Умом Россию не понять,/ Аршином общим не измерить...» Вот Боб Уилсон попытался стружку снять со сказок Пушкина своим методом, то есть умственно и холодно – вышло криво и общо. «У ней особенная стать –/В Россию можно только верить». В 1859 г. написана «Гроза» – накануне отмены крепостного права. Тютчев, изрядно пожив за границей на дипслужбе, написал свои коронные строки в 1866 г. Он знал, что говорил. Не зря Бисмарк предостерегал от войны с Россией: она на каждую военную хитрость ответит неимоверной глупостью и при этом непременно выйдет в победители. Привычка говорить о загадочной русской

душе высмеяна Бобом Уилсоном в «Сказках Пушкина», своим аршином измерившего наш ментал, вынудившего на свет божий много скелетов из шкафов русского «Ивана».

В «Борисе Годунове» Константина Богомолова титры нам сообщают: «Народ – быдло... Народ безмолвствует». И народ-зритель на эту провокацию отвечает кто свистом, кто возмущением, кто смехом, кто аплодисментами. Могучий в нас не тычет пальцем, он повернул глаза зрачками в душу. Взгляд этот – внутренний. Порой даже кажется, что на происходящее смотрит с умилением Кулигин. Будто он и сочинил этот вертеп, где Илья Пророк на колеснице по небу носится, где Архангел Михаил опускает свое крыло в геенну огненную и выносит из ада души усопших, даруя им жизнь вечную... прямо здесь, за палехской занавесью.

Справка

Палешка, первоначально Палех – речка в Ивановской области длиной 10 км, бегущая из родников близ деревни Смертино и далее – среди холмов, покрытых лиственными лесами, впадает в Люху неподалеку от села Красное. На берегах реки расположен поселок Палех. В черте Палеха имеются две плотины, один автомобильный мост и несколько пешеходных. Образованное плотинами водохранилище занимает площадь 8 га. Долина Палешки в границах поселка Палех является региональным памятником природы.

Нина Шалимова

СЦЕНИЧЕСКАЯ «ГОРЬКИАДА»: ПЕРЕКЛИЧКИ И ОТГОЛОСКИ

Максим Горький для нижегородцев больше чем земляк и знаменитый соотечественник. Это узнаваемый и почтенный бренд города, длительное время носившего его имя. Закономерно, что с середины прошлого века здесь проходят фестивали горьковских спектаклей. В прошедшем сезоне состоялся седьмой. Как всегда, организатором выступил Государственный академический театр драмы им. М. Горького и провел его в спокойном, подлинно академическом (взвешенном и уравновешенном) формате.

По целому ряду обстоятельств (в основном, финансового порядка) некоторые театры, с которыми предварительно договорились об участии, приехать не смогли. Горьковских постановок собрать в достаточном количестве не удалось, и организаторам пришлось в срочном порядке «перестроить» традиционную программу. В итоге фестивалю дали именование «Максим Горький и его эпоха».

Эпоху представляли старшие современники «буревестника»: Толстой, Чехов и Мережковский. Смена ракурса сместила смысловые акценты восприятия. В центре внимания оказались революционные кануны и предвестия, интеллигентские тревоги, вопрошания, предчувствия и прозрения. Заметим, что русскую интеллигенцию Горький то презирал, то воспевал, то восхищался ею, то почти ненавидел. Горьковское отношение к ней можно определить как колебательно-неопределенное, но чаще – откровенно презрительное.

Показателен в «Дачниках» ответ сторожа Пустобайки на вопрос о том, что такое любительское театральное представление в исполнении образованных господ: «Очень

просто: наряжались не в свою одежду и говорили... разные слова, кому какое приятно... Кричат, суетятся, будто что-то делают... будто сердятся... Ну, обманывают друг дружку. Один представляется – я, дескать, честный, другой – а я умный... или там – я-де несчастный... Кому что кажется подходящим... он то и представляет...».

Для иллюстрации тезиса о том, как «господа представляют», «Яков Богомолов» – весьма подходящая пьеса. Незавершенная и несовершенная, из всех горьковских пьес едва ли не самая путаная в идейном отношении. Судите сами. Герой неколебимо верит в светлое будущее и постоянно говорит, говорит, говорит об этом. Впрочем, не только об этом, а буквально обо всем. Говорит красноречиво, бурно, убежденно, увлекаясь самим процессом говорения. Даже на признание жены в измене отвечает длинной речью о великом призвании женщины. Есть же на свете графоманы – наверное, должны быть и «словоманы». Одним из них, судя по всему, является Богомолов. Но его окружение много хуже. Жизнь обывателей пуста событиями и бедна поступками.

Заполнена пошлейшими адюльтерами и пустопорожней риторикой. Такой видит ее автор пьесы.

«Яков Богомолов» – один из последних спектаклей Екатерины Еланской. В афише московского театра «Сфера» он именуется «Проклятый сказочник!». Этим переименованием мутная и муторная богомоловская говорливость высветлена и, сколько можно, гуманизирована.

Исполнитель заглавной роли Александр Паскевич обликом напоминает молодого Горького с портрета Серова, а подчеркнутым волжским «оканьем» – героя советского биографического фильма о «буревестнике». Игра артиста кажется архаичной и отчасти наивной, но дорого то, что она искренна. Нам симпатична вера его персонажа в осуществимость идеала. Мы сочувствуем ясно выраженному стремле-

нию сохранять ее даже в безнадежных ситуациях и без иронии воспринимаем его уверенность в том, что «через 25 лет в России будет рай». Что это: непрошибаемый социальный оптимизм Богомолова, его личная непроходимая глупость, прекраснотушный идеализм? А может быть, наш герой – действительно, сказочник, автор притчи о «чиже, который лгал»? Тогда он поэт веры и доверия, заслуживающий нашего уважения. Гуманность трактовки образа главного героя поддержана общим образным строем спектакля: красочный славянский рай убранства сцены, узорные платки девичьего хора, бесхитростные наигрыши балалаечника и баяниста, фоном идущая светлая музыка Георгия Свиридова, теплящиеся свечи в руках молоденьких девушек, которые в финале выходят на авансцену.

Такой разворот сценического сюжета убеждает не до конца. Но Екатерина Еланская не хотела и не могла предложить иного решения. Ее художественная вера не иссякла и не ослабла с течением лет, а потому и пьесе Горького она поставила в согласии со своим ясным и цельным душевным строем.

Жестче, сильнее, саркастичнее прозвучала тема русской интеллигенции в спектакле «Варвары» Самарского академического театра драмы. Здесь досталось всем – и обитателям провинциального захолустья, и столичным цивилизаторам. Режиссер Валерий Гришко отказался от нейтрального изображения «сцен в уездном городе» и решил спектакль в жанре трагикомедии.

Все знакомо: пенье птиц, лай брехливой собаки, бряцанье балалайки. На этом звуковом фоне – ленивые реплики стариков, ожидающих в камышовых зарослях приезда инженеров, да всплески оживления, вносимые появлением местных интеллигентов. Все роли играют достоверно и привычно, в манере густой жанровой характеристики. Действие катится округло и неспешно. Внезапно в эту традиционную для сценического академизма среду вторгается громадный корабль, острым носом врывается



А. Пацевич – Яков Богомолов.
«Проклятый сказочник!». Театр «Сфера»,
Москва



*Д. Евневич – Черкун
В. Гальченко – Цыганов,
В. Пономарев – Головастиков. «Варвары».
Театр драмы, Самара*

в занавес и раздвигает его. Камыши как-то сразу скукожились и поникли, аборигены разинули рты, а с палубы спустились два пассажира. И не просто сошли, а снизошли до туземного ничтожного уровня. В мгновение ока разобранный по доскам «корабль» превратился в белую веранду, не лишенную своеобразной изысканности (художник-постановщик – Александр Орлов).

И покати́лась история о том, как заезжие варвары взбулгачили и замутили жизнь варваров местных. Слабосильный Черкун (Денис Евневич) выступал в амплуа социального героя, стареющий Цыганов (Владимир Гальченко) притворялся героем-любовником. Они играли, а остальные, как водится, верили. Ничего новоявленные двигатели прогресса толком не построили. Вокзал так и остался макетом, железная дорога – детской забавой, а зеленый паровозик в руках мечтателя Черкуна – ненужной игрушкой.

Сокрушительное поражение им нанесло вовсе не идиотское «письмо трех», написанное упертыми приверженцами старины и адресованное куда-то «наверх». (Отличная публицистическая вставка от театра, встреченная дружным смехом и аплодисментами зрительного зала!)



Подкосило их самоубийство молодой женщины по имени Надежда. В восхитительном исполнении Нины Лоленко Надежда Монахова предстала естественным и – в силу этого – единственным подлинно свободным человеком. Она одна могла бы стать достойной грандиозных замыслов Черкуна, если бы он сам оказался ее достоин. Благодаря ее присутствию в спектакле, «варварская» история приобрела по-настоящему драматичный характер.

Местами действие спотыкается, а цельность исполнения распадается на мелкие характеристики. Спектакль не до конца продуман и выверен. Но он будоражит зрителей настолько, что впору говорить о его жгучей, почти аллюзионной злободневности. Особенно если учесть отечественную привычку к коллективным письмам, мелкому и крупному воровству вокруг любого большого «проекта» (один из отчетливых мотивов спектакля) и тягостному «пробуксовыванию» любых реформ на любом этапе национального бытия.

Театр им. Маяковского привез на фестиваль «Последних». Написаны они Горьким эффектно, злобно и с яростной силой отрицания. Название пьесы звучит как авторский приговор, вынесенный всей русской интеллигенции в лице ее «варваров»,

«дачников» и «детей солнца». Приговор обвинительный и без смягчающих обстоятельств. Последние люди последнего времени русской истории обрисованы автором жестко. Но постановщик пьесы Никита Колбелев без очеловечивания конфликта обойтись не смог или не захотел. Свою долю режиссерского (а значит, и зрительского) сочувствия он нашел едва ли не для каждого из героев. Даже Иван Коломийцев (Анатолий Лобоцкий) неожиданно раскрылся как человек слабый, несчастный и жалкий, недолюбленный и уставший от постоянных усилий по поддержанию имиджа успешного человека. Его тусклый брат Яков (Александр Шаврин) и бесцветная жена Софья (Галина Беляева) – принципиально незапоминающиеся фигуры. Старшие Коломийцевы – люди без души, без человеческого объема. Вроде и страдают, и плачут, и стонут, но все трое какие-то плоские. На мой взгляд, добротному реалистическому исполнению ролей не хватило мировоззренческой активности Горького, его почти безразличного отношения к собственным персонажам.

Режиссеру важнее, что Коломийцевы не замечают: свой дом они превратили в

подобие ярмарочного балагана. Повсюду клоунские колпаки, хлопушки, пицалки и дурацкие конфетти с серпантинном. А в центре цирковой белиберды – нянька Федосья. В исполнении Людмилы Иваниловой – не привычная домашняя старушка, а клоунесса-эксцентрик. То красную шапочку на глаза надвинет, то явится престарелой Офелией с цветочками в руках. Все слышит, подмечает, понимает. И соответствующим образом комментирует – бормочущими репликами, подергиваниями бровей и губ, наклоном головы, неожиданным жестом. А то вдруг мелким дребезжащим смехом сопровождает рассказ о безобразном ночном кутеже. Смешок повторяется снова и снова, слышится то там, то сям – будто насмешничает над персонажами сама гротескная смерть.

Если родители здесь – последние из людей, то дети – последние из последних. Откровенно презирающие или злобно ненавидящие тех, кто их родил. И все, как один, духовно искалеченные.

Сумрачно затаенная Вера (Вера Панфилова): птичьи подергивания движений, как у неуверенного и боязливого зверька.



*В. Панфилова – Вера,
П. Лазарева – Надежда,
Ю. Соломатина – Любовь.
«Последние».
Театр им. Вл. Маяковского, Москва*



*В. Васильева –
Дудкина,
Ю. Гарнова –
Любовь,
М. Русакова –
Марья Васильевна.
«Завороженное
семейство».
Драматический
театр
им. М.С. Щепкина,
Белгород*

Броская красotka Надежда (Полина Лазарева): зазывная телесность и полное отсутствие какой бы то ни было рефлексии. Злючка Любовь (Юлия Соломатина): то одно, то другое плечо вверх, острая и нервная горбунья, меченная «достоевщиной». Квельный Петр (Алексей Сергеев): обидчивый, глуповатый, втихую спивающийся. Александр (Владимир Гуськов) – причудливое смешение библейского хамства с бытовой наглостью. Фигуры примитивного циника Якорева (Павел Пархоменко) и незамысловатого карьериста Леща (Нияз Гаджиев) завершают портрет молодежи. Портрет безрадостный. Но радостно видеть умную, содержательную, остросовременную игру молодых актеров Театра им. Вл. Маяковского, почти ровесников горьковских персонажей.

Горьковский триптих дополнил спектакль Белгородского академического драматического театра им. М.С. Щепкина «Завороженное семейство». Напомним, что комедия Л.Н. Толстого появилась в разгар либеральных реформ, когда общество вникало в споры охранителей с прогрессистами, восхищалось сценической публицистикой и зачитывалось антинигилистическими романами. Против разгула нигилизма тогда выступили Писемский («Взбаламучен-

ное море») и Лесков («Некуда»), Гончаров («Обрыв») и Крестовский («Панургово стадо»). Вершиной явились «Бесы» – абсолютный шедевр Достоевского, горестное и страшное подведение итогов развития русского либерализма. На этом внушительном литературном фоне затерялся злободневный комедийный опус Толстого. Писатель мечтал увидеть его на сцене, надеялся, что публика поймет глупость модного увлечения «либеральной» идеей, но Малый театр отказался от постановки, и сценическая история пьесы не сложилась. Театры и далее предпочитали дебютной толстовской драме, более поздние.

В 2008 г. к «Зараженному семейству» (так называлась пьеса у автора) обратился Борис Морозов, режиссер культурный, умный, грамотный, с хорошей школой. Что касается его общественной позиции, то в этом спектакле он не «правый» и не «левый», не консерватор и не либерал, не почвенник и не демократ, не славянофил и не западник. Как режиссер, он стоит на почве толстовского здравого смысла и больше доверяет комедии великого старца, чем всей социальной публицистике, вместе взятой. Возможно, именно поэтому постановка «Завороженного семейства» ему удалась. Он лишь слегка сместил акценты в обрисов-

ке персонажей: мотив «зараженности» модными идеями заменил «завроженность» духом времени, что и отразилось в перемене названия.

Центральная фигура спектакля – помещик Иван Михайлович Прибышев, с замечательной точностью сыгранный Виталием Стариковым. Солидный и умелый хозяин, неглупый, вдумчивый, серьезный человек растерялся в эпоху перемен. Искренне старался понять суть «нового мировоззрения», заворожившего его детей, пытался вникнуть в его нигилистическую подоплеку и оправдать веянием времени то, что самому пришлось не по нутру. В результате получил срам и поношение на свою седую голову.

Сомнительные молодые хлыщи, втершиеся в его дом, корчат из себя вестников прогресса. Хозяину якобы «идейно» хамят, сына-гимназиста склоняют к тому же, а дочь убеждают, что для замужества больше не нужно родительского благословения. Иван Михайлович сдерживает негодование, отступает под их напором и чуть не теряет детей, растерявших на путях прогресса и без того небогатые мозги. Когда он, наконец, выходит из протрации, бросается на вокзал, убеждает дочку вернуться, а сыну на дурную башку – для протрезвления – выливает ведро воды, зал радостно приветствует протрезвление от прогрессистского дурмана.

На фестивале спектакль шел излишне спокойно, игрался с выверенной и несколько утомительной академической ровностью. Но финальная сцена увлекла. В ней звучал приговор социальному активизму, а заодно всем тем, кто бежит впереди прогресса и морочит головы юным недоучкам.

Толстовскую «Крейцерову сонату» в Тюменском драматическом театре поставил режиссер Александр Баргман. Автором композиции выступил артист Александр Тихонов. Он же – исполнитель роли Позднышева, единственного героя монодрамы. Роли его случайных слушателей «играют» зрители.

Герой «Крейцеровой сонаты» – убийца, но там, где один писатель разрабатывал бы мотив преступления и наказания, другой размышляет над мыслью семейной. Повесть Толстого можно рассматривать как авторскую аранжировку проблематики Достоевского. Известно, что Лев Николаевич плакал после кончины Достоевского, а придя в себя от горя, написал: «Опора какая-то отскочила от меня». Так что сближение двух гениев здесь не бессмысленно.

В декорациях Николая Чернышева ощутим крен в сторону Достоевского: косые струи света, текущая из самовара вода и стакан с остывшим чаем, поблескивающее в полумраке зеркало и светлеющие пятна развешанных повсюду дамских туалетов. Тот же сдвиг – в облике и поведении Позднышева. За его спиной маячат Митя Карамазов, заново переживающий свою уголов-



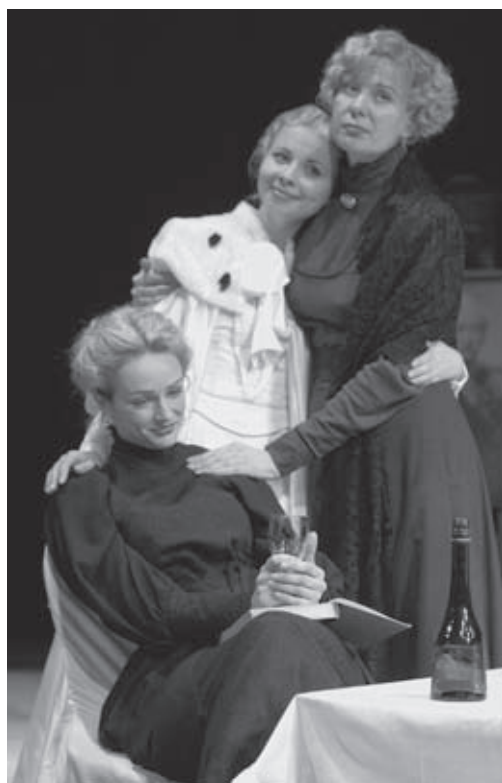
А. Тихонов – Позднышев.
«Крейцера соната». Драматический театр, Тюмень

ную эпопею, и Родион Раскольников, снова и снова вызывающий в памяти убийство старухи-процентщицы. Александр Тихонов играет взнервленно и отчаянно, порой с «перебором» неврастеничности. Недоумение героя смешивается с его опустошенностью, необъяснимый страх – с боязнью сумасшествия, жалость к убитой жене – с ненавистью к себе. Что в итоге? Разбитая жизнь, сокрушенный человек, распавшийся на осколки мир и одиночество навсегда.

Чеховских «Трех сестер» привез из Петербурга Молодежный театр на Фонтанке. В контексте фестиваля пьеса А.П. Чехова прозвучала своеобразной репликой в споре о русской интеллигенции. В режиссуре Семена Спивака чеховские интеллигенты истолкованы как лучшие люди России. Много думающие, глубоко чувствующие, тонко рефлексирующие и при всем том отчаянно несчастливые.

Несмотря на то что спектакль играется десятый сезон, он сохранил живой нерв. Упруго и точно по смыслам в нем налажена сценическая жизнь – без утомительных длиннот и провисаний действия. Актеры играют с большим художественным наслаждением, порою переходящим в некоторое актерское щегольство. Кое-где рисунок ролей со временем погрубел, исполнительская грация перешла в мастеровитую уверенность. Но власть артистов над зрительным залом по-прежнему сильна, и обаянию спектакля трудно не поддаться. Еще и потому, что здесь не умствуют и не умничают, а прямо обращаются к зрителю, веря в его неутраченную восприимчивость. Нижегородская публика не обманула этой веры и в финале со слезами на глазах аплодировала артистам.

Таганрогский драматический театр им. А.П. Чехова показал «Человека в футляре». Татьяна Воронина поставила спектакль, стильный по форме и умный по содержанию. Оформление лаконично: полукруг невысоких ступеней, на них – затянутые паутиной светлые колонны, с которыми



*С. Строгова – Маша,
А. Геллер – Ирина,
Е. Унтилова – Ольга.
«Три сестры».
Молодежный театр на Фонтанке,
Санкт-Петербург*

контрастирует черная школьная доска. Иногда проедет на велосипеде почтальон, порой разлетятся воздушные шарик, кое-где появятся несколько стульев (художник-постановщик Ольга Васильева). Цветовая гамма костюмов сдержанна и однообразна: светло-серые наряды у женщин, костюмы темного мышиного цвета у мужчин (художник по костюмам Ольга Поликарпова). Ярко одета только заезжая пара малороссов – брат и сестра Коваленко (Сергей Герт и Ольга Билинская). Педагогический совет представляет собой жутковатое сборище людей, лишенных индивидуальности. Учителя гимназии отличаются только внешне. Один рыжий, тощий и высокий, другой

пониже и более упитан. Всех перечислять скучно. Полые люди.

Как ни странно, самый интересный и своеобразный человек в городе N – проклинаемый всеми Беликов. У него-то как раз есть какой-никакой внутренний мир и вполне определенные убеждения. Ходит он исключительно в черном. Галоши, зонтик, форменная фуражка, очки, шинель – все черное. Втягивает голову в плечи, высокий воротник закрывает лицо до самых глаз – футляр готов. Но актер Валерий Башлыков не карикатурит и обличительных красок избегает. Беликов в его исполнении – не аллегорический тезис, а живой и своеобразный человеческий казус. После похорон только и остались от него – очки, трость и шляпа, аккуратно сложенные у классной доски. При взгляде на это «надгробие» жаль становится злосчастного «влюбленного антропоса», внезапно умершего во цвете лет.

Хозяева фестиваля показали «Павла I» Д.С. Мережковского, в режиссуре Елены Невежиной. Спектакль стал настоящим украшением фестиваля.

Масштабное постановочное решение впечатлило стилизацией под ранний ампи

(художник-постановщик Дмитрий Разумов). На заднике – силуэт фальконетовского Медного всадника. Падуги расписаны под полосатые шлагбаумы (которые так любил Павел I) или верстовые столбы. У порталов – ростральные колонны, мотив морской державы. Центр сцены занимает изящный и строгий по очертаниям макет Михайловского замка с окнами, освещенными белым неоновым светом. (По ходу действия его плоская крыша используется то как столешница, то как диван или кушетка.) Вокруг замка передвигаются безмолвные и безликие фигуры в объемных черных капюшонах.

Придворные дамы и кавалеры с густо набеленными лицами будто сошли с картин «мирискусников». Фраки и мундиры, модные декольтированные наряды и высокие светловолосые парики, маски и мушки, перчатки, банты, изящные украшения – глаза слепит. Багровая подсветка, опаловый туман и голубовато-синие световые переливы таинственны (художник по свету – Иван Виноградов). Звучание равелевского «Болеро», покрывающее свист шпицрутенгов, томительно и страстно (музыкальное оформление Михаила



Сцена из спектакля
«Человек
в футляре».
Драматический
театр
им. А.П. Чехова,
Таганрог



Хейфица). Из всего этого великолепия рождается мистическая атмосфера действия, полная тревожных и мучительных ожиданий беды.

Создание спектакля «большого стиля» потребовало от театра объемной, трудоемкой и затратной работы. Можно поверить, что на декорационное оформление и костюмы ушло около 800 м черной ткани и около 300 м белой.

Любуясь роскошью оформления, я опасливо думала, что артистам его еще надо «переиграть», или, по крайней мере, ему соответствовать. Это непросто, совсем непросто. Тем более что и пьеса страдает избыточной литературностью, декларативностью текста.

Забота о «стилизации» на самом деле оттеснила на второй план режиссерскую разработку и проработку действия по актерской линии. В спектакле многовато фронтальных разворотов на зал. Конфликтная действенность диалога порой подменяется выразительной читкой и произнесением реплик «по очереди».

*Сцена из спектакля «Павел I».
Театр драмы им. М. Горького,
Нижний Новгород.
Фото Г. Ахадова*

Держится спектакль актерским дуэтом Евгения Зерина – Павла I и Сергея Блохина – графа Палена. Имена императора и заговорщика созвучны – Павел и Пален. К созвучию устремлено и актерское исполнение.

Евгению Зерину, наделенному теплым природным обаянием, в роли подозрительного, истеричного, нравного самодержца приходится нелегко. Мешают и добродушная округлость лица, и трогательные ямочки на щеках, и мягкость темперамента. Тем дороже и ценнее актерская победа. Мы видим, как в Павле проступают черты «Павлуши» – так называет его обожаемая фаворитка Аннушка (Маргарита Баголей), так никогда не называла мать. Герой Зерина не бессилен и не беспомощен, скорее, он с детства истерзан нелюбовью матери и тайной убийства отца. Хороши фрагменты, где Павлом овладевает нервная лихорадка.

С большой достоверностью артист передает чувствительные, мечтательные настроения императора. Сразу замечаешь, что Александр (Иван Бычков) пошел в него – потребность в ласке, чувствительность и мечтательность у сына та же, что у отца.

Роль Палена как будто «сшита» на Сергея Блохина. Осанист, внушительен, громаден и гомерически обаятелен. Опытный царедворец, в общении он предпочитает «соло» и в диалоге постоянно норовит доминировать. Это про артиста Блохина или графа Палена? Не могу сказать. Настолько артист слился с ролью, так растворился в ней, что граница между ними потерялась.

Из небольших актерских работ стоит отметить корректное и подобранное исполнение Александром Сучковым роли лейб-медика Роджерсона. Нельзя не упомянуть Александра Мюрисепа, сыгравшего верного императорского денщика Ивана Кутайсова с абсолютным попаданием в зерно образа.

Постановка Елены Неvejeиной в очередной раз показала и доказала, что Горький-драматург по мировоззрению, темпераменту, по атмосфере своих произведений гораздо ближе идеологу русского модернизма Мережковскому, чем последним писателям классического реализма Толстому и Чехову.

Сама собой из фестивальной программы выстроилась тема, которая, может быть, сегодня волнует нас больше остальных, – тема семьи, дома, внутрисемейных, человеческих, родственных отношений. Вокруг нее концентрировались основные сценические сюжеты (Прибышевы в «Завороженном семействе», Прозоровы в «Трех сестрах», Коломийцевы в «Последних», Романовы в «Павле I»). Прошедшая «достоевскую» аранжировку «Крейцера соната» тоже связана с семейной аналитикой. А когда в центр спектакля выдвигался суммарный образ какого-либо города («Проклятый сказочник», «Человек в футляре», «Варвары»), то он представлял мес-

том, где все друг друга знают, отношения всех со всеми очень близкие, тесные, почти родственные. По существу спектакли воссоздавали семейную модель социума. И сколько в ней скрыто нервного, болезненного, фальшивого, поверхностного!

В начале прошлого века Вл.И. Немирович-Данченко писал К.С. Станиславскому по поводу «несокрушимого успеха» личности Максима Горького и «шумихи», поднятой вокруг его имени. «Горькиадой» он называл сенсационную лихорадку вокруг его премьер: «Это успех арестов, а не художественности и искусства». В начале нынешнего столетия специфично горьковские темы звучат без признака сенсационности, горше, трезвее, тревожнее. Распад традиционных ценностей, путаница прогрессистских идей, циничная демагогия политических дельцов всех мастей, творческое бесплодие интеллигенции – вновь обрели злободневность.

В ходе фестиваля нижегородцы показали себя зрителями культурными, умными в театральном смысле слова и, что очень ценно, благодарными. Они внимательно вслушивались и вдумывались в сценические сюжеты, уважительно переносили моменты, когда артисты роняли темп и действие «проседало», благодарно и очень эмоционально отзывались на моменты, когда спектакль «взлетал». Таких моментов на фестивале «Максим Горький и его эпоха» было немало. Оказывается, чтобы театр оставался живым, настоящим и говорил о чем-то важном, ему нужен живой, настоящий зритель с душой, жаждущий чего-то хорошего. Тогда театр становится лучше, выше и больше самого себя.

Марина Тимашева

ЗАЛЕЧЬ НА ДНО В КАМЕ

Пермь оказалась криминальной столицей России. Да что там – России! Всего мира. С 1 по 7 октября совершено 500 убийств, десять самоубийств и около пятидесяти покушений. И все это – на сцене небольшого театра «У Моста», где проходил Второй Международный фестиваль Мартина МакДонаха. «Хотите привлечь внимание публики – вводите в пьесу насилие; хотите удержать ее внимание – подбавьте насилия. Правда, по такому рецепту стряпаются дрянные пьесы, но это еще не значит, что хорошие пьесы пишутся по иному рецепту»¹, – пишет Эрик Бентли в книге, которую живущий в Лондоне ирландский драматург наверняка освоил.



Мартин МакДонах

Теперь уже монографии и статьи посвящают самому МакДонаху, их авторы увлеченно изучают «постмодернистский характер» пьес, их философию и сложную жанровую природу, но вовсе не пишут о том, что они очень сценичны. Одна из многочисленных легенд, слагаемых о драматурге, гласит: в театр он заходил редко и знает о нем мало. Тогда придется допустить, что он много сидел дома и изучал книги о принципах построения предназначенных для сцены произведений. По крайней мере, он знает, что нужно большинству театров.

В четырех его пьесах – по четыре роли, в остальных (более поздних) – по семь или восемь. Все – для актеров разного возраста. Сложных декораций не требуется, вполне достаточно передвижных «стен» и реквизита, который можно взять «из подбора» (стол, стул, кресло). Действие почти всегда происходит в одном месте (комнате, пабе, тюремной камере, кабинете следователя). Кажется, раза три персонажи покидают павильон и выходят на улицу, но и тут особых усилий от театров не требуется: достаточно закрыть занавес или задернуть ширму,

поместив актеров на авансцену (только в «Черепе из Коннемары» нужно сценографически организовать кладбище). Пьесы снабжены четкими ремарками, пренебрегать которыми не стоит, и не только из-за бдительности агентов по авторскому праву, но из-за здравого смысла: этому драматургу лучше доверять, он ничего напрасно не напишет. Единственное, что можно вменить ему в вину: в то время, как театрам необходимо занять в репертуаре как можно больше актрис, в его пьесах преобладает сильный пол. Исключение – «Королева красоты», где обе главные роли достаются актрисам. Возможно, потребность в женских ролях в Великобритании не так велика, как у нас (с этим вопросом надо разбираться отдельно). Мартин МакДонах – бесспорно один из лучших современных драматургов (имена которых пересчитываются на пальцах одной руки), но – парадокс первый! – он совершенно не годится для утверждения на сцене модненького «постдраматического» балагана. События в его пьесах развиваются последовательно, а в «Человеке-подушке» устами писателя Катурияна он манифестирует: «...если ты сел за перо, расскажи нам... историю!.. Первый долг писателя – рассказать историю»². Итак, увлекательная история и манкие для самой широкой аудитории жанры: детектив, мелодрама, черная комедия, психологический триллер³.

Иными словами, пьесы МакДонаха можно ставить в антрепризе, в любом маленьком театре – без особых средств, без многочисленной труппы, без сложной машинерии они всё равно рассчитаны на коммерческий успех, то есть на любовь зрителей. Пьесы выстроены по канонам традиционной драмы с неперменными экспозицией, завязкой, кульминацией, развязкой. Часто имена персонажей – говорящие; каждому из них даны невероятно живописные речевые характеристики, диалоги смешны до истерики. Драматург рассчитывает на то, что любой сидящий в зале сможет отождествить себя с действующими лицами, даже

если эти лица не слишком симпатичны, и немного о них пожалеет. Хотя бы о том, что могли быть людьми, да не стали. В той же «Королеве красоты» приходится попеременно занимать сторону то старухи-матери, панически напуганной перспективой оказаться в богадельне, то ее 40-летней дочери, вся жизнь которой уходит на обслуживание эгоистичной вредной старухи, а на себя ничего не остается. И в «Сиротливом Западе» сочувствуешь не только пьянице-священнику или влюбленной в него барышне, но и Коулмену, оставленному братом-шантажистом без наследства. Понимаешь всех, даже убийц, потому что видишь, какие обстоятельства привели к лютому искажению человеческой природы.

Действие, как правило, происходит в замкнутом мире, где все друг друга и всё про всех знают, откуда невозможно вырваться, а люди, словно запертые в тесном и безвоздушном пространстве, развлекаются, мучая себе подобных. «Предлагаемые обстоятельства» в пьесах прямо обозначены, жутковатая жизнь человеческого духа представлена во всех ее психологических и грубо материальных подробностях.

Но первое поверхностное восприятие событий, явлений, характеров в этих пьесах всегда обманчиво: фигурки святых, которые коллекционирует Вален в «Сиротливом Западе», нисколько не свидетельствуют о его набожности. Девочка, которую «убил» Человек-подушка, оказывается жива. Как и кот, месть за которого погубила четырех человек. Как и «жертва маньяка» в «Палачах». Бракосочетание Морин и Пато («Королева красоты») оказывается вымыслом. Аристотелево «узнавание» здесь – подлог, фейк, все устроено так, как если бы Эдип уже наломал дров, а тут бы и выяснилось, что его оговорили, оклеветали и подкупили лжесвидетелей. Такое своевольное обращение с каноническим понятием характерно для современного кинематографа, начиная с фильмов нуар. Ясно, что МакДонах не только внимательно

читал Оскара Уайльда, Бернарда Шоу, Джона Миллингтона Синга, Шона О'Кейси, Гарольда Пинтера, но видел много кино. И персонажей пьес тоже заставил смотреть. Недаром его полицейские и бандиты речью, манерами, повадками, жестами подражают героям голливудских боевиков.

По первому впечатлению пьесы реалистичны, в них (кроме «Человека-подушки») названы конкретные страны и города, а также указано время действия. На фоне бытовых декораций в них действуют персонажи, которые мыслят и говорят как простые люди. Все это, однако, тоже в очень большой степени – иллюзия (особенно правдоподобная, если воспринимать из чужой страны). Автор сочинил, сконструировал из английского и гэльского язык, которым никто за пределами его пьес не пользуется. Ирландцы не живут так, как в них описано. Обычные люди вообще не часто ведут себя так, как эти персонажи. Их логика, мотивация поступков, манеры – все дано в исключительном увеличении, доведено до максимальной концентрации.

Действующие лица одного произведения упоминаются в другом. Это обстоятельство иногда помогает пролить свет на события. Ответ на вопрос: было убийство предумышленным или женщина стала жертвой аварии – мы получим не в «Черепе из Коннемары», а в следующей пьесе. Пьесы МакДонаха таким образом связаны между собой как в сериале, но можно сказать иначе: это эпос, в котором искусно сконструирован мир, похожий на настоящий.

Финалы всех пьес открыты и допускают возможность разных толкований. Мы так и не узнаем, при каких обстоятельствах Кармайклу («Безрукий из Спокэна») оторвало руку; виноват ли в преступлении тот, кого за него казнили, или совсем другой персонаж («Палачи»); спасет ли священник от братоубийства Коулмена и Валена («Сиротливый Запад»); станет ли Ирландия мирной после гибели террориста Падрайка или это место немедленно займет его боевая подру-

га («Лейтенант с острова Инишмор»); виновен ли Катурян в том, что слабоумный брат истязал детей, воплощая в жизнь сюжеты его рассказов («Человек-подушка»); удастся ли Калеке Билли дожить до обещанного Чумой Хелен свидания («Калека с острова Инишмаан»). МакДонах никогда не ставит точек, тем более восклицательных знаков, только многоточия и знаки вопросительные. Он честно признается, что у него нет ответов, и приглашает зрителей к совместному поиску. Сюжет служит наживкой, увлеченная им публика проглотит всю порцию самых что ни на есть серьезных (даже «проклятых») вопросов. Любопытному зрителю будет интересно подумать и о всяких мелочах. Например, отчего кота, которого застрелил Падрайк, зовут сэром Роджером? Оказывается, кот – тезка исторического персонажа, казненного за государственную измену. И получается, что террорист Падрайк убил кота, названного в честь другого террориста. Впрочем, он не знал его имени.

Кстати, что еще за Падрайк? Это – дериват от Патрика, главного святого ирландского пантеона. Идеальный убийца наверняка полагает, что заслужил право на это имя. Или вот еще «мелочь»: настоящее имя героини «Сиротливого Запада» – Мария. Все зовут ее Гёлин (от «*girl*» – девочка). Она прикидывается распутницей, на самом же деле чиста и непорочна, влюблена в священника и всю ночь не уходит с того места, на котором свел счеты с жизнью отец Уэлш, отдавший «душу своя за други своя», за двух братьев, которые сами на себя не поставят и гроша медного. Тут, как водится, парадокс МакДонаха: эти аллюзии кому-то покажутся богохульными (самоубийство – страшный грех, да и сам священник – тот еще фрукт), кому-то – подлинно христианскими. Можно считать, что драматург глумится над искупительной жертвой, но лично мне кажется, что он верит в ее силу.

Вроде бы, МакДонах совершает подкол под традиционные ценности. Например,

семейные: в пьесах родители покушаются на жизнь детей, а дети крошат черепа предков, брат идет войной на брата, отношений полов практически нет, о них скабрёзно шутят или тайно мечтают, с сексом связаны лишь бранные слова («долбанный гомик», «вонючий девственник», щедро рассыпанное по тексту ирландское *«feck»*). Мужчины часто кажутся женственнее, трусливее и слабее своих подружек или сестричек. Таковы Тоби в «Безруком», Дейви в «Лейтенанте». Напротив – Мейрид называют «парнем с накрашенными губами», Чума Хелен наводит страх на брата в «Калек», в «Сиротливом Западе» говорят о целой команде девочек-футболисток, превративших игру в бои без правил.

Переходим к ценностям патриотическим. Ирландцы выставлены порядочными придурками, которые время от времени порываются бежать куда подальше от родных осин, и конформистами. Националисты здесь настоящие безбашенные отморозки, но и ценности глобальные даны в самом смехотворном их обличии, в образах масскульта и политкорректности, фастфуда для желудка (чипсы и чупа-чупсы) и для души (гангстерские фильмы). Феминизм олицетворяют бабы, неотличимые от мужиков, а «зеленая» идея – некое помутнение рассудка, позволяющее дорожить кошками больше, чем людьми.

Наконец, ценности церковные. Напомним, что Ирландия – страна с большой католической традицией, и многим ее жителям, наверное, действуют на чувства издевки над собирателями статуэток святых, которые морят голодом родных братьев, божатся и немедленно нарушают клятву, воспринимают покаяние как веселенькую забаву и искренне полагают, что можно попасть в рай, прихлопнув 20 человек; а также насмешки над священниками, пьющими горькую и нарушающими тайну исповеди.

Однако в творчестве нашего парадоксалиста есть зона, где иронии нет места. Это христианская этика. Из всех его произведе-

ний – хотя и без прямого назидания-нравоучения – ясно следует, что не существует никаких целей, которые оправдывали бы причинение ближнему того, чего не желаешь себе. Можно красноречиво вещать о свободе Ирландии, но человек, лишивший другого жизни ради этой свободы – душегуб. Можно приводить в исполнение смертные приговоры, служа Ее Величеству и руководствуясь судебными решениями, тебя все равно назовут Палачом – и не только потому, что такова твоя должность. Ни в одной пьесе МакДонаха не сказано «Не убий», но заповедь эта, будто начертанная симпатическими чернилами, проступает из-под слов, пульсирует во всем, что им написано. Трагикомические истории, в которых реальность сгущена до притчи, рисуют сиротливый, то есть богооставленный мир. Но если «Линнэн (местечко, в котором происходит действие «Линнэнской трилогии» МакДонаха. – М. Т.) не подпадает под юрисдикцию Бога», то это совсем не значит, что Бога нет. Иначе драматург не заканчивал бы пьесу ремаркой: «Свет на сцене гаснет. На несколько секунд остаются освещенными только распятие и письмо». Стоит напомнить, что чуть раньше Вален прикрепляет к кресту медальон Гёлин, сделанный в форме сердечка. Значит, в луч света попадет и он. Если перевести с языка символов, последнее, что фиксирует взгляд в финале – Вера, Надежда, Любовь. Путь к спасению. Пьесы, по некоторым признакам «постмодернистские» (принципиально безнравственные), по сути своей глубоко моральны и религиозны. Кажется, в них говорится о том же, что сказано в толковании Святителя Николая (Велимировича) на евангельский текст:

«Он – беззлобный Агнец Божий, не желал ни мести ни смерти тем, кто постоянно замыслил Его убить, и кто больше хотел Его смерти, чем себе вечной жизни. Господь только хотел, чтобы они задумались о собственных грехах. Хотел напомнить им, чтобы они под бременем собственных беззаконий не были жестокими судьями чужих;



Пермский театр
«У Моста»

С. Федотов

чтобы прокаженные грехом не спешили лечь чужую проказу»⁴.

Патрик Лонерган в своей книге пишет, что язык сельских жителей в пьесах Синга богат христианскими аллюзиями, однако очевидно, что «никто из них не понимает и не принимает основополагающих постулатов христианства – всепрощения, сострадания, милосердия, бескорыстия и... любви к ближнему»⁵. Эти слова можно отнести и к персонажам МакДонаха, а вот к самому драматургу навряд ли. Он – сочетание противоположностей: постмодернист-гуманист, проповедник-парадоксалист, натуралист-сказочник, релятивист-моралист. Вы скажете: такого не бывает. Соглашусь: да, если только мы не говорим о парадоксах МакДонаха.

А причем здесь собственно фестиваль в Перми? При том, что почти всеми сообщениями о драматургии знаменитого ирландца я обязана не самостоятельному чтению его пьес, а режиссерам, которые перевели их на язык театра. Афишу составили 14 конкурсных постановок и четыре спектакля хозяина смотра – театра «У Моста». Ему, его худруку Сергею Федотову мы обязаны открытием для России МакДонаха. Он поставил семь из восьми его пьес (восьмая



тоже есть в его театре, но в постановке другого режиссера). И изъясил все эти спектакли из конкурса фестиваля, чтобы не ставить жюри в ложное положение. Форум, организованный Федотовым, действительно

международный. Надо пояснить, что слово это у нас в фестивальном экономварианте предполагает участие одного-двух коллективов из бывших союзных республик. А в федеральном бизнес-классе – стандартный набор модных постановок, которые кураторы считают обязательными для просмотра по всему миру. В результате фестивали похожи как МакДональдсы.

Наш случай – иной. В Пермь прибыли представители восьми стран: *Barakah Teatr* из Польши, *Tron Theatre* из Шотландии, *Narodno Pozoriste Sombor* из Сербии, Государственный ТЮЗ Азербайджана, *Montenegrin National Theatre* из Черногории, *Vychodoceske Divadlo Pradubice* из Чехии, *Nowadays Theatre* из Ирана и *Bardic Theatre* из Северной Ирландии. Россию, помимо Перми, представляли «Наш дом» из закрытого города Озерска, «Театр.Акт» из Казани, новосибирский «Старый Дом», Тамбовтеатр, Учебный театр ВГИК. Ни один из этих коллективов не переходит из Авиньона в Эдинбург, оттуда – в Будапешт или Торунь, потом в Минск и Москву, поэтому в афише не было названий и фамилий из постоянного списка фестивальных завсегдатаев. Их отсутствием обеспечено художественно своеобразное лицо форума.

Конечно, в программе повторялись одинаковые названия: четверка «Сиротливых Западов», «Калек с Инишмаана» и «Король красоты», по два «Человека-подушки» и «Лейтанта с Инишмора», одни «Палачи» (последняя пьеса МакДонаха, датирована 2016 г., театр «У Моста» поставил ее первым в России и вторым в мире) и один «Безрукый из Спокэна».

Почти вся драматургия МакДонаха объемна, актерам там есть что играть. Явное исключение – «Человек-подушка», пьеса умозрительная и сконструированная, для нее нужно сочинять постановочные трюки, иначе решения, при всем разнообразии исполнительских индивидуальностей, будут неотличимо похожи, даже если одну сделают в Иране, а другую в Сербии.

Зачастую театры наступают на стандартные грабли, совершая в общении с МакДонахом типичные ошибки. Одна из них – стремление нашпиговать текст дополнительным смыслом. Вот поляки сумели выстроить многообещающую, очень подходящую для «Безрукого из Спокэна» экспозицию: стены-ширмы с обоями, на которых бесконечно повторяются принты с изображением Риты Хейворт, Джеймса Дина и статуи Свободы. Мебель в павильоне вся черная и торшер с телефоном тоже. Два мужчины: музыкант, извлекающий из гитары нервные рифы, и исполнитель роли Кармайкла. Оба – в черном. Все вместе живо напоминает «черную-черную комнату, в которой стоит черный-черный гроб» – ею мы пугали друг друга в детстве. Стало быть, в сценографии даны все образы, необходимые и достаточные для ядовитейшей пародии на штампы поп-культуры. Она позволяет использовать себя для клоунады, треша, «черной комедии», но никак не тянет на пьесу абсурда, которую пробовала открыть в ней режиссер Анна Новицкая. МакДонах не пожелал становиться Мрожеком, материал оказал решительное сопротивление и бодро расползся, не выдержав столь серьезной нагрузки.

В «Лейтенанте с Инишмора» озерского театра все сыграно без подробностей, на крупном помолу – кажется, режиссер Никита Золин, увлекшись формой, счел чем-то необязательным содержание пьесы. Мы, конечно, не сильны в истории и мало что помним про ИРА или ИНЛА (ирландскую национальную освободительную армию), но что такое террор знаем не понаслышке. МакДонах (очень смелый человек!) унизил не только боевиков ИРА, но всех террористов скопом. Он вывел всех этих падрайков, мейридов, кристи тупыми живодерами, прикрывающими садистические наклонности болтовней о свободе родной страны и решимостью добиться свободы для всех... ирландских котов. Страшное по сути выглядит смешным и ничтожным. В спектакле



«Королева красоты».
«Театр. Акт»,
Казань.
Фото В. Балакина

«Калека с
Инишмаана».
Bardic Theatre,
Ирландия.
Фото В. Балакина

же нет решительно ничего страшного, да и смеяться-то не над чем. Нет смысла пародировать персонажей голливудских фильмов-треш, они сами по себе – готовая пародия.

Немногим убедительнее подход ирландского *Bardic Theatre*. В его версии «Калеки с Инишмаана» вся тяжесть ложится на текст. Молниеносные удары колких реплик вызывают столь же быструю реакцию зрительного зала, но ровно до тех пор, пока актеры играют комедию. Дальше должен родиться подтекст, потаенный смысл, второй план. Увы, ничего подобного не происходит. К примеру, можно представить Джонни Потинмайка жалким попрошайкой и пьянчужкой (так и поступает исполнитель роли Джеймс МакКиоун), но тогда рассказы местных тетюшек о том, как он, рискуя жизнью, спас новорожденного Билли от верной смерти, кажутся нелепой выдумкой. Читающий пьесу сам волен решить, чему верить, но режиссер Шон Фалун лишает зрителя этой возможности: в его спектакле то, что мы слышим, равно тому, что мы видим, то есть – совсем не театрально.

Молодые режиссеры из Казани Ангелина Мигранова и Родион Сабиров решили сделать спектакль, не похожий на все другие (намерение похвальное) и открыть «Королеву красоты» психологическим ключом.



Однако, не умея толком им воспользоваться, сосредоточились на бесконечных бытовых действиях женщин, которые медленно, не заполняя тягучих пауз существенным содержанием, перемещались по сцене, варили еду, мыли посуду, и так же медитативно, не повышая голоса и не меняя интонаций, ссорились и осыпали друг друга оскорблениями. А. Мигранова в роли Морин попробовала вывести логику характера из развития болезни: от нервного срыва (за пределами пьесы) до клинического безумия в финале. В этом вялотекущем зрелище не осталось ни событий, ни реакций, ни отношений, ни жесткого остроумия диалогов, ни жалости, ни любви, ни отчаяния. Очень живая и нервная пьеса, в которой много и с умом сказано об одиночестве старости и эгоизме молодости (и наоборот – об эгоизме



«Сиротливый
Запад».
ВГИК.
Фото В. Балакина

старости и одиночестве молодости), пьеса, понятная любому зрителю, позволяющая ему отождествить себя и с Мэг, и с Морин – превратилась стараниями подражателей Анатолия Васильева в остывшую кашу, размазанную по сценической тарелке.

У студентов ВГИКа (мастерская А. Михайлова) тоже все вышло чересчур серьезно. Красавица Екатерина Кашина весь спектакль «страдала» в образе Гёлин. Детское и простонародное в персонаже, тщательно выписанное драматургом, испарилось без следа. Стало быть, не осталось и возможности обретения другой, настоящей, лирической героини. Мало того, совсем не разобравшись с философией пьесы, студенты купировали сцену разговора со священником, предшествующую его самоубийству, в которой девушка называет настоящее имя – Мария. Антон Симухин, в свою очередь, так старался оправдать Коулмена, что превратил его в голодного студента, взятого в заложники бесчувственным братом. Вариация на тему Раскольникова – не раскаившегося и не наказанного – никак не соответствует логике пьесы.

При постановке МакДонаха ни в коем случае нельзя нарушать баланс фарсового и трагического. Иначе пьесы лишаются

объема, воздуха, и, вне зависимости от того, в сторону комедии, мелодрамы или гиньоля дан крен, спектакли делаются скучными, серыми.

Как соблюсти это равновесие, знает Сергей Федотов, и все спектакли, поставленные им по МакДонаху, не зря принято считать образцовыми. В афише фестиваля – его «Сиротливый Запад» из Новосибирска. Совершенно очевидно, что режиссер идет от актерских индивидуальностей, поэтому этот спектакль (если не считать сценографического образа) не повторяет пермской постановки.

Федотов бесконечно внимателен к деталям. Если у вгиковцев решительно невозможно понять, который из братьев старше, то здесь дано вразумительное пластическое пояснение: Конноры перетирают тарелки и Коулмен приопускает тот конец полотенца, который держит Вален. Ясно, что действует он по старой памяти, когда ростом был выше брата. Казалось бы, какая разница, кто там у них старше? Она велика: наследство досталось не тому, кому оно полагалось, а это – одно из важнейших предлагаемых обстоятельств.

Дуэт Анатолия Григорьева и Тимофея Мамлина блистателен. Два тощих, долговя-



*«Сиротливый
Запад».
Театр
«Старый дом»,
Новосибирск.
Фото В. Балакина*

зых, с наголо выбритыми черепами брата-акробата, резкие, современные, взрывные типы. Коулмен брутальнее, Вален нервнее, но актеры работают так, будто речь о едином симбионтном организме. «Это как отрезать нос назло лицу», – так сказано в другой пьесе МакДонаха, и так же осмысленно поведение братьев Коннор. Не умея ужиться, они не смогут и жить друг без друга – буквально дня не протянут.

В «Сиротливом Западе» театра «У Моста» картина выглядит иначе. На маленькой сцене царит полумрак, мертвенный лунный свет сочится в запотевшее окошечко. В доме тесно. Братья Конноры всю дорогу топчутся на крошечном пятчке (а еще недавно здесь же топтался ныне покойный «папка»). Кажется, что снаружи тоже мало места: остров отрезан от внешнего мира, все его обитатели знают друг друга и всех-всех-всех до десятого колена. Наверное, их предки вступали в близкородственные связи, и печать вырождения лежит на странных неправильных лицах потомков. Действие развивается очень близко от зрителей, потому что у сцены нет большой глубины. Зато она есть во всем остальном. Вот, например, священник говорит Коулмену, что тот умеет сочувствовать людям. Ну, кто

бы мог подумать! Но Владимир Ильин не проглатывал и не проборматывал текст, он его осмысленно произносил, и мы своими ушами слышали, что он утешал – и деликатно утешал – отца Уэлша. Проще всего (что часто делается) вывести на сцену двух жестоких инфантильных ублюдков, но тогда приходится пропустить мимо ушей слова, сказанные священником: спор братьев о чипсах «достоин дебилов». То есть, он не считает их таковыми. В противном случае совсем уж диким казалось бы его решение отдать за них душу. Ильин и Никита Петров играют не дебилов, но людей с искажением природы – изначально нормальной, человеческой.

Почти во всех постановках этой пьесы провалена роль Гёлин. Она сразу или «героинька», или натуральная деревенская дурочка. Все свои соображения Гёлин сопровождает рефреном: «Шутка». Федотов – единственный из режиссеров – верит ей на слово. Физически развитая девушка, психологически – совсем еще ребенок, ей хочется, чтобы взрослые обратили на нее внимание, она неловко их дразнит, дурачится и обиженно тянет – «шутка», – когда те на нее сердятся. Гёлин дано всего две сцены, и переход потаскушки в голубую героиню



*«Сиротливый
Запад».
Театр
«У Моста»,
Пермь.
Фото В. Балакина*

в спектаклях всегда кажется нелогичным, здесь же Мария Новиченко совершенно естественно играет наивную девочку, прикрывающую свое чувство к священнику напускной вульгарностью.

Столь же убедителен разбор кульминационной сцены: в разгар очередной семейной склоки отец Уэлш сует руки в раскаленную кастрюлю с плавящейся в ней пластмассой. Какие чувства должен испытать человек, чтобы так поступить? Отчаяние от того, что не может «достучаться» до своих прихожан, как и до небес? Пьяная истерика? Федотов и артист Анатолий Жуков предлагают более убедительную аргументацию: терпение и смирение разом покидают отца Уэлша, еще минута, и он – сильный мужчина, прячущий крепкое мускулистое тело под мешковатым костюмом, – набросится на собственных прихожан с кулаками. Священник останавливает себя тем, чем только и может остановить в этот момент, он сует руки в огонь. Тем самым еще и карает себя за вспышку гнева.

Когда весть о страшной смерти отца Уэлша наконец дойдет до сознания братьев Коннор, Вален подберет с пола пальто Коулмена и повесит на крючок, более того, положит на место брошенное полотенце – молча, без выговора. И Коулмен сделается

улыбчиво благообразен. Они даже помолятся вместе, прежде чем приступить к трапезе. Ну, а дальше все покатится как по писаному, то есть по писаному МакДонахом, вплоть до финальной ремарки. Все в этом спектакле разобрано и сыграно по самой что ни на есть «школе», но режиссер и актеры не перечат автору: подробное психологическое проживание (причем петельки набраны очень плотно, одна к одной) соответствует внутреннему действию, а пластические рисунки весьма эксцентричны, силуэты ролей очерчены предельно отчетливо. Федотов часто ссылается на Михаила Чехова, и в его постановках довольно очевидно, что использует чеховские упражнения в работе с актерами. Это приводит к чрезвычайно эффективному результату. Федотов не прибегает к цирковому иллюзиону и не пользуется высокими технологиями, он неустанно доказывает: самый высокотехнологичный материал в драматическом театре – актер, а самое сложное – не аттракцион с видеоартом, а ансамбль и атмосфера. Режиссер только и делает, что умирает в актерах, но умирает очень властно. Ему не нужен крупный экранный план, чтобы показать рождение, движение, развитие и угасание мысли. То, что зовется процессом, в игре актеров театра «У Моста» ни на минуту не прекращается

и ощутимо почти физически, но заключено в жесткий рисунок роли.

Вот торговец наркотой, которого пытается мерзотный Падрайк. Окровавленное истощенное тело, умильная улыбка – жалкая попытка подольститься к истязателю. Тут палач вежливо извиняется перед жертвой, что на минуту оставит ее в покое, и отвлекается на телефонный разговор о здоровье любимого кота. По лицу Мельникова можно считать проносящиеся в его сознании сомнения: отыграется на нем Падрайк за плохую новость или, напротив, потеряет к нему интерес. Сергей Мельников играет все это смешно, за самого же дилера все равно очень страшно. Точное выражение в применении к макдонаховским постановкам – «ужасно смешно».

Сценография С. Федотова в «Лейтенанте с Инишмора» и похожа, и не похожа на оформление «Сиротливого Запада». Интерьер почти тот же, а старое облезлое кресло прямо перекочевало из спектакля в спектакль (как переходят из пьесы в пьесу упоминания людей и событий). Однако тут комната словно лишена стены. Персонажи, не покидая дома, торчат и на улице. С этой самой улицы бодрой гангстерской походкой заявляются в гости «доблестные» национально-озабоченные боевики.

Поразительно работает Анатолий Жуков. Его Падрайк составлен из набора поз и жестов, подсмотренных в американских боевиках, и очень смешон. И одновременно не смешон совсем: сентиментальный палач с отблесками безумия в холодных глазах. Все садисты у МакДонаха любят рассуждать о счастье для детей, о том, что обеспечат им радостную, полную музыки и танцев жизнь. Фоном к этим рассуждениям в «Лейтенанте» служит гиньольная сцена расчленения тел. Два «Петрушки» (Донни – отец Падрайка, которого тот сперва желал пристрелить, и Дейви – брат Мейрид) в окровавленных фартуках распиливают тела застреленных Падрайком штурмовиков ИРА, пока сам он разглагольствует о добре и справедливости. Продолжая расчленять трупы, Донни принимается подхалимски благословлять сына и его подругу с помолвкой. Дойдя до фразы «пока смерть не разлучит вас», Владимир Ильин сбавляет темп и меняет торжественную интонацию на мечтательную. Донни будто молит смерть как можно быстрее разлучить эту сладкую парочку, благо это единственная возможность уцелеть ему самому.

Финалом «черной комедии», в которой из-за одного кота погибло четыре человека, служит у Федотова совершенно идилличес-



*«Лейтенант с Инишмора».
Театр «У Моста»,
Пермь.
Фото В. Балакина*



«Палачи».
Театр
«У Моста»,
Пермь.
Фото В. Балакина

кая сцена: Донни и Дэйви (Лев Орешкин) сидят за столом и пьют за то, что теперь настанет в Ирландии нормальная жизнь, и они отдохнут. Просто как в «Дяде Ване». Отдыхать им придется недолго: Мейрид уже примерила лейтенантские погоны убитого ею жениха.

В экспозицию последней пьесы МакДонаха «Палачи» вынесена сцена казни, которую вершит настоящий профессионал – палач Гарри. Его не проймешь стенаниями приговоренного: он верой и правдой служит Ее Величеству. Из тюремной камеры мы переносимся в паб, которым Гарри управляет с тех пор, как в Англии запретили смертную казнь⁶.

Федотов тщательно воспроизвел обстановку на сцене: по верху – обои темной зелени, внизу стены обшиты темным деревом, за спиной бармена – стойка с аутентичными бутылками, по тяжелой застекленной двери стекают струйки дождя. Судя по всему, дела заведения идут неплохо: молва о Палаче притягивает посетителей.

Бражники и зеваки в спектакле образуют своего рода хор – они комично комментируют все происходящее, сперва поддерживают своего благодетеля, потом, когда он попадет в беду, равнодушно от него отступаются. Гарри Владимира Ильина

одинаково основателен и как палач, и как гостеприимный хозяин паба. Он самоуверен и самодоволен. Нужно видеть, с какой прямо-таки распирающей его гордостью он сообщает газетчику о 233 казненных им людях, как принимает «парадные» позы для портрета в журнале и лоснится от сознания собственного превосходства.

Однажды в пабе появляется незнакомец – молодой, высокий, длинноволосый мужчина, с ног до головы затянутый в черную кожу. Он появляется, а дочь Гарри пропадает. Этот Мунн в исполнении Льва Орешкина кажется мужчиной чертовски привлекательным и очень опасным: что-то непонятное, маниакальное, навязчивое проступает из-под его обворожительной улыбки. Мунн заставит Гарри вспомнить того преступника, который клялся в своей невиновности и молил о пощаде. И. Смирнов пишет: «...Смех у МакДонаха в новой пьесе, как обычно, сквозь слезы, и именно то, что связано с вечной заповедью «не убий» и неизбежным возмездием за её нарушение, режиссер выводит на первый план в образе отставного палача Гарри Уэйда <...>, к которому в дом явились материализованные воспоминания о проделанной работе»⁷.

Палач Ильина – тугодум, совершенно незнакомый ни с какими сомнениями.

Не знаю, как артист добивается такого результата, но зрители будто видят, как приходят в движение в его голове какие-то тяжелые заржавевшие механизмы, как они пробуждают к работе мысль и вот-вот взорвут мозг непривычного к рефлексии Гарри. Если их работа будет завершена, Гарри придется перечеркнуть свою жизнь и пересмотреть все имевшиеся о ней прежде представления. Сделать такого нормальный человек не может. На этом трагическом противоречии Ильин блистательно строит всю вторую половину роли и спектакля, главная тема которого – все та же, постоянная для МакДонаха: насилие порождает насилие, принцип «око за око, зуб за зуб, кровь за кровь» надо оставить прошлому, справедливости на крови не может быть.

«Макдонаховские постановки Федотова, – считает Леонид Хейфец, – это удивительное сочетание чувства юмора, драматизма, острой выразительной сценической формы и заразительности построенной режиссером игры. Это авторский театр психологического гротеска... Федотов... предложил оригинальный и универсальный режиссерский язык... его формула заключается в создании внутри бытового, психологически подробного пространства концентрированной, напряженной атмосферы, проявляющей бытийный и смысловой уровень сложнейших сюжетов и персонажей»⁸.

Спектакли Федотова в театре «У Моста» объемны, как сами пьесы МакДонаха: реалистическое одновременно кажется фантазмагорическим, трагедия – буффонадой, бытовое – символическим, прозаическое – поэтическим, материальное – мистическим, простая история – притчей. Все это с высочайшей точностью уравновешено.

Дом на сцене обставлен так, как в Ирландии (Англии, Америке) начала, середины или конца XX в., но совершенно очевидно, что это ДОМ вообще и МИР вообще. Вален и Коулмен, Мэг и Морин, Мик и Мартин одеты строго по фасону того времени, в котором разворачивается сюжет, и в манерах

актеров нет ничего современного, но в каждом из этих малопривлекательных типов легко обнаружить такие свойства характеров, которые присущи, увы-увы, большинству людей, живущих ныне. Только свойства эти даны в спектаклях Федотова не в растворе, а в предельной концентрации.

Федотов никогда ничего не актуализирует, но его спектакли получают актуальными. Даже текст про футбольную команду в его постановке звучит иначе, чем в других. Ясно, что режиссер помнит о злостном, о недавних событиях Олимпиады в Рио:

ВАЛЕН. Ну, ладно. (*Пауза*). Слышал новость?

КОУЛМЕН. Слышал. Ужасно, правда?

ВАЛЕН. Позор, форменный позор и больше ничего. Снять с соревнований всю футбольную команду. Это недопустимо.

КОУЛМЕН. Во всяком случае не с полуфинального матча.

ВАЛЕН. Да с любого. Можно снимать с матча отдельных спортсменов за какие-то нарушения. Но чтобы всю команду, да еще перед самой игрой. Вот слез-то будет. Бедные мамочки⁹.

Отношения Сергея Федотова с драматургией ирландского автора кажутся обрывочными, во всех спектаклях переданы и буква, и дух произведения. Единственная постановка фестивальной афиши, которая составила конкуренцию пермякам, приехала из шотландского города Глазго. Благодаря некоторым влиятельным «кураторам», в России утвердилось абсолютно ложное представление о том, что в Великобритании нет хорошего театра. Если считать «хорошим» такой, в котором режиссер самоутверждается за счет автора, кураторы правы. Если же настаивать на том, что драматический театр основан на тексте и внимателен к индивидуальности авторского письма, то в Великобритании полно совершенно замечательных трупп. Известнейшую компанию *Tron Theatre* больше тридцати лет возглавляет режиссер



*«Сиротливый
Запад».
Tron Theatre,
Шотландия.
Фото В. Балакина*

Энди Арнольд. Он ничего не купировал, не переставил ни одного слова с места на место, не дописывал пьесу отсебятиной. Режиссер доверяет драматургу и знает, что в тексте заключены не только смыслы, но и форма, и действие. Общение актеров на сцене походит на фехтование сильнейших спортсменов мира, только сражаются словами, а не клинками. Состязаются азартно, и эта эмоция передается зрительному залу. В отличие от ирландских коллег, шотландская труппа не пренебрегает подтекстом. Если отец Уэлш снова завел шарманку про кризис веры, то мотивация – живая и простецкая: у него только что отобрали выпивку, чем не основание для хандры. Из столкновения текста и подтекста высекается необходимая трагифарсовая искра.

Из Майкла Дилана, молодого актера, внешне похожего на Марка Цукерберга, получился лучший отец Уэлш из всех, которых я когда-либо видала. Трогательный, нелепый, смешной маленький человек, совсем не приспособленный к той среде, в которой вынужден обитать. Его монолог (предсмертное письмо братьям) вынесен на авансцену. Ни декорации, ни свет, ни музыка не поддерживают актера. Он стоит на фоне опущенного занавеса, не повышает голос, не тянет паузы, не жестикулирует,

но актер знает, о чем говорит, и зрители, даже не владеющие английским, понимают всю меру его отчаяния и то ощущение бессилия, которое им владеет. Блестяще разработаны в спектакле интонационные и пластические характеристики персонажей. Входит в дом рыжебородый Вален, старательно прикрывает за собой дверь, тщательно проверяет, точно ли ее запер – всего минута времени, и мы знаем, что имеем дело с аккуратистом и педантом. Столь же просто показана мера его скупости: он прячет бутылку виски от посягательств брата в жестяную коробку и перетягивает ее скотчем, когда же соберется выпить, переклеивает скотч на стул, чтобы потом – тем же кусочком – снова обмотать коробку.

Братья реагируют на самоубийство священника довольно эмоционально. Вален внезапно дает Коулмену в руки пакет чипсов – для того, чтобы тот положил их на место, но еще несколько секунд назад о таком доверии нельзя было и мечтать. И Коулмен совершенно искренне раскаивается в совершенном убийстве. Вален пользуется шансом явить миру невиданное благородство и признает право брата на половину имущества. Но делает это уж очень театрально – преувеличенно жестикулируя, поставленным голосом. Чем дальше, тем



*«Безрукий из Спокэна».
Barakah Theatre, Польша.
Фото В. Балакина*



*«Человек-подушка».
Nowadays Theatre, Иран.
Фото В. Неукрытого*

фальшивее звучат покаянные речи Конноров. О том, как толкнул Элис, Вален расскажет нарочито елейным тоном, специально рассчитанным на то, чтобы довести Коулмена до белого каления. Тот принимает бой, лихорадочно готовится к последнему выпад и – в предвкушении победы – блестят наглые глаза, и рефрен (сожаление о содеянном) произносит с такой интонацией, с которой обещают убить.

Энди Арнольд, конечно, воспроизво-

дит символическую финальную ремарку, но не акцентирует на ней внимания. Шотландский режиссер явно считает основным событием пьесы то, что братья снова отправляются выпивать, а значит, с его точки зрения, ничего в их жизни не изменится.

Мне ближе интерпретация Сергея Федотова, который верит в то, что мир можно изменить, и поэтому довольно долго удерживает распятие, письмо и медальон в луче яркого света.

1 Эрик Бентли. Жизнь драмы. М.: Айрис-Пресс, 2004. С. 12.

2 Лонерган П. Театр и фильмы Мартина МакДонаха. Пермь: МБУК театр «У Моста», 2014. С. 121.

3 МакДонаха часто сравнивают с Тарантино. В том, что касается формы, между ними действительно много общего. Думаю, что драматург мог бы подписаться под словами кинорежиссера и сценариста, заменив его имя своим: «Я возвращаю “низким”, полузабытым жанрам<...> уважение, которого они заслуживают. И современное звучание, вашу мать! И делаю это в стиле “сумасшедшего Квентина”, что означает, что они ни на кого и ни на что не похожи». Квентин Тарантино: Меня тошнит от съёмок кино. // Комсомольская правда. 31 мая 2007 года. <http://www.kp.ru/daily/23911.3/68001/>

4 Святитель Николай (Велимирович). Что писал Господь Иисус Христос перстом на земле? <http://www.pravoslavie.ru/39394.html>

5 Лонерган П. Указ. соч. С. 32.

6 Любопытная параллель: в спектакле «Нюрнберг» РАМТа действие происходит в немецкой пивной, за бармена в которой – экс-главный судья Третьего рейха Янинг.

7 Илья Смирнов. Средство от людоедства. <http://politconservatism.ru/blogs/sredstvo-ot-lyudoedstva-i-drugie-retsepty-teatra-u-mosta>

8 Леонид Хейфец. Авторский театр психологического гротеска. // Театральная жизнь. М., № 4(1014). 2013. С. 88.

9 Мартин МакДонах. «Сиротливый Запад». Перевод Валентина Хитрово-Шмырова. <http://e-libra.ru/read/201790-sirotlivyj-zapad.html>

Нина Шалимова

УСАДЕБНОЕ ПРОСТРАНСТВО РОССИИ

*Ужасно я люблю все то, что в России называется именем.
Это слово еще не потеряло своего поэтического оттенка.*

Из письма А.П. Чехова (1885)

Современная сценическая чеховиана трудно представима без «Мелиховской весны» – ежегодного фестиваля произведений А.П. Чехова. Традиционное время проведения – майские дни и вечера, место – скромная усадьба Мелихово, где Антон Павлович прожил с 1892 по 1899 гг. В ней и сейчас все обустроено так, как положено в деревенском хозяйстве: пасутся стреноженные кони, копаются в земле куры, вальяжно разгуливают гуси, тихо воркуют голуби, независимо бредет по своим делам кошка, томно и лениво валяется на траве дворняга.

Спектакли играют повсюду. В массивном бревенчатом срубе Театрального двора и на сцене старого театра эстрад-

ного типа. На крокетной площадке и на какой-нибудь пригланувшейся полянке. По берегам усадебного пруда и посреди водной глади. На открытой террасе главного дома усадьбы и в небольшом зале музея. На посыпанных песком аллеях и на ступенях того самого флигеля, где была написана «Чайка». А вокруг царит майская благодать. Начало фестивальных показов всегда отмечено дымкой над аллеей, усаженной кустами сирени, ближе к финальному завершению она распускается полностью и цветет пышными гроздьями. Цветущие вишневые и яблоневые деревья, свежая листва кленов, тополей и берез, сочная, блестящая обильной утренней росой зелень травы, веселые от солнца



*Сцена из спектакля
«Чайка».
«Чеховская студия», Мелихово*

цветы, закатное небо над головой. Окрестный пейзаж словно изымает спектакли из тенет расхожей театральности и всеми красками «подыгрывает» артистам. Свою роль в чеховских сюжетах играет звуковая насыщенность среды: скрипы ступенек и дверей, шорох травы и шелест листвы, писк комаров и птичий щебет, и квохтанье кур, и лошадиное ржание.

Погода тоже принимает участие в спектаклях, порой довольно активное. Помнится, как артисты мелиховского театра «Чеховская студия» разыгрывали свою версию «Дуэли» под проливным дождем и пронизывающим студеным ветром. Режиссер Владимир Байчер и художник Ефим Руах до капли «выжали» из усадебного пейзажа его выразительные возможности. Холодная вода пруда стала «морем», а прибрежные кусты превратились в место для пикника. Среднерусская непогода наполнила курортное кавказское местечко угрюмой и вязкой тоской межсезонья, а его обитатели предстали людьми, влачащими ненадежное, зыбкое и зыбкое существование.

Нынешней весной те же артисты открыли фестивальную программу Мелиховской весны «Чайкой». Худрук театра Владимир Байчер и художник Владимир Аншон удивили разнообразием пространственных решений. Пруд превратился в «колдовское озеро». Пьеса Константина Треплева разыгрывалась на крепко сбитых плотках. Вода волновалась, играла лунными бликами, покачивала огромные светящиеся шары. За косо подвешенной занавеской мелькали фигуры работников. Костя (Иван Кожевников) срывался на них, нетерпеливо выслушивал Сорина (Юрий Голышев) и ждал Заречную. Она – верхом на лошади – примчалась буквально в последнюю минуту: «Я гнала лошадь, гнала...». К тому моменту луна успела не только взойти, но и скрыться за сплошной пеленой дождя. В полной темноте Мировая Душа спустилась с неба в сопровождении странных космических пришельцев с «красными глазами дьявола»,

горящими ярче автомобильных фар. Это выглядело чрезвычайно таинственно и фантастически красиво.

Второй акт играли на крокетном поле при сильном ливне. Артистов это только раззадорило. Аркадина (Наталья Беляева) в доказательство своей молодости села на шпагат прямо на мокрой траве. Полина Андреевна (Ольга Яблонская) в порыве страсти содрала с Дорна (Андрей Богданов) прозрачный дождевичок. Нина (Полина Елисеева), обутая в легкие балетки, по щиколотку в воде доказывала насквозь промокшему Тригорину (Сергей Фатьянов), что перед ее чувствами бессильна любая стихия. Это было и смешно, и трогательно, и восхитительно. Зрители высвобождали руки из-под плащей и неистово аплодировали почти каждой реплике.

Все-таки погода победила – третий акт пришлось купировать. Завершающий акт игрался в сухом помещении Театрального двора. Перед началом последнего действия Владимир Байчер предложил зрителям пересказать содержание пропущенного акта, на случай, если кто-то подзабыл или не читал. Музейная экспозиция на толстых бревенчатых стенах амбара представляла сценическую историю «Чайки». Среди фотографий и программ мелькали изображения только что увиденного спектакля. Медленно прошли мимо зрителей действующие лица «странной» пьесы, торжественно сосредоточенные, одетые в концертные наряды. Заняли свои места перед пюпитрами и приступили к исполнению оратории, созданной Константином Треплевым по мотивам «Чайки». Вольно смонтированные и произносимые нараспев реплики взлетали под потолок. Голоса звучали гулко и прекрасно. Автор слушал свое сочинение с какой-то холодной и отстраненной печалью. Словно понимал, что нельзя ни жизнь заново переписать, ни Чехова заново переиграть. Нина не могла его в этом переубедить. Запустил последние страницы рукописей в офисное устройство для измельчения бумаги,



Сцена из спектакля
«Дядя Ваня».
Камерный театр,
Воронеж

посмотрел на струящиеся мелкие полоски и ушел. Так закончился спектакль, стыкующий живое прошлое чеховских героев с законсервированным музейным будущим.

Воронежский Камерный театр играл своего «Дядю Ваню» тоже на пленэре, и тоже в несильно щадящих погодных условиях. Было прохладно, ветрено, сыро. Дождь то усиливался, то висел морозящей пеленой, то затихал. Режиссер Михаил Бычков местом действия выбрал площадку на лугу рядом с Театральным двором, а время действия решительно сдвинул в позднюю советскую эпоху.

Художник-постановщик Николай Симонов, художник по свету Евгений Ганзбург и звукорежиссер Владислав Толецкий преобразили жизненное пространство в театральное. Рядом с солидным деревенским домом Войницких возвели легкую постройку, пахнущую свежим деревом и отчасти напоминающую остов бытовки на полевом стане. В проемы поставили вырезанные из фанеры силуэты лесей (может быть, тех самых, об истреблении которых сожалел Астров). По периметру между столбами развесили гирлянду зеленых лампочек. Справа пристроили душ, огородив его занавеской из полиэтилена. Рядом – столб с фонарем. На холодильник «Саратов» поставили ра-



диолу «Днепр». На двухъярусные деревянные кровати бросили подушки. Длинный деревянный стол устали разномастной посудой и укрыли белой простыней, наводящей на мысль о смертном одре («Где стол был яств...»).

Чего не смогли предусмотреть, так это местную трехцветную кошку Халву, забравшуюся наверх и вольно устроившуюся у душевого бака. Спрыгнула она с верхотуры и прошествовала через заросшую травой «сцену» только на реплике Войницкого в адрес профессора Серебрякова: «А посмотри: шагает, как полубог!»

Говорят, кошку на сцене никакому актеру переиграть нельзя, а воронежским артистам удалось. Каждый реагировал

на кошачий уход в соответствии со своим характером и настроением. Дядя Ваня (Камиль Тукаев) смешно сложил губы в трубочку и задумчиво посмотрел на нее, нянька Марина (Татьяна Чернявская) сердито цыкнула, а Соня (Татьяна Бабенкова) не обратила никакого внимания.

Хорошее начало для «сцен из деревенской жизни в четырех действиях». Особенность их – в двусложном временном измерении: один слой времени (постсоветский) просвечивает сквозь другой (советский). Текст – чеховский, а музыкальный комментарий к нему – от театра. Действие сопровождается шлягерами советской эпохи: их напевают, под них пьют водочку, пляшут, выясняют отношения, устраивают потасовки, принимают душ, бранятся и объясняются в любви. В качестве лейтмотива звучит «Беловежская пушка».

В усадьбе Серебрякова собрались люди, застрявшие между двумя временными слоями, выпавшие из социального тренда или никогда не входившие в него. Те, кого время «переехало» и морально раздавило. В этом смысле между двумя отставниками – профессором Серебряковым (Юрий Овчинников) и прапорщиком Вафлей (Андрей Мирошников) – принципиальной разницы нет. Один на исходе застоя лишился кафедры, другой был комиссован из армии после какой-то контузии.

Но если Вафля постоянно при деле (в усадьбе дел всегда невпроворот), то профессор бесится от того, что не у дел, и доводит окружающих до белого каления. Только две старухи – нянька Марина да теща Марья Васильевна (Татьяна Сезоненко) – выдерживают его характер. Отставная гламурная красавица Елена Андреевна (Надежда Азоркина-Васильева) переносит раздражительность мужа стоически, дочь Соня – сдержанно, уездный лекарь Астров (Андрей Новиков) – полупрезрительно, а у Ивана Петровича Войницкого «гиря до полу дошла». Бедный-бедный дядя Ваня – выбежал с ружьем в руке, босой на одну

ногу, видно хотел застрелиться, но решил, что лучше будет застрелить профессора. Глупо. И стыдно. И жаль, что так все получилось – до горлового спазма, до слез.

Игра актеров восхищает. При общей жесткости исполнения, она переполнена тонкими психологическими подробностями. Ни одна реплика, ни одна пауза в тексте пьесы не оставлены без внимания. Кажется, даже знаки препинания проработаны досконально и пропущены сквозь внутренние психические движения. Отсюда такая полнота существования в образе, такая дивная органика сценического поведения, такая высота художественности. Bravo Михаилу Бычкову, умеющему и любящему работать с артистами.

Еще одну постановку «Дяди Вани» показали артисты петербургского «Театра дождей», строго традиционную, сыгранную добротнo и достойно (режиссер-постановщик Наталья Никитина). Местом показа выбрали Театральный двор, удобный для воспроизведения усадебных интерьеров. Там же зрители увидели «Счастливую историю» Сахалинского театра кукол и «Человека в футляре» Березниковского драматического театра.

«Счастливая история» соткана из осколков чеховских рассказов, разложенных на реплики и голоса, силуэты и движения. На прозрачном занавесе отображается семейное фото Чеховых. За ним видны актеры с куклами, сидящие по обе стороны длинного пологого помоста. Они медленно поворачивают головы, провожая взглядами то ли корабли, то ли льдины, проплывающие мимо Сахалина. С этого панорамного обзора начинается непритязательная история, разыгрываемая на фоне миниатюрных городских особнячков с освещенными окнами и игрушечных храмов с мини-куполами (художник-постановщик Ольга Ивченко). Дефилируют мастеровые в мещанских картузах, бабы в цветастых нарядах, изредка пробежит ребенок, косясь на выпсrenние кадильные па. Во взрослом мире разыгры-

ваются дурацкие истории с запоздалым сватовством, героями скандальной хроники, затурканными гувернерами, сварливыми женами и забытыми мужьями.

А между тем примостился на табурете грустный Ванька Жуков, пишет письмо «на деревню дедушке» и тоскливо поглядывает огромными кукольными бирюзовыми глазами на недозволенные деревенские радости – стоящего поодаль снеговика и уткнувшиеся в него санки. Эту картину сменяет явление ранней старушки Варьки с керосиновой лампой в руке. Звучит колыбельная, детский плач перебивается все более громкими повелительными репликами. Варька мечется и к ночи остается совсем без сил. Реплики смолкают, но плач остается и не дает уснуть. Наклонилась над колыбелькой, посмотрела пристально, что-то сотворила невидимое и успокоенно легла. Подошел вздыхающий мужик (актер без куклы), отвязал люльку с удушенным младенцем, со стуком поставил на стул (получился – гробик) и перекрестился: «Господи, прости нас грешных».

Тема детских страданий и взрослой пошлости – центральная в спектакле Антонины Добролюбовой. В исполнении сахалинских кукольников Чехов предстает со сцены моралистом и проповедником. Разумеется, знаток вправе указать на не-

совпадение режиссерского пафоса с духом чеховской прозы. Но такая сценическая версия встречает понимающий отклик у зрителей, и в этом ее оправдание.

На «Человека в футляре» молодой режиссер из Пензы Андрей Шляпин взглянул



А. Никитина –
Елена Андреевна,
И. Жаркова –
Соня.
«Дядя Ваня».
«Театр Дождей»,
Санкт-Петербург

«Счастливая история». Театр кукол,
Южно-Сахалинск



Сцена из спектакля
«Человек
в футляре».
Драматический
театр, Березники

Сцена из спектакля
«Чайка».
Театральная лабо-
ратория Благоотво-
рительного Фонда
поддержки слепо-
глухих «Со-едине-
ние» и Мастерская
Дмитрия Брусники-
на (Школа-студия
МХАТ)

с холодноватым снобистским прищуром и поставил, как он сам объяснил, «своеобразный микст на тему провинции и провинциальности». Насытив действие фрагментами других произведений Чехова и тем самым расширив скромные по объему рамки повести, он продемонстрировал умение построить внятный сценический сюжет. Использование раздвижных пластиковых ширм на колесах, проецирование на них рисунков и шаржей, обозначение перемены места действия через смену разных по цвету скатертей позволяют говорить об умелом владении сценическим пространством.

Что же касается работы режиссера с актерами – здесь благополучно не все. В исполнителях чувствуется много избыточного старания – комических гримас, чисто внешней мимической подвижности и формальной характерности. Приложить бы режиссерские усилия на проработку внутреннего содержания образов, а тем самым на воспитание молодых артистов. Они работают честно, искренно, самоотверженно – им бы подучиться немного, классная труппа получилась бы.



Центральная роль Беликова отдана актрисе Марии Сидоровой. К ее исполнению претензий как раз нет. И штиблеты она чистит так, как чистил бы ее герой – с помощью разных тряпочек и разновеликих щеточек, вплоть до зубной. И чувство влюбленности, оскорбленное грубыми шутками, передает достоверно, смахивая набежавшую из-под очков слезу. И облик чаплинского недотепы воспроизводит старательно. Вот только почему эту роль

должна исполнять актриса? Что за напасть на наши сцены – сценический гермафродитизм, не оправданный никакими художественными целями? Столичная мода перебралась в провинцию, где смотрится куда более дико, чем в Театре Наций или в Мастерской Дмитрия Крымова.

Необычный и действительно особенный спектакль родился в мастерской Дмитрия Брусникина (Школа-студия МХАТ). Получасовой эскиз на тему «Чайки» создан отзывчивыми талантами режиссера Ольги Прихудаиловой и художницы Юлии Старовой.

На полу – ведерки с краской, разбросанная там и сям свежескошенная трава, ветки сирени, шампанское и три фужера на высоком табурете. Посередине – загадочная фигура в белом, завернутая в целлофан. Через несколько мгновений она выберется из свертка и окажется Костей Треплевым (Александр Похилько). Актер с отсутствующими кистями рук расписывает кисточками, прикрепленными к обрубкам рук, все вокруг. Слабо слышащий Никита Паничев показывает Медведевко человеком, изо всех сил старающимся приносить пользу. И с печальной мудростью наблюдает за ними действительный статский советник Сорин (Даниил Обухов), по версии авторов, ставший литератором, хотя и не великим.

Эти роли симпатично и обаятельно исполняют артисты, о которых в рекламных проспектах Фонда «Со-единение» деликатно пишут, как о людях «с ограниченными сенсорными, опорно-двигательными, ментальными возможностями». Стать артистами им помогло подвижничество патронажных сестер, бережно и настойчиво ведших своих подопечных к постижению чеховского шедевра.

Рядом с ними – вялый красавец Тригорин (Алексей Мартынов) и длинноногая клубная красотка Нина Заречная (Дарья Ворохобко). Девочка хищной складки лихо использует молодость в борьбе с увядающей провинциальной примой. Но Ирина

Николаевна Аркадина не уступит ей ни в чем. Витальная, огневая, брызжущая энергией, она принципиально не замечает неизлечимых болезней партнеров, волевым голосом командует осветителю дать свет на себя и в луче прожектора упоенно вещает в микрофон о том, как ее принимали в Харькове. Играет ее волшебная актриса Ольга Лапшина.

Ее антипод в спектакле – молодая женщина, обсыпанная птичьим пухом. Она сидит на облезлой садовой скамейке и лишь изредка покидает ее ради нескольких неуверенных движений. Отстраненная от всех, она глубоко погружена в себя. Будто прислушивается к чему-то, давно отзвучавшему. Это Маша. И спектакль – про нее.

Ирина Поволоцкая, исполняющая эту роль, не слышит, не говорит и почти не видит. Ее героиня, напротив, все видит, все слышит и глубоко чувствует. Будто она и есть – отзывчивая Мировая Душа, сохранившая способность откликаться всем своим существом на прикосновения извне. Ее попытки извлечь звук из бессильного горла отдаленно напоминают птичий клекот. Ее зов, обращенный к Косте, странно похож на одинокий и резкий крик чайки. Подстреленная на взлете, раненная навзлет птица. Именно ей доверен финальный звуковой аккорд, прилежно выговариваемый наугад и наивно иллюстрируемый жестами:

Тук-тук-тук (ладони сжаты в подрагивающие кулачки).

Как сердце бьется (ладонь прижата к левой стороне груди).

Отчего, узнала я (руки опущены, поднятое лицо подставлено солнцу).

Спектакли «Мелиховской весны» игрались не только на пленэре и в разнообразных постройках усадьбы Мелихово. На сцене Серпуховского театра были показаны две сценические версии «Вишневого сада». Одну представила «Школа драматического искусства» (Москва), другую – театр «Стрела» (Жуковский).



*«Черный монах».
Русский театр дра-
мы им. М. Горького,
Астана*

Закончив свою последнюю пьесу, автор подытожил: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс». То, что у Чехова было «местами», у режиссера Игоря Яцко (ШДИ) превратилось в основной и единственный стилевой прием, а Сергеем Золкиным («Стрела») было полностью проигнорировано. Московские артисты исполняли роли с оттенком крикливого радикализма. Избранная манера игры – аффектированная, грубовато акцентированная, переполненная «гэгами» и эксцентрическими выходками – напомнила о стародавней «циркизации» нашего театра. Артисты из Подмоскovie, напротив, выступили в тонах привычного, а временами рутинно-академического психологизма. Манера игры показалась досадно иллюстративной: если радость, то все улыбаются, смеются, обнимаются, кружатся, если же печаль, то все вздыхают, глотают слезы и смущенно прячут глаза. Общая примета обеих постановок – отсутствие объема исполнения, плоская и малоинтересная театральность. Лучше обстояло дело с тремя другими постановками, показанными в Серпухове.

Всегда думала, что главный герой повести «Черный монах» – Андрей Васильевич Коврин, несостоявшийся гений,

завороженный вкрадчивыми речами Черного монаха и в результате оказавшийся в палате № 6. Однако режиссер-постановщик Игорь Седин постарался убедить в обратном. Помогли ему в этом артисты из Казахстана, представлявшие на фестивале труппу Государственного академического русского театра драмы им. М. Горького (Астана). Подлинным героем спектакля стал не магистр Коврин (Роман Чехонадский), а его злой гений – Черный монах (Иван Анопоченко). Именно он смутил душевный покой Коврина, расстроил его нервы, разрушил его способность любить. Взаимоотношения этих малосимпатичных персонажей заняли центральное место в сценическом сюжете, а судьба упрямого старика Песоцкого, его милой дочери Тани и возвращенного ими прекрасного сада оказалась оттеснена на задний план.

По мысли режиссера, идущий сквозь века призрак соблазняет духовно нестойких людей рассказами об их избранничестве и сводит с ума тех, кто к этому предрасположен. Над сценой реют тени Гаршина, Андреева и Сологуба. Композиция изобилует множеством подробностей, подчас продиктованных не слишком строгим вкусом. Тем не менее, и режиссер, последовательно разработавший сценический сюжет, и артисты,

добросовестно его разыгравшие, убеждают в своей художественной правоте.

«Душечка» из Таганрога предстала освобожденной от всякой бытовой характерности, нравоописательной изобразительности и тем более нравоучительности. Таганрогский театр имени А.П. Чехова предъявил зрителям спектакль-притчу о красоте и смысле женственности. Режиссер Татьяна Воронина и художница Юлия Пичугина выбрали из чеховской прозы крупинки поэзии и на них построили весь сценический сюжет. Впрочем, впору говорить не о «крупинках», а о «песчинках» поэзии. Потому что песок – главный декоративный и смысловой элемент сценографии. Его носят в ведрах и разравнивают граблями, им моют тарелки и обсыпают предметы обихода. Того же приглушенного «песочного» тона – обстановка, освещение сцены, женские костюмы.

Чудесные актрисы – Татьяна Шабалтас, Марина Дрень и Сабина Мусалимова – нежно и тонко играют трех женщин, трех граций, трех сестер по судьбе. Поэзия создаваемого ими триединого образа неоспорима. Чеховская Оленька, меняющая фамилию с каждой сменой мужа, но так и не обретшая за свою жизнь ни отчества, ни собственного мнения, оказалась оправдана по всем статьям. Замечательно, что ее избранники не

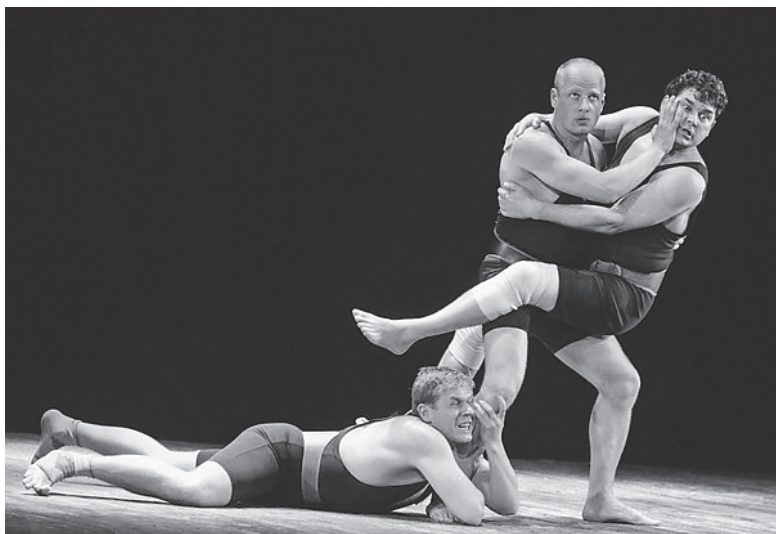
унижены и не уничтожены феминистским осмеянием, но с уважительным юмором представлены в трех возрастных ипостасях: отцовском (Александр Воскресенский), супружеском (Алексей Шитиков) и сыновнем (Роман Пылаев).

Севастопольский драматический театр, сохранивший в названии имя первого наркома просвещения А.В. Луначарского, порадовал остроумной постановкой «#ТогдаСё». Микросюжеты «пестрых рассказов» объединены трактирными шлягерами той поры и точными сценическими аксессуарами (художник-постановщик – Ксения Шимановская, художник – Наталья Лось). Изящество, грация, стиль исполнения – узнаваемые черты режиссуры Никиты Гриншпуна, в свое время заворожившие публику и обеспечившие прочный зрительский успех его «Шведской спичке». Севастопольский спектакль поддержал репутацию неординарного режиссера.

Действие закрутилось вокруг висящей на тросах ванны, в которой протрезвлялся запойный провинциальный трагик, под нею антрепренер в отчаянии рвал волосы на голове, а вокруг злосчастные хористки в русских сарафанах пытались хоть что-то толковое со всем этим сделать. Смешной зачин получил внятное действенное развитие. С каким сосредоточенным и глубоким вни-



Сцена из спектакля
«Душечка».
Театр имени
А.П. Чехова,
Таганрог



*А. Красноженюк,
А. Порываев,
С. Санаев в спек-
такле «#ТодаСё».
Драматический те-
атр им. А.В. Луна-
чарского,
Севастополь*

манием дамы «удили» кавалеров! Ловили на удочку азартно, увлеченно, заинтересованно, а поймав, отводили в тихую домашнюю заводь. Как уморительно, в жанре ранней кинематографической комикки, дачные кавалеры ловили налима! Ловили-вылавливали под хохот зрителей и все-таки упустили в последний момент. Супруга, оскорбленная изменой непутевого мужа, обчистила до нитки бедную хористку. Уходя, прихватила с собой не только ее дешевенькие побрякушки, но и одежду, и одинокую табуретку. Под ее хищным взглядом кабаретные актрисули, замершие у пюпитров, быстренько скинули платья и отдали в загребушие руки, а обобранная и тихо плачущая хористка покинула поле проигранной битвы.

В финальном рассказе «Недобрая ночь» все участники спектакля с акробатической ловкостью взгромозились на деревянную стремянку. Как они на ней разместились – уму непостижимо! Однако рассредоточились виртуозно, где придется, на ступеньках, так на ступеньках, на коленках, так на коленках. И начали пристально всматриваться в отсветы бушующего где-то неподалеку пожара. По ходу дела, как водится, комментировали событие: где горит, да как давно, да скоро ли потушат и потушат

ли вообще... Со сцены повеяло чем-то гоголевским (мужики, рассуждающие о том, доедет колесо до столицы или отскочит по дороге) или щедринским (глуповцы, глубокомысленно обсуждающие очередную смену градоначальника).

Если бы севастьяпольские артисты только веселили, мы все равно порадовались бы их азарту, смелой характерности, искусству быть смешными без привкуса пошлости. Но они сумели одновременно создать образ общей российской нескладницы-неурядицы, с безупречной чистотой провести через все действие пронзительную печальную мелодию.

Фестивальная афиша Мелиховской весны нынешней весной пополнилась программой «В гостях у А.П. Чехова». Составили ее из двух постановок: «На дне» М. Горького (Пермский театр «У моста») и «Нина, или О хрупкости набитых соломой чаек» М. Вишнека (Берлинский театр «Русская сцена»). Классически ясная, мощная постановка Сергея Федотова известна зрителю. Она награждена престижными театральными наградами, собрала немало публикаций, к которым вряд ли удастся что-либо добавить. А вот о спектакле Инны Соколовой-Гордон стоит поговорить подробнее.



*А. Мошой – Треплев,
С. Лучко – Нина
Заречная,
В. Граковский –
Тригорин.
«Нина, или О хруп-
кости набитых
соломой чаек».
Театр «Русская
сцена», Берлин*

Театр «Русская сцена» привез из Берлина вариацию Матая Вишнека на темы «Чайки». Написана пьеса беглецом из социалистической Румынии, поставлена эмигранткой из советской России, играется выходцами с национальных окраин СССР. Неудивительно, что атмосфера спектакля полнится специфично эмигрантской тоской, отнюдь не лирической, скорее экзистенциальной, художественно преображенной.

Создателей спектакля ведет в глубь пьесы тоска по русской истории и культуре. Это объяснимо. Их личная жизненная перспектива неотрывна от европейского будущего, но собственное прошлое они изменить не в силах. Оно навсегда останется русским. Странная пьеса Матая Вишнека для них – окошечко, в которое они вглядываются из европейского «сегодня» в российское «давно».

Время действия – заснеженный, метельный и стылый февраль 1917 г. Место действия – опустевшая усадьба действительного статского советника Сорина. Не слышно живых голосов, не стучит колотушкой сторож, не лает привязанная собака (наверное, отвязалась и убежала), за дверью – вой стужи и закоченелый труп человека с ружьем. Надо бы ему закрыть глаза, но для этого необходимо разморозить тело.

Любимые символистские мотивы – ветер, вьюга, метель, снегопад – с заоблачных метафизических вершин спустились на землю и стали физической реальностью усадьбы России. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Странно высветлена обстановка: одежды, легкие драпировки, свисающие узорные решетки, силуэты игрушечных чаек на них, немногие остатки мебелировки и шкапура на полу – все белое. Иногда на эту белизну ложатся цветные световые разводы, иногда – вечерние сумеречные тени, а в финале – сыплются черные хлопья сожженных писем.

Действующих лиц трое: случайно выживший Костя Треплев (Андре Мошой), напрасно уцелевшая Нина Заречная (Светлана Лучко) и потерянный, обветшавший Тригорин (Вадим Граковский).

В ломкой и хрупкой пластике Нины угадываются черты Коломбины, в прозрачно-тонких и почти танцевальных движениях Константина узнается вечный неудачник Пьеро, а в поведении Тригорина – насвистывающий скептик Арлекин. Они своеобразно вынуты автором из блоковского «Балаганчика» и помещены между «прошлым» и «будущим» русской истории. Для них время остановилось, потому что «в этом доме часы останавливаются и заводятся,

когда хотят», ибо «время неуправляемо и больше не имеет никакого значения».

Нина, отыгравшая последний в жизни спектакль и приехавшая последним поездом из Москвы, похожа на внезапно ожившее чучело чайки. Когда упирается ладонями в пол – изгиб локтей напоминает прочерк крыльев. Воображает себя не вольной озерной птицей, а многоопытной мудрой совой: «Когда на сову охотятся, она притворяется мертвой». И читает Нина монолог не Мировой Души, а белой полярной совы.

Костя глазам не верит: может быть, перед ним не Нина, бесплотный призрак? Зачем она здесь? «Мне надо попытаться вернуться назад». Вернуться, чтобы ответить на скопившиеся треплевские письма, что-то понять, в чем-то окончательно разувериться. Она пишет бесконечные письма замерзшими чернилами – «долго будет писать», как справедливо и не без иронии замечает Тригорин. А потом исчезает, растворяется в застылой черноте кулис, высоким тонким голосом напевая «Ночку темную».

Вальсовое *pas de trois* спектакля заканчивается 2-го марта 1917 г. – в день, когда русский царь отрекся от престола и тем самым изменил ход русской истории, судьбу России, жизнь населяющих ее народов. Оставшиеся вдвоем Треплев и Тригорин

прислушиваются к ветру, холоду, стуже революционной Смуты. Что делать двум испившимся писателям со своей изжитой до конца жизнью? – «Мы будем ждать нашу Нину». Отныне Нина Заречная для них – живая душа России, затерянная где-то в мировом просторе.

Спектакль не чужд пластических красот, порой перенасыщен картинным эстетизмом и несколько неопределенной «влажной» эмоциональностью. Сентиментально-приподнятый тон исполнения, резковатый звук голосоведения, сглатывание гласных и отчетливое выговаривание согласных – германский акцент спектакля очевиден. Но работа берлинских актеров впечатляет глубокой погруженностью в текст пьесы и отсутствием смысловых лакун. Спектакль «Русской сцены» выполнил важную культуртрегерскую миссию – познакомил мелиховских зрителей с творением Вишнека. Наш театр только начинает осваивать его драматургию.

Завершился фестиваль показом «Трех сестер» Творческого объединения мастерских Сергея Голомазова (сценическое название: «123 сестры»).

Одна из лучших фестивальных страниц дополнила «пленэрные» постановки Чехова. Вновь – терраса усадебного дома, проливной дождь, укутанные в дождевики зри-



Сцена из спектакля
«Три сестры».
Творческое объединение мастерских
Сергея Голомазова

тели под раскрытыми зонтами, и молодые артисты ТОМа.

Основной деталью оформления на сей раз стали большие деревянные театральные кофры, изначально предназначенные для перевозки костюмов и реквизита, приспособленные сестрами для скромного бивуачного обихода. На откидывающихся крышках – семейные фотографии Прозоровых, зафиксировавшие общее счастливое прошлое.

Как можно сыграть эту историю так, словно не было прежде великих постановок, знаменитых исполнителей и образцовых сценических решений? Уверенно отвечаю – можно. Уверенность вселяет работа Сергея Голомазова и Веры Бабичевой с недавними выпускниками ГИТИСа. Дело не только в свежести восприятия и истовой самоотдаче вчерашних студентов. Поразила глубокая осознанность исполнения всех ролей, главных и неглавных, второстепенных и эпизодических. Никаких вульгаризмов, ни тени самолюбования, никакого стремления упростить и подмять под себя роль. Поражает отсутствие юной милоты, сериальной сентиментальности, слезоточивой жалости. Хорошенькая Наташа (Любовь Иванова) точно из опары сделана – дышит, ползет, размножается и расплзается, перерабатывая все живое в аляповатую пошлость. Старшая из сестер Ольга (Юлиана Сополева) сразу видно – дочь командира – с такой решительной властью она перехватывает Наташину руку, занесенную для удара. Сродни ей страстная, сильная, созданная для красивой жизни Маша (Екатерина Седик). Похожа на нее и младшая – умная, глубокая, катастрофически обделенная любовью Ирина (Дарья Бондаренко). Объединяющее «зерно» образов – душевная стойкость чеховских интеллигентов. Их можно разорить, вытеснить из родного дома, но их нельзя переделать в «наташ», нельзя расстроить их строгий внутренний строй.

Мужской состав тоже – на зависть. Незадачливый братец Андрей Прозоров

(Александр Шульгин), а рядом с ним – бес-
талантный добряк Кулыгин (Олег Кузнецов),
родственный ему по органичной раство-
ренности в обывательской среде. Прекрас-
нодушный барон Тузенбах (Марк Вдовин),
умеющий любить жертвенно и безответно.
Ни в чем до конца не уверенный подпол-
ковник Вершинин (Дмитрий Савкин). Зло-
счастный невольник собственных надуман-
ных комплексов штабс-капитан Соленый
(Иван Титов). Военный доктор Чебутыкин
(Александр Бобров), тоскливо сознающий
несостоятельность своей жизни. Трогатель-
но обаятельные подпоручики Федотик и
Родэ (Максим Шуткин и Павел Степанов).

Уход военной интеллигенции из горо-
да остро подчеркивает бремя настоящего и
отсутствие всякого будущего. Чувствуется
«схлопывание» общей исторической перс-
пективы – для всех «123-х сестер» и для их
друзей, раскиданных по городам и весям
бескрайнего российского пространства.
Финал спектакля полнится предвестием
большой беды. По существу, перед нами от-
ходная чеховской России, с ее дворянскими
усадьбами, вишневыми садами, прудами
и парками, аллеями и разбегающимися по
имению дорожками.

Усадебной России больше нет. Но есть
современные молодые артисты, которые на
наших глазах прошедшую жизнь прожива-
ют, как свою, играют бесстрашно, ничего
не смягчая и не приукрашивая, а чувства на
сцене выражают, как заповедано любимым
драматургом: не активной жестикуляцией,
а душевной грацией. Одухотворенная игра
молодых «томовцев» завершила фестива-
льную программу Мелиховской весны 2016 г.
на высокой поэтической ноте.

Алексей Бартошевич

РУССКИЙ «ГЛОБУС» В ЛИТВЕ

ОСЕННИЕ ЗАМЕТКИ О ЛЕТНЕМ ВПЕЧАТЛЕНИИ

Идея реконструкции елизаветинского театра имеет почтенную историю. Первыми тут были романтики, что легко понять, помня об их пристрастии к средневековой и ренессансной старине и презрении к мещанской современности. Театр эпохи Шекспира казался им образцом сценического искусства, обращенного к поэтической фантазии, идеальной сферой игры и эстетической свободы.

Отсчет попыток возрождения шекспировской сцены нужно вести от Людвиг Тика, который сперва в одной своей новелле описал, а затем, в 1843 г., поставил в Потсдамском дворце «Сон в летнюю ночь», соорудив подмости, в точности повторявшие структуру елизаветинского театра, как он ее, эту структуру, понимал. Что-то в том же роде примерно в те же годы пытался сделать Карл Иммерман с компанией любителей.

Эти эксперименты входили в столь резкое противоречие со всем духом и стилем театра XIX столетия, что очень скоро были забыты – до тех пор, пока в 80-е гг. в Англии не началось движение, названное «елизаветинским возрождением». В сфере театра это движение представлял Уильям Поул, пламенный энтузиаст шекспировской сцены, смертельный враг современной сцены-коробки, системы кулис, антрактов, сложных декораций. Особую ярость вызывал у него театральный занавес, который, как он восклицал, «падает на пьесу Шекспира подобно ножу гильотины». Поул был уверен: только возрожденная елизаветинская сцена способна показать миру Шекспира, каким он на самом деле был – очищенным от трех столетий абстрактного философствования и насильственных театральных адап-

таций. В течение нескольких десятилетий Поул со своей группой любителей старался воскресить пространство и самый дух шекспировского театра, но был вынужден встраивать подобие елизаветинской сцены в пределы традиционной сцены. Как он ни мечтал построить копию «Глобуса», чтобы играть Шекспира в точности, как при Шекспире, этой мечте не суждено было осуществиться – энтузиазм не мог заменить денег, которых у Поула не было.

С тех пор в мире было предпринято много опытов реконструкции шекспировской сцены (в Англии, Германии и даже Японии), о которых здесь говорить было бы слишком долго. Венцом этих опытов был, понятно, лондонский «Глобус», сооруженный в последнее десятилетие прошедшего века на берегу Темзы (не совсем там, где был «Глобус» шекспировский). Мир обязан воскрешением этого пленительного театрального пространства фанатическому упорству одного человека – американского актера Сэма Уонемейкера, не дожившему, впрочем, до открытия театра, которому он посвятил свою жизнь.

Любопытствующим путешественникам непременно нужно посетить шекспировский театр, ощутить волшебное обаяние этого театрального пространства,

по степени совершенства сравнимое разве что с театром в Эпидавре или палладиевским «Театро Олимпико», – пусть даже перед нами всего лишь новодельная копия. Но надо делать это только в первой половине дня, до того как там начнутся спектакли.

Как только на сцену выходят актеры нынешнего «Глобуса», гипноз фантастического пространства улетучивается, чудо исчезает. Не ищите тут даже намек на режиссерское прочтение шекспировских пьес, перед вами редкий по нынеш-



«Глобус» строится



Готово

Музыка шекспировской эпохи у стен «Глобуса»

ним временам случай последовательного и полного отсутствия режиссуры. Что самое скверное – актеры усердно стараются изобразить елизаветинцев, но из таких попыток неизбежно выходит фальшь и провинциальный наигрыш. Можно реконструировать архитектуру старинного театра, но не его искусство: для этого нужно было бы воскресить актеров шекспировской труппы Лорда Камергера, елизаветинскую публику, елизаветинский Лондон, елизаветинскую Англию. Театр «Глобус» в британской столице – одна из лучших точек туристических маршрутов по Лондону, чудесный музей великой театральной эпохи, и этого довольно.



В недавние времена идея реконструкции «Глобуса» коснулась и нашего театра. Не говорю о том, что и без того известно: имя шекспировского театра носит один из залов Школы драматического искусства на Сретенке. Там в первые послевазилевские годы Игорь Яцко поставил «Кориолана». Зал назван так не напрасно: его архитектор воспроизводит основные черты елизаветинской сцены, прежде всего ее ориентацию по вертикали. Может быть, эта вертикаль слишком уж протяженна, зал так сильно вытянут вверх, что форма театра начинает слегка напоминать граненый стакан: впрочем для российского взгляда на Шекспира это не столь уж удивительно.

Лет двадцать назад другой Яцко – Александр – загорелся идеей построить в Москве копию «Глобуса». Сооружение должно было разбираться на части, чтобы можно было показывать Шекспира по всей стране. Был составлен подробный проект, мэрия готова была предоставить для строительства сад «Эрмитаж», театр должен был открыться «Генрихом IV». Но в нужный момент новые русские, на чью помощь рассчитывали, не дали денег. Проект был забыт, а «Генриха» поставили на традиционной сцене театра Моссовета.

В этом году случилось то, чего меньше всего можно было ожидать в нынешней экономической, да и театральной ситуации.

Летом в институт на Козицком пришел скромный человек лет сорока и таким тоном, словно речь шла о чем-то сугубо обыденном, рассказал, что в Литве, в курортном местечке Нида, на берегу Куршской косы, он хочет построить копию шекспировского театра «Глобус» и устроить там фестиваль Шекспира. Все немалые расходы – строительство театра, приглашение участников, всю организацию фестиваля он берет на себя. Я, признаться, своим ушам не поверил – слишком хорошо, чтобы быть правдой.

Однако колесо завертелось, в интернете объявили о конкурсе на участие в фести-

тивале. Вместе с заявками театры должны были прислать видеозаписи одной небольшой сцены из спектакля: на фестивале, который шел в течение всего одного дня, должны были сыграть три шекспировских фрагмента. Было подано шестьдесят с лишним заявок со всех концов страны – от Новосибирска до Калининграда – и из-за рубежа. В списке городов, откуда пришли заявки, значились не только Киев, Баку и Тбилиси, но, например, Гамбург и Бостон. Надо признаться, что в перечне кандидатов преобладали труппы любительские, к тому же, как правило, не самого высокого разбора (так, Германия и Канада были представлены самостоятельными театриками при местных сообществах русских эмигрантов). Число профессиональных театров, пожелавших принять участие в конкурсе, было совсем невелико, хотя среди них было два-три известных. Вероятно, дело объяснялось, с одной стороны, новизной и очевидной нетрадиционностью самого проекта (легко представить себе, что идея фестиваля, который идет всего-то один день и состоит из кусочков спектаклей, могла вызвать у театров недоумение), а с другой стороны – неопытностью организаторов, не слишком владевших приемами разумного пиара. К тому же, как мне кажется, была сделана важная ошибка: единственным языком фестиваля должен был стать русский – и это в Литве, где по-русски говорят главным образом молодые люди, да и то не очень охотно – по известным политическим причинам. Литовские театры оказались за пределами фестиваля, устроенного на их собственной земле. Как и часть местной публики, отказавшейся участвовать в сугубо русском празднике.

Но все это, в сущности, детали, пусть и существенные, но более чем понятные для первых шагов осуществления смелого и необычного замысла.

Для фестиваля были отобраны: сцена влюбленных из «Сна в летнюю ночь»



Публика начинает собираться



Играют Кориолана

(молодой московский театр «На грани»), кусок из «Короля Лира» (Школа Германа Сидакова) и кульминационная сцена из «Кориолана» (Театр на Таганке). Трех конкурсным отрывкам предшествовал один внеконкурсный: читка фрагментов из «Ричарда III», в которой участвовал сам меценат вместе со своей семьей (единственная награда, которую он оставил для себя: кто усомнится в его праве на это невинное удовольствие – тем более что шекспировский текст был прочитан безукоризненно). В за-

ключение (снова вне конкурса) показали сцену у балкона из «Ромео и Джульетты», сыгранную маленьким питерским театром кукол «Картонный дом».

Бесспорным победителем финального конкурса стал театр на Таганке. Поставившая «Кориолана» Анна Потапова вместе с актерами смогли применить ход и структуру спектакля к условиям шекспировских подмостков. Сцена изгнания Кая Марция была сыграна с такой яростной силой, что поневоле вспомнилась старая Таганка.

Главный урок, который можно было извлечь из спектакля в Ниде: сочетание агрессивного тагански-брехтовского стиля и археологически точно воспроизведенной старинной сцены давало неожиданный и очень сильный эстетический эффект. Возникал физически осязаемый и очень шекспировский контакт актеров и зрительного зала. Публика, занявшая партер «Глобуса», была захвачена и устроила таганцам долгую стоячую овацию. Впрочем, стоять на ногах зрителям пришлось в течение всего представления – совсем как при Вильяме Шекспире.

Особенно пылких оваций, понятно, удостоился сам автор идеи шекспировского фестиваля в Ниде, его создатель и единственный спонсор. По профессии Алексей Загородний – финансист, он – один из руководителей крупного российского банка.

Вход на фестиваль был, между прочим, бесплатный.

На другой день «Глобус» исчез – его разобрали и увезли, чтобы использовать элементы конструкции для каких-то других целей. В ответ на мои стенания Алексей заметил: настоящий театр должен быть подобен призраку, невесте откуда возникающему и стремительно исчезающему. Что же, вполне шекспировская мысль – театр, как и мы сами, «создан из того же вещества, что наши сны».

Но пока «Глобус» еще стоял на зеленой поляне, возле самого залива, я успел много раз его сфотографировать снаружи и изнутри. Некоторые из фотографий перед вами.



Финал фестиваля

Андрей Галкин

ОДНА ТРЕТЬ «УНДИНЫ»

Большой театр пригласил к сотрудничеству Вячеслава Самодурова – одного из лучших на сегодня российских хореографов, и заказал ему полнометражный балет. Самодуров выбрал «Ундину» Ханса Вернера Хенце. Премьерный блок спектаклей прошел на Новой сцене с 24 по 29 июня.

Из темноты зловеще выступают серые бетонные сваи – остов городского пирса. Ходящие вверх-вниз линии световой арматуры отбрасывают мертвенно-голубые блики. Прозрачная пластиковая стена служит одновременно барьером на пути героя и зеркалом, за которым рождаются его двойники-отражения. Позднее в глубине сцены запахнет роскошный, глубокого синего

тона, занавес, а с колосников спустится замысловатой конструкции люстра... Признаюсь честно, я не представляю, что могло бы лучше передать пограничье реальности и мечты, чем соединение урбанистического ландшафта с парадным театральным интерьером в сценографии Энтони Макилуэйна.

А вот действие балета, разворачивающееся внутри сотворенного художником



Сцена из спектакля.
Фото Д. Юсупова

мира, поначалу выглядит далеко не столь эффектно. Отчасти вину за это можно возложить на декорацию – впечатляющая сама по себе, она слишком агрессивно организует пространство, стесняет хореографа и обрекает исполнителей на снование между свай. Но все-таки главные проблемы кроются не в сопутствующих обстоятельствах, а в собственной работе постановщика.

Первая из них – отсутствие выстроенных взаимоотношений между персонажами или хотя бы элементарной их иерархии, определяющей место каждого в ткани спектакля. Теоретически такая иерархия существует. Заглянув в программку, мы обнаружим после главных героев симметричное перечисление солистов и солисток, корифеев и корифеек – отражений Беглеца и спутниц Ундины. На сцене эта схема долгое время никак себя не проявляет.

Из занятых в балете артистов хореограф произвольно формирует различные по составу малые ансамбли, вступающие в действие и выходящие из него без видимого порядка. Исполняемые каждой группой фрагменты, как правило, очень короткие – то чередуются, то наслаиваются друг на друга в нескольких планах сцены. Эффект получается парадоксальный. При том, что танцевального материала «Ундины» хватило бы на несколько полнометражных балетов, при том, что многое в нем по-настоящему интересно, рассмотреть и оценить его практически невозможно, все теряется для глаза в калейдоскопе перестроений и беспрестанной смене участников.

Другая проблема – бедность драматургического содержания. Самодуров объясняет ее стремлением «...сделать большой спектакль, избавившись от мещанской стороны нарратива. <...> довести сюжет до предельной простоты, чтобы было, с одной стороны, более просто, с другой – более глобально»¹. Спорить не приходится: лаконизм и обобщенность во все времена считались достоинствами балетных сценариев.

Кратки были сюжеты «Сильфиды», «Жизели», «Лебединого озера», «Спящей красавицы», многих шедевров хореографии XX в. Однако краткость не сводилась в них к принципу «чем меньше – тем лучше». Избегая второстепенного, необязательного, предоставляя центральное место собственно танцевальным композициям, драматурги и балетмейстеры сохраняли тот минимум внешних событий, который нужен для заполнения сценического действия. Самодуров пошел по пути упрощения фабулы до предела. На весь балет он оставил всего одну сценарную ситуацию: столкновение – на грани яви и сна, жизни и смерти – Беглеца с Ундиной. Но этого единственного (без предыстории и какого-то выхода) положения, разумеется, не хватило на многоактную постановку. Лишенное развития действие затопталось на месте.

Перегруженность хореографии и переходящая всякую грань лапидарность сюжета кажутся непреодолимыми недостатками «Ундины» на протяжении первых двух ее актов. И только в третьем все неожиданно встает на свои места.

Этот акт, отделенный от двух предыдущих антрактом², имеет собственную экспозицию. Ею служит встреча героя с героиней, уводящей его в театральное далеко, в мир грез, скрытый за синим атласным занавесом. Далее, по всем правилам драматургии классического балета, следует дивертисмент – развернутый *Pas de huit* четырех пар. За ним подходит черед лирической кульминации – большого адажио героев, сцены «уплакивания»³, и короткой развязки – смерти Беглеца, а вместе с ним и его «отражений», безжизненно распластывающихся у ног ундин. (Хореограф, впрочем, оговаривает, что речь идет не о «физической смерти <...>. Просто человек теряет себя в фантазиях — либо засыпает и не просыпается»⁴).

Логически выстроенная последовательность событий вносит упорядоченность и в хореографию. В третьем акте, в отли-



Е. Крысанова – Ундины.
Фото Д. Юсупова

чие от первого и второго, нет мозаичного монтажа танцевальных отрывков. Каждая мысль балетмейстера развита и «досказана» им до конца. Здесь, наконец, появляется возможность увидеть в танце не просто

движущийся орнамент, но и определенные образы. Так, неоклассический *Pas de huit*, разные эпизоды которого отличаются то эстрадной броскостью, то иронией, то гротеском, воспринимается как зарисовка реального мира, от которого Беглец устремляется к мечте. А манящая, но при всем и холодная, отстраненная пластика Ундины в финальном дуэте, не просто воплощает образ этой мечты, но позволяет хотя бы в какой-то степени ощутить справедливость словесных характеристик, данных героине балетмейстером. («Сильфида, или ундины, или другое эфемерное существо – это медиум, который помогает главному герою в его «путешествии»»⁵; «Ундины – существо, в котором присутствуют и женская, и материнская сущности»⁶).

Третий акт спектакля смотрится как самостоятельный одноактный балет. Первые два не просто ничего к нему не добавляют, они заметно ослабляют впечатление от целого, заранее «раскрывая карты» – демонстрируя те же постановочные ходы, которые будут использованы в дальнейшем, но в менее эффектной подаче. Возникает вопрос: не стоило ли Самодурову, отправляясь на поиски «предельной простоты», для начала сопоставить содержание задуманной работы с ее масштабом? И заранее отсеять лишнее, оставив от длинного балета по-настоящему удавшуюся последнюю его треть?

1 Вячеслав Самодуров: Романтизм – это побег. Хореограф дебютирует в Большом театре балетом «Ундины». Интервью Анне Галайде. // Ведомости. 21 июня 2016 г. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2016/06/22/646241-vyacheslav-samodurov-romantizm-eto-pobeg>, свободный.

2 Первые два исполняются без перерыва.
3 «Я до смерти его уплакала», – встреченным ею // Людям за дверью сказала Ундины ...» (В.А. Жуковский. Ундины).

4 «Сюжет балета Аштона настолько запутан, что я его так и не запомнил». Вячеслав Самодуров о своей «Ундине». Интервью Татьяне Кузнецовой. // Коммерсантъ. 17 июня 2016 г. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/3008045>, свободный.

5 Вячеслав Самодуров: Романтизм – это побег. Хореограф дебютирует в Большом театре балетом «Ундины». Интервью Анне Галайде.

6 Вячеслав Самодуров: люблю внешние раздражители. Интервью Варваре Вязовкиной. // Ундины. Буклет к спектаклю Большого театра. М.: Театралис, 2016. С. 29.

Елена Шевченко

УЖЕ НАПИСАН ДОН ЖУАН...

О ПОСТАНОВКАХ «ДОН ЖУАНА» МОЛЬЕРА В КАЗАНИ

В минувшем театральном сезоне притчей во языцех стало чудесное нашествие на Казань дон Жуанов разных видов и мастей. Не стовариваясь, с промежутком в несколько месяцев, пьесу Жана-Батиста Мольера поставили два ведущих театра города: Казанский академический русский большой драматический театр имени В.И. Качалова (режиссер Григорий Дитятковский, г. Санкт-Петербург) и Татарский государственный академический театр имени Г. Камала (режиссер Фарид Бикчантаев). А в конце сезона виртуальный дуэт драматических Дон Жуанов пополнился третьим голосом – «Дон Жуана» Моцарта спели в оперной студии Казанской консерватории. Не иначе как сам неутомонный дух Мольера замыслил сразу дважды воскресить в одной точке пространства и времени свое трудное, но любимое дитя...

Теперь, когда отшумели премьерные страсти, истожились остроты и каламбуры по этому, слов нет, незаурядному поводу, а спектакли зажили своей будничной жизнью, наступает время «второго» взгляда. Попробуем с некоторой долей отстраненности, возможной благодаря временной дистанции, разобраться в природе взаимоотношений казанских театров с одним из самых обольстительных вечных образов мирового искусства. Оговоримся, что остаемся при этом на территории драматической, оставляя за рамками рассуждений опыт его музыкального осмысления.

Режиссерский театр сродни поэтическому переводу: это не столько попытка переноса на другой язык – вербальный или сценический, сколько разговор двух художников. И как всякий живой диалог, он насыщен репликами и паузами, эйфорией узнавания и горечью сомнения, взрывами экспрессии и мгновениями многозначительной тишины. Судя по всему, диалог

режиссера Фариды Бикчантаева с Мольером длится не один год. Об этом говорит многослойность спектакля, насыщенность смыслами при кажущейся внешней простоте, ясной выразительности его сценографического и светового решения (художник – Сергей Скоморохов, художник по свету – Евгений Ганзбург).

«Дон Жуан» Мольера пережил бесчисленное количество интерпретаций. Фарид Бикчантаев стремится освободить его от наросших за три с половиной века штампов, вступая во взаимодействие непосредственно с мольеровским текстом. Он словно пробует на ощупь его сложную фактуру, вдумчиво и неспешно исследуя его лакуны и ловушки, неровности и глубины. Такой подход потребовал разрушения иллюзии. Радик Бариев, исполнитель роли Дон Жуана, с поистине брехтовским очуждением «показывает» своего героя, стремясь понять суть его личности и природу его протеста. Вспомним знаменитое высказывание



*Сцена из спектакля «Дон Жуан».
Татарский театр имени Г. Камала*

Брехта: «... если я хочу увидеть Ричарда Третьего, то я вовсе не хочу чувствовать себя как Ричард Третий. Я хочу увидеть этот феномен во всей его отчужденности и непонятности». Следуя замыслу режиссера, Бариев играет так, как того требовал от актера Брехт: будто его герой «уже прожил определенную эпоху до конца и говорит, вспоминая, зная дальнейшее, говорит самое важное из того, что нужно сказать об этой эпохе в данный изображаемый момент, потому что важно лишь то, что оказалось важным впоследствии». Остранение проявляется и в сценографии спектакля. Декорации носят весьма условный характер. Сцена, увеличенная за счет вовлечения закулисной части, представляет собой огромное пустое пространство, обрамленное по периметру прозрачными стенами-экранами. На них в нужные моменты проецируются изображения моря, леса, голубого неба. Сквозь это прозрачное окаймление угадываются очертания развалин некоего, возможно, средневекового, города. Распахнутость про-

странства – знак открытости, преодоления границ: временных, географических, ментальных, интерпретационных. Условный характер носят и костюмы персонажей, не привязанные к определенной эпохе. Обнажены элементы театральной машинерии. На авансцене шумит воображаемое море, на подмостках царит подчеркнуто игровая стихия.

Ключевым образом спектакля является одинокий Дон Жуан, сидящий посреди пустой сцены. Одиночество героя двоякого рода: с одной стороны, это судьба незаурядной личности, бросившей вызов обществу. Обладая абсолютным слухом на фальшь, он не приемлет ни рутины, в которую со временем обращается страсть, ни показной отцовской любви, ни ретивого благочестия. Неслучайно целый ряд эпизодов спектакля решен в гротескно-комическом ключе: пьяный отец героя Дон Луис (Ильтазар Мухаматгалиев), подтягивая спадающие штаны, с пафосом обвиняет сына в беспутстве, насылая на него громы небесные; соблазненная и брошенная Дон Жуаном Эльвира (Люция Хамитова) с игрушечным нимбом над головой и съемными ангельскими

крылышками в порыве самоотречения и экзальтированного раскаяния драит полы в жилище своего соблазнителя. Все они – ряженные, участники то ли человеческой комедии, то ли бесовского карнавала, образ которого появляется в финале.

Мир этот чужд Дон Жуану, тот лишь на миг окунается в его водоворот и снова возвращается в пустыню своего одиночества. Людское сообщество не заслуживает иного отношения, чем глумливое презрение и скупка. Вспоминается строчка Марины Цветаевой, которая могла бы послужить эпиграфом к постановке Фарид Бикчантаева: «*На твой безумный мир / Ответ один – отказ*». Исключение герой делает только для своего слуги Сганареля (Искандер Хайруллин), плутоватого простодыры, обладающего, однако, пусть наивной, но искренней верой в Бога и силу нравственного закона. Между ними отношения не столько слуги и господина, сколько двух приятелей. Это объясняет первое появление Дон Жуана, согбенного под грудой собственных нарядов. Он тащит их на себе, в то время как Сганарель с барской важностью развлекается беседой с Гусманом, конюхом Эльвиры. Сганарель неотделим от Дон Жуана, как Санчо Панса от Дон Кихота. Это оппонент и своего рода комическое отражение героя. Споря со Сганарелем, Дон Жуан поверяет собственный ход мыслей косноязычными сентенциями верного слуги, словно желая, чтобы тот убедил его в обратном. Но наивные аргументы простодушного Сганареля не могут удовлетворить критический ум Дон Жуана. Они разбиваются о его железную логику и демонстрируют несостоятельность расхожих истин и этических оценок.

Режиссер уходит от однозначного морализаторства. Голос разума и правды в пьесе подвергается сомнению. Поэтому образы резонеров сатирически снижены. Благородный отец семейства оказывается пьяницей и лицемером. Такой поворот – резкое и страстное обвинение, брошенное «отцам». Ведь именно они сделали мир та-

ким, каков он есть, утвердили в нем законы конъюнктурной ханжеской морали. Нетрадиционно решен и образ Эльвиры, которая из жертвы, просветленной раскаявшейся грешницы превращается в комическую фигуру, карикатуру на фанатичное благочестие. Спектакль создан в жанре интеллектуальной драмы, где в конфликт вступают не характеры, а идеи и точки зрения. За развенчанием оппонентов Дон Жуана стоит мысль о несостоятельности гуманистических ценностей, важнейшая для понимания характера современного общественного сознания и состояния культуры. Неслучайно единственной подлинной сущностью для камаловского Дон Жуана становится пожирающий его огонь. Произнося знаменитые финальные слова «О небо! Что со мной? Меня сжигает незримый пламень», он испытывает не ужас, а – может быть, впервые в жизни – восторг и просветление. Таким образом, Фарид Бикчантаев возводит мост между эпохами, встраивая молюеровского Дон Жуана в дискурс XXI в. За плечами его героя обширный исторический опыт дегуманизации человечества. Мощный актерский ансамбль, послушный режиссерской воле, безукоризненно точно ведет свою партитуру. При этом каждый исполнитель наполняет роль чертами собственной яркой актерской индивидуальности.

Концептуальной особенностью постановки театра Камала является внутренний диалог Дон Жуана с текстом пьесы. В этом кроется вторая причина обособленности героя: он существует один на один с оригиналом. События, находящиеся в центре сюжетных перипетий – встреча с Эльвирой, визиты отца, соблазнение крестьянок Шарлотты и Матюрины, спасение брата Эльвиры Дон Карлоса и другие, – наперед знакомы Дон Жуану, а потому оказываются на периферии его сознания. По-видимому, в этом главная причина кажущейся безучастности героя. Знаковый характер в этом отношении носит предфинальная сцена спектакля, когда Дон Жуан накануне



И. Славутский –
Дон Жуан.
«Дон Жуан».
Казанский русский
Большой драмати-
ческий театр име-
ни В.И. Качалова

ужина с Командором, погруженный в себя, сидит посреди пустого пространства, точно в кольце мольеровского текста, скользящего по экранам. У героя нет выбора. Его судьба давно свершилась. «Дон Жуан» уже написан. Остается только заново прожить финал, ощутив губительную и одновременно очистительную силу огня.

«Чем значительнее познание, тем сильнее ощущение тайны», – говорил Владимир Набоков. Современный театр не преподносит готовых решений, а переносит вопросы в сознание зрителя. Важнейшей категорией спектакля становится конфликт зрительского восприятия. Неудивительно поэтому, что кто-то увидел в татарском Дон Жуане «лишнего человека», кто-то – «постороннего», жертву «плохих генов», кто-то – «вконец усталого, разочарованного в жизни человека» и т.д. Многозначность и амбивалентность высказывания, несведение его к единой плоской «морали» – важное свойство современного театра, с пространством которого все отчетливее соотносит себя сегодня Театр Камала, стремясь – что необходимо отметить – никоим образом не изменить при этом своей национальной идентичности.

Нужно сказать, что взаимоотношения татарского театра с западной драматургией складываются не гладко. Его особая эстетика, связанная с открытой, яркой эмоцио-

нальностью, нарочитой наивностью, утрированием и непосредственным обращением к зрителю, зачастую идет вразрез с западной традицией. Это стало причиной ряда творческих неудач, когда пьесы зарубежных авторов «одомашнивались», «переплавлялись» в копию национальной драматургии либо оставались чем-то чужеродным и быстро сходили с афиши. Но в спектакле «Дон Жуан» режиссеру удалось выработать универсальный театральный язык, понятный всякому думающему зрителю, независимо от его национальной принадлежности. Актеры играют на татарском языке, но и русско-, и англоязычного зрителя не смущает факт перевода, синхронно транслируемого через наушники. Театральный текст доминирует над текстом литературным в полном соответствии с современными представлениями о «новом театре».

Марина Цветаева, некогда размышляя о переводе, восхищалась точностью его определения в немецком языке: «Насколько у немцев лучше – *nachdichten*! (букв. сочинять вслед за кем-то – Е. Ш.). Идя по следу поэта, заново прокладывая всю дорогу, которую прокладывал он. Ибо, пусть – *nach* (вслед), но *dichten*! – то, что всегда заново. *Nachdichten* – заново прокладывая дорогу по мгновенно зарастающим следам». Говорила она и о другом значении перевода: перевести не только на (русский язык,

например), но и через (реку). Так и Фарид Бикчантаев перевел мольеровского Дон Жуана через «реку» – реку времени, традиции, иного языка.

Принципиально иным путем шел театр имени В.И. Качалова. Татьяна Шахматова, автор рецензии «Вечный Дон Жуан», так определила сущностное отличие двух постановок: «Два спектакля иллюстрируют два возможных подхода к сценическому материалу: от формы к содержанию и от содержания к форме». Первое относится к спектаклю театра Качалова, второе – к театру Камала. Соглашаясь с Т. Шахматовой в главном, пойдем дальше, утверждая, что яркая художественная форма, созданная режиссером Г. Дитятковским, не просто доминирует над содержательной стороной, но, по сути, вытесняет ее. Мы имеем дело с самодостаточной театральностью, с радостной и неумной игровой стихией. Художественный руководитель театра Александр Славутский не первый год реализует свою концепцию театра-праздника. Приглашенный им известный режиссер из Санкт-Петербурга Григорий Дитятковский оказался его единомышленником и превратил мольеровского «Дон Жуана» в фейерверк остроумных находок, импровизаций, театральных приемов. «Театр теней, комедия дель арте, театр живых скульптур и язык пантомимы, элементы символистского театра, водевиль – все вмещается в выбранную режиссером форму, превращая спектакль в квинтэссенцию самого театра», – справедливо отмечает Т. Шахматова. Фантазийные костюмы от Ирины Цветковой, стильные декорации от Александра Патракова, изысканная световая партитура спектакля от Евгения Ганзбурга, музыкальное сопровождение (музыка Жана-Филиппа Рамо, Марена Марэ, а также сицилийские народные мелодии) работают на создание особой игровой атмосферы, которая становится ядром спектакля. Слуги просцениума принимают участие в происходящем: они изображают то комедиантов, то уличных му-

зыкантов, то камердинеров. Нельзя в этой связи не вспомнить одну из самых «волшебных» сцен спектакля, когда статуя Командора рождается на глазах у зрителей. Слуги из свиты Дон Жуана плавно и медленно наряжают стоящего на постаменте актера в римскую тогу, а потом игра лучей света превращает его фигуру в скульптурное изваяние. При этом слуги пластически «достраивают» картину.

Дон Жуан в исполнении Ильи Славутского – обаятельный шалун, неутомимый весельчак и проказник, ничего в этой жизни не воспринимающий всерьез. Даже смерть представляется ему очередным забавным приключением. Возле него хлопочет Сганарель (Марат Голубев), скорее не слуга, а наперсник по шалостям и проказам. Такое решение спектакля не предполагает трагической подоплеки, поиска явных и скрытых смыслов, но зато оно позволяет режиссеру и актерскому ансамблю раскрыть подлинную природу самого театра.

В последнее время много говорится о кризисе интерпретационного театра, об исчерпанности подходов и прочтений, об усталости классического материала. Однако, несмотря на скепсис теоретиков, древо жизни по-прежнему зеленеет. Думается, что казанские постановки Мольера в очередной раз подтверждают, что крест на интерпретационном театре ставить рано. При этом они высвечивают два важных вектора еще далеко не исчерпанного пути: Фарид Бикчантаев вступает в диалог с текстом Мольера, актуализируя его смыслы в соответствии с запросами сегодняшнего дня, а Григорий Дитятковский ворожит над формой, вскрывает заложенный в пьесе игровой потенциал, делая ставку на подчеркнутую зрелищность и театральность. При всем принципиальном отличии, эти два спектакля имеют нечто общее: в обоих случаях речь идет не о пересказанной в очередной раз старой истории, а о поиске новых форм взаимоотношения с текстом. Ведь всякому ясно – Дон Жуан уже написан...

Екатерина Омецинская

ШУКШИН, КОТОРОГО ТАК НЕ ХВАТАЛО

О ПЕТЕРБУРГСКИХ СПЕКТАКЛЯХ ПО ПРОЗЕ В.М. ШУКШИНА

*«ВООБЩЕ К ТЕАТРУ МЕНЯ ВЛЕЧЕТ.
ОХОТА ПОНЯТЬ, В ЧЕМ ЕГО ЖИВАЯ СИЛА,
ФЕНОМЕНАЛЬНАЯ СТОЙКОСТЬ».*
В.М. Шукшин

Увы, судьба распорядилась так, что произведениям Василия Шукшина дорога на сцену открылась в последний год его жизни. Но уже в следующем театральном сезоне 1974/75 гг. спектакли «Характеры» и «Энергичные люди» шли в двадцати пяти театрах страны, и многие постановки оказались «долгожителями» («Энергичные люди» Г.А. Товстоногова прожили на сцене БДТ пятнадцать лет).

С наступлением другого времени и рождением новейшей драматургии интерес театров к Шукшину поубавился, возникали единичные, хотя и заметные постановки – например, «Рассказы Шукшина» Алвиса Херманиса в Театре наций. Но два сезона назад – к 85-летию автора и 40-летию первых театральных постановок его произведений – в петербургском театральном пространстве снова появились спектакли «по Шукшину».

В сезоне 2013/2014 гг. – «Шуры-муры» Юрия Гальцева и Владимира Глазкова в Театре эстрады им. А.И. Райкина и «Земляки» Михаила Левшина в театре «Комедианты». Затем в Выборге, в театре «Святая крепость» – «А поутру они проснулись» Георгия Цюбиладзе. В конце минувшего сезона (2015/2016 гг.) в Театре на Васильевском состоялась премьера спектакля «Охота жить» режиссера Романа Смирнова.

Три театра из четырех названных имеют областную принадлежность, и то, что Шукшина в качестве посредника между ре-

жиссером, актером и зрителем выбирают не театры «первого ряда», вечно будоражащие слух «творческими экспериментами», легко объяснимо. Герои «из глубинки» интересны театрам, не слишком избалованным вниманием критики (кроме, пожалуй, Театра на Васильевском) и прогрессивной публики, потому что зрители у этих театров совсем другие. Их, не принимающих театральных «новаций», часто винят в неграмотности (популярный способ самозащиты постмодернистов), хотя очевидно, что людям интересен живой человек, и именно он выведен в произведениях Шукшина. Трудно не попасть под обаяние героев, преисполненных неистребимого чувства справедливости. В эпоху тотальной неискренности потребность в этом обаянии велика.

Разные режиссеры выбрали для своих постановок почти одинаковый набор рассказов. Но родились при этом разные миры – житейски простые и глобально философские, бытовые и метафорические...

Свобода начинается с иронии

Недлинные характерные рассказы Шукшина отлично подходят для создания сценических миниатюр: такое решение, естественное для Театра эстрады им. А.И. Райкина, выступившего нечаянным зачинщиком шукшинской «эпопеи», было использовано при создании спектакля «Шуры-муры».

И хотя занятые в нем молодые люди на момент начала работы были еще студентами(СПбГАТИ), не знающими эпохи и обстоятельств жизни шукшинских деревенских «чудиков», эксперимент педагогов курса – Гальцева и Глазкова – удался. Получился синтетический спектакль, в котором одновременно работают законы драматического театра и эстрады, допускаются буффонада и пародия, а мозаичность

построения, отсутствие сквозной сюжетной линии позволяют молодым показать себя на «коротких дистанциях». Шукшинские герои слиты в постановке в единый образ – «народ». Народ этот, одетый в ситец и кирзу, сарафаны и ватники, тельняшки и трухи в самом начале спектакля безудержной, отчаянной пляской развеселит, «зарядит» зрителя, а после, в финале заставит загрустить и задуматься «о жизни вообще».

Визуальное объединяющее начало придумано художником Яной Глушанок. На ближней к зрителю плоскости «двухслойного» задника вырезан силуэт сыгранного Шукшиным Ивана Расторгуева из финальных кадров фильма «Печки-лавочки».

Начиная с первой драматической миниатюры «Кукушкины слезки», чаще всего фоном действию служит черно-белое изображение поля, его мы видим и сквозь



Сцена из спектакля «Шуры-муры».
Театр эстрады им. Аркадия Райкина, Санкт-Петербург.
Фото О. Ковтун



А. Кастрица – Роза,
А. Лазо – Алла
Каримовна,
А. Кухоткина –
Валентина,
К. Петров – Дед.
Сцена «Три грации»
из спектакля
«Шуры-муры».
Театр эстрады
им. Аркадия Райки-
на, Санкт-Пете-
бург.
Фото О. Ковтун

силуэт Шукшина. В разных миниатюрах картины внутри силуэта будут меняться: шишкинское «Утро в сосновом лесу», пестрый восточный ковер или его настенный гобеленовый аналог (распространенный в 70-е), узнаваемые афиши советских кинофильмов, изображение молочных стеклянных бутылок с крышками из алюминиевой фольги... Фотопортрет самого Василия Макаровича появится в нише на заглубленном заднике лишь в конце, когда шукшинская природа спектакля будет уже очевидна, и все исполнители ладным хором запоют финальную песню...

Детализацией здесь не сильно озабочены: «эпохальные намеки» на заднике дополняются «телегами» из простых козел, столами, вешалками, стульями, весьма условными изображениями телевизора или радиоприемника. Зато уже вторая миниатюра, основанная на рассказе «Упорный», представляет эстрадно-цирковой номер – баланс десятком посохов, на последнем из которых лежит перышко. Дмитрий Енин, исполняющий роль изобретателя вечного двигателя Мони Квасова, выполняет сложные манипуляции, не теряя драматической линии своего героя, равновесие жизни которого нарушит, конечно, женщина...

Модный показ из рассказа «Внутреннее содержание» превращен в Театре эстрады в целый концерт городских артистов, включая пародиста Илью Архипова. Каскад уважительно-бережных пародий на Клавдию Шульженко, Эдиту Пьеху, Валентину Толкунову, Лидию Русланову, Нани Брегвадзе, Людмилу Гурченко – тоже дань эстраде. Тут же оживает показательно развеселый ВИА «Аккорд» с песенкой про пингвинов, которую приходится повторять и повторять по просьбе «публики». На сцену выпускают и самого улыбчивого американца на свете – Дина Рида, а сводившая в 70-е женщин с ума песня «Элизабет» сведет с ума и современных зрительниц (актеру Алексею Шильникову в обаянии не откажешь).

Эстрадную принадлежность имеет и великолепный квартет, состоящий из трех разновеликих и разнохарактерных «бабенок» (Анастасия Кастрица, Алена Кухоткина, Анастасия Лазо) и утрированно «типичного деда» (возрастные роли – конек Кирилла Петрова, которому всего 25 лет). Квартет появляется на сцене несколько раз за спектакль – с короткими перепалками и отдельным вокально-ритмическим номером «Коток» (музыкальное сопровождение к песне исполняется на...гранных стаканах).

Понять, из какого конкретно рассказа родом эта четверка практически невозможно, хотя разбитная сельская красотка с розой в высокой прическе в исполнении А. Кастрицы (как раз она, схватив заветное перо, нарушит хрупкое равновесие Мониной жизни), кухоткинская мужиковато-приблатненная дылда в беретке и согбенная очкастая интеллигентка, которую играет А. Лазо, – типично шукшинские персонажи. Впрочем, и обаятельно-страстный грузинский мужской ансамбль «Орэра», снабженный кепками-«аэродромами» и карикатурными усами, выведенный на площадку в одной из миниатюр, прямого отношения к Шукшину не имеющий, – знак времени, к которому создатели спектакля отнеслись чрезвычайно бережно. Заслуга режиссеров и молодых актеров (каждый из них играет в спектакле по несколько ролей) состоит не в следовании букве автора, а в сохранении характерной доброй усмешки Шукшина по отношению к героям. Мягкой иронии, а не ерничаания – разве не этого так не хватает нам в современном театре? Расположенность к людям шукшинской прозы заставляет зал смеяться, плакать, сопереживать.

В драматических миниатюрах «гальчата» проявляют не меньшее мастерство, чем в родном эстрадном жанре. Шильников может не только точно спародировать почти забытого американского певца, но и глубоко сыграть Сергея из рассказа «Кукушкины слезки». А талантливая клоунесса Кухоткина запросто может вызвать сочувствие к старухе Малышевой, пришедшей сватать постороннюю женщину за своего бывшего ухажера (рассказ «Бессовестные»). И обладающая несомненным комическим даром Алена Савостова обязательно расслышит трагическую нотку в речах своих героинь.

В спектакле Театра эстрады не просто соблюден «родной» жанр, но найден оптимальный баланс между жанрами. Ученики Гальцева не только поют, пляшут, встают на пуанты, временно прячущиеся в резиновых сапогах, доят надутые резиновые перчатки

(коровье вымя), замирают манекенами в витрине магазина (рассказ «Сапожки»). Они становятся проводниками теплоты времени, которой исполнены рассказы Шукшина.

С верой в театр

Владимир Левшин и художник Мария Смирнова-Несвицкая подходят к материализации шукшинских персонажей с завидной обстоятельностью. Небольшая и неглубокая сцена театра «Комедианты» в доме Перцова словно сама подсказала идею трансформации пространства зала в колхозный клуб. Задник декорирован красным «плюшевым» занавесом советских времен, перед ним – некрашенные лавки, над сценой – кумачовая растяжка. Ведущая концерта-конкурса краевой самодеятельности явиться не замедлит. Она одета по принципу «белый верх – черный низ», с алым капроновым бантом, заколотым на груди «в горошек» незамысловатой брошью. На голове – характерная для конца 60-х – начала 70-х прическа «хала». Завклубом, роль которой исполняет Ольга Яковлева, с проникновенной интонацией напоминает зрителям, что бывшее зданием церкви, где «все мы находимся», давно стало храмом искусства, и, огласив номер шефской войсковой части, меняет интонацию на «филармоническую» – объявляет номера концерта: «Музыка Яна Френкеля, слова Михаила Танича»... Дальше – хоровое пение, художественная декламация, танцы под духовой оркестр и гармонию. А еще краевая жизнь 70-х: облегающие, яркие мужские рубашки с острыми воротниками, ватники, отечественные ситцевые и гедеэровские поролоновые стеганые халатики, советская военная форма, кирзовые сапоги, рабочие комбинезоны, полосатые брюки-клевш, электрические самовары, шуба из каракуля, авоськи, советские лозунги... Время не приходится угадывать: оно воссоздано в своей бытовой конкретности.

Места иронии здесь нет. Есть грусть по ушедшей эпохе, по искренности, по простоте и, в то же время, – по значительности проблем особой, незамысловатой, на первый взгляд, жизни, которая для молодого зрителя стала почти что мифом. Жизнь эта (Левшин рассказывает истории участников самодеятельности и людей, судьбы которых связаны с ними) исполнена нравственных

переживаний. Герои спектакля «Земляки» – шоферы, слесари, комбайнеры – люди громкие, шумные. Уж если они выясняют отношения, так «на полную катушку». В искренности, обостренном чувстве справедливости, наивности и любвеобилии им, непутевым, не откажешь.

Взять хоть «пенька» Ивана Петина в исполнении Виталия Кравченко («Раскас»),



А. Азарова – Соня,
Т. Кожевникова –
теща,
Е. Талашманов –
Веня.
«Земляки».
Театр «Комедиан-
ты», Санкт-Петер-
бург.
Фото А. Филиппо-
вой

страдания которого происходят... из первого номера концерта. Только-только, прямо в танце уйдет от мужа с заезжим офицером жена Ивана – Людмила (внешне Алена Азарова повторяет один из образов Гурченко в фильме «Карнавальная ночь»), как разгневанный муж начнет излагать свою драму в письме для районной газеты. Сперва крикливо апеллируя к появляющимся на сцене будущим читателям, скоро застесняется всех и самого себя, и в сторону, в никуда тихо признается: «Сердце у меня к ней прикипело»...

А вот скуповатый простак Веня Зяблицкий в исполнении Евгения Талашманова, лишенный супругой «кровных» денег, отложенных на кожаную куртку, истово забивает гвоздями дверь нужника, где в истерике бьется теща (Татьяна Кожевникова) – причина всех его неурядиц. Вот тот же Веня, «ни за что» получив в суде свои два года условно, сворачивается на грубой лавке в позе зародыша – обиженным, беззащитным ребенком. А вот он, осознав, что «через суд» потерял жену, отчаянно крутит руль условного автомобиля, в котором подвозит осудившего его прокурора (сытого и снисходительного до «простых», что «вы-

пьют на пятак, а беды от них на два восемьдесят семь» – слугу закона играет Геннадий Спириденков). На лице Талашманова в этот момент – не желание мстить, а отчаяние, происходящее от незнания, как теперь он будет жить без своей Соньки-то, которая так хорошо пела в самодеятельности в самом начале истории «Мой зять украл машину дров» ...

Слесарь Костя Худяков из рассказа «Други игрищ и забав» (Роман Притула пластически представляет детскую неуверенность движений героя), до слез переживающий за сестру, что родила безотцовщину, и Сергей Духанин (Анатолий Ильченко), потратившийся на сапоги жене (рассказ «Сапожки»), тоже по-детски наивны в своем желании осчастливить кого-то. «По Левшину» происходит оно не по глупости, не по молодости, не от необразованности или отсутствия опыта. Оно – в самой природе характера. Достаточно взглянуть, какой молодой силищей искренности наделяет попа из рассказа «Верую» разменявший восьмой десяток Юрий Агейкин. Он заставляет всех вместе с ним уверовать в Бога и поверить в человека. Веру эту безусловно разделяет режиссер.



И. Басыров –
Электрик,
Н. Устинов-Лецин-
ский – Нервный.
«А поутру они
проснулись».
Театр «Святая
крепость»,
Выборг.
Фото Ю. Василега

Такие же, как и мы

Для выборгского театра «Святая крепость» спектакль «А поутру они проснулись», основанный на неоконченной повести Шукшина и нескольких его рассказах, стал пробой сотрудничества с Георгием Цнобиладзе, учеником Льва Додина. Художественный руководитель театра Юрий Лабецкий рисковал, доверяя постановку молодому режиссеру, для которого, как и для ребят Гальцева, 70-е годы – уже история. Но рисковал не зря: Цнобиладзе (он же выступил в роли сценографа) поставил перед собой задачу максимально приблизить героев Шукшина к сегодняшнему зрителю. Нет, не насильственно осовременить, а показать, что между «ними» и нами, сегодняшними, нет принципиальных различий.

С учетом того, что история провинциальных мужчин, очнувшихся после пьяных подвигов в вытрезвителе, для отечества в отсутствии вытрезвителей является животрепещущей, с поставленной задачей справиться удалось. Цнобиладзе использует испытанный режиссерский прием – усаживает зрителей на сцене, в непосредственной близости от актеров. Шукшинский текст, острый юмор которого зрителю близок, Цнобиладзе порой решительно перекраивает, совмещая и перемещая героев известных рассказов, выбирая из них самые яркие эпизоды и фразы. Так, в историю про вытрезвитель вплетен заметно измененный рассказ «Мой зять украл машину дров». Цнобиладзе сочиняет сюжет про изъятие женой и тещей пьянчуги Вени из вытрезвителя, завершающийся подвешиванием говорливой тещи, создательницы первых колхозов, на казенной люстре. В литературном оригинале он запер тещу в нужнике, но режиссерское «своеволие» не оскорбит чувств знатоков Шукшина.

Страстный простак Венька, мечту которого о кожанке порушили тещина властность и женина тупая, безропотная подчиненность ее воле – сильная работа

Владимира Павлухина. Не уступают ему и Татьяна Тушина с Галиной Басыровой.

Женские образы, которых в спектакле немного, весьма выразительны. Медсестра вытрезвителя в исполнении Ольги Поляковой кажется настоящей «королевой бензokolонки», сердобольной, наивной, напускающей на себя показную строгость в общении с помятыми жизнью и водкой мужичками. А Галина Кикибуш в роли судьи – всех и вся понимающая женщина, по статусу вынужденная журить бестолковых «сынков» и не скрывающая материнской жалости к ним.

Внимание сразу забирает блистательное мужское трио в составе Николая Устинова-Лещинского (нервный интеллигент), Максима Гладкова (простодушный очкарик) и Ильдара Басырова (сиплый электрик). А нелепый в цитировании «народной мудрости» («Безрукому и нога – рука», «И без лысых светло») милиционер Виталия Стратичука, сам постоянно призывающий на помощь милицию, запоминается своей изумительной забывчивостью... Все это – типы, характеры, которых (словно говорит Цнобиладзе) полным-полно и сегодня. Расцвеченный множеством уморительных оригинальных придумок и музыкальных номеров (например, песней «Вот твой вагон...» из фильма «Бегство мистера Мак-Кинли»), спектакль Цнобиладзе все же несет на себе отпечаток светлой грусти по сокращению ареала наивной человечности, так точно запечатленной в шукшинской прозе.

И все-таки они летают

Спектакль Театра на Васильевском «Охота жить» вобрал в себя больше двух десятков рассказов Шукшина, включая тот, текст которого не вошел в инсценировку Романа Смирнова и Артема Цыпина, зато дал постановке название. В четырех часах театрального времени – серьезнейшее режиссерское высказывание, в котором есть и отстраненное восхищение чистотой жизни



Сцена из спектакля
«Охота жить».
Театр на Васильев-
ском, Санкт-Петер-
бург.
Фото А. Закржев-
ского



Сцена из спектакля.
«Охота жить».
Театр на Васильев-
ском, Санкт-Петер-
бург.
Фото А. Горбань

шукшинских героев, и ностальгия по времени, славном такими людьми, и страстная тоска по живому человеческому общению. Жанрово «Охоту жить» можно определить как трагикомедию.

Сквозным становится рассказ «Степка» (когда-то он лег в основу фильма «Ваш сын и брат», поставленного самим Шукшиным). Это история про не досидевшего свой срок зека, который затосковал по свободе и дому и сбежал из зоны за три месяца до официального освобождения.

Фотография Шукшина из фильма «Печки-лавочки» размещена на центральной части задника спектакля «Охота жить». Василий Макарович становится постоянным зрителем действия, происходящего на

нешироком дощатом настиле, проложенном вдоль стены зрительного зала Театра на Васильевском перпендикулярно сцене. Так же располагаются и зрительские места. Оформление спектакля (авторство его принадлежит Роману Смирнову) предельно просто: сбитые из струганого, некрашеного бруса столы, лавки, табуретки да телевизор-одиночка на высоких ножках.

Сдержанный, немногословный Степан (его роль играет Роман Зайдуллин) остановится напротив изображения Шукшина и, разувшись, усядется в той же позе на помосте лицом к залу.

Тексты и герои разных рассказов здесь перемешаны, имена знакомых персонажей часто заменены, одни действующие лица

наделены чертами характера других. Сомещены в одном лице фельдшер из рассказа «Даешь сердце» и студент мединститута из истории «Медик Володя». Их «среднее арифметическое» – развязного и самоуверенного доктора играет статный красавец Никита Чеканов, чем-то неумовимо напоминающий молодого Евгения Киндинова. В добрейшем и неспешном деде Артема Цыпина собраны воедино Наум Евстигнеев из «Космос, нервная система и шмат сала», Бронька Пупков из «Миль пардон, мадам!» и герой рассказа «Умирал старик». А схожие характеры персонажей «Микроскопа» и «Забуксовал» объединил в простаке Андрюхе Алексей Манцигин, словно самой природой предназначенный для сценического воплощения чудиков.

Понурого мальчика, Андрюхиного сына, тоже «собрали» из нескольких историй. Играет его актриса Евгения Рябова. Виновато вжимает голову в плечи во время ссоры отца и матери, шаркает ногами в сапогах не по размеру, нехотя исполняя родительские указания, доверчиво выслушивает деда или горячо спорит с ним, чувствуя свое молодое, «ученое» превосходство.

В спектакле Смирнова подробен каждый герой, и потому каждый образ врезается в память. Влюбленную в «себя любимую» медсестру, «женщину высокой культуры» из рассказа «Беспалый» актриса Юлия Костомарова собирает из утрированных мелочей – подпиливания ногтей во время разговора, характерного жеста, которым поправляет очки, поучительных интонаций в разговоре с «темными» родителями мужа, поджатых губ.

Сергея из рассказа «Сапожки» в исполнении Давида Бродского награжден чертами характера героя рассказа «Дебил»: при всей физической значительности и красоте он словно испытывает за них неудобство, как и за искреннее чувство к жене. Наталья Лыжина блистательна в сцене, когда, стиснув зубы и затаив дыхание, пытается застегнуть на полноватой ноге вожделенные

сапожки, купленные по цене «равной половине цены мотороллера»...

Увы, описать в деталях каждый из двух десятков оживших на сцене Театра на Васильевском характеров не представляется возможным. Можно утверждать: благодаря тонко сплетенному режиссером кружеву и тому, что в актерской игре нет «пробелов», ничемных пауз, «холостых ходов», на подмостках разворачивается жизнь, в которой говорят, что думают, понимают все «напрямки», не изыскивая «заднего смысла», и не комплексуют, не зажимаются, потому что сказали то, что хотели. Рассматривают ли герои в микроскоп микробов, пляшут ли летку-енку, выбирают ли пьесу для постановки в сельском клубе, радуются ли великим открытиям, выпивают ли тесной мужской компанией, присутствуют ли на нелепом модном показе или собираются всем селом за длиннющим свадебным столом – все они делают от души. Трагикомизм спектакля имеет чисто шукшинскую природу. Эти характеры идут от земного корня, в них сильна воля к жизни, они смешны в своей простоте и трагичны в желании постичь то, чего никому из нас постичь не дано. Это люди, способные к полету, к преодолению гравитации быта. Оттого и Гагарин для них – первейший герой, и космическая звездная бесконечность, возникающая в финале спектакля на заднике под музыку Сергея Курехина из кинофильма «Господин оформитель», кажется реальной.

...Ирония. Ностальгия. Констатация. Осмысление. В таком порядке выстраивается суть возникшей в театральном пространстве Петербурга «квадриги» постановок по шукшинской прозе. Может быть, к ним прибавятся новые: простые истины, о которых писал Василий Макарович Шукшин, всегда необходимы зрителям, тоскующим по живым, настоящим, понятным героям.

«Мы умели жить. Помни это. Будь человеком», – из последнего письма Шукшина в издательство «Молодая гвардия». Август 1974 г.

Анастасия Разгуляева

КЛАСС МОЛОДОЙ РЕЖИССУРЫ

МОСКОВСКИЙ ТЕАТР «ШКОЛА СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ»

ФИНАЛ КОНКУРСА «ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА»

23 МАРТА 2016 ГОДА

Из российских театральных глубин часто слышится просьба посоветовать хорошие современные пьесы, и чтоб без мата. Им можно было рекомендовать лабораторию «Класс молодой режиссуры», которая прошла в московском театре «Школа современной пьесы» и знаменовала собой финал драматургического конкурса «Действующие лица».

В шорт-листе – 10 пьес. Жюри из 87 молодых режиссеров – студентов и выпускников театральных вузов Москвы, Санкт-Петербурга, Киева и Минска – выбирало пьесы, которые само хотело бы поставить. Такой подход принципиален для театра Иосифа Райхельгауза: «Драматургия – особый вид литературы, обретающий новую жизнь (порой кардинально отличную от оригинала) в руках режиссера, который чаще всего выступает не интерпретатором, а автором спектакля» (из официального релиза «Действующих лиц»).

Пьесы, набравшие наибольшее количество голосов, были представлены в рамках «Класса» в формате 15-минутных эскизов. За это короткое время можно оценить литературные достоинства текста, составить представление о характерах персонажей, об умении строить диалоги. Эскиз очень удобен и для молодого режиссера, который может продемонстрировать свои умения. Правда, эффектный эскиз не обещает хорошего спектакля: по фрагменту невозможно понять, сможет ли режиссер достроить «здание» целого спектакля, хватит ли у него дыхания и изобретательности не на 15 минут, а на 3 часа.

«Класс молодой режиссуры» продолжался полдня, но вместил в себя массу новых имен – как драматургических, так и режиссерских. Одиннадцать работ показали ученики Кудряшова, Крымова, Погребничко, Каменьковича, Райхельгауза и Козлова. В них отразилась не только собственная режиссерская индивидуальность, но и личность Мастера.

Эскизы демонстрировались на разных площадках театра: на основной сцене, на малой, в фойе и даже в кафе. Таким образом, проект превратился для зрителей в своеобразный перформанс-бродилку.



Блиц-брифинг для прессы

Эскиз №1. Загадочный

Олег Михайлов. «Клятвенные де́вы».
Режиссер Иван Комаров
(Киев, Киевский национальный
университет культуры и искусств)

Албанские женщины-бурнеши, клятвенницы получают в полном объеме то, за что ломают копыя феминистки – права и привилегии мужчин. Но за это платят свою цену – обетом безбрачия, отказом от женской сути, одиночеством. Казалось бы, что общего у закрытого, скованного древними традициями албанского общества с нашим? Но ведь традиции, идеология, семейные установки властны и над нами, они ломают и наши жизни тоже. Так следует из текста Олега Михайлова, пожалуй, самого глубокого из всех, выбранных для показа.

Эскиз, к сожалению, не показал ни глубины пьесы, ни множественности ее смыслов. Красивая «картинка», залитая мертвящим белым светом в пикселах штрих-кода, вызывающих ассоциации и с непрерывным дождем, и с распадом, не была наполнена действием. Три статичные фигуры в одинаковом, подчеркнуто эмоциональном тоне рассказывали нам о семейной вендетте. Уповать только на силу текста – не лучшее решение, а речи-

тация на одном звуке имеет свой выразительный эффект только в храмовом пространстве.

Эскиз №2. Романтический

Виктория Бугаева. «Глупости».
Режиссер Никита Беляев
(ГИТИС, мастерская
А. Галибина, 2 курс)

В основе незамысловатого сюжета – любовный треугольник. Вера любит Рика, а он боится начинать новые отношения. Пережив трагедию в прошлом, так сказать, обжегшись на молоке, дует на воду. Макс, болтун и рубаха-парень, тайно любит Веру, но жертвенно «обрабатывает» Рика, чтобы тот был к Вере благосклоннее. Бытовые диалоги сдобрены изрядным юмором, личные трагедии не поднимаются до обобщений, типажи узнаваемы. Все это делает пьесу легкой для восприятия, интересной, но... необязательной.

Технически эскиз был решен с помощью переключений света: все три героя присутствуют на сцене одновременно (как и в жизни друг друга), а свет выделяет ту пару, которая в этот момент взаимодействует. Прием бесхитростный, и динамизм эскизу придавала в основном игра актеров.



«Клятвенные
де́вы».
Режиссер
И. Комаров



«Глупости».
Режиссер Н. Беляев

«Хуманитас
инжиниринг».
Режиссер
О. Галицкий

Эскиз №3. Исповедальный

Мария Зелинская.
«Хуманитас инжиниринг».
Режиссер Олег Галицкий
(ВГИК, мастерская В. Ахадова)

Пьеса из разряда «о чем думают и говорят мужчины и женщины», разрабатывающая вечный сюжет о Пигмалионе и Галатее. История поиска идеального партнера (в данном случае создание робота-модели) послужила толчком для очень точных, забавных и горьких наблюдений над психологией взаимоотношений мужчины и женщины. Подчеркнуто разговорный, порой жаргонный язык довольно навязчив, требует не только органичной интерпретации, но и, на мой взгляд, редакции: тонкие наблюдения порой теряются в многословии. Поскольку автор – женщина, то наиболее убедительны и пространны куски, посвященные героине. Неудивительно, что режиссер выбрал для показа фрагмент, где героиня одна. При этом он нашел простую, эффектную, интересную и вместе с тем деликатную форму для публичного психологического эксгибиционизма, которым занимается главная героиня: компанию ей составляет пара «внутренних» голосов, инверсии собственного «я» – образ нежный и романтический, «девочки-девоч-



ки», и образ властной хозяйки своей жизни. Зрителю эти «голоса» даны тенями в подсвеченных квадратах окон.

Запомнилась исполнительница главной роли: Дарья Гайнулина была предельно естественна и спонтанна, а потому после просмотра эскиза хотелось узнать, что же будет дальше.

Эскиз №4. Жесткий

Виктор Алексеев. «Prank».
Режиссер Никита Бетехтин
(ГИТИС, мастерская
Л. Хейфеца, 4 курс)

Prank – это провокация, хулиганство, изначально телефонное, в последнее время перешедшее в видеоформат, с последующим перемещением в сеть. В пьесе Виктора Алексеева *prank* становится полем классовой борьбы. *Prank* берут на вооружение два подростковых лидера. Один видит в нем социальный эксперимент, живой театр, позволяющий людям понять свои реакции, взглянуть на себя со стороны, стать лучше, в конце концов. Для другого *prank* становится жестоким способом самоутверждения. Главный герой, воспитанный в среде новой «аристократии», уверен, что каждый человек сделает все, что угодно, если ему заплатить, вопрос лишь в цене. Он проводит серию психологических «экспериментов», все более жутких, и утверждает в своей безнаказанности – но напаривается на силу, которой для самоутверждения не нужны деньги. *Prank* – средство коммуникации с обществом – дает возможность вскрыть проблемы и «слабые места» этого общества. На этом примере показана и амбивалентность любого художественного приема, который может быть направлен равно на добро и зло. С его помощью показан и процесс отказа человека от многих убеждений ради денег. И он же стал поводом еще раз напомнить, что деньги могут не все: им противопоставлены человечность, достоинство и «высшая справедливость». Другое дело, что «высшая справедливость» принимает порой уродливые и асоциальные формы.

Пьеса жесткая, но многообещающая, и Никита Бетехтин сумел достигнуть в рамках эскиза редкого реалистического эффекта – словно часть нашей жизни, история, происходящая рядом с нами. Когда главный герой блуждающим взглядом искал в толпе

зрителей жертву для своего следующего эксперимента – люди поеживались...

Эскиз №5. Стандартный

Михаил Хейфец.
«Rock-n-roll на закате».
Режиссер Владимир Разманов
(ТИ им. Б. Щукина, мастерская
Ю. Погребничко, 5 курс)

После триумфального успеха пьесы «Спаси камер-юнкера Пушкина» было особенно интересно познакомиться с новой пьесой М. Хейфеца. Мелодраматическая история про двух пожилых людей, нашедших друг друга на закате жизни, полезна для парного бенефиса. То есть тема выбрана безошибочно, но нужно сильно постараться, чтобы получилось что-то свежее и незаезженное. В тексте М. Хейфеца много занимательных деталей, но в целом пьеса далеко не так оригинальна, как тот же «Пушкин». Несмотря на иронический ракурс авторского взгляда, то, что герои постоянно цапаются друг с другом, довольно быстро надоедает. Что и подтвердила несколько ученическая, иллюстративная режиссура В. Разманова: за 15 минут зрители успели соскучиться.

Эскиз №6. Нестандартный

Михаил Хейфец.
«Rock-n-roll на закате».
Режиссер Катерина Мажуль
(ВГИК, мастерская В. Меньшова)

То, что два режиссера взяли для постановки эскиза одну и ту же пьесу – прекрасно! Нет ничего интереснее, чем наблюдать разность характера, мышления, фантазии режиссеров, видеть, как трансформируется и по-разному оживает один и тот же текст. Катерина Мажуль продемонстрировала большую свободу фантазии, насытив свой краткий эпизод огромным количеством



«Prank».
Режиссер
Н. Бетехтин

«Rock-n-roll на
закате».
Режиссер
В. Разманов

придумок, иронических отсылок, вещественных «комментариев». Ее трактовка текста Хейфеца стала интересной, на мой взгляд, именно потому, что реализовывалась не по тексту, а вопреки ему. Фейерверк сценических фокусов, дополненный кричаще яркими красками одежды и фона, создавал ощущение комикса (особенно способствовал этому ощущению живой золоченый Купидон, за короткое время успевший вырасти от пятилетнего карапуза до сорокалетнего бездельника). Интересно,



«Rock-n-roll на
закате».
Режиссер К. Мажуль

что Михаил Хейфец, присутствовавший в зале, отметил этот эскиз как максимально отвечающий духу его пьесы – при том, что с текстом режиссер обошлась весьма вольно. Наверное, именно потому, что ключевым приемом для нее, как и для автора, стала ирония.

Эскиз №7. Парадоксальный

Алексей Глухов.

«Благополучие города Тес».

Режиссер Алексей Золотовицкий
(ГИТИС, мастерская О. Кудряшова)

Не зря – не осуждая, но восхищаясь – режиссеру дали диплом «За убийство пьесы». Возвышенный, романтический, с элементами сказочности сюжет о средневековых лекарях, ищущих лекарство от чумы, в руках Алексея Золотовицкого превратился в кровавую мистическую драму. Фонтаны крови и куски сырой печени в руках актеров не вызвали тошноты – конфликт слов с «картинкой» порождал невероятный комический, почти цирковой эффект. Образец высокого театрального хулиганства. Хотя есть важное «но»: хороший литературный язык, идеалы, которые проповедует пьеса – все, в общем-то, было отодвинуто на задний план

ради внешнего эффекта, искры, высеченной от скрещения смысла слов с видимым действием.

Эскиз №8. Утонченный

Борис Подгайный. «Кофе молотый»

Режиссер Анна Соколова
(РГИСИ, мастерская Г. Козлова)

Поток сознания, разговор с самим собой, попытка оградить самого себя, оправдать, принять себя любого... Таковы основные сюжетные мотивы психологического триллера в форме монопьесы с безобидным названием «Кофе молотый».

Поставить пьесу на одного актера – наверное, самая сложная задача для режиссера. В диалогах рождаются те «петельки-крючки», которые цепляют внимание зрителя, а для монолога важно не только найти актера, который будет интересен на протяжении длительного времени, но придумать для него режиссерский «ход», смену эмоциональных планов, найти «изюминки», которые заменят эффект человеческого взаимодействия. Анна Соколова, кажется, умеет это делать. Она переосмыслила пространство, поставив длинный, почти бесконечный стол с белоснежной скатертью –



«Благополучие
города Тес».
Режиссер
А. Золотовицкий



«Кофе молотый». Режиссер А. Соколова

единственную декорацию – в проходе зрительного зала. Она владеет светом: поместить своего героя в контровом свете во главе этого стола – значит скрыть до поры его лицо, заинтриговать. Она владеет цветом: на фоне строгих черно-белых красок скатерти сочно сияет оранжевый апельсин в руках жутковатого повара, рассуждающего о своей жизни и мечтающего убить свою жену, так текуче движется и перекачивается, что от него невозможно оторвать глаз. При этом видимый образ совершенно затмил сюжетно-текстовую часть – становится почти не важно, что говорит тот, кто заворожил нас движением яркого шарика... Стилль, страх и боль соединились в этом небольшом, но очень запомнившемся эскизе.

Эскиз №9. Молодежный

Юлия Тупикина. «Вдох-выдох».
Режиссер Оксана Погребняк
(ГИТИС, мастерская
И. Райхельгауза, 1 курс)

История из жизни подростков была представлена почти подростком – студенткой 1 курса ГИТИСа и ее одноклассниками.

Это попытка современным языком рассказать о вечной проблеме «гадкого утенка» – личности, обретающей себя, ищущей единомышленников, а также о множестве других проблем, как сопряженных с главной, так и отдельных от нее: проблема Другого; отцы и дети сегодня; духовная нищета подрастающего поколения; насилие над личностью...

Юлия Тупикина умеет простым, вполне бытовым и даже сниженным языком говорить о сложных вещах, вскрывать болезненные нарывы общества. Она ищет выход и практически всегда его находит.

Что касается первого опыта режиссуры, то он получился несколько сумбурным: за беготней молодежи, режущим светом фонариков, направленным в лица, и шуршанием синего полиэтилена удалось разглядеть значительный запас фантазии, но не удалось разглядеть пьесу.

Эскиз №10. Эмоциональный

Елена Ерпылева.

«Трюк Албанова в момент тихой катастрофы».

Режиссер Денис Федоров
(Брест, Белорусская
государственная академия искусств)

Сложносочиненная пьеса с любимым русским психологическим «разрывом души», разветвленной системой любовных связей, снов, с многочисленными похоронами, легкой уголовщиной, выяснениями отношений и прочими приметами 90-х не поместилась в заявленные 15 минут. Плазменные панели, отсчитывающие эти минуты в обратном порядке, давно застыли на нуле, а перед нами все еще разворачивался второй эпизод драмы бедного учителя музыки Албанова (которого играл Олег Шапков), с его широкой, любвеобильной и милосердной душой. Особую радость доставил выбор актеров: фееричная жена Албанова,



*«Трюк Албанова
в момент тихой
катастрофы».
Режиссер
Д. Федоров*

затюканная ученица, таинственная вдова – все эти женщины составляли гармоничную компанию О. Шапкову.

Эскиз №11. Психологический

Гала Узрютова. «Утка смотрит».
Режиссер Константин Муханов
(ГИТИС, мастерская
Д. Крымова и Е. Каменьковича, 5 курс)

Снова, как и в большинстве предыдущих пьес, в основе сюжета – взаимоотношения полов. Отцы и дети, ревность и неврозы, придуманные страхи и не придуманная боль одиночества. Иррациональный, глупый, с нашей точки зрения, страх, что за жизнью персонажей наблюдает утка – символом всей сегодняшней «прозрачной» жизни в соцсетях.

Режиссер в своей работе использовал как самые прямые средства (все герои выстроены в один ряд на авансцене); так и более затейливые – спущенные провода штанкетов, к примеру. То ли человеческие джунгли, то ли виселицы, то ли веревки, спущенные с небес в помощь людям. Утка присутствует не только в тексте – сначала она визуализируется в видео-

проекции и, наконец, выходит на авансцену во плоти, знаменуя овеществление наших выдуманных страхов.

Режиссерский подход к эскизам можно условно разделить на три группы:

1. Прямое следование тексту. В этой ситуации режиссер – ведомый, и при таком подходе успех эскиза целиком зависит от драматурга (качества текста) и уровня игры актеров. Максимум режиссерской работы – внешнее «раскрашивание» текста сценическими средствами: свет, движение, музыкальное сопровождение становятся важнее, чем слова. Палитра может быть разнообразной, движение на сцене может быть быстрым, но это, как правило, не избавляет от внутренней статичности. К этой группе, как мне кажется, можно отнести эскизы Ивана Комарова, Никиты Беляева, Владимира Разманова, Оксаны Погребняк, Константина Муханова.

2. Борьба с текстом, попытка режиссера выстроить действие наперекор написанному или добавить в текст новые, парадоксальные смыслы с помощью «картинки» (Алексей Золотовицкий, Катерина Мажуль). Момент зрительской вовлеченности очень велик. Эскизы буквально нашпигованы эффектными и шокирующи-

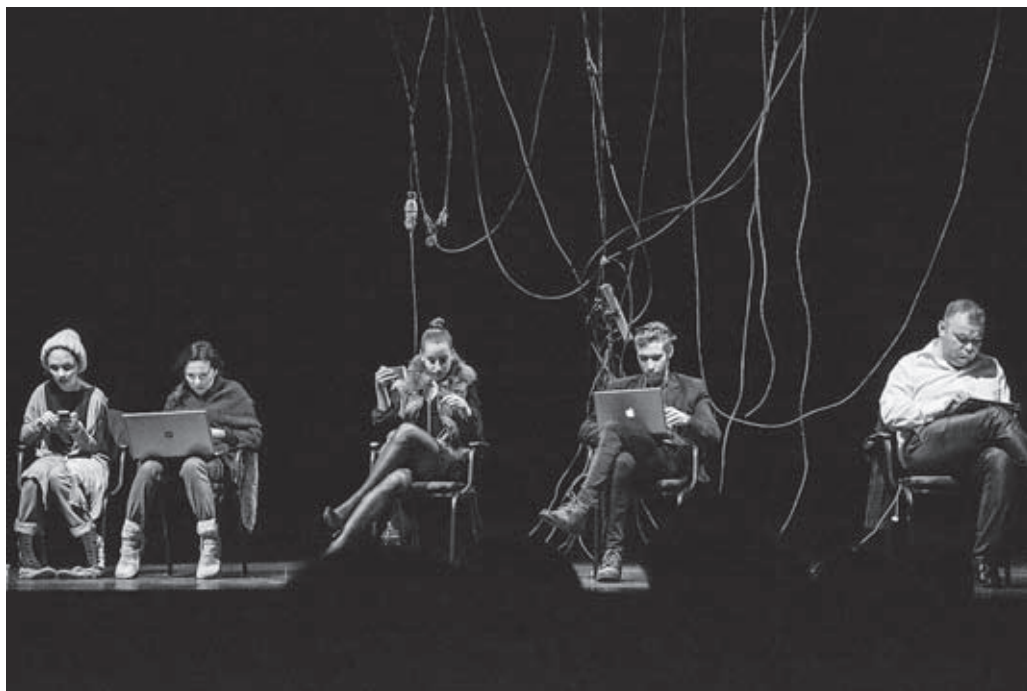
ми деталями, аллюзиями, «сырыми», быстрыми реакциями, поскольку осмыслить эмоцию порой не хватало времени, такой был задан темп. Зрителю показывают фокусы, зритель хохочет, ужасается, зритель в восторге! Но эти эскизы оставили в итоге ощущение завершенности, самодостаточности, отдельного «капустного» номера. И не очень понятно, каким образом режиссеры планируют развивать свои истории дальше: вызывает большие сомнения сама возможность их развития.

3. Попытка за 15 минут сделать текст «живым», найти интересный режиссерский ход, почувствовать перспективу (такими мне показались эскизы Олега Галицкого, Никиты Бетехтина, Анны Соколовой, Дениса Федорова). У Олега Галицкого ход очевиден: попытка визуализировать наши «внутренние я». Никита Бетехтин и Денис Федоров создали очень жизнеподобные, полные внутренней мотивации, а потому,

как мне кажется, жизнеспособные фрагменты, которые вполне могут разрастись до целого спектакля. Собственно, «Трюк Албанова» разросся уже на проекте. Что касается эскиза Анны Соколовой, то он был решен как эстетский психологический этюд, не получивший завершения, но в завершении нуждающийся.

Четыре часа режиссерских исканий имели свой материальный итог: две режиссерских заявки были признаны лучшими и станут полноценными спектаклями на территории «Школы современной пьесы» в следующем сезоне.

Победителями стали Катерина Мажуль и Никита Бетехтин. Объявляя победителей, художественный руководитель ШСП Иосиф Райхельгауз добавил: «В этом году конкурс проводился в шестой раз. По сравнению с предыдущими показами, профессиональный уровень молодых режиссеров



*«Утка смотрит».
Режиссер К. Муханов*

■ Pro настоящее

вырос необычайно. Каждый этюд оказался вполне законченным мини-спектаклем, который в полной мере представил пьесу, на основе которой был поставлен. Если бы у театра была производственная и финансовая возможность, мы приняли бы к постановке пять или даже шесть заявок – настолько профессионально и талантливо они были сделаны. В итоге взяли две. Пьеса «Rock-n-roll на закате» будет поставлена на большой сцене. «Prank» по пьесе Виктора Алексеева – история резкая, молодежная,

экспериментальная. Никита Бетехтин показал этюд на необычной площадке – в кафе театра. И там же мы будем играть этот острый и шокирующий спектакль».

На самом деле этот итог – только начало: начало работы молодых режиссеров на профессиональной сцене и начало сценической жизни новых пьес. В добрый путь!



*Блиц-брифинг
для прессы*

*Финальное
обсуждение*



Ирина Бойкова

«НЕ ЧУДНО ЛИ? НО ТАК»

«ПУШКИНСКОЙ ШКОЛЕ» ВЛАДИМИРА РЕЦЕПТЕРА – 10 ЛЕТ

Во время московских гастролей «Пушкинской школы» 2011 г. (совпавших с фестивальными показами спектаклей «Золотой маски») Наталья Каминская так определяла ее место в общем контексте: «во всем этом есть что-то, абсолютно перпендикулярное и мейнстриму, и обочине современного российского театра»¹.

Созданный на базе курса Санкт-Петербургской театральной академии «с углубленным изучением творчества Пушкина» (курс выпущен В. Рецептером в 2006-м), это единственный в России театр, посвященный ее главному национальному поэту (подобно Королевскому шекспировскому в Страдфорде-на-Эйвоне). Он ориентирован на исследование театральности пушкинских текстов, причем основной способ исследования – сами спектакли, жанр которых критика не раз определяла пушкинской формулировкой: «опыты драматических изучений». В репертуаре, кроме Пушкина, почти исключительно классика (Шекспир, Мольер, Грибоедов, Фонвизин, Лермонтов). Среди задач, которые «Пушкинская школа» ставит перед собой, постижение законов театрального мышления классика, поиск природы чувств и способа существования актера в спектаклях по произведениям конкретного автора. За семь советских и три постсоветских десятилетия произошло с русской жизнью что-то такое, в результате чего самое естественное, казалось бы, движение по «силовым линиям» ее культурного поля воспринимается в наши дни «перпендикулярно» всему, что вокруг. И если в 1992 г. жила еще надежда на постепенное возвращение отечественной культуры в русло тысячелетнего ее развития и учреждение в Петербурге Государственного Пуш-

кинского театрального центра казалось шагом абсолютно закономерным, то в годы, вошедшие в историю под выразительным определением «нулевые», появление молодого театра с такой программой способно было удивить.

В последнее время все стало еще сложнее: пару лет назад В. Рецептер был отнесен от руководства им же основанного и под его руководством проделавшего огромный путь Всероссийского Пушкинского театрального фестиваля во Пскове. И тем не менее – сама «Пушкинская школа» минувшим летом отметила свое десятилетие, и еще недавно совсем молодая труппа стала театром зрелых мастеров. В юбилейный сезон 2015/2016 гг. театр выпустил две премьеры в постановке В. Рецептера: «Анджело» и «Свадьбу Кречинского».

«В одном из городов Италии счастливой...»

Поэма «Анджело» (1833) долго оставалась в тени других пушкинских шедевров. Виной тому, возможно, критический взгляд на нее В.Г. Белинского. В последние десятилетия инерция такого восприятия преодолена: в конце 1990-х «Анджело» в своей московской студии поставил Алексей Левинский, тогда же его спектакль был показан на Всероссийском Пушкин-



Сцена из спектакля «Анджело или
«... ничего лучше я не написал»».
Фото В. Постнова.

ском театральном фестивале во Пскове, затем к поэме обращались и другие режиссеры. Спектакль «Пушкинской школы» выпущен на малой сцене БДТ в сезон 100-летия Г.А. Товстоногова и посвящен его памяти.

Год назад отметивший свое 80-летие худрук «Пушкинской школы» продолжает расти вместе с актерами, совершенствует мастерство сложносочиненных композиций, и в лучших его спектаклях последних лет («Хроника времен Бориса Годунова», «Фауст и другие») уже не режиссер-филолог исследует автора, но режиссер-поэт читает поэта. «Анджело» имеет вторым названием пушкинскую оценку собственной поэмы: «...ничего лучше я не написал», но в подтексте можно прочесть и режиссерскую оценку собственного спектакля, с которой хочется согласиться.

Постановка Рецептера не кажется камерной: пространство развернуто в ширину, сняты подмостки, а время спектакля распахнуто в большое время культуры.

В аскетически строгой сценографии Елены Жуковой (в центре пустого пространства – кресло-трон, над ним под сводами высокой арки светильник, широкие квадратные ступени к трону служат и подмостками для игры) разворачивается действие безупречно выверенной формы и редкой поэтической свободы. Перекрестные линии мизансцен поддержаны виртуозной световой партитурой Юрия Капелюша. В музыкальном оформлении Сергея Патраманского звучит музыка Генри Перселла и Джона Тавенера.

Ведет спектакль персонаж «От автора» в исполнении Никандра Кириянова, актера великолепной классической выправки: ум, темперамент, благородная сдержанность тона, нечасто встречающиеся на современной сцене. Его герой не берет на себя роль Александра Пушкина (как это было в

«Хронике...» у другого протагониста театра – Дениса Волкова). Он – своего рода *alter ego* автора спектакля, «глазами Пушкина» читающего Сенеку и Шекспира, и всех троих – сегодняшними глазами. У Автора нет собственных комментариев, но именно его мысль в чутком непрямом диалоге с партнерами движет режиссерский сюжет.

Литературный сценарий, кроме полного текста пушкинской поэмы, включает в себя сцены комедии У. Шекспира «Мера за меру» на английском языке (Пушкин намеревался сделать ее перевод, но, увлекшись, написал собственное произведение) и фрагменты известного Пушкину трактата Луция Аннея Сенеки «О милосердии» (впервые, специально для спектакля переведенного на русский язык Михаилом Поздневым).

Из «Меры за меру» выбраны сцены, больше всего волновавшие Пушкина, в которых глубоко разрабатывается евангельская тема: диалоги Изабеллы с наместником Анджело, вспыхнувшим к ней страстью, и с братом Клавдио, приговоренным к смерти за прелюбодеяние. «Не судите, да не судимы будете, ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такою и вам будут мерить», – текст из Евангелия от Матфея прочтет, склоняясь над Библией, в спектакле Автор.

Для зрителей, не знающих английского языка, в программке кратко изложен сюжет, но игра Марии Егоровой (Изабелла), Григория Печкысева (Анджело), Владислава Пулина (Клавдио) понятна и без перевода. Особенно – высокой одухотворенностью звучания стиха – выделяется героиня Егоровой. Клавдио молит сестру подарить ему жизнь, уступив притязаниям Анджело, возмущенный протест и уход Изабеллы отмечен сочувственным взглядом Автора, и тут же возникает пушкинская версия сцены: Изабелла (Надежда Некрасова), оскорбленная не меньше шекспировской героини, не в силах уйти, не утешив и не простив брата.

В римских сценах Сенеку играет Денис Волков, ему же отдана роль Дука: по мысли Рецептера, пушкинский персонаж наследует черты милосердного правителя, описанного римским философом. Вновь и вновь Сенека, по-детски вдохновляясь собственными выводами (царь пчелиного роя лишен жала!), убеждает юного Нерона (Михаил Кудрин, студент курса В. Рецептера, РГИСИ) в необходимости милосердия, преимуществах монаршей милости. Сквозь живой комизм просвечивает скрытая грусть – ведь актер знает, чем закончится жизнь римского мыслителя. Но текст Сенеки, перелистывая страницы раскрытой книги, читает еще



Г. Печкысев –
Шекспировский
Анджело,
Н. Кирьянов –
От автора.
«Анджело или
«...ничего лучше
я не написал»».
Фото В. Постнова



М. Егорова – Шекспировская Изабелла.
«Анджело или "...ничего лучше
я не написал"».
Фото В. Постнова

и Автор – мысли римского философа будут подхвачены через века. Собственно, речь в спектакле идет о бессмертии гения. Внутри режиссерского сюжета рождается пушкинский, тоже счастливый, сюжет.

Первые строки поэмы белым гусиным пером выводит в воздухе и одновременно произносит герой Кирьянова: «В одном из городов Италии счастливой / Когда-то властвовал предобрый, старый Дук...» – и Дук Волкова, уже появившийся за спиной Автора, на свой лад повторяет легкий жест-росчерк. Благодаря такому началу, сквозь все драматические перипетии действия зритель проходит в ожидании благополучной развязки.

Пушкин был вдохновлен сочинением для сцены, но «Анджело» – не пьеса, а дра-

матическая поэма. В. Рецептер очень внимателен к жанру. По ритму, строю, интонации «Анджело» близок сказке. Однако это не сказка. В поэме явно присутствует чудесное – но не волшебного свойства. Чудесно у Пушкина сокровенное и до поры тайное присутствие Промысла Божия, силы, в самый безнадежный момент стремительно распутывающей клубок зла:

*Друзья! поверите ль, чтоб мрачное чело,
Угрюмой, злой души печальное зеркало,
Желанья женские навеки привязало
И нежной красоте понравиться могло?
Не чудно ли? Но так. Сей Анджело над-
менный,
Сей злобный человек, сей грешник – был
любим...²*

Помиловать Анджело молит Изабелла, и на движение высокой души откликается сердце доброго Дука. Пушкин считал, что написал поэму ради фразы: «И Дук его простил». Теплый свет ложится на лица участников истории. Финальную сцену задумчиво перечтет герой Кирьянова, еще раз повторит последнюю реплику как бы «голосом» Сенеки Денис Волков. В призыве к милосердию, дошедшем до нас из глубины веков, подхваченном и усиленным голосами великих поэтов, читается, конечно, послание самого театра, то, ради которого, быть может, и поставлен этот спектакль.

«Законом стало сердце...»

«Свадьба Кречинского», премьера нового сезона, открывшая второе десятилетие театра, идет в зеркальной гостиной Дома Кочневой на Фонтанке, где играют почти весь репертуар «Пушкинской школы». Классические постановки прекрасно вписываются в подлинный интерьер XIX в., проблему пространства по-разному решают сценографы, сотрудничающие с театром (Вячеслав Лебедев, Светлана Тужикова, Елена Жукова), и художник по свету Юрий Капелюш.

«Свадьбе Кречинского», к сожалению, недостает стилевого единства: зала оказывается и гостиной в доме Муромских, и кабинетом Кречинского, меняются только отдельные предметы обстановки, а костюмы Елены Жуковой, в целом выдержанные в стиле эпохи, фактурой тканей и отделкой вызывают ассоциации и с нашим временем. Несомненное же достоинство спектакля – в разработке драматической партитуры и великолепном ансамбле.

Александр Блок в небольшой заметке 1919 г. писал о Сухово-Кобылине, «неожиданно и чудно соединившем в себе Островского с Лермонтовым»³. Трактую эту мысль, можно увидеть черты лермонтовского героя, романтической личности демонического склада, в Кречинском, черты же героев Островского – у семейства Муромских.

Никандр Кирьянов ведет родословную Кречинского от сыгранных прежде «бла-

городных героев», «героев-любовников» (Чацкий, Альбер из «Скупого рыцаря», Дон Гуан, Дубровский) и «искусителей» (Кочкарев, Мефистофель). И все же мы видим новое лицо – и артиста, и роли.

Есть в герое Кирьянова что-то от Арбенина и Паратова одновременно. Барин, держится вальяжно, надменный ум, изящный слог, глубокий баритон. К таким, конечно, и летят, как бабочки на огонь, лидочки, перед такими тают и лидочкины тетки. Из выразительного монолога Федора (Павел Хазов) можно сделать вывод о былом «величии» Кречинского-игрока и Кречинского-любownika, и вот теперь дошли до края. То, что происходит с Кречинским в его нетопленной, осаждаемой кредиторами квартире, точнее всего определить словом «агония». Сам Кречинский вдохновлен возможностью выгодной женитьбы, держится с самообладанием, но визит купца Щебнева



*Сцена из спектакля «Свадьба Кречинского».
Фото В. Постнова*



*И. Мозжевилов –
Расплюев,
П. Хазов – Федор.
«Свадьба
Кречинского».*

*А. Дулова –
Лидочка,
Н. Кирьянов –
Кречинский.
«Свадьба
Кречинского».
Фото В. Постнова*

(Иван Табаков) возвращает его к настоящему положению дел. Щербнев тут никакой не купец, конечно, а нувориш, и речи Кречинского («порядочный человек без нужды не душит другого... я на вас же три месяца ждал!...») звучат на музыкальных высотах, для щербневского слуха недостижимых. Проводив кредитора, герой Кирьянова, словно в горячке, опускается на пол: «сердце ноет», «тяжело!!», «душно!».

Сердце болит от остывших чувств, от усталой души. Сочиняя записку Лидочке, он трезв и самоироничен («в истопленной печи дров ищу»). Но силы в нем все же необыкновенные: придумав аферу с подменой булавки и предвкушая игру, он возрождается на глазах.

Рецептер ставит, а Кирьянов играет драму человека незаурядного, крупного. Для такого свести знакомство с Расплюевым (а в последней сцене поручить ему беседу с Муромским!) означает полную потерю чувства реальности.

Расплюев сыгран Иваном Мозжевиловым – не подберу другого слова – феерически. Он врывается на сцену в цилиндре преувеличенных размеров, затертом сюртуке и черных перчатках с открытыми пальцами (обликом отчасти смахивает на кота Базилио, сыгранного в известном фильме Рола-



ном Быковым). Шут при короле, мальчик для битья и почти что слуга на посылках – он глуп, изумительно необразован и невероятно смешон. Мозжевилов азартно, пластически виртуозно играет того, кто как-то выскочил уже из всякой определенности

человеческого положения, и что его теперь ведет или им водит, неизвестно. Голос его то лирическим тенором давит на жалость, то выделяет рулады фальцетом, ноги (одна после побоев не гнется!) выписывают немислимые кренделя, а в момент наивысшего напряжения перепуганный Иван Антоныч на глазах изумленной публики в два прыжка взбирается (да что там, взлетает!) на самый верх стоящей в углу белой кафельной печи. Ну, невозможно ведь человеку без всяких последствий в таком настроении существовать – ведь у Расплюева тоже «томит сердце!.. ноет как!».

В семействе Муромских «сердечная» тема звучит, конечно, совсем по-другому. В Муромском Дениса Волкова – неожиданный поворот гамлетовской темы: «...законом стало сердце...». Актер играет Гамлета в постановке Рецептера – легендарного Гамлета 60-х гг. Всю жизнь руководитель «Пушкинской школы» не расстается с главной шекспировской пьесой, мотивы ее присутствуют и в его поэзии, и в его исследованиях, ею он «поверяет» и героев Сухово-Кобылина. Муромский в исполнении Волкова моложе, умнее, ироничнее протагониста пьесы, к Кречинскому, который три месяца ездит к ним в дом, относится с недоверием, все разговоры Атуевой по поводу возможного сватовства обрывает без обиняков: «...вам он нравится.., да мне не нравится!» (Анна-Магда Обершт, прекрасная характерная актриса, находит для Атуевой и колоритные комедийные краски, и сочувственные нотки). Тем разительнее перемена в Муромском, когда он совершенно теряется перед открывшейся любовью Лидочки, ее слезами – тут изменяют ему и жизненный опыт, и здравый смысл. Счастье дочери дороже всего.

Остается в памяти сцена, в которой Кречинский отыскивает ключ к сердцу Муромского. Вот герой Кирьянова, умело закругляя описание красот деревни, прямо подходит к своему интересу: «...тут что нужно?.. Жена нужна!». У Муромского слезы

наворачиваются на глаза, он крестится, и вслед за ним, понимая причину (ведь Муромский – вдовец) крестится Нелькин. Герой Дениса Французова – тоже человек с душой и сердцем.

Лидочка в исполнении дебютантки Анны Дуловой в первых сценах прелестная в своей наивности и детском очаровании, начинает понимать, что за человек Кречинский, когда им уже захвачено все ее существо. И даже понимая, страдая, готова жертвовать всем ради него. Удивительно, что совсем юная актриса сумела сыграть глубокую перемену, которая в несколько минут происходит с ее героиней на наших глазах. Способен ли герой Кирьянова оценить ее чувство – ответ на этот вопрос театр, как и автор пьесы, оставляет открытым.

Спектакль Рецептера, укрупняя характеры, по-товстоноговски обостряя предлагаемые обстоятельства, не навязывая пьесе чуждое ей решение, но выявляя ее собственный потенциал, объясняет: драма Кречинского в том, что не разглядел и не понял Муромских. Муромские ошибаются любящим сердцем, и Бог – любовью Лидочки – спасает Кречинского не только от тюрьмы.

Спектаклем по пьесе Сухово-Кобылина театр Владимира Рецептера открывает для себя новые перспективы. «Пушкинская школа» никогда прежде не бралась за Островского, но теперь, кажется, готова играть: и объем характеров, и – вспоминая Аполлона Григорьева – поэзию национального бытия. То, что эту поэзию способны понять и почувствовать сегодняшние актеры, то, что они приобщают к ней зрителей, по-настоящему ценно.

1 Каминская Н. Двенадцать персонажей, нашедших автора. // Культура. 2011. 28 апр. – 11 мая. С. 3.

2 Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: 1960. Т. 3. С. 281.

3 Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 139.

Андрей Юрьев

ИБСЕН НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ НАЧАЛА ХХІ ВЕКА

*И вот бывают такие эпохи, когда хлеб не выпекается,
когда амбары полны зерна человеческой пшеницы,
но помола нет, мельник одряхлел и устал
и широкие лапчатые крылья мельниц
беспомощно ждут работы.*

*О.Э. Мандельштам
«Пшеница человеческая» (1922)*

*Ах, наверное, распророчествовавшийся автор
сам не до конца понимал, что написал.
Но мы-то теперь – понимаем.*

*С.С. Аверинцев
«Моя ностальгия» (1995)*

Одиннадцать постановок по пьесам Ибсена – число немалое для петербургской сцены последних пятнадцати сезонов. Драматург, занимающий второе после Шекспира место по степени востребованности современным мировым театром¹, на протяжении многих десятилетий не может стать вполне «своим» для наших отечественных актеров и режиссеров. Лишь в начале XX в., когда Ибсен усилиями главным образом символистов и религиозных философов оказался одним из «властителей дум» русской интеллигенции, наш театр ринулся осваивать его драмы в больших количествах, причем не всегда безуспешно. Станиславский–Штокман, Комиссаржевская–Нора, Орленев–Освальд – славнейшие легенды канувшей в Лету русской театральной ибсенианы. И даже Ермолова, не питавшая симпатий к великому норвежцу, не смогла вполне избежать его влияния, отпраздновав ролью фру Алвинг один из своих



*Сцена из спектакля «Кукольный дом».
Театр В. Комиссаржевской. 1900-е гг.*

последних сценических триумфов. Духовная атмосфера той далекой от нас эпохи (потому столь притягательная, что так несходна с теперешней кричаще пестрой и при этом беспрецедентно скудной псевдокультурой) была насквозь пропитана «значительностью», о которой с ностальгическим чувством вспоминал С.С. Аверинцев². В самом деле – не подпитывается ли наш неиссякающий интерес к так называемому «серебряному веку» ностальгией «по тому

состоянию человека как типа, когда все в человеческом мире что-то значило или, в худшем случае, хотя бы хотело, пыталось, должно было значить; когда возможно было “значительное”»³? В драмах Ибсена «императив значительности» достигает, как в романах Достоевского и музыке Вагнера, своего художественного апогея. Вместе с тем он не отделим от веры в личность, способной сделать судьбоносный *экзистенциальный выбор* и подняться не просто над «безликой массой», но вообще над уровнем средней человеческой нормы, над повседневными людскими заботами и «малой правдой» частных интересов и устремлений. «Слушайте... у него же нет пошлости. Нельзя же так писать пьесы». Известные слова Чехова о норвежском драматурге, приводимые в одном из писем Станиславского⁴, безошибочно указывают сегодня на водораздел между нашим «*постсовременным*» мировосприятием и театром Ибсена. Трудно отрицать правоту каждой из разделенных самой историей сторон. Имея за плечами катастрофический опыт двадцатого столетия, заставляющий нас не доверять разного рода «сверхчеловеческим» претензиям, мы почти совсем разучились смотреть на «непошлых» героев Ибсена без подозрений и скептической иронии. Но до тошноты пресытившись постмодернистским нигилизмом, тотальным недоверием к любым осмысленным «метарассказам» (которое, заметим, так и не стало противоядием от идеологических обманов, чреватых кровавыми эксцессами), мы начинаем все острее чувствовать собственную ущербность. Желание проецировать свои жалкие страхи и комплексы на ушедшую в прошлое культуру – именно это желание отражает сплошь и рядом современная сцена – делает нас все беднее, превращает в безнадежных «хронологических провинциалов». Прошлое, не поддаваясь на наши мелочные инсинуации, шлет нам вразумляющие ответы, которые большинство из нас не в состоянии не только принять, но даже

понять. «Известна поговорка, – писал когда-то Гегель, – что для камердинера не существует героя; я добавил, – а Гете повторил это через десять лет, – но не потому, что последний не герой, а потому что первый – камердинер. Камердинер снимает с героя сапоги, укладывает его в постель, знает, что он любит пить шампанское и т. д. Плохо приходится в историографии историческим личностям, обслуживаемым такими психологическими камердинерами; они низводятся этими их камердинерами до такого же нравственного уровня, на котором стоят подобные тонкие знатоки людей, или, скорее, несколькими ступеньками ниже этого уровня. Терсит у Гомера, осуждающий царей, является бессмертной фигурой всех эпох»⁵. Но если там, где когда-то восседали цари, давно сидят, сменяя друг друга, всенародно избираемые «камердинеры», а обслуживаемые ими «герои» пьют шампанское после удачно проведенных бизнес-операций, каковыми стали даже войны и революции, наставления Гегеля выглядят анахроничными, а Терсит становится весьма успешным «культуртрегером».

До сих пор никто не сумел оспорить азбучную истину: «Трагедия есть подражание действию *важному и законченному*» (Аристотель, «Поэтика», § 6). Но может ли культура, утратившая не только императив значительности, но и самую элементарную волю к целостности (в которой нам мерещится призрак ненавистного «тоталитаризма»), сохранять необходимые для жизни трагического жанра предпосылки? Современный театр отвечает на этот вопрос недвусмысленно: предельно точно отражая стратегию сегодняшней культуры, он, за редчайшими исключениями, преобразует трагедию в калейдоскопичный балаган-перформанс, не имеющую ни начала ни конца абсурдистскую фантасмагорию. Поэтому Ибсен как создатель *современной трагедии* почти совсем не востребован нынешней мировой сценой или востребован лишь в качестве материала для очередной

«деконструкции» трагического жанра – с заранее предсказуемым результатом.

Конечно, Ибсен не всегда оставался чистым трагиком. Создатель не только «Бранда» и «Строителя Сольнеса», но также «Пер Гюнта» и «Дикой утки», мог нередко испытывать серьезные сомнения относительно способности современного человека выковать из своего несовершенного «я» цельную личность и вступить в бескомпромиссную борьбу с миром, истребляющим саму возможность личностного начала. Недаром из всех героев Ибсена наиболее востребован сегодняшним мировым театром именно Пер Гюнт – этот, по меткому замечанию Н.Я. Берковского, «распавшийся характер»⁶. Как один из первых «антигероев» европейской драмы Пер Гюнт являет собою не трагическую, но трагикомичную или *трагифарсовую* фигуру. В ней с предельно выразительной художественной наглядностью воплощен описанный ранее Сёренсом Киркегором тип «эстетика», чья душа «подобна почве, из которой произрастают травы, равно притязующие на то, чтобы процвести; его “я” пребывает в этой множественности, и у него нет никакого “я” выше, чем это»⁷. Киркегоровский «этик» говорит, обращаясь к подобному «эстету»:

«Я встречал в своей жизни людей, которые так долго обманывали других, что в конце концов сами становились неспособны проявить свою истинную сущность; я встречал людей, которые так долго играли в прятки, что в конце концов безумие вынуждало их столь же отталкивающе навязывать другим свои тайные мысли, как ранее они с гордостью их скрывали. И можно ли вообразить себе что-либо более ужасное, чем положение, когда все завершается распадением твоей сущности на некое множество составляющих, когда ты действительно умножаешься, когда ты, подобно тому несчастному бесу, становишься легионом и тем самым утрачиваешь внутреннее начало, самое святое, что только может быть в каждом человеке – связующую силу личности? Тебе поистине не следовало бы шутить с тем, что не только серьезно, но и прямо-таки пугающе»⁸.

Разумеется, такой пугающе *безличностный* человеческий тип сложился не сегодня и не вчера, но именно в нашей теперешней псевдокультуре, именуемой «плюралистической культурой постмодерна», он расценивается как вполне приемлемая норма, которую не ставят под сомнение ни «человек с улицы», ни отказавшийся от всяческих



«Сцена из спектакля
«Пер Гюнт».
«Ленком». Москва

«непомерных» претензий современный интеллеktуал? Именно здесь открывается перед нынешним российским театром та область проблем, значений и смыслов, проникнув в которую он мог бы завязать с великим норвежцем содержательный диалог. Но эта возможность сегодняшней российской сценой так и не реализована. В «монтажной» структуре «Пера Гюнта» Марк Захаров разглядел основу не для философско-художественных обобщений, а для эффектного «номерного» мюзикла, и спектакль обернулся легким полуэстрадным шоу, связанным с драмой Ибсена примерно в такой же степени, в какой мюзикл «Иисус Христос Суперзвезда» написан «по мотивам» баховских «Страстей по Матфею».

Впрочем, ленкомовский спектакль – из самых безобидных вариантов «диалога» современной сцены с наследием прошлого. Театральный Терсит и его многочисленные камердинеры, рядом с которыми ибсеновский антигерой выглядит титаном мысли и духа, предпочитают куда более радикальную «интерпретационную» стратегию – представляя, к примеру, Гамлета взбалмошным озлобленным мальчишкой, а князя Мышкина – уставшим от жизни педофилом, преисполненным скрытого чванства. В предлагаемых временах «культурных» обстоятельствах трудно порицать Марка Захарова за то, что он, озаботившись внешней развлекательностью, местами сдобренной робкой политической сатирой, не увидел связей между Ибсеном и Киркегором. Ведь разглядеть их неспособны и те режиссеры, в чьи приоритеты не входит успех у массового зрителя. Если сегодняшний русский театр и пытается время от времени установить контакты с драматургией Ибсена, то либо совсем не достигает цели, либо эти контакты возникают на периферии ибсеновской проблематики. Петербургские постановки последних пятнадцати сезонов это правило, увы, только подтверждают.

Спектакль «Нора», показанный Белым театром весной 2003 г. в крохотном

театральном зале Музея Ф.М. Достоевского и затем с успехом игравшийся без малого семь лет, отличался художественной цельностью и даже филигранным изяществом формы. Но именно он наилучшим образом продемонстрировал «периферийность» контактов современного театра с автором «Кукольного дома». Приходится признать: только абстрагируясь от сегодняшних реалий, можно понять серьезность драматургической концепции Ибсена. У историка литературы есть такая возможность, у театрала – нет. Современным ибсеноведам ясно до очевидности, что за фасадом «хорошо сделанной пьесы», обманывавшим современников драматурга мелодраматической эффектностью, таится не феминистская «идейная» тенденция (категорично отвергавшаяся, кстати сказать, самим автором) и даже не подготовка финальной «дискуссии» на социальные темы, как полагал Бернард Шоу, а то остающееся глубоко в подтексте «внутреннее действие», которое медленно преобразует «куколку-жену» в трагический образ человека, наконец обретающего собственное «я» и вынужденного платить за это непомерно высокую цену.

«То, что составляет трагическую суть Норы, – пишет канадский ибсеновед Эррол Дербак, – представляется мне в точности сходным с тем, что составляет трагическую суть софокловского Эдипа: и тот и другая проживают, проходят через волевое и опаляющее их разрушение фальшивого чувства человеческого “я” – несмотря на то, что это чувство несомненно гарантирует стабильность и комфорт, надежный статус и общественное положение, – чтобы обрести волю к “воссозданию иного бытия”, *“at blivet en anden”*¹⁰, какую бы ужасную цену ни пришлось за это заплатить. Никто из них не умирает, но оба переживают полное боли умирание старого “я” и полное не меньшей боли рождение “я” нового, лишение себя допущений и очевидностей, что “полагают” нас в мире, который, как нам кажется, мы хорошо знаем. Для кого-то – например, для хора,



А. Баргман – Хельмер, М. Солопченко – Нора. «Нора». Белый театр, Санкт-Петербург. Фото Ч. Аббота из программы к спектаклю

с безнадежностью поющего о человеческом счастье по сию сторону могилы, – страдание трагического индивида получает слишком незначительное утешение. Однако Эдип, ослепляющий себя наперекор многочисленным иллюзиям *призрачного* мира, испытывает тот восторг, что даруется освобождением себя от фальшивых образов и подобий, открытием того, *кто ты есть*, даже если это открытие для него разрушительно»¹¹.

А вот «приговор» *нашего* времени, артикулируемый петербургским театральным критиком и поражающий своей подростково-наивной категоричностью:

«“Кукольный дом” устарел безбожно. <...> Сегодня, когда слово “честь” занесено в Красную книгу, а любая поддельная подпись в три минуты может быть заверена гербовой печатью, едва ли страдания малютки Норы и честного директора банка Хельмера могут оказаться близки нашему зрителю. <...> Нора уходит “делать себя”, становится суверенной личностью. Но сегодня этот ее шаг выглядит тоже... траченным молью жакетом прапрапрабабушки-народоволки»¹².

Режиссер Михаил Бычков такой категоричности не разделяет, хотя не все в драме Ибсена представляется ему непреходяще ценным и важным: «Я не могу сказать, что пьеса стопроцентно классична, как классичен Шекспир или Чехов, где, в общем, никогда через любое количество времени ни одна из линий не превращается в дань чему-то актуальному, сиюминутному, проходящему, все так или иначе соотносится с вещами универсальными или вечными. В этой пьесе не все соотносится. Тем не менее, в ней есть, конечно, нечто, что является главным, определяющим и делает эту пьесу все-таки классической и вечной»¹³. Это «нечто» – одна из важнейших у Ибсена тема «жизненного преображения». Но какой же оказалась в постановке Быčkova *суть* этого преображения?

Спектакль Белого театра имел абсолютно определенную жанровую природу, далекую от всего «универсального, классического и вечного». Это была именно мелодраматическая история. Так получилось потому, что режиссер слишком увлекся игрой, способной, как ему казалось, оправдать эстетически устаревшие приемы «хорошо сделанной пьесы», игрой с той самой «мелодрамой», которая образует у Ибсена лишь поверхность фабулы и которая отомстила режиссеру своей конечной победой.

В своем интервью постановщик признался, что он «долго искал подходы к этой пьесе». Результатом этих поисков стал перенос времени действия «Кукольного дома»

в эпоху зарождавшегося *cinéma*, позволивший сделать основой всей эстетики спектакля ироничную стилизацию ранней киномелодрамы.

«Мы решили, – сообщал о своей находке режиссер, – что это напоминает фильмы начала века, фильмы с такими открытыми переживаниями, с такой вот аффектированностью выражения чувств, – под этим углом зрения, мне кажется, все прозвучало нормально, интересно, не превратилось в рутинную, скучную, пыльную, позавчерашнюю жизнь. Нет, наоборот, вдруг так остро, динамично ворвалось в эту историю»¹⁴.

В грубую пародию стилизация нигде не срывалась. Безупречный вкус режиссера в соединении с непринужденной легкостью, изяществом и отточенной выверенностью пластики актеров, заметно наслаждавшихся шутливо условной игрой, получил вполне заслуженную награду в положительных отзывах театральных рецензентов. Однако режиссер загнал сам себя в ловушку самодовлеющей формы. Можно ли было всерьез относиться к страданиям Норы (в филигранном исполнении Марины Солопченко), которая предстала перед публикой весьма симпатичной, но чересчур экзальтированной дамочкой «балзаковских лет», «делающей жизнь» с киногероинь Асты Нильсен или Франчески Бертини и, подобно сентиментальной девице из провинции, проецирующей на реальность мир киногорез?

Да, героиня Ибсена действительно пребывает в плену иллюзий относительно своего супруга. Она неспособна увидеть, что Хельмер – всего лишь «невинный эгоист», одно из бесчисленных воплощений того самого «непосредственного эстетика», тип которого был когда-то подробно описан в книгах Киркегора¹⁵. Однако иллюзии Норы все же не совсем беспочвенны, поскольку Хельмер весьма убедительно и, заметим, не вполне осознанно носит маску, играя социально престижную роль высококонрастного главы семейства и серьезно относящегося к жизни гражданина. Лишь перипетии

последнего акта выявляют его сущность со всей определенностью. Если же Хельмер в спектакле Бычкова с первого своего появления воспринимался публикой как самовлюбленный и до приторности слащавый хлыщ, много лет пленяющий супругу пустой «киноэлегантностью» (именно таким предстал персонаж в исполнении Александра Баргмана), то страдания бедняжки Норы, ждущей от мужа героического самопожертвования, выглядели совсем нелепо и способны были только забавлять. Даже мысли героини Солопченко о самоубийстве подавались как несерьезная, чисто игровая аффектация сентиментальной дамы, в то время как у драматурга они являются одним из важнейших психологических факторов, постепенно преобразующих образ Норы¹⁶.

В конечном итоге «преображение» героини, входившее в замысел режиссера, оказывалось мнимым, ограничивалось запоздалым раскаянием незадачливой фантазерки после неотвратимого распада «киномиражей». Тут-то с неизбежностью и вступала в свои права чистая мелодрама, наконец освобождавшаяся от ироничного флёра стилизации. Нора покидала дом Хельмера не потому, что была уже *другой*, а по одной-единственной банальной причине: она не могла любить своего супруга, лишившегося лоска благородного героя-любownika. В самой трудной для любой актрисы сцене финального объяснения с мужем не замечалось никакого близкого к катарсису освобождения, но только неизбыточное женское горе из-за рухнувшей любви, выражавшееся теперь без экспрессивных вздохов, заломленных рук и введенных к потолку очей. Сострадать ей с неподдельной серьезностью могли, пожалуй, лишь сидевшие в зале подруги по несчастью. И уж совсем зависали в пустоте и фальши те мысли и отнюдь не шуточные вопросы, к которым приходит в финале драмы ибсеновская Нора. Даже если допустить: «в сущности какая разница,



С. Паршин –
доктор Ранк,
И. Савицкова –
Нора.
«Кукольный дом».
Александринский
театр, Санкт-Пе-
тербург

что именно говорят люди, когда хотят сказать только одно: «Я не люблю тебя больше»¹⁷, поверить в способность Норы-Солопченко прийти к мудрым заключениям, которые делает *изменившаяся* героиня Ибсена, было невозможно. Если же запланированное режиссером «жизненное преобразование» Норы оставалось химерой, то причина крылась отнюдь не в возможностях актрисы, а в концептуальном художественном решении постановщика, который не учел доказанное историей театра правило: стилизация как базовый формообразующий принцип с трагическим жанром трудно совместима¹⁸.

Но и вполне серьезное, не предполагающее никаких ироничных стилизаторских игр, отношение к фабуле «Кукольного дома» не гарантирует художественно убедительного контакта с пьесой Ибсена. Свидетельством тому – спектакль Александра Галибина, показанный весной 2005 г. в Александринском театре и оказавшийся еще одной вариацией на тему страданий «тонкой женской души».

Постановка была красивой, но внутренне статичной. Декорация Марины Азиян как будто делала зримым душевный мир героини, которую играла Ирина Савицкова: образу внешне прекрасной,

но странно холодной и слегка горделивой Норы (более напоминавшей ибсеновскую Гедду Габлер, чем очаровательную в своей непосредственности «куколку-жену») соответствовали нависавшая над сценой гигантская полусфера, напомнившая одному из рецензентов «холодное северное солнце»¹⁹, и казавшийся безграничным северный снежный равнинный пейзаж, что открывался за оформленными в стиле «модерн» белыми ширмами. Многочисленные детские игрушки, среди которых выделялись высокие массивные солдатики и фигурки рождественского вертепа, вносили в эту строгую картину резкий диссонанс, словно наглядно воплощая чуждое героине начало. «Своим» среди этих игрушек выглядел лишь инфантильный Хельмер (Дмитрий Воробьев), который вполне поделовому садился на трехколесный детский велосипедик и увлеченно разъезжал на нем по сцене в присутствии жены, отводившей от него в сторону свой безучастный, равнодушный взгляд. Обделенный, видимо, в детстве материнской лаской, Хельмер добивался женской любви, смешивая эротическое желание с чистейшим мальчишеством великовозрастного недоросля. Но что сделало *эту* Нору его супругой, было совершенно непонятно. Любовь? Никаких ее

следов в спектакле не замечалось. Жалость? Но подобный мотив с трудом годится для объяснения брачного союза, да и само это чувство казалось совсем не свойственным героине Савицковой. Деньги? Но ведь супружеская чета до недавних пор испытывала острую нехватку материальных средств. Воля тираничного отца? Но чем тогда объяснить в высшей степени рискованную тайную жертву, которую может принести лишь горячо любящая женщина?

Иногда героиня спектакля слегка подлаживалась под недотепу Хельмера, теребила игрушечного мишку, но было очевидно, что она чужда супругу, внутренне слишком выросла для него. Временами даже казалось, что она внутренне абсолютно пуста – настолько формальными, всего лишь *обозначенными* были многие жесты и интонации. Такая Нора могла бы покинуть дом своего супруга задолго до начала предложенной драматургом истории. Полное отсутствие осмысленного и психологически напряженного драматизма придавало действию спектакля анемичность, от которой не могла спасти его никакая фабульная интрига. Более того, внешние события вообще лишались *всякого* оправдания, становились натянутыми, искусственными, что и позволило Марине Дмитриевской еще раз выразить свое презрение к Ибсену и дать сложной драме до примитивности незатейливое толкование: «Интерес наших режиссеров к пьесе Генрика Ибсена “Нора” (sic! – А. Ю.) не вполне понятен. Уже приходилось писать о том, что “Кукольный дом” устарел безбожно и вряд ли кого-то сегодня взволнует история о том, как, спасая мужа Хельмера, “белочка, шалунья” Нора подделала подпись умирающего отца, чтобы, не тревожа старика, взять в долг деньги на лечение обреченного супруга, а потом муж, назначенный директором банка, обвинил ее в глубокой безнравственности – и посерьезневшая Нора ушла из дома, чтобы не портить троих детей и стать на досуге личностью... Все это сомнительное построение едва ли имеет

нынче какой-то смысл. Тем более – морально-нравственный (а именно морализаторства в пьесе – море, оно плещется в каждой фразе и выходит из берегов в монологах: 150 лет назад феминистические ростки были острейшей темой, а театр чувствовал в себе силы бороться с ложной социальной моралью)»²⁰.

Спектакль Александра Галибина в очередной раз доказывал: без погружения в «подводные течения» пьесы и тщательной работы с ними – как и без актрисы, обладающей способностью представить образ Норы *в развитии*, – сладить с «Кукольным домом» в современном театре не получится. Это хорошо понимал, к примеру, великий Ингмар Бергман, имевший огромный плодотворный опыт общения с драматургией Ибсена. «Понимаете, – сказал он в одном из интервью 1980 года, словно опровергая тогда еще модную в Европе теорию “смерти автора”, – когда имеешь дело с Ибсенем, 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»²¹. Кажется, что именно сегодняшним режиссерам, берущимся за постановку «Кукольного дома», адресованы замечания Бергмана из того же давнего интервью:

«Ф. Дж. М<аркер>. А как бы вы “пробылись” 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, что я могу внести в пьесу.** Большинство постановок исходят из начала пьесы и идут последовательно к концу, и финал всегда “обрушивается” неожиданно. Мне кажется, если уж ставить “Кукольный дом”, то надо начать с конца – постановщик

должен *знать*, что нужно двигаться от конца пьесы к ее началу, ведь именно так подсказывает вам сердце. И репетиции с актерами следует начать с конца пьесы. Потом, когда они подойдут к началу, финал будет для них предельно ясен. **Беда почти всех постановок “Кукольного дома” – в непонимании огромных трудностей, стоящих перед актерами. В непонимании красоты последней сцены** (жирный шрифт мой. – А. Ю.)»²².

Трагические финалы ибсеновских драм представляют для сегодняшних режиссеров одну из самых серьезных и даже неразрешимых трудностей. Слишком крупным для них оказывается категорично заданный драматургом масштаб мировоззренческих и экзистенциальных конфликтов. Осмыслить их не позволяет привычка к «пошлой» «малой правде» сегодняшней жизни, целиком игнорировать которую, конечно, невозможно. А потому и сохраняет актуальность наблюдение Е.Б. Вахтангова: «Ибсен страдает главным образом оттого, что его не брали с точки зрения больших, как глыбы, образов»²³. Все, что выходит за рамки «малой правды», которые можно до бесконечности и при этом вполне безнаказанно расширять в постановках пьес антиибсениста Чехова, представляется, видимо, нашим режиссерам чересчур «абстрактным» и «умозрительным»; потому в ибсеновских спектаклях последнего времени отчетливо проступает стремление все основательно «перестроить», где-то «обрезать», а где-то «существенно дополнить», дабы «приблизить устаревшую пьесу к реальной жизни наших современников». Тут-то и сказывается неспособность увидеть те «*определенные границы*», которыми, по глубоко верному замечанию Бергмана, Ибсен очертил круг возможностей режиссера. Вопрос «что я могу внести в пьесу?» нередко решается постановщиками с удивительным легкомыслием, которое в союзе с неумеренными амбициями приводит к самым печальным последствиям. Лучшим тому примером служит «реинтерпретированный»

Григорием Дитятковским «Росмерсхольм» (БДТ им. Г.А. Товстоногова, 2008).

«Кажется, нужно долго убеждать нынешние русские театральные круги в том, какой мощный, неумирающий драматизм заключен в пьесах Ибсена, – писал Николай Песочинский в своей небольшой рецензии на этот спектакль. – Может быть, попробовать воспользоваться аналогиями? “Росмерсхольм” рифмуется с “Бесами” Достоевского: жуть богоборчества, катастрофа религиозного сознания, на которое наступают лавина социально-политической энергии, столкновение сильнейших личностей: человека традиции и древней культуры, допустившего преступление и не находящего покоя, и человека без корней с иррациональной волей к утверждению новой реальности, когда “Бог умер” и сняты моральные ограничения. Дальше неизлечимые разлады с самим собой, преступления против бывших близких. Плюс бунт бессознательного и два противоположных типа любви в одной паре, два этажа страсти в притяжении и борьбе друг с другом. У Ибсена все это помещено на территорию древних культов, где философия не ограничивается этикой, а дополняется магией. В природе этой драмы есть предощущение сдвигов цивилизации. Это удивительно театрально! Понятно, почему Вахтангов, когда ставил “Росмерсхольм”, написал на режиссерском экземпляре: “Ибсен драматургичен”»²⁴.

В основном сказано верно. Без погружения в религиозные глубины этой сложнейшей ибсеновской драмы попытка наладить с ней сценический диалог – занятие малопродуктивное²⁵. И если что-то в позиции критика у меня вызывает серьезные возражения, так это утверждение, что «Дитятковский чувствует сверхреальную природу действия в пьесе», ибо «пространство спектакля, образованное замшелыми разрушающимися мощными колоннами, далеко отстоящими друг от друга, и зеркалами, исключает пропорции семейной драмы», а «музыкальный план строится

на основе сложного подавленно страстного симфонизма Вагнера, отсылающего к мифу (хор из «Тангейзера»)»²⁶. Причину неудачи спектакля критик видел исключительно в том, что «режиссура Дитятковского катастрофически не поддержана актерами»: «Возможно, актерам кажутся устаревшими и трагедия богоборчества, и осознание потери идеалов, они не видят этого в сущности современной жизни. Г. Дитятковскому не удалось их убедить, и получился не мрачный замок, а небольшой холмик»²⁷.

Допущение Н. Песочинского, что «Дитятковский чувствует сверхреальную природу действия в пьесе», отчасти подтверждается признанием режиссера из его интервью, предварявшего премьеру: «Я бы внутренне стремился к мифу. Меня тянет к нему, потому что мы ведем разговор о страстях. Страсть – это стихия... Тут нет логики (! – А. Ю.). Пьеса не выдерживает логического хода. Она вся на мотивах. Мотив побеждает логику»²⁸. Симптоматично, однако, что, сделав это признание, Дитятковский сразу же выдал главное противоречие своих представлений о пьесе: «Но, с другой стороны, я *очень хочу, чтобы это было смешно* (курсив мой. – А. Ю.). В пьесе же есть очень много смешного»²⁹.

Спору нет, элементы комического (связанные, к примеру, с образом Ульрика Бренделя) встроены Ибсеном в пьесу предельно отчетливо. Но с их строго фиксированной локализацией, не позволяющей безнаказанно проецировать комизм за установленные самим драматургом пределы, Дитятковский считаться не захотел. За что и получил заслуженное возмездие – не входивший в режиссерские намерения хохот публики в трагическом финале. Этот хохот недвусмысленно указывал на совершенную постановщиком подмену, результатом которой стал *псевдотрагический симулякр*, для пущей важности обильно приправленный музыкой Вагнера и упакованный в сценическую обертку Эмиля Капелюша «à la Гордон Крэг».

Отказавшись – видимо, в пылу «мифологических страстей» – от четко заданной драматургом логики, Дитятковский радикально омолодил ибсеновских героев. В тексте пьесы, где нет ни одной подробности, которой можно легко пренебречь, возраст Росмера и Ребекки зафиксированы с предельной точностью, и резкое омоложение обоих чревато срывом в нелепую историю «про молодых влюбленных», скрывающих друг от друга под покровом «идейных принципов» буйную игру гормонов.

Сорокатрехлетнего Йуханнеса Росмера режиссер превратил в двадцатипятилетнего юнца, успевшего (внимание!) не только стать пастором и добиться уважения паствы, но прожить долгие годы в браке, утратить жену и покинуть лоно церкви по причине глубокого мировоззренческого кризиса, вынудившего его сменить духовные ориентиры. Не потому ли исполнитель роли растерянно смотрел в партер, почти не общаясь с партнерами? Если кто-то и вызывал в этом спектакле неподдельное сострадание, так это исключительно молодой актер Руслан Барабанов, натужно выкрикивавший в зал неясные ему слова и всем своим поведением выдававший страстное желание поскорее убраться со сцены (хоть в водопад!), а лучше всего – навсегда исчезнуть из того «полижанрового» театрального опуса, в создании которого ему довелось участвовать.

Ребекка у Дарины Дружиной получилась вполне симпатичной современной девушкой, изо всех сил старавшейся походить на очкастую курсистку-нигилистку, которая, спешно обувшись для отъезда в деревню в массивные непромокаемые чоботы, громко зовет любимого ею студента жертвенно «служить народу». Порой она становилась похожей на «идейную» комсомолку-активистку, ретиво воплощающую в жизнь указы партии и правительства по освоению целины и призывающую любимого парня-тракториста к ударному коммунистическому труду³⁰.

Спектакль, шедший под названием «Парочка подержанных идеалов»³¹, невольно воспринимался как странная, лишенная всякой внутренней логики молодежная история, завершавшаяся взрывом неизжитого в подростковом возрасте суицидального синдрома. Герменевтическим ключом к постановке могла служить фигура одного из персонажей – Педера Мортенсгора, которому (как провидчески сказано у Ибсена в принципиально важной для развития действия сцене, «предусмотрительно» исключенной Дитятковским из спектакля³²) предстоит стать «предводителем и господином будущего», ибо он «способен прожить жизнь без идеалов». Можно согласиться с Е. Горфункель, нашедшей исполнение Федором Лавровым роли Мортенсгора «замечным и интересным» на фоне прочей «скудной и вялой растительности театрального Росмерсхольма»: «Не по возрасту представительный “деятель” с хорошо развитым чувством собственного достоинства, этот либерал из либералов (“патриот из патриотов”, как поется в куплетах Беранже–Курочкина) – самое уязвимое место прогрессивных доктрин, Ибсену ненавистных. <...> Молодой актер хорошо держит иронически-отчужденную интонацию по отношению к своему герою. С ним, с этим исполнителем и его персонажем нетрудно установить взаимосвязь, что пока что не выходит с другими персонажами»³³. Установить взаимосвязь с другими персонажами не выходило именно потому, что «Росмерсхольм» был прочитан Дитятковским словно глазами этого «представительного “деятели”», который без малейших колебаний – и уж тем более без всяких почтительных расшаркиваний перед норвежским классиком – нашел бы *всю* концепцию Ибсена «мифически», *гомерически* смешной. Не потому ли режиссер предпринял решительную «рокировку», поменяв местами актеров, игравших Росмера и Мортенсгора?

«Новый исполнитель Федор Лавров, – писал Н. Песочинский, не отказываясь от



С. Лосев – Брендель, Ф. Лавров – Росмер.
«Парочка подержанных идеалов». БДТ
им. Г.А. Товстоногова, Санкт-Петербург

намерения реабилитировать постановщика, – обнаруживает в роли Росмера судьбу маленького человека (вроде Пети Трофимова), который решил поверить, что у него миссия, что он может творить великие дела. <...> Наивного просветленного интеллигента-книжника Росмера она (Ребекка. – А. Ю.) превращает в социалиста-фанатика с пылающим взглядом, на некоторое время в нем появляется что-то лихорадочное, истерическое, болезненное. <...> Но в роли Ребекки есть еще один этаж. Когда открывается цена перерождения Росмера, человеческое в обоих героях оказывается сильнее сверхчеловеческого. Несмотря на свою посвященность в служение триумфу воли и “прогресса”, Ребекка должна любым способом выйти из игры (в театральном решении она возбужденно носится по сцене, прокрикивает (! – А. Ю.) монолог, в музыке слышится крещендо *Alleluia*). Росмер, наоборот, возвращается к безвольному младенческому сознанию. Теперь его убьет не столько прыжок в воду, сколько комплекс неполноценности бессильного подчиняющегося маленького человека»³⁴.

Во второй редакции спектакля логика Дитятковского наконец прорисовывалась, выявляя в интеллектуально утончившемся режиссерском замысле скрытые «фрейдистские» коннотации. Воистину, в найденном режиссером решении «человеческое

оказывается сильнее сверхчеловеческого»: *трагически радостное* жертвоприношение, которое свершают в финале ибсеновские герои, обернулось амбивалентной симптоматикой маниакально-депрессивного психоза как вполне естественного результата затянувшегося сексуального воздержания и навязчивого желания молодых людей (не иначе как студента Пети и курсистки Ани) прыгнуть выше собственных голов. В новой версии финала злосчастной «Парочки» ироничное продолжение «Вишневого сада» было придумано Дитятковским весьма убедительно. Вот, пожалуй, единственный «ценный плод» захвативших воображение режиссера «мифологических страстей», которые, не обретя требуемой Ибсеном логики, закономерно привели постановщика к безрадостному итогу: маленький спектакль,



М. Луговая – Гедда. «Гедда Габлер». Александринский театр, Санкт-Петербург

поставленный с большими претензиями на большой сцене БДТ, очень быстро исчез из репертуара, оставив после себя главным образом анекдотические воспоминания.

Не настолько нелепой в своей претенциозности, но ничуть не более содержательной оказалась адаптированная Камой Гинкасом к современным реалиям «Гедда Габлер» (Александринский театр, 2011). Если оставить в стороне отзывы тех рецензентов, которые по самым разным причинам готовы заранее одобрить все, что делает Гинкас или что появляется на сцене «Александринки», реакцию театрального Петербурга на этот спектакль можно предсказать грубоватым, но метким отзывом: «Суть спектакля Гинкаса, кажется, не в жизненной позиции, а в желании показать Питеру “козью морду”. <...> Если над мудреными опытами младших коллег Гинкаса еще можно ломать копыта и искусственно раздувать из них событие, то от мастера ждешь по крайней мере внятного художественного высказывания. От “Гедды Габлер” афиша получила лишь выпендрей»³⁵.

Не стоит думать, что резкая оценка вызвана непониманием нового художественного языка, якобы предложенного Гинкасом. Никакой театрально-эстетической новизны в спектакле не найти. Более того, в его форме отчетливо проступает тяготение постановщика к давно заезженным приемам. «Мизансценического разнообразия не наблюдается, – резонно отметил в обстоятельной рецензии Антон Сергеев. – Большую часть времени герои привязаны к обстановке, перемещаясь от дивана к столу, затем на авансцену и обратно. <...> Каким-то умопомрачительным образом современный спектакль мизансценируется по лекалам далекой древности»³⁶. В сценографии Сергея Бархина тоже нет никаких эстетических откровений. Предупреждая входящих в зал зрителей о том, что действие пьесы Ибсена вынесено в современность (такая хронологическая пертурбация стала сегодня общим местом), декорация создает

образ искусственного, словно навсегда «замерзшего» мира, состоящего исключительно из стекла и пластика. Помещенное в глубину сцены засохшее деревце как будто заранее сообщает, что органическая жизнь в этом мире давно отсутствует, и мысль сценографа недвусмысленно намекает: с торчащим посреди безжизненного интерьера деревцем соотнесен образ героини спектакля. Режиссура Гинкаса не прибавляет к сценографии Бархина ничего существенного.

«Для меня очень важно, что Гедда – девчонка, а не дама, а все окружение – гораздо старше, другого поколения, – говорил постановщик в интервью. – Она – порождение переломных исторических моментов. Когда молодежь намерена жить так, как считает нужным, и не хочет учитывать ничего, что было до них»³⁷. Можно было предположить, что Гинкас, превративший ибсеновскую двадцатидевятилетнюю Гедду в девчонку-подростка, увлекся темой борьбы поколений и сумел так воспользоваться совершенно чуждой этой теме пьесой, что в спектакле возникла драматургия, выстроенная самим режиссером. Однако нового драматургического начала в этой «Гедде Габлер» не обнаружилось, появились лишь бесчисленные противоречия между художественно статичной мыслью режиссера и конструктивно четко заданной Ибсеном драматургической динамикой.

Именно удручающая бесконфликтность, плохо закамуфлированная «эпатажным» поведением Гедды-девчонки, сделала спектакль Гинкаса сильно проигрывающим постановке «Гедды Габлер», осуществленной Владиславом Пази в Театре им. Ленсовета (2006). Тому спектаклю критика предъявляла разные, в том числе вполне оправданные, претензии, суть которых состояла главным образом в том, что режиссер предельно упростил пьесу Ибсена, вычитав из нее всего лишь сюжет семейной драмы, построенный на печальных последствиях «неравного брака». Гедда Габлер, сыгранная Еленой Комиссаренко, оставалась холодной и не

испытывавшей ни к кому любви властной аристократкой, третирующей мелкий, но все же наполненный человеческим теплом мещанский мир, представленный режиссером с гораздо большей симпатией, чем та, которой скудно одарила актриса свою героиню. Спектакль Пази спасала заданная Ибсеном логичная действенная конструкция, которой старательно придерживался режиссер и которая придавала внятность этому небогатому смыслами сценическому опусу. В постановке же Гинкаса не возникает *никакого* драматического напряжения. Героиня Марии Луговой самовлюбленно разгуливает по сцене почти нагишом и, видимо, строит свои «козьи морды» публике, потому что никто из персонажей не только не удивляется ее «эксцентричному» поведению, но будто вовсе его не замечает. Казалось бы, «гламурная» хулиганка должна в ответ на такое оскорбительное для нее отсутствие реакции изобретать все новые и новые способы привлечения к себе всеобщего внимания. Но эта Гедда удивительно однообразна, и никаких новых способов эпатажа, как никакой внятной реакции на него, в спектакле не возникает (уж не из-за того ли Гедда кончает с собой, что ей не удастся никого, *даже публику*, хотя бы чуточку разозлить?). И уж тем более не намечается даже отдаленной связи между этой примитивной юной хабалкой и героиней Ибсена, в душе которой, по словам автора, глубоко затаилась «истинная поэзия»³⁸.

«И без бунта нельзя – и бунтарь нынче непереносим; и обывателем быть стыдно – и не быть им означает прервать линию жизни вообще». Так сформулировала «голую суть» спектакля Гинкаса Марина Дмитриевская³⁹. Однако в сегодняшних условиях привычная оппозиция «бунтарь/обыватели» размыта настолько, что извлечь из нее сколько-нибудь серьезную драматургическую коллизию сложно. «О парижском декаденте над рюмкой абсента, о безумном левом радикале и террористе, наконец, даже о грубияне и босяке, игнорирующем нормы приличия,



*Е. Комиссаренко –
Гедда Габлер.
«Гедда Габлер».
Театр им. Ленсове-
та, Санкт-Пете-
бург*

можно было сказать: «Они хотя бы не филистеры». Еще хиппи надеялись быть чем угодно – только не филистерами. Уже в их время надежда была иллюзорной, но еще могла всерьез привлекать. Теперь ни один разумный человек ей не поддастся. В наше время все компоненты некогда антифилистерского набора – «сексуальная революция» + левая идеология + «феминизм» + литературно-журнальный гробианизм⁴⁰ и т. д. и т. п. – до конца совпали с филистерством, стали с ним не то что совместимы, а просто ему тождественны. <...> Одно позднее стихотворение Вяч. Иванова очень точно рисует картину мира, в котором «мир плоско выравнен», до того плоско, что *безразлична и стерта даже, казалось бы, практическая и прозаическая грань между нормой и бунтарством* (курсив мой. – А. Ю.):

*Теперь один запас понятий,
Один разменочный язык
Равняют всех в гражданстве братий;
Обличья заменил ярлык.
Бьют тем же шаром те же кегли
Бунтарь, епископ и король...»⁴¹.*

То, что в сороковые годы прошлого века сумел разглядеть русский поэт, живший в охваченной мировой войной Италии, до сих пор ускользает от взгляда маститого режиссера-«семидесятника», «загипнотизированного» привычной для него темой

молодежного контркультурного бунта. Не только пьеса Ибсена, но и сама сегодняшняя реальность, в которой «культура» и «контркультура» стали почти неразличимыми, не позволяет относиться к этой теме как к способной генерировать драматургическое напряжение. Вот почему в спектакле Гинкаса не оказалось «ни страсти, ни фантазии, ни простой изобретательности», а его героиня может растрогать, по меткому замечанию рецензента, «разве что обитателей Рублевки»⁴². Режиссер *только сопоставил* две разновидности филистерства – новую и старую (представленную подчеркнуто старомодными и не очень внятно сыгранными персонажами, окружающими Гедду), не сумев придать этому сопоставлению драматургически убедительный и оригинальный современный смысл.

Еще более курьезным сценическим казусом обернулась тема бунта в постановке «Врага народа», осуществленной в МДТ Львом Додиным⁴³. Столь же курьезной – хотя и заранее ожидавшейся – оказалась реакция на нее большинства петербургских театральных критиков. «Исповедь сына века» (Г. Коваленко)⁴⁴, «Горе от ума и таланта» (Д. Циликин)⁴⁵, «Извините, на сцену вышел герой» (Т. Москвина)⁴⁶, «Доктор Стокман вышел на Болотную» (О. Кармунин)⁴⁷ – вот самые броские заголовки рецензий, «одически» воспевавших спектакль

как выдающееся событие российской театральной жизни. В памфлете, который рискнула предложить читающей публике редакция «Петербургского театрального журнала», автор этих строк без обиняков выразил свое отношение к этому причудливому феномену⁴⁸. Спектакль, в котором, как ни крути, все же звучит со сцены излюбленное Ибсеном *motto* «Большинство никогда не бывает право!», вызывает бурные рукоплескания именно этого большинства, представленного и высокими (а также не очень) петербургскими чиновниками, и «бунтарями», регулярно выходящими на Марсово поле из своих «хомячковых» квартир и офисов, дабы немножко там «побузить» и «расслабиться», и законопослушными гражданами, усвоившими беспрестанно повторяемую мантру «Додин – наше все!» и готовыми счесть безбожником всякого, кто посмеет в ней усомниться.

Все это закономерно. Если спектакль Томаса Остермайера, продемонстрировавший всю фальшь деградировавшего европейского либерализма⁴⁹, вызвал чрезвычайно бурную и неоднозначную реакцию зрителей и критиков⁵⁰ (в подтверждение тому, что из подлинно бунтарской пьесы Ибсена и сегодня можно изготовить хорошо «проперченное» театральное блюдо, провоцирующее у многих тяжкое «несварение»⁵¹), то в России,

где политическая жизнь кажется навсегда «подмороженной», приготовленное Додиным *пресное* «блюдо» пришлось, что называется, вполне «ко двору».

В пьесе Ибсена силовые линии действия прочерчены максимально резко, конфликт неуклонно *обостряется*, распространяясь *вглубь* и *вширь* и превращаясь из столкновения добропорядочного врач-правдолюбца Томаса Стокмана со своим братом-градоначальником в битву одиночки-вольномдумца – затравленного, готового бросить вызов всему миру – с погрязшей в мещанских предрассудках толпой. Режиссер же приложил поистине титанические усилия, чтобы, *размыв* и *растворив* до состояния сладенькой жижи заданный драматургом *острейший конфликт*, заменить его банальной дидактикой, подаваемой, однако, как нечто в высшей степени глубоко-мысленное и многозначительное. В отличие от *enfant terrible* сегодняшнего европейского театра Томаса Остермайера, Додин препарировал Ибсена с целями вполне благонамеренными, не нарушающими покоя ни начальственных бонз, ни мирного обывателя. Устранив разъяренную толпу из знаменитого четвертого действия, дополнив текст «Врага народа» собственными благочестивыми сентенциями (к примеру, о Христе и Варраве), преподносимыми публике



С. Курышев –
Стокман.
«Враг народа».
МДТ, Санкт-Петербург

елейным голосом Сергея Курышева⁵², постановщик изъяснялся из реплик героя почти все, что и сегодня может потревожить спокойствие «либерально» настроенных умов, привыкших мыслить позавчерашними стереотипами. Результат оказался на редкость эффективным: «смело» направленные прямо в зал монологи Стокмана – Курышева не кажутся неслыханно-дерзкими даже поклонникам Дмитрия Киселева и Аркадия Мамонтова.

Герой Ибсена не прост, он остро *трагикомичен* – как мольеровский Альцест или бессмертный герой Сервантеса⁵³. Герой Додина-Курышева только *нелеп* – как нелеп упивающийся морализаторством Фома Фомич Опискин, вдруг вознамерившийся занять вакантное в сегодняшнем театре место Гамлета. Лекционно-проповеднические потуги народившегося в МДТ Фомы Фомича Стокмана выглядят жалкой, лишенной драматургического смысла пародией на яростные речи ибсеновского смутьяна. К развернутому в пьесе конфликту они не имеют ровным счетом никакого отношения. Если же из некогда гремевшей на всю Россию драмы-провокации, рождавшей в воображении Станиславского мысли о Петропавловке⁵⁴, получилось плоское «моралите» с чертами производственной пьесы позднесоветского периода (с осторожнейшими «подмигиваниями» и «острейшими» морально-нравственными коллизиями в духе мучившей гельмановских строителей дилеммы «брать премию или не брать»), то приходится лишь подивиться столь оригинальному сопряжению традиций с новаторством.

Обращаясь к ибсеновской драматургии, младшее поколение петербургских режиссеров уходит от «мэтров» не так далеко, чтобы говорить о наметившемся прорыве.

«Привидения» в МДТ⁵⁵ – очень правильный спектакль «по Ибсену» и столь же логичное (в контексте других его постановок) высказывание режиссера Олега Дмитриева⁵⁶. Не берусь уверенно судить,



Сцена из спектакля «Привидения». МДТ. Санкт-Петербург

сколь логично в контексте творчества режиссера это художественное высказывание, но выражение «очень правильный спектакль «по Ибсену»» приходится в данном случае расценивать лишь как во всех смыслах ироничное. Что бы ни говорил Олег Дмитриев в своем предпремьерном интервью о теме наследственности («не физиологической, а нравственной», о губительной для человека лжи и т. д. и т. п.⁵⁷ – судить о работе режиссера нужно не по его декларациям (настораживающе банальным), а по сценическому результату. Им стала не лишенная, надо признать, затейливости *мелодраматическая* история о том, как молодая и не утратившая привлекательности современная вдовушка (фру Алвинг) ищет способ женить на себе давнего любовника (пастора Мандерса), от которого, как намекает нам постановщик,

она еще в первые годы своего замужества родила сына Освальда, позднее ставшего художником, уехавшего в Париж и, скорее всего, там «нагулявшего» сифилис. Крах планов вдовы на новый брак и требующая слишком большой мороки болезнь сына (*материнской* любви к которому эта фру Алвинг совсем не испытывает) оказываются в спектакле заслуженным возмездием за грехи ее молодости – из-за чего, видимо, героиня и подправляет слова врача, поставившего Освальду печальный диагноз: не «грехи отцов», как считает тот, а «грехи *матерей* падают на детей». В конце спектакля помрачневшая вдова, утратившая жизненную перспективу после отъезда давнего любовника – этого трусливого, лицемерного, жалкого слизняка – и не желая возиться с пришедшим в парализованное состояние сыном, хладнокровно принимает решение уйти вместе с ним из жизни: наполнив два бокала смешанным с морфием шампанским, она садится, держа их в руках, у ног Освальда и застывает в полном безмолвии. Вот, собственно, и вся история, рассказанная нам режиссером, который основательно перекроил текст и действие драмы, не забыв «переосмыслить» характеры и психологические мотивации. Рассказанная, вдобавок не совсем логично, без малейшей иронии и с налетом многозначительности, неспособной даже в малой степени закамуфлировать совершенную постановщиком редукционистскую подмену...

Впрочем, приходится выразить признательность Олегу Дмитриеву хотя бы за то, что он не впал в смысловую и стилистическую пошлость, без тени смущения продемонстрированную минувшей зимой Алексеем Утегановым на Малой сцене Театра им. В.Ф. Комиссаржевской. В самом деле, невозможно наблюдать без смеха, как слегка подвыпивший Освальд появляется перед публикой в первом действии с контрабасом и начинает, дергая инструмент за струны, весело напевать «Мама, дай мне солнце»; затруднительно без сильного смущения

следить и за тем, как за беззащитным пастором Мандерсом со всей неуместной женской пылкостью охотятся фру Алвинг и ее горничная Регина и как по ходу спектакля то одному, то другому персонажу становится дурно, они по очереди прилегают на диван, и зрителям кажется, что кто-нибудь из них вот-вот отдаст концы (кто у кого заразился сифилисом, публике приходится решать самостоятельно). Трудно сказать, какие концептуальные цели преследовал постановщик этого курьезного спектакля, но в его неожиданном прочтении драма Ибсена превратилась в предостережение: «Граждане, предавайтесь без стеснения сексуальным наслаждениям, но все же не забывайте о профилактике венерических заболеваний».

Алексее Утеганову автор этих строк никаких претензий, разумеется, не предъявляет. Другое дело – Олег Дмитриев, который *мог бы* по-новому осмыслить спор между «истиной» и «идеалами», занимающий центральное место в диалогах фру Алвинг и пастора Мандерса. В условиях, когда «истина», перестав рядиться в гуманистические одежды, обернулась тотальным релятивистски-нигилистическим отрицанием всякой истины, а «идеалы» бормочут ей в ответ нечто по большей части маловразумительное, начинаешь лучше понимать реакцию Ибсена на вызванное пьесой бурное негодование современников: «Было высказано, что книга проповедует нигилизм. Отнюдь нет. Она вообще ничего не проповедует. Она лишь указывает на то, что и у нас, как в других местах, под наружной оболочкой спокойствия бродит нигилистическая закваска»⁵⁸. В «Привидениях» истина (без кавычек) весьма далека от плоского морализаторства и не дает перевеса ни одной из спорящих сторон, обрекает обе на сокрушительное поражение. Едва ли не самая мрачная из ибсеновских драм беспощадно расправляется с иллюзией прогресса, владевшей умами европейской интеллигенции на протяжении как минимум двух столетий и до сих

пор вдохновляющей энтузиастов, рвущихся навстречу трансгуманистическому «дивному новому миру». Но для того, чтобы тема краха иллюзий обрела содержательное сценическое воплощение, режиссеру следовало сосредоточиться не на матримониальных заботах вдовушки (совершенно чуждых, заметим, героине Ибсена), а на отчаянных и безуспешных попытках *любящей матери* одолеть преследующие ее «привидения»⁵⁹, полностью освободить себя и сына от власти прошлого. Тогда трагическая ирония финальной сцены могла бы *по-настоящему* повергнуть и героиню, и публику в шок: если фру Алвинг вправду желает реализовать себя как мать, пусть получит навсегда впавшего в младенчество Освальда; если же ей хочется до конца разделаться с властью прошлого, пусть выполнит просьбу сына, дав ему смертельную дозу морфия, – ведь с прошлым связывает ее в первую очередь он.

Некоторые «подводные течения» сложнейшей драмы не ускользнули от внимания Олега Дмитриева. – Все персонажи в этой пьесе Ибсена терпят крах, за исключением столяра Энгстранна, обретшего в спектакле МДТ отличающую его от прочих сценических персонажей смысловую емкость. В облике, поступи, интонациях, которыми наделил своего героя Сергей Козырев, чувствуется суровая, сдержанная, уверенная в себе зловещая сила, без труда сокрушающая все препятствия в мире мелких людишек, неспособных противопоставить ей сколько-нибудь значимую альтернативу. Если помнить, что Ибсен с помощью многочисленных и весьма изощренных символических аллюзий представил Энгстранна «дьяволом», неуклонно движущимся к своему триумфу (в линии Энгстранн/Мандерс драматург выстроил без труда считываемую скандинавами ироничную инверсию



*Сцена из спектакля «Кукольный дом».
Театр «Приют комедианта», Санкт-Петербург*

фольклорного сюжета о том, как черт попробовал поставить себе на службу пастора, но пастор изловчился и подчинил себе черта), то следует похвалить актера и постановщика за их догадливость. Но как бы Олег Дмитриев ни пытался подчеркнуть «дьяволизм» Энгстранна (заставляя его, к примеру, проделывать загадочные манипуляции с яблоками, передаваемыми им то одному, то другому персонажу), режиссерское прочтение драмы не обрело большую объемность. В целом оно остается в зоне проблем сорокалетней женщины, боящейся одинокой старости и тщетно пытающейся устроить свою личную судьбу.

Те же претензии легко предъявить и постановке «Кукольного дома», осуществленной молодым московским режиссером Юрием Квятковским на сцене петербургского театра «Приют комедианта» (2012). У этого недолго просуществовавшего спектакля было одно достоинство, выгодно отличавшее его от других сценических опусов по Ибсену. Независимо от того, осознавал ли это сам постановщик, ему удалось выявить чуть ли не главную причину неудач, сопряженных с попытками сегодняшнего театра наладить содержательный диалог с драматургией великого норвежца. И пускай автору этих строк абсолютно чужда облюбованная постановщиком «арт-футур» эстетика, он не видит оснований считать совсем провалившимся этот весьма рискованный режиссерский эксперимент.

Программка к спектаклю предупреждала зрителей:

«История о том, как молодая женщина, погруженная в домашний уют и тихие семейные радости, вдруг осознает себя личностью и решается на смелый для XIX в. поступок – бросает богатого мужа и уходит в никуда, отстаивая свое право на свободу и независимость, – перенесена в спектакле в будущее. Герои помещены в некое идеальное пространство, где высокотехнологичные устройства упреждают все желания и душевные движения, а значимость челове-

ческих отношений уменьшается до предела. В спектакль включен не только канонический текст драмы, но и монологи актеров, в которых они делятся своими мыслями по поводу проблем, поднимаемых пьесой».

«Канонический текст» был в спектакле существенно подправлен, но его редакция, выполненная режиссером совместно с Андреем Стадниковым, сохраняла выстроенный Ибсеном драматургический каркас. Воспользовавшись им, Квятковский не стал иронизировать над «устаревшей», как многим кажется, фабулой. Иронии он предпочел юмор – иногда легкий, иногда грубоватый, а иногда окрашенный пронзительной, но нигде не срывающейся в пошлый мелодраматизм лирикой. Лирика в этом спектакле заметно преобладала, и именно ей по преимуществу служили «зонги» и «исповеди» актеров, на время прекращающих изображать своих персонажей. Эти «исповеди», радикально менявшие способ актерского существования, были, пожалуй, наиболее точной по воздействию находкой постановщика. В какой-то момент в маленьком зрительном зале включался свет, сцена при этом так же внезапно погружалась в полумрак, и на ней появлялись актер или актриса, сядившие на стул поближе к публике. Кто-то невидимый, говорящий в микрофон, задавал вышедшему из роли исполнителю вопрос, в ответ на который тот (в манере «ноль-verbatim») рассказывал историю из собственной жизни, весьма отдаленно соотношенную с ситуацией его героя. Насколько правдивы все эти истории, неизвестно, но прием себя оправдывал: поначалу создавалась дистанция между зрителем и событиями пьесы, но стоило лишь игре возобновиться, эмоциональная вовлеченность в происходящее на сцене заметно усиливалась как у актеров, так и у публики (порождая своеобразный эффект «Брехт наоборот»).

Впрочем, столь смелая «прививка» Театра.doc. к классической драме Ибсена оставалась действенной лишь на первых

представлениях. С течением времени исполнители стали «забалтывать» текст «исповедей», нивелируя формообразующий контраст между разными способами актерского существования. Возникшие из-за этого эмоциональные «провисания» обнажили непростроенность режиссерской логики, пренебрегшей «внутренним действием» драмы – психологическим становлением Норы. На премьере казалось, что эффект «остранения» позволил режиссеру обойти опаснейшие рифы, коварно установленные Ибсеном. Однако дальнейшая жизнь спектакля разрушила эту иллюзию.

И все же тематический посыл спектакля заслуживает пристального внимания. Именно он указывает на главный проблемный узел в отношениях сегодняшнего театра с ибсеновской драматургией.

Да, не в меру амбициозные трагические герои Ибсена, отчаянно сражающиеся за право быть и оставаться личностями в безжалостно нивелирующем личностное начало мире, могут сегодня восприниматься как анахронизм. Но не потому что, как говорят, вера в возможности личности основательно подорвана, а потому что на повестке дня уже стоит новая проблема: *возможно ли в условиях стремительно дегуманизирующейся социальной реальности сохранить не то что личностное начало, но хотя бы элементарную человечность?* Именно этот вопрос взволновал молодого режиссера, именно его он извлек из пьесы Ибсена, поостерегшись вступить с великим норвежцем в неуместный спор.

История женщины XIX в., возманившей стать духовно независимой личностью, была преобразована Юрием Квятковским в другую (но образующую ей параллель) историю о людях сегодняшнего и в еще большей мере завтрашнего дня. Привыкшая к роли «социально успешной», «конкурентоспособной», «крутой» и «эффективной» биологической особи, Нора, благодаря обрушившимся на нее несчастьям, обретает прежде как будто совер-

шенно отсутствовавшую у нее душу. Грусть, боль и в то же время неподдельная радость от такого неожиданного обретения – вот что выражала в финальном объяснении с Хельмером направленная куда-то поверх зрительного зала улыбка Ольги Белинской (игравшей на премьере всю последнюю сцену с удивительной трепетностью) – улыбка, предельно точно передававшая смысл метаморфозы, через которую, пусть не во всем психологически убедительно, проходила сыгранная актрисой героиня. По нынешним временам, согласитесь, и это дорогого стоит.

Итак, можно лишь сожалеть о том, что, обращаясь к ибсеновским драмам, сегодняшняя сцена – причем не только петербургская – *редуцирует* их содержание, не добираясь до его глубинных пластов. Одни превращают драматургию Ибсена в материал для игры с театральной формой, другие, простодушно доверяясь фабуле, транспонируют трагедию в тональность мелодрамы или шоу, третьи используют пьесу для иллюстрации незамысловатых тезисов. Великий норвежец, предупреждавший об опасности уничтожения личностного начала, его растворения в безликой массе, на наших глазах превращается в жертву общества потребления и его массовой культуры. Всплеск интереса нашего театра к Ибсену можно было бы объяснить едва наметившимся и пока еще очень слабым неприятием тотального измельчания культуры, желанием обратиться к крупномасштабным темам, подлинно значительным героям и драматургическим коллизиям. Однако не только многочисленные внутритеатральные проблемы, но и современные российские реалии оставляют мало шансов для содержательного ответа на этот пока лишь робко заявленный общественный запрос.

Если он окрепнет, обретет силу и конкретность *жизненно необходимого* требования, Ибсен, будем надеяться, станет верным союзником русского театра в нешуточной борьбе, которая ведется ныне за человеческие умы и души.

- 1 Данные 2006 года, приводимые в статье: Бюсет Б. Ибсен как спасательный плот // Ибсен глазами норвежских писателей. / Сост. Б. Бюсет. Oslo: Gyldendal, 2006. С. 7. Отметим, что в этом «соревновании» Ибсен неизменно конкурирует с Чеховым, то уступая своему русскому *vis-à-vis*, то вырываясь вперед.
- 2 См.: Аверинцев С.С. Моя ностальгия (1995) // Аверинцев С.С. Связь времен. / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. Киев: Дух і Літера, 2005. С. 398–407 (Собр. соч. Т. 3).
- 3 Там же. С. 399.
- 4 См.: Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 7. С. 344.
- 5 Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по философии истории. СПб.: Наука, 1993. С. 83–84.
- 6 См.: Берковский Н.Я. Ибсен // Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. С. 449.
- 7 Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент жизни: в 2 ч. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии, 2011. С. 701.
- 8 Там же. С. 635.
- 9 Поэтому нет оснований считать опровергнутой давнишнюю характеристику постмодернистской культурной парадигмы как «руинизации» всего осмысленного и «подарка для амбициозной посредственности» (см.: Давыдов Ю.Н. Современность под знаком «пост» // Континент. 1996, № 89. С. 301–316; Гальцева Р.А. Второе крушение гуманизма // Там же. С. 317–324).
- 10 «Чтобы стать другим» (норв.). См. слова Хельмера в финальной сцене «Кукольного дома»: Ибсен Г. Собр. соч.: в 4 т. М.: Искусство, 1957. Т. 3. С. 452.
- 11 Durbach E. A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation. Boston: Twayne Publishers, 1991. P. 58–59.
- 12 Дмитриевская М. Утраченные иллюзии // Петербургский театральный журнал. 2003, № 33. С. 33.
- 13 Из интервью Михаила Бычкова на радио Свобода (URL: <http://www.svoboda.org/programs/th/2004/th.062004.asp>).
- 14 Там же.
- 15 Одним из первых на это обратил внимание Георг Брандес, давший персонажу Ибсена такую лаконичную характеристику: «Эстетик в самом расхожем датском понимании à la Кьеркегор» (Brandes G., Brandes E. Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmænd. København: Gyldendal, 1940. Bd. 2. S. 58).
- 16 Как свидетельствуют ранние записи Ибсена к «Кукольному дому», озаглавленные им «Заметки к современной трагедии», пьеса должна была заканчиваться гибелью героини (см.: Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D.A. Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933. Bd. 8. S. 368). И хотя в окончательной редакции финал стал иным, трудно усомниться в том, что готовность Норы к самопожертвованию воспринималась автором столь же серьезно, сколь серьезно относился Кьеркегор к позитивным экзистенциальным возможностям суицидных мечтаний: «Самоубийство как тайно задуманный выход несомненно обладает известной силой, придающей жизни особую интенсивность. Мышление к смерти уплотняет и концентрирует жизнь» (Kierkegaard S. Dagbøger. København: Gyldendal, 1963. Bd. 3. S. 208). Подробнее об эволюции образа Норы в ходе действия ибсеновской драмы см.: Юрьев А.А. Первый «Кукольный дом» (Окончание) // Театрон: Научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. 2012, № 2 (10). С. 54–59.
- 17 Тропп Е. «Кинематограф, три скамейки, сентиментальная горячка...» // Петербургский театральный журнал. 2003, № 33. С. 32.
- 18 Комментируя это правило, К.Л. Рудницкий в свое время писал: «Стилизация диктует взгляд на персонажей чуть свысока, усугубляет их очевидную забавность, обязательно дает зрителю почувствовать – и просмаковать – момент игры. <...> В такой системе нескрываемых условностей всегда бывает возможно увидеть и мрачную, трагическую изнанку комедийной игры (т. е. возможен выход в гротеск), но тем не менее игра остается игрой» (Рудницкий К.Л. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М.: Наука, 1990. С. 51). В спектакле Михаила Бычкова ирония нигде не приближалась к гротеску.
- 19 Герусова Е. Холодно и ясно: «Нора» в Александринском театре // Коммерсантъ – Санкт-Петербург. 2005, №86 (3170), 14 мая. С. 15.
- 20 Дмитриевская М. Записки из мертвого дома // Петербургский театральный журнал. 2005, № 2 (40). С. 36.
- 21 Бергман И. Два интервью // Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино. / Сост. А.В. Парина, В.В. Гульченко. М.: Радуга, 1985. С. 33.
- 22 Там же. С. 34.
- 23 Вахтангов Е.Б. Заметки на режиссерском экземпляре «Росмерсхольма» // Евгений Вахтангов: <Сборник>. / Сост. Л.Д. Вендровская, Г.Л. Каптерева. М.: Издательство ВТО, 1984. С. 177.
- 24 Песочинский Н. Росмерсхольм // Петербургский театральный журнал. 2008, № 3 (53). С. 20.
- 25 Подробно о мистериальной природе «Росмерсхольма» см.: Юрьев А.А. Мистериальная

- традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2013. С. 99–152.
- 26 *Песочинский Н.* Росмерсхолм // Петербургский театральный журнал. 2008, № 3 (53). С. 20.
- 27 Там же. С. 20–21.
- 28 *Калинина Д.* «Парочка подержанных идеалов» в БДТ им. Г.А. Товстоногова // Театральный Петербург. 2008, № 8 (146), 16–30 апреля. С. 13.
- 29 Там же.
- 30 Своего апогея эта странная «образность» достигала дважды – в момент, когда Ребекка-Дружина обращалась к Росмеру со словами: «Да, новые отношения к окружающему миру. Жить, действовать, работать. А не сидеть тут, ломая себе голову над неразрешимыми загадками», и затем на протяжении почти всей финальной сцены.
- 31 Ироничная метафора из отсутствовавших в спектакле реплик Ульрика Бренделя («Не найдется ли у тебя лишнего идеала – или парочки? <...> Мне бы парочку подержанных идеалов») автоматически перенесена постановщиком в реплику Росмера перед финальным уходом героев к водопаду. Она торопливо и судорожно «кидалась» молодым актером прямо в публику: «Мы оба идем рука об руку, Ребекка, мы, парочка подержанных идеалов!» (!).
- 32 См.: *Ибсен Г.* Собр. соч. Т. 3. С. 819–821.
- 33 *Горфункель Е.* Не бывает дыма без огня, или Идеальный театр в пустоте // Петербургский театральный журнал. 2008, № 3(53). С. 23.
- 34 *Песочинский Н.* Возвращение в Росмерсхолм: новая редакция спектакля // Петербургский театральный журнал. 2009, №1(55). С. 174–175.
- 35 *Кингисепт М.* Гинкас раздел Ибсена до белья и пистолета // Известия – Санкт-Петербург. 2011, № 187 (28448), 10 октября. С. 6.
- 36 *Сергеев А.* В отсутствие любви // Петербургский театральный журнал. 2011, № 4 (66). С. 68.
- 37 Режиссер Кама Гинкас: «В творчестве запретов нет» // Аргументы и факты – Санкт-Петербург. 2011, № 38 (934), 21–27 сентября. С. 35.
- 38 *Ibsen H.* Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D.A. Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1934. Bd. 11. S. 501.
- 39 См.: [Марина Дмитриевская о спектакле] // Петербургский театральный журнал. 2011, № 4 (66). С. 71.
- 40 Т. е. смакование непристойностей.
- 41 *Аверинцев С.С.* Моя ностальгия (1995) // *Аверинцев С.С.* Связь времен. С. 405–406.
- 42 *Сергеев А.* В отсутствие любви // Петербургский театральный журнал. 2011, № 4 (66). С. 67, 71.
- 43 Премьера спектакля была сыграна в феврале 2013 года.
- 44 *Коваленко Г.* Исповедь сына века // Независимая газета. 2013, 11 февр. (URL: http://www.ng.ru/culture/2013-02-11/10_ispoved.html).
- 45 *Циликин Д.* «Враг народа» в Малом драматическом театре: Горе от ума и таланта // Ведомости. 2013, 11 февр. (URL: http://www.vedomosti.ru/lifestyle/news/8923471/gore_ot_uma_i_talanta).
- 46 *Москвина Т.* Извините, на сцену вышел герой // Аргументы недели. 2013, 28 марта (URL: <http://argumenti.ru/culture/n382/242526>).
- 47 *Кармунин О.* Доктор Стокман вышел на Болотную // Известия. 2013, 12 февр. (URL: <http://izvestia.ru/news/544778>).
- 48 См.: *Юрьев А.А.* Апофеоз беззубого «одиночества», или Еще одно новое платье голого короля // Петербургский театральный журнал. 2013, № 1 (71). С. 80–84.
- 49 Не забудем все же, что ибсеновский герой вступает в схватку не просто со сплоченным большинством, но со «сплоченным либеральным большинством» (см.: *Ибсен Г.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 601; курсив мой. – А. Ю.).
- 50 Подробнее об этом спектакле см.: *Егошина О.* Почти семейная история: Томас Остермайер втянул зрителей в диспут о свободе и ответственности // Новые известия. 2012, 30 июля (URL: <http://www.newizv.ru/culture/2012-07-30/167229-pochti-semejnazja-istorija.html>); *Дьякова Е.* Доктор Стокман завершает и проигрывает: Политический диспут с публикой на Венецианской биеннале // Новая газета, 2013. 19 авг. (URL: <http://en.novayagazeta.ru/arts-and-sports/59571.html>).
- 51 Не упустим возможности позабавить читателя защитной реакцией, какую могут вызвать у современного европейского либерала беспощадные инвективы героя Ибсена, нарушающие все нормы сусальной политкорректности. Таковую реакцию демонстрирует популярный норвежский писатель Николай Фробениус, развернувший содержание «Врага народа» в сторону защиты «священных коров» сегодняшнего западного общества от нападок «экстремиста-фундаменталиста» Стокмана: «Я понимаю пьесу таким образом: Ибсен показывает один из вариантов, во что может развиваться “радикальный проект”. Во время городского собрания Стокман чувствует, что его загоняют в угол, и реагирует агрессией. Вот он отстаивает позицию по вопросу водолечебницы – а в следующую секунду готов разорить родной город. Некоторые его реплики вполне можно было бы услышать сегодня из уст экстремистов-фундаменталистов. <...> Разоблачение этого злого начала – вот чему, по-моему, посвящена

пьеса Ибсена «Враг народа»» (Фробениус Н. Не-юбилей и строптивость // Ибсен глазами норвежских писателей. С. 48–50). По поводу столь яркого образчика новейшей литературно-критической рефлексии позволюсь, пожалуй, лишь вскользь заметить, что восстань сегодня драматург из гроба, он – всегда очень здраво оценивавший мыслительные способности большинства своих соотечественников – не был бы сильно удивлен и этим примером истинно норвежского «глубокомыслия», коему готова сегодня восторженно аплодировать едва ли не вся либеральная Европа.

52 Интеллигентски-праведническое «благообразие», которое по воле режиссера придает артист своему персонажу, резко расходится не только с холерическим темпераментом ибсеновского героя, но и, в частности, с нарастающей по ходу действия (но совершенно отсутствующей в спектакле) тягой Стокмана прибегать к смачным ругательствам. «Его реплики настолько приправлены крепкими словечками, что в такой богобоязненной стране, как Норвегия, их даже под прикрытием безграничного авторитета Ибсена нельзя передавать по радио без предварительного смягчения многих не вполне пристойных выражений. Но и после такой переработки шокированные радиослушатели шлют поток протестующих писем» (Хейберг Х. Генрик Ибсен. М.: Искусство, 1975. С. 189–190).

53 Воспользовавшись в подзаголовке нейтральным словом «пьеса» («skuespil»), Ибсен, безусловно, осознавал жанровую сложность произведения. 21 июня 1882 года он извещал своего издателя: «Вчера я завершил работу над новым драматическим сочинением. Оно называется «Враг народа» и состоит из пяти актов. Пока пребываю в неведении, назову ли я его комедией (*lystspil*) или же просто пьесой, в нем много такого, что свойственно комедии, но при этом имеется серьезная идея» (Ibsen H. Samlede verker: Hundreårsutgave / Utg. F. Bull, H. Koht, D. A. Seip. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1946. Bd. 17. S. 470). Надо принять во внимание и следующее обстоятельство: создавая пьесу как радикальный ответ на бурную и почти единодушно негативную реакцию, которую вызвали «Привидения» в скандинавских странах, Ибсен не только поручил Томасу Стокману горячо отстаивать многие авторские убеждения, но и наградил его некоторыми собственными чертами.

Драматург не скрывал, что видит в мятежном докторе свое *alter ego*, пускай портрет героя отнюдь не был прямым зеркальным отражением его творца: «Мы так превосходно сошлись с доктором Стокманом, так сходны



Г. Ибсен

с ним во многом, – писал Ибсен, высылая рукопись издателю. – Но доктор куда больше взбалмошная голова, чем я, и у него есть еще другие особенности, благодаря которым из его уст выслушивают многое, что, пожалуй, не сошло бы так благополучно с рук мне» (Ибсен Г. Собр. соч.: в 4 т. М.: Искусство, 1958. Т. 4. С. 715).

54 См.: Станиславский К.С. Собр. соч. Т. 7. С. 205.

55 Премьера состоялась на малой сцене в марте 2011 года.

56 Дмитриевская М. «Грехи отцов падают на детей» [Рецензия в блоге «Петербургского театрального журнала»] // URL: <http://ptj.spb.ru/blog/grehi-otcov-padayut-na-detej/>.

57 [Аудиозапись интервью Олега Дмитриева на радиостанции «Эхо Москвы в Петербурге» 11 марта 2011 года] // URL: http://atheatre.ru/dmitriev/interview/troyanskaya_10.html

58 Ибсен Г. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. С. 713.

59 Отметим, что норвежское слово «*gengangere*» лишено смыслового обертона, придающего русским «привидениям» иллюзорный характер. «*Gengangere*» – не те, что «видятся», «кажутся», но те, что «заново возвращаются».

Галина Коваленко

ПЕРЕВОД С АМЕРИКАНСКОГО

Пьеса Трейси Леттса «Август: округ Осейдж», получившая в 2008 г. Пулитцеровскую премию, востребована театрами не только в Америке, но и в Европе. Пьеса сценична, характеры объемны, а центральный образ Вайолет Уэстон американская критика ставит в один ряд с образами Юджина О'Нила (например, с Мэри Тайрон, «Долгое путешествие в ночь»), Теннесси Уильямса (Аманда Уингфилд, «Стеклянный зверинец»), Лилиан Хеллман (Регина Гидденс, «Лисички»), Эдварда Олби (Марта, «Кто боится Вирджинии Вулф?»).



В 2010 г. журнал «Современная драматургия» опубликовал ее перевод, выполненный Романом Мархолиа. В ряде театров пьеса в этом переводе была поставлена до публикации. Переводчик создал незатейливый вариант пьесы по канве первоисточника, рассказав банальную семейную исто-

Т. Леттс

рию, напоминающую сюжеты новой драмы, по существу, представив сколок русской жизни. Между тем, пьеса написана американским драматургом. Размышляя о жизни рядовых американцев, он нащупал болевые

точки соотечественников, пропустив через личный опыт, продолжив традиции отечественной драмы на новом временном этапе. Эти традиции существенно отличаются от европейских, хотя и имеют с ними много общего. Отличие вызвано особенностями формирования нации, складывавшейся не только из различных национальных культур, но и расовых, что имеет отражение в пьесе Леттса, в которой остро поставлена проблема индейцев, их истории и культуры.

В основе семейной хроники «Август: округ Осейдж» история семьи драматурга с точно и подробно воссозданным местным колоритом. В связи с этим нелишне напомнить некоторые моменты биографии Трейси Леттса.

Он родился в 1965 г. в небольшом городке Талса, штат Оклахома, в семье профессора университета Оклахомы Дениса Леттса и писательницы Билли Леттс. В 20 лет Трейси перебрался в Чикаго и начал работать в знаменитом *Steppenwolf Theatre Company*. В 2002 г. он стал актером этого театра и вскоре занял ведущее положение. До «Августа» он написал три пьесы: «Киллер Джо» (2001), «Человек из Небраски» (2003), «Тля» (2005), которые были поставлены в этом театре, как позже и «Август: округ Осейдж». Все они экранизированы. Их действие происходит в его родной Оклахоме или в Техасе. Местный колорит, воспроизведенный уроженцем этих мест, на редкость органичен: любовь к природе этого края, его традициям, впитанным им с молоком матери, пронизывают эти пьесы без умиления и ностальгии. В первых трех пьесах автор не до конца самостоятелен, только начал осваивать эстетику постмодернизма.

В «Киллере Джо» отчетливы элементы постмодернистских игр Квентина Тарантино, в частности, его фильма *Pulp Fiction*, давшего неформальное название одному из направлений кинематографа. В основе сюжета черной комедии Леттса лежит жутковатый план героя, решившегося убить мать, чтобы получить страховку. Хитроумные

переплетения ситуаций, в которые попадает незадачливый герой, порождают непреодолимый хаос, полный кошмаров и, тем не менее, вызывающий смех.

В его второй пьесе – герой, страховой агент, переживает кризис среднего возраста, вызвавший кризис веры. Покинув жену и дом, он отправляется в Лондон, где с ним происходит ряд приключений, после которых он возвращается домой, примиренный с женой и верой.

В «Тле» вновь ощущается влияние Тарантино. Герой, участник Иракской войны (1990–1991), после пребывания в госпитале убежден, что над ним проделан медицинский эксперимент: в него ввели тлю, чтобы он стал разносчиком инфекции. Так метафорически диагностирована бацилла войны. Остановившись в одном из мотелей Оклахомы, чтобы раздобыть наркотик и алкоголь, он сталкивается с официанткой с изломанной судьбой и неизбывной болью: несколько лет назад у нее похитили ребенка; бывший муж преследует ее и жестоко избивает. Двое одиноких людей пытаются пробиться друг к другу. Он заражает ее параноидальной идеей своего инфицирования, и она начинает ощущать в себе тлю. Хотя, как и в фильмах Тарантино, в пьесе множество комических моментов, она оставляет тяжелое впечатление, открывая темные стороны подсознания глубоко несчастных людей, загнанных жизнью в тупик, из которого нет выхода.

В июне 2007 г. в *Steppenwolf Theatre* состоялась премьера четвертой пьесы Леттса «Август: округ Осейдж». Она коренным образом отличается от его предыдущих пьес, вписавшись в магистральную линию американской литературы, в которой жанр автобиографии играет большую роль. Зачинателем жанра стал один из отцов-основателей Соединенных Штатов – Бенджамин Франклин. Его эстафета была подхвачена Натаниэлем Готорном, Генри Адамсом, Марком Твенном и далее. Автобиографический элемент в американской драме и по сей день

играет большую роль. Юджин О'Нил придал семейной пьесе размах и величие трагедии. По сути, все американские драматурги в той или иной степени дети Юджина О'Нила. Автор фундаментального труда о современной американской драме вплоть до 90-х гг. XX в. английский исследователь К.У.Э. Бигсби справедливо считает: «Мост между довоенным и послевоенным американским театром воздвигнут одним человеком – Юджином О'Нилом, несмотря на его десятилетнее молчание, сделавшее его незримым духом, обитающим в американском театре, который ныне обрел новых авторов и иную атмосферу»¹.

В сезон 1983/1984 гг. *New York Times* пригласила в качестве театрального обозревателя известного английского критика Бенедикта Найтингейла. По возвращении в Англию он написал книгу об американском театре, в которой обвинял американских драматургов в «пристрастии к пеленкам», «неослабевающей тяге к изображению семейной жизни»². Ему вторит Мартин Эслин. Статью об американской драме он язвительно назвал «Умер! И ни разу не назвал меня мамой!»³.

Оба критика упустили из вида классическую черту американской литературы – постоянное обращение к истории семьи. Авторитетный исследователь американского театра Роберт Брустин поставил точный диагноз этому явлению в блестящей статье «Борясь с амнезией»: «Амнезия американцев распространяется на все стороны нашей жизни. Первопричина грубых политических ошибок даже не в политической слепоте общества, игнорирующего собственную историю, но в неисследованных до конца отношениях родителей и детей»⁴. Он продолжает мысль: «Милан Кундера утверждает, что борьба художника против тирании начинается с борьбы против забвения, имея в виду не только тоталитаризм»⁵.

Хотя все пьесы Леттса имели успех, а «Человек из Небраски» в 2004 г. был номинирован на Пулитцеровскую премию, только

«Август: округ Осейдж» позволяет говорить о том, что Леттс продолжает традиции великих американских драматургов, обратившись к собственному жизненному и духовному опыту. Показательно его интервью, данное после премьеры. Его поразило сходство жизненных путей коллег-актеров, уроженцев, как и он, маленьких городков Среднего Запада, с его жизнью: «Их история – это моя история. Их судьба, как и моя, – судьба потомков ирландских, голландских, немецких семей, некогда заселивших эти места в период между Великой Депрессией и эпохой *baby boom*. Мы – поколение, забывшее о своих корнях. Теперь в извечном конфликте отцов и детей наши отцы в своей гордыне возлагают вину на детей за свои жизненные неудачи, а вина детей только в том, что они хотят жить своей жизнью. ... Надеюсь, моя пьеса отражает, насколько прошлое семьи продолжает нас перемалывать и формировать наше восприятие мира»⁶.

В рамках истории семьи драматург поднимает проблемы социальные, политические, национального самосознания, идентификации. Из-за множества побочных линий сюжет, на первый взгляд, может показаться слишком разветвленным. Но стоит углубиться в прошлое этого молодого государства и все становится понятно. В пьесе представлены три поколения семьи Уэстонов на фоне истории страны, созданной выходцами из Европы. Истребляя и не давая развиваться коренному населению страны – индейцам, они создали великую цивилизацию. Действие пьесы происходит в 2007 г., однако прошлое страны с первых дней ее существования, когда началось грехопадение нации, вырезавшей целые племена, постоянно присутствует, переплетаясь не только с жизненными перипетиями персонажей, но и реальной семьи драматурга. Автобиографичность пьесы подчеркивалась и тем, что профессора, поэта-лауреата Беверли Уэстона, играл до своей кончины в феврале 2008 г. отец драматурга Деннис Леттс. Ему и посвящена пьеса.

Прототип героини пьесы Вайолет Уэстон – бабушка драматурга, превратившаяся после самоубийства мужа в наркоманку. Мать подарила подростку-сыну камеру, с которой он отправился в психиатрическую лечебницу навестить бабушку, состояние которой его потрясло. Он увидел лежащую на кровати старуху, бормочущую бредовые речи. В его памяти запечатлелись «эти три минуты – самые депрессивные из всего, что я снял на камеру»⁷.

Названием пьесы стало заглавие стихотворения Ховарда Старкса (1929–2003), университетского коллеги отца драматурга. Настроение импрессионистического стихотворения Старкса об уходе из жизни старой женщины внутренне пронизывает пьесу, создавая ее атмосферу. Вот первая строфа стихотворения:

*Пыльное облако нависло над
печальными деревьями,
Дождя не было три недели,
Воздух застыл в неподвижности.
В темной комнате царит
Мертвый мрак и спертый воздух,
И безжалостные сторожа – штормы.
(Перевод подстрочный)*

Пьеса наполнена поэзией не только благодаря стихам Томаса Элиота и Джона Берримена. Ее густой американский быт не «забывает» поэзии, скрытой в глубине души персонажей, кровно связанных со Средним Западом, краем прерий и Великих равнин. У Барбары, приехавшей по печальному поводу и лишь на время в родной дом, вырывается: «Прерии навевают раздумья, желание делать добро; и печаль, как в блюзах»⁸. Стихотворение, название которого стало названием пьесы, заканчивается описанием последних мгновений жизни старой женщины, вокруг которой собралась родня, «выжидая, когда облака двинутся на Запад».

Композиционно пьесу можно сравнить с фугой. Ее многоголосие, как в фуге, возникает за счет разработки одной темы, излагаемой в экспозиции. Далее драматург варьи-

рует тему в разных тональностях и ритмах, включая синкопы.

Действие происходит в маленьком городке Пахаска в 60 милях на северо-запад от Талсы, штат Оклахома, в доме, построенном сто лет назад и уже порядком обветшавшем. В нем собираются три поколения семьи Уэстонов. У всех разные судьбы, не очень примечательные, однако в каждой судьбе прочитывается драматизм.

Любимые писатели Леттса – Теннесси Уильямс и Уильям Фолкнер, трагические певцы и историки американского Юга. Эта пьеса Леттса – первая попытка запечатлеть историю Среднего Запада, исследуя психологию персонажей, корни которых, как бы они их не перерубали, остаются в земле Великих равнин.

Пьеса открывается Прологом. Старый профессор, поэт-лауреат Беверли Уэстон, выйдя на пенсию, давно ничего не пишет. У его жены Вайолет рак полости рта. Она превратилась в наркоманку и алкоголичку, и общение с ней невыносимо. Беверли, восхищается поэзией Элиота, Берримена и Крейна. Двух последних он называет «олимпийцами-самоубийцами»⁹. Композиция Пролога сложна. Ее двуплановость не сразу угадывается. Первый план – бытовой. Хозяин дома нанимает молоденькую служанку-индеанку и вводит ее в курс дела. Диалог сводится к монологу, который можно сравнить с философской книгой Марка Аврелия «К самому себе». Пролог – пьеса в пьесе, монодрама в том смысле, в каком рассматривал монодраму Н.Н. Евреинов: «... основной принцип монодрамы – принцип тождества сценического представления с представлением действующего. Другими словами – спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего»¹⁰. Именно так выстроен Пролог, в котором второе действующее лицо зеркально отражает мысли и настроения протагониста.

Противопоставляя судьбу Элиота, хозяином которой тот смог стать, судьбе Берримена и Крейна, покончивших с собой,

он примеривает их судьбы к себе и избирает путь Крейна и Берримена. Тем не менее, бытовой, житейский план важен по многим причинам. Беверли понимает, что на девушку Джоанну Моневау можно целиком положиться. Он узнает, что фамилия ее – индейская (молодая птичка), что ей не удалось доучиться год в местном колледже, чтобы получить диплом медсестры: после смерти отца она должна помогать матери и бабушке. Он, выражаясь фигурально, передает дом в ее руки, рассказывает о себе, чередуя речь стихами любимых поэтов. Себя же он именует «разновидностью человека-кактуса» (*sort of human cactus*)¹¹, имея в виду поэму Элиота «Полые люди». Он оставляет книгу его стихов индейской девушке. Пролог заканчивается цитатой из «Полых людей» Элиота:

*Мы пляшем перед кактусом
Кактусом кактусом ...*¹²

Так поэт Беверли Уэстон начинает уходить в небытие. Его неожиданное исчезновение из дому вызывает панику его жены. Постепенно собираются родственники. Отношения между тремя поколениями этой семьи сложны и запутаны: в семейном шкафу спрятан не один скелет. В тревожные дни неизвестности о судьбе Беверли, когда нервы у всех на пределе, постепенно вскрываются семейные тайны, но это никому не приносит облегчения и свободы. У четы Уэстонов три дочери, которым уже за сорок. Они выпорхнули из родного гнезда, и их судьбы, внешне не схожие, в конечном итоге, одинаковы. Старшая Барбара, вышедшая замуж по любви, теперь, достигнув кризисного возраста, брошена мужем, дочь ни во что ее не ставит. Средняя Карен всю жизнь провела в мечтах об идеальном муже и теперь изо всех сил держится за своего хамоватого жениха из Флориды. Младшая, незамужняя Айви, наконец, встретила с духовно близким ей человеком, но выяснилось, что он – ее сводный брат по отцу. То, что сестер трое, критика Фрэнка Рича

навело на мысль сравнить их с чеховскими сестрами не в пользу Леттса: «В пьесе есть три сестры, но они далеки от чеховских. В пьесе есть то, что есть. Если речь идет о сигаре, то только о ней». Критик отказывает пьесе в подтексте, с чем невозможно согласиться. Он считает, что Леттс с его бесцеремонной, чисто американской прямоотой (*big-boned, all-American directness*), не допускающей тайн, продолжает традиции Марши Норман, автора известной пьесы «Спокойной ночи, мама» (1983)¹³. С Фрэнком Ричем можно согласиться лишь в том, что оба драматурга продолжают традиции семейной пьесы. Однако Леттс создал сагу о Среднем Западе, Норман – камерную пьесу, в основе которой частный факт, раскрывающий одну из сторон американской действительности. Что касается упрека в том, что три сестры Леттса не имеют ничего общего с чеховскими, в чем он прав, то упрек бессмыслен. Три сестры Леттса – среднее поколение семьи Уэстонов и не более того. У всех троих не сложились жизни, но не по тем причинам, по которым не сложились жизни сестер в пьесе Чехова.

Младшее поколение представлено сыном сестры героини тридцатисемилетним «Малышом» Чарлзом Эйкенем и четырнадцатилетней Джин, дочерью Барбары. Оба, несмотря на разницу в возрасте и характере, несчастливы. Малыш Чарлз, названный в честь отца, продолжает оставаться Малышом Чарлзом не только во избежание путаницы, но и потому, что он инфантилен, робок, пассивен, – словом, законченный неудачник. Мать его не любит и не скрывает этого. Он – плод ее, как говорили в старину, преступной любви с Беверли. Малыш Чарлз не унаследовал таланта и других достоинств отца. Во всех его неудачах повинна мать, лишившая его любви. Числящийся его родителем Чарли-старший искренне любит и поддерживает Малыша. Айви и Малыш Чарлз нашли друг друга, однако вскрывается семейная тайна: их брак был бы incestом, на что оба никогда бы не пошли.

Джин, дочь старшей сестры Барбары, на глазах которой распадается брак родителей, остро переживает это, напуская на себя цинизм. Она уже балуется травкой, дерзит родителям и чувствует себя настолько одинокой, что ищет тепла у Джоанны. Этой незнакомой индейской девушке она поверяет свои тайны. Леттс блестяще пользуется молодежным сленгом, и Джин получилась живой, достоверной, в полную меру представляющей поколение тинейджеров первого десятилетия XXI в.

Все члены среднего и младшего поколения клана Уэстонов соответствуют афоризму Льва Толстого: «Каждая семья несчастлива по-своему». Брак представителей старшего поколения, характеристику которого дает глава семьи Беверли Уэстон, образец «делки, которую мы заключили с женой, ... один из параграфов нашего брачного контракта ... она сидит на таблетках, я пью ... Много лет назад я научился не разговаривать с женой. Почему мы так живем, не имеет значения ...»¹⁴. Это итог, но были и другие моменты в их жизни, возникающие в памяти его жены Вайолет: «Я влюбилась в него с первого взгляда. ... в нем была тайна. Все дело в его чертовской сексуальности. Сразу было видно, что он потрясающе умен, даже если он ни слова не проронит ... Он сражал наповал»¹⁵. Тем не менее, когда Беверли исчезнет, она будет заниматься денежными делами, не прореагировав на записку мужа с просьбой позвонить в отель, где он скрывался.

Она виновата в самоубийстве мужа. Причина не только в ее характере, но и в социальных условиях, породивших в ней на всю жизнь страх перед будущим. Она говорит дочерям, упрекая их за то, что они окончили университет, но ничего не добились в жизни: «Вы знаете, где жил отец с четырех до десяти лет? В автомобиле “Понтиак Седан” ... Мы жили тяжело и приложили много труда, чтобы встать на ноги. Ради вас мы жертвовали всем. В наших семьях мы с отцом были первыми, окончившими среднюю

школу, и он завершил путь поэтом-лауреатом»¹⁶. Она выросла в нищете, мать постоянно стремилась сделать ей больно, насмеялась и издевалась над ней. Не зная материнской любви, Вайолет любит своих дочерей, что не мешает наносить им раны в самые уязвимые места. Обладая сильной волей, она всегда берет над ними верх и лишь в редкие минуты бывает к ним добра. Теперь, став из-за болезни наркоманкой, она потеряла контроль над собой, превратившись в злобное, мстительное существо. И все же это яркая, талантливая личность. В свое время ей посвятил муж свои лучшие стихи. После его смерти, в светлую минуту, она обращается к этим стихам, вспоминая лучшие моменты их жизни.

Семейная драма Уэстонов разворачивается на историческом и социально-политическом фоне, постоянно возникающем в контексте пьесы. Немаловажную роль играет присутствие молоденькой индейки Джоанны, не сумевшей закончить колледж по материальным причинам. Цельность этого характера проявляется под разными углами. Будучи современной, она не изменяет традициям своего племени шайеннов и носит вместо ожерелья, как талисман, зашитую в мешочек пуповину. Скорая на руку, доброжелательная к людям, душевно тонкая Джоанна притягивает к себе всех собравшихся в доме в эти скорбные дни. Беверли, поручая ей дом, не ошибся. Не было ошибки и в его подарке – сборнике стихов Элиота. Финальные строки пьесы Леттс отдает Джоанне, оставшейся в пустом, всеми покинутом доме с полубезумной Вайолет. В свободные минуты она читает поэму «Полые люди».

Индейская тема возникает в пьесе неоднократно, в том числе, в историческом аспекте.

Между Барбарой и ее мужем на пороге дома происходит такой диалог:

БАРБАРА. Кто были обосновавшиеся здесь умники? Все эти немцы, голландцы, ирландцы? Кто этот кретин, увидевший

плоские пустые равнины, пышущие зноем, и воткнувший здесь свой флаг? И ради этого мы истребляли индейцев?

БИЛЛ. Видишь ли, в те времена геноцид казался превосходной идеей.¹⁷

Тема развивается дальше. Обсуждается нанятая Беверли индеанка, которую Вайолет считает посторонней в доме.

ВАЙОЛЕТ. Я не знаю, как говорить с этой индеанкой.

БАРБАРА. Теперь их называют коренными американцами.

ВАЙОЛЕТ. Кто их так называет? Кто это решил?

БАРБАРА. Они сами.

ВАЙОЛЕТ. Они не более коренное население, чем я.

БАРБАРА. Фактически коренное население – они.

ВАЙОЛЕТ. Почему нельзя называть их индейцами?

БАРБАРА. Неужели трудно называть людей, как они хотят?¹⁸

Клиповое мышление Джин вмещает в себя только образы кино и киноассоциации. Узнав, что в Джоанне течет кровь индейцев племени шайеннов, она выпаливает название фильма Джонатана Уэкса *Rowww Highway*. Его герои, два индейца-шайенна, отправляются на старом бьюике из своей резервации в Монтане в Нью-Мехико. Один из них едет выручать сестру, попавшую в тюрьму, другой – чтобы сосредоточиться на медитации. По дороге они начинают понимать, что сделали с индейцами, коренным населением Америки, и как им жить дальше. *Rowww* у североамериканских индейцев имеет два значения: заклинание и совет племени. Название фильма многозначно и вбирает оба значения: собрание и церемонии заклинания. То и другое происходит во время их путешествия по высокоскоростному шоссе.

Для американцев эта ассоциация понятна, и упоминание этого фильма в контексте пьесы значимо. Семейная история выбивается из узких рамок, микрокосм

постепенно переходит в макрокосм, благодаря чему пьеса приобретает масштабность с первых же сцен. Фамилии персонажей говорят о становлении нации – «плавильном котле» (*melting pot*). Под этим метафорическим определением имеется в виду ассимиляция иммигрантов, в результате чего рождается нация «новых Адамов», новых людей. Предки Уэстонов – англо-саксы, шерифа Гилбо – французы, жениха Карен Хайдебрехта – немцы.

В узком смысле героиня пьесы – Вайолет, в широком смысле – История, раскрываемая в процессе исследования истории семьи, типичной для этой страны. «Новые Адамы», создавшие Соединенные Штаты Америки, остались в далеком прошлом.

Яркость и неповторимость образа Вайолет, безусловной удачи драматурга, во многом объясняется тем, что ее прототип – бабушка Леттса, что еще раз подчеркивает значение автобиографического начала для американской драматургии, начиная с Юджина О'Нила. Рядом с Вайолет ее младшая сестра Мэтти Фэй проигрывает в уме, силе воли, остроумии. Она ее бледная тень. Тем не менее, Беверли заводит с ней интрижку, плодом которой является Малыш Чарлз. Его появление на свет ничего не меняет в семье – скелет в шкафу обнаруживается лишь в финале, и он не единственный в пьесе.

Помимо членов семьи Уэстонов и индеанки Джоанны, среди уроженцев этих мест возникает шериф Гилбо, учившийся в школе вместе с сестрами Уэстон и в школьные годы увлеченный Барбарой. Его вечно пьяный отец доживает дни в доме для престарелых. Карьера Гилбо, выросшего в неблагополучной семье, удивляет давно не видевшую его Барбару. Его профессионализм, доброжелательность еще один штрих, типичный для американского общества.

Немаловажную роль в пьесе играют «персонажи со стороны», из других регионов. Они отличаются не только от семейного клана, но и друг от друга. Чарли Эйкен, муж Мэтти Фэй, типичный так называемый



средний американец, обожающий футбол, звезд с неба не хватающий, подкаблучник, неожиданно раскрывается с иной стороны: он любящий, внимательный отец. Остается тайной, знает ли он, что Малыш Чарлз – не его сын. Однако его отцовская любовь к неудачливому сыну несомненна. Малыш Чарлз отвечает ему тем же, видя в нем единственно близкого, родного человека.

Муж Барбары Билл – современно мыслящий университетский профессор, которого дочь не без восхищения называет «крутым». Но он не выдерживает феминистских замашек жены и уходит от нее к студентке. Разрыв ему дается непросто: он любит дочь, которую, в конце концов, увозит с собой. Отдавая должное Барбаре, он не может существовать с ней под одной крышей. Типичная ситуация современной американской семьи, проанализированная в документальной пьесе Ив Энслер «Монологи вагины».

И, наконец, жених Карен Стив Хайдебреخت, достигший приличного положения в обществе, начав с нуля. Как характеризует его Карен, «котелок у него варит, и он

Т. Леммс

для меня хорош»¹⁹. Он хамоват, не образован, бестактен. И даже в такой, ни в чем не стесняющейся семье, как Уэстоны, он воспринимается случайно затесавшимся, чуждым элементом. Трудно сказать, что он нашел в сорокалетней, не очень умной, сентиментальной Карен, однако, отложив важную деловую встречу, он сопровождает ее в печальном возвращении в родные пенаты на похороны отца. Стив раскрывается в сцене с Джин, пытаясь ее изнасиловать. Третий калач, он предварительно узнает, сколько ей лет. В этой сцене Джин – настоящая, без вульгарного наноса и «фирменных штучек» тинейджера: показной страсти к марихуане и таким же показным непомерным сексуальным аппетитом. Шелуха мгновенно спадает с нее, и перед нами предстает смертельно напуганная поползновениями Стива девочка, наивная и чистая. Ее спасает Джоанна. Эта трагикомическая, гротесковая сцена вносит разрядку в тяжелую атмосферу пьесы. Финал длинного эпизода – полное поражение Стива,

превратившегося из самоуверенного самца в жалкого труса, поспешно сбегающего не только с поля боя, но и из дома Уэстонов – на пару с Карен, которая боится разрушить свое с таким трудом добытое счастье.

За ними отбывают Билл и Джин и семейство равнодушной Мэтти Фэй. Вайолет надеется на волевою, сильную Барбару. Но на нее свалилось слишком много бед. Выполнив последнюю эгоистическую просьбу матери, потребовавшей во имя своего благополучия сообщить Айви, что Малыш Чарли ее единокровный брат, Барбара также сбегает из дома. Как и Вайолет, она надеется, что Айви с ее чувством долга не покинет мать. Вайолет остается на попечение Джоанны. Две коренные американки, индеанка Джоанна и Вайолет, чьи предки, возможно, прибыли на легендарном корабле *Mayflower* в 1620 г., основав Плимутское поселение, позже вошедшее в состав штата Массачусетс. Душевно и физически разбитая, не имеющая ни на что сил, Вайолет, как перепуганный ребенок, утыкается в колени девушки, бормоча «Все ушли, все ушли...». Джоанна под ее бормотание тихо напевает стихи Элиота, завещанные ей Беверли:

*Вот так кончится мир
Вот так кончится мир
Вот так кончится мир*²⁰.

Последнюю строку Джоанна не произносит: «*Не взрыв, но всхлип*». Но всхлип ощущается.

Беверли, который исчезает в конце Пролога, незримо возвращается в старый дом к своим книгам, любимым поэтам и, в итоге, к Вайолет.

Леттс дает Поэзии воцариться окончательно в прямом смысле и метафорически, следуя традициям великих американских драматургов – О’Нила, Уильямса, Олби, в лучших пьесах которых в финале возникает напряженный сдержанный лиризм.

Нужно сказать, что русский перевод Романа Мархолия далек от поэтичности и лиризма. У него с поэзией вообще трудные

отношения. Так любимый поэт Теннесси Уильямса Харт Крейн превратился в Грейна. Но особенно удручает финал. Джоанна напевает взамен трагических строк Элиота незатейливую песенку: «*В небе звездочка моя, на нее люблюсь*» и т.д.²¹. Есть прекрасные переводы поэмы Элиота «Полые люди» Андрея Сергеева и Сергея Степанова. Переводчик не узнал стихов Элиота, заменив его верлибр детской считалкой собственного сочинения. В Прологе постоянно упоминаются стихи и судьбы поэтов, что должно было подсказать переводчику, что они фигурируют отнюдь не всуе. Пьеса закольцована стихами Элиота. Вирши про звездочку лишают ее смысла. В одном из русских театров пьесу играли без Пролога, представив узнаваемый сюжет из современной русской жизни с персонажами, носящими английские имена.

Неточностей в переводе достаточно, но есть ляпы, искажающие смысл. *High school* (средняя школа) переводится в одном случае как колледж, в другом – как университет. Это меняет суть одного из важных высказываний Вайолет: «Мы с отцом были первыми в наших семьях, окончившими среднюю школу». Социальные моменты имеют в пьесе большое значение, и «университет» вместо средней школы лишает высказывание остроты. Шериф Гилбо рассказывает, что у его отца Альцгеймер, и он находится в доме престарелых. (*He is in home over*). У Романа Мархолия неизлечимо больной человек «живет в своем доме».

Нет индейского племени «чейни»; это племя именуется «шайенны». Неверный перевод названия одного из кинофильмов или его замена на другое тоже меняет смысл. В пьесе упоминается фильм *Maria Full Of Grace* – «Мария, благодати полная», в котором речь идет о беременной девушке, занимающейся перевозкой наркотиков. И это неслучайно, поскольку Джоанна, втайне от родителей, обхитрив контроль в аэропорту, провезла марихуану. Русскому читателю и зрителю фильм может быть неизвестен.

Однако заменять его названием более или менее известного фильма «Грейс в огне» (*Grace Under Fire*), мелодраматического сериала из жизни домохозяек, некорректно. В эпоху, когда массовое представление об Америке и ее культуре не соответствует действительности, большие и малые неточности в переводе значимой для американского театра пьесы не стоит тиражировать. Тем более что пьеса вошла в репертуар русского театра.

Это лишь один из примеров отношения переводчика с текстом. Сегодня такой подход встречается постоянно, зачеркивая достижения русской переводческой школы. Чтобы переводить пьесы с любого языка, недостаточно его знать в той или иной степени. Прежде чем браться за перевод, стоит изучить историю и культуру страны.

«Август: округ Осейдж» Трейси Леттса – одна из немногих остросоциальных американских пьес последнего десятиле-

тия. Поставленные в ней проблемы любви, творчества, малой родины, душевной сумятицы не могут не найти отклика в любой точке земного шара.

На русской сцене пьеса может иметь достойную интерпретацию при адекватном переводе. И дело не в отдельных неточностях, а в общей картине. Следуя за великими предшественниками, Трейси Леттс разрушает сложившийся в массовом сознании стереотип американца и Америки. Обладая немалыми художественными достоинствами, пронизанная поэзией, пьеса не только дает представление об истинной Америке и американцах, но вовлекает в диалог, начатый в XVIII в. Жаном де Кревкером в «Письмах американского фермера». Одно из них написано от лица русского путешественника: «Русские в чем-то похожи на вас... Очевидно, мы связаны между собой более тесными узами, чем нам иной раз представляется»²².

1 *Bigsby Chr. W.E. Modern American Drama. 1949–1990. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 362 p. P. 14.*

2 *Brustein R. Combating Amnesia // Who Needs Theatre. Dramatic Opinion. N.Y.: The Atlantic Monthly Press, 1987. 320 p. P. 79.*

3 *Esslin M. Dead! And Never Called Me Mother! // Public Issues, Private Tensions: Contemporary American Drama Ed. Matthew C. Roudane. N.Y.: AMS Press, 1993. Цит. по: Zinman T. Edward Albee. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2008. 163 p. P. 6.*

4 *Brustein R. An Englishman in New York // Who Needs Theatre. Dramatic Opinion. P. 103.*

5 *Brustein R. Combating Amnesia. Ibidem. P. 80.*

6 *Letts T. Ensemble Member Tracy Letts on Writing August: County Osage // Backstage Article. The Steppenwoolf Theatre Company 2006–2007. Vol. 5.*

7 *Healy P. After Osage. Time to Make Doughnuts. //The New York Times. 2008, 20 July.*

8 *Letts T. August: County Osage. London: NHB (Nick Hern Books). 138 p. P. 30.*

9 *Ibidem. P. 10.*

10 *Евреинов Н. Н. Введение в монодраму // Демон театральности / Сост., общ. ред. и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 105.*

11 *Letts T. August: County Osage. P. 15.*

12 *Перевод Андрея Сергеева. У Элиота пунктуация отсутствует.*

13 *Rich F.F Case for August. //The New York Times. 2008, 18 February.*

14 *Letts T. August: County Osage. P. 11.*

15 *Ibidem. P. 38.*

16 *Ibidem. P.P. 94-95.*

17 *Ibidem. P. 29.*

18 *Ibidem. P. 60.*

19 *Ibidem.*

20 *Ibidem. P. 138.*

21 *Современная драматургия. М. 2010, № 1. С. 164.*

22 *История литературы США. Т.1. М.: Наследие, 1997. 831 с. Ответ. ред. М.М. Коренева. С. 800.*

Петер Штайн:

«БЕЗДНА ГДЕ-ТО РЯДОМ...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ПЕТР АБРАМОВ

Петер Штайн снова в Москве. Жарким летом в Большом театре завершились репетиции оратории Гектора Берлиоза «Осуждение Фауста». Маэстро Штайн, как режиссер и как филолог-германист, погружается в этот вечный миф о Фаусте более пятидесяти лет.



*П. Штайн и П. Абрамов.
Разговор в Большом театре*

В 2000 г. масштабная постановка двух частей трагедии Гёте с неподражаемым Бруно Ганцем надолго запомнилась европейским зрителям. Спектакль шел около двадцати часов на нескольких сценах под крышей огромного ангара неподалеку от Ганновера. Позже Штайн привозил в Москву «Фауст-фантазию» – дуэт с композитором и пианистом Артуро Анеччино как «долгое эхо» одного спектакля, где уже сам выступил в роли всех персонажей. Теперь, по приглашению Большого театра и маэстро Тугана Сохиева, состоялась постановка оперной оратории «Осуждение Фауста».

Критикой и зрителями премьеры была встречена неоднозначно: увидевшие летние показы поспешили иронично упрекнуть Штайна в упрощении, «картинности», в

пересказе сюжета, не потрудившись полистать партитуру, из которой ясно как день, что фантазия Берлиоза имеет к облику Фауста весьма условное отношение; иные отмечали неизменную у Штайна точность в деталях воссоздания обстановки, в трактовке образов. Но что на самом деле скрывалось за действительно изящной, порою, несколько опереточной сценографией, почему Фауст не оказался по-гётевски глубококомысленным, а смахивал на современного киногероя? Любящий парадоксы в жизни и на сцене, Петер Штайн вновь загадал зрителям изящный ребус, в котором, возможно, кроются и горькие воспоминания о прошлом, и тревожные мысли о будущем. Что стремился передать режиссер этой постановкой, какая трансформация подвижного образа-мифа предстала в его интерпретации перед нашими глазами, что, наконец, происходит с человечеством? От этих глобальных вопросов невозможно было отказаться... Ровно в полдень Штайн появляется на интервью как всегда предельно погруженным в себя, в черном костюме. Его низко опущенная голова и суровый взгляд дают понять, что мыслями он где-то далеко, в глубинах средневековых преданий об Иоганне Фаусте. Закрытость Штайна мне хорошо знакома, но все равно непривычна, а потому беседу приходится начать почти с провокационного вопроса



С. Пиргу – Фауст. «Осуждение Фауста».
Большой театр.
Фото Д. Юсупова

П.А.: На дворе XXI век. Хорошо знакомый нам режиссер приезжает в Москву показать историю Фауста и Маргариты. Сегодня, когда люди все больше погружаются в мир цифровых технологий, отчуждаются друг от друга, вы снова спешите рассказать со сцены о спасении души. Нет ли здесь противоречия?

П.Ш.: Вовсе нет! Речь идет о древнем мифе, возникшем в Германии еще в начале XV столетия. Интерес к нему был всегда у всего культурно мыслящего мира, из этого мифа пошли истоки многих трактовок и интерпретаций: монументальное творение Гёте, «Осуждение Фауста» Гектора Берлиоза и, наконец, «Мастер и Маргарита» Булгакова. Фауст – фигура, обладающая чрезвычайно притягательной силой, однако опера Берлиоза с исконным Фаустом имеет очень мало общего. Здесь мы видим не умудренного жизненным опытом

немолодого человека, а юношу; он тоже читает книги, но без особой охоты, он познает жизнь во всех ее проявлениях и перед ним является Мефистофель тоже не как «дух отрицания», воплощение зла или его *alter ego*, нет – это соблазнитель, который предлагает ему развлечения. Это не совсем опера, а драматическая легенда для концертного зала, и у нас в ней целая галерея картин и образов, которые в определенной последовательности меняются. Это такое действо, где много поет хор, появляются разные духи, сильфиды, венгерские солдаты, танцоры, а потом снова возникают эльфы, ангелы... И потому с исходным материалом Фауста, того древнего мифа, здесь мало общего. Кто заинтересуется нашим действием, идет прежде всего послушать оперу, во-вторых – увидеть красивые виды и картины, что сценографически очень подробно прописано в партитуре у Берлиоза, он постоянно думал об этом и мы постарались это реализовать.

П.А.: Почти столько же лет, сколько и Гёте, вы работаете с текстами «Фауста».

Чем является для вас сегодня этот немецкий архетип, как он выглядит сегодня: искатель истины, страдающий человек с неукротимой жаждой абсолютной любви или что-то иное?

П.Ш.: То, что я ставлю сегодня в Большом – это опера не об искателе истины, это и не трагедия познания, скорее, даже это больше трагедия Маргариты. Здесь речь идет все же о любви. Актуальность заключается в том, что даже в хороших домах и семьях сегодня, спустя много лет, случается так, что молодые люди переспали вместе и расстались... сегодня наказание за подобную сексуальную распушенность почти немислимо, а ведь когда-то бывало по-другому, именно так это выглядит и здесь, правда, уже как древняя притча...

П.А.: А вот что касается немецкого архетипа Фауста, именно немецкого, поскольку, смею полагать, подобный герой мог родиться только в немецких землях и там же обрести впоследствии свои мифологические черты, а потом я хотел бы услышать, каков современный Фауст, как вы его видите?

П.Ш.: О... Понятия не имею... если поразмыслить и вспомнить гётевского Фауста, своего рода исходный пункт этого образа, то это все же представитель каждого человека на земле, это мы... Почему вы думаете, что только немецкого народа? Мы все стремимся к познанию, хотим знать больше, достичь большего, например, изобретаем атомную бомбу и вступаем в спор с самой природой – все это было заложено у Гёте, поэтому я совершенно не считаю, что Фауст – представитель такого типично немецкого поиска истины, он представитель всего человечества. По этой причине, кстати, Фауст у Гёте и не проклят, и не осужден, душа его спасена, в нем же типичное человеческое стремление к бесконечному движению, жажда дальше познать суть вещей и двигаться вперед: дальше любить, жить, действовать, пусть каждое мгновение и грозит неминуемой

смертью. Другое у Берлиоза: бессмысленно было бы сравнивать... У Берлиоза Фауст современнее, если угодно, моложе, стремится получить чувственные романтические наслаждения от жизни.

П.А.: Когда близкий друг Гёте, берлинский композитор К.Ф. Цельтер, получил от Берлиоза партитуру, он раскритиковал ее в пух и прах, от самого же поэта Берлиоз не получил никаких известий, потому ли, что Фауст оказался осужден, а спасена только Маргарита?

П.Ш.: У Берлиоза все оказалось слишком просто, да и Маргарита спасенной возносится на небо, но не в виде воплощения наивысшей женственности и терпимости, как у Гёте. Фауст также изображен гораздо наивнее, легче. Он не находится во власти тех демонических сил, которыми окружал своего героя Гёте.

П.А.: Кстати о «демоническом». В своих поздних разговорах с И.П. Эккерманом Гёте часто упоминал демоническое начало в любом человеке, а особенно в великих людях. Он называл Наполеона, Тамерлана, в себе самом часто замечал отклики демонического, и если у Гёте Мефистофель говорит о себе, что он «часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла» или называет себя «духом отрицания», то у Берлиоза: «Я дух жизни! Я покажу тебе все!»

П.Ш.: Конечно, все совершенно иначе! Речь о договоре в начале вовсе не идет: «пойдем я покажу тебе, как весело живет-ся!»; заключение договора, скрепленного кровью между ними, и кара Фауста – это последствия его сладострастно-похотливых увлечений. Здесь все немного наивно, чуть напоминает кукольный театр; понятно, что такая трактовка была не близка Гёте. Однако мой опыт приближения к Фаусту показал, что подробное его прочтение сегодня вызывает огромный интерес, но все же весьма сложно для восприятия (речь идет о постановке в 2000 г. в Ганновере. – П.А.); сегодня я решил представить несколько

отстраненное понимание этих философских, теологических и экзистенциальных вопросов – здесь к ним не надо относиться так серьезно. Вот музыка – хороша!

П.А.: Много раз убеждаюсь, что вы всегда ставите спектакли о сегодняшнем дне. Так было даже с «Орестеей» в России в 1993 г. Хорошо помню, как вопросы греческой демократии обсуждались под залпы ударов по Белому дому (репетиции начались 3 октября). Какие поступки Фауста в трактовке Берлиоза современные и аморальные?

П.Ш.: Это хороший вопрос, поскольку многие мужчины и женщины сегодня, чтобы состояться в обществе, нередко пускаются в похотливые приключения и переходят от одного партнера к другому, иначе говоря, бросают свою любовь. Это, как вы сказали, современно... и, хотя мы показываем эти аморальные поступки, правда, в старомодном антураже бидермейера, как это было у Берлиоза, все равно, думаю, что есть в этом актуальность, а вот демоническое... (*смеется*) здесь все же слишком декоративно. Помните, у Гёте Мефистофель призывает темные силы, чтобы навеять Фаусту эротические фантазии (в сцене Шабаша ведьм – П.А.), здесь у Берлиоза это тоже есть, но это большой балет с розами, все танцуют – это выглядит, как вставной номер в оперетте с двусмысленными вкусовыми подтекстами, и снова возникает здесь некая кукольность, как в площадном театре, где Мефистофель в финале говорит на придуманном непонятном языке.

П.А.: Можно ли в таком случае сравнить «Фауста» Берлиоза с Дон Жуаном. В России такую попытку делал Алексей Толстой...

П.Ш.: (*смеется*) Ну да, конечно, такой безобидный, простоватый осторожный его предшественник, кандидат на роль, все в таком же духе бидермейера...

П.А.: Происходит трансформация этого подвижного человека-мифа?

П.Ш.: Да, но все это исключительно декоративно, прикладно... Музыка здесь выходит на первый план.

П.А.: Вы часто говорили, что вы режиссер слова (*Sprachregisseur*). Помню, как был потрясен проникновением в образную структуру слова, когда смотрел вашего «Фауста» с Бруно Ганцем. Что для вас самое главное в опере: слово, музыка или декорации?

П.Ш.: Прежде всего, конечно, музыка, пение... К сожалению, у нас не было французских певцов, а множество русских коллег, для которых довольно тяжело петь по-французски, фонетически, технически, но мы все стремились все это преодолеть... Итак, прежде всего, музыка. Во-вторых, образное представление: у Берлиоза все отражено в партитуре, и в-третьих – психологический рисунок роли. В нескольких главных сценах важно было максимально выявить его с оперными артистами, но это для меня дело двух-трех репетиций.

П.А.: Многое для меня виделось в этой постановке, как сон, иногда, как сон трагический. В сцене, где Фауст и Мефистофель врзаются на черных конях в толпу молящихся людей, не избежать страшных аналогий, вплоть до грузовика, который влетел в толпу гуляющих в Ницце пару дней назад... А между тем, Фауст и Мефистофель скажут спасти Маргариту, однако по их вине гибнут невинные люди... Значит ли это, что многие благие намерения сегодня тоже идут прахом? Мы снова стоим перед пропастью?

П.Ш.: Человечество всегда стоит перед пропастью. Во все времена своего существования и развития. Парадокс человеческой жизни в том, что мы рождены для того, чтобы умереть. Можно сказать, что счастливы только те, кто никогда не родился, или рожденные, которые стремятся снова туда, откуда они пришли... Это и есть часть вопросов театра и один из самых парадоксальных вопросов человеческого бытия. Бездна где-то все время перед

нами... Я помню, как отчетливо ощущал это в военное время на улицах Германии и в Австрии, потом – в 1960–70-х гг. во время холодной войны, теперь же особенно остро перед человечеством стоит экологическая проблема: тайфуны, ураганы, землетрясения, эпидемии, словом – неконтролируемые силы природы, спровоцированные действиями человека. Тревога поселяется в сердце, когда становится ясно, что европейское сообщество, да и Россия, стоят на грани вымирания: здоровых детей рождается все меньше, мировые ресурсы – нефть, газ – тоже исчерпаемы, наконец, угроза «мирного атома»... Все это дает осознание трагичности и опасности нашего существования сегодня. Все это воздействует на психику человечества, и потенциал надежды и оптимизма, который был после окончания Второй мировой войны, уже во многом исчерпан.

П.А.: Тогда еще один, вероятно, грустный вопрос. Вас часто спрашивают об этом: каково будущее психологического театра? Русский мыслитель Даниил Андреев говорил об идеальном театре будущего «для немногих»: два-три актера на сцене, пара зрителей в небольшом зале. Некое подобие гессевской Касталии...

П.Ш.: Это всегда происходило со времен, когда был изобретен театр и так будет впрямь. По меньшей мере, театр, как художественная форма искусства. Театр для немногих. И сегодня, когда посредством различных медиаустройств представления могут смотреть миллионы и даже миллиарды зрителей, театр серьезно ограничен: он может вместить тысячу-полторы зрителей за вечер. Театр существует в своей особой нише, но он ни в коей мере не умер, напротив, психологический театр переживает всплеск общественного интереса, поскольку без психоэмоционального воздействия невозможно завоевать зрителя, хотя сегодня кругом полно компьютерных игр, экшн-фильмов, неожиданных эффектов, однако, когда появляется на сцене

живая личность, способная вести за собой зрителя, без психологии не обойтись. Я ни в коей мере не считаю, что психологический театр идет к своему закату. Ваш русский мыслитель сгущает краски, всегда будет интерес у людей, которые хотят делать театр, и у людей, которые хотят этот театр смотреть.

П.А.: Сегодня, когда обнаруживается утрата культурной памяти, исчезает память о предшествующих контекстах, – где, собственно, находятся рамки или границы свободы обращения с классическим материалом?

П.Ш.: В театре можно делать абсолютно все. На основе текстов пьес, партитур опер приходится к самопостижению написанного и созданного. Это возможно. Но когда мы хотим донести смысл произведений, дошедших до нас из прошлого, мы должны показать их так, как это было задумано их создателями. Понять, постичь, донести. Не вдаваясь в индивидуальный произвол трактовки интерпретаций, иначе произведение исчезнет, испарится останется ваша голая фантазия на тему. Нужна ли она зрителю? Ведь тогда произведению крышка! Поймите, люди, сотни раз видевшие картины Леонардо и Мадонну Рафаэля на видео, на фотографиях, все равно стремятся почему-то хоть один раз в жизни увидеть их воочию, увидеть оригинал и даже селфи сделать с Моной Лизой. Вот это приближение к оригиналу, его постижение очень ценно. Музеи ведь не сетуют на нехватку посетителей, поэтому я всегда за то, чтобы классические произведения были поданы так, как если бы зрителям их показывал сам автор, а значит так, как он этого хотел и как представлял себе.

Людмила Бакши

НОВЫЕ МЫСЛИ О СТАРОМ СПЕКТАКЛЕ

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

Спектакль «Нумер в гостинице города NN» по «Мертвым душам» Н.В. Гоголя (1994)¹ стал одним из важнейших и рубежных явлений в театре 90-х гг. Не вследствие особого успеха, хотя этот успех был², а потому, что, наряду с целым рядом других спектаклей мирового театра этого времени, утверждал новые принципы художественного мышления. Прежде всего, новый способ *сюжетостроения, театральной драматургии и принципов театрального языка*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

4. Утро четвертого дня – «Эпилог».

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

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

Предпримем попытку найти строительный материал драматургии спектакля, ссылаясь на изданную партитуру⁵. С одной стороны, хорошо знакомый русскому зрителю со времен Станиславского язык подробного бытового психологического театра. Однако действие здесь слишком приближено к зрителю. Условная четвертая стена становится очень относительной. Присутствие публики актеры не учитывают, то есть не обращаются к ней напрямую. В то же время зрителям предоставляется возможность погрузиться вместе с героем в быт, в атмосферу его жизни, стать соучастником происходящего (эффект увеличительного стекла). С другой стороны, театр Звука в сновидениях. Однако спектакль отнюдь не превращается в монтаж, где грубо склеены стилистически разнородные сцены. Потому что в основе обеих жанровых и языковых систем лежит общий принцип. Строительным материалом и для драматических и для музыкальных сцен становится не слово и музыка соответственно, а широко понимаемая **интонация** – то, что породило и слово, и музыку.

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

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

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

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

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

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

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

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

Этот принцип устанавливается в самом начале спектакля в первой картине.

Из партитуры:

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

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

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

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

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

Каждый из появляющихся в номере персонажей имеет свою ритмическую характеристику.

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

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



Кучер Селифан – активно:



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



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



Половой —



Чичиков —



Селифан —



Петрушка —

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

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

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

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

Чичиков засыпает за столом, и мы слышим нежные и таинственные звуки: плеск воды, подрагивание колокольчиков, низкие завывающие струнные звучания на конструкции⁹, *vibraphone*, *flexatone* (смычком), тянущиеся звучания у синтезатора. Чичиков всхрапывает и открывает глаза, протягивает руку к шкатулочке, обнимает ее. А в это время возникает новый музыкальный образ – тема шкатулки.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Спектакль включает следующие сцены и эпизоды:

1-я Сцена – Пролог;

2-я Сцена – Приезд барина;

3-я Сцена – Первый монолог Чичикова;

4-я Сцена – Пьяный Чичиков возвращается после совершения сделки. Сон Чичикова;

5-я Сцена – Эпизод 1 (Чичиков бредет у зеркала), Эпизод 2 (Второй монолог Чичикова), Эпизод 3 (Кошмар Чичикова);

6-я Сцена – «Эпилог».

5 Партитуры двух спектаклей. [Сборник.]

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

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

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

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

СОТНИ ОТРАЖЕНИЙ РЕЖИССЕРА

ЕВГЕНИЙ ВАХТАНГОВ В ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ.

Редактор-составитель В.В. Иванов.

Над изданием работали М.В. Львова, М.В. Хализева.

М.: Театралис, 2016. 704 с., ил.



Наше время – этап перезагрузки в науке о театре. После книг советского XX в. изучение истории начинается заново, с первоисточников. Сперва документы и свидетельства в их полном, не подверстанном к любой системе ценностей, объеме. Потом придут концепции. Фундамент: «В.Э. Мейерхольд. Наследие», «Мейерхольд и другие», «Евге-

ний Вахтангов. Документы и свидетельства», «МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии», «Летопись жизни и творчества М.А. Чехова», шесть выпусков «Мнемозины». Следующий источниковедческий слой, отражение спектаклей в прессе, дает и бесчисленные новые факты, и герменевтические векторы, формирует проблематику изучения театрального процесса. В переломную эпоху 1910–20-х гг. в обсуждении художественного процесса зарождаются импульсы будущих направлений теории театра, их фиксируют антологии критики – «Мейерхольд в русской театральной критике», «Московский Художественный театр в русской театральной критике». И вот теперь «Евгений Вахтангов в театральной критике». Как и другие сборники такого ряда, этот раскрывает, собственно, два предмета: один – театральное явление, творчество Вахтангова, другой – динамику профессиональной театральной мысли.

Рубеж 1910–20-х гг. был тем временем, когда разрозненное по методам и вкусам субъективное рецензирование уступало место профессиональной критике, основанной на определенных, разных, но последовательных методологических принципах и рождающейся как раз в это время театроведческой науке. Эта книга – о Вахтангове, но она и о театральной критике. На наших глазах, от первых страниц к последним проходит период от 1913 г. к концу 1920-х (когда спектакли продолжали идти, гастролировали и вызывали новые отражения в прессе). Это время глубокой перестройки профессии,

появление области научного знания о театре. Период, в который развивалось творчество Вахтангова и который представлен в книге, отмечен в театральной критике многоголосьем, открытой дискуссионностью, соседством нескольких поколений, систем ценностей, подходов и мировоззрений. Антология открывает нам динамичное пространство дискуссии об идеях нового театра.

Продолжают действовать рецензенты общей прессы и театрально-информационных изданий старой школы, подходящие к любому спектаклю с точки зрения здравого смысла и вкусов широкой публики. Они могут, например, быть не удовлетворены в роли Антония («Чудо святого Антония») тем, что «по самой концепции пьесы он тут же творит чудеса, вокруг него излучается небесное сияние, на нем видимая небесная благодать, а именно этого мы у г. Завадского не нашли» (А. Сидоров, с. 142). Или рассуждать о персонаже «Потопа»: «Бир должен быть типичный американский делец. Средних лет, лысеющий, с маленьким брюшком, – и обязательно без бороды. Подстриженные усы» (Вадим Додонов <А.Г. Гайсинский>, с. 89). Подобный поверхностный, в лучшем случае описательный подход проявлялся в основном и в русской эмигрантской журналистике, и в критике зарубежных гастролей МХАТа Второго и студии «Габима» в Латвии, Эстонии, Швеции, США (иначе было в Германии, где уже существовала укоренившаяся режиссерская традиция и развитая аналитическая театральная мысль).

Одновременно в других изданиях пишут критики, отстаивающие принципы дорежиссерского театра, следующего за текстом пьесы, представляющего собой сумму актерских работ. Театральное совершенство «Гадибука» оставило Э. Старка «совершенно холодным», поскольку в театре по определению «царствует слово», а здесь текст на иврите непонятен. Критик утверждает: «только через слово, мне понятное, а не через подбор звуков с большим или меньшим повышением, я постигаю смысл человеческих пере-

живаний... В противном случае я не вижу надобности в театре» (с. 303). В творчестве Вахтангова для А. Кугеля «сказалась с особенной яркостью московская режиссерская школа, ведущая свое происхождение от Станиславского». Суть ее, по мнению критика такова: «Превращение пьес в “предлог” для постановки, и на этой почве буйная фантазия, расцветающая нередко райским садом, и в то же время отсутствие поэтического стиля и порою недостаток тонкого и благородного вкуса. Фантазия внешних форм совершенно закрывает логическую сторону» (с. 298). С этой позиции, в отсутствии «реальных фактов» Кугель отказался понять смысл «Гадибука», особенно второго, мистического, акта; для него «символический неизвестный есть просто некий бедный еврей», в пьесе действует невеста – истеричка и нищие, которых знает весь город, иное же, фантазмагорическое метафизическое режиссерское решение для него «обнаруживает вкус недостаточно чистый» (с. 299–300). Спектакль прочитывается с желанием видеть иллюстративное овеществление текста пьесы с принципиальным отказом от преобразования ее режиссерским искусством на оригинальном театральном языке. Из дорежиссерской эпохи театральной мысли смотрит А. Кугель и на «Принцессу Турандот»: «Превращение театра в экспериментальное поле для режиссерских трюков, а пьес в предлог для ухищрений – претензия высокомерная... В постановке “Принцессы Турандот” нет пьесы Гоцци» (с. 539).

С глубоким пониманием отражала первые спектакли Вахтангова критика, сформированная методологией ранней режиссуры МХТ – Л. Гуревич, Ю. Соболев, Сергей Глаголь (С. Голоушев). Ценилась не столько режиссура, сколько проявленные в спектаклях «сценическое творчество, стремление и способность передавать чувства роли в правдивых, свежих, заново найденных образах, движениях, интонациях – вне каких-либо сценических образов» (Л. Гуревич, с. 46). «Была на сцене человеческая жизнь.

И, порой, не верилось, что она на сцене» (Ю. Соболев, с. 67). Когда Вахтангов отвергает формы реализма, эта критика не находит прежней содержательности в его работах. Ю. Соболев полагает, что в «Эрике XIV» «трагедия разложения власти и угнетения народа, которая намечена Стриндбергом, она не охвачена театром, и исполнителями не нащупана», а в роли М. Чехова «точность и четкость клинического рисунка (о, как губительны такие опыты для души актера!) заслоняют внутреннюю сущность этого же самого Эрика» (с. 194).

Это характерные для идеологии театра Станиславского противопоставления образной театральной системы неким «внутренним» уровням пьесы и роли, понимаемой в формате человеческой личности. Такие же упреки высказывает Л. Гуревич по поводу постановки «Чуда святого Антония». Критик требует «внутренней наполненности», внутренней подвижности, одушевленности ярких фигур, очерченных «извне острыми и характерными чертами». «Не все исполнители этих ролей дают нам ту сценическую иллюзию, при которой наше художественное восприятие отрешается от вопроса о реальности созерцаемых образов... Не все они смогли подойти к своей задаче изнутри, от живого ощущения той человеческой разновидности, какую они были призваны воплотить» (с. 146). Существо режиссуры Вахтангова 1920-х гг. отвергается мхатовской критикой. О «Гадибук» и «Принцессе Турандот» до смерти режиссера она вообще не пишет! В кратком обзоре, написанном позднее, Ю. Соболев отмечает, что «хитрый» ход режиссера, заданный в «Принцессе Турандот», не вполне разрешен исполнителями, не вскрыт «до конца», «как, впрочем, кое в чем запутан он и самим Вахтанговым», а исполнители «отстают от него значительно» (с. 474). Характерное для идеологии театрального реализма противопоставление актера и условной режиссерской конструкции, которая, якобы, не может быть обеспечена актерскими средствами! Из книги «Евгений

Вахтангов в театральной критике» впервые становится ясно, что режиссер в своих зрелых постановках – «Чудо святого Антония», «Свадьба», «Гадибук», «Принцесса Турандот» – не был близок критике, ориентированной с начала XX в. на метод МХТ.

1910-е гг. – это и время авангарда, футуризма, ОПОЯЗа, зарождения формальной школы, левых школ критики. С этих позиций о Вахтангове интересно отзывался П. Антокольский, увидевший в «Принцессе Турандот», в частности, монтажную композицию и приемы остранения (с. 478). М. Загорский уже в 1918 г., задолго до «Всехсвятских записей» и осознанной, программной метаморфозы творчества Вахтангова от психоанализа к открытой театральности и гротеску, предсказывал ее в связи с «Праздником начала» студии «Габима» (1918), предчувствовал то, что позднее проявится в «Гадибук»: понятное помимо слов – «пение жуткой и таинственной национальной сирены» (с. 129). В общем, методологическом смысле Загорский в связи с творчеством Вахтангова уже в этот момент объявляет «неправоту и нетеатральную подлинность» сценических навыков, канонов игры МХТ, достигнутых в результате системы «переживаний». «Искусство преображения умерло», утверждает он, и обращает свою статью к тем, кто любит «личины и маски, влюбленным в самую стихию сценического преображения и ревниво следящим за совершенством и тщательностью сценического мастерства» (с. 128). Читал ли это сам Вахтангов, знал ли он, что его поворот к открытой игровой театральности подсказывается логикой художественного процесса, которую пытается сформулировать критика?

Интересно, что именно критика «Левого фронта» – С. Марголин, Э. Бескин, М. Загорский, О. Блюм – развернула заинтересованную, даже взволнованную дискуссию об эстетике и режиссерском решении этого спектакля, не имевшего никакого сюжетного или логического отношения к современной социальной жизни, но подтверждавшего

идеи о значении нового ритуала, экзотической сущности театра, аналогичной новой форме соборности и массового действия. Впоследствии, подводя итог творчеству Вахтангова, левовец Э. Бескин подчеркнет значение «Чуда святого Антония» и «Гадибука» и сдержанно отзовется о «стилизационной шутке», богатом режиссерской выдумкой «салонном поппури», изящном скетче «Принцессе Турандот», созданной «с привкусом “красивости” хорошего берлинского универсального магазина» (с. 296). Это характерная, принципиальная оценка для театральной идеологии периода конструктивизма, требующей разрушения имитации реальности вплоть до беспредметности сценической фактуры, и потерявшей доверие к психологической достоверности образа, аналогичного реальному человеку, даже если этот человек – вымышленный актер комедии дель арте, играющий гоцциевские маски.

И наконец, поколение, поставившее своей задачей систематическое и методологическое, научное изучение театрального искусства, проблемно вписывает творчество Вахтангова в историю современного театра. С этой позиции режиссерское авторство, оригинальность сценического – режиссерского – языка воспринимаются как само собой разумеющиеся свойства постановки, она вписывается в художественный процесс типологически как «спектакль, построенный по методам Мейерхольда и разыгранный актерами школы Станиславского» (с. 545). В 1920 г. создан Разряд (сектор) театра в Российском институте истории искусств. На спектакли Вахтангова отзываются театроведы первого поколения: А. Пиотровский, С. Мокульский (их рецензии 1926 г. на ленинградские гастроли «Чуда святого Антония», «Принцессы Турандот» находим в сборнике – с. 172, 540, 544), для них в анализе важны методологические аспекты, «приемы построения этого изумительного спектакля – приемы, ставшие уже во многих случаях каноническими, традиционными. Метод сценического гротеска, ироническое

отношение актера к изображаемому образу, сознательное разрушение сценической иллюзии, обнажение театральных приемов, самопародирование, искрящаяся весельем буффонада, осовременивание импровизационного текста, шутливый парад актеров, озорная музыка, костюмы и гримы, и надо всем этим, покрывая все, игра в театр, подход к спектаклю, как к веселой и радостной игре» (с. 545). Заметим, что эта формула спектакля, найденная Мокульским девяносто лет назад, не была ни скорректирована, ни изменена, ни даже дополнена впоследствии, театроведение в тот момент научилось фиксировать свой объект. Основатели ленинградской театроведческой школы ведут речь о сравнительной методологии режиссуры, о процессах эволюции театрального языка. А. Пиотровский, например, замечает, что «Чудо святого Антония», «сосредоточенный спектакль философского балагана», стал «поворотной точкой в его (Вахтангова. – Н. П.) творчестве, проведенной его от углубленно-психологических спектаклей типа “Потопа” и “Эрика XIV” к великим революционным творениям “Гадибук” и “Турандот”» (с. 172–173). Владея искусством методологического сравнения, Пиотровский находит в метерлинковском спектакле «своеобразный чертеж к “Гадибуку”, уже очерчивающий то гротескное преломление вещей (чего стоит в этом отношении хотя бы ряд цилиндров и загнутый рукав на вешалке в первой картине), эмоциональных жестов (поразительная по сложности пантомима ужаса в сцене воскресения) и интонаций, которыми Вахтангов год спустя потряс в своем еврейском спектакле» (с. 173). Такое сравнение приемов театрального языка (в тексте далее оно развивается в сравнение философских параметров двух спектаклей) свидетельствует о мастерстве анализа, адекватном мастерству режиссуры.

Молодое поколение театроведов также представлено и П. Марковым. Он не относился к исследовательской школе, близкой к формальному анализу (как ленинградцы),

вполне толерантно был настроен к ближайшей театральной традиции – включая и Малый театр, и первые десятилетия МХТ, и театр без концептуальной авторской режиссуры. Напротив, театр исканий он умел вписать в традиционную систему ценностей и обосновывал смелое новаторство общими для художественной культуры ценностями, понимая их в широком смысле. Этим принципам следуют и его отзывы о Вахтангове. Собственно, их было два, и оба написаны с некоторой исторической дистанцией для книг: «Принцесса Турандот» в 1923 и «Первая студия МХТ» в 1925 г. Они содержат существенные теоретические наблюдения в контексте театрального процесса. Эти тексты и раньше были в нашем театроведческом обиходе, но в этом сборнике они входят в полемический контекст и приобретают множество новых смысловых связей.

В истории русского театра начала XX в. Вахтангов был единственной фигурой, которая убеждала и приверженцев условного театра (даже в «психологический» период его творчества), и сторонников реализма в 1920-е гг., когда он создавал открыто игровой, гротескный и мифологический театр. Независимо от направлений и качеств критики, на режиссуру Вахтангова как явление яркое обратили внимание все и сразу, с его дебютной работы в Первой студии. Столь же единодушна была и оценка первых же ролей Михаила Чехова. Рассудительный и скептический Э. Бескин (впоследствии лидер критики «Левого фронта») заявил уверенно: «Иногда боишься сказать об актере слишком категоричную похвалу, боишься, не роль ли подошла, не случай ли, не простая ли удача. Но бывает и наоборот, когда все эти сомнения сразу отпадают, когда с первого момента слишком ясно, что тут и не случай, и не удача, а талант» (с. 69). Критик иных убеждений Ю. Соболев высказывает в 1915 г. по поводу роли Фрезера в «Потопе» такую же оценку, указывая «на г. Чехова как на несомненную артистическую величину, как на настоящего мастера... Нечто истинно человеческое,

волнующее и милое просвечивает сквозь комические очертания этого образа. А дать почувствовать в дрянном мошеннике подлинные не вытравленные гнусностью человеческие черты – значит быть настоящим художником» (с. 72). Предсказать перспективы явления – тоже профессиональное свойство. Из рецензий разных авторов, независимо от общей оценки каждого спектакля в целом, можно составлять подробные описания ролей артиста, углубляющие и дополняющие друг друга. В этом случае становится очевидно, что театральный процесс могут отразить объемно только разные виды и направления критики, существующие одновременно в одном культурном пространстве.

Книга выстроена «по спектаклям», как и вышедшие раньше антологии критики о Мейерхольде и МХТ. Конечно, это единственное разумное решение (хотя материалы печати о близких по времени спектаклях Вахтангова хронологически перемешивались, и этот коллаж был бы по-своему содержателен; свою логику мог иметь и принцип последовательного высказывания разных печатных органов, разных школ критики, но их было бы слишком много, и потерялась бы объемность репрезентации спектаклей). Большие блоки о каждом спектакле – например, 49 статей об «Эрике XIV» или 99 статей о «Гадибуке», конечно, добавляют множество деталей к сценической фактологии и выявляют перспективы интерпретации постановок. При этом возникают иные пропорции значения вахтанговских идей, чем те, которые присутствуют в наших привычных представлениях. Рискну сказать, что и десятки рецензий, которых мы раньше не знали, не открывают в «Принцессе Турандот» ни принципиально новой фактуры, ни неизвестных нам смыслов. Лишь разными общими словами формулируется логика игровой стихии. Кстати, и оценка значения этого спектакля, за некоторыми исключениями, и в левой критике, и в более академичной сдержанная. Характерно противопоставление гоцдиевской постановки «Гадибуку»,

выдвинутое не кем иным, как автором книги о комедии дель арте К. Миклашевским: «Если, выходя из театра после “Гадибука”, вспомнить про “Принцессу Турандот”, которая нам доставила столько невинного удовольствия, становится, однако, немного стыдно, и, пожалуй, не без основания... “Турандот” – типичная смесь, прохладительный напиток, который тут же перед вашими глазами замешивает ловкий бармен и подает вам в прозрачном стаканчике, сдобрив кусочком засушенной итальянской лимонной корки» (с. 498–499). Таково было общее мнение критики в контексте 1922 г. (давшего прорывы театральных направлений – «Великодушный рогоносец» Мейерхольда, «Федра» Таирова, «Ревизор» МХТ с М. Чеховым–Хлестаковым).

Читая книгу, понимаешь, что пропорции значения идей в режиссуре Вахтангова, сформировавшие наши представления, были искаженно определены советской театральной идеологией. Мифология, метафизика, трагический гротеск, экспрессионистическая образность, психоанализ тогда не могли быть акцентированы в историографии искусства. Но в материалах нового сборника существенно укрупняется философский и символический «Гадибук» и совсем по-новому воспринимается трагическая жуть «Чуда святого Антония». Во втором варианте метерлинковского спектакля обнаруживается мистериальный хоровой образ в натуралистическом гротеске, отголоски романтической иронии гофманианы, монохромная условная графическая и скульптурная визуальная образность, главный мотив творчества Вахтангова – дуализм жизни и смерти.

С одной стороны, книга фиксирует существование и перспективность разнонаправленных линий режиссуры Вахтангова: психоаналитической («Праздник мира», «Потоп»), символической («Росмерсхольм»), экспрессионистической гротескной («Свадьба», «Чудо святого Антония», «Эрик XIV»), ритуально-мифологической

(«Гадибук»), открыто-игровой («Принцесса Турандот»). Заметим, что все эти линии, и именно они, впоследствии определили режиссуру европейского типа театра в XX в. и стали в нем доминирующими. С другой стороны – в театре Вахтангова (при таком подробном его отражении) ясно вырисовывается сквозное философское подсознание, определяющее все типы и формы вахтанговского спектакля, и оно прежде всего мистериальное, трагическое, хотя воплощено в различной театральной технике.

Редактор-составитель В.В. Иванов и подготовившие том М.В. Львова и М.В. Хализева во вступительных текстах, в комментариях и в аннотированном указателе рецензентов сохраняют олимпийскую нейтральность, объясняют реалии, упоминают общие тенденции, определяющие контекст, но никак не подталкивают читателя к определенным интерпретациям. В итоге, открытые смыслы текста, мотивы событий, обоснование мнений приобретают максимально возможную объективность. В этом преимущество источниковедческого издания, созданного в стремлении к полноте отражения театрального феномена. Важно, что опубликовано все, что найдено, без тенденциозной организации материала, русская критика дополнена гастрольной, в переводах со многих языков – и становится известной история показа спектаклей. В этом смысле особенно интересен журнал показов «Гадибука», охватывающий тридцать пять лет странствий «Габимы» через Европу и Америку к своему историческому пункту назначения в Палестине.

Сборник многое – действительно многое – добавляет к пониманию творчества Вахтангова. В то же время он свидетельствует о движении отечественной театральной критики к освоению сложнейших художественных текстов и идей. Благодаря таким, как эта, книгам историография театра получает право быть сложной и объемной системой.

Николай Песочинский

ПЕРВАЯ ПРИНЦЕССА СОВЕТСКОЙ СЦЕНЫ

ТОПЕЛИУС З. ЖЕМЧУЖИНА АДАЛЬМИНЫ /

Пересказ О.А. Любарской, художник А.А. Веснин. –
М.: Арт Волхонка, 2016. 72 с., ил.



Типология изданий по истории театра, казалось бы, строго ограничена не столь уж большим и разнообразным количеством возможных вариантов. Это может быть исследовательский труд, монография или публикация архивных документов, материалов, драматургических текстов. Это может быть богато иллюстрированный альбом, предлагающий насладиться собранием старинных театральных фотографий, а чаще – эскизами декораций и костюмов, выполненных видными сценографами прошлого или настоящего. Наконец, возможны (правда, в последнее время не так часто,

как хотелось бы) книги научно-популярного толка, популяризирующие искусство сцены, рассчитанные, в первую очередь, на юные, но иногда и на более умудренные пытливые умы.

Все эти виды «отраслевой» книжной продукции давно апробированы, каждый нацелен на свою собственную потенциальную аудиторию: вот разряд для «узких» специалистов, а вот – как это обозначалось раньше в издательских аннотациях – для «широкого круга читателей, интересующихся театром». Изобрести какой-то новый «подвид» в данной издательской нише казалось делом малоперспективным, и главное, не вполне понятным: для чего? кому?

Но разом и смысл, и адрес непременно возникнут – стоит только, уже нынешним языком выражаясь, «включить креативное мышление». Вот столичное издательство «Арт Волхонка», специализирующееся в первую голову на альбомах по искусству, а также на познавательной литературе для школьников (хотя серьезными историческими исследованиями также не пренебрегающее), выпустило в свет театральную книжку, вполне подпадающую под разряд «ноу-хау». А как еще вы определили бы издание, которое, едва ли не с равным для себя интересом, откроют и умудренный театровед, и его условный внук, учащийся младших классов.

На обложке «Жемчужины Адальмины» значится имя Захариаса Топелиуса, классика скандинавской литературы XIX столетия, «финского Андерсена», писавше-

го по-шведски, при том, что, строго говоря, речь тут должна идти о двух или даже трех равноценных «соавторах». Волшебная сказка позапрошлого века прирастает на страницах книги одноименной пьесой «по мотивам», некогда заказанной разностороннему отечественному литератору Ивану Новикову, а оба текста, в свою очередь, украшены тремя десятками выразительных эскизов кисти Александра Веснина, видного архитектора-конструктивиста и сценографа, автора проекта московского театра Киноактера и оформления знаменитой таировской «Федры». Перед нами «три источника – три составные части» другого спектакля начала 1920-х гг., не столь знаменитого и легендарного, но также весьма значительного с точки зрения путей и судеб отечественной драматической сцены.

«Жемчужиной Адальмины» Топелиуса–Новикова–Веснина 13 июля 1921 г. (кстати говоря, дата эта в посвященной спектаклю книге странным образом отсутствует) открылся Московский театр для детей, впоследствии – ЦДТ, ныне – РАМТ. Спектакль в помещении электротeatра «Арс» на Тверской (в этом здании сегодня снова расположен электротeatр, теперь под названием «Станиславский»), который выбила для своего новорожденного детища совсем юная, но чрезвычайно деятельная зав. детским сектором теамузсекции Моссовета Наталия Сац, прошел – согласно информации на рамтовском сайте¹ – всего 38 раз. Однако свое место в истории, несомненно, заслужил. Теперь, благодаря творческой креативности сотрудников «Арт Волхонки», оно за «Адальминой» закреплено, что называется, окончательно и бесповоротно. Ведь далеко не каждая сценическая постановка удостоивается не то чтобы абзаца в учебнике, а отдельного книжного издания.

Подобное «укрупнение» более чем оправдано, и дело здесь не только в том, что эта сказочная Принцесса, точно так же, как и ее ступившая на столичные подмостки семью месяцами спустя «коллега» по имени

Турандот, положила начало одному из благоденствующих по сию пору царственных театральных Домов Москвы. И даже не в факте участия в работе изрядной группы творцов, что впоследствии впишут – кто петитом, а кто и весьма крупными буквами – свои имена в летопись различных родов советского искусства. Помимо Новикова с Весниным и руководительницы театра, для которой эта работа стала одновременно и дебютом в режиссерской профессии (ставил спектакль многоопытный Николай Волконский «в сотрудничестве с Наталией Ильиничной Сац»²), можно упомянуть и о композиторе Александре Шеншине, и об авторе «стихов пролога и антракта» Сергее Богомазове (о некоторых из занятых в постановке актерах скажем чуть позже). Но еще более значимым с точки зрения дня сегодняшнего выступает, на наш взгляд, то обстоятельство, что «Жемчужина Адальмины» стала едва ли не первым опытом своеобразной «перекодировки» старого культурного наследия средствами нового театра. Параллельное чтение и сопоставление текстов Топелиуса и Новикова предоставляют в этом смысле достаточно богатую пищу для анализа и размышлений.

Так, например, родитель заглавной героини повествования, Король, являющийся в прозаическом первоисточнике не более чем традиционным носителем определенной сказочной функции и потому, в известном смысле, «человеком без свойств», обретает в инсценировке 1921 г. и характер, и судьбу, и известного рода драматизм. Перед нами монарх, с первых же строк пьесы явно томящийся своим иерархическим положением и потому в финале с великой радостью отказывающийся от трона, который, кстати сказать, никто из действующих лиц вовсе не торопится занимать, поскольку «свобода прекрасна», как утверждает последняя реплика, за которой следует заключительная ремарка: «Торжественная музыка апофеоза. Все танцуют» (С. 69). Особо примечательной получилась у Новикова фигура Палача,

вовсе отсутствующая в литературном первоисточнике. Этот слегка циничный (профессия все ж таки обязывает) и вместе с тем далеко не чуждый отвлеченному философствованию в сократовском духе персонаж занимает амплуа, скорее, королевского шута, то и дело отпуская такие, скажем, репризы: «Вот сколько лет у трона стою и никакого в королевском звании удовольствия не вижу. Ей-богу, по-моему, это так, пустяки одни, разве что кормят королей хорошо (сажая и свеся ноги в оркестр). Да надоело мне здесь хуже горькой редьки, и Король надоел, он хоть и добрый, да уж глуп больно, а иногда так хочется с умным человеком словом перекинуться. Да за три версты ко дворцу умных людей не подпускают, бояться, знать. Да... (смеется), а последнее время умные и сами не идут» (С.64). Трудно отделаться от ощущения, что от этого Палача идет прямая линия к будущим палачам и прочим колоритным придворным пьес-сказок Евгения Шварца. И еще кажется довольно странным, что Иван Новиков, начинавший до революции как поэт-символист, а более всего прославившийся в советское время биографической диалогией «Пушкин на юге» и «Пушкин в Михайловском», обладая, как можно заметить даже из этих небольших цитат, явным вкусом к драматургическому письму, более к данному литературному направлению не обращался.

Впрочем, с окончательной уверенностью об этом говорить трудно, и очень жаль, что составители книги, включив в нее краткие биографии З. Топелиуса, Н.И. Сац и А.А. Веснина, как-то «забыли» о Новикове. Можно заодно посетовать и на то, что на этих страницах не нашлось хотя бы нескольких слов для участвовавших в спектакле актерах. А состав исполнителей «Жемчужины Адальмины» был, между тем, весьма примечательный: в частности, в роли Палача выступал Анатолий Кторов, Толстого Придворного играл Макс Терешкович (в 1922-м сыгравший Тарелкина у Вс. Мейерхольда), а Рыцаря из Неведомой

страны – Овадий Савич, писатель, переводчик, в будущем – корреспондент ТАСС на полях Гражданской войны в Испании и, вообще, обладатель интереснейшей, почти «сказочной» биографии.

Впрочем, все недоработки издания с лихвой искупаются его иллюстративным рядом – впервые публикуемыми веснинскими эскизами декораций и костюмов из коллекции Музея архитектуры им. А.В. Щусева. Александр Веснин работал над «Жемчужиной Адальмины» в промежутке между оформлением двух легендарных спектаклей Камерного театра – «Благовещения» П. Клоделя (1920) и уже упомянутой «Федры» Ж. Расина (1922). И его «волшебные» одеяния и пространства служат в этом смысле весьма любопытным этапом на пути от «кубоготического» зодчества к «простой, точной и гармоничной <...> “неоклассике” кубизма»³.

«Жемчужина Адальмины» стала первой книгой в заявленной «Арт Волхонкой» серии «Истории для театра». Будем надеяться, что она будет продолжена изданиями, выполненными на столь же высоком полиграфическом уровне (в этом сомневаться как раз не приходится), но при этом свободной от безусловно извинительной для первого опыта некоторой «комковатости». А что до восхитительных и увлекательных сюжетов, в которых на «ставшие известными постановки» крайне любопытно взглянуть через призму их литературных первооснов и сценографических решений – то их в истории отечественного театра легко наберется не на один толстый том.

Александр А. Вислов

1 См.: <http://ramt.ru/museum/previous-years/ys-9/play-4049/>

2 *Наталья Сац*. Всегда с тобой. <http://www.balagan.ru/articles/120/22/93/>

3 *А.М. Эфрос*. Предисловие // Камерный театр и его художники: 1914–1934. М.: ВТО, 1934. С. XXXII, XXXIV.

ДВА АРХИТЕКТОРА ОДНОГО ВРЕМЕНИ

АНИСИМОВ А.В. АРХИТЕКТОР ДВУХ ЭПОХ.

М.: Гласность, 2016. 168 с., ил.



В начале 2016 г. увидела свет книга Александра Викторовича Анисимова «Архитектор двух эпох», посвященная творчеству и размышлениям Владилена Дмитриевича Красильникова – одного из самых успешных архитекторов России последней трети XX – начала XXI в. Ее появление сразу вышло за рамки обыденного события. Двух архитекторов, автора и героя книги, связывает многое – давняя дружба, одна эпоха становления профессиональной деятельности и значительный вклад в созда-

ние облика современной отечественной архитектуры. Уже один тот факт, что Мастер пишет о Мастере, дает возможность читателю глубоко погрузиться в обсуждение ключевых моментов внутрипрофессиональной деятельности и насладиться тонкими и точными комментариями при раскрытии процесса создания того или иного проекта. Связывает двух архитекторов и любовь к театру, их колоссальный опыт в проектировании разнообразных театральных сооружений, в изучении истории и разработке принципов современного сооружения со зрительным залом при тесном взаимодействии с ведущими режиссерами, художественными руководителями театров страны на протяжении десятилетий.

Творческая биография героя, Владилена Дмитриевича Красильникова, разделена автором на две эпохи, рубежом которых стало время смены условий работы и творческой жизни в целом, а именно, конец 1980-х – начало 1990-х гг, когда начали создаваться частные кооперативы, в том числе, архитектурные и проектные мастерские. Две исторические эпохи – с конца 1950-х гг. до выделенного рубежа и с 1990-х гг. до наших дней – представляют принципиальные отличия во всем: от политики в области архитектуры и ее финансирования до требований заказчиков и уровня накопленных знаний о мировом строительстве.

Оригинальное устройство книги заключается и в переключке анализа творчества, отдельных проектов Владилена Дмитриевича с его собственными биографическими

воспоминаниями и размышлениями о профессии. С этой целью А.В. Анисимов активно цитирует опубликованные тексты Красильникова и делится с читателями их беседами и общими воспоминаниями. Именно из них мы узнаем о редком везении в общении с самыми выдающимися мастерами прошлого века. Начало этому судьбоносному общению было положено в Московском архитектурном институте, и работа Красильникова над дипломным проектом под руководством профессора Г.Я. Мовчана, вероятно, предопределила новаторский подход юного зодчего в годы оттепели. В книге приводится признание Красильникова: «1955 год. Июнь. Сталин уже умер, но Хрущев свою перестройку еще не начал. Но явно чувствовалось новое время. И Г.Я. Мовчан, у которого я делал диплом, задумал моими руками вернуться в свою молодость. Когда в конце 20-х годов он со своим братом В. Мовчаном осваивал конструктивизм» (С. 26). Этот проект жилого района в Химках вызвал на защите бурную дискуссию между руководителем и председателем госкомиссии Н.В. Барановым, назвавшим результат работы Красильникова «враждебным конструктивизмом» (Там же).

Одним из первых мест работы Владилена Дмитриевича Красильникова стал институт Гипротееатр. Молодой архитектор пришел туда в 1956 г. и надолго связал с ним свою жизнь. Этому периоду автор книги уделяет особое внимание, ведь именно в Гипротееатре существовала редкая возможность для раскрытия всего творческого потенциала архитектора. Во времена типового проектирования и жесткой экономии на качестве архитектуры институт Гипротееатр получал интереснейшие заказы на проектирование театральных зданий, концертных залов и цирков по всему Советскому Союзу. Не случайно В.Д. Красильникова называют театральным архитектором, им спроектировано более 100 театров и других объектов культуры для разных городов.

В Гипротееатре, в коллективе во главе с Г.Я. Мовчаном, он работал над своими

первыми проектами – Оперным театром в Сталинграде (1958) и театром в Махачкале (1956–1972). Второй из них, реализованный, отличается соединением конструктивистской минималистической эстетики с образностью древних пластов монументальной архитектуры Кавказа. Эти и ряд других проектов, осуществленных в годы хрущевской оттепели, сложили стиливую направленность молодого архитектора. Работа в авторских коллективах, особенно с единомышленниками, В. Шульрихтером и А. Поповым, помогла развитию его таланта. Примечательно, что все работы зодчего коллективные: таковой была традиция тех лет, этого требовала и сложность создававшихся объектов.

Выдающимся произведением 1960-х гг. является Театр в Туле, удостоенный, после завершения строительства (1971), Госпремии РСФСР. Недаром о нем Анисимов пишет в самых возвышенных тонах: «Необычная форма зрительного зала, свободно плавающего в обширном пространстве фойе статического квадрата, сразу произвела приятное впечатление чего-то оригинального» (С. 32). Автор книги детально обсуждает с читателем сложность плана и оригинальность композиции здания, раскрывая суть новаторских идей и профессиональных находок. Это сооружение показало возможности совершенно новой архитектуры для театра. Фойе, открытое остекленным фасадом наружу, и высокий козырек, растянутый на всю ширину здания, создают лаконичный образ распластанного сооружения, дополнительный акцент которому придан взмывающей сверху рамой с подвешенными к ней скульптурами.

Не менее интересным представляется нам проект летнего театра в Туле, созданный в 1973 г. в соавторстве с архитектором Львом Катаевым. В основу идеи заложено сочетание театра греческого типа с крутыми скатами крыш, приподнятыми и словно парящими над основной постройки. Среди несуществующих объектов также привлекает

своей необычной образностью внешней композиции цирк, спроектированный для Еревана этими же мастерами в сотрудничестве с Дж. Торосяном и Г. Арамяном. С армянскими коллегами Владилена Дмитриевича связывает многолетняя дружба. В книге опубликован его текст – посвящение Джиму Торосяну, которое завершается удивительными словами: «...хотелось бы, – пишет Красильников, – чтобы эти заметки о самобытности творчества моего большого армянского друга Джима Петросовича Торосяна послужили призывом к моим молодым отечественным коллегам попытаться освободиться от оков всемирной архитектуры и попытаться найти себя, глядя на свою родную природу и, прежде всего, землю, на которой Вы хотите видеть свои архитектурные работы. Надеюсь, что работы крупнейшего мастера современной архитектуры им знакомы» (С. 133).

Небольшая статья не в состоянии представить все разнообразие проектов, созданных Красильниковым и его соавторами ни в первую, ни во вторую эпоху работы зодчего. Обратим внимание на один из них, своим характером и масштабом олицетворяющий бурную деятельность 1970-х гг. Это – Детский музыкальный театр на Воробьевых горах в Москве. «Главным заказчиком и основным мотором этого строительства была Наталья Ильинична Сац», которой Анисимов посвящает пару страниц перед тем, как дать развернутую характеристику архитектуре здания – этого, по его определению, «Театра архитектора». В анализе постройки особое внимание обращено на оригинальную, очень вытянутую общую планировку и не имеющее прототипов внутреннее устройство. «Две параллельные анфилады – парадная зрительская и технологическая с главным коммуникационным коридором с нанизанными на него складами декораций, мастерскими, естественным образом заключили между собой ядро театра – демонстрационное пространство с зрительным залом и сценой. Ось зала сориентирована по

диагонали квадрата, в который он вписан, что оказалось удобным в технологическом отношении и интересно в качестве интерьерной композиции. Это виртуозно решенная композиция заслуживает самой высокой оценки», – полагает Анисимов (С. 36).

Знаковыми оказались и многофункциональные комплексы «постперестроечной» эпохи, частью которых становятся зрелищные залы, в создании которых Владилена Дмитриевич участвовал в рамках новых авторских коллективов, в значительной мере связанных с «Товариществом театральных архитекторов». Вместе с Ю. Гнедовским и Г. Савченко он осуществляет Центр Мейерхольда в Москве, 1988–1993 гг. Состоящий из нескольких зданий этот комплекс содержит в своей структуре универсальный зрительный зал с возможностями трансформации. В 1995–2010 гг. архитекторами Ю. Гнедовским, В. Красильниковым, Д. Солоповым, М. Гавриловой, С. Гнедовским, И. Захаровым и инженером С. Беловым осуществляется грандиозный проект культурного центра на Краснохолмской стрелке Москвы-реки, ядром которого становится Московский международный дом музыки с его тремя залами. Анисимов уделяет особое внимание градостроительному решению этого ансамбля и выражает сожаление в том, что «уютный новый уголок Москвы» не в полной мере освоен населением столицы. «Я рад, что творческую жизнь удалось завершить градостроительной работой на Красных холмах. Самое большое счастье проектировать ансамбль, а если еще удастся построить, то жизнь удалась» (С. 82), – с гордостью заявляет Красильников.

Пожалуй, только Александр Викторович Анисимов был способен написать о творчестве и пройденном пути этого яркого зодчего с полным осознанием ответственности и пониманием предмета, коим является, в первую очередь, театральная архитектура. Автор книги, имея опыт проектирования, посвятил себя в основном

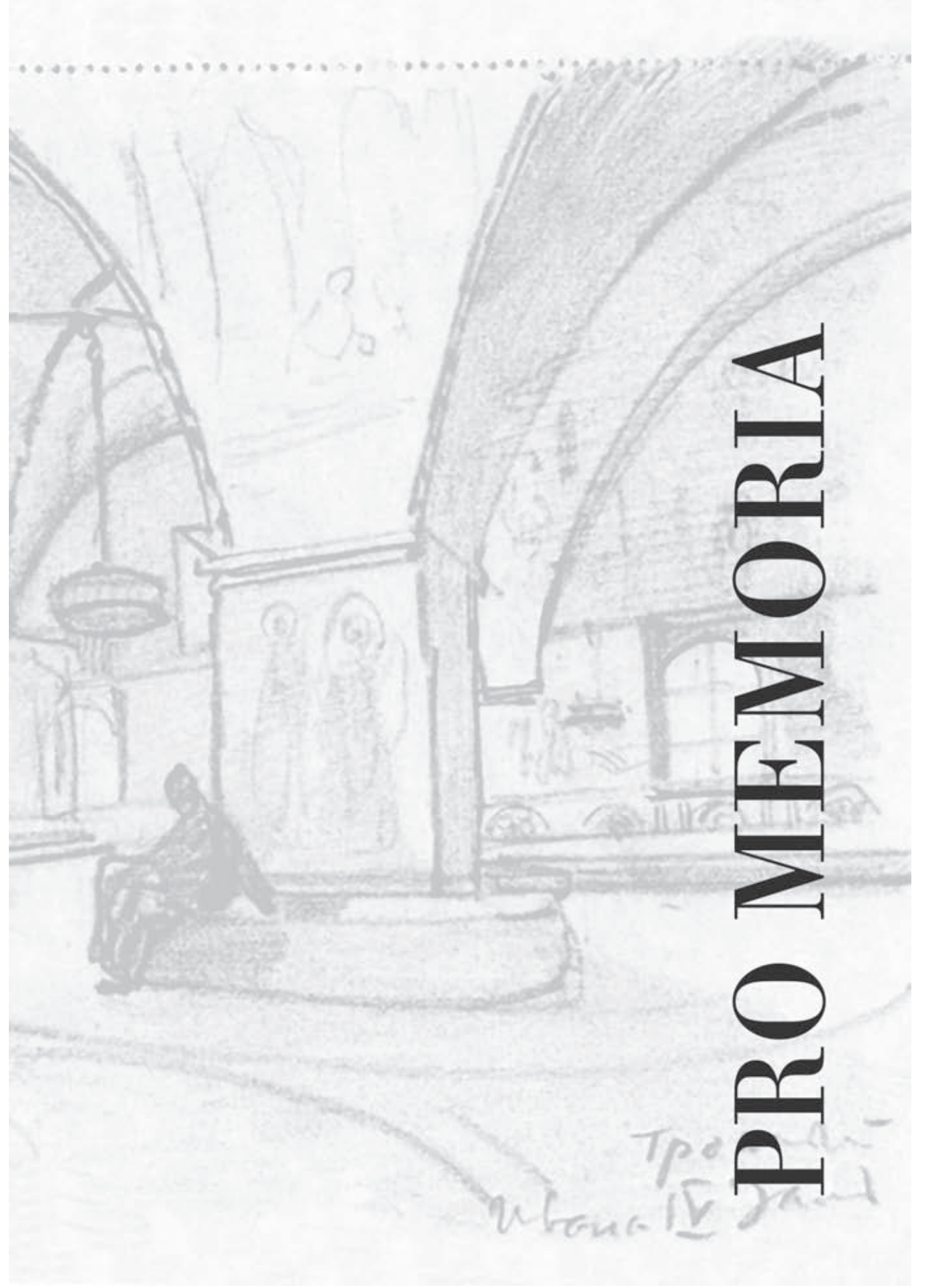
изучению истории архитектуры и проблематике реконструкции театральных зданий. Блестящим применением его практического опыта и теоретических знаний служит реконструкция здания Театра на Таганке и Московского планетария, строительство театра «Школа современной пьесы», Театра миниатюр М. Жванецкого, Балетного театра на Скаковой улице, Театра-студии для глухонемых, Детского театрально-концертного зала на Яузе и многих других театральных, концертных и общественных зданий.

Александр Викторович Анисимов – человек искусства, музыки, театра уже в третьем поколении. Интерес к театру был привит ему еще дедом, который «учился музыке у столичных музыкантов в Петербурге» (из книги А.А. Анисимова «Обитатели моего мира»), и отца, бывшего профессиональным музыкантом. Известный исследователь и практикующий архитектор в области общественных зданий, А.В. Анисимов в 1970-е гг. разработал для Москвы генеральную схему развития сети театрально-зрелищных зданий, выполнил ряд работ по формированию новых типов общественных зданий и театральных объектов, сформулировал основы «теории усталости» в области восприятия архитектурных композиций. А.В. Анисимов занимается историей и теорией театрально-зрелищных зданий многие годы. Этой теме он посвятил свои кандидатскую и докторскую диссертации, а также множество проблемных статей, послуживших основой для развития, реконструкции и приспособления театрально-зрелищных зданий. Из крупных исследований, связанных с той же тематикой, считаем необходимым упомянуть книги Александра Викторовича «Театры Москвы: Время и архитектура» (1984), «Москва. Архитектурный путеводитель» (1997), «Архитектура планетариев. История. Архитектура. Реконструкции. За рубежом опыт» (2008).

История знает множество примеров, когда в честь крупного творца пишется или

исполняется специально созданное произведение. Принципиально важным в такой традиции является факт его осуществления мастером, равным по величине и силе таланта своему герою. Крупное или маленькое, патетическое или лирическое, это посвящение становится «сгустком энергии», в котором можно различить трепет и боль, размышление о таланте и времени, в котором жил герой. Всем известным примером посвящения подобного рода считается знаменитое стихотворение М.Ю. Лермонтова «Смерть поэта» – несравненное по своей красоте и силе воздействия произведение, посвященное трагической гибели А.С. Пушкина. Посвящение сюиты для двух фортепиано С.В. Рахманинова П.И. Чайковскому, посвящение песни «Гопак» М.П. Мусоргского Н.А. Римскому-Корсакову и многие другие примеры продолжают эту благородную традицию. В этом ряду свое достойное место занимает и романтическая песня «Памяти Карузо», которая мгновенно приобрела мировую известность, создав вокруг себя определенную «касту избранных» исполнителей. Ведь вначале знаменитую песню, написанную Лучо Далла в честь великого тенора Энрико Карузо, исполняли только лучшие голоса мира, выказывая свое уважение ушедшей легенде итальянской оперы. По правилам жанра, настоящее посвящение может исходить только от равновеликого Маэстро, искренние чувства которого заставляют его взяться за перо. В наше время, когда такие примеры стали достаточно редки, выход книги А.В. Анисимова – это бесспорно яркое событие, стоящее в одном ряду с лучшими историческими примерами посвящений.

Армен Казарян, Нина Коновалова



PRO MEMORIA

Tpo
Wbanc 15 Jan

Надежда Ефремова

ДРАМАТУРГИЯ СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО:

ПЕРВАЯ РУССКАЯ ШКОЛЬНАЯ КОМЕДИЯ

«Комедия притчи о блудном сыне» – вторая из двух известных пьес, сочиненных Симеоном Полоцким в московский период. Ни год ее написания, ни дата премьерной постановки до сих пор не выяснены.

Первое из семи известных изданий текста комедии¹ – целногравированная книга под названием «История и действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рождества Христова 1685» приводит дату, по всей вероятности, имеющую отношение к сценическому бытованию пьесы, но не к моменту ее создания. Трое из публикаторов-филологов озаботились проблемой датировки текста – Н.С. Тихонравов, вписавший комедию в пространный, но корректно ограниченный временной интервал между 1673 и 1678 гг.², И.П. Еремин, определивший дату условно – вероятностным временным пределом ее сочинения – 1678 г. и А.С. Демин, присоединившийся к датировке Тихонравова³.

Сюжетные аналогии

В 1678 г. Полоцкий завершил составление сборника «Рифмологион»⁴, куда поместил обе «московские» пьесы, первичные тексты которых пока не обнаружены. В стихотворном «Предисловии ко благочестивому читателю» автор оговорил, что «особно сия книга есть списанна / не во едино лето начертанна / в различных летех многи нужды быша / яже ми сия писати бе-диша...»⁵, дав повод к расширению датировки отдельных произведений. Числя «Рифмологион» третьей книгой⁶, стихотворец в очередной раз заявил о своем авторстве,



Пролог. Гравюра из книги «История и действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рождества Христова 1685»

не пожелав прослыть анонимом (в отличие от немецких и русских драматургов 1670-х гг.), дал краткий «библиографический перечень» прежних сочинений и оговорил обстоятельства появления новой книги. В ней он собрал произведения разных лет, возникшие по разным поводам – окказиональный характер поэзии, сведенной в «Рифмологион», таким образом, был им особо отмечен.

К проблеме датировки комедии Полоцкого обратился и выдающийся историк русского театра В.Н. Всеволодский-Гернгросс⁷. В драматической обработке евангельской притчи о блудном сыне он обнаружил совпадения с событиями «семейной хроники» Ордин-Нащокиных – отца и сына. Театровед воспользовался привлекательной исторической аналогией, впервые изложенной церковным историком и литературоведом, профессором Киевской Духовной академии Н.И. Петровым⁸, и отнес время написания комедии к середине 1660-х гг., основываясь на сближении драматического сюжета с обстоятельствами бегства дворянского сына Воина Афанасьевича Ордин-Нащокина в Речь Посполитую. В истории его скитаний на чужбине и последовавшего возвращения на родину Всеволодский выделил 1665 г. По его мнению, Симеон Полоцкий – наставник школы в Заиконоспасском монастыре, монах и поэт, приближенный ко двору царя Алексея Михайловича, проживший к этому сроку два года в Москве, мог стать свидетелем монаршего великодушия, проявленного к преступному беглецу: Воин Афанасьевич был прощен и возвращен в отечество. Однако заметим, что в 1665 г. воссоединения семейства Ордин-Нащокиных на манер евангельской притчи не случилось, и сын не упал в объятия родителя. Воин по прибытии в Русское царство был заперт для исправления в Кирилло-Белозерский монастырь, а отец его посажен воеводой в родном Пскове и тем утешен великим государем Алексеем Михайловичем⁹.



Русский и иностранный костюм Немецкой слободы. Из книги «Рисунки к путешествию Мейерберга...». 1660-е гг.

Мог ли придворный поэт Симеон Полоцкий воспользоваться происшествием в семье Ордин-Нащокиных как поводом к написанию комедии о блудном сыне, и так ли точны и убедительны совпадения между драматическим и житейским сюжетом, отмеченные В.Н. Всеволодским-Гернгроссом?

Семейная история, завершившаяся в декабре 1671 г. опалой (см. сноску 9), не могла послужить основанием к сочинению комедии тем более для придворного театра, созданного только в октябре 1672 г. К тому же, воспоминание о реальном финале семейных злоключений отца и сына было слишком свежо при дворе Алексея Михайловича и неуместно на царской театральной сцене¹⁰. Совпадения, указанные Гернгроссом, выглядят надуманными, что

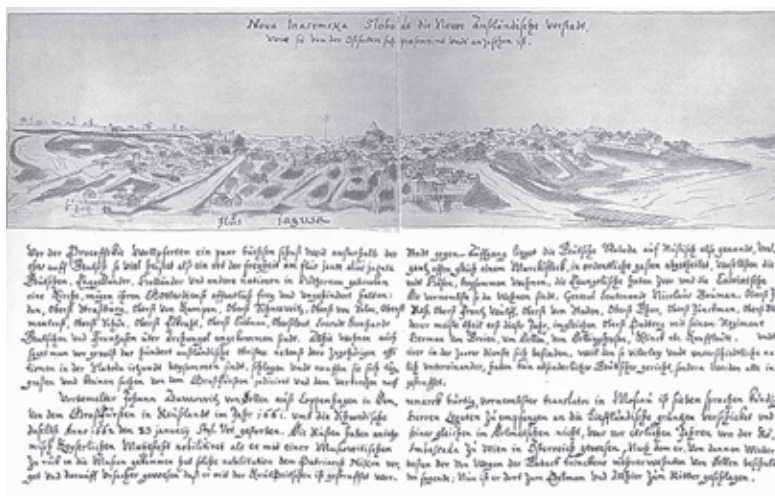
подтвердил А.С. Демин в комментариях к своей публикации текста «Комедии притчи о блудном сыне». Он обратил внимание на несходство «пусковых» механизмов двух сюжетов – бегство за границу сына Нащокина, по его справедливому суждению – не то же, что отпуск из отчего дома блудного сына из комедии, который был «санкционирован» отцом, а представшие в ней картины «чуждой стороны» или «заграницы» по бытовому строю и обычаям соответствуют жизни Руси 1670-х гг.¹¹

Выбор национального бытового уклада в изображении «иноземных» сцен был осознанным – пьеса предназначалась московским жителям – и зрителям, и исполнителям «природно» русским. Сочиненная, несомненно, для постановки (о чем свидетельствуют ремарки Полоцкого), она не могла появиться раньше первых спектаклей придворного театра Алексея Михайловича, разыгранных, в основном, обитателями Немецкой слободы, своего рода «ближней» заграницы, обустроенной в 1650-х гг. в столице Московского царства. Вызывает сомнение в датировке комедии 1660-ми гг. и упреждающее историческую реальность утверждение Всеволодского о традиции посылать дворянских и боярских детей для обучения за Литовский рубеж. Будь это действительным обычаем русской жизни, не отправлялись бы в XVII в. православные миряне, уличенные в сношениях с иноземцами, «под начал» кирилло-белозерских монахов – «к монастырскому строгому и суровому исправлению: сидеть на цепи, работать всякую трудную монастырскую работу и непрестанно замаливать свой неразумный грех»¹².

В толковании историка театра евангельская притча о блудном сыне превратилась в исторический анекдот с участием конкретных, легко узнаваемых персонажей. Однако для XVII в. происшествие в семействе Ордин-Нащокиных было исключительным, единичным и получило недобрую огласку в придворных кругах.

Оно вскоре было предано забвению – чему немало поспособствовала остуда великого государя к своенравному подданному, просвещенному русскому европейцу и дипломату Афанасию Ордин-Нащокину. Неродовитый «высочка», постоянно умножавший число недоброжелателей при дворе великого государя, прозванный ими «иноземцем», Афанасий откровенно симпатизировал Польше, был готов уступить ей Малороссию, ибо видел в Речи Посполитой союзную христианскую державу в борьбе против турок, а не врага России¹³.

Следуя логике В.Н. Всеволодского-Гернгросса, предложить Симеону Полоцкому сочинить комедию с прозрачными, не успевшими забыться аллюзиями мог кто-то из дома Ордин-Нащокиных – и если допустить такую возможность, то правдоподобнее всего в период с 1667 по 1671 гг., когда семейный сюжет вернувшегося блудного сына Воина и принявшего его отца Афанасия, казалось, благополучно завершился в реальной жизни. Но странно, чтобы придворный поэт Полоцкий, поднесший царю Алексею Михайловичу в первый день новолетия 1 сентября 1667 г. «Орла Российского» – образец русской панегирической и геральдической поэзии, ни в прологе, ни в эпилоге своей комедии не обмолвился и словом о великой монаршей милости, обращенной на Нащокиных, и не воспользовался случаем прославить добродетельного государя¹⁴. Тем более что подношение книги имело весомый повод и отличалось публичным церемониальным характером – в тот день царевич Алексей Алексеевич был объявлен наследником российского престола. Ожидаемый и совершившийся поворот в ходе придворной жизни – появление наследника, вставшего рядом с тронем великого государя, казалось бы, повторно наводил на евангельский сюжет о мудром милосердном отце и неопытном юном сыне. Однако замены адресатов в этикетном прологе и эпилоге комедии – «благородных, благочестивых государей премилостивых»¹⁵



Немецкая слобода.
Из книги «Рисунки к
путешествию
Мейерберга...».
1660-е гг.

на царственную особу – у Полоцкого, придворного поэта и наставника царевича не только в латыни, но и в христианских добродетелях, не последовало. Скорее всего, потому что пьеса была написана позднее и не в связи с фамильным преданием Ордин-Нащокиных.

Негде, некому и не для кого было играть русскую комедию в 1660-е гг. – ни умелых исполнителей, освоивших театральное дело при дворе Алексея Михайловича не раньше 1672 г., ни подготовленного к ее восприятию зрителя на Москве той поры не наблюдалось. Ремарки же прямо говорят о наличии публички – у Полоцкого «гостей», которые покидают место, где разыгрывался спектакль; и этот «разъезд» сопровождается исполнением инструментальной и вокальной музыки¹⁶, звучавшей и во время постановки.

Основаниями против ранней датировки пьесы, предложенной Всеволодским, можно считать не только недоказанность ее связи с семейным сюжетом Ордин-Нащокиных 1660-х гг. и несвоевременность появления драматического текста, предназначенного для сцены, за отсутствием театра в России, но и формальные признаки, по которым комедия Полоцкого отличалась от современных ей сочинений из репертуара придворного театра 1670-х гг. Композиция и

структура, выбор сюжета и способ его драматической обработки в комедии отвечают требованиям западноевропейской школьной драмы, нарочито приближены к ним.

Косвенно в пользу более поздней датировки пьесы, смещенной Н.С. Тихонравовым и А.С. Деминым к 1670-м годам, свидетельствует и сам Полоцкий. В предисловии к «Рифмологиону» он признавался в своей привычке сберегать ранее сочиненные тексты и использовать прежде написанные: «Тем же что писах, тщахся то хранили / зная яко впредь может в ползу быти»¹⁷ и ниже – «от трудов готовых мощно будет взяти / аще ми даст бог старости дождати»¹⁸. Симеон хранил в своем архиве все когда-либо им написанное¹⁹ – персона, к которой обращался автор в своих стихотворных посланиях, не обязательно принадлежала к царствующей фамилии, но должна была входить в ближайший круг не подвергавшихся опале бояр. Этика придворного поэта Полоцкого требовала осторожного и осмысленного отбора произведений в окказиональный «Рифмологион», тем более что сборник готовился к изданию.

Историю блудного сына драматург мог бы «преобразить» в панегирическую пьесу о царском великодушии и представить на придворный театр: это тем более вероятно, что

один из ее списков, помимо авторского архива, мог находиться в Посольском приказе (об этом мы скажем ниже). Сцены «искушения» неопытного юноши в дальних краях выписаны с поразительным целомудрием, не свойственным западноевропейским драматургам-предшественникам; к тому же для автора, вынужденного ориентироваться в хитросплетениях придворной жизни, не составило бы особого труда сменить адресата этикетных частей драмы. Тем не менее, Симеон не отступил от первоначального замысла. Пьеса сочинялась для представления в частном, а не в государственном доме, была включена в «Рифмологион», над которым Полоцкий работал не в царствование Алексея Михайловича, а в период правления Федора Алексеевича²⁰. Любопытно, что и Всеволодский-Гернгросс приводит историческое свидетельство о постановке комедии, относящееся к 1680-х гг.²¹ О хождении симеоновой комедии в придворных кругах и сопутствующей ей сценической традиции свидетельствуют несколько рукописных списков текста с разными владельческими надписями, равно как и посмертное печатное издание с загадочной датировкой – «1685»²².

Вероятно, комедия сочинялась для расширенного круга просвещенных любителей театра, не скованного теми условностями придворного регламента, что были обязательны для присутствующих на спектаклях царя Алексея Михайловича и по окончании традиции придворных представлений вследствие кончины великого государя.

Две версии одного сюжета

Симеон следовал предуготовленным западноевропейскими авторами путем – с их драматических интерпретаций новозаветной параболы о блудном сыне началась в XVI в. история школьной комедии. Идеология Реформации переориентировала выбор приемлемых для сцены сюжетов с истории Страстей Христовых, сохранивших связь с литургическим истоком, на ветхозаветные

предания, библейские апокрифы и евангельские притчи.

В 1529 г. голландский протестант, ректор латинской гимназии в Гааге Виллем де Фолдер (он же – Гильхельм Гнафей или Фуллониус) напечатал в Антверпене первую новолатинскую школьную пьесу «Аколастус (Распутник)²³: комедия о блудном сыне». Он предпослал ей предисловие, где объявил античных комедиографов Менандра²⁴ и Теренция авторитетными авторами, которым намеревается подражать, и перечень действующих лиц, названных актерами – астор. В список вошли Парасит – восходящий к литературному источнику цитатный образ, и персонажи, пришедшие из современной жизни – Хозяин постоянного двора, Игроки, Сводник-сутенер, Шлюха. Де Фолдер первым наметил образцовую композицию школьной комедии, впоследствии принятую теоретиками школьной драмы: пролог и аргумент, в которых излагается сюжет, пять актов, разделенных на отдельные сцены (их количество варьируется), и эпилог, в котором оглашается назидательный смысл представления²⁵. Большинство ремарок «структурирует» действие комедии, члени его на отдельные эпизоды. Эти ремарки определяют стихотворный размер текста сцены и приводят имена персонажей, вступающих в действие. Немногочисленные сценические предписания исполнителям вынесены на поля печатного издания – действующие на театре лица подают еду, едят и пьют, внезапно появляются (что свидетельствует о наличии «закулисного» пространства), выглядят как нищие (подразумевается переодевание главного героя). Первую драматическую обработку сюжета о блудном сыне отличает декламационный характер – она составлена из диалогов, в которых одновременно участвуют не более трех человек; диалоги пространны и не дробятся на короткие реплики; показ событий чаще заменяется рассказом о них; смена сцен сопровождается изменением стихотворного метра. Он маркирует границы сценического

фрагмента и нацелен, в первую очередь, на слушателя, следящего за его движением. Однако и свидетельства в пользу театральности первой школьной комедии неоспоримы: в прологе и эпилоге автор обращается к «зрителю» или «смотрящему» – *spectator*: перед ним разыгрывается нравоучительная параболла, которая благодаря современным «внепритчевым» персонажам превращается из христианской аллегории в семейно-бытовую историю на злобу дня. У де Фолдера впервые быт вытеснил евангельское поучение о божием милосердии, совмещенное богословами с притчей о блудном сыне, за рамки сюжетного действия – христианской экзегезе отводилось место в эпилоге (риторической части в композиции школьной драмы).

Преследуемый в Нидерландах римско-католической церковью и отлученный от нее, Фолдер в 1536 г. бежал в Пруссию и поселился в Эльбинге – городе, принадлежавшем многоконфессиональной и веротерпимой Польше времен Сигизмунда I. Заняв место ректора в местной латинской школе, драматург возобновил на ее сцене постановки своей пьесы. Созданное им бытовое моралите оказалось вне конфессиональных пристрастий: не являясь эпизодом священной истории, оно трактовало евангельскую притчу как современное обыденное происшествие и не грешило против церковной догматики – раскаявшийся Аколастус возвращался в дом своего отца и был им принят. Мораль, вынесенная в эпилог, отвечала общехристианским представлениям о пути спасения грешника.

Приняв за образец комедии Менандра и Теренция, Фолдер развернул действие притчи в современном бытовом пространстве, ради усиления иллюзии реальности отказался от использования аллегорических персонажей, введенных в римскую комедию «необразцовым» Плавтом²⁶, а также от сцен-интерлюдий, смыкавшихся с интермедиями площадных страстных представлений. Их грубоватый комизм, воплощенный в народной профанной речи, противоречил



Русский костюм. «Рисунки к путешествию Мейерберга...». 1660-е гг.

поэтическому слогу первой новолатинской школьной комедии.

Сформировавшийся позже школьный театр иезуитов включил в свою эстетику то, от чего отказался Фолдер. Выступив теоретиками и авторами новой латинской драмы и театра, представители ордена в своих трактатах предложили и идеальную структуру школьной пьесы – стихотворное сочинение в форме диалогов, состоящее из пяти актов, пролога и эпилога, включающее партии хора и интермедии.

До XVII столетия школьные авторы не придавали особого значения и обустройству сцены, оно было импровизированным, аскетичным, камерным, рассчитанным на зрителей – знатоков и ценителей латыни: на первый план выдвигалась драма как явление ораторского искусства и повод для упражнений в риторике.

Выбор евангельской притчи в качестве сюжетной основы для первой школьной комедии способствовал преодолению симультанного принципа средневековой сцены. Сюжет, предполагающий линейное развитие, связанный сквозным персонажем, казалось бы, типологически сходен с сюжетом Страстей – в нем наблюдаются то же линейное, последовательное во времени движение от одной сцены к другой, и тот же единый, сосредоточивающий действие на себе герой. Отличие – в циклическом развитии сюжета евангельской параболы и, соответственно, школьной комедии: герой возвращается в отцовский дом, который покинул в начале. Между его уходом и возвращением – путь странствий, представленный не сакральными локусами, по которым проходит Иисус, а местами пребывания обычного человека, в мире людей предоставленного собственной воле. И если сюжет Страстей воплощается в пространстве театра во всей своей полноте, реализуясь как христологический миф (в постановке эпизоды земной жизни Христа соединяются с их сакральным значением), то история блудного сына изложена в последовательной смене мест действия, рисующихся воображению драматурга. «Исчезновение» или «удаление» с подмостков отчего дома во время скитаний непутевого сына должно получить сценическое подтверждение, иначе утрачивает силу догматическая трактовка финального возвращения героя – через раскаяние он приводится к спасению.

После Фолдера драматическую инсценировку евангельской притчи о блудном сыне выполнил его соотечественник, выдающийся нидерландский гуманист католик Георг Макропедиус. Его «Азотус (Мот)²⁷ евангельский», впервые напечатанный в 1537 г., многократно переиздавался в течение XVI в. и пользовался сценическим успехом в школьном театре Европы. В композицию драмы, сочиненной в пяти актах, Макропедиус включил, помимо пролога и эпилога, хор (детский хор, состоявший

из мальчиков и девочек!!!), в чем проявилась личная склонность автора к музыке, сыгравшая существенную роль в формировании поэтики школьной драмы. В составе «драматических персон» оказались не только бытовые персонажи: слуги неразумные и разумные, в образах которых автор травестировал персонажей евангельской притчи о десяти девах²⁸, развратницы, парасит; но и два дьявола с четверкой прислужников, которые уловляли в свои сети грешников, и один достойный пилигрим. Он выступил у Макропедиуса вестником, сообщившим отцу о порочной жизни, мытарствах на чужбине, раскаянии и скором возвращении блудного сына. Борьба за его душу велась все время странствий – его наставляли разумные слуги, искушали соблазнами слуги неразумные, увлекали и изгоняли развратницы, за ним охотились дьяволы.

К слову эпилог в ремарке автор-гуманист прибавил, на первый взгляд, курьезное, едва ли уместное на театральных подмостках по причине своей двусмысленности, словечко «*grex*» («стадо») – оно означает одновременно и театральную труппу и христианскую паству²⁹. В эпилоге комедии автор предлагает богословскую трактовку изложенного сюжета и в тексте снова употребляет слово «*grex*»³⁰. Кроме того, он вводит в эпилог слово «фабула», ставшее общеупотребительным в поэтиках школьного театра для обозначения сюжета пьесы-представления. Цитата из эпилога звучит следующим образом: «Показанная вам фабула, не простая фабула, а христианская евангельская параболла / Не доставит она удовольствия, вызвав только лишь смех у зрителей, но спасет от множества преступлений покаянием... Почему склоняется к вере стадо наше только тогда, когда ему угрожает смерть... После воровства, разврата, прелюбодеяствия, праздности, покайтесь / И добрый отец всегда выйдет навстречу... Если мы вам угодили, поддержите нас и дружно хлопайте»³¹. Эпилог произносился в школьном театре либо автором драмы (его следы ведут от

пролога через примыкающий к нему аргумент к эпилогу; все три части сценического, а не драматического действия отличает строгая монологичность), либо преподавателями поэтики и риторики, руководителями постановки. Вполне вероятно, что в условиях религиозных разногласий между протестантами и католиками Фолдер и Макропедиус могли участвовать в постановках своих комедий с тем, чтобы огласить догматический или символический смысл новозаветной притчи.

Блудный сын Азотус совершает свое путешествие в мир, где рыщет дьявол и чувствуется близость ада. Долг монаха, учителя и гуманиста Георга Макропедиуса – наставить человека на путь спасения, обратить его к церкви. Потому и появляется в пьесе фигура пилигрима, странствующего по святым местам благочестивого христианина, антагониста блудного сына, а в эпилоге звучат мотив паствы и пастыря и настойчивый призыв к покаянию. Добродетельная жизнь возможна только вдали от мира, полного губительных соблазнов, в доме отца (иначе – церкви), куда возвращается сын.

В бытовом преломлении евангельского сюжета у Фолдера нет и намека на образ дома-церкви, автор принуждает зрителя уповать на милосердие божие – раскаявшийся грешник будет радостно принят земным отцом, столь же великодушным, как и отец небесный. Фолдер осуществляет эту подмену, толкуя смысл притчи аллегорически – отца небесного в сюжете «заместил» отец земной. Сходную трактовку притчевого сюжета можно найти в издании Лицевой Библии³², выпущенном в свет во Франкфурте в 1638 – 1643 гг. протестантом Иоганном Аммоном. В третьей части этого свода³³ имеется иллюстрация к сюжету блудного, которую комментируют девять стихотворных строк, сочиненных на трех языках – на латыни, французском и немецком. Весь сюжет притчи сведен на одном листе: на первом плане – возвращение блудного сына, откинувшего ни-



Портрет князя В. Голицына со стихами
царевны Софьи Алексеевны.
Гравюра Л. Тарасевича. Не позднее 1689 г.

щенский посох и ставшего на колени перед отцом, отец, обнимающий сына, двое домашних – женщина в дверях дома и стоящий рядом с отцом мужчина-служитель. В перспективе читаются предшествующие возвращению сцены: свиньи у корыта и свинопас, всадник на коне в сопровождении слуги – эпизод начала пути блудного сына из родительского дома на чужбину³⁴. Изображение намечает ключевые эпизоды в развернутом, домысленном сюжете притчи – отъезд, мытарства в далеких краях и возвращение. Характерно, что в ранней протестантской иллюстрированной Библии сцена с развратницами не приводится. Стихотворный комментарий дает аллегорическое толкование притчи:

«27. Радость о раскаявшемся грешнике (Лук. 15)

Сын непокорный расточал свое добро / на игроков, пирушки, распутников и шлюх

/пока сам не пропал / и по миру пойдя / был
вынужден барду в корыте есть со свиньями.
/ Он молит о милости / и сожалеет о своем
позоре / Отец его встречается / как бог не от-
вергает кающегося»³⁵.

Непримиримых догматических расхождений между двумя драматургами нет – оба понимают покаяние как путь к спасению, совпадая в анагогической (эсхатологической) трактовке центрального мотива притчи: возвращения блудного сына в отеческий дом. Дискуссионным остался вопрос о том, пролегает ли путь спасения через церковь или уклоняется от нее, но это спор богословский, в обеих комедиях вынесенный за рамки драматического действия. Вероятно, поэтому в своем переводе притчи в комедию Симеон Полоцкий оказался ближе к бытовой версии Фолдера, нежели к абстрактно-догматичной интерпретации Макропедиуса. Последнего больше интересовал универсальный, не нуждавшийся в обременении бытовыми деталями тип человека – всякий грешник³⁶.

Русский автор, выбрав для комедии сюжет о блудном сыне, давший начало школьной комедии в XVI в., ответил на требования, которые в следующем столетии предъявили к образцовой западноевропейской ученой драме иезуиты – ее теоретики и его учителя. Во-первых, сюжет был заимствован из Священного Писания и как его часть – притча, рассказанная Христом, открыт для интерпретаций: бытовой или буквальной, аллегорической или иносказательной, тропологической или нравственной, наконец, анагогической. Во-вторых, в нем идеально воплощался принцип единства действия – наличествовал центральный герой, ведущий сюжетную линию, и упразднились одновременность действия и параллелизм сюжетов. В-третьих, в нем содержался намек на характеры, которые у теоретиков школьной пьесы определялись исключительно различием возрастов: мальчик (малец – у Полоцкого), юноша (блудный сын), муж (старший брат) и старик (отец).

Сюжет давал основание для изображения человеческих типов (отец и сын), которые могли поступать сообразно с теми доводами и мотивами, которые вменяла им свободная фантазия автора. Притча легко переводилась в пространство опознаваемой, практической жизни и не умозрительно служила нравственному наставлению зрителей.

На основе драматической разработки притчевого сюжета о блудном сыне возникла общая для европейской школьной комедии структура. В нее вошли пролог, пять актов, которые подразделялись на явления или сцены, хор и интермедии по окончании каждого акта, а также эпилог. Польский автор «Практической поэтики» (1648) детально разработал вопрос о прологе и эпилоге – элементах сценической композиции, никак не связанных с развитием сюжетного драматического действия. И начальная, и финальная части представления являются ораторскими этикетными формами – аргумент как уведомление о сюжете вошел в пролог и перестал быть отдельным элементом ее структуры, а эпилог сосредоточился на выражении благодарности зрителям за внимание и просьбе простить сочинителя и исполнителей за допущенные ошибки. Наряду с двумя этикетными частями, ученый иезуит рассматривает два внесюжетных компонента школьной комедии – хор и интермедии. Хор, по его убеждению, выведен за скобки сюжета и не может быть участником драматического действия. Хористы могут стоять на месте или двигаться по сцене, обмениваться между собой стихотворными репликами, вступать в общение с главным героем, исполнять роли слуг, переменяя сценическую обстановку. В хоре можно вывести музыкантов и певцов, однако он не должен смешиваться с участниками интермедий, блюдя вид строгий и приличный.

В комедии Полоцкого партии хора не прописаны и текст их неизвестен – но существенно, что русский автор не пренебрегает нормативным элементом школьной драмы. Думается, причина отсутствия

вишей для хора не в недостатке поэтического навыка у питомца вилениских иезуитов, а в его намерении использовать для представления комедии известные песнопения, к примеру, из «Триоди постной», которые исполнялись на Неделе о блудном сыне. Кроме того, единственный хор, которым мог распоряжаться старец в Москве, составляли послушники Заиконоспасского монастыря, не подготовленные к исполнению авторского комментария к перенасыщенному бытовыми подробностями сюжета евангельской притчи³⁷, но отлично знавшие порядок богослужения. Объединить литургические фрагменты с текстом сочиненной комедии, по-видимому, и входило в план Полоцкого, принужденного каждым своим сочинением доказывать приверженность православной догматике. То, что было уместно и оказалось под рукой во время постановки стихотворной трагедии о Навуходоносоре на придворной сцене – церковные певчие, исполнявшие псалмы, то не противоречило ни настрою Полоцкого на создание гомилетических текстов в конце 1670-х – нового явления в практике русской православной церкви, ни постоянно обнажаемому им поэтическому приему.

Просветитель Симеон, как правило, соединял в виршах бытовую тему, заявленную и развитую в начале, с ее аллегорическим истолкованием в финале. В этом смысле, свое русское стихотворство он превратил в публичную лабораторию по изобретению метафор³⁸; он описывал шаг за шагом путь их рождения, обращаясь к наблюдательности русского читателя и слушателя в отсутствие у них навыка свободной игры с символическими формами. И в этом же смысле, он разворачивал сюжет своей комедии по эпизодам – восходя от бытовой реальности к символу, прибегая к вокальному цитированию стихов после каждого сценического фрагмента, тем самым направляя внимание зрителя на привычные и понятные тому символи-

ческие образы и смыслы, заимствованные из литургии.

Определяя интермедию как краткое вымышленное или реальное комическое происшествие, разыгрываемое между актами пьесы и не обязательно связанное с ней сюжетом, создатель «Практической поэтики» не настаивал на обязательности их исполнении во время школьного спектакля. Он замечал, что некоторые драматурги обходятся и вовсе без них, включая комические сценки в основной текст пьесы. Герои школьной комедии могут выступать персонажами интермедий. Полоцкий не отказался ни от хоровых партий, ни от интермедий, которые следовали за вокальными партиями, а иногда заключались в рамку из песнопений. Скорее всего, в этих случаях стихиры повторялись дважды – первый раз после окончания бытового эпизода комедии и повторно после его пантомимического воспроизведения³⁹. Первое исполнение стихиры предоставляло участникам спектакля возможность подготовиться к интермедии, ее повторение – давало время главному герою перейти на следующий виток сюжетного развития.

Шведский след

В отличие от трагедии «О Навуходоносоре царе...» – этикетного подношения придворного поэта, пожелавшего театральным действием в канун Рождества 1674 г. прославить и развлечь православного государя, «Комедия притчи о блудном сыне» сочинялась не для сценического представления перед Алексеем Михайловичем – либо по заказу частного лица, либо в учебных целях для овладевающих наукой стихосложения. Она была предназначена для постановки в кругу европейски ориентированных зрителей, близких не только ко двору, но и к самому автору. Обе пьесы в рукописном виде были включены в «Рифмологион». В сборнике они заняли место наряду с произведениями окказиональной поэзии –

пятью книжищами к венценосным адресатам: «Благоприветствованием» царю Алексею Михайловичу о «ново богом дарованном сыне государе нашем царевице и великом князе Симеоне Алексеевиче» (1665), «Орлом Российским» (1667), «Френами, или плачами» о смерти царицы Марии Ильиничны (1669), «Гласе последнем» по поводу кончины царя Алексея Михайловича (1676) и «Гусли доброгласной» на день венчание на царство Федора Алексеевича (1676). Каждая из книг в год своего создания отдельным экземпляром преподносилась Полоцким царствующим особам, и все пять, сведенные в сборник, он расположил в хронологическом порядке. Напомним, что и специально изготовленный подарочный экземпляр пьесы «О Навходоносоре царе...» был вручен в феврале 1674 г. царю Алексею Михайловичу, но в рукописи «Рифмологиона» ее текст был помещен после комедии о блудном сыне. Здесь можно усмотреть нарушение иерархии адресатов, на которое не без причины пошел придворный стихотворец. Скорее всего, в порядке расположения Полоцким двух пьес отразилась реальная временная последовательность их сочинения. Но это не свидетельствует в пользу того, что не названным заказчиком комедии мог выступить опальный придворный – причем, если предположить в нем Ордин-Нащокина-отца, опальным дважды на памяти Симеона – в правление Алексея Михайловича и в царствование Федора Алексеевича.

Поэт и просветитель, мечтавший о собственной типографии и получивший одобрение на ее устройство при новом государе не раньше 1679 г., лично готовил рукопись к печати и вносил в нее изменения, на что указывают церемониально уничижительное самоименование автора – многогрешный иеромонах Симеон и пометы, сделанные его рукой. Получив в свое распоряжение новую дворцовую печатню, не подконтрольную патриарху, он осуществил только одно прижизненное издание –

«Псалтирь рифмованную». После смерти Симеона рукопись «Рифмологиона» вместе с прочими неопубликованными произведениями оставалась до 1689 г. в ведении душеприказчика, ученика и нового придворного поэта Сильвестра Медведева, в стенах Заиконоспасского монастыря.

Удивителен тот факт, что список с «Комедии притчи...» вместе с еще одним трудом Полоцкого – рукописью «полонославенского словника», представлявшего не только просветительский, но и дипломатический интерес, попал в 1680-х гг. в Швецию. Их вывоз из России королевский посланник, изрядный знаток славянских наречий И.Г. Спарвенфельд, находившийся в Москве в 1684–1687 гг.⁴⁰ Любопытный швед не мог воспользоваться архивом старца Симеона, хранящимся в монастыре, – посещение протестантом православной обители при патриархе Иоакиме было маловероятным, как и общение с ее братией. Он заказал копию комедии с протографа, по всей вероятности, хранившегося в документах Посольского приказа⁴¹, которым в период московского пребывания Спарвенфельда заведовал В.В. Голицын.

Помимо комедии о блудном сыне, шведа заинтересовали два драматических сочинения из репертуара театра царя Алексея Михайловича, тексты которых могли храниться только в посольском ведомстве – написанная в прозе «Жалобная комедия об Адаме и Еве» и стихотворная «Малая прохладная комедия об Иосифе»⁴². Все три сюжета были известны по драматическим обработкам, шедшим на сцене западноевропейского школьного театра, и закономерно привлекли к себе внимание иностранца. Они были инсценированы и в России: история об Иосифе Прекрасном и райское действо воплотились на придворном театре, а евангельская притча – в доме лица, входившего в ближайший придворный круг.

Драматургический список Спарвенфельда начинается с комедии Симеона Полоцкого,

за ней следуют Адамова комедия и комедия об Иосифе. Авторство первой шведский дипломат приписывает магистру Грегори и, таким образом, определяет время ее написания не позднее 1675 г.⁴³ Сведения об авторе мог сообщить иностранцу в 1680-х гг. переводчик Посольского приказа Юрий Гивнер (*George Hüfner*), который «в 183 и 184⁴⁴ по указу блаженной памяти великого государя был у комедийного дела учителем»⁴⁵. Если предположить, что Спарвенфельд в своем списке, равно как и Полоцкий в своем «Рифмологине», придерживался хронологической очередности в расположении текстов, то время написания комедии о блудном сыне можно ограничить 1673–1675 гг., а, припомнив дату изготовления подарочного списка с пьесы «О Навходоносоре царе...» – 24 февраля 1674 г., сдвинуть верхнюю границу периода к означенному году.

Обратившись к своду произведений Полоцкого в «Рифмологине», несложно обнаружить в нем отсутствие значительного стихотворного подношения ко дню объявления наследником престола царевича Федора Алексеевича – 1 сентября 1674 г. К началу составления сборника тот уже великий государь, о чем придворный поэт упоминает в предисловии. Учитывая то, что Симеон составлял свод сам и выбрал среди прочих стихотворных посвящений и «Орла Российского» царю Алексею Михайловичу и царевичу Алексею Алексеевичу, «в день правления его» написанного, и «Гусль доброголасную», восклицаящую «желания всех санов и чинов российских и благоприветствия нововоцарившемуся царю Феодору Алексиевичу», подобное «упущение» не кажется случайностью.

Известно, что в день объявления нового наследника Симеон произнес в присутствии царя и царского сына панегирическую речь в прозе и в ней так отозвался о своем тринадцатилетнем воспитаннике: «...светолюбительна Орла птенец добре прибыток лугам солнца истиннаго, еже есть правым догматом истинныя кафолическия веры...»⁴⁶.

Сложно предположить, чтобы наряду с торжественным славословием он сочинил для наследника нравоучительную стихотворную комедию на евангельский сюжет об отце и сыне. Но Федор Алексеевич питал склонность к стихотворству и под руководством учителя трудился над русской рифмою библейских псалмов (точнее, над их переводом с польского), иначе говоря, наставлялся в правилах поэтики. Могла ли правильная, ученая школьная комедия послужить одним из образцов для овладевающего поэтическими навыками царевича? Вероятно, могла. Кроме того, эстетика школьной драмы и спектакля расходилась с пафосом театра придворного.

Западноевропейский школьный театр предпочитал видеть царей на сцене, а не в зрительном зале на привилегированном месте. Будучи эстетическим порождением духовной школы, он обращается к узкому сообществу знатоков латыни и к многочисленному обществу благочестивых христиан, готовых усвоить нравственный урок. Так что, в обращении к широкой публике в прологе и эпилоге комедии русский автор следует заветам европейского школьного театра. Иеромонах Симеон не раз произносил проповеди перед членами царской фамилии и однажды позволил себе поэтическую вольность – в «Глазе последнем» он обратился от имени почившего царя Алексея Михайловича к его преемнику, а за ним к патриарху Иоакиму, всему царскому дому и всем санам с наставлением наследовать государю все его добродетели. Так что комедия-парабола о блудном сыне смотрится не таким уж вопиющим нарушением дворцового этикета, не допускающего поучать монарха. Иное дело – обстоятельства ее постановки. Ремарки недвусмысленно свидетельствуют о том, что комедия притчи о блудном сыне не была представлена ни перед царем Алексеем Михайловичем, ни перед государем Федором Алексеевичем, не перенявшим у родителя увлечения театральными действиями.

Нравоучение, изложенное в правильной драматургической форме, могло быть написано до объявления царевича Федора наследником российского престола – до 1 сентября 1674 г. – и могло быть продекламировано автором перед царским сыном и молодыми придворными из его окружения как образцовое драматическое сочинение в противоположность тем немецким пьесам, которые давались на сцене его отца.

Курьезы первого печатного издания

Дату, указанную в книге «История и действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рождества Христова 1685», как отмечалось выше, нельзя признать временем создания комедии. Симеон скончался пятью годами раньше, оставив в «Рифмологионе» авторский список пьесы, расходящийся с книжной версией. Зато шведский посланник проявил интерес к драматическому тексту как раз в этот период.

Историки русской гравированной книги считают издание симеоновой комедии своего рода печатной мистификацией и по стилистическим особенностям шрифта и гравюру относят ее к середине XVIII в. При этом обращается внимание на несовпадение некоторых изображений со сценами комедии из «Рифмологиона», а также на «чужеземный» образ театра, главным образом, публики, следящей за представлением. Действительно, из тридцати семи гравюр три конфликтуют с прижизненным текстом комедии Полоцкого или с ее ремарками.

На листе 27⁴⁷ представлен выход хмельного блудного после пробуждения, который иллюстрирует авторскую помету: «изыдет блудный сын похмелен». На сцене справа видим стоящую женщину в платье весьма откровенного вида, ничем не напоминающем русский женский костюм конца XVII в., блудного с чашей в окружении трех слуг и в глубине – кровать под балдахином. Эпизод с прелюбодейками исключен



Сцена с прелюбодейкой.

Гравюра из книги «История и действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рождества Христова 1685»

Полоцким из сюжета комедии – женские персонажи в нем отсутствуют. Русский автор безоговорочно следует правилам своих наставников: теоретики школьного театра иезуитов запрещают выводить на сцену непотребных женщин, допуская присутствие прекрасного пола только в качестве аллегорических фигур. Детали на гравюре – кровать под балдахином вместо постели (обычной лавки с периной, подушками и одеялом) и вызывающий наряд дамы-иноземки – знаки не русского, а чужеземного бытового уклада.

На листе 34 ни изображение, ни сопровождающая его ремарка не подтверждены текстом симеоновой комедии.

Перед нами – сцена-цитата из западно-европейского сюжета о блудном сыне времен «доиезуитской» школьной драмы. Помета, не принадлежащая Полоцкому, гласит: «Тогда и прелюбодеицы ругахуся ему овая (одна) гнаше кочергою овая же (другая) воду лияше на него он же убежав увы глаголет». На гравюре, выпадающей из общего изобразительного ряда, выполненной с рисунка, очевидно, другого мастера, во-первых, открыта левая боковая кулиса (скорее всего, рама перспективного письма). В ней просматривается арка, ведущая в пустоту закулисы, по направлению к ней бежит блудный сын, изгоняемый прелестницами из дома. Впервые арка с левой стороны приоткрывает закулисное пространство в сцене отъезда блудного в чужие края – на листе 13. Изображение сопровождает чуть измененная по сравнению с лаконичной формулировкой Полоцкого⁴⁸ ремарка: «отец же глаголе, обращая к рабам».

Арка появляется и на листе 17, в сцене прибытия блудного с домашними слугами в дальние края. Книжная ремарка, по сравнению с комментарием Полоцкого⁴⁹, носит эпический характер – она риторична и расширена: «отходит блудный сын из отча дому на страну дальче и тамо пришед изыдет гуляти с немногими слуги пришедшими с ним из дому с ними же пиет и играет». В третий раз изображение арки встречается на листе 26 – в сцене отхода хмельного блудного на постель после пира и игры в зернь (на гравюре изображены карты, а не игральные кости, упомянутые автором комедии). Однако ни на листе 13, ни на листах 17 и 26 изображение не фиксирует направление движения персонажа, его уход или выход на сцену. Исключением является лист 41 – здесь запечатлен выход героя на сцену: из левой арки блудный выносит корыто с рожцами, направляясь к свинопасу. Очевидно, что левая кулиса или левая сторона сцены в постановке связывается с мотивом чужбины, в то время как правая – с отчим домом. Наконец, на листе 34 проявляет себя

пространство, скрытое за задником – одна прелюбодейка гонит блудного кочергой, а вторая, свесившись из окна, окатывает его водой. Это единственная гравюра в книге, на которой задействована задняя рама перспективного письма: она трактована не только как живописный задник, но и как элемент декорации с определенной сценической функцией – представить фасад дома.

Книжные ремарки умалчивают об интермедиях, о партиях хора и только трижды – в сценах пира – указывают на участие в спектакле музыкантов и певцов (их появление на сцене оправдано сюжетом: дважды пирует на чужбине блудный сын, один пир устраивает отец по поводу его возвращения).



Две прелюбодейки гоняют блудного сына из дома.

Гравюра из книги «История и действие евангельския притчи о блудном сыне...»

Следует упомянуть и третью гравюру, игнорирующую ремарку Полоцкого. На листе 42 представлена сцена порки блудного – незадачливого пастуха, растерявшего свое стадо. У Полоцкого эпизод наказания, согласно условностям, принятым в западноевропейском школьном театре, перенесен с подмостков за занавес, и зритель слышит мольбы о пощаде, но не видит происходящего.

Ремарочный комментарий и иллюстрации к сценам комедии в книжном издании не дают точного образа той сценической постановки, которая могла бы состояться при жизни Полоцкого. Часть авторских примечаний исчезла – их подменило изображение, другие ремарки были сочинены заново, но появились и третьи – расширенные и описательные, ничтожные в сценическом отношении. Издание скорее воспроизводило постановочную традицию пьесы в том виде, как она сложилась в середине 1680-х гг., попав в среду новых русских европейцев. Это проявилось в двойственности костюмов – рядом с русской одеждой участников спектакля появился голландский костюм второй половины XVII в., в котором вышли на сцену Пролог и Эпилог, Купец и шлюхи. Авторы рисунков, так нарядившие своих персонажей, не вышли за исторические границы эпохи создания комедии, оставшись на почве второй половины XVII столетия.

Вошедшим в сюжет «нелегальным» эпизодам и персонажам находится место в заявленных, но не прописанных Полоцким интермедиях (на это намекает комическая пантомима блудного и двух развратниц). Правда, в книжной версии комедии интермедий только две, но расположены они в соответствии с требованиями, предъявляемыми к школьным спектаклям: первая разыгрывается после 2 акта, в канун обнищания блудного, вторая – после 3 части, вслед за его разорением, перед началом скитаний.

Иллюстрируя места действия и представляя мизансцены комедии, гравюры



Блудный сын приносит корыто с рожцами.
 Гравюра из книги «История и действие
 евангельския притчи о блуднем сыне...»

воспроизводят особенности устройства сценических подмостков – это театр не с мягкими полотняными занавесами, а с живописными декорациями – рамами перспективного письма, типологически сходный с придворным театром Алексея Михайловича.

Филологами отмечались разночтения между списком комедии в «Рифмологине», подготовленном при участии Полоцкого, и, с другой стороны, печатным изданием 1685 г. и копией Спарвенфельда. Таким образом, была установлена общность двух текстов – книжного и «шведского», относящихся к 1680-м гг. Несмотря на имеющиеся текстовые искажения, все известные в России рукописные копии симеоновой комедии о блудном сыне сохраняли ремарочный фонд. Его сокращали, преобразовывали, но не вымарывали, считая неотъемлемой частью текста, предназначенного для театрального действия.

Объяснить «не курьезность» даты в печатном издании возможно в том случае, если признать ее годом сценической постановки, но ни в коем случае, добавим от себя, не первой. В отечественном историческом театроведении это объяснение сделалось почти общим местом. Тем не менее, никто не предположил во владеющем русским языком шведском посланнике Спарвенфельде⁵⁰ возможного зрителя этой постановки, для которого увиденный спектакль мог послужить толчком к розыску драматических текстов в стране, театром не славившейся. Что кроме непосредственно пережитого эстетического впечатления могло пустить иностранца по «театральному следу» в далекой России, тем более что спектакли царя Алексея Михайловича в 1680-х гг. канули в Лету, а большинства «зачинателей» сценического дела к этому времени не осталось в живых? На сюжет, изложенный русским силлабическим стихом по правилам западноевропейских школьных поэтик, иностранец, к тому же поэт, пробуящий рифмовать по-русски, не мог не откликнуться. Судя по отобранным для копирования драматическим сочинениям, Спарвенфельд легко распознал и выделил сценические тексты из общего числа заинтересовавших его образчиков древнерусской поэзии, свел русскую драматургию в отдельный список. Он искал и нашел в России пересечения

с западноевропейской театральной традиций – остановился на произведениях трех основных драматических жанров – комедии о блудном сыне Симеона Полоцкого, трагедокомедии об Адаме и Еве и трагедии об Иосифе Прекрасном. А если был свидетелем московской постановки симеоновой комедии, то, вероятнее всего, в палатах Василия Васильевича Голицына, к середине 1680-х гг. самого влиятельного лица русской политической жизни. Голицын – сторонник европейского образования, приговаривал бояр посылать сыновей в науки за Литовский рубеж, свой быт настроил на западный лад, привечал иностранцев и иезуитов, свободно говорил на латыни и по-польски, в домашней библиотеке хранил четыре рукописи о строении комедий, сочувствовал идеям римского католицизма, мечтал о политическом союзе с христианской Польшей и заключил с нею вечный мир, приняв Киев в состав Российского царства⁵¹.

Своим стремительным возвышением Голицын был обязан личной дружбе с великой государыней царевной Софьей Алексеевной, правительницей при малолетних государях и братьях Иване и Петре. В юности наставником дочери царя Алексея Михайловича был Симеон. Тринадцатилетняя царевна прочитала рукопись его «Венца веры кафолической» (1670) и, по всей вероятности, вслед за чтением начались богословские собеседования со старцем, которые настолько поразили его, что для Софьи был заказан отдельный подарочный экземпляр сочинения. К тому же она не раз присутствовала на проповедях и поэтических декламациях, которые Полоцкий произносил перед царским семейством по случаю религиозных праздников. Стихотворство при Симеоне стало неотъемлемой частью придворной жизни. Всем своим питомцам – и царским детям и приданным ему ученикам-простолюдинам – иеромонах Полоцкий прививал вкус и навык стихосложения. Софья не была исключением: известны ее вирши на гравюре 1680-х гг., выполненной

с портрета Л. Тарасевича. Возможно, не без ее содействия комедия Полоцкого оказалась в руках Голицына (список с комедии мог изготовить преемник Полоцкого – придворный поэт Федора Алексеевича и государыни царевны монах Заиконоспасского монастыря Сильвестр). Но в доме Голицына поставлена она была иначе, нежели предписывал ремарочный протограф симонова списка.

Первая постановка комедии о блудном сыне

Посмертная для автора театральная история комедии Полоцкого не проясняет основного вопроса: с какой целью и по какому поводу она была сочинена; полагали ли автор на своем веку увидеть ее на сцене? Тем более что слово «феатр» встречается в ремарке комедии Полоцкого⁵². Обращения в прологе и эпилоге, ремарка в финале комедии не оставляют сомнения в том, что писалась она не для постановки при дворе. Смушает нарочитая правильность ее структуры, ощущение учительного образца для тех, кто постигает науку комедийного строения. Но ими не могут быть и ученики Полоцкого из числа послушников Заиконоспасского монастыря.

В прологе звучит обращение к благородным, благочестивым, премилостивым государям, причем поминаются господа благородные – не случайное собрание разных чинов и санов российских; это же обращение повторяется в эпилоге, после которого следует ремарка – все участники представления выходят на сцену, кланяются, заиграет музыка (музыка запоет) и гости разойдутся. Очевидно, что речь идет о званном театральном представлении в частном доме некоего вельможи. Кто им был точно – гадательное предположение. Но это должен был быть человек, входивший в ближайшее окружение царя, не знавший опалы, просвещенный, бывавший зрителем придворных представлений и связанный с их организацией, имевший повод

заполучить текст комедии для постановки. Наконец, некто, состоявший в доверительных отношениях с самим автором.

В круг светских покровителей Симеона входили – окольничий Ф.М. Ртищев, просветитель и воспитатель царевича Алексея Алексеевича, после его смерти в 1670 г. покинувший двор и через три года скончавшийся в Москве; боярин Б.М. Хитрово, двоюродный брат Ф.М. Ртищева, человек западной учености, знаток латыни и польского; однако оба при дочерях сыновей не имели; думный дворянин И.С. Хитрово, племянник Б.М. Хитрово, находившийся до 1672 г. в Москве, остальное же время пребывавший в походах (в 1676 г. его сын Авраам заказал Полоцкому приветственное стихотворение по случаю возвращения родителя – ситуация, обратная сюжету притчи); окольничий, боярин И.М. Милославский, возвысившийся при царе Федоре, но до 1668 г. похоронивший всех сыновей.

Каждому из них Полоцкий отправлял свои вирши: любопытно отметить, что в послании, заказанном поэту Авраамом Ивановичем Хитрово, родственная связь дяди и племянника определяется как связь отца и сына, а сам заказчик именует себя внуком Богдана Матвеевича, таковым, по сути, не являясь. На это «несоответствие» обратил внимание Е.А. Татарский, автор первой монографии о Симеоне Полоцком⁵³. Однако это недоразумение легко объясняется правилами семейного общежития, закрепленными в «Домострое» и не утратившими актуальность в XVII в., принципом неделимости русской семьи. В случае нежелания наследника после смерти главы семейства выделять свою имущественную долю из общего хозяйства, он оставался в родительском доме и принимал старшего родственника в качестве нового домоправителя. Таким образом, старший брат часто замещал отца, и все домашние так его и величали⁵⁴. Обстоятельства возвращения из донского похода Ивана Савостьяновича Хитрово, находившегося у царя Алексея

Михайловича под подозрением в нерачительном управлении войском, связаны с его прощением новым государем. Опала начала грозить племяннику уже в 1674 г. – по царскому указу он был смещен с воеводства на Дону и затребован в Москву. Но ехать страшился и оттянул свое возвращение до смерти великого государя. Не в пример племяннику Богдан Матвеевич никогда не переживал опалы – он счастливо переходил от одного правителя к другому. Начал придворную службу в правление Михаила Федоровича, занимал ближайшее место к трону при царях Алексее и Федоре. При государе-отце Алексее Михайловиче стоял по левую сторону во время приемов иностранных посольств, сопровождал его на богомолье, сидя в царской колыхаге, лично докладывал о делах и присутствовал в Думе. Был пожалован «оружейничим» и руководил Оружейной палатой, откуда отправлял иконописцев писать декорации для царских спектаклей, стал боярином, ведая до самой смерти приказ Большого Дворца. Во время венчания на царство сына стоял вместе с двумя ближними боярами на чертожном месте⁵⁵. Подопечные Богдана Хитрово – Симон Ушаков и иконописцы-изографы Оружейной палаты – участвовали в оформлении печатного издания «Псалтири рифмованной» Симеона Полоцкого. Правда, книги Богдан Матвеевич не увидел – она была отпечатана в апреле 1680 г., после его кончины в марте того же года. Симеон и Богдан были ровесники, близко общались на протяжении многих лет, что подтверждается фактом составления иеромонахом духовного завещания «Богдана, по иерейскому наречению Иова Хитрово»⁵⁶.

При жизни царский «оружейничий» получал от придворного поэта приветственные стихи. В свой «Рифмологион» он поместил два послания – «На именины боярина Матвея Богдановича Хитрово» и «К томудже на рождество Христово»⁵⁷. Это курьезные вирши – первое стихотворение сочинено на славянском и польском

языках, второе на славянском, польском и латыни. Строки, написанные на иностранных языках, не являются переводом начальных русских, в них развивается тема, появляются новые образы. Так, в славянском двустии упомянут день святого Иова, а в польском сообщается о том, что тот является небесным заступником адресата. То же развитие темы и продолжение образного строя можно наблюдать и в рождественском послании. Оно пространнее за счет удвоения первой строфы, состоящей из трех двустий на трех языках. Для того, чтобы уразуметь курьезные стихи Полоцкого их адресату необходимо было дочитать их, преодолев разноязычие.

В поиске возможного строителя премьерной постановки комедии о блудном сыне стоит рассмотреть еще три кандидатуры – А.С. Матвеева, В.В. Голицына и привычно соединенных с ее сюжетом Афанасия и Воина Ордин-Нащокиных.

С распорядителем придворного театра Артамоном Сергеевичем Матвеевым Симеон был знаком по делу об увещевании протопопа Аввакума. Случилось ему однажды произнести перед Матвеевым поздравительную речь по случаю бракосочетания Алексея Михайловича и Натальи Кирилловны Нарышкиной, воспитанницы Матвеева и дальней родственницы (не кровной) его жены Евдокии Григорьевны, урожденной Гамильтон. Матвеев – «великого государя ближний боярин», устроил свой дом по-европейски, держал музыкантов, крепко знал театральное дело, наконец, имел сына, хотя и малолетнего, в 1673 г. на восьмом году жизни пожалованного стольником. Впав в немилость при царе Федоре Алексеевиче, он был отрешен от Посольского приказа, в Москве объявился после смерти Полоцкого и был убит во время стрельцкого бунта 1682 г. Мог ли в его доме состояться спектакль по комедии Полоцкого? Маловероятно, поскольку его сын Андрей – обладатель немалого книжного собрания, в котором были и произведения

Симеона, видный мемуарист Петровской эпохи – не мог не обмолвиться хотя бы словом о таком событии. А вот о Богдане Матвеевиче А.А. Матвеев проговорился, причислив его к боярской партии сторонников Милославских – противников своего отца, по милости и интригам которых семейство Матвеевых отправилось в ссылку.

Василию Васильевичу Голицыну не слишком подходит роль организатора первого представления комедии Полоцкого в 1670-х гг. В бытность царя Алексея Михайловича он – человек в солидных летах – имел чин стольника, медленно продвигаясь при дворе. Его возвышение связано с периодом правления Федора Алексеевича и регентством царевны Софьи. И ничто, кроме нее, не связывает его с автором комедии. Кроме того, текст постановки 1680-х гг. конфликтует с ремарками автора, создает собственный театральный сценарий, к которому вряд ли смог остаться безразличным при своей жизни Симеон.

Еще один «западник» – «великого государя ближний боярин» А.Л. Ордин-Нащокин – после пережитой опалы в Москве не бывал и доживал свой век в келье псковского монастыря. История его сына – Воина Афанасьевича, в котором усматривался образ блудного сына из симеоновой комедии, действительно, наводила на притчевый сюжет. Но Воин влиятельным человеком в Первопрестольной 1670-х не был. Это засвидетельствовал курляндец Рейтенфельс, включивший его в «персональные» достопримечательности Московии этого времени – оценив и владение иностранными языками и образованность русского беглеца-западника, он отметил, что они ничуть не способствовали его возвышению, скорее наоборот – мешали. Воин не входил в доверенный придворный круг, имея не самый высокий придворный чин, и на театральных представлениях не бывал. Впрочем, однажды фамилия Нащокина все же мелькнула в связи с придворным театром. Некий боярин Нащокин стал пособником

побега из Москвы царских музыкантов-иноземцев. 19 сентября 1675 г. «салдацкого строю иноземец Яганка Руберт» подал челобитную о том, что «из двора его <...> бежали музыканты Яков с товарищем своим Котфридом». На следующий день за беглецами были отправлены стрельцы во всех направления – в Великий Новгород, в Псков, в Смоленск, по Калужской дороге до Брянска и до границы, по Вологодской дороге до Архангельска с приказом «поймать, сковать, привести к Москве с великим бережением». По делу сбежавших музыкантов, привезенных в Россию ван Стаденом и принимавших участие в комедиях при государственном дворе, допросили их слугу, смолянина Мишку сына Иванова. Он показал, что 19 сентября в третьем часу ночи прибыл к музыкантам человек в белом сермяжном кафтане на лошади с телегой и говорил, что им надобно в деревню к боярину Нащокину; музыканты вместе с инструментами погрузились на телегу, обещая вернуться 21 сентября⁵⁸. Был ли тем боярином Воин Афанасьевич – неясно, но в это время боярский сын обретался близ Москвы. Сыскать беглых иностранцев так и не удалось.

Сходство сюжета притчи с перипетиями семейной истории как повод для спектакля, многолетние доверительные взаимоотношения вельможи и придворного поэта, участие в царском театральном предприятии наводят на фигуру Богдана Матвеевича Хитрово как возможного организатора первой прижизненной постановки «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого. И состояться она могла в его доме не позднее 1676 г. Время написания комедии можно отнести и к 1674 г., в который начались злоключения Ивана Савостьяновича вдали от дома его дяди-отца.

Текст первой постановки опирался на «Рифмологион» и стал своего рода «сценическим» протографом для спектаклей 1680-х гг. В снятый переписчиком с утраченного образца текст комедии рукой автора были внесены новые ремарки, к примеру, *«intermedium»*.

Очевидно, что Полоцкий либо готовил свою комедию к постановке, либо воспродолжил состоявшийся спектакль.

Возможная дата первой постановки – 1676 г. В Москву после смерти Алексея Михайловича возвращается воевода Иван Савостьянович Хитрово, при жизни государя послушник, смещенный со своего поста и угодивший под следствие. Со смертью царя опасность опалы миновала. Его встречал сын Авраам приветственными виршами, написанными Симеоном, и «отец» – Богдан Матвеевич (послание «к Богдану Матвеевичу от внука его; сын ко отцу» – к обоим обращается юноша, немногим старше царя Федора Алексеевича, при котором Авраам служил в бытность того царевичем).

В том же 1676 г. Полоцкий составляет и начинает читать проповеди по воскресным и праздничным дням⁵⁹, следуя традиции православной церкви юго-западной Руси и, заметим, практике католических священников⁶⁰. Знаток гомиластики, он толкует и сюжет евангельской притчи о блудном сыне. Неделя о блудном сыне отмечается в канун Великого поста – времени, и при дворе царя Алексея Михайловича заповедного для театральных развлечений; зато неделя, ему предшествующая, запретов на мирские радости не налагает; отметим и то, что царь Алексей Михайлович скончался за несколько месяцев до наступления Великого поста. 1676 г. – время переходное от театральных забав при дворе покойного государя к новым «нетеатральным» временам его сына Федора. Но в них еще живы воспоминания о бывших и минувших сценических действиях.

Внимание Полоцкого в тот год привлекли гравюры Библии Маттиаса Мериана – к ним он сочинил короткие вирши, объединив их под общим названием «Вивлия» в своем «Вертограде многоцветном»⁶¹. Поэт не совместил тексты с изображением: его двустишия остались в рукописи и не перешли на гравюрные листы. Из 261 стихотворных стрóf только один двустрочный виршевый «комментарий» посвящен сюжету

притчи о блудном сыне⁶². В нем отсутствует богословская трактовка евангельской параболы, вместо нее дано конкретное описание – сцена возвращения блудного сына в отчий дом предстает как событие реальной жизни, и что существенно, текст его сходен с ремаркой в комедии.

Симеоны приписывались и вирши, сочиненные к гравюрам лицевой Библии Пискаatora (1674), датированные 1679 г., но имя настоящего автора удалось установить – им оказался «учитель царев» и справщик Печатного двора Мардарий Хоныков⁶³. Версия о предполагаемом авторстве придворного стихотворца была отклонена. В отличие от краткого двустишия Полоцкого к притче о блудном сыне, Мардарий отводит ей четыре пространные строфы – 338–341: следуя за изображением (автор-стихотворец располагает свои подписи на гравюрных листах), он раскладывает сюжет на четыре сцены. Первая сцена – проводы младшего сына, получившего свою долю от семейных богатств. Вторая – беспутная жизнь в компании хмельных полуобнаженных блудниц, шута и музыкантов. Третья совмещает два эпизода – обнищание блудного, который сидит со свиньями перед корытом, и на дальнем плане – две развратницы гонят его из дома. Наконец, четвертая – возвращение домой босого, нагого блудного сына на фоне готовящегося в его честь пиршества. Все четыре сцены, кроме эпизода с блудницами, зачтены Полоцким в сюжет комедии. Мардарий в изложении притчи обходит ее финальную сцену – старший сын, послушный воле отца и оставшийся при нем, укоряет родителя за проявленную милость к сыну беспутному.

Отсутствующая в Библии Пискаatora и даже не упомянутая Мардарием последняя сцена (хотя стихотворец нередко сводит в одной строфе несколько событий, и не все они опираются на изображение) представлена в комедии Полоцкого. Она составляет отдельную пятую часть драматического действия. «Частями» Полоцкий называет

акты комедии, организуя сюжет согласно структурным принципам новой латинской драмы. Гравюры из Библии Пискатора и развернутый стихотворный комментарий к ним оказались недостаточными для сюжета комедии. Мардарий, пожертвовав полнотой изложения евангельской притчи, прибавил мотивировки и детали «от себя»: в библейском тексте нет сцен, изображающих жизнь блудного сына в чужих краях – нет в нем «злых клеветов», прельщающих и разоряющих его, нет совместной трапезы со свиньями (в евангельской притчи блудный сын хотел бы насытиться их кормом, но никто не дал ему) и нет мытарств нагого нищего бродяги. Эти сцены являются частями «Комедии притчи о блудном сыне», запечатлены на гравюрах, которые сопровождают вирши. Совпадение в бытовых деталях комедии и строф «Зрелища книг божественных»⁶⁴ дало основание приписать последние авторству Симеона. Мардарий в своих виршах и Симеон в комедии используют одни и те же «переводные» слова или в пандан употребляют новые: «клеветы» применительно к слугам, «рожцы» в качестве корма для свиней (в латинской традиции и у немецких переводчиков это – барда), наконец, оба свидетельствуют о наготе разорившегося блудного, хотя о ней не говорит евангельская притча.

Возникает законный вопрос – кто из авторов был первым? Полоцкий со своей комедией или Мардарий со своими виршами? Ответ дает рукопись «Рифмологиона», в которой стихотворные произведения Полоцкого, относящиеся к 1679–1680 гг., выделяются иным, отличным от текстов предшествующего периода подчеркиком. Если учесть датировку виршей – 1679 г., то вопрос решается в пользу Полоцкого. Его комедия по времени опередила вирши Хонькова. На расхождение в способе передачи сюжета притчи указывает и одна, кажущаяся незначительной, житейская подробность в сцене на чужбине: ее источник – не в новозаветном тексте, а в изображении.

Это блудницы, совращающие и разоряющие странствующего сына. Симеон не мог их вывести ни в драме, ни на сцене в отличие от западноевропейских авторов, и раньше него и смелее вовлекавших в сюжет притчи новых персонажей (куртизанок, хозяина постоянного двора, случайных друзей-собутыльников, нечистых на руку игроков). Благочестивый монах Симеон оставил в сочиненной им сцене только клеветов – не спутников, не равных по «чести» блудному сыну товарищей, а негодных слуг, доводящих до разорения своего молодого господина.

Смена костюма как основной сценический прием

Остановившись на образцовом сюжете, Симеон в драматическом переложении притчи немного погрешил против правил поэтики, в чем сам признался в прологе: «Всю на шесть частей притчу разделихом / по всяцей оных нечто примесихом / Утехи ради, ибо все стужает, еже едино без премен бывает»⁶⁵. Вместо предписанного деления действия на пять актов, появилась композиция из шести частей. Однако эта волюнтарность, по сути, не противоречит нормативу. Шестая часть комедии – монолог блудного, который произносится после того, как сюжет притчи исчерпан и драматическое действие завершено. Финальный выход центрального героя – пример ораторской речи, образец риторического мастерства; он отсылает к аргументу из старинной школьной драмы, который следовал за прологом. В аргументе оговаривались источник сюжета, основные фазы его развития, цель представления и его трактовка. Аргумент в комедии и приготавливал к спектаклю, и интриговал со зрителем. Фабула была известна, неизвестным оставался сюжет, его «плутания». Нравственный урок как сумма церковных догматов преподавался в начале и в усеченном виде повторялся в эпилоге.

В композиции Полоцкого аргумент – последняя декламация героя – занял место перед эпилогом. Структура латинской комедии зеркально отразилась в композиции русской пьесы. Перед зрителем явилась свободная игра барокко с формой и строением комедии, оценить которую было под силу лишь знатокам. Полоцкий без оговорок перевел сюжет евангельской притчи на язык русской жизни XVII в., оставив напоследок ее толкование в духе практической нравственности – чти бога и отца своего. Он действовал в комедии, как и в виршах – задал бытовую тему, рассчитывая на наблюдательность зрителя и его отклик на жизненные реалии, а в конце перешел к ее логическому осмыслению.

В своем стихотворении «Писание» из «Вертограда многоцветного» Симеон так изложил основы христианской экзегетики (толкования библейских текстов): «Священно писание кто рай нарицает / никак от истинны словом погрешает / суть бо в нем различная древеса сожденна / жития лиц их от века помянненна / в среде их древо жизни, житие Христово / еже воплощенное жизнь есть наша слово / из чювственна четыре реки истекают / еже наводнением землю напаяют / из мысленного паки разум исплывает / четверогубый, иже души оживляет / первый разум письменный им же деяния / исторически миру дают писания / второй аллегоричный, иже под покровом / иноглаголения дает дела словом / третий нравом учащий, иже вся приводит / к благих дел творению, да ся благодать родит / есть онагогический в четвертом лежащий / месте, вся ко небесным духовно родящий...»⁶⁶.

Последний монолог блудного начинается с молитвословия богу-творцу, который создал мир прекрасным, совершенным и упорядоченным, на радость тварям, славящим его, и прекраснейшему среди его произведений – роду человеческому. Ему уготован небесный венец, если он почитает образ своего творца. Блудный сын его опозорил, отрешился от ига родителя,

нарушил божественный порядок, в «чуждых странах» расточил свое богатство и отпал от человеческого рода – питался со свиньями, но, пережив лишения и раскаявшись, был наставлен на путь истинный, ведущий обратно в родной дом. Здесь принял его великодушный отец, которым, как сказано в монологе, «божия милость <...> вообразися», то есть воплотилась. Однако аллегорической трактовки образа, восхитившей бы к христианской догматике, в комедии нет – отец не заместил собою бога, а только явил такую же милость, будучи подобием творца как человек. В монологе звучит парафраз евангельского слова родителя о сыне, и он не получает у Полоцкого богословского толкования: «Иже мертв быаше, а жив соблюдеся / уже изгиб бе, а днесь обредесе»⁶⁷ (в речи блудного – «ты мя оживи, бывша умерщвленна»⁶⁸). Автор понимает притчу как поучительный пример человеческого поведения – достойного или недостойного: во притчу на все века, всем людям, особенно молодым, превратился блудный сын, во притчу стал и отец, явивший милость к нему. Завершается монолог славословием блудного милосердному богу. Тема творца, установившего земную гармонию, соединяется в финале с темой прощения им раскаявшихся грешников, но никакого аллегорического истолкования или символической подмены образов автор не допускает. Притча как иносказание воплощается не словом (слово сказано и сказано Христом), а «делом» (у Полоцкого) или действием; она насыщается бытом, очеловечивается и переходит в разряд исторических преданий Священного Писания.

Примечательно, что слово «комедия» в качестве жанрового определения вынесено Полоцким в название, но в тексте не встречается. В своей комедии автор намеревается «действом проявить» Христову притчу, верша ее по «чину», последовательно, от сцены к сцене, распределив сюжет между частями-актами. Он не прибегает к дроблению актов-частей на эпизоды, которые, отмечая

появление на сцене новых персонажей, актуальны для школьной драмы как учебного задания по курсу поэтики, но не имеют значения для пьесы как постановочного сценария – они не фиксируют изменений ни времени, ни места действия. Расклад сюжета на акты противоречит симультанному принципу, которому вынужденно, подчиняясь нарративному и иконографическому канону библейского сюжета, последовал Полоцкий в постановке своей одноактной трагедии «О Навходоносоре царе...» на придворном театре.

В «Комедии притчи...» отказаться от симультанного приема, на чем настаивала новая латинская драма, сделалось необходимым. В центре сюжета – один герой и соединенный с ним основной мотив – пути или странствия. «Хождения» блудного составляют четыре из шести частей комедии, после окончания каждой следует пение хора и интермедия, за исключением последней, после нее хор поет, но интермедия не исполняется. Хор объединяет певцов и музыкантов, в течение всего представления находящихся на сцене и принимающих непосредственное участие в действии, а не только знаменующих окончание того или иного сценического эпизода.

Первая часть комедии – отпуск младшего сына в «чуждые» страны, где тот обещает умножить славу своего рода, живущего заветами «Домостроя», богато и покорно божией воле («Всех благ довольно: отчин, серебра, злата / многи рабы суть и красна палата»⁶⁹). Младший сын просит отца выделить ему часть имения, чтобы стяжать больше славы. Сюжет запускается с момента нарушения домостроевской традиции – получить свою часть сын может только после смерти родителей. Но вопреки тому, благословение сотворено, состояние выдано, и сын отпущен на волю. Первая – «интерьерная» – сцена комедии, если и требует, то предельно лаконичной обстановки. На театре появляются отец с двумя сыновьями в окружении слуг. Социальная иерархия (господа и слуги)

определяется различием в костюмах: отец, старший и младший сыновья равны друг другу по «чести» и одеты в боярское платье (кафтаны), на слугах – одежда простолюдинов: штаны и зипун. К тому же, социальную иерархию может уточнить обычный для сцены условный прием – сидящий отец и стоящие по обе стороны от него участники спектакля. Возрастная иерархия (отец и сыновья) устанавливается внутри боярского треугольника, в центре – отец (старик с бородой⁷⁰), по правую руку от него остающийся в доме старший сын (тоже бородатый), по левую – уходящий в дальние края безбородый младший. Левая сторона подмостков связана с «чуждыми» краями, правая – с «отчинной страной». На «юнейшем» сыне, поверх кафтана епанча – дорожный плащ. Отъезд юноши предопределен в первой сцене комедии (фабула известна заранее), интерес у зрителя вызывается мотивировкой поступков персонажей.

Во время исполнения первой интермедии на сцену выносятся стол с чашами, лавки и «столец» (табурет) для блудного сына. Та же обстановка используется и для второй «заграничной» сцены. В обеих «комнатных» частях комедии нарушается иерархический порядок, установленный в первом акте, где слуги незамедлительно исполняли приказы господина-отца. И домашние рабы, и пришедшие служить блудному «иностранцы» именуются добрыми друзьями, пируют вместе с хозяином, а поднимая чаши с вином, глумливо желают сидящему за столом боярскому сыну вместо многолетия – не многие лета. Блудный, забыв о «чести», приглашает их за стол, приказывает играть в зернь, карты и тавлеи, призывает певцов и музыкантов. Он нарушает этикет и отвергает правила «Домостроя», запрещающие азартные игры и музыкальные развлечения⁷¹. Проигрыши и выигрыши клевретов щедро оплачивает из сундучка слуга-казначей.

«Интерьерные» сцены на чужбине распределены между двумя частями комедии,

в них место действия не меняется – уход хмельного блудного в конце второй части за завесу (в левую кулису или в арку рамы перспективного письма) и возвращение персонажей в третьей части после партии хора и интермедии служат для обозначения «истекшего» времени. Из речей слуг выясняется, что при юннейшем сыне они состоят уже месяц, и за это время щедрый денежный поток из ларца истощился. Блудный, услаждавший себя игрой музыкантов, не имеет средств, чтобы расплатиться с ними – он снимает с себя кафтан и отдает его в уплату долга. Из боярского сына он превращается в молодого человека в зипуне – ремарка Полоцкого сообщает: «остается в единой» одежде. Молодые люди на Руси могли выходить на улицу и без кафтана, в одном зипуне. Но в этом случае одежда переставала быть статусной. Зипун на блудном – не знак его «чести», богатства и родовитости. Он указывает только на возраст героя.

С третьей части на сцене разыгрывается драма обнищания блудного сына, утраты им «чести», определенного социального статуса, что подчеркнуто его «разоблачением», постепенным снятием многослойной боярской одежды и превращением в нищего простеца. После завершения «комнатных» эпизодов необходимо удалить со сцены предметы мебели и реквизит, чтобы освободить ее для следующих актов, в которых «палат» больше не будет. Для этого на глазах у зрителей десять слуг расхищают имущество доверчивого юноши. И с криком «Имай остатки!» скрываются за занавесом, прихватив все, что было на театре.

По окончании заграничных «комнатных» сцен, блудный отправляется странствовать по чужбине: на пути встречает Купца, который обращается к нему – «юноша» (социальный статус утрачен вместе с платьем) и предлагает совершить выгодный обмен. За зипун, который он справедливо именует кафтаном (для купца кафтан – это любая верхняя одежда), он согласен дать хлеба, который дешев, и «свиток», как ска-



Хмельного блудного сына ведут на постель.
Гравюра из книги «История и действие
евангельския притчи о блудном сыне...»

зано в ремарке. Иноземца-литвина Симеона, пожалуй, ничто не выдает в комедии, кроме этой оговорки: в ремарке простонародный полукафтан он называет «свиток», но в тексте исправляет на ризу. Купец не скрывает, что ведет торговлю себе в убыток. Этот делец – единственный персонаж комедии, который сам себя представляет. Может быть, потому, что исполняющий роль Купца однажды побывал на подмостках? Параллелизм образов и сцен, их зеркальность – характерная черта театральной эстетики барокко. В следующей сцене появится Богатый человек, судя по гравюрам печатного издания комедии, обликом похожий на отца блудного – его статус определяется тем же костюмом. Вполне допустимо,

что в этом эпизоде сходятся принимавшие участие в первой сцене комедии отец (Богатый человек) и старший сын (Купец), тем более что «братья» меняются «ризами». В придачу к хлебу блудный от купца-благотелья получает полукафтан, а Купец – его боярский зипун.

С момента облачения в полукафтан блудный сын выглядит как слуга-простолудин, и его нанимает в работники Богатый человек, выходящий на сцену в сопровождении Приказчика. Новый костюм блудного сына – знак низшей ступени в социальной иерархии. Богатый человек потому с удивлением и ощупывает ладони юноши, что перед ним – по облику простец, почему-то не имеющий мозолей. Одновременно с переодеванием блудного изменяется и этикетная форма обращения к нему – для Господина или Богатого человека он сперва – «человече», а потом «верный раб». В отношении боярского сына, к которому некогда обращались «государь», и бытовой жест «обследования» ладоней, и битье по рукам в знак согласия на наем – нарушение этикетных правил. Не принятый в дом даже работником, отправленный пасти свиней, он в последний раз вынужден переменить платье – приказчик заставляет его снять кафтан (полукафтан простеца или, как записано у Полоцкого, «ризу») и неподходящие свинопасу сапожки (единственная деталь боярского костюма, с которой герой не расставался все время странствий). Оставшись в одной рубахе или, как означено в ремарке, «облекшись в рубище», по отсутствию «чести» блудный сравнился с «мальцом»-пастухом, смотрящим за господскими свиньями. История «нисхождения» боярского сына к простолудину не заканчивается с переменой платья. Блудному приказывают принести корыто с «рожцами», чтобы накормить свиней; он же, мучимый голодом, ест из него, борясь со свиньями за место на последнем «заграничном пире». Нерадивого свинопаса отправляют на порку – ведут за занавес и там «бьют плетью», а он кричит⁷². Следует оговорить – речи всех пер-

сонажей комедии написаны одиннадцати-сложными силлабическими двустопными с парными рифмами. И только дважды появляются однострочные реплики, в которых рифму «достраивает» реплика партнера – в «комнатной» сцене со слугами, где блудный снимает свой первый кафтан, и в сцене избияния незадачливого свинопаса, где ему, молящему о пощаде, отвечает Приказчик. Побитый сын является на сцену, чтобы раскаяться и направить свой путь в отеческий дом, где даже «наемникам», в числе которых он побывал в дальних краях, довольно хлеба.

Картины четвертой – «заграничной» – части «Комедии притчи...»: встреча с Купцом, Богатым господином и Приказчиком, трапеза со свиньями и наказание свинопаса, потерявшего свое стадо – оригинальный замысел Полоцкого. Они вписаны в сюжет евангельской притчи, но значительно расширяют объем сценического действия. Сочиненные сцены не противоречат требованиям школьной драмы о допустимости в жанре комедии разумного, правдоподобного вымысла. И, наконец, вымышленная сцена порки блудного становится той желанной неожиданной развязкой действия, о которой твердят теоретики-иезуиты.

Пятый акт комедии, могущий стать финальным, поскольку сюжет притчи им исчерпан – возвращение блудного домой и восстановление его «чести». О приближении к отчету дому сообщают отцу двое слуг, он не сам выходит навстречу. Это знак возвращения в традиционный мир русского домостроя, мир социальной и семейной гармонии. Центральный сценический эпизод этой части – торжественное облачение блудного сына в «древнюю» одежду. Слуги одевают его в кафтан и сапожки, творя ему «первую» честь – поклон, а возлагая на палец перстень, творят и вторую.

На финальный монолог шестой части блудный сын выходит «одеян и честен». Сценическое действие закольцовано – там, где в первой сцене комедии сидел отец, славивший творца и наставлявший в доб-

родетелях юного отпрыска, в шестой стоит вернувшийся покорный сын, хвалящий милосердного отца и бога. Гармония семьи и дома восстановлена. Перевернутый в «чуждых странах» мир встал на ноги в «отчинной стране». На чужбине блудный нанимал слуг и щедро платил им, его самого нанимали в работники и не давали пищи. Его не принимали в дом и отправляли пасти свиней. Он пировал за столом с клеветрами и ел со свиньями из корыта. Его богатство похищали зловредные слуги, и сам он крал рожцы. Вне отчего дома он потерял образ человеческий и был сечен как нерадивый слуга.

В эпилоге комедии Симеон проявляет себя как превосходный гомилетик – он переносит свою проповедь с церковной кафедры на сценические подмостки: «Видесте притчу, Христом изреченну / по силе делом днесь воображенну / Дабы христовым словам в сердцах быти / глубже писанным, чтобы не забыти / Юным се образ старейших слушати / на младый разум свой не уповати / Старим да юных добре наставляют / ничто на волю молодых не спускают / Наипаче образ милости явися / в нем же божая милость вообразися / Да и вы богу в ней подражаете / покаявшимся удобь прощаете»⁷³.

Театр, на котором разыгрывалась комедия о блудном сыне, не требовал сложной сценической обстановки и изощренных постановочных приемов. В нем довольно было установить три рамы перспективного письма с двумя занавесами по левую и правую стороны. Отсюда выходили и туда скрывались персонажи после завершения сцены или части (упоминается завеса, как правило, тогда, когда одного из персонажей нужно удалить со сцены во время действия и не упоминается, если все действующие лица покидают сцену в конце акта). В сложной бутафории постановка комедии тоже не нуждалась, о чем свидетельствует обилие подлинных бытовых предметов (чаши, стеклянные рюмки, табурет, корыто, хлеб, посох в руках стариков). Не требовались для спектакля и



Блудный сын «одеян и честен».
Гравюра из книги «История и действие
евангельския притчи о блуднем сыне...»

специально сшитые костюмы – его основная идея воплощалась с помощью подлинных статусных одежд XVII в.⁷⁴

Жанровая определенность второй пьесы – «Комедии притчи о блуднем сыне» – свидетельствует о стремлении Полоцкого не просто учитывать, но и соблюдать нормы школьной драмы в сценической обработке широко известного в XVI–XVII вв. сюжета. Текст комедии мог сочиняться для чтения в покоях царевича Федора Алексеевича,

мог создаваться и по боярскому заказу. Но первая постановка была инициирована частным лицом из ближайшего придворного окружения, знатоком театрального дела из числа покровителей и доверителей придворного поэта. Поучительная история о боярском сыне, пропавшем и вернувшемся, вероятнее всего, была представлена при жизни Полоцкого в доме Богдана Матвеевича Хитрово, в канун Великого поста, на масляной неделе 1676 года⁷⁵.

Пьесы придворных драматургов 1670-х годов сближались с сюжетами и жанрами западноевропейского школьного театра. В отличие от присяжных драматургов-анонимов Симеон Полоцкий в своей комедии предъявил приемы школьной драмы и театра – сделал их достоянием сообщества любителей и знатоков театрального искусства и выполнил свою учительскую и просветительскую задачу – дал русский образец ученой школьной комедии.

1 «История или действие евангельския притчи о блудном сыне бываемое лета от рождества Христова 1685»; «Комедия притчи о блудном сыне» // *Новиков Н.И.* «Древняя российская вивлиоотека...», ч. VIII. Изд. 2. М.: Типография компании Типографической, 1789. С. 34–60; «Сколок о комедии из притчи о блудном сыне, преж сего напечатанной в 1685». М.: Типография Селивановского, 1795; «Комедия притчи о блудном сыне» // *Тихонравов Н.С.* Русские драматические произведения 1672–1725 гг. СПб.: издание Д.Е. Кожанчикова, 1874. Т. 1. С. 296–323; «Комедия притчи о блудном сыне» // *Ровинский Д.А.* «Русские народные картинки». СПб.: Экспедиция заготовления Государственных бумаг. Т. III. С. 8–38; Комедия притчи о блудном сыне // *Симеон Полоцкий.* Избранные сочинения. Подготовка текста, статья и комментарии И.П. Еремина. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. С. 163–188; *Симеон Полоцкий.* Комедия притчи о блудном сыне // *Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в.* Под ред. О.А. Державиной / *Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в.* М.: Изд-во Наука, 1972. С. 138–160.

2 *Тихонравов Н.С.* Русские драматические произведения 1672–1725 гг. Т. 1. С. XIV.

3 *Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в.* С. 138–160. С. 318.

4 «Рифмологион или стихослов Божиюю помощию трудолюбием многогрешнаго во иеромонах Симеона Полоцкого в различная лета и времена сложенный. Потом же в едино собрание сочтенный в лето от создания мира 7187, от рождества бога во плоти 1678».

5 Цит. по: *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // *Труды Отдела древнерусской литературы.* Т. VI. С. 152.

6 В стихотворном Предисловии к «Рифмологиону» он признает себя автором двух сочинений – «Вертограда многоцветного» и «Псалтири рифмованной».

7 См.: *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 89–90.

8 *Петров И.Н.* Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. Киевская искусственная литература XVII–XVIII вв., преимущественно драматическая. Киев: Акц. О-во Петр Барский, 1911. С. 158–159.

9 Возвыситься же псковскому дворянину Афанасию Лаврентьевичу Ордин-Нащокину и познать сполна царскую милость только предстояло – в январе 1667 г. он проявил себя как выдающийся дипломат – подписал Андрусовское перемирие с Польшей, в награду был пожалован боярином и назначен в тот же год главой Посольского приказа. Тогда же и сын Воин, принесший церковное покаяние, был отпущен из монастыря к отцу и вскоре определен в стольники. Спустя три года – 2 декабря 1671 г. Афанасия постигла опала – царь при всех боярах его «милостиво отпустил и от всея мирские суеты свободил явно». См. А.Л. Ордин-Нащокин / *Ключевский В.О.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли. Сост., вступ. ст. и прим. В.А. Александрова. М.: Правда, 1990. С. 123–136.

10 За несколько месяцев до начала театральных представлений при дворе Алексея Михайловича бывший глава Посольского приказа пребывал вдали от Москвы, в псковской Крыпецкой пустыни под иноческим именем Антония, и к царскому театральному предприятию отношения иметь не мог. Сын Воин, благодаря заслугам родителя хоть и отмечен был придворным чином, но для его лет не самым значительным, во всяком случае, не дававшим права присутствовать на придворных спектаклях. См. А.Л. Ордин-Нащокин / *В.О. Ключевский.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли. С. 136.

11 *Демин А.С.* Комментарии. Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 313–324.

12 См.: *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т.2 / Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М.: Типография Грачева и Комп. 1869. С. 427.

13 Призванный в 1679 г. во время следующего царствования государем Федором Алексеевичем в Москву монах Антоний работал над положениями договора о вечном мире с Польшей, поскольку срок заключенного им в 1667 г. перемирия в Андрусове истек. Однако все предложения бывшего дипломата как «пропольские» были отвергнуты. См.: *Замысловский Е.В.* Сношения России с Польшей в царствование Федора Алексеевича. СПб.: Типография В.С. Балашева, 1888. С. 46–48.

14 В «Орле Российском» впервые возник образ царя-солнца, как отмечал А.Н. Робинсон за год до титулования королем-солнцем Людовика XIV. От солнца, на фоне которого парит двуглавый орел, расходятся 48 лучей (по количеству лет, прожитых царем Алексеем Михайловичем), в каждый луч вписана одна из царских добродетелей, есть среди них и милосердие. См.: *Мончева Л.Н.* О графической семантике стихотворений Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1989. Т. XLII. С. 363–368; *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого / Труды Отдела древнерусской литературы. Т. VI. С. 127–128.

15 Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 138, 160.

16 Последняя ремарка в комедии Полоцкого гласит: «Ту вси, изшедше, поклонятся, а муския запоет, и тако разыдутся гости...». Цит. по: там же. С. 160.

17 Цит. по: *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого / Труды Отдела древнерусской литературы. Т. VI. С. 151.

18 Там же. С. 152.

19 В этом отношении показательна судьба приветственных стихов на поставление Каллиста епископом Полоцким. Они были сочинены в июне 1657 г., задолго до переезда Симеона в Москву. По приказу нового пастыря монах подвергся аресту и следствию, заподозренный в связи с униатским орденом св. Василия. Спустя шесть лет более ста строк приветственного послания были зачеркнуты, а на листе появилась авторская помета на польском языке: «Этот негодяй Каллист Дорофеевич Житорайский был великий пьяница и палач, а не пастырь, за что Бог его и покарал, ибо он сам позорно повесился 15 февраля 1663 года на шестнадцатое, то есть с воскресенья блудного сына на понедельник». Так странно в личном опыте Полоцкого воспоминание притчи о блудном соединилось

не с церковно-догматической трактовкой о милосердии божием, а с воздаянием за грехи. См.: *Юсим М.А.* Книги из библиотеки Симеона Полоцкого – Сильвестра Медведева / Труды Отдела древнерусской литературы // Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Дмитрий Буланин, 1993. Т. XLVII. С. 324.

20 В предисловии к предшествующей книге «Вертоград многоцветный» Полоцкий с благодарностью вспоминал о щедротах покойного царя Алексея Михайловича, которыми были отмечены первые тринадцать лет его московского служения, и уповал на милость нового правителя.

21 Историк театра воспроизводит свидетельствование И.Е. Забелина о том, как в апреле 1681 г. часовник Дм. Моисеев починивал «часы большие, что с действа блудного сына». См.: *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. / Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Третье издание с дополнениями. М.: Т-во типографии А.И. Мамонтова, 1895. Т. 1. С. 225.

22 См.: *Демин А.С.* Комментарии. Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 313–315.

23 Acolastus (греческ.) – распутник, в комедии – имя собственное.

24 Окончивший Кельнский университет Фолдер владел латинским и греческим языками, о чем заявлял и двуязычной игрой своим именем – Фуллиониус-Гнафей и греческим именем своего героя.

25 Guilhelms Gnapheus. Acolastus de filio prodigo comoedia. Petrus Horst. 1563. – 80 pp.

26 За Плавтом теоретики западноевропейской школьной драмы признают первенство в изображении аллегорических персонажей, но строй и слог его комедий не считают образцовыми.

27 Главный герой выведен под именем Asotus (греческ.), которое означает и мота, и распутника, и прожигателя жизни, т.е. средоточие порока.

28 Мф. 25: 1–13.

29 Первое значение заимствовано у Плавта, второе – у отцов церкви.

30 Grex epilogus и grex в тексте комедии имеют разные значения. Однако у Макропедиса они сливаются и означают паству, в которую наряду с исполнителями включаются и зрители представления. Так что перед нами возникает картина объединенного христианского мира. См.: *Macropedius Georgus.* Asotus evangelicus, seu evangelica de filio prodigo parabola. Antwerpen. Joannes Gymnicus. 1540 (без пагинации).

31 Там же.

32 Bibliogliphe, sive Icones Biblicae, arte chalcographica et poetica praecipuas S. Scripturae Historias perquam eleganter repraesentantes...

Frankofurti: Typis Caspari Röteli, impensis
Johannis Ammonii. 1638 (без пагинации).

33 Biblioglyphon, sive Icones Biblicae, arte
chalcographica et poetica praecipuas S. Scripturae
Historias Novi Testamenti perquam eleganter
repraesentantes, pars Tertia... Frankofurti: Impensis
Johannis Ammonij. 1643 (без пагинации).

34 Предположительно, к этой иллюстрации
Симеон Полоцкий сочиняет свое двустишие о
блудном сыне.

35 Пер. с нем. См. там же: *Freud über einen
Sünder der Busse thut (Ev. Luca 15)
Der ungehorsam Sohn sein Gütlein bald
verschwendet
Auf Spielteut, Gasterey loß Leut und Huren
wendet
Biß er in grundt verdirbt
An Bettelstab geraht
Die Treber auf dem Trog muß fressen mit den
Sauen
Er bittet umb Genad
Da ihn der Schimpff thet reuen
Der Vater nimbt ihn auf
Gott kein Büsser verschmeht.*

Любопытно, что рифма сохраняется до мо-
мента исчерпания сюжета притчи, а на заклю-
чительную строку, в которой она отсутствует,
попадает его аллегорическое истолкование.

36 Одновременно с комедией «Asotus» Мак-
ропедиус выпустил в свет еще одну новолатинскую комедию «Hecastus», давшую повод
к широкому распространению в школьном
театре Западной Европы нового сюжета «Всяк
человек» – истории состоятельного молодого
человека, который, как и блудный, преступно
расточает свое богатство и остается в полном
одиночестве перед лицом наступившей его смер-
ти. У Гекастуса нет возможности вернуться в
родной дом, поскольку даже родственники от
него отказались. Так что совершать последнее
путешествие в другой мир ему приходится од-
ному.

37 «Псалтирь рифмованную» Симеона Полоц-
кого переложит на музыку В. Титов в 1680-х гг.
после смерти автора.

38 О различии польского и русского стиха у
Полоцкого, следовавшего разным литератур-
ным традициям, см.: *Маркасова Е.В.* К вопросу
о соотношении древнерусской литературной
традиции и поэтики польского барокко в
виришах Симеона Полоцкого // Труды Отдела
древнерусской литературы / Российская акаде-
мия наук. Институт русской литературы (Пуш-
кинский Дом). Редколлегия: А.А. Алексеев,
О.А. Белоброва, Д.М. Буланин, Н.В. Пронько,
М.А. Салмина. СПб.: Дмитрий Буланин. 1996.
Т. 50. С. 144–148.

39 Ремарка «intermedium» внесена в текст ко-
медии самим Полоцким, но текста интермедий,

равно как и партий хора, автор не зафиксировал.

40 См.: *Быкова Т.А.* К истории русского то-
нического стихосложения (Неизвестное про-
изведение И.Г. Спарвенфельда) // XVIII век.
Сборник. Отв. ред. П.Н. Берков. Вып. 3. М.; Л.:
Издательство АН СССР (Пушкинский Дом),
1958. С. 449.

41 Н.И. Новиков, осуществивший в 1789 г.
публикацию комедии Полоцкого, заметил, что
текст ему был сообщен «от действительного
тайного советника и кавалера Федора Ива-
новича Миллера» – начальника московского
архива Иностранной коллегии. См.: *Демин А.С.*
Комментарии. // Ранняя русская драматургия
XVII – первая половина XVIII в. С. 317.

42 Протографы двух указанных комедий, с ко-
торых были изготовлены списки для И.Г. Спар-
венфельда, впоследствии были утрачены. Оба
драматических произведения были поставлены
на сцене придворного театра, и потому их тек-
сты находились в Посольском приказе, который
до 1676 г. стоял под началом устроителя спек-
таклей А.С. Матвеева.

43 Точная дата смерти магистра Ягана Год-
фрида Григория – 16 февраля 1675 г. Ее при-
водит в челобитье его вдова «Аленка Иванова
дочеришка», которая с тремя детишками
просит великого государя «дать жалованье за
службу мужа ее, что он писал комедии многие».
См.: *Богоявленский С.К.* Московский театр при
царях Алексее и Петре. М.: тип. В.И. Воронова,
1914. С. 45.

44 Соответственно 1674 и 1675 гг.

45 См. там же. С. 6.

46 См.: *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий.
Его жизнь и деятельность. Опыт исследования
из истории просвещения и внутренней церков-
ной жизни во вторую половину XVII века. М.,
1886. С. 118.

47 Нумерация листов приводится по атласу
Д.А. Ровинского. См.: *Ровинский Д.А.* Коме-
дия притчи о блудном сыне. Восемь листов,
с 61 страничками текста и картинок / Русские
народные картинки. Атлас. СПб.: Экспедиция
заготовления Государственных бумаг. 1881.
Т. III. 686–1650.

48 У Полоцкого: «к рабам». Ранняя русская
драматургия XVII – первая половина XVIII в.
С. 143.

49 У Полоцкого: «изыдет блудный сын с не-
многими слугами и глаголет». См. там же. С. 144.

50 И.Г. Спарвенфельд настолько свободно
владел языком, что складывал русские вириши.
См.: *Быкова Т.А.* К истории русского тони-
ческого стихосложения (Неизвестное про-
изведение И.Г. Спарвенфельда) // XVIII век.
Сборник. Отв. ред. П.Н. Берков. Вып. 3. М.; Л.:
Издательство АН СССР (Пушкинский Дом),
1958. С. 449

- 51 См.: Кн. В.В. Голицын. Подготовка и программа реформы / *Ключевский В.О.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли. С. 139–144.
- 52 «Пойдут за завесу, и тогда играют органы и прочая, и поют мало, токмо один слуга на феатре останет, котораго, пришед, сын старший вопрошает». См.: Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 157.
- 53 См.: *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий. С. 151.
- 54 См.: *Костомаров Н.И.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. СПб.: Типография К. Вульфа. 1860. С. 111.
- 55 См.: *Мартынов П.Л.* Город Симбирск за 250 лет его существования: систематический сборник исторических сведений о г. Симбирске. Симбирск: Типо-литография А.Т. Токарева. 1898.
- 56 См.: *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий. С. 149.
- 57 См.: *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого. / Труды Отдела древнерусской литературы. Т. VI. С. 145.
- 58 См.: *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. С. 48.
- 59 Первый ученик и преданный друг старца Сильвестр Медведев, находясь в путивльском Пресвятой Богородицы монастыре, из писем Симеона узнает, что тот «написати проповеди слова Божия на вся недели и на праздники нарочитыя», и начал читать их в церкви по воскресным и праздничным дням. См.: *Татарский И.А.* Симеон Полоцкий. С. 139.
- 60 Два сборника проповедей – «Обед душевный» и «Вечера душевная» – после смерти Симеона были осуждены и запрещены к распространению патриархом Иоакимом, но пользовались популярностью и имели хождение в среде малороссийского казачества.
- 61 См.: *Белоброва О.А.* Симеон Полоцкий – автор вирш к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Гл. ред. серии Д.С. Лихачев, ред.: А.А. Алексеев, М.А. Салмина. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 49. С. 527.
- 62 «Блудный сын, вся расточив, к отцу возвратися / отец напад на выю, им умилися». См.: *Белоброва О.А.* Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1990. Т. 44. С. 473.
- 63 См. *Белоброва О.А.* Вирши Мардария Хоныкова к Библии Пискатора // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Дмитрий Буланин. 1993. Т. 46. С. 334–435.
- 64 Русский перевод латинского названия «Theatrum Biblicum» Пискатора.
- 65 Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 138.
- 66 Цит. по: *Панченко А.М.* Слово и Знание в эстетике Симеона Полоцкого (на материале «Вертограда многоцветного») // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Ред.: Д.С. Лихачев, М.А. Салмина. М.; Л.: Наука. 1970. Т. 25: Памятники русской литературы X – XVII вв. С. 241.
- 67 Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 158.
- 68 Там же. С. 159.
- 69 Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 139.
- 70 Борода – особое достояние людей XVI – XVII вв., и чем она внушительнее, тем больше «чести» имеет человек.
- 71 «...Если начнут <...> гусли и всякое гудение и плясание и плескание и скакание и всякие игры и песни бесовския <...> отыдут и ангелы божии от той трапезы и смрадные беседы и возрадутся беси <...> да также бесчинствуют, кто зернью и шахматы и всякими играми бесовскими тешатся...». Цит. по: *Забелин Е.И.* Домашний быт русских цариц в XVI – XVII ст. / Домашний быт русского народа в XVI – XVII ст. М.: Типография Грачева, 1869. Т.2. С. 393.
- 72 «Домострой» предписывал наказывать неграмотных и ленивых слуг. В нем порка плетью описывалась как своеобразный ритуал, во время которого наказуемый обязан был кричать.
- 73 Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. С. 160.
- 74 Современные истории костюма вслед за Н.И. Костомаровым считают, что крой русского платья в XVI и XVII вв. был универсальным для всех сословий, отличие простонародного платья от боярского состояло в количестве одежд, одновременно надеваемых, в качестве тканей и их декорирования. На сцене, где представлялась комедия Симеона Полоцкого, костюм нельзя было имитировать, он нуждался в подлинности.
- 75 18 июня 1676 г. Богдан Хитрово, принявший в дом свой погибшего и ожившего племянника и сына Ивана, стоял в Успенском соборе на чертожном месте позади нового царя Федора Алексеевича.

Список литературы:

- 1 Комедия притчи о блудном сыне // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Под ред. О.А. Державиной / Ранняя русская драматургия XVII – первая половина XVIII в. М.: Изд-во Наука, 1972. – 368 с.
- 2 Комедия притчи о блудном сыне // *Ровинский Д.А.* «Русские народные картинки». Т. III, СПб.: Экспедиция заготовления Государственных бумаг. С. 8–38. – 750 с.
- 3 [Симеон Полоцкий]. История и действие евангельския притчи о блуднем сыне бываемое лета от рожества Христова 1685. [М., 40-е гг. XVIII в.] / Грав. на меди. – 56 л.
- 4 *Белоброва О.А.* Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1990. Т. 44. С. 443–479. – 510 с.
- 5 *Белоброва О.А.* Вирши Мардария Хоныкова к Библии Пискатора // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Дмитрий Буланин. 1993. Т. 46. С. 334–433. – 538 с.
- 6 *Белоброва О.А.* Симеон Полоцкий – автор вирш к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы / Российская академия наук. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Гл. ред. серии Д.С. Лихачев, ред.: А.А. Алексеев, М.А. Салмина. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 49. С. 526–528. – 543 с.
- 7 *Богоявленский С.К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М.: тип. В.И. Воронова, 1914. – 189 с.
- 8 *Быкова Т.А.* К истории русского тонического стихосложения (Неизвестное произведение И.Г. Спарвенфельда) // XVIII век. Сборник. Отв. ред. П.Н. Берков. Вып. 3. М.; Л.: Издательство АН СССР (Пушкинский Дом), 1958. С. 449–453. – 605 с.
- 9 *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр от истоков до середины XVIII века. М.: Изд. Академии наук СССР, 1957. – 164 с.
- 10 *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Русский театр XVII века / История русского драматического театра в 7 тт. Ред. коллегия: Ю.А. Дмитриев, Н.Г. Зограф, Т.М. Родина, О.М. Фельдман, Е.Г. Холодов (главный редактор), Т.К. Шах-Азизова. М.: Искусство, 1977. Т. 1.: От истоков до конца XVIII века. С. 39–75. – 486 с.
- 11 *Еремин И.П.* Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Ред.: В.П. Адрианова-Перетц, И.П. Еремин. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1948. Т. VI. С. 125–153. – 415 с.
- 12 *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т.2 / Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. М.: Типография Грачева и Комп., 1869. – VIII, 670, 178 с. с илл. 8 л. ил.
- 13 *Костомаров Н.И.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. СПб.: Типография К. Вульфа. 1860. – 214 с.
- 14 *Мартынов П.Л.* Город Симбирск за 250 лет его существования: систематический сборник исторических сведений о г. Симбирске. Симбирск: Типо-литография А.Т. Токарева. 1898. – 400 с., ил.
- 15 *Панченко А.М.* Слово и Знание в эстетике Симеона Полоцкого (на материале «Вертограда многоцветного») // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Ред.: Д.С. Лихачев, М.А. Салмина. М.; Л.: Наука. 1970. Т. 25: Памятники русской литературы X–XVII вв. С. 232–242. – 360 с.
- 16 *Рабинович М.Г.* Одежда русских XIII–XVII веков // Русская народная одежда. Историко-этнографические очерки / Российская академия наук. Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Отв. ред. В.А. Лапинская. М.: Изд-во «Индрик», 2011. С. 19–62. – 776. ил.
- 17 *Радь Э.А.* Модификации сюжета о блудном сыне в древнерусской литературе // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. ФГБОУ ВО Воронежский государственный университет. 2012. № 1. С. 95–101.
- 18 *Сазонова Л.И.* Литературная культура России. Раннее Новое время / РАН; Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Языки славянских культур, 2006. – 896 с.
- 19 *Черепнин Л.В.* Материалы по истории русской культуры и русско-шведских культурных связей XVII в. в архивах Швеции // Труды отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). Отв. ред. Н.А. Казакова. М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1961. Т. XVII. С. 454–481. – 699 с.

Ольга Абрамова

ЗАГАДКА «ГАННЕЛЕ»

ИЛИ «ОДИН ИЗ САМЫХ ЗЛЫХ ЭПИЗОДОВ ИСТОРИИ

ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА»

Эта история случилась у самого начала Московского Художественно-общедоступного театра. В его судьбе в дальнейшем много будут значить работы выношенные, глубоко обдуманые, но которые по тем или иным причинам не вышли на сцену – достаточно вспомнить «И свет во тьме светит» Л.Н. Толстого или «Бег» М.А. Булгакова. Однако случай запрета спектакля вполне готового, объявленного в афише – останется редким в истории театра вообще, не только Художественного.

Речь о запрете в 1898 г. «Ганнеле» (нем. *Hanneles Himmelfahrt* – «Вознесение Ганнеле») по пьесе Герхарта Гауптмана. Спектакля, который призван был стать одним из главных украшений репертуара первого сезона МХТ и на котором только что родившийся театр строил существенные материальные расчеты. Дата премьеры была назначена, билеты проданы. Вс.Э. Мейерхольд, один из участников спектакля, в записной книжке отметил «для памяти», что ему надо заказать для знакомых два билета в бельэтаж¹. Но в этот день, в среду, 28 октября 1898 г. была замена, и вместо премьеры в седьмой раз прошел «Царь Федор Иоаннович».

Легенды

Известны два рассказа – воспоминания, больше похожих на театральные байки, изложенные К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко. В докладе «О цензуре», сделанном в Литературно-художественном кружке в 1905 г., Станиславский со свойственной его лучшим повествованиям красочной драматизацией передает, что «при последних аккордах финального хора ангелов»² на генеральной репетиции спектакля администраторам театра была подана телеграмма от полицейских властей с требованием снять «Ганнеле» с репертуара. Выяснилось, что пьеса запрещена

к представлению вследствие протеста московского митрополита Владимира, который «восстал против пьесы в частном циркуляре», поскольку в спектакле в качестве персонажа на сцену якобы выводится Иисус Христос. Автор доклада предпочитает не вдаваться в «те перипетии и смешные положения», в которые были поставлены они с Немировичем-Данченко при попытке объясниться с митрополитом.

К этим самым «перипетиям и смешным положениям» обращается Немирович-Данченко в книге «Из прошлого», вышедшей в свет в 1936 г. Прелестный кусок его воспоминаний, начинающийся словами «здесь произошел один из самых злых эпизодов



Титульный лист издания пьесы Г. Гауптмана «Ганнеле» в переводе А. Г. 1894

истории Художественного театра», отличается замечательной легкостью изложения и с неожиданной теплотой передает атмосферу покоев митрополита: «чистый-чистый пол, стены, дорожки, мелькающие монашеские фигуры, запах ладана и кипариса, на всем печать суровой скромности»³. Однако причина запрета «Ганнеле» в этом рассказе не проясняется, и дело представляется как недоразумение, произошедшее будто бы вследствие путаницы с разными переводами пьесы на русский язык. Выходит, что в руки митрополиту Владимиру по какой-то дикой случайности попал первый вариант перевода пьесы, запрещенный для сцены, а не второй, разрешенный, который театр и поставил – и они со Станиславским не смогли объяснить ему эту простую вещь.

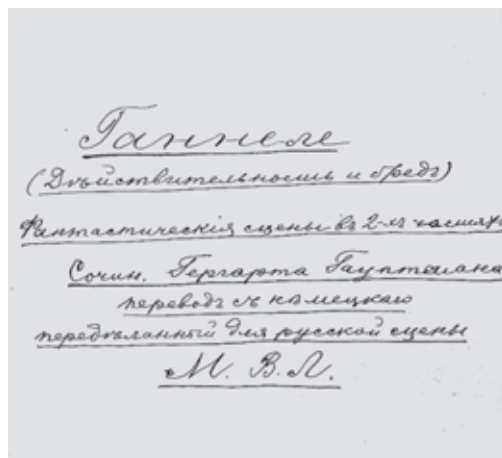
Ясности ситуации не добавляет и Н.Е. Эфрос, который в статье «Детство Художественного театра», вышедшей в приложении к журналу «Рампа и жизнь» в 1914 г.,

пишет, что в ответ на доводы основателей МХТ, что в пьесе нет Христа, а есть только учитель Готвальд, митрополит показал им анонимное письмо, в котором «кто-то измененным почерком писал, что какая-то вдова на одре болезни имела видение и жаловалась, что “Господа нашего Иисуса Христа на Художественно-Общедоступном театре позорят”»⁴.

Случайности. Анонимные письма. Видения. Разные переводы. Все это оставляет довольно странное впечатление. При этом случилось большое несчастье – спектакль был снят.

Странная пьеса

Мы обратились к немецкому оригиналу пьесы Гауптмана, написанной в 1892 г., и убедились: в списке действующих лиц Христа нет. В видениях больной девушке Ганнеле, помимо отчима, умершей матери и большого черного Ангела, является *Ein Fremder* (Незнакомец, Чужой, в русских переводах фигурирующий как Странник) с чертами лица учителя Готвальда – по ремарке автора. Что же спорить о разных переводах? Видимо, дело не в переводе или,



Рукопись пьесы Г. Гауптмана «Ганнеле» перевода М.В.Л. 1896

по крайней мере, не только в нем, но и в самой пьесе «Вознесение Ганнеле».

Действие ее происходит в приюте для бедных в горной деревушке в холодную декабрьскую ночь. Обитатели приюта (почти из горьковского «На дне») – девушка легкого поведения, старая нищенка в лохмотьях, молодой тунеядец и заикающийся старик – заняты дележкой раздобытой еды. Сюда сельский учитель Готвальд вносит на руках полумертвую четырнадцатилетнюю Ганнеле. Девочка-подросток, которую после смерти матери бьет пьяница отчим, пыталась покончить с собой (бросилась в замерзающее на пруду место), но ее спасли. С первой реплики первого акта *“Ich fürchte mich so!”* («Я так боюсь!») и до самого конца пьесы Ганнеле бредит и просит Иисуса Христа помиловать ее и взять к себе на небо. Ощущение острой несправедливости в отношении девочки и трогательное впечатление от пьесы усиливаются тем, что о несчастной жизни бедной Ганнеле до попытки самоубийства знала вся деревня, но никто не пытался ей помочь. В финале «принцесса в лохмотьях» умирает, лежа в белоснежных одеждах в стеклянном гробу, окруженная ангелами, которые поют ей сладкие песни о счастливой жизни на небесах.

Странная, необычная пьеса Гауптмана – не миракль. За этой историей, скорее, рождественский рассказ в преломлении и через Андерсена («Девочка со спичками»), а для русского читателя – через Достоевского («Мальчик у Христа на елке»), и через европейскую традицию волшебной сказки – так, например, хрустальные башмачки, в которых Ганнеле кладут в гроб, подходят только ее маленькой ножке («Золушка»).

Особый жанровый подзаголовок пьесы *Traumdichtung* нашел в русских переводах множество толкований: «драматическая греза», «драматическое видение», «фантастические сцены», «действительность и бред» и даже «мрак и свет». Если перевести дословно, то *Traum* – сон, мечта, *Dichtung* – поэзия, поэтическое творчество.

Однако говорить о «сновидении» в романтическом понимании можно только в отношении первого акта, когда засыпающей Ганнеле является призрак ее отчима. Далее же речь идет о чем-то большем, чем сон – это великолепно написанное автором незаметное перетекание фантазии девочки в реальность, органичное и естественное слияние жизни в осязаемом, телесном, материальном мире – с параллельно текущей жизнью души. Видения умирающей девочки не оторваны от реальности, но они – сама реальность, особое состояние, в котором Ганнеле освобождается от всех земных страданий и является одновременно и творцом своей мечты и непосредственным участником ее осуществления.

Мнения насчет новой пьесы Гауптмана, крупнейшего драматурга современности, на тот момент уже автора «Перед восходом солнца», «Одиноких», «Ткачей» и др., разделились. Одни считали ее «пьесой для известного круга, глубоко проникнутого известным настроением», утверждающей, что жить стоит лишь для того, чтобы «испытать неотразимое обаяние смерти», «гимном крайнему пессимизму, ищущему единственной улады в мистицизме»⁵. Другие видели в ней нравственную проповедь, возврат к тем временам, когда «сцена вышла из Церкви», называли ее «бытовой пьесой, взятой из современной жизни, в которую слабым отблеском пробивается старая мистерия»⁶. Третьи, подчеркивая контраст «фантастической поэмы» Гауптмана по отношению к его предыдущим социальным драмам и ставя «Ганнеле» в один ряд с толстовской «Властью тьмы», убеждали, что это «последовательный результат безрадостной задачи современного натурализма, который изображает человечество в самых низменных и темных его слоях», «судорожное произведение современного психоза» с «ярко выраженной натуралистической подкладкой»⁷. Еще один рецензент, не поставивший подпись под своей статьей, споря сразу со всеми, писал:

«произведение Гауптмана в высшей степени реально, и только крайне оригинальная форма могла породить подозрение в мистических тенденциях автора. Кроме редкого по силе и наблюдательности анализа измученной детской души и живого сочувствия страдающему существу в пьесе ничего нет. Но этот анализ отличается такой глубиной и сочленен в такую оригинальную для сцены форму, что получается впечатление чего-то необычайного, нового, чему сейчас же придется эпитет “символизма”, “мистицизма” и других современных грехов»⁸.

Отметим сразу – всем спорящим очевидно, вне зависимости от того, считают они это допустимым или нет, – что под Странником, являющимся Ганнеле в бреду, в пьесе подразумевается Иисус Христос. Это не удивительно. Возьмем, например, диалог отчима Ганнеле, каменщика Маттерна, со Странником:

СТРАННИК: Мои ноги в крови от тяжелого долгого пути. Дай мне воды омыть их. Горячие лучи солнца истомили меня. Дай мне вина промочить горло. С самого утра у меня не было во рту маковой росинки⁹. Я голоден.

МАТТЕРН: А мне какое дело? [...] Ступай работать!

СТРАННИК: Я работник.

МАТТЕРН: Ты – бродяга.

СТРАННИК: Я врач, я тебе могу пригодиться.

МАТТЕРН: Убирайся, проваливай откуда пришел!

СТРАННИК: Каменщик Маттерн, одумайся! Я омою твои ноги. Я напою и накормлю тебя.

И еще один кусок:

СТРАННИК: Каменщик Маттерн, я явился к тебе послom.

МАТТЕРН: От кого еще послom?

СТРАННИК: Я пришел от Отца и иду к Отцу. Что ты сделал с Его детищем?

Или момент, когда Странник подходит к гробу Ганнеле и говорит: «Иоганна Маттерн, встань!» – и девушка встает. И так далее. Тем не менее, несмотря на то что духовной цензурой было запрещено выводить на сцену Христа, пьесу в России ставили.

Первой постановке «Ганнеле» в России предшествовал успех пьесы в Европе: в 1893 г. она прошла в берлинском Королевском театре (*Königliches Schauspielhaus*) и в 1894 г. – в парижском *Théâtre Libre*. В свою очередь, первой постановке пьесы в Москве предшествовал ее «выдающийся успех, даже с предварительной записью на места»¹⁰ в Петербурге.

История появления «Ганнеле» на русской сцене такова. Одно из представлений пьесы в Берлине посетил создатель петербургского театра Литературно-артистического кружка, редактор и издатель газеты «Новое время» А.С. Суворин. Его очень заинтересовала пьеса, и в 1894 г. по его заказу она была переведена на русский язык. За инициалами автора этого перевода А.Г., вероятно, скрывается переводчица Августа Федоровна Гретман (урожденная Кейзер). Перевод вышел в издательстве «Дешевая библиотека» Суворина.

«Ганнеле», переведенная А.Г. довольно близко к немецкому оригиналу, была разрешена для печати, но запрещена к представлению, и премьеру спектакля театра Литературно-артистического кружка, которая состоялась 11 апреля 1895 г. в помещении Панаевского театра в Петербурге, играли уже по тексту перевода, выполненного В.П.Бурениным. В этом переводе Ангелы были переделаны в добрых Гениев, а те сцены, в которых угадывались евангельские мотивы, исключены. Сама фигура Странника была сохранена, и его с учителем Готвальдом играли разные артисты (Странник – Васильев, Готвальд – Юренев). Это был «добродетельный странник», который радуется вместе с девочкой облегчению ее страданий после смерти.

Ровно через год после постановки в Петербурге пьеса Гауптмана была впервые поставлена в Москве – Станиславским. Газета Суворина «Новое время» посмеивалась: «Ганнеле» благополучно приехала в Москву – нельзя сказать, чтобы курьерским поездом: путешествие ее по Николаевской дороге длилось ровно год. В Петербурге, где «Ганнеле» делала полные сборы и волновала умы, эту симпатичную девочку провожали слезными просьбами:

Не уезжай, голубчик мой,
Не покидай поля родные:
Тебя там встретят люди злые
И назовут тебя чужой!»¹¹

«Симпатичную девочку» звали Людмила Ивановна Озерова (настоящая фамилия Группильон) – актриса Литературно-артистического кружка исполняла роль Ганнеле и в Петербурге, и в Москве.

Первая «Ганнеле» Станиславского (1896)

Эту первую московскую «Ганнеле» Станиславский поставил по приглашению антрепренера М.В. Лентовского в Солодовниковском театре (ныне в его помещении находится театр «Московская оперетта»). Премьера готовилась к торжествам коронации Николая II (14 мая) и состоялась 2 апреля 1896 г. Работе над этим спектаклем посвящен один из самых обаятельных и полных юмора фрагментов текста «Моей жизни в искусстве», где рассказывается об антрепренере, который предлагает записать драматическую актрису «в нищих», «можно и в проституток», а затем по ходу репетиций уходит в запой, стремясь повторить «гениальный мазок»: произнести фразу «Стеклянный гроб несут!», сказанную ранее (тоже пьяным) помощником режиссера так, чтобы она прозвучала «точно звуковая галлюцинация сквозь сон»¹².

Фигура Лентовского явилась занимательной для многих. Представляющий в рассказах А.П. Чехова как комедийный



М. Лентовский

персонаж («Мамаша и г. Лентовский», «Кавардак в Риме», «*Mari d'elle*» и др.), он, однако же, был талантливым организатором и мастером зрелищных спектаклей. Кроме того, его театру «Скоморох» передал для исполнения свою пьесу «Власть тьмы» Лев Толстой. Вероятно, не только любовь к зрелищности, присущая Станиславскому от начала и до конца жизни, позволяла ему обратиться к Лентовскому, с которым он в какой-то момент даже подумывает начать будущий театр – не столько художественный, сколько общедоступный. Притяжение было взаимным. Н.А. Попов вспоминает: «Вл.И. Немировича-Данченко не было еще тогда возле него, но к нему уже присматривался знаменитый в то время антрепренер-режиссер М.В. Лентовский, “маг и волшебник”, как его называли в Москве и публика и пресса»¹³.

Архивные документы говорят о том, что при составлении режиссерского плана «Ганнеле» в 1896 г.¹⁴ Станиславский



В.В. Лужский.
Зарисовка декора-
ции к «Ганнеле». 1896

пользовался изданием Суворина в запрещенном для сцены переводе А.Г. Однако спектакль играли в переводе М.В.Л. (Лентовского), «переделанном для русской сцены». В этом переводе Странник среди персонажей отсутствует. В списке «видений, являющихся во время галлюцинаций Ганнеле», значится учитель Готвальд и его ученики. Название пьесы звучит так:

Ганнеле

(Действительность и бред)

Фантастические сцены в 2-х частях.

Думается, что не символизм аллегорий и не религиозная проблематика интересовали Станиславского в пьесе Гауптмана. Огромная сцена Солодовниковского театра

давала широкие постановочные возможности, простор для режиссерской фантазии. Спектакль Станиславского запомнился многим как потрясение. Попробуем представить, каким он был.

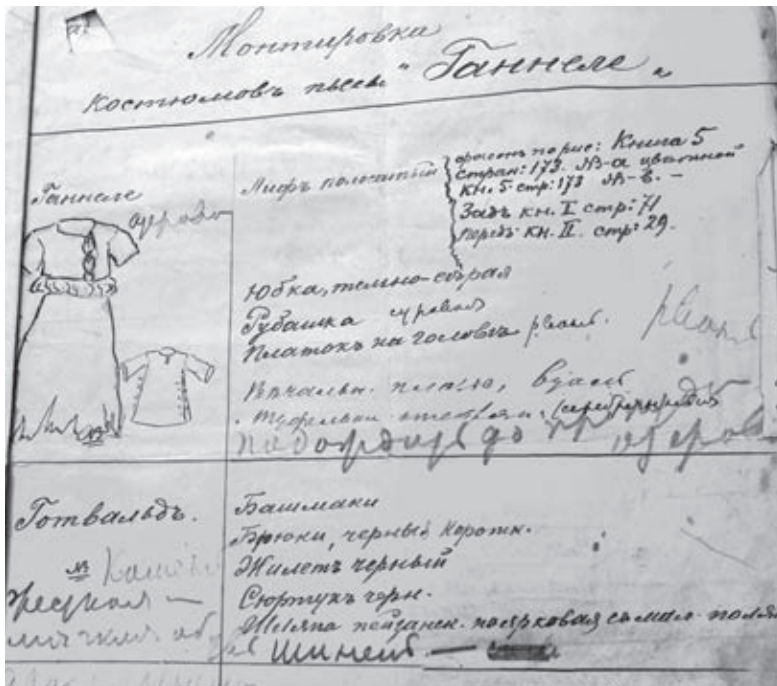
На заглавную роль, как мы уже сказали, была приглашена Л.И. Озерова. Остальные роли распределялись между артистами труппы Лентовского, при участии некоторых членов Общества искусства и литературы. В роли Готвальда выступил г. Камский, в роли Призрака смерти¹⁵ – г. Леонидов. Из членов Общества в спектакле были заняты: А.Р. Артем и Д.Ф. Неволин [Ваняцкий] (Плешке и Ганке, старик и молодой бездельник из приюта), В.В. Лужский (Бургомистр¹⁶), Г.С. Бурджалов (Портной,

одевающий Ганнеле перед тем, как ее кладут в гроб), Е.Г. Рябова (Призрак матери Ганнеле). Спектакль играли в декорации художников Дубровина и Гвоздева. Музыку написал М.М. Иванов. Представление шло с водевилем (либо «Каморра», либо «Слава Богу, стол накрыт»)¹⁷.

Всем, кто видел этот спектакль, больше всего запомнилась сцена с Призраком (Ангелом) смерти. Л.М. Леонидов вспоминает, что смотрел спектакль будучи учеником Московского императорского театрального училища: «Меня постановка поразила необычайностью, эффектами. <...> И еще помню появление Ангела смерти, который расправляет крылья, и они заполняют собой всю сцену. Долго я не мог забыть этот спектакль»¹⁸. Еще одно воспоминание принадлежит Н.А. Смирновой: «Бредовые видения Ганнеле были переданы необычайно правдиво, как это ни странно звучит в применении к видениям. Картину бреда Станиславский поставил так: за какой-то легкой дымкой были расположены фигуры пришедших соседей, и они все тихонько,

еле заметно покачиваясь, колебались, как будто их легкие тела колыхал ветерок. <...> Ангел смерти, освобождающий девочку Ганнеле от тяжелой жизни, был нереальный, бестелесный, легкий»¹⁹.

Самое подробное описание, которое дает живую картину спектакля, составил С. Глаголь. Развивая мысль о том, что «если где и проявлялась в полной мере вся творческая сила г. Станиславского как режиссера, то это в сценах фантастического характера»,²⁰ он приводит в пример три спектакля: «Потонувший колокол», «Снегурочку» и «Ганнеле». В рассказе о «Ганнеле» С. Глаголь пытается раскрыть «технику» работы Станиславского со светом: «Режиссеру предстоит очень трудная задача. Те же лица, которые только что были на сцене, должны снова появиться, но зритель должен почувствовать, что это уже не они, а лишь создания горячечного бреда умирающей. Как достигнуть этого эффекта? И посмотрите, как просто г. Станиславский справляется со своей задачей. Действующие лица уносят со сцены свет, остается одна тусклая лампочка,



Монтировка костюмов к «Ганнеле». 1896. (Неустановленной рукой)

и вся сцена погружается в полумрак. В этом полумраке из всех углов беззвучно появляются те же обитатели богадельни, толпа их наполняет сцену, и все они непрерывно качаются из стороны в сторону. Вся картина точно колеблется перед вашими глазами, и в результате – до жуткости впечатление какого-то бреда, чего-то не реального, а только причудившегося вам»²¹.

Невозможно удержаться от желания процитировать здесь, как тот же автор описал сцену смерти Ганнеле: «Девочка лежит в агонии на постели. Тусклая лампочка поставлена так, что рефлектор закрывает огонь от зрителей, и свет падает только на одну постель умирающей, а вся сцена погружена в полутьму, которая к противоположному концу сцены становится совершенною тьмою. Девочка в ужасе всматривается в эту тьму и спрашивает задыхающимся голосом: “Кто ты? Почему ты молчишь и не отвечаешь?” И вдруг зритель замечает в этой тьме еще более темную тень, медленно, едва заметно приближающуюся к умирающей. “Кто ты?” – еще с большим ужасом спрашивает умирающая, но тень молчит, и от нее медленно начинают подниматься во мраке два черных, едва заметных огромных крыла. Крылья эти растут, поднимаются выше и выше, достигают самых падут и медленно начинают опускаться над умирающей. Девочка бьется в предсмертной агонии, догоревшая лампочка то угасает, то вспыхивает и снова угасает, и, наконец, совершенно гаснет в тот момент, когда крылья Ангела смерти медленно опускаются на Ганнеле и обнимают ее. На момент на сцене полный мрак и тишина. Возвращается с другою лампой сестра милосердия, на сцене снова светло, и перед вами уже реальная картина. На постели труп умершей и больше ничего. Перед вами прошла картина, полная мистического настроения, и резко отделилась от картины реальной жизни»²².

Эти отзывы о спектакле Станиславского описывают сценические эффекты. Но сохранились впечатления и другого

характера, подтверждающие мысль историка театра Е.И. Поляковой о том, что Станиславского в «Ганнеле» увлекала «не сказка сама по себе, не реальность сама по себе, а их зыбкое сплетение, создающее новую, преображенную реальность, словно призывающую в рождественскую ночь»²³: оглянитесь, люди, поймите, что жизнь ваша оправдана, если вы творите добро, если сердца ваши открыты другим, вспомните о нищих, замерзающих в подвалах, о голодных детях, о бездомных»²⁴. В письме к Станиславскому участница спектаклей Общества искусства и литературы Е.Я. Михайлова-Пуаре пишет: «Случись Вам когда-нибудь дать эту пьесу между истинно бедным классом, – они Вас вынесут на руках из театра»²⁵. Схоже по смыслу письмо писательницы А.А. Вербицкой: «Суровый Н.К. Михайловский»²⁶ говорил мне, что он до шестидесяти лет не бывал в театре, презирая его в качестве убежденного народника. Но столько слышал о “Ганнеле”, что пошел смотреть и плакал»²⁷.

Пресса

Апрельские газеты за 1896 г. пестрят объявлениями о сдаче апартаментов «на время коронации». (У самого Станиславского, как известно, немецкое посольство арендовало дом у Красных ворот для приглашенных гостей и торжественного приема.) До коронации и трагических событий на Ходынском поле «Ганнеле» не дожидаясь – последнее ее представление состоялось 19 апреля.

В день премьеры «Ганнеле» в Солодовниковском театре, во вторник, 2 апреля, совпали три события. В тот же день в театре «Скоморох» Лентовского состоялась премьера «Власти тьмы». Факт, провоцирующий на размышление о том, что у истока Художественного театра, перед самым его созданием, стоит тройное тяготение: Станиславский – Лентовский – Лев Толстой. И в этот же день в Москве открылась «Кол-

пьеса «Ганнеле» прошла в Москве около 20 раз³⁰ и вызвала восторженные рецензии даже в «Московских ведомостях»³¹. Статья нашлась в номере 94 от 7 апреля 1896 г., и, на наш взгляд, она – отнюдь не восторженная. Это очень вдумчивый отзыв скорее о пьесе и творчестве Гауптмана, чем о спектакле Станиславского. Начиная свою рецензию с анализа пьесы, ее автор, Ю. Николаев, делает вывод, что в то время как рассказ Достоевского «Мальчик у Христа на елке» – подлинное произведение искусства, пьеса «Ганнеле» с похожим сюжетом является «холодной аллегорией» с «условными добрыми духами», которые произносят «условные слова», и потому в прочтении она не производит никакого впечатления. Что же касается просмотренного спектакля, то «стоны больной девочки, стеклянный гроб с покойницей, весь антураж похорон на сцене – все это бьет по нервам; и в то же время это феерия, с балетными ангелами, с живыми картинами, в которых изображается рай, этот безучастный холод, кото-

рым проникнуты слова ангелов и монолог Странника – все это производит впечатление какого-то нравственного недомогания»³². Заканчивает автор, однако, на положительной ноте: актриса, исполняющая роль Ганнеле, «единственное живое лицо в пьесе», тон ее слов «искренен и детски-простодушен», хотя она и бледная копия с яркого оригинала Нелли из «Униженных и оскорбленных».

Газеты Петербурга постановка Станиславского буквально «взорвала». Самая сдержанная заметка напечатана в «Биржевых ведомостях», и ее можно считать единственной положительной. В ней сухо сообщается, что «по окончании спектакля поставившему пьесу режиссеру г. Станиславскому поднесли оригинальный подарок: экземпляр «Ревизора», первого издания (1836 г.) с собственноручными пометками и надписью Гоголя: «Моему дорогому и бесценному Михаилу Семеновичу Щепкину от Гоголя». Экземпляр этот от Щепкина перешел к М.В. Лентовскому, и им поднесен

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ИЗВѢСТІЯ.

Воскресенье, 11-го октября 1896 г. ГОДЪ ПЯТЫЙ. Воскресенье, 11-го октября 1896 г.

№ 913. (11-го октября)

ЗИМНІЙ ТЕАТРЪ „БУФФЪ“.

Бѣгство Декатера. Укрощеніе строптивыхъ невестъ.

Ежедневно КОНЦЕРТНОЕ ОТДѢЛЕНІЕ, при участіи первоклассныхъ артистовъ.

Ресторанъ открытъ до 4 ч. утра. Дирекція Шарль ОМОНЪ.

Центральный базаръ

Готовое мужское платье и приемъ заказовъ

Тверская, д. Салтыковского зданія, пр. Брассовъ пер.

Художественно-общедоступный театръ

Первый спектакль, въ среду, 14-го октября, поставлено будетъ (первый разъ на сценѣ) „Царь Водоръ Иоанновичъ“, трагедія графа А. Толстого.

Директоръ-распорядитель В. М. Макарянъ-Деминъ.

Газета «Театральные известия» с анонсом «Ганнеле» на общей афише Художественно-общедоступного театра. 1898

вчера Станиславскому»³³. (Ни слова о лавровых венках и оглушительных овациях, которые в московских сообщениях сопровождали то же самое подношение.)

Ни один рецензент из Петербурга, посетивший представление в Москве, не нашел, что спектакль лучше того, который поставил театр Суворина. Напротив – петербуржцы уверяют: спектакль Станиславского просто ужасен. Но сквозь эти ироничные, резкие и часто циничные отзывы проглядывает облик обоих спектаклей – московского и петербургского, что составляет большую ценность этих рецензий для театроведа. Вполне естественно, больше всех смеется «Новое время». Статья с подписью *Old Gentleman* описывает ту же сцену появления Ангела смерти, которая так поразила москвичей: «В Петербурге для Ангела смерти выбрали красивую выходную артистку, красиво гримировали и драпировали ее, в роде Демона Зичи³⁴, вооруженного огненным мечом, эффектно осветили, – получилось явление очень мрачное и очень изящное; оно производило впечатление. Нам, москвичам, конечно, надо было перемудрить. Мы решили: смерть – сила стихийная, и этот стихийный характер ее надо передать с помощью черной марли. И вот, среди сцены, в глубоком мраке – воздвигается какая-то черная пирамида, повыше леса стоячего, пониже облака ходячего. Г-жа Озерова отжеманилась со своими вопросами: “а ты крепко схватишь меня, смерть?” “Молчит, все молчит... Мамочка, отчего она все молчит?” и благополучно легла на одр. Пирамида надвигается... Несмотря на мрак, царствующий на сцене, зритель видит судорожную работу локтями запряженного в пирамиду актера, в тщетных стараниях раскрыть присвоенные ему по чину Ангела смерти черные крылья. Наконец – слава Богу! – от пирамиды отделяются исполинские треугольники. Треугольники мотаются то сема то овамо, и сквозь их прозрачный черный марль просвечивают белые одеяния “видения матери”, поспешно превращающегося

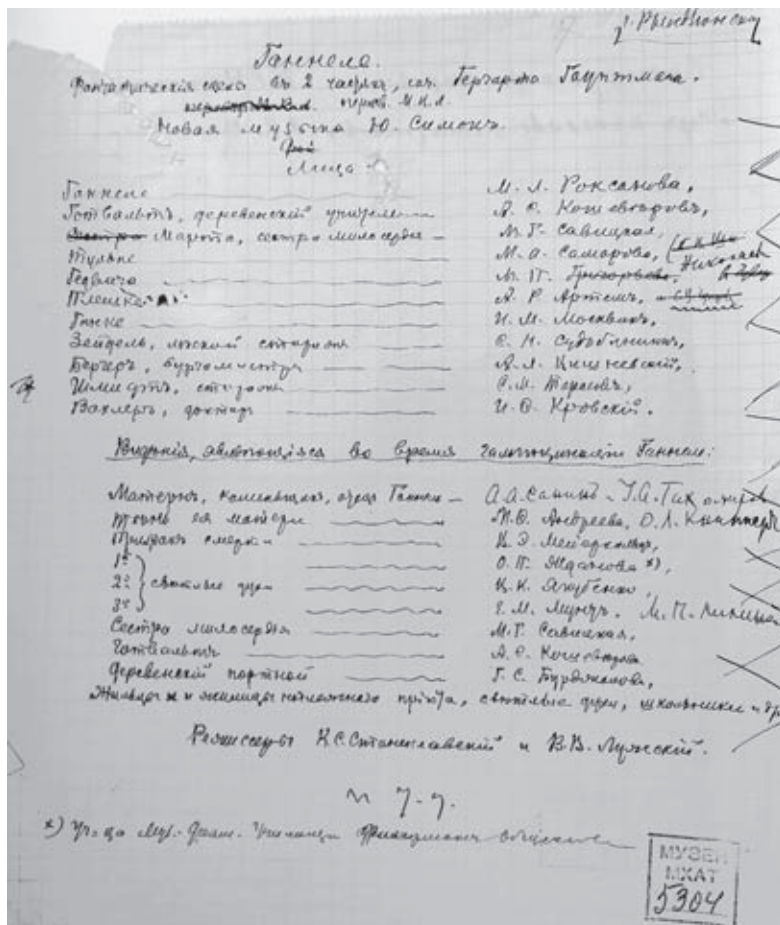
в сестру Марту. Бедная смерть, чувствуя глупость своего положения, топчется так, что всем нам смерть ее жалко. Мыкаясь около одра Ганнеле, она, наконец, находит в декорациях щель, куда и спешит с восторгом улизнуть, напоследок зацепившись раза два за декорации. Стихийного во всей это сцене с марлем весьма немного»³⁵.

Жаль прекращать, но оставим это чтение.

«Ганнеле» в МХТ (1898)

Само по себе вторичное обращение Станиславского к «Ганнеле» при создании МХТ в 1898 г. не является случаем исключительным. Поначалу предполагалось, что в репертуаре Художественно-общедоступного театра будет как минимум двадцать–тридцать пьес (в действительности вышло иначе), и поэтому для облегчения жизни в него планировали включать и какие-то, получившие зрительское одобрение спектакли из числа выпускных постановок Филармонического общества, и наиболее успешные работы из репертуара Общества искусства и литературы. Но сколь существенна была «Ганнеле» для «новорожденного» МХТ, подтверждается словами Станиславского: «Пьеса сделалась настолько необходимой театру, что без нее казалось невозможным дальнейшее существование предприятия»³⁶.

Гауптман, к сближению с которым театр активно подвигал А.П. Чехов, для репертуара МХТ означал включение в мировую литературу, осознание себя как участника общеевропейского театрального процесса. По количеству представлений он – один из самых «работающих» авторов первого сезона. А по количеству премьер – по его пьесам с момента основания и по 1905 г. в МХТ было выпущено четыре спектакля: «Потонувший колокол» (1898), «Геншель» (1899), «Одинокие» (1899), «Микаэль Крамер» (1901). Если бы этот список пополнила и запрещенная «Ганнеле», то по числу премьер этот автор всего на один спектакль отставал бы от Чехова³⁷.



Проект программки к спектаклю «Ганнеле», составленный Немировичем-Данченко. 1898 г. Музей МХАТ. № 5304

В репертуаре первого сезона «песавидение» (*Traumdichtung*) «Ганнеле» оказалась бы рядом с драматической сказкой (*Märchendrama*) «Потонувший колокол», спектаклем «шатким, со сбитыми внутренними линиями»³⁸, который, тем не менее, решили сохранить и перенести в МХТ из репертуара Общества искусства и литературы. В новом театре мотив сказки, фантастики, поэзии в чистом неразтворенном виде – считали важным. О том, что «Ганнеле» была новым спектаклем, говорит Вл.И. Немирович-Данченко: «теперь она возобновлялась совершенно заново»³⁹. Это подтверждается и таким простым наблюдением, новые спектакли театр давал по средам:

14 октября (среда) «Царь Федор Иоаннович» (А.К. Толстой)

21 октября (среда) «Венецианский купец» (В. Шекспир)

28 октября (среда) назначена «Ганнеле» (Г. Гауптман) – сыгран «Царь Федор Иоаннович».

Рубеж между феерией и современной социальной драмой – «Ганнеле» находится на стыке этих жанров и, вероятно, именно поэтому так влечет к себе людей МХТ. В Художественном театре к ней обращались дважды: при создании театра в 1898 г. и при создании Студии на Поварской в 1905 г. Пьесу Немирович-Данченко называл «очаровательной»⁴⁰ и говорил о том, что она «требует прежде всего искренности и простоты»⁴¹.

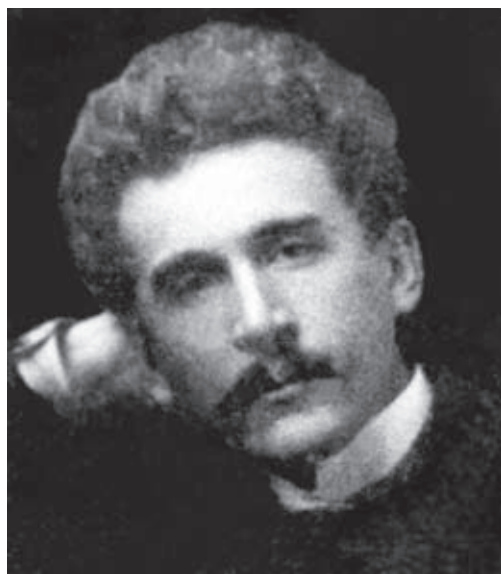
Судя по всему, нечто другое увлекало в этой же пьесе Вс.Э. Мейерхольда, который должен был играть в спектакле МХТ

Ангела смерти и в письме О.М. Мунт написал: «Господи! Да разве могут эти сытые люди, эти капиталисты, собравшиеся в храм Мельпомены для самоуслаждения, понять весь смысл гауптмановской «Ганнеле»»⁴². Заметим в скобках: после разрыва с МХТ весь репертуар пьес Гауптмана Мейерхольд унесет с собой, повторит и пополнит. «Ганнеле» станет седьмой его постановкой этого автора, осуществленной в 1906 г. в Тифлисе, и этот факт дает снова и снова основания возвращаться к одному из коренных вопросов истории русского театра – вопросу двойного присутствия в ней Станиславского и Мейерхольда, их пересечений, соприкосновений, споров и разногласий.

«Ганнеле» поразительным образом сплетала все те мотивы, которые исходно волновали и будут волновать Станиславского, и которые он в дальнейшем опишет в «Моей жизни в искусстве», разбирая пять «линий» репертуара. Ясно, что «линии» перечислены им в хронологической последовательности постановок МХТ: вторая из пяти – это линия фантастики, куда Станиславский относит «Снегурочку» (поставлена в 1900 г.) и «Синюю птицу» (поставлена в 1908 г.), – но самым первым спектаклем этой линии в МХТ, очевидно, должна была стать именно «Ганнеле». К этой же линии относится и «Потонувший колокол», но его создатели театра рассматривали, надо полагать, как простое возобновление, а не в качестве нового произведения.

Помимо мотива зрелищности, в пьесе присутствует и мотив приюта для бедных, ночлежки, который позже (1902 г.) с иной силой зазвучит в горьковском «На дне». (Не важно ли здесь то, что Лентовский, с которым Станиславский поставил свою первую «Ганнеле», связан с Львом Толстым, а Толстой, участвуя в переписи населения дважды, брал на себя участки Ржановского и Ляпинского ночлежных домов?)

Значимым представляется и врублевский мотив крылатости Демона – за ним стоит влюбленность Станиславского



А. Кошеверов

в художника еще со времен их общения в мамонтовском кружке – он угадывается и в описании финальной сцены «Ганнеле», и в том рисунке, который сделал в записной книжке Станиславский. Огромное крыло Смерти, раскрывающееся над всем происходящим, – не задник, а будто весь мир, перекрытый распушенным странным полусломанным каркасом крыла.

Возможно, в какой-то степени Станиславского интересовал и мотив Христа. Обращение к «Ганнеле» не было связано с огромным впечатлением, которое на него произвела увиденная в Париже как раз в промежутке времени между выпуском спектакля с Лентовским и репетициями в МХТ постановка пьесы Эдмона Ростана «Самаритянки». Но острота его реакции на парижский спектакль, о котором он вспоминает дважды (в письмах О.Т. Перевощиковой в 1897 г. и В.В. Котляревской в 1901 г.), возможно, говорит о его общем интересе к этой теме: «Идя в театр, я боялся, что пьеса и особенно Христос на сцене покажутся оскорбительными в изображении француза, а к удивлению оказалось, что даже несколько аффектированный и лишенный

простоты Христос заставил меня молиться так, как я давно не молился в церквах, несмотря на их стройное пение, несмотря на оранье дьяконов, блеск иконостасов, лампы, фимиамы, коленопреклонение, земные поклоны и пр. фарисейства»⁴³.

Премьера «Ганнеле» в МХТ была назначена на 28 октября. Единственный источник, откуда мы узнаем эту дату, газета «Московские ведомости», которая 20 октября дала такой анонс:

В СРЕДУ 28 ОКТЯБРЯ
В ПЕРВЫЙ РАЗ В ПОЛЬЗУ ПРЕЧИСТЕН.
ПОПЕЧИТ.⁴⁴
ГАННЕЛЕ, СЦЕН. ГАУПТМАНА.
ЦЕНЫ МЕСТ ВОЗВЫШЕНН⁴⁵.

Репетиции начались 22 июля и с перерывами продолжались до последней генеральной 27 октября. Руководство репетициями было поручено В.В. Лужскому. Всего состоялось 28 репетиций, на 15-ти из них присутствовал главный режиссер Станиславский. Перевод взяли тот же, что и в 1896-м году, М.В. Лентовского. Посмотрим на роскошный состав спектакля, в котором Москвин был назначен на «среднюю рольку»...

Ганнеле репетировала М.Л. Роксанова, Готвальда – А.С. Кошеверов.

Обитатели ночлежки: М.А. Самарова (Тульпе), М.П. Николаева (Гета), А.Р. Артем (Плешке), И.М. Москвин (Ганке); Бургомистр – А.Л. Вишневский, Каменщик Маттерн – А.А. Санин, Сестра Марта – М.Г. Савицкая, Доктор – И.Ф. Кровский, Лесник Зейдель – С.Н. Судьбинин, Портной – Г.С. Бурджалов. Призрачный мир духов в создаваемом спектакле был столь важным и ответственным, что на роли призраков были назначены «первые сюжеты»: Призрак матери в очередь репетировали М.Ф. Андреева и О.Л. Книппер, Ангела смерти – В.Э. Мейерхольд. Декорации были выполнены К.Ф. Вальцем. Специально для «Ганнеле» композитором А.Ю. Симоном была написана музыка. В спектакле участвовал детский хор Л.С. Васильева⁴⁶.

По этому списку мы можем составить некоторое представление о том, каким мог быть этот первый невышедший на зрителя спектакль МХТ. Сцена в «Эрмитаже» была совсем не та, что в Солодовниковском театре: неглубокая, неудобная и неуютная. Но, видимо, зрелищные эффекты на ней ставить удавалось. Художник спектакля Карл Вальц в своих воспоминаниях о работе над «Снегурочкой» описывает неприспособленность сцены для работы над спектаклями повышенной сложности и то, как они с режиссером Станиславским эти сложности преодолевали: «Сцена была крохотная, а подмостки и пратикабли для пролога приходилось городить очень сложные и большие. [...] Но все, в том числе и я, были так увлечены интересной работой, что проделывали всю эту историю, совершенно забывая о связанных с нею неудобствах»⁴⁷.

Обращает на себя внимание странная острота суждений, с этим спектаклем связанных.



М. Роксанова

Ганнеле – Мария Людомировна Роксанова, актриса, в которой, по словам Станиславского, было необъяснимое обаяние, «*je ne sais quoi*, которое притягивает к ней симпатию и внимание зрителя»⁴⁸. Первая крупная роль в МХТ – и сразу невезение. Дальше – не легче. Провал в «Счастье Греты» Эмиля Марриота, а через 15 дней – беда с ролью Нины в «Чайке», когда, как передают, сам А.П. Чехов настаивал на отстранении ее от роли.

Готвальд – Александр Сергеевич Кошеверов. В «Царе Федоре Иоанновиче» сыграл князя Шаховского, а с Роксановой, партнершей по «Ганнеле», встретился в том же самом «Счастье Греты», выпущенном вскоре после запрета «Ганнеле». По сюжету этой пьесы героиня Роксановой, девушка Грета, влюблена в Юлия Лерса, героя Кошеверова. Но ее выдают замуж за нелюбимого, и, воспитанная в полном неведении о физиологической стороне замужества, она сходит с ума после первой ночи. А по сюжету «Ганнеле» учитель Готвальд – это еще и возлюбленный Ганнеле, мужчина ее мечты. В бреду она произносит такие слова:

ГАННЕЛЕ: Сестрица, правда, господин учитель Готвальд – красивый? [...] Сестрица, знаете что? Ведь мы повенчаемся? Да, да, мы с ним повенчаемся: учитель Готвальд и я.

*Когда повенчались они,
Пошли они вместе друг с другом
В ту комнату темную, где
Белоснежное ложе стояло.*

Запрет «Ганнеле» отчасти объясняет и провал постановки по пьесе Э. Марриота, и провал Роксановой не только здесь, но и в «Чайке». Роксанова (Ганнеле) и Кошеверов (Готвальд) уйдут из МХТ одновременно с Мейерхольдом (Ангел смерти) в 1902 г.

Играл ли Кошеверов – актер на густо положительные роли героев-любowników, красивый, высокий – в роли учителя Готвальда Иисуса Христа? Думается, что да. Станиславский прямо пишет об этом Немировичу-Данченко, узнав о том, что Кошеверов



К. Вальц

высказал желание играть в создаваемом им театре и что Немирович-Данченко одобряет его кандидатуру: «Я мог бы обещать ему две роли, интересные для Москвы, а именно: Христа в “Ганнеле” и Генриха в “Потонувшем колоколе”»⁴⁹. Но это личная переписка, а для запрета спектакля у митрополита Владимира все-таки должен был быть какой-то повод.

Последняя капля

Обычно перед тем, как поставить ту или иную пьесу, в театре консультировались: направляли в Главное управление по делам печати экземпляры пьесы, просили разрешения на постановку, переписывались. Надпись «к представлению дозволено» означала полное право ставить, никто не мог этому помешать.

«Ганнеле» собирались играть в переводе М.В.Л., который цензуру уже однажды проходил. Но в письме Станиславского начала июля 1898 г. находим такую тревожную строчку: «Очень, очень волнуюсь, что



Священномученик Владимир (Богоявленский) с 1898 по 1912 гг. Митрополит Московский и Коломенский

цензурный вопрос оттягивается. Ведь “Ганнеле”, “Федор”, “Антигона”, “Между делом” цензуры еще не прошли, а мы их репетируем и затрачиваемся на них. Вдруг выйдет недоразумение?”⁵⁰.

Сохранившиеся в Музее МХАТ документы говорят о том, что «недоразумение» действительно вышло.

Прошение⁵¹ с ходатайством о разрешении «Ганнеле» и прилагаемым экземпляром пьесы Немирович-Данченко отправил в Главное управление по делам печати 25 сентября 1898 г. (напомним: репетиции идут полным ходом, до генеральной – еще целый месяц). Никакого «частного циркуляра», в котором митрополит, если верить рассказу Станиславского, восстал против «Ганнеле», не нашлось.

Следующий важный для нас документ – Выписка из донесения по делу о запрещении пьесы «Ганнеле» в Художественном театре, свидетельствующая о том, что Немирович-Данченко отстаивал пьесу после запрещения, предлагая переделать роль учителя Готвальда по примеру Варшавского театра:

«<...> Из роли Странника устранено все, что могло подать повод к превратному толкованию. Текст [первоначального перевода] был сокращен и отчасти изменен. Роль Странника обязательно должен играть артист, исполняющий роль учителя, не меняя грима. Несмотря на все изменения, предубеждение против “Ганнеле” сохранилось в силу впечатления, производимого переводом издания Дешевой библиотеки. <...> По всей вероятности, протест московского Митрополита основан на этом предубеждении.

В Варшавском народном театре попечительства о народной трезвости пьеса Гауптмана поставлена в измененном виде, причем внимание переделывателей было преимущественно обращено на устранение малейшего повода к нареканиям, имевшим место в Петербурге и Москве: на афише Странник отсутствовал, и оставался один лишь учитель.

Роль Странника исполнялась учителем до момента, когда Ганнеле просыпается и встает из гроба. Затем, заключительную сцену и монолог о райской обители ведет сестра милосердия, преобразившаяся в ангела.

При такой обработке всякое сопоставление с Христом невозможно, и остается лишь вопрос о допущении ангельских крыльев, что само по себе существенного значения не имеет, так как светлые духи допускаются в операх и драмах. Очень может быть, что переделанная в указанном смысле пьеса не встретит со стороны московских духовных властей препятствий к постановке»⁵².

Должно быть, «нарекания» после первых постановок в Москве и Петербурге, о которых говорит Немирович-Данченко и которые мы заметили при чтении рецензий, очень уж доняли Московские духовные власти. Но представляется, что «последней каплей» в принятии решения о запрете «Ганнеле» митрополитом Владимиром могли стать донесения непосредственно с репетиций спектакля МХТ. Мы могли бы предположить, что, действительно, как передает Н.Е. Эфрос, на одну из них проникла некая верующая «вдова», чувства которой были оскорблены увиденным и которая потом сделала донос митрополиту. Но в письме Станиславского А.А. Санину мы находим еще одну строчку о «Ганнеле», сделанную два года спустя после запрета: «Не допускать разговоров о том, что костюмы и жесты в “Снегурочке” взяты с икон. Я узнал, что “Ганнеле” запрещена благодаря хористам, при которых учителя называли Христом»⁵³.

Значит, хористы. Мы помним, что в спектакле МХТ 1898 г. участвовал хор мальчиков из состава московского духовного хора Л.С. Васильева.

Возможно, замалчивание этой истории основателями Художественного театра в воспоминаниях связано с двумя обстоятельствами: Станиславскому не хотелось рассказывать, как театру разрушили репертуар в первый же сезон, тем более что и сам театр был неосторожен: есть все основания полагать, что Кошеверов действительно играл Христа. А Немирович-Данченко, излагая в книге «Из прошлого» события 1898 г. по памяти спустя 38 лет, мог не пожелать вдаваться в подробности, зная о чудовищной судьбе самого митрополита Владимира, зверски убитого в 1918 г.

Так или иначе – но гауптмановская «Ганнеле», первый заверченный и запрещенный спектакль, над которым навис страшный полусломанный каркас крыла Смерти, зрителя не увидел, а на эмблеме Художественного театра вскоре появилось совсем другое крыло из совсем другой пьесы.

Статья является началом проекта, задуманного Научно-исследовательским Сектором Школы-студии МХАТ. Автор выражает признательность Инне Соловьевой за консультации, советы и помощь в процессе написания статьи, а также сотрудникам Музея МХАТ за предоставленную возможность прикоснуться к уникальным материалам – режиссерским экземплярам К.С. Станиславского к пьесе Герхарта Гауптмана «Ганнеле».

1 Мейерхольд В.Э. Записная книжка 1898, сентябрь – 1899, апрель. // Мейерхольд В.Э. Наследие в 4 т. / Сост., коммент. О.М. Фельдман. – М.: О.Г.И., 1998. Т. 1. С. 194.

2 Станиславский К.С. О цензуре. // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. / Сост., вст. ст., подгот. текста, комм. И.Н. Соловьева. – М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1. С. 39.

3 Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого. // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие в 4 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. – М.: МХТ, 2003. Т. 4. С. 340.

4 Эфрос Н.Е. Детство Художественного театра. // Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности в 2 т. / Сост. Н.Е. Эфрос. – М.: Рампа и жизнь, 1914. Т. 1. С. 22.

- 5 Буква [Василевский И.Ф.]. Петербургские наброски. // Русские ведомости. М., 30.04.1895. № 117. С. 3.
- 6 Осипов А.А. Ганнеле. // Театральные известия. М. 03.04.1896. № 350, 3. С. 1.
- 7 Васильев С. [Флеров С.В.]. Ганнеле. // Русское слово. М., 10.04.1896. № 95. С. 1–2.
- 8 [Без подписи] Театральная хроника. // Русские ведомости. М., 04.10.1896. № 92. С. 3.
- 9 В немецком оригинале «ни кусочка хлеба».
- 10 Буква [Василевский И.Ф.]. Петербургские наброски. // Русские ведомости. М., 30.04.1895. № 117. С. 3.
- 11 *Old Gentleman* [Амфитеатров А.В.]. Москва. Типы и картинки. // Новое время. П., 06(18).04.1896. № 7220. С. 2.
- 12 Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. / Комм. И.Н. Соловьева. – М.: Искусство, 1988. Т. 1. С. 216–224.
- 13 Попов Н.А. // О Станиславском. Сборник. / Сост., ред. Л.Я. Гуревич., доп. Н.Д. Волков., комм. Е.Н. Семяновская. – М.: ВТО, 1948. С. 213.
- 14 Музей МХАТ. Ф. К.С. № 18876, № 11877, № 1878.
- 15 В переводе А.Г. «большой черный Ангел» Гауптмана превратился в «Ангела смерти», а в переводе М.В.Л. в «Призрака смерти». В воспоминаниях современников чаще встречается Ангел смерти, вероятно, в силу того, что перевод А.Г., в отличие от перевода М.В.Л., был хорошо известен читателю.
- 16 Неточность перевода: в горной деревушке не может быть градоначальника. В оригинале это «сельский управляющий».
- 17 Информация о спектакле дана по Отчету о деятельности за 1-ый год Художественно-общедоступного театра В.Г. Рынндзюнского. Музей МХАТ. Ф. К.С. № 5533/1.
- 18 Леонидов Л. М. // Прошлое и настоящее. Из воспоминаний. – М.: Музей МХАТ СССР, 1948. С. 93.
- 19 Смирнова Н.А. Воспоминания. / Ред. П.А. Марков. – М.: ВТО, 1947. С. 341.
- 20 Джемс Линч и Сергей Глаголь. Под впечатлением Художественного театра. / М.: типо-лит. Т-ва И.Н. Кушнерев и Ко, 1902. С. 33.
- 21 Там же. С. 35–36.
- 22 Там же. С. 34–35.
- 23 В переводе М.В.Л. «ненастная декабрьская ночь».
- 24 Полякова Е.И. Станиславский. / М.: Искусство, 1977. С. 118.
- 25 Михайлова Е.Я. Письмо к К.С. Станиславскому // Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в 4 т. / Ред. Вл.Н. Прокофьев. – М.: ВТО, 1971. Т. 1. С. 186.
- 26 Н.К. Михайловский – публицист и литературный критик, виднейший теоретик русского народничества, редактор журнала «Русское богатство».
- 27 Вербницкая А.А. Письмо к К.С. Станиславскому // Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в 4 т. / Ред. Вл.Н. Прокофьев. – М.: ВТО, 1971. Т. 1. С. 187.
- 28 Художественные выставки в Москве. // Русское слово. М., 02.04.1896. № 87. С. 1.
- 29 Васильев С. [Флеров С.В.]. Ганнеле. // Русское слово. М., 10.04.1896. № 95. С. 2.
- 30 Мы считали анонсы: «Ганнеле» прошла 12 раз.
- 31 Станиславский К.С. О цензуре. // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. / Сост., вст. ст., подгот. текста, комм. И.Н. Соловьева. – М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1. С. 39.
- 32 Николаев Ю. Театр Солодовникова: Ганнеле. // Московские ведомости. М., 07.04.1896. № 94. С. 3–4.
- 33 Биржевые ведомости. П., 06.04.1896. № 94. С. 3.
- 34 М.А. Зичи (1827–1906) – венгерский иллюстратор и художник, много работавший в России в качестве придворного живописца. Автор рисунков к поэме Лермонтова «Демон».
- 35 *Old Gentleman* [Амфитеатров А.В.]. Москва. Типы и картинки. // Новое время. П., 06(18).04.1896. № 7220. С. 2.
- 36 Станиславский К.С. О цензуре. // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. / Сост., вст. ст., подгот. текста, комм. И.Н. Соловьева. – М.: Искусство, 1993. Т. 5. Кн. 1. С. 39.
- 37 Помимо пяти пьес, в список необходимо включить спектакль по рассказам Чехова «Злоумышленники». «Хирургия». «Унтер Пришибеев», премьера которого состоялась 21.12.1904.
- 38 Соловьева И.Н. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. / М.: МХТ, 2007. С. 26.
- 39 Немирович-Данченко Вл.И. Из прошлого. // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие в 4 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. – М.: МХТ, 2003. Т. 4. С. 339.
- 40 Там же.
- 41 Там же. С. 213.
- 42 Мейерхольд В.Э. Письмо О.М. Мунт 22 июля 1898. // Статьи. Письма. Речи. Беседы. 2 т. / Сост., ред., коммент. А.В. Февральский. Общ. ред., вст. ст. Б.И. Ростокский. – М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 69–70.
- 43 Станиславский К.С. Письмо О.Т. Перовицкой [до 8 мая 1897 г., Париж] // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. / Сост. Г.Ю. Бродская, комм. З.П. Удальцова, вст. ст. А.М. Смелянский. – М.: Искусство, 1995. Т. 7. С. 230.

- 44 Пречистенское попечительство о бедных г. Москвы.
- 45 Московские ведомости. № 295. / М., 20.10.1898. С. 3. Ранее эта же газета сообщала о нововведении МХТ: «вместо проектировавшихся ранее “благотворительных” спектаклей по возвышенным ценам при обыкновенной кассовой продаже билетов, учреждается продажа всего вечерового сбора сразу на известный спектакль, который уступается какому-либо учреждению или благотворительному обществу – на первое представление пьесы по несколько возвышенным ценам на места, а на следующие – по обычным вечеровым. Так, уже проданы оба сбора на первые представления “Венецианского купца” и “Ганнеле”» (Московские ведомости. М., 15.10.1898. № 290. С. 3.)
- 46 Отец и сын Васильевы – Сергей Васильевич и Леонид Сергеевич – содержатели большого московского духовного хора из 150–180 человек. Помимо участия в богослужениях, хор выступал как светская капелла и привлекался в том числе к участию в спектаклях МХТ.
- 47 Вальц К.Ф. Шестьдесят пять лет в театре. // Театральные мемуары. Судьбы театра и театральный быт в освещении деятелей сцены. / Общ. ред. П.И. Новицкий, Евг. Кузнецов, обраб. материалов Ю.А. Бахрушин, предисл. И.И. Соллертинский. – Л., Academia, 1928. С. 190.
- 48 Станиславский К.С. Письмо Вл.И. Немировичу-Данченко 19 августа 1897. // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. / Сост. Г.Ю. Бродская, комм. З.П. Удальцова, вст. ст. А.М. Смялянский. – М.: Искусство, 1995. Т. 7. С. 274.
- 49 Станиславский К.С. Письмо Вл.И. Немировичу-Данченко 19 июля 1897. // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. / Сост. Г.Ю. Бродская, комм. З.П. Удальцова, вст. ст. А.М. Смялянский. – М.: Искусство, 1995. Т. 7. С. 234.
- 50 Станиславский К.С. Письмо Вл.И. Немировичу-Данченко 19 июля 1898. // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. / Сост. Г.Ю. Бродская, комм. З.П. Удальцова, вст. ст. А.М. Смялянский. – М.: Искусство, 1995. Т. 7. С. 270.
- 51 Музей МХАТ. / Ф. В.Ж. № 5365. (Подлинник хранится в РГАЛИ). Публикуется впервые.
- 52 Музей МХАТ. / Ф. В.Ж. № 5368. (Подлинник хранится в РГАЛИ). Публикуется впервые.
- 53 Станиславский К.С. Письмо А.А. Санину 5 июля 1900 // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. / Сост. Г.Ю. Бродская, комм. З.П. Удальцова, вст. ст. А.М. Смялянский. – М.: Искусство, 1995. Т. 7. С. 343.

Список литературы:

1. Вальц К.Ф. Шестьдесят пять лет в театре. // Театральные мемуары. Судьбы театра и театральный быт в освещении деятелей сцены. / Общ. ред. П.И. Новицкий, Евг. Кузнецов, обраб. материалов Ю.А. Бахрушин, предисл. И.И. Соллертинский. – Л., Academia, 1928.
 2. Джемс Линч и Сергей Глаголь. Под впечатлением Художественного театра. / М.: типолит. Т-ва И.Н. Кушнерев и Ко, 1902.
 3. Дмитриев Ю.А. Михаил Лентовский. М.: Искусство, 1978.
 4. Леонидов Л. М. // Прошлое и настоящее. Из воспоминаний. – М.: Музей МХАТ СССР, 1948.
 5. Мейерхольд В.Э. Наследие в 4 т. / Сост., коммент. О.М. Фельдман. – М.: О.Г.И., 1998.
 6. Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие в 4 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева, вст. ст. А.М. Смялянский. – М.: МХТ, 2003.
 7. Полякова Е.И. Станиславский. / М.: Искусство, 1977.
 8. Рындзюнский В.Г. Отчет о деятельности за 1-ый год Художественно-общедоступного театра. / Постановщик двора Его Величества Т-во скороп. А.А. Левенсон. – Москва, Петровка, дом № 22, 1899. Музей МХАТ. Ф. К.С. № 5533/1.
 9. Смирнова Н.А. Воспоминания. / Ред. П.А. Марков. – М.: ВТО, 1947.
 10. Соловьева И.Н. Художественный театр: жизнь и приключения идеи. / Ред. А. М. Смялянский. – М.: МХТ, 2007.
 11. Станиславский, К.С. Собрание сочинений: в 9 т. / Сост. И.Н. Соловьева, И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер, комм. И.Н. Соловьева, И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова, ред. И.Н. Виноградская, вступит. ст. А.М. Смялянский, И.Н. Соловьева. – М.: Искусство, 1999.
- Сборники:
1. Московский Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности в 2 т. / Сост. Н.Е. Эфрос. – М.: Рампа и жизнь, 1914.
 2. О Станиславском. Сборник. / Сост., ред. Л.Я. Гуревич., доп. Н.Д. Волков., комм. Е.Н. Семяновская. – М.: ВТО, 1948.

Елена Беспалова

ПЕРВАЯ ОПЕРА БАКСТА

Русский художник Лев Самойлович Бакст (1866–1924) прославился как сценограф балетных спектаклей. Оформление «Клеопатры» (1909) и «Шехеразады» (1910) стало эталонным воплощением идеи синтеза искусств в театре. Работа для С.П. Дягилева оставила в тени другие виды деятельности Бакста.

А между тем, он приступил к созданию декораций для опер на пике своей балетной карьеры в 1910 г. После триумфа «Шехеразады» в Гранд-опера Бакст получает заказ от импресарио Рауля Гинсбурга¹ оформить сочиненную им оперу «Иван Грозный».

Этот этап творчества в книгах о Баксте либо не описан вовсе², либо содержит множество грубых ошибок³.

Документы позволяют восстановить картину работы полностью. Прошел только месяц после успеха «Шехеразады».



Л.С. Бакст. Деревня боярина Афанасия.

Эскиз декорации к опере Р. Гинсбурга «Иван Грозный». Акт I. 1910.

Бумага, акварель. 41,8 x 62,2.

Собрание Кастанье. Мадрид.

Воспр. по: Лев Бакст/Leon Bakst. К 150-летию со дня рождения. С. 114



Л.С. Бакст. Палата царя Ивана IV в Кремлевском дворце в Москве.
Эскиз декорации к опере Р. Гинсбурга «Иван Грозный». Акт III.
(Вариант). 1910. Бумага, акварель. 38,3 x 62,9.
Собрание Филиппс. Лондон

Париж этим летом «подлинно пьян Бакстом»⁴. Бакст пишет жене: «выяснилось, что я могу рассчитывать на большие заработки в Париже, и уже завален работой: декорации для *Opéra* (индийский балет французам), декорацию для Руше (вроде “Мира искусства”), три декорации для Рауля Гинсбурга (не нравятся мне) *Jean le Terrible, collaboration с Poiret* (12 акварелей), без конца заказы акварелей и в виду панно и портреты!!! Совсем как потоп...»⁵. Сотрудничество художника с Гранд-опера в 1910 г. у Бакста не состоялось. От работы на Жака Руше, который возглавлял в это время парижский «Театр искусств», Бакст отлынивал⁶. Оформление оперы Гинсбурга «Иван Грозный» стала главным делом художника летом-осенью 1910 г.

Рауль Гинсбург – крупный оперный антрепренер, с 1892 г. он возглавлял Оперу Монте-Карло, превратив свой театр в центр оперного пения, где вершились судьбы и

композиторов, и вокалистов. Гинсбург держал бразды правления в Монте-Карло до 1949 г. и организовал здесь постановку более 60 опер, в числе которых были мировые премьеры произведений самых известных композиторов. Так, например, в театре «Казино» Монте-Карло прошли премьеры опер «Осуждение Фауста» Берлиоза (1893) и «Клеопатра» Массне (1914).

У Гинсбурга были и авторские амбиции; он уже написал одноактную оперу «Старый орел» (1909), положив в основу либретто поэму Максима Горького. Затем Гинсбург как композитор и либреттист создал более крупное произведение – трехактную оперу «Иван Грозный». Оркестровку партитуры провел постоянный дирижер Оперы Монте-Карло Леон Жеэн. Шепетильность диктует Гинсбургу выбор места премьеры. Он колеблется между собственным театром в Монте-Карло и другими крупными театрами Европы.

1 августа 1910 г. Бакст пишет из Парижа жене в Петербург: «Сережа [Дягилев] хочет поставить “Тамару” Балакирева – поручает мне декорацию. Сколько декораций, я счет потерял: и здесь, и для Сережи, и для Монте-Карло, и для Америки. Когда все это успею»⁷. Работа над русской темой увлекает художника. Ему нужно в сжатые сроки сделать три эскиза декораций. Действие оперы происходит в 1584 г. в усадьбе боярина Афанасия, в Александровой слободе, а завершается в палатах Московского Кремля. Работа художника идет строго по графику, композитор-либреттист-антрепренер умеет спрашивать с сотрудников. Художник пишет жене: «Жалко не могу показать тебе, я сделал эскиз декорации “Боярская усадьба с церковью XIV–XV века и деревнею при усадьбе” – забавно, по-моему, страшно по-русски и не похоже ни на Коровина, ни на Левитана. Жаль, что ее не увидишь. Заросший сад с сиренью, цветной яркий

забор-часток, усадьба, изба с расписными окошками, крыльцо каменное, потом дикий каменный собор белый с лиловыми куполами и византийскими святыми на стенах, вдали бедная деревушка на горе, поля, часток, олы. Это для оперы *Ivan Terrible*, пойдет с Шаляпиным в Монте-Карло. Если пойдет удачно, попробую старую Русь, чуть азиатско-татарскую с пышными материалами и цветами. Вот костюмы мои в “Жар-птице” Головина оказались самыми удачными из головинских»⁸.

15 августа 1910 г. место премьеры определилось. Рауль Гинсбург выбрал Королевский театр де ла Монне в Брюсселе. Бакст пишет жене из Парижа: «Я занят сейчас постановкой “Ивана Грозного” в *La Monnaie* в *Bruxelles* для Рауля Гинзбурга»⁹. Не последнюю роль в выборе места сыграл тот факт, что в Брюсселе с апреля по ноябрь проходила Всемирная выставка. По всему городу в роскошных павильонах демонстрировались



Л.С. Бакст. Тронный зал царя Ивана IV в Кремлевском дворце в Москве.
Набросок декорации к опере Р. Гинсбурга «Иван Грозный». Акт III. 1910.
Бумага, карандаш, 12 x 18. Музей Израиля. Иерусалим



Деревня боярина
Афанасия.
Декорация I акта
оперы Р. Гинсбурга
«Иван Грозный» по
эскизу Л.С. Бакста
исполнена Ж. Делек-
люзом.
Королевский театр
де ла Монне.
Брюссель. 1910.
Воспр. no: Le Théâtre.
1910. № 288

достижения европейских стран в области искусства и культуры. Во французском павильоне экспонировались полотна Анри Матисса, Эдгара Дега, Мориса Дени, в русском павильоне царил Лев Бакст. Он выставил свое философско-символическое живописное полотно «Древний ужас» (1908), но народ толпился у эскизов «Клеопатры» и «Шехеразады». Поистине не только Париж этим летом «подлинно пьян» российским живописцем. Слава Бакста-художника, рассчитывает опытный антрепренер, прибавит блеска оперной премьеры. В вопросах рек-

ламы Гинсбург такой же профессионал как Дягилев.

В европейских газетах, в частности в бельгийских *Le Petit bleu* и *L'Indépendant Belge*, в парижских *Le Matin* и *L'Echo de Paris*, одновременно запускается информация, что по эскизам знаменитого русского художника декорации в ла Монне будет писать бельгийский художник Жан Делеклюз (1877–1947). Газеты создают рекламу еще не поставленному спектаклю. Бакст пишет жене 21 августа: «Сейчас успех страшный, надо сдать через неделю три эскиза по



Храм Александровой
слободы.
Декорация II акта
оперы Р. Гинсбурга
«Иван Грозный» по
эскизу Л.С. Бакста
исполнена Ж. Делек-
люзом.
Королевский театр
де ла Монне.
Брюссель. 1910.
Воспр. no: Le Théâtre.
1910. № 288



Палата царя Ивана IV в Кремлевском дворце в Москве. Декорация III акта оперы Р. Гинсбурга «Иван Грозный» по эскизу Л.С. Бакста исполнена Ж. Делеклюзом. Королевский театр де ла Монне. Брюссель. 1910. Воспр. по: *Le Théâtre*. 1910. № 288

“Иоанну Грозному” – жалко, что не увидишь. Сниму потом фотографии»¹⁰.

28 августа 1910 г. Бакст планирует поездку в Бельгию: «В среду, верно, поеду в Брюссель, остановлюсь у Набокова»¹¹. Константин Дмитриевич Набоков (1874–1927) – дипломат в русском посольстве в Бельгии, дядя знаменитого писателя. Бакст дружил с Набоковым в 1910–1920-х гг., приглашал на свои премьеры, посылал небогатому дипломату подписку на интересные сборники и журналы.

В первую неделю сентября Бакст побывал в Брюсселе, встретился там с директорами театра Кюфератом и Гиде, с автором музыки и текста, участвовал в прослушивании певцов, претендовавших на главные роли. Для исполнительницы главной женской роли – княжны Елены – Берты Ламар «Иван Грозный» станет дебютом на оперной сцене. Бакст сохранил с ней творческие связи на всю жизнь, исполнял в дальнейшем ее частные заказы на костюмы. 8 сентября 1910 г. Бакст пишет жене из Парижа: «Вот я и приехал. Был в Мюнхене, *Oberammergau, Nürnberg, Dresden* и раньше в Брюсселе»¹².

Художник продолжает информировать жену о ходе работы над оперой: «В Брюсселе пишут уже по моим эскизам, около

15 октября поеду смотреть, как осветили и что написали»¹³. Премьера в Брюсселе состоялась 21 октября 1910 г. (по русскому календарю 8 октября); Бакст на ней не присутствовал. Он был поглощен работой на Сергея Дягилева, который задумал основать собственную труппу.

Музыкальные издания Франции и Бельгии положительно оценили оперу композитора-неофита. Роскошный парижский журнал *Le Théâtre* дал развернутую рецензию на брюссельский спектакль. «Фигура Ивана Грозного – одна из самых мрачных в истории. В летописях он показан как самый жестокий и кровожадный правитель, каких только можно себе представить. Он убил собственного сына. Его окружала банда приятелей, которые крушили все на своем пути, грабили, поджигали дома и убивали людей. Жизнь Ивана IV имеет все черты, чтобы послужить сюжетом для оперы. Великий русский композитор Римский-Корсаков использовал этот сюжет в своей “Псковитянке”. Рауль Гинсбург воссоздает ее в своей опере “Иван Грозный”»¹⁴.

Автор рецензии – Луи Шнайдер – подробно пересказывает либретто. Первое действие происходит в усадьбе боярина Афанасия. Крестьяне с ужасом ждут приезда

царя Ивана с опричниками. Боярин успокаивает их, а сам содрогается от дурных предчувствий. Опричник Бельский-Скуратов, любимец царя, добивается дочери Афанасия – Елены. Она обручена с Владимиром. Вдалеке пожар, звонят колокола. На белом коне появляется царь Иван. Все падают ниц.

Декорации второго действия представляют собой интерьер храма в Александровой слободе. По капризу автора музыки и либретто художник помещает внутри храма колокола и накрытые столы, то есть создает гибрид молельного зала, звонницы и трапезной. Здесь происходит оргия одетых монахами опричников, они нагнали сюда жительниц окрестных деревень. Здесь же княжна Елена с отцом. Опричники звонят в колокола и глумятся над женщинами. Царь в присутствии отца передает Елену на потеху своему любимцу Бельскому-Скуратову. Несчастный отец кричит царю: «Стой, она твоя дочь!» Двадцать лет назад царь гостил здесь, изнасиловал хозяйку, боярин вырастил дочь царя как свою собственную.

В третьем действии зритель переносится в царские палаты Московского Кремля. Иван, обретший свое дитя, раскаивается в преступлениях. Он убивает насильника Бельского-Скуратова. Пляски пленных татар разгоняют тоску царя. Царь кается в своих грехах перед боярами, перед митрополитом (для европейских зрителей – это «папа»), перед дочерью. В зал врывается жених Елены Владимир. Он не знает, что Елена живет во дворце как дочь царя, думает, что невесту держат здесь как наложницу. Владимир грозит убить царя. Иван опережает его. Видя гибель жениха, Елена падает замертво.

Луи Шнайдер, ведущий музыкальный критик Парижа, уважительно отзываясь в рецензии о музыке: «Это точный экспрессивный комментарий к драме... Публика тепло приняла новое сочинение, большого энтузиазма нельзя было и ожидать... С музыкальной точки зрения каждый акт имел свою четко обозначенную атмосферу,



Сад князя Токмакова. Декорация по эскизу А.Я. Головина. Акт I. Картина 1. Большой театр. Москва. 1901. Воспр. по: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902

Торговая площадь во Пскове. Декорация по эскизу А.Я. Головина. Акт I. Картина 2. Большой театр. Москва. 1901. Воспр. по: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902

Большая площадь во Пскове. Декорация по эскизу А.Я. Головина. Акт II. Картина 1. Большой театр. Москва. 1901. Воспр. по: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902



*Царская ставка на берегу Медведни.
Декорация по эскизу А.Я. Головина. Акт III.
Картина 2. Большой театр. Москва. 1901.
Воспр. по: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902*

музыка ярко передавала ужас толпы перед приездом тирана, любовь Владимира и Елены, робко расцветающую под всполохи пожара и среди льющейся крови»¹⁵. В третьем акте положительных отзывов удостоилась музыка татарской пляски, имевшей яркий восточный колорит.

Работа художника вызвала восхищение Шнайдера: «Живопись великолепных декораций, воссоздающих древнюю эпоху, носит явно выраженный современный характер»¹⁶. Режиссер Мерль сумел придать массовым сценам «невиданную ранее живость и убедительность»¹⁷. Сложный образ Ивана в брюссельской постановке воплощал баритон Жан Бурбон, великолепное владение голосом он дополнял, по мнению критика, талантливой актерской игрой. Молодой тенор Жирар исполнял партию возлюбленного главной героини, баритон Клері – роль злодея Бельского-Скуратова.



*Терем князя Токмакова.
Декорация по эскизу А.Я. Головина.
Акт II. Картина 2. Большой театр. Москва. 1901. Воспр. по: Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902*

Такие благостные отзывы преобладали в многочисленных рецензиях, появившихся одновременно в бельгийской и французской печати. Однако статья Луи Шнайдера обладает для нас бесценным качеством. Она проиллюстрирована фотографиями всех трех декораций к спектаклю, которые Жан Делеклюз исполнил по эскизам Бакста.

Отечественная пресса, тем не менее, добавила ложку дегтя в бочку меда европейских рецензий. Московская газета «Русское слово» опубликовала отзыв своего специального корреспондента в Брюсселе: «Автор оперы Рауль Гинцбург сначала

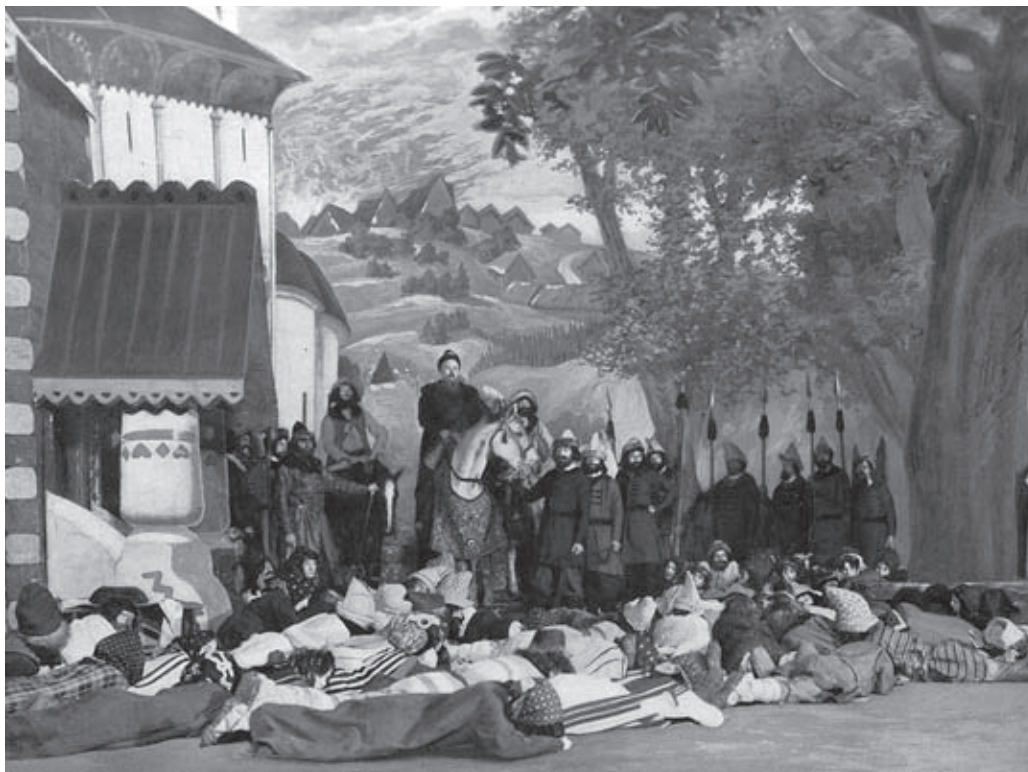
управлял кафешантаном на Садовой, затем директорствовал в театре при рулетке в Монте-Карло, затем возил по Европе Шалаяпина и Смирнова. Либретто его составлено по «Князю Серебряному» и по «Псковитянке», [его музыка] – это попури из Рубинштейна, Глазунова, Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова. Не опера, а revue <...> Инструментовка сооружена местным капельмейстером г. Жеганом. Декорации недурны, потому что целиком срисованы художником Делеклюзом с рисунков Бакста для «Псковитянки». 8/21 октября премьера прошла без всякого успеха»¹⁸.

Этот лихой и негативный отзыв бросает тень не только на композитора-дилетанта, но и на художника-профессионала, находившегося в зените европейской славы. И, как видим, это бойкое и не имеющее под собой реальной основы суждение вошло в научную литературу. Из каталога юбилейной выставки Л.С. Бакста в ГМИИ им. А.С. Пушкина мы узнаем, что эскиз декорации, изображающей русскую деревню с собором с лиловыми куполами, сделан Бакстом для оперы Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка»¹⁹. Для развенчания этого ошибочного утверждения приходится обратиться к истории постановки «Псковитянки» на русской императорской сцене. Написанная в 1872 г. эта опера неоднократно подвергалась авторским переделкам (1877, 1892, 1898). Уже в последней редакции она была поставлена в Большом театре в октябре 1901 г., в Мариинке – в октябре 1903 г. Обе постановки оформлял А.Я. Головин²⁰, в обеих блистал в главной роли Ф.И. Шалаяпин. В 1909 г. Дягилев повез «Псковитянку» в Париж, переименовав ее в рекламных целях в «Ивана Грозного». Опера стала украшением первого дягилевского парижского балетно-оперного сезона в театре Шатле. Головин, главный художник Мариинского и Александринского театров, не желая огорчить директора императорских театров В.А. Теляковского (находившегося в состоянии длительного конфликта с

Дягилевым), от прямого сотрудничества с парижской антрепризой отказался. Поэтому Дягилев нанял Н.К. Рериха для написания эскизов в духе Головина. Художниками-исполнителями декораций были Б.И. Анисфельд, Н.Б. Шарбе, В.С. Внуков. Костюмы шили по эскизам Д.С. Стеллецкого. Главный вывод из этого отступления таков – Л.С. Бакст никогда не был причастен к оформлению «Псковитянки» Римского-Корсакова ни в России, ни на Западе, под каким бы названием ее ни давали.

События оперы Римского-Корсакова происходят в 1570 г., сразу после разгрома Новгорода. Царь Иван молод, ему около сорока лет. В опере звучит тема псковской вольницы. Жених незаконной дочери царя является предводителем сопротивления псковичей московскому владычеству. Действие оперы Рауля Гинсбурга разворачивается в 1584 г. в разгар опричнины. Шесть картин оперы Римского-Корсакова: «Сад князя Токмакова», «Торговая площадь во Пскове», «Большая площадь во Пскове», «Терем князя Токмакова», «Дорога в Печерский монастырь», «Царская ставка на берегу Медведни». Как видим, нет ничего общего с декорациями оперы Рауля Гинсбурга: «Деревня боярина Афанасия», «Храм Александровой слободы», «Царские палаты Московского Кремля».

Брюссель осенью 1910 г. был явно благосклонен к Л.С. Баксту. Декорации художника в Королевском театре де ла Монне, знакомившие зрителей с русской средневековой историей, пользовались большим успехом. А участие произведений Бакста во Всемирной выставке принесло ему золотую медаль. 19 ноября 1910 г. он пишет из Парижа жене в Петербург: «Я получил высшую награду в русском отделе Всемирной выставки в Брюсселе – первую золотую медаль, Рерих – серебряную, Н. Миллиоти и Остроумовой – по бронзовой»²¹. Выставка подхлестывала интерес к премьерным показам оперы и наоборот. Расчеты театральных менеджеров оправдались



Сцена из спектакля в театре Гетэ.
Опера Р. Гинсбурга «Иван Грозный». Акт I.
Париж. Ноябрь 1911.
Воспр. no: *Le Théâtre*. 1911. № 310

2 марта (по русскому календарю 17 февраля) 1911 г. состоялась премьера оперы Рауля Гинсбурга «Иван Грозный» в «вотчине» Рауля Гинсбурга – театре «Казино» Монте-Карло. Первое представление было благотворительным. Весь сбор шел в пользу неимущих граждан княжества Монако. В марте прошло еще три спектакля – 5, 11 и 18-го. Состав исполнителей был звездным: Федор Шаляпин, тенор Шарль Руссельер, боярина Афанасия и злодея Бельского-Скуратова пели Робер Марвини и Андре Аллар. Из участников мировой премьеры осталась только Берта Ламар, в Монте-Карло она пела уже знакомую ей главную женскую партию. Татарскую и русскую пляску в третьем акте исполняла труппа из десяти характерных танцовщиков, под руководством

Молодцова. На афише ее анонсировали под громким именем «*Ballet russe*». Солировала в этой труппе Софья Павлова. Фамилия третьестепенной артистки также звучала громко. На афише значилось: «Эскизы декораций и костюмов Бакста. Исполнение декораций Висконти»²².

Очень яркий вклад в успех общего дела внес Ф.И. Шаляпин. «Кто видел хоть раз его выезд в “Псковитянке”, – писала А. Каменец-Сафонова, – тот никогда не забудет его великолепной, истинно царственной, фигуры царя Ивана Грозного. Шаляпин повторил ее в опере Гинсбурга. Тот же замечательный грим, <...> та же согнутая спина, тот же испытующий подозрительный взгляд, та же гамма страстей на морщинистом лице, где презрение, злоба, мстительность, жестокость и душевные муки. <...> Какой колоссальный, чисто русский талант Шаляпина! Ему нужно либретто Пушкина, Лермонтова, <...> ему нужна музыка

Мусоргского, Глинки, <...> ему нужен театр *La Scala*, московский Большой театр! И этот талант-колосс бьется на крошечной сцене Монте-Карло как орел в раззолоченной клетке попугая, и негде развернуться гению. <...> Когда Шаляпин был на сцене никто не слушал музыку Гинсбурга. Никто не вникал в слова, все впивались вниманием в игру Шаляпина. Уходил Шаляпин со сцены, и явно выступала вся нелепость французско-нижегородского произведения...»²³.

Шаляпина и Рауля Гинсбурга связывали долгие отношения. Начиная с 1905 г., Шаляпин на весенний сезон оставлял русскую сцену и перебирался в Монте-Карло, пел здесь премьеры «Мефистофеля» Бойто, «Фауста» Гуно, «Дон Карлоса» Верди. В 1909 г. Шаляпин пел в первом опусе Рауля Гинсбурга «Старый орел». Из русских опер Гинсбург перенес на сцену Монте-Карло только «Русалку» Даргомыжского, где у Шаляпина была коронная роль Мельника, обезумевшего от горя отца. После премьер Шаляпин гостил в замке Рауля Гинсбурга в местечке Корматен²⁴, где Гинсбург, бедный уроженец Бухареста, после получения французского гражданства мог исполнять выборную должность мэра. В замке Гинсбурга в разное время подолгу гостили прима-балерина Императорских театров Матильда Кшесинская и оперная дива Фелия Литвин.

Вот и в 1911 г. Шаляпин заторопился в Монте-Карло выступить в опере верного друга-антрепренера. Из-за участия в премьере в Монако 2 марта (по старому стилю 17 февраля) Шаляпин пренебрег почетным приглашением петь в Мариинском театре главную роль в опере «Жизнь за царя» 19 февраля, в день, когда Россия отмечала 50-летие освобождения крестьян от крепостной зависимости. «Петербургская газета» именно в этот день опубликовала благожелательную рецензию на премьеру «Ивана Грозного» в Монте-Карло перед элитарной публикой Европы – зиму и весну европейские аристократы проводили на Лазурном

берегу, и оперный сезон в театре «Казино» был призван развеять их скуку.

Директор Императорских театров В.А. Теляковский разочарованно заметил в своем дневнике рядом с аккуратно подклеенной рецензией: «Шаляпин себя очень скомпрометировал, воспевая оперы Рауля Гинсбурга, до таких авторов, богатых евреев, ему не надо опускаться. Публика и печать недоумевают и стараются всякими способами объяснить, почему Шаляпин их поет. Но дело очень просто – никакой жертвы он не приносит, а благодарит своего друга Гинсбурга за расположение к себе. Я несколько раз говорил по этому поводу с Шаляпиным, и ничего из этого не выходило. Он даже не допел этот сезон в Петербурге, стремясь поскорее ехать к Гинсбургу, и когда он (Шаляпин. – Е.Б.) послал ему телеграмму, что должен представляться Государю, и поэтому просит отложить свое выступление на 2–3 дня, Гинсбург не согласился, и Шаляпин должен был уехать. Вот в каком респекте держит его этот еврей»²⁵.

Теляковский, вернувшись в 1899 г. Ф.И. Шаляпина на Императорскую сцену, был глубоко уязвлен. Он считал Шаляпина своим открытием, заботился о карьере талантливого артиста, успокаивал его буйный, склонный к конфликтам нрав, давал возможность проявить себя в роли режиссера-постановщика, позволял выбирать партнеров по спектаклю, заботился о финансовой привлекательности своих контрактов с певцом. Проявление Шаляпиным такой лояльности по отношению к ловкому западному оперному дельцу и такое равнодушие к важным вехам в истории своей страны болью отозвались в сердце преданного отечеству директора.

Шаляпина многие упрекали в корыстолюбии и объясняли дружбу певца и антрепренера только соображениями выгоды. Для Монте-Карло «Шаляпин интересен потому, что у него громкое артистическое имя на весь мир, ему платят за выход 5–10 тысяч франков и показывают, а как – это уж



Сцена из спектакля в театре Гетэ. Опера Р. Гинсбурга «Иван Грозный». Акт II. Париж. Ноябрь 1911. Воспр. no: *Le Théâtre*. 1911. № 310

его дело разбираться...»²⁶. Шаляпин попытался разобраться в том, что его связывает с всемогущим оперным антрепренером в своих мемуарах «Страницы моей жизни», вышедших в 1917 г. в России: «Рауль Гинсбург счастливый и сияющий... шумел как ребенок и осыпал меня комплиментами. Я никогда не видал такого антрепренера, как этот Гинсбург <...> Это прирожденный театральный человек, по-своему талантливый, он отлично знал условия сцены, знал все, что будет интересно на ней, тонко чувствовал ее эффекты и дефекты. Мне нередко приходилось ругаться с ним, случалось, что мы не разговаривали недели две кряду, но никогда я не терял симпатии к нему и не чувствовал с его стороны утраты уважения ко мне. Да и я, в сущности, всегда уважал его, ибо видел, что этот человек любит дело. Однажды мы так поссорились, что дело едва не дошло до дуэли. [...] Он написал оперу «Иван Грозный» – черт знает, чего только не было наворочено в этой опере! Пожар, охота, вакханалия в церкви, пляски, сражения, Грозный звонил в колокола, играл в

шахматы, плясал, умирал. Были пущены в дело наиболее известные русские слова: изба, боярин, батюшка, закуска, извозчик, степь, водка. <...> Это было поистине фундаментальное произведение невежества и храбрости. Но Гинсбург искренне был уверен, что написал превосходную вещь»²⁷. При встрече Шаляпин высказал критическую оценку этого произведения, за что композитор вызвал его на дуэль. Певец предложил устроить дуэль после первого спектакля. «Ибо, если он, Гинсбург, убьет меня, – вспоминает артист – кто же будет играть Грозного? <...> Кончилась история тем, что мы недели две не замечали друг друга, а после первого представления «Грозного» помирились. Несмотря на то что музыка Гинсбурга была сборной, сплошь состоявшая из «позаимствований», и, несмотря на нелепость сюжета – спектакль все-таки был поставлен и сыгран интересно. Это было настоящее театральное представление, потому что талантам артистов дана была свобода, и они сумели сделать из пустяков серьезное и поучительное зрелище»²⁸. После таких успехов

в свободной Европе русскому оперному коллосу очень неприятно было возвращаться «в казенную Россию, где все опутано цепями различных запретов»²⁹.

«Серьезное и поучительное зрелище» в театре Монте-Карло было создано не только усилиями певцов. «К достоинствам оперы надо отнести прекрасные декорации Бакста и очень талантливую оркестровку дирижера Жеэна» – утверждала статья в петербургском журнале «Театр и искусство»³⁰. В конце рецензии А. Каменец-Сафонова не смогла удержаться от сарказма в адрес создателя музыки: «Тут было всего понемногу – от камаринской до Вагнера... Мне казалось, что я не в Монте-Карло, а в Петербурге в “Кривом зеркале” слушаю пародию. <...> Театр был переполнен. Вероятно, такой успех вдохновит Рауля Гинсбурга к будущему монте-карловскому сезону написать “Бориса Годунова”»³¹.

Бакст, судя по дошедшим до нас документам, на премьере 2 марта 1911 г. не присутствовал. В это время он занят подготовкой дягилевского парижского сезона в театре Шатле, намеченного на июнь, и работой на только что возникшую антрепризу Иды Рубинштейн. Его рвут на части соперничающие импресарио³². Бакст вынужден ответить отказом на просьбу Дягилева вырваться в Монте-Карло – даже под угрозой разрыва с другом-патроном, – так много работы было у него в Париже. Но за рецензиями на новый оперный спектакль в Монте-Карло Бакст несомненно следил, и очередной виток славы Шаляпина не оставил незамеченным.

В августе 1911 г., когда все бурные перипетии сезонов и Дягилева и Иды Рубинштейн улеглись, Бакст в качестве художественного руководителя антрепризы Иды Рубинштейн предложил заказчице сенсационный проект – спектакль по пьесе Пьера Луиса, где главными антагонистами будут Федор Шаляпин, исполняющий вокальную партию, и Ида Рубинштейн, играющая свою роль средствами пантомимы.

Бакст пишет из Карлсбада (он лечится там вместе с Дягилевым и Нижинским) Габриэлю Астрику, организатору Большого парижского сезона: «Мадам Ида Р[убинштейн] в восторге от тандема с Шаляпиным и просила меня списаться с ним и настоять на его участии в этой мимодраме. (Я знаю, что он хочет участвовать в этом спектакле, считая такой жанр последним криком театральной моды)»³³.

7 ноября 1911 г. в Муниципальном оперном театре де ла Гетэ состоялась парижская премьера оперы Рауля Гинсбурга «Иван Грозный»³⁴. Спектакль прошел еще три раза – 9, 11 и 13 ноября. Премьере предшествовала «фурорная», по словам современников, реклама³⁵. Ее эффективности способствовал конфликт между Бакстом, объявленным художником постановки, и Гинсбургом, автором музыки и текста. 24 октября 1911 г. газета «Фигаро» опубликовала письмо Льва Бакста главному редактору: «Господин директор, ваш журнал на днях опубликовал статью о постановке “Ивана Грозного” в театре Гетэ, и эта статья содержит грубую ошибку, которая касается меня. Декорации и костюмы в произведении Гинсбурга не являются частью моего творчества. Моя роль сводилась к тому, что два года назад я сдал три акварельных эскиза декораций для этой оперы, когда ее играли в театре де ла Монне, но я повторяю, что я не писал сами декорации, и даже не производил контроля за их исполнением для театра Гетэ. Я прошу опубликовать опровержение в ближайших номерах вашей газеты. С уважением, Леон Бакст»³⁶.

Гнев художника оправдан. Он сделал эскизы трех декораций для одной постановки в одном европейском театре, получил оплату за свой труд. А потом два других европейских театра пишут по его эскизам свои вариации оформления сцены. Художник не осуществляет контроля за написанием декораций, не получает гонорара. Эти два европейских театра пожинают плоды большой славы русского художника



Сцены из спектакля в театре Гетэ. Опера Р. Гинсбурга «Иван Грозный». Акт III. Париж. Ноябрь 1911. Воспр. по: *Le Théâtre*. 1911. № 310.

в виде колоссально возросших сборов. То есть, конфликт одновременно и финансовый, и этический. Нарушает этику автор оперы Рауль Гинсбург, сам опытный театральный деятель, прославившийся, кстати, своими щедрыми гонорарами артистам. «Всею своей труппе ... он платил наивысшие оклады»³⁷ – свидетельствует русская танцовщица Наталья Труханова, имевшая в эти годы статус этуали балетной труппы Монте-Карло. Крупнейшие мировые оперные знаменитости – Энрико Карузо и Леонид Собинов, Аделина Патти и Мария Кузнецова, Жан де Решке и Федор Шаляпин – съезжались на оперный сезон в Монте-Карло, оставив свои регулярные ангажементы, игнорируя приглашения на самые престижные театральные события³⁸.

Ответ Гинсбурга опубликовали две парижские газеты *Gil Blas* и *Le Gaulois*: «Месье Бакст прав, не он создал декорации к “Ивану Грозному”. Только из чувства куртуазности я упомянул имя господина Бакста, который сдал мне несколько эскизов декораций, но сами декорации “Ивана Грозного” были написаны французским художником Висконти, учеником художника Жанбона. Что касается костюмов, то мы аккуратно скопи-



ровали их с фресок XV–XVI веков соборов Москвы и Новгорода. С уважением, Рауль Гинсбург»³⁹.

Ответ Гинсбурга поражает своим цинизмом. Создателем декорации считается именно автор эскиза. Бакст сделал три эскиза декораций для мировой премьеры оперы Р. Гинсбурга «Иван Грозный». Бакст и в России, и в Европе утвердил новые правила взаимоотношений между художником и дирекцией. Он продавал дирекции только концепцию, а сам эскиз оставался в его собственности, экспонировался на выставках и продавался как станковое произведение по другой, многократно высшей цене.

Известно, что эскизы декораций к «Ивану Грозному» Бакст готовил весной 1911 г. к экспонированию в Салоне независимых⁴⁰.

При постановке своей оперы весной в Монте-Карло и осенью 1911 г. в Париже Гинсбург поручил штатному художнику театра Монте-Карло Висконти сделать свои эскизы декораций «à la Бакст» и выполнить сами декорации. На афишах спектакля Монте-Карло имя Бакста осталось, так как художник пропустил факт эксплуатации своего имени. На афишах парижского спектакля имя Бакста убрали. Художник опротестовал эксплуатацию имени, а на плагиат «закрыв глаза». Эскизы декораций Висконти к опере Р. Гинсбурга «Иван Грозный» 1911 г. являются прямым плагиатом эскизов Бакста 1910 г. Не вникая в этот

конфликт, Морис Лефевр в развернутой рецензии на премьеру оперы Гинсбурга в театре Гетэ, опубликованной в солидном журнале *Le Théâtre*, написал: «Костюмы, декорации и режиссура как всегда в театре Гетэ – бесподобны»⁴¹.

Таким вопиющим фактом эксплуатации имени и похищения авторства омрачен первый опыт работы Л.С. Бакста в оперном театре. В 1912–1914 гг. русский художник оформлял оперы «Секрет Сюзанны» Эрмано Вольф-Феррари и «Мефистофель» Арриго Бойто в Королевском театре Ковент-Гарден. И здесь художник также столкнулся с нечистоплотным поведением оперных менеджеров по отношению к сценографу. Но этот сюжет злоключений Бакста еще ждет своего исследователя.

1 Гинсбург Рауль (Gunsbourg Raoul, 1860–1955) – антрепренер, композитор, либреттист, режиссер, мемуарист. При жизни Рауля Гинсбурга люди, его знавшие, – Ф.И. Шаляпин, Л.С. Бакст, В.А. Теляковский в автографах называли его Гинсбург (согласная в транскрипции варьировалась – Гинзбург, Гинцбург). При издании этих автографов составители стали использовать транслитерацию – Гюнсбург (Например, см.: Теляковский В.А. Дневники директора Императорских театров. 1909–1913. Санкт-Петербург. / Под общ. ред. М.Г. Светаевой; Подгот. текста М.В. Львовой и В.М. Хализевой; Коммент. М.Г. Светаевой, Н.Э. Звенигородской и М.В. Хализеевой. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2016). В настоящей публикации автор придерживается прижизненной транскрипции имени знаменитого оперного импресарио.

2 Работа Л.С. Бакста над оформлением оперы Р. Гинсбурга «Иван Грозный» в научных публикациях не описана. См.: Пружан И.Н. Л.С. Бакст. Л.: Искусство, 1975. (Только в списке произведений упомянута постановка в театре Гетэ 1911 г. – См.: Указ. соч. С. 218). Голынец С.В. Лев Бакст. М.: Изобразительное искусство, 1992. Schouvaloff A. Leon Bakst. Paris: Editions Scala, 1991. Spencer Ch. Leon Bakst and the Ballets Russes. London: Academy Editions, 1995. Чарльз Спенсер публикует эскиз декорации к третьему акту работы Л.С. Бакста к опере Р. Гинсбурга «Иван Грозный» (1910),

но относит эту работу к оформлению оперы М.И. Мусоргского «Борис Годунов» для антрепризы С.П. Дягилева в 1913 г. и недоумевает, «почему художник поставил дату 1910?» См.: Указ. соч. С. 136, 221.

3 Работа Л.С. Бакста над оформлением оперы Р. Гинсбурга описана с грубыми ошибками. См.: Лев Бакст/ Leon Bakst. К 150-летию со дня рождения. / ГМИИ имени А.С. Пушкина. М.: ABCdesign, 2016. С. 114. Воспроизводится эскиз декорации к первому действию оперы Р. Гинсбурга «Иван Грозный», но составители относят эту работу Л.С. Бакста к оформлению оперы «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова. Датой премьеры «Псевдо-псковитянки» составители дают дату премьеры в театре Монте-Карло оперы Р. Гинсбурга «Иван Грозный» 2 марта 1911 г. Рауль Гинсбург назван «режиссером» оперы «Псковитянка» в театре Монте-Карло. Опера Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка» никогда не была поставлена в театре Монте-Карло. См.: Oeuvres créées au Théâtre de Monte-Carlo sous la direction de M. Raoul Gunsbourg. 1893–1949. Archive de Monte-Carlo. SBM; Гарафоло Л. Русский балет Дягилева. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 190. Линн Гарафоло утверждает, что мировая премьера оперы Рауля Гинсбурга «Иван Грозный» состоялась в театре Монте-Карло в декорациях дягилевской парижской постановки «Псковитянки» («Иван Грозный»), купленных Раулем Гинсбургом у Дягилева в момент разо-

рения после первого оперно-балетного сезона в Париже летом 1909 г.

4 Левинсон А. Возвращение Бакста. // Жарптица. 1922. № 9. С. 2.

5 Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (Далее – ОР ГТГ). Ф. 111. Ед. хр. 357. Письмо Л.С. Бакста жене Л.П. Гриценко-Бакст, урожденной Третьяковой от 7 июля 1910. В цитируемых документах сохранены устаревшие написания некоторых слов, названий, фамилий, орфография и пунктуация источника.

6 Подробнее о взаимоотношениях Л.С. Бакста и Жака Руше см.: Беспалова Е. Бакст – сценограф Гранд-опера. – Искусствознание. 2015. № 3–4. С. 334–363.

7 ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 360. Л.С. Бакст жене от 1 августа 1910.

8 Там же.

9 Там же. Ед. хр. 361. Л.С. Бакст жене от 15 августа 1910.

10 Там же. Ед. хр. 362. Л.С. Бакст жене от 21 августа 1910.

11 Там же. Ед. хр. 364. Л.С. Бакст жене от 28 августа 1910.

12 Там же. Ед. хр. 365. Л.С. Бакст жене от 8 сентября 1910.

13 Там же. Ед. хр. 366. Л.С. Бакст жене от 14 сентября 1910.

14 *Schneider, Louis*. Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles). *Ivan Le Terrible*. // *Le Théâtre*. 1910. N 288. Décembre. P. 14. Переводы текстов с французского языка на русский выполнены автором.

15 Там же. С. 15.

16 Там же. С. 16.

17 Там же.

18 *Вл. М-вз*. «Иван Грозный» на брюссельской сцене. // Русское слово. 1910. 9 октября.

19 Лев Бакст/ Leon Bakst. К 150-летию со дня рождения. С. 114.

20 При постановке «Псковитянки» Н.А. Римского-Корсакова в Большом театре в Москве в октябре 1901 г. А.Я. Головин делал эскизы декораций пяти картин для этой 3-актной оперы. Эскиз декорации картины «Дорога в Печерский монастырь» (1-я картина III акта) делал барон Н.А. Клодт. При постановке оперы в Мариинском театре в октябре 1903 г. эту картину исполняли как симфонический антракт между вторым и третьим действием, декорация Клодта не использовалась. // См.: Ежегодник Императорских театров. 1902–1903. СПб., 1903. С. 88.

21 ОР ГТГ. Ф. 111. Ед.хр. 375. Л.С. Бакст жене от 19 ноября 1910.

22 Афиши спектаклей «Иван Грозный» Р. Гинсбурга 3, 5, 11 и 18 марта 1910. // Archive de Monte-Carlo. SBM.

23 *Каменец-Сафонова А.* «Иван Грозный» в Монте-Карло. // Театр и искусство. 1911. № 11. С. 238.

24 Ф.И. Шаляпин гостил у Рауля Гинсбурга в замке Корматен летом 1907 г., 1911 г. См.: Ф.И. Шаляпин Л.В. Собинову от 30 июля 1907; Ф.И. Шаляпин И.Ф. Шаляпиной от 14 августа 1911. – Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. Литературное наследство. Письма. /Ред.-сост. Е.А. Грошева. Комментар. Е.А. Грошева при участии И.Ф. Шаляпиной. М.: Искусство, 1976. С. 422, 469.

25 *Теляковский В.А.* Дневники директора Императорских театров. 1909–1913. С. 344.

26 *Каменец-Сафонова А.* «Иван Грозный» в Монте-Карло. С. 239.

27 *Шаляпин Ф.И.* Страницы моей жизни. // Федор Иванович Шаляпин. С. 172.

28 Там же. С. 172–173.

29 Там же. С. 173.

30 *Каменец-Сафонова А.* «Иван Грозный» в Монте-Карло. С. 239.

31 Там же.

32 О конфликте антрепренеров С.П. Дягилева и И.Л. Рубинштейн подробнее см.: *Беспалова Е.* Бакст в Париже. М.: БуксМАрт, 2016. С. 32–37.

33 ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 2343. Л.С. Бакст Габриэлю Астрию от 12 августа 1911.

34 Программа парижской премьеры оперы Рауля Гинсбурга в Муниципальном оперном театре де ла Гетэ 7 ноября 1911 г. Библиотека-музей Опера. Париж.

35 *Труханова Н.* На сцене и за кулисами. Воспоминания. М.: Захаров, 2003. С. 263.

36 *Le Figaro*. 1911. 24 Octobre.

37 *Труханова Н.* Указ. соч. С. 146.

38 М.Н. Кузнецова пренебрегла участием в гала-спектакле в честь 300-летия царствования Дома Романовых – ей предложили петь главную женскую роль в опере М.И. Глинки «Жизнь за царя» в Мариинском театре 22 февраля 1913 г. Она предпочла выполнять контракт с Р. Гинсбургом и выступила на премьере оперы Р. Гинсбурга «Венеция» в опере Монте-Карло. – См.: *Теляковский В.А.* Указ. соч. С. 635–636.

39 *Gil Blas*. 1911. 25 Octobre; *Le Gaulois*. 1911. 26 Octobre.

40 ОР ГТГ. Ф. 111. Ед. хр. 367. Л.С. Бакст жене 20 сентября 1910.

41 *Lefèvre, Maurice*. Théâtre Lyrique Municipal de la Gaité. *Ivan le Terrible*. // *Le Théâtre*. 1911. N 310. Novembre. P. 11–17.

Надежда Хмелёва

ТАКАЯ РАЗНАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ СРЕДА

В последние десятилетия XIX в. в театральной декорации начинается резкий отказ от ренессансных стандартов, владевших европейскими сценами более трех веков, и создание абсолютно новых сценических систем. И первой идеей в движении к новым рубежам стала сценическая среда.

К началу XX в. декорация-среда сформировала два, на первый взгляд, совершенно противоположных типа декорации. Натуралистическая среда – как «ближний круг» жизни, вещный мир, тесно обступающий человека и влияющий на него, и абстрактная среда символизма, выведенная из

сферы быта и наделенная метафизическими смыслами¹.

На раннем этапе «вырез из жизни» натурализма и пространственная среда символизма существовали параллельно, не пересекаясь, и, разумеется, считались антагонистами. Эти два типа декорации работа-



Э. Мунк. Эскиз декорации к спектаклю «Привидения». Каммершпиле.
Берлин. 1906



Э. Мунк. Эскиз
декораации к
спектаклю
«Привидения».
Каммершпиле.
Берлин. 1906

ли с совершенно различной драматургией, театрами, режиссерами. Их стилистическая отточенность существовала лишь на начальном – новаторском этапе сложения новых декорационных систем. Уже в начале XX в. режиссеры и художники начинают своевольно размывать их стилистические каноны и даже соединять эти, казалось, столь противоположные формы сценической среды.

Так, К.С. Станиславский наполняет документальность вещного мира подвижной импрессионистической игрой света, создавая сложносочиненную среду чеховских спектаклей. М. Рейнхардт в сукнах ставит Шекспира, но проделывает обратный путь от символистской условности к определенности повествования: сукна выгораживают интерьеры «Зимней сказки», лепят замки и палатки «Короля Лира». Пожалуй, самое неожиданное соединение условности символистской среды и подлинности предметного мира представил В.И. Немирович-Данченко в постановке «Братьев Карамазовых». Метафизика макромира и осязательность человеческого микромира соединились в единую сложно организованную среду, способную воссоздать мир Достоевского.

При всем новаторстве для театра как натуралистической, так и символистской среды эти способы оформления спектакля

все-таки «знали свое место», в структуре спектакля были нацелены только на изображение внешнего (подлинного или ирреального) мира. Внутренний, незримый мир человека целиком принадлежал артисту. Разве могут стены, мебель или сукна переживать, страдать, мучиться? Да, могут – первыми сказали художники.

Именно живописцы в своих картинах наделили безжизненный предметный мир окружающей среды обостренными человеческими чувствами. В картинах В. Ван Гога, Э. Мунка, предвосхитивших экспрессионизм, реальность содрогалась, искажалась, предельно драматизировалась, чтобы превратиться в проекцию внутреннего мира человека.

В «Ночном кафе в Арле» (1888) Винсент Ван Гог, по его же словам, выразил «неистовые человеческие страсти красным и зеленым цветом»², сделав среду главным героем картины. Сила экспрессии красных стен, зеленого потолка и бильярда, желтых светильников и несущегося в глубину пола, кажется, выталкивает фигурки людей из центра картины и раскидывает вместе с мебелью по углам и стенам. Безликие посетители кафе словно вросли в стулья, столы, стены, среда подчинила их и растворила в своих диссонансах. Ее красочная материя проецировала внутренние переживания

самого художника, а отнюдь не героев картины. Такой субъективизм возможен и даже необходим в живописи, театральный же художник должен найти иной способ соотношения среды и человека, чтобы мертвая материя стала продолжением сознания героев спектакля, обнажала их душу.

Картина Эдварда Мунка «Крик» (1893) стала не только манифестом экспрессионизма, но «именно в ней впервые воплотились принципы, весьма существенные для экспрессионистской драматургии и театра»³. В этом произведении в невероятном единстве находятся человек, его страсть, прорвавшаяся в крике, и пульсирующее в унисон с неистовыми эмоциями пространство. Дени Бабле, комментируя не только картину, но и описание ее Мунком («Мне казалось, что вся природа дрожит от сильнейшего крика, которому нет конца»), предлагает театральное ее толкование: «Разве нет в нем намек на “психодраму”», не напоминает ли оно монодрамы, в которых окружающий мир дан в восприятии одного единственного персонажа?»⁴.

Между тем Мунк не только предвосхитил экспрессионизм в живописи и дал толчок его театральному истолкованию, но и создал декорацию, которая переменяла отношение к понятию сценическая среда. В 1906 г. М. Рейнхардт решает открыть Камерный театр спектаклем «Привидения» Г. Ибсена и приглашает Мунка оформить его. К этому времени сложилась традиция ставить Ибсена в натуралистически подробной декорации, точно исполняя его ремарки, где быт описан с документальной точностью. Но взаимоотношения героев его пьес со средой далеки от натуралистического канона. «Среда обступает их плотно, но они в нее еще не вросли, бытование с нею вкупе для них еще не обязательно, они среде противопоставлены и над нею возвышены»⁵. Мунк решительно порывает со сложившейся традицией конфликта героев Ибсена с окружающей их средой. Напротив, его декорация стремится слить-

ся с людьми, стать олицетворением изломанных судеб фру Алвинг и Освальда. По эскизам можно наблюдать, как художник искал психологическую среду замкнутых на своих тайнах и обреченных героев спектакля. В первом варианте декорация павильона наполнена разнообразной мебелью, есть мелкие вещные подробности, в огромном окне возникает суровый северный пейзаж. Вместе с тем, в этом предметном мире уже есть чувство безысходности: пространство словно стиснуто, давит на человека, особенно в сопоставлении с простором за окном; линии рисунка беспокойны, во всех формах чувствуется какая-то едва уловимая дрожь, которой вторит выразительное противоборство двух одиноких фигур – стоящей женщины и безвольно сидящего в кресле мужчины. Никогда ранее фигуры людей не были таким мощным эмоциональным камертоном в театральном эскизе художника. Впервые человек в эскизе подается крупным планом и становится центром композиции, при этом пребывая в полном единстве с живописной материей среды.

В дальнейшем интерес к драматизации эскиза, на котором присутствует фигура человека, обращенного внутрь себя, проявят русские художники М.В. Добужинский и В.В. Дмитриев.

Миссию художника, предсказавшего экспрессионизм в живописи, Мунк распространил и на театр. Во втором и окончательном варианте эскиза к «Привидениям» он демонстрирует совершенно новые приемы театральной декорации, в дальнейшем широко использованные экспрессионистским театром. Из эскиза удаляются даже те немногие бытовые подробности, что были в первом варианте. Голые стены становятся вибрирующей живописной материей, изрытой содрогавшимися линиями, которые передают страдания обреченных героев Ибсена. На столь неожиданные смыслы, пронизавшие реальность павильона, сразу обратил внимание Рейнхардт: «А стены комнаты – они имеют цвет воспаленных десен»⁶.



В. Егоров.
Эскиз декорации
к спектаклю
«Miserere». МХТ.
1910

Пейзаж исчез, в окне появилось напряженное синее безмолвное пространство. К изображению эмоции художник подключает и то немногое, что сохранилось на эскизе от прежнего вещного мира – предметы обстановки. Здесь определился свой «главный герой» – высокое черное кресло, выдвинутое на первый план и повернутое спинкой к зрителю. В спектакле оно соединилось с образом Освальда, став знаком его бытия, стиснутого трагической средой. Мунк также предлагает небытовое использование света для пересоздания не только предметного мира, но и самого человека. Судорожные тени, расползающиеся по стенам, дают трагически гротескный «слепок» персонажей спектакля.

Не все новации художника тогда могли быть перенесены на реальную сцену. Так, сам Рейнхардт говорил, что цвет «воспаленных десен» могут воспроизвести удачно подобранные обои. Позже художники будут выражать катаклизмы души персонажей при помощи абстрактной живописной массы. Спазмы формы не позволяли передать и традиционный павильон – деформация среды станет возможной в эпоху

зрелого экспрессионизма, но Мунк предсказал и это в 1906 г.

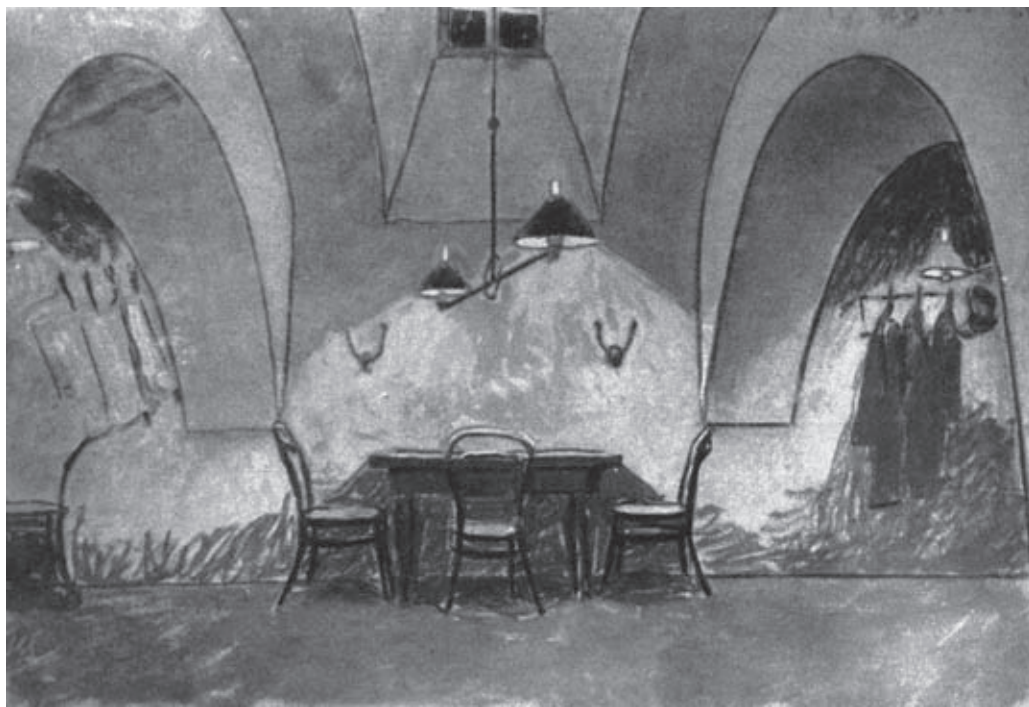
В России проблема создания психологической декорации, способной выразить вместе с актером движение души, в первую очередь стояла перед Художественным театром. Разрыв между жизнеподобной средой и одухотворенностью актерской игры был очевиден. Это понимал и сам К.С. Станиславский: «внешняя сторона спектаклей, которые я режиссировал, оставалась все более и более в загоне»⁷. Экспрессионизм как новое понимание сценической среды входит в МХТ не через павильонную декорацию натурализма, как это было у Рейнхардта, а с другой стороны – через символизм.

В «Жизни человека» Л.Н. Андреева (1907) экспрессионистические мотивы обнажали трагический смысл, скрытый за повседневным течением жизни. Станиславский и художник спектакля В.Е. Егоров сделали черный бархат единой средой спектакля, охватывавшей все пространство сцены и воплощавшей абстрактность и безграничность мироздания. Веревоочные контуры интерьеров и костюмов стали символом эпизодичности, бессмысленности

человеческой жизни перед лицом бездонного космоса. Дематериализованный предметный мир и черная символистская среда, кажется, были далеки от субъективизма и индивидуализма нового стиля. Но экспрессионизм все-таки вторгается на территорию символизма. Образы гостей на балу были доведены художником до гротеска. Их фигуры нарочито деформированы, лица уподоблены карикатурным маскам. Вне сомнения, эти жутковатые марионетки внесли бы резкий диссонанс в атмосферу сцены бала, но Станиславский эту искажающую пластику не принял. В дневнике репетиций он записывает: «Зады и толщинки дам решено уничтожить. Фраки и гримы тоже сделать тоньше и менее карикатурными»⁸. В последней сцене Андреев отходит от роли наблюдателя и показывает мир как отражение смятенной души Человека. На переключение пьесы в другой стиливой

регистр обратил внимание критик С. Глаголь: «Но когда куклы на сцене вдруг превращаются у автора в настоящих людей, страдающих всею сложностью их души, где стиль для изображения?»⁹. Этим стилем был пока не заявивший о себе экспрессионизм.

Последняя сцена спектакля воплощала бред агонизирующего Человека, умирающего в кабаке в окружении толпы пьяниц и прочего «бесконечного разнообразия отвратительного и ужасного»¹⁰. В эскизе декорации кабака Егоров не изменяет орнаментальному принципу модерна, принятому в предыдущих сценах. Здесь предметом орнамента становятся ряды бутылок, занимающих всю заднюю стену. Но их мерный ритм художник взрывает резкой диагональю красной лестницы, взвихренными линиями черных и красных пунктиров, деформированными фигурами пьяниц с красными, желтыми и зелеными лицами.



В. Егоров. Эскиз декорации к спектаклю «Miserere». МХТ. 1910

Пространство финальной сцены максимально динамизировалось: люди, лестница, столы то исчезали, то вновь появлялись из мрака. Старухи-парки жутко и гротескно деформировались – увеличивались в размерах, уплощались, являлись лишь фрагментами тел, взлетали под самые колосники. Лихорадочная взвинченность последней картины, ее фантазмагоричность насыщала символистские сукна иными смыслами и формами. Как у Мунка – павильон, так у Егорова – отвлеченная пластика сукон, завибрировали человеческими эмоциями.

В 1910 г. Егоров в спектакле МХТ «*Miserere*» по пьесе С.С. Юшкевича предлагает создать психологическую среду в традиционной павильонной декорации. Очевидно к такому решению художника подталкивала сама драма. Действие происходило в еврейском квартале городка в черте оседлости, где молодежь лучшим и единственным выходом в жизни считала самоубийство. Любовь и смерть, свадьба и похороны, безрадостный повседневный быт, кабак, кладбище – все говорило о жестокости и бессмысленности жизни.

В эскизах к спектаклю Егоров создает остропсихологические образы, в которых окружающий мир предстает как перевоплощение усталых и отчаявшихся душ героев пьесы. В «*Miserere*» психологический экспрессионизм находит новые средства выразительности в стремлении придать драматизм декорационной среде. Неотвратимость судьбы звучала в эскизе «Двор еврейского квартала». Его композиция подчеркнута фрагментарна, но это не импрессионистическая кадрированность симовских декораций, а резко уменьшенное пространство, где страсти сгущены до предела, до предчувствия взрыва. Острые и динамичные ракурсы эскиза вырывают из композиции архитектурные фрагменты, утрируя и искажая их формы. Балкон с гиперболизированными балясинами и резким силуэтом поражает угрожающей выразительностью. Он словно толкает человека в черную

подворотню, а из нее лишь один путь – к дому гробовщика. Эта, казалось бы, экстерьерная декорация превращена художником в замкнутую, безвоздушную среду, из которой просто не может быть выхода. Важнейшим средством выразительности во всех эскизах к «*Miserere*» является живописная экспрессия стен. Теперь поверхности стен дома или интерьера привлечены к коллективному сотворчеству в создании образа спектакля. По замыслу Егорова стены должен лепить не бутафор, но писать художник. В стенах дома в эскизе «Двор» и в интерьере «Погребка дяди Лейзера» была заключена драма, они словно впитали всю тоску героев пьесы и стали пульсирующей, подвижной материей спектакля. Но однажды Егоров заставляет эту среду вздрогнуть. В эскизе «Пивная» невероятно яркие желто-синие орнаментальные обои представляли цветовым спазмом, еще резче заостря драматизм среды.

Декорация «Двор» в спектакле Художественного театра не была осуществлена. На сцене параллельно линии рамп был поставлен безликий, чистенький белый домик, к конфликту пьесы не имевший никакого отношения. В сцене «Погребка» эскиз был воспроизведен, но драматически сжатое пространство было увеличено на все зеркало сцены, деформированные линии арок аккуратно выпрямлены, чувство одиночества и неприютности исчезло. Видимо, режиссер спектакля В.И. Немирович-Данченко был еще не готов к заряженной эмоциями декорации, хотя именно он был инициатором репертуара с экспрессионистическим уклоном. Однако спустя три года в работе на «Бесами» Ф.М. Достоевского, художник М.В. Добужинский обнаружил те же тенденции, что появились в «*Miserere*» у Егорова, и Немирович-Данченко к ним уже будет готов.

После успеха сдержанного и сосредоточенного декорационного решения «Братьев Карамазовых», приглашение Добужинского оформить «Николая Ставрогина» (так называлась инсценировка «Бесов» в МХТ)

казалось естественным. Сложнее объяснить внутренние связи между «Карамазовыми» и стильными декорациями художника к «Месяцу в деревне» (1909). Вероятно, Немемирович-Данченко сумел почувствовать, что декоративность тургеневского спектакля пронизана тонкими психологическими токами. Что у декорации есть чувство и оно едино с чувствами актеров. По словам С.М. Волконского тургеневские образы удивительно соединились с актерами и «все вместе сливаются в Добужинском»¹¹. Особенно психологичен павильон 3-го действия, где художник выразил эмоции и переживания тургеневских женщин угловой композицией, тревожным цветовым решением зеленых стен и малиновых штор, а также несколько взвинченной декоративностью обстановки. Это решение показало, что живописная декорация может быть средой, причем ее изобразительность способна и на отражение движений души человека. Но все же именно Достоевский развернул художника от мирискуснической стилизации к драматической напряженности экспрессионизма: «Все было подчинено созданию среды, развернутой, как драматическое действие»¹².

Декорации Добужинского поставили художника рядом с актером в постижении глубин образов Достоевского, смогли напитать объективность сценической среды обостренной субъективностью, сделать зримыми всю остроту и необъяснимость душевных переживаний.

Сосредоточение на чувствах героев отвело «необъятное целое», бывшее столь важным в «Карамазовых», но какой-то отзвук разомкнутого пространства фонов символистской декорации у Добужинского чувствуется в приоритете плоскости. При этом художник заинтересованно относится к проявлению видимой реальности и не боится изображать места действия, только изолирует их от повествовательности, историзма, конкретностей предметного мира. Каждое место действия подается крупным

планом, резким фрагментом, вырванным из реальности. Такой необычный для сцены прием критики назвали «кинематографическим». Эти оборванные, асимметричные композиции отторгали действие от земного притяжения обыденности и строили кризисное пространство Достоевского. Строительным материалом Добужинский определил плоскость, но не символистски абстрактную, а вполне овеществленную.

В картине «У паперти» это была белая церковная стена, в интерьерах – оголенные стены, в сцене «На мосту» – стена дождя, а в «Пожаре» – стена дыма и огня. Художник разработал целую ритмическую партитуру становления драматизма в декорации: от статики к внутреннему движению и, наконец, к обостренной экспрессивности плоскостей. В первых сценах спектакля – выход из собора и гостиная Варвары Петровны – стены развернуты на зрителя спокойно-фронтально. В интерьерах, начиная с каморки Шатова и заканчивая мансардой, где покончил с собой Ставрогин, плоскости стен разворачиваются на зрителя, резко сталкиваются, образуя угол, символизирующий боль и безысходность. Одни «углы» художник уменьшает при помощи полумрака, другие неестественно увеличивает в высоту. Их смещенные пропорции стирали границу между реальным и иррациональным.

Не только архитектоника декораций раскрывала смысл душевной смуты героев Достоевского, в унисон с ней и живопись пыталась наделить безжизненный мир обостренными человеческими чувствами. Очистив стены от конкретных знаков места действия, Добужинский ввергает их оголенные поля метафизике внутреннего мира героев спектакля. В эскизе «Скворешники» трагический угол вытянут вверх несоразмерно человеческим пропорциям. Его стены напряжены одушевленной вибрацией серого цвета, поверх которого колеблются хрупкие вертикали штрихов, подобно струям дождя. В этом нежилом интерьере реально только окно –



В. Коленда. Эскиз декорации к спектаклю
«В городе». Театр В.Ф. Комиссаржевской. 1906

единственный прорыв вовне. Весь остальной предметный мир ирреален: одинаково призрачны силуэт двери и ниша, мебель в чехлах, лишенная своей формы. Здесь все словно растворено в серой субстанции живописи, все нерасчленимо, все – неотвратимость судьбы. И даже фигура Ставрогина почти поглощается метафизической живописной средой. Чувственность жизни только в цветовой дерзости красно-зеленого силуэта Лизы, именно она пойдет на встречу полыхающему пожару за окном и останется там навсегда.

Добужинский парадоксальным образом соединил в одной декорации все существующие (чаще совершенно автономно) формы сценической среды – символистскую плоскостность, подлинные бытовые реалии, экспрессионистический надлом. Но во всех картинах – и интерьерных, и

«на воздухе» среда плотно обнимала человека, замыкая в своих пределах.

У В.Э. Мейерхольда был свой особый взгляд на декорацию среды. Если экспрессионизму была близка замкнутая среда, пронизанная психологической напряженностью, то Мейерхольд пытается прорвать ее границы и сделать ставку на пространство как мощный инструмент новой образности. Правда, то окружающее среду пространство, в котором есть реалии жизни – деревья, небо, знакомые виды из окна, – режиссера-новатора не интересовало. Ему необходимо было беспредметное пространство, которое окружит предметную среду и будет с ней в пластическом конфликте. Символистские сукна и бытовой павильон вполне вписывались в такую задачу. Впоследствии Немирович-Данченко тоже соединит эти два типа среды, но если для него это будет только возможностью воплотить на сцене Достоевского, то для Мейерхольда это станет началом поступательного движения к обретению на сцене живого пространства.

Впервые такую модель Мейерхольд осуществил в спектакле «В городе» С.С. Юшкевича (Театр В.Ф. Комиссаржевской, 1906). На смену замкнутому в себе быту режиссер предлагает новую систему пространственных связей – человек в соотношении с окружающим миром. Физическая среда жизни человека сжимается и уже не занимает всю сцену. Художник спектакля В.К. Коленда, исполнявший замысел Мейерхольда, с некой долей иронии описывал то, что осталось от традиционного павильона: «Декорация свелась к косо поставленной (относительно рамп) стене с окнами»¹³. Так внешняя абстрагированная среда серых суконов ломала привычные формы павильона, поглощала вещный мир и даже перетягивала к себе людей («все выбегают за пределы декораций и жмутся к сукнам»¹⁴).

В «Балаганчике» А.А. Блока (Театр В.Ф. Комиссаржевской, 1906) Мейерхольд и художник Н.Н. Сапунов также обнимают павиль-

он внешним миром, обозначенным синими холстами. Изменился не только цвет, но и сама мотивировка этой среды. Она потеряла многозначительность символизма и обрела чистую условность, сторонящуюся каких бы то ни было толкований. Еще один важный шаг к переформатированию образной среды в пространство, которое можно лепить и строить, «как скульптуру и архитектуру»¹⁵. А павильон, напротив, вернул былую трехстенную устойчивость, только перестал быть фрагментом жизни и стал, по словам Мейерхольда, «театриком». Это уже не экспрессионистический путь к пересозданию среды, это путь к ее свержению.

Постановка «Жизни человека» Л.Н. Андреева (Театр В.Ф. Комиссаржевской, 1907), на первый взгляд, выглядела как жест в сторону экспрессионизма, но, в сущности, явилась продолжением целенаправленного движения Мейерхольда к условности. Режиссер сам придумал сценическое решение, но называть



В. Коленда. Эскиз декорации к спектаклю «Жизнь человека». Театр В.Ф. Комиссаржевской. 1907

его декорацией категорически отказывался: «я для Вашей пьесы, – писал он Андрееву, – разбил вдребезги декорации»¹⁶. Полное освобождение от декорации у Мейерхольда произойдет позднее – в начале 20-х гг., когда он полностью расправится со сценической средой, но цель уже определена.

Иллюзию уничтожения декорации создавало пустынное пространство сцены, которое режиссер лепил при помощи света. Но у сценической пустоты были границы и для них пригодились серые символистские сукна, только на этот раз их задвинули в глубину, отняв определяющую роль в пространстве сцены, но их инфернальную сущность Мейерхольд сохранил.

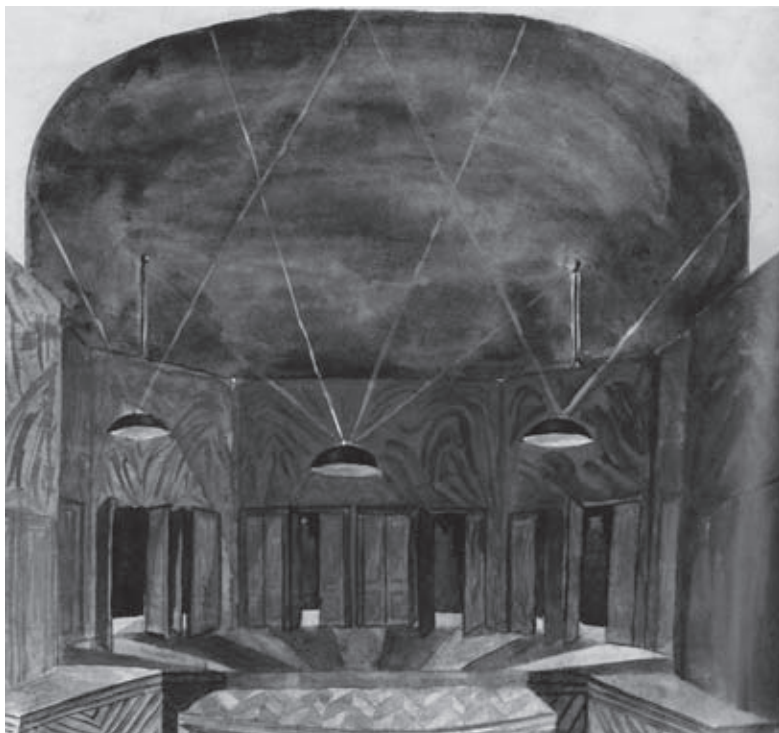
Из серой мглы луч света выхватывал фигуры людей, и свет был той малой человеческой средой, которую им давал постановщик. В сцене «Бал у Человека» среда внезапно разрастается, но принцип выхваченного из мрака фрагмента жизни, сохраняется. В решении «Бала» есть отзвук орнаментальности модерна, являвшимся основным приемом при постановке этой пьесы в МХТ. Все – и люди, и предметы подчинены форме круга – ковер на планшете, люстра в центре, круговая композиция колонн и нет ни человека, ни предмета, кто бы самовольно эту форму нарушил. Это под силу только экспрессионизму – колонны угрожающе вытянуты и выглядят фантастично, так как их высота, кажется, прорывает границу сцены, а еще в них есть какая-то невероятная сила притяжения – люди и мебель словно впаяны в эти злоеющие вертикали.

Экспрессионистический ход акцентирования одной «кричащей» детали режиссер переводит в прием полного изъятия этой детали из жизненной среды и помещения в абстрагированное пространство. Нет сомнения в том, что Мейерхольд в этих трех спектаклях пытается найти для среды условные формы, используя и модерн, и символизм, и экспрессионизм, отважно пересоздавая и переплетая их формы.

Театральный конструктивизм, создателем которого стал и Мейерхольд, от среды отрекается категорически. Конструктивизм отвергает массу, объем, статику, провозглашая пространство, обнаженность метода и прозрачность формы. Каркасная конструкция Л.С. Поповой к спектаклю Мейерхольда «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (Театр актера, 1922) крепко стояла на планшете сцены, но ощущение легкости создавала необыкновенное. Впервые театральное пространство не упиралось в форму, а свободно протекало сквозь нее. Этому свободному пространству не нужен суконный периметр искусственного мира сцены, потому что оно – объективный мир и кирпичная стена сцены есть его вещное выражение. Этот мир «олицетворял собой нового человека, освободившегося... от власти косной неподвижной среды»¹⁷. По законам конструктивизма установка была абстрактной формой и утратила не только массу, но и любые связи с материальным миром. Пластическим языком новой декорации стали натуральные фактуры, и они также работали на чистоту беспредметной формы. Интересом к новой материальности, не привязанной к реальности, театральный конструктивизм обязан В.Е. Татлину. И подход к ней (материальности) был также татлиновский – никаких ассоциаций с предметной средой, просто восторг перед красотой дерева, металла, картона, холста. В спектаклях конструктивистов натуральные фактуры стали символом современности и театральной условности.

Живое безобразное пространство пришло на смену непредсказуемой среде, просчитанная конструкция изгнала подробности человеческой жизни, тотальная условность совершилась. История сценической среды завершена? Нет, законченная модель конструктивизма продержалась недолго. Сам Мейерхольд первым начал нарушать чистоту новой формы.

В живое пространство и аскетичные установки режиссер неожиданно вводит



В. Дмитриев.
Эскиз декорации
к спектаклю
«Ревизор».
ГосТИМ. 1926

подлинные предметы, вырванные из контекста их естественной среды – грузовик в «Земле дыбом» (1923), подсвечники и посуда в «Доходном месте» (1923), развешанное на веревках белье в «Лесе» (1924). Изолировав предмет от присущей ему среды и поместив его в условное пространство, режиссер получает возможность иной, самой неожиданной интерпретации. Нет сомнения, за таким бесстрашным соединением условной декорации и подлинного предмета будущее – с середины XX в. и до нашего времени это является традиционным сценикографическим приемом.

Проявив интерес к отдельно взятому предмету, Мейерхольд среду, разумеется, не реабилитировал. Это был путь к созданию новой формы сценической среды, предъявленный в 1926 г. в спектакле «Ревизор» Н.В. Гоголя. В нем режиссер дерзко вырывает из течения жизни уже не отдельный предмет, а целый интерьер. «Вырез» из прошлого композиционно напоминал павильон,

только лишенный футляра стен и расположенный на фурке, которая напоминала и греческую экиклему и отдельную игровую площадку. Фрагменты быта, разместившегося на этих подвижных площадках, режиссер гротескно сжимает, доводя концентрацию людей, их страстей, предметов до взрывоопасности. Ошеломляющее впечатление производило то, что эта съежившаяся, но детализированная и полная экспрессии среда была окружена недвижной пустотой.

Среда представляется уже не фрагментом жизни, а лишь фантомом, который может исчезнуть в любой момент, поглощенный пространством, лишенным человеческих реалий. Но и столь важную когда-то беспредельность пустоты Мейерхольд перекодирует, превращая пространство в образную среду. Да, кажется, что именно мрачная пустота давит на человеческий мир, сжимает его, но она все же не всемогуща – ей режиссер выстраивает предел.

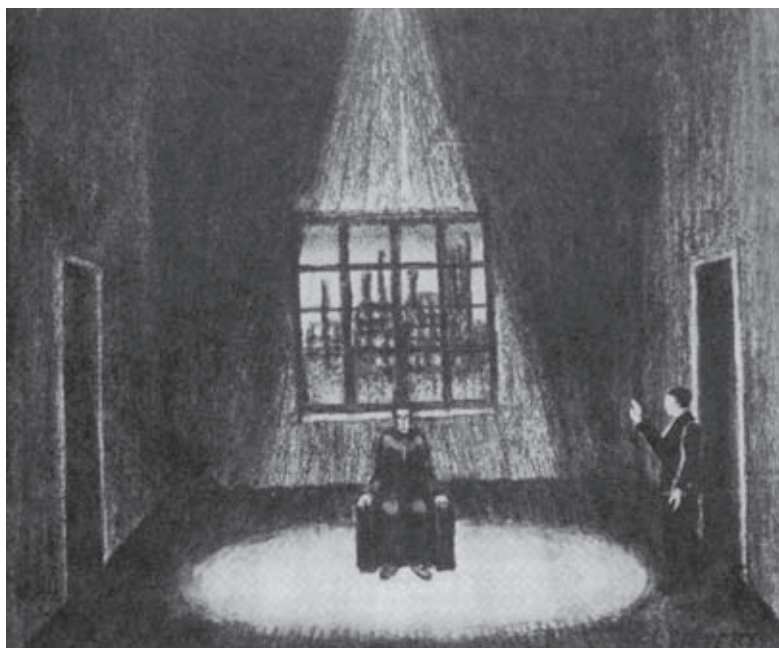
Ограничивает пространство и наделяет его смыслом: криволинейная стена красного дерева с прорезанными внизу дверями, обнимающая сцену. Безмолвная плоскость этой стены – уже не абстракция авангарда, в ней есть, конечно, флюиды символистской метафизики, но и в нее она полностью не вписывается. Это гоголевский мир, данный не повествовательным фрагментом, а лишь фактурой.

Красное дерево ампирной мебели режиссер превращает в образ времени. Чтобы изъять из гоголевского времени только фактуру и ее сделать образом всего спектакля, нужна была, разумеется, не только решительность, но и выучка авангарда. Так из интерпретации традиционной формы среды беспредметным искусством родилась новая декорация, названная во второй половине XX в. единой пластической средой. Художник этого времени В.Г. Серебровский считает, что «фактуру можно рассматривать уже не как атрибут, а как субстанцию, то есть как некую первородную пластическую среду, из которой впоследствии формируются те или иные образы, формы, предметы... Что такое

среда в реальной жизни и на сцене? Это фактурность пространства»¹⁸. Громкоголосая достоверная среда, безмолвная среда-символ, необъяснимое абстрактное пространство, соединенные волей Мейерхольда, в движении спектакля пересекаются, прорываясь друг в друга, чтобы воссоздать на сцене фантазмагорический мир Гоголя.



Л. Зиверт.
Эскиз декорации к
спектаклю «Сын».
Хофтеатр,
Мангейм. 1918



Л. Зиверт.
Эскиз декорации к
спектаклю «Сын».
Хофтеатр,
Мангейм. 1918



Э. Штерн.
Эскиз декорации к
спектаклю «Нищий».
Каммершпиле,
Берлин. 1917

На рубеже 1910–1920-х гг. тон в сценографии задавала не только конструктивистская декорация. Еще более активно начинает вторгаться в театр экспрессионизм, причем оставляя в прошлом психологические тонкости и выдвигая на первый план экзотические формы. И если экспрессионизм на раннем этапе интересовала сценическая среда, то сейчас он внедряется во все типы декораций, не исключая и конструкцию.

В 1914 г. накал экспрессионизма в постановке «Скверного анекдота» по Ф.М. Достоевскому (Театр им. В.Ф. Комиссаржевской, режиссеры Ф.Ф. Комиссаржевский и В.Г. Сахновский) продемонстрировал художник новой, авангардной генерации – Ю.П. Анненков. Диссонансы экспрессионизма оказались близки гротескной форме рассказа о статском советнике, попавшем на свадьбу своего подчиненного, напившемся там и грубо униженным гостями. Художник создает на сцене лихорадочную атмосферу, доводя гротеск Достоевского до кошмара, до шабаша ведьм на Брокене, как заметил один из рецензентов. Анненков подвергает мир такой беспощадной деформации, что все неподвижное оживает, начинает раскачиваться, образуя на сцене среду из-

ломанных форм, зигзагов, рваных ритмов. Художнику не удалось поразить зрителей еще одной своей новацией – он предлагал сделать движение декораций подлинным, чтобы она могла включиться в динамику действия вместе с актером. Но в небольшом театре машинного оборудования, способного осуществить этот новаторский план, не оказалось.

Послевоенная Германия стала центром второго пришествия экспрессионизма в сфере живописи, а для театра это была первая и очень мощная волна. Экспрессионистическая драматургия и появление беспредметного искусства позволили театральной декорации не «прятать» деформацию натуры в формах реального мира, а обращаться к условности, которая должна резко обнажить трагическую смятенность внутреннего мира человека.

Если Мейерхольд в поисках сценической условности боролся, прежде всего, с павильонной декорацией, то в немецком театре стены человеческой среды оказались необходимы, чтобы обратить их в проекцию внутреннего сознания. С одной стороны, художники окружающую среду воспроизводят, с другой – стремятся всеми силами ее преодолеть. Нет, не избавиться,



О. Рейгберт.
Эскиз декорации
к спектаклю
«Барабаны в ночи».
Каммершпиле,
Мюнхен. 1922

а так встряхнуть, чтобы она исказилась, стала неузнаваемой и закричала на своем пластическом языке. Потому что теперь ее задача – не благостно кружить вокруг человека, а открывать тайны его исковерканной души. Популярным у немецких художников в этот период становится черный цвет – в него окрашены и стены интерьеров, и сукна; в нем художники, кроме выражения боли и отчаяния, находили возможность свести в единый, нерасчленимый образ внешний мир и среду человека. Черный цвет везде – в душе, в среде, в мире. Впрочем, подобная трактовка черного существовала и на раннем этапе экспрессионизма (декорации к постановкам «Жизни человека» в России), но в Германии она стала универсальной. Способ, как не потеряться человеку в крошечной тьме, также известен – луч света, наведенный на героя и символизирующий его одиночество.

В эскизе Л. Зиверта к «Сыну» В. Газенклевера (Хофтеатр, Мангейм, режиссер Р. Вайхерт, 1918) черный пустынный интерьер лишен предметного мира и деформирован непомерной высотой стен без потолка. Герой, сидящий в центре луча, неподвижен, холоден – все его чувства художник

передал черной среде. Но все же знак реальности в эскизе присутствует – за спиной героя в графичной плоскости окна есть свет и жизнь, правда, сугубо промышленная – завод с трубами. А в эскизе Э. Штерна к «Нищему» Р. Зорге (Каммершпиле, Берлин, режиссер М. Рейнхардт, 1917) нет ни знака внешнего мира – искривленные контуры окон вписаны в черноту стен и оказываются единой и непреодолимой средой безнадежности.

Часто экспрессионистическая декорация превращает и город в ближнюю среду, агрессивно наступающую на человека и сжимающую в своих тисках. Художник О. Рейгберт в эскизе к спектаклю «Барабаны в ночи» Б. Брехта (Каммершпиле, Мюнхен, режиссер О. Фалькенберг, 1922) человека уподобил предмету – он так же силуэтен и невесом, как стены домов, так же содрогается, как уличные фонари и так же неприкаян, как стиснутая, лишенная неба среда. В другой постановке той же пьесы Л. Зиверт (Штедтише Бюнен, Франкфурт-на-Майне, режиссер Р. Вайхерт, 1923) в тесной интерьерной декорации заменяет стены комнаты на стены домов, причем угрожающе их наклоняет, а в узком проеме между ними помещает среду жизни – окно с белыми



М. Шагал.
Эскиз декорации
«Мазлтов»
к спектаклю «Вечер
Шолом-Алейхема».
ГОСЕТ. 1920

шторами, стол со скатертью, диван. Это уже непримиримое и, конечно, неравное столкновение внешнего и внутреннего мира.

Московские театры начала 20-х гг. увлечены конструктивизмом и стремятся оставить в прошлом, как декорацию среды, так и живопись на сцене. Несмотря на это М.З. Шагал, Н.И. Альтман, И.М. Рабинович идут против течения и делают декорации, в которых среда создается исключительно при помощи живописи.

Шагал был первым художником, приглашенным в открытый в 1921 г. Камерный еврейский театр (ГОСЕТ) для оформления спектакля «Вечер Шолом-Алейхема» (режиссер и руководитель театра А.М. Грановский). Его задача была очевидна – создать образ своего народа, показать жизнь в черте оседлости, используя народные традиции примитива и внести в спектакль неуловимую поэзию, которая была свойственна живописи художника. В эскизе «Мазлтов», изображающем кухню, у каждого предмета свой, остроиндивидуальный ракурс, своя особая экспрессия и даже картина, висящая на

стене, перевернута верх ногами. Каждый предмет наделен какой-то своей тайной жизнью, привести их к единству способна лишь вибрирующая живописная материя, захватывающая и стены, и пол. Вся среда пронизана любовью и нежностью, только черный арочный проем, как тревожное напоминание о драматизме жизни. Психологизм среды тонкий, экспрессионизм не надрывный – но это живопись. И как ее перевести на сцену, и есть ли там место актеру? По воспоминаниям А.М. Эфроса и самого Шагала художник работал декорацию, как картину, расписывая не только предметы, но и костюмы, и самих артистов, чтобы не оставить без живописной материи ни один сантиметр сценической среды. «Написанные вещи контрастировали с вещами реальными. Шагал ненавидел их, как незаконных нарушителей его космоса и яростно выкидывал со сцены, столь же яростно он закрашивал, можно сказать, залеплял краской тот минимум предметов, без которого нельзя было обойтись»¹⁹.

Декорация среды появилась в XIX в. как яростный противник живописи, и даже



В. Дмитриев.
Эскиз декорации к
спектаклю «Эуген
Несчастный».
Актдрама. 1923

В. Дмитриев.
Эскиз декорации к
спектаклю «Три
сестры». МХАТ. 1940



знаменитый спектакль «Николай Ставрогин» Добужинского был решен как «полудекорации, полусукна»²⁰. В XX в. наслаивание и смешение противоположностей – явление нормальное, и декорация-среда предоставила свои стены в полное распоряжение художнику, хотя такой театральный человек, как Эфрос, и пишет о захвате декорации живописью не без иронии.

Петроград в начале 1920-х гг. захватывает волна острого интереса к экспрессионизму, а немецкая драматургия пользуется огромной популярностью. Художники уже гораздо реже вкладывают сверхэмоции экспрессионизма в среду жизни. И страсти слишком бурные – в стенах не удержать, и конструктивизм предоставил художнику объемную установку, которую



В. Дмитриев.
Эскиз декорации
к спектаклю
«Анна Каренина».
МХАТ. 1937

экспрессионизм пронизал судорогами и довольно быстро сделал своей. И все же экспрессионизм от среды полностью не отрывается.

Декорация В.В. Дмитриева к одной из картин спектакля «Эуген Несчастный» Э. Толлера (Акдрама, режиссер С.Э. Радлов, 1923)²¹ интересна особым характером интерпретации экспрессионизма художником, сыгравшим огромную роль в дальнейшем развитии сценической среды. Резкость и даже экзотичность форм декорации сближает Дмитриева с немецкими мастерами. Дом и город за окном вернувшегося с войны Эугена разламываются на куски, как будто после взрыва. Причем, у каждого фрагмента свой ракурс, своя безумная энергия, поэтому нормальное взаимодействие невозможно, они вонзаются друг в друга углами, диагоналями, ломаными линиями. Но не только разрывами плоскостей передает художник душевную смуту, оголенные стены он также наделяет обостренными чувствами. Человечивает голые стены отрешенная от реальности метафизическая живописная материя, и именно ее содрогания являют

портрет ранимой души героя. А экзотический разлом форм – это неотвратимость судьбы.

В трагическую однозначность экспрессионизма Дмитриев вносит человеческий трепет, необъяснимое таинство жизни. Вносит в агрессивность современного экспрессионизма психологические тонкости его раннего этапа, то, что когда-то так поразило в декорациях Добужинского к «Бесам».

Решительный поворот Дмитриева к психологической среде происходит в начале 30-х гг., когда он начинает делать спектакли в Художественном театре. Радикальные приемы сценографии 20-х гг. МХАТ обошли стороной. Декорация среды вновь восстанавливает свои права. Но среда – это не только натуралистический павильон, хотя в начале 30-х еще выпускает спектакли В.А. Симов. За два десятилетия нового века декорация среды никогда не стояла на месте, она использовала языки многих стилистических направлений, создавала новые формы, вырывалась из павильона и вновь к нему возвращалась, пыталась пробиться на территорию авангарда. Важно, что Дмитриев, прекрасно зная

подробности этих поисков, создавал свою, всегда пронизанную особым настроением среду. Дмитриев попробовал приспособить конструктивную симультанную установку Э. Пискатора и Т. Мюллера к постановкам русской классики – «Мертвых душ» Н.В. Гоголя (не осуществлена) и «Егора Булычова» А.М. Горького (1932). Продолжил традицию работы с сукнами в «Воскресении» по Л.Н. Толстому (1930). В спектакле «Анна Каренина» (1937) фактура синего бархата стала единой пластической средой спектакля – образом Петербурга. Но чаще художник обращался к живописной среде – он мог превратить стены тривиального павильона в напряженно вибрирующую материю, чтобы проявить, сделать зримыми человеческие чувства.

Лирический пластицизм форм предметного мира и живописная абстракция стен в декорациях Дмитриева слиты в единое, нерасчленимое целое. Он первым из театральных художников вывел декорацию к чеховским постановкам из точного и бесстрастного воспроизведения места действия в одухотворенную поэтическую среду, резонирующую с чувствами героев.

Дмитриев подвел итог исканиям сценической среды, представив в спектаклях 30–40-х гг. все ее возможные формы. Художники второй половины XX в. создадут свою формулу среды, в большей степени обращаясь к условному искусству, но и прошлое не отринут.

1 Подробно об эволюции сценической среды в натуралистическом и символистском театре см. в моей статье «Сценическая среда. От быта к абстракции». // Вопросы театра. М., 2008. № 3–4. С. 130–151.

2 Ван Гог. Письма. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 391 (письмо 333).

3 *Бабле Дени*. Театр. Энциклопедия экспрессионизма. Ред. Л. Ришар. М.: Республика, 2003. С. 264.

4 Там же.

5 *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы XX века. Ибсен. М.: Наука, 1979. С. 190.

6 *Stern E.* Bühnenbilder bei M. Reinhardt. Цит. по: *Бояджиева Л.* «Привидения» Ибсена в постановке М. Рейнгардта. // Вопросы театрального искусства. М.: ГИТИС, 1975. С. 418.

7 *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. Собр. соч. в 8 т. М.: Искусство, 1954. Т. 1. С. 328.

8 Дневник занятий (репетиций). Сезон 1907–1908 гг. Запись от 20 ноября 1907 г. // Музей МХАТ (РИ № 184).

9 *Глаголь С.* «Жизнь человека». Художественный театр. // Час. М., 14.XII. 1907. С. 4.

10 *Ремарка Л.* Андреева к последней сцене пьесы «Жизнь человека».

11 *Волконский С.* Художественные отклики. СПб.: Аполлон, 1912. С. 86.

12 *Струтинская Е.И.* Искания художников театра. Петербург–Петроград–Ленинград 1910–1920-е годы. М.: ГИИ, 1998. С. 112.

13 Цит. по: *Рудницкий К.Л.* В театре на Офи-

церской. Творческое наследие Мейерхольда. М.: ВТО, 1978. С. 152.

14 *Азов В.* Театр Комиссаржевской. «В городе» С. Юшкевича. // Речь. СПб., 15.XI. 1906. С. 4

15 «В режиссере должны творить скульптор и архитектор», – писал Мейерхольд в статье «К постановке “Тристана и Изольды” в Мариинском театре». См.: *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть 1. М.: Искусство, 1968. С. 155.

16 *Мейерхольд В.Э.* Переписка. М.: Искусство, 1976. С. 82.

17 *Алперс Б.* Театр социальной маски. М.: ГИХЛ, 1931. С. 28.

18 *Серебровский В.* Сценическое время и среда. // Художник, сцена среда. Сб. ст. сост. Е.Б. Ракина. 1978. С. 47.

19 *Эфрос А.* Художники театра Грановского. // Искусство. М., 1928. № 1–2. С. 63.

20 *Дмитриев В.* Работа художника. // Советские художники театра и кино 76. Сб. ст. сост. Е.Б. Ракина. М.: Советский художник, 1978. С. 194.

21 Декорации всего спектакля подробно описаны Е.И. Струтинской в указ. соч. С. 174–179.

Наталья Скороход

«ВОЙНА И МИР» : ТЕАТРАЛЬНАЯ БИОГРАФИЯ РОМАНА

«ВОЙНА И МИР» КАК СЦЕНИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ (ЧАСТЬ ПЕРВАЯ)

1. Споры с самим собой

«Я не читал книгу до того, как Биби-си предложил мне заняться проектом. Все время откладывал, а потом подумал: “Боже, пришло время прочитать”». Далее Эндрю Дэвис – именно по его сценарию снят свежий британский сериал «Война и мир» – с «огромным удивлением» обнаружил, что роман за полтора века не высох и не протух. Оказалось, что его герои «интересны и нежны», семейные отношения «разнообразны и актуальны». Автор «Кар-

точного домика» с изумлением обнаружил в русской эпопее столько живости и современного юмора, что «просто влюбился» в текст и немедленно взялся за его экранизацию. «И если вырезать те куски, где Толстой спорит с самим с собой о теориях истории, окажется, что это яркая, веселая, очень трогательная история...»¹. «Споры с самим собой» – формулировка как будто глупая, однако выдает суть проблемы воплощения толстовского романа: если «отжать» дискурс, или как теперь принято говорить «нарратив», и оставить фабулу



*В. Верещагин.
«Наполеон I на Бородинских высотах»*

в чистом виде, то «Война и мир» с легкостью уляжется в целый ряд жанровых канонов. Тут тебе и многочисленные истории взросления, и сто пудов разнообразных лавстори, костюмная драма и увлекательная семейная для семейного же просмотра. Из трех главных романов Толстого этот поддается процедуре «осериализования» наиболее охотно, о чем говорят многочисленные экранизации «Войны и мира».

В известной книге «Лев Толстой и кинематограф» Л.А. Аннинский упоминает, что в начале лета 1910 г. у Толстого неожиданно вспыхнула страсть написать «что-то для кинематографа». Эти разговоры в Ясной Поляне начались после визита Леонида Андреева, который был поглощен тогда идеей будущих возможностей Кинемо и очевидно заразил ею Толстого. Лев Николаевич ужасно взволновался и говорил домашним: «Я все думаю сочинить в кинематограф... Ведь китаец, кореец поймет...»². И оказавшись с вами за этим столом, было бы приятно успокоить национального гения: вы уже написали для кинематографа, Лев Николаевич. Отдыхайте. Вы на много лет вперед загрузили работой практически все студии мира. И китаец, и кореец, и эскимосы, и даже закутанные в хиджаб зрительницы Марракеша плакали, плачут и будут рыдать над хитросплетениями судеб Наташи-Хепберн, Андрея-Тихонова, Пьера-Дано и т.д. и т.п. Число экранизаций только одного романа «Война и мир» перевалило уже за второй десяток.

А ведь есть еще «Анна Каренина», «Воскресение», «Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича»... Удивительное дело: проза Толстого оказалась востребованной жанром «экранизация классики» для самой что ни на есть «наивной» зарубежной публики.

Но на нашей отечественной почве подобным образом обходиться с «Войной и миром» не принято. «Судьба “Карамазовых” будет нашей историей Атридов, троянский цикл мы найдем в “Войне и мире” и Федру – в “Анне Карениной”»³.

Уже в начале прошлого века богатую сценическую судьбу «большим романам» предсказывал русский ум, с годами их субстанциональность становилась все более очевидной и для нашей сцены, и жизни вообще. А потому всякая экранизация, и уж тем более сценическая версия «Войны и мира», априори претендует на нечто большее, чем «яркая, веселая и очень трогательная история». Дело даже не в том, что от обращения к толстовскому роману мы волей-неволей ждем отражения вопросов «высшей ступени, до которой может достигать ум человека», а именно «...о назначении человека, о будущей жизни, о бессмертии души...»⁴, но и в том, что каждая следующая версия «большого романа» привлекает нас тем, как именно будет решена проблема докучных кусков, где «автор спорит с самим собой», иными словами, вопрос воплощения на сцене эпической сути романа.

Вариантов инсценировок «Анны Карениной» и «Воскресения» на рубеже XIX и XX вв. было значительно больше, чем сценических обращений к «Войне и миру». К тому же, у «Войны и мира», в отличие от других романов Толстого, нет канонической инсценизации, от которой как от печки отталкивались бы рецензенты. Ни один из «основоположников» отечественной режиссуры этот роман не воплотил, хотя идеи такие были и у Станиславского, и у Мейерхольда, и у Немировича-Данченко. И все-таки небезынтересно выстроить историю сценического освоения романа русской сценой от 1897 до 2015 гг., тем более что материал этот почти не исследован.

2. Детская мысль

В отличие от кинематографа, отношения сцены с прозой Толстого складывались непросто. Будучи автором трех известных и неплохо принятых театром пьес, Лев Николаевич, вероятно, немало бы удивился, узнав, что сегодня (впрочем, как и сто лет назад) «инсценировки романов Толстого



Пол Дано – Пьер
Безухов.
«Война и мир»,
мини-сериал BBC

более часты в театрах всего мира, чем собственно пьесы»⁵. Зная о выношенном и страстном отношении Толстого к драматургии, назначению театра и драматического писателя, выраженному в критическом очерке «О Шекспире и о драме» 1907 г., где Толстой предъявляет счет самому автору «Гамлета», мы могли бы ожидать столь же жесткого «спроса» и с авторов, изъявляющих желание инсценировать толстовскую прозу... Но это не так.

Мнение Достоевского о переделках в пьесы его романов и заветный абзац из письменного ответа классика кн. Варваре Оболенской, задумавшей перенести на сцену его «Преступление и наказание», не цитирует сегодня только ленивый⁶. А вот об отношении Льва Толстого к инсценировкам его прозы доподлинно известно немного, хотя этот вопрос интересует нас в той же, если не в большей степени. Факт, что инсценировки «Анны Карениной», «Воскресения» и даже «Войны и мира» появлялись в печати и ставились при жизни яснополянского гения; факт, что на страницах рукописей первых инсценировок можно разглядеть пометы: «Переделка для сцены с разрешения графа Толстого из романа того же названия». Показательно, что в конце XIX – начале XX в. одновременно происходит настоящий бум постановок романов Толстого и Достоевского на фран-

цузской, британской и даже американской сценах, «Воскресение» и «Анна Каренина» с успехом идут в Японии. В Ясную Поляну так и сыплются просьбы о разрешении инсценировать то или другое произведение, и практически все они получают – как это не парадоксально – положительный ответ. В статье «Лев Толстой и Франция» описывается курьезный случай: французский драматург, очевидно перепутав Льва Николаевича с Алексеем Константиновичем Толстым, нижайше просит его разрешения на инсценировку... «Князя Серебряного». Вероятно, не дочитав письма, автор «Войны и мира» поставил резолюцию: «Ответить, что не разрешал и не запрещал переделывать моих сочинений в драму»⁷. Итак, «не запрещать», «не вмешиваться» – такова позиция Толстого в отношении сценических переделок. Стояло ли за этим какое-либо принципиальное, сущностное убеждение?

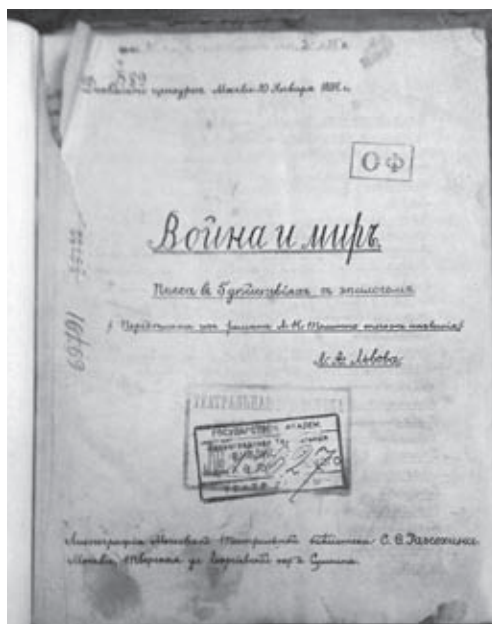
Известен факт, что актер и драматург Александринского театра Григорий Ге лично получил у Толстого разрешение на инсценировку «Воскресения». Это было связано с тем, что дядя актера – великий художник Николай Ге – был в те годы очень близок с Толстым и представил ему молодого родственника. По свидетельству Исаака Файнermana, писавшего под псевдонимом Тенеморо, Лев Толстой прокомментировал событие: «Ох уж эти переделки!

С голоду что не выдумаешь; но мысль о переделках чисто детская мысль. <...> Роман и повесть работа живописная, там мастер водит кистью и кладет мазки на полотно. Там фоны тела, переходные тона, а драма – область чисто скульптурная»⁸. Замечание интересное, если, конечно, поверить на слово Тенеморо, имевшему, как пишет Лев Аннинский, репутацию «неутомимого собирателя слухов и анекдотов о Толстом», впрочем, при полном попустительстве последнего.

Попробуем все же довериться источнику и сравнить отношение к инсценировке Толстого и Достоевского. Оба писателя не препятствуют попыткам инсценировок и вместе с тем относятся к подобным действиям сугубо отрицательно. Однако объяснения такого отношения у писателей различно: первый говорит о формальных отличиях прозы и драмы, второй – о содержательных. Если для Достоевского: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической»⁹, то для автора «Анны Карениной» никакой тайны тут нет, и это естественно, поскольку Лев Николаевич – в отличие от Федора Михайловича, преуспел на обоих поприщах – повествовательном и драматическом. Нет тайны – нет проблемы, а есть только «детский вопрос» авторов переделок, актеров и антрепренеров, жаждущих легких денег, новых ролей и публики, охочей – как сказали бы сегодня – до раскрученных книжек.

Действительно, первые инсценировки «больших романов» наивно и бессистемно редуцировали первоисточник, приспособлявая прозу под нужды театра своего времени, ставя перед собой только задачу драматизации фабулы. Здесь «Войне и миру» повезло значительно меньше, чем другим текстам. Растянутый между Аустерлицким (1805) и Бородинским (1812) сражениями, роман принципиально замешан на том, что Михаил Бахтин потом назовет хронотопом: течения времени (*cronos*) и разорванности пространства (*topos*), где происходят события.

«Войну и мир» можно рассмотреть как уникальную «историю дороги», и в этом я вижу дополнительную притягательность романа для кинематографа. Персонажи и народы непрерывно перемещаются с места на место, именно в дороге герои чаще всего меняют убеждения, меняются их судьбы, в процессе наступлений и отступлений армии меняют полководцев, страны – союзников, перекраивается карта Европы, сдаются и отвоевываются столицы. Илиада «движения народов» сопоставляется с одиссеей персональных судеб. Иными словами, в романе вообще, а в «Войне и мире» в особенности «всякое вступление в сферу смыслов свершается только через ворота хронотопов»¹⁰. Инсценировка Л.А. Львова (дозволена цензурой в 1897 году)¹¹ распотала именно хронотоп. Следуя старым правилам классической драмы, автор пытался унифицировать пространство и сжать время действия. Инсценировка начинается где-то в середине второго тома, Наташа Ростова примеряет к себе того или иного жениха,



Рукопись инсценировки А. Львова

в конце концов соглашается выйти за князя Андрея, принимая одновременно комплименты от Анатоля Курагина. Здесь уже наметилась схема драматизации «Войны и мира», которая будет многократно применяться в дальнейшем: персонажи и сцены «лепятся» к главной линии – любовной драме Наташи Ростовой. Разведенные во времени и пространстве романские эпизоды сватовства князя Андрея и домогательств Анатоля происходят в соседних комнатах в режиме «единства времени».

Инсценировка (обозначенная как «Пьеса в 5 д. с эпилогом: переделана из романа Л.Н. Толстого того же названия») тщательно выводит все любовные треугольники романа: Пьер–Долохов–Элен, Николай–Долохов–Соня, Наташа–Анатоль–Андрей, Соня–Николай–Мари... Театральный жанр этого драматического сочинения определить затруднительно. Хотя в третьей и четвертой частях представлена и смерть Андрея Болконского, и блуждания Пьера Безухова в плену, – комедийность и даже водевильность первых трех актов не позволяет читателю воспринимать события под драматическим углом зрения. Из «Войны и мира» извлекается великосветский материал (как и в первых попытках инсценировок «Анны Карениной»), и хотя автор переписывает диалоги и некоторые монологи прямо из романа, не меняя ни одной буквы, мы не верим, что персонажи произносят текст, который написал Лев Толстой. Монтаж сцен, композиция драматического материала, «сведение» далеко отстоящих друг от друга в пространстве и времени эпизодов в рамках одной светской вечеринки – «убивают» прозу и редуцируют ее героев. Перед нами попытка создания на материале «Войны и мира» «хорошо сделанной пьесы» с тою лишь разницей, что сделана эта пьеса из рук вон плохо: количество персонажей и линий зашкаливает, кульминация происходит где-то за кулисами, в развязке являются новые персонажи, баланс Фрейтага (восходящее и нисходящее действие) не выдержан.

3. «Инсценировочный бум» 1912 г.

Парадокс, но первая инсценировка «Войны и мира», сделанная профессиональным писателем – Федором Сологубом (совместно и по инициативе жены – драматурга и переводчицы Анастасии Чеботаревской) повторяет многие слабости львовской переделки. «Картины из романа Л.Н. Толстого, избранные и приспособленные для сцены Федором Сологубом»¹², охватывают весь роман, инсценировка начинается от первого эпизода, в великосветском салоне Анны Павловны Шерер, и заканчивается драматическим переложением эпизода встречи Наташи и кн. Марьи с Пьером после освобождения Москвы и мечтами девушек о новой жизни и новой любви. Не обходя вниманием ни одной из линий романа, Сологуб, тем не менее, гораздо более профессионально, чем Львов, делает дайджест по первоисточнику, во всяком случае, в композиции инсценировки заложены некоторые временные разрывы, сцены, буквально выхваченные из потока событий, смонтированы так, что хронотоп «Войны и мира» все же ощущается. Несмотря на то что и здесь фабула «скользит» по узловым эпизодам любовной линии Наташи, светская жизнь, любовные объяснения и размолвки у Сологуба не слишком принципиальны, поскольку смысловые акценты расставлены совершенно иначе. Зная характер творчества этого писателя, мы могли бы ожидать от него, например, интереса к масонской линии, но ничего подобного в инсценировке нет.

Дело в том, что сценическое переложение романа создавалось не по внутреннему порыву, а непосредственно к столетию Бородинской битвы. Сологуб участвовал в конкурсе на лучшую пьесу о событиях 1812 г., объявленном дирекцией императорских театров. Первый приз составлял 2000 рублей, к конкурсу допускались не только профессиональные писатели,



Ф. Сологуб

и конкурентов у Федора Кузьмича было предостаточно: в итоге жюри рассмотрело 27 драматических текстов об отечественной войне. А.Р. Кугель шутил, что весной 1912 г. даже пятилетние дети «разделявали Наполеона» в надежде на большой гонорар.

Так вот, намерением Сологуба, и намерением весьма, на мой взгляд, похвальным, было проследить в романе жизнь и судьбу... Наполеона Бонапарта. Во всяком случае, в первой части инсценировки эта идея заявлена достаточно последовательно. Наполеон возникает как внесценический персонаж в диалогах русского «великосветского общества» и русских интеллектуалов – Пьера и кн. Андрея. Здесь рассматривается роль Наполеона в развитии французской революции и влияние этой идеи на русскую мысль – Сологуб принципиально дает дискуссию в салоне Анны Павловны по-русски. Первая сцена инсценировки не позволяет развернуться человеческим отношением или фабуле, она целиком и полностью подчинена спору о значении Наполеона. Во второй картине споры о «великом полководце

Бонапарте» ведут старый князь Болконский и его сын, а после седьмой картины (всего их 14) разворачиваются эпизоды 1812 г., где Наполеон выступает уже как действующее лицо: вдохновляет солдат перед Бородинским сражением, ждет послов из оставленной русскими Москвы. Далее следует картина жесткой народной расправы над Верещагиным, который «предался Бонапарту». Конечно же, сцена эта – при всей двусмысленности и жестокости – метафора «дубины народной войны». Эпизоды, где Пьер находится в плену, тоже не обходятся без Наполеона – именно Бонапарт косвенно виноват в убийстве Платона Каратаева: проезд его кортежа заставил конвой срочно перемещать пленных, а потому – застрелить обессиленного крестьянина. В последней картине Пьер рассказывает Наташе и княжне Марье, как хотел убить Наполеона, но не смог сделать этого.

Судя по замыслу, здесь должна была сложиться история сотворения и развенчания кумира. Возможно, в инсценировке могли столкнуться идеи западного гения и русского Бога – коллизия вполне толстовская, но... К сожалению, линия эта проведена крайне непоследовательно: появление Наполеона как сценического персонажа никак не связано с его внесценическим образом, развязка пьесы будто не имеет к Наполеону никакого отношения вообще. Идея инсценировки заявлена, но – что называется – «не сработана». Во второй части действие концентрируется вокруг той же Наташи Ростовской, однако ее судьба и любовные перипетии вообще не имеют никакого отношения к проблеме «великого человека» и его влияния на русское общество. Что же помешало Сологубу и Чеботаревской последовательно извлечь из романа и разработать только одну тему? Пиетет к великому автору?

Сам Сологуб, известный своими радикальными взглядами на театр, был солидарен с уже процитированным здесь М. Волошиным, полагая, «...что такие великие

произведения, как «Война и Мир», «Братья Карамазовы» и пр., должны быть источниками нового творчества, как древние мифы были материалом для трагедии»¹³. Более того, писатель призывал к свободной интерпретации классических романов: «Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей, – то могут быть романы и драмы о Раскольнике, о Евгении Онегине... которые так близки к нам, что мы порою можем рассказать о них такие подробности, которых не имел в виду их создатель». Однако Федор Кузьмич сам же и признавал, что в случае с «Войной и миром» «... я покорно следовал за автором, не дерзая присочинять свое»¹⁴.

Кому же предназначалась переделка Сологуба? Парадокс, но текст ее читали и даже рассматривали для постановки столь далекие по своим эстетическим взглядам режиссеры, как Немирович-Данченко и Мейерхольд. Директор и режиссер МХТ, сделавший первый шаг в сценическом освоении Достоевского и сумевший наполнить спектакль по «Братьям Карамазовым» (сезон 1910/11 гг.), как писала критика, «фантастической и органической жизнью романа», внимательно присматривался к «Картинам по “Войне и миру”...». Только что в МХТ выпустили «Живой труп», и можно быть уверенным, что чуткий к авторскому вообще и к толстовскому голосу Владимир Иванович смог бы существенно доработать эту инсценировку, но вмешались наследники, не давшие режиссеру права перенести «Войну и мир» на театр. Возможно, сын Толстого вспомнил, что директор и заведующий репертуаром МХТ отверг когда-то написанную Львом Львовичем пьесу «Солдатка»?

Немного позже Сологуб и Чеботаревская добились от наследников разрешения на постановку «Картин...», однако режиссер был уже увлечен другой работой. Остается лишь сожалеть, что судьба трижды «отвела руку» Немировича-Данченко от «Войны и мира».

Авторы переделки обратились в дирекцию императорских театров, справедливо полагая, что на государственных сценах просто обязаны поставить «датский спектакль», параллельно текст был отправлен Мейерхольду, служившему тогда в Александринском театре. Отзыв режиссера, любившего и уже ставившего Сологуба-драматурга – «Победа смерти» (1907) в Театре Комиссаржевской, был вдохновляющим: «Пьесу прочитал вчера вечером. Превосходно сделано. Имею только кое-что сказать по поводу картины смерти Андрея. Но это при свидании»¹⁵. Сцена смерти князя Андрея – картина 11 – наглядно демонстрирует «детскую мысль» инсценировщика: ту грубую простоту, с которой Сологуб переводил сложнейшую вязь толстовского рассказа о человеке, «что уже умер наполовину». Если пытаться «покорно следовать за автором», то задача, выставшая перед инсценировщиком, попросту неподъемна, поскольку в этом эпизоде практически нет прямых диалогов. То, что говорят люди – лишь ширма, за которой происходит процесс «пробуждения-смерти», причем, двое – Наташа и кн. Андрей – уже погружены в эти обстоятельства, а княжна Марья лишь только входит, постигает их. Главные реплики героев проговариваются внутри их сознания, смыслы таятся и вдруг – прозреваются. Словом, перед нами мистическое действо ухода души из тела князя Болконского. Кстати, это вполне мейерхольдовская материя. Сологуб же переводит внутренний план во внешний, получается многословная, лишённая ужаса, пышная и сентиментальная сцена расставания с горячо любимым братом и женихом. Зная, как выстроен этот эпизод у Толстого, Мейерхольд, конечно же, мог иметь некоторые претензии к Сологубу «по поводу картины смерти Андрея».

«Картины из “Войны и мира”...» так и не появились ни на императорских, ни на частных сценах, конкурс выиграли две другие пьесы. Одна из них – «1812 годъ» А.И. Бахметьева – сочинение, куда входили



*В.В. Верещагин.
«Конец Бородинского сражения»*

некоторые сцены из Толстого. Оно шло в юбилейные дни 1912 г. на Александринской сцене в постановке Дарского и Загарова, а в Малом театре ее ставили Айдаров и Платон. И хотя в спектаклях были заняты «звезды» императорских театров: Давыдов, Аполлонский, Варламов, Юрьев, Ходотов, Южин, Остужин, Правдин и др. – успеха они не имели ни у критики, ни у публики. Все газеты единогласно ругали пьесу за безыдейность, иными словами, отсутствие какой-либо объединяющей эпизоды темы; причем критике она подвергалась и за то, что «носит яркий отпечаток заказного патриотизма» (как писал анонимный рецензент «Правды»), и за то, что – как возмущался хроникер «Театра и искусства» – показывает сцены «умалояющие радостное чувство умиления и восторга...»¹⁶ в день славной годовщины.

Однако заслуживает внимания тот факт, что сологубовская мысль передать через «Войну и мир» идею нашествия и изгнания

Наполеона, была отчасти решена в другом опыте инсценировки романа. «Картины 1812 года из романа “Война и Мир” Графа Л.Н. Толстого»¹⁷ сценическое переложение П.В. Данильченко игралось в юбилейные дни в Театре Литературно-художественного общества, иными словами – в Суворинском театре в постановке главного режиссера Николая Арбатова.

Кадровый военный, Павел Васильевич Данильченко служил в лейб-гвардии Измайловском полку, драматургией же занимался в свободное время. Задача, которую поставил перед собою капитан Данильченко, была прежде всего исторической. В драматургическую ткань, помимо романа, вплетены и его документальные источники: «История отечественной войны 1812 года» Богдановича, «Описание Отечественной войны» Михайловского и Данилевского. Предмет исследования автора инсценировки – война 1812 г., история о том, как Наполеон напал на Россию, а русские выгнали его вон. Именно в этой части автора интересует роман Толстого, в поле внимания

инсценировщика попадают третий и четвертый тома «Войны и мира». Пьеса так или иначе затрагивает все важнейшие события Отечественной войны: неудавшаяся миссия генерала Балашова, посланного русским императором к Наполеону для переговоров, обращение Александра к дворянству и купечеству Москвы по случаю вторжения французской армии, Бородинская битва, Совет в Филях, Наполеон на Поклонной горе в ожидании делегаций поверженного города, пленные москвичи в руках французов, уход Бонапарта из Москвы, бегство и отчаяние наполеоновского войска, речь Кутузова перед русскими солдатами.

Русская рефлексия относительно Наполеона и комплекс идей, связанных с ним, интересуют автора лишь постольку, поскольку это работает на фабульную задачу. Например, событие Бородинской битвы дано в диалоге князя Андрея и Пьера в ночь перед сражением и, конечно же, затрагивает «философию войны», автор инсценировки целиком приводит монолог князя Андрея о том, что успех сражения «никогда не зависел и не будет зависеть ни от позиции, ни от вооружения, ни даже от числа», а только от того «чувства, что есть в тебе, в нем и во мне – в каждом солдате».

Однако ни судьба этой идеи, ни психологические аспекты отношений Болконского и Безухова, ни их разбитые сердца не принципиальны для Данильченко. Герои маркированы по отношению к войне: штатский, военный, полководец, солдат, офицер, раненый, пленный. Так Наташа, кн. Андрей, Пьер, гр. Ростов становятся эпизодическими героями – равнозначными по своим функциям в пьесе, их объединяет то, что все они «сдвинуты» войною с привычных мест, все поставлены в обстоятельства, требующие активной перемены: места обитания, мыслей, чувств, образа действия. Лишь Кутузов и Наполеон появляются в инсценировке несколько раз. Именно они – герои, принимающие решения, противостоящие друг другу. И это, как ни странно,

срабатывает, возникает довольно стройная, внутренне непротиворечивая композиция, своеобразный «горизонтальный срез» многочисленных линий романа, иными словами: что случилось с его персонажами в 1812 г. Хотя такая версия не содержит развернутых судеб героев, она хранит хронотоп романа. В центре внимания автора – жизнь и судьба Отечественной войны, и таким образом Павел Данильченко впервые в истории инсценирования «Войны и мира» решает задачу создания эпического полотна по роману, возможно, даже не ставя перед собой таковой.

Юбилейный спектакль суворинцев был принят более благосклонно, чем александринский «1812 год». «Инсценировка сделана с чутким вниманием к великому произведению: ни одного слова от себя; все толстовское»¹⁸. Тот факт, что рецензент «Театра и искусства», скрывшийся под псевдонимом *Импр.*, не заметил соединения толстовского текста с другими источниками в «Картинах 1812 года», содержит нешуточный комплимент автору инсценировки, при том, что имя Данильченко в рецензии даже не упомянуто. В том же выпуске журнала его главный редактор А.Р. Кугель заметил, что после Александринского юбилейного спектакля в Театре Суворина «чувствуешь себя как в раю и не только потому, что отрывки из Толстого захватывали своею красотою, но и потому, что играли бодро и любовно. И тут, разумеется, было не Бог знает что. Однако видно было, что люди понимают, что они делают»¹⁹.

Что ж, принцип, выбранный Павлом Данильченко для композиции инсценировки, вполне укладывался в формулу Достоевского, предлагавшего брать для перевода на сцену лишь часть романа или его эпизод. Фактически это был первый опыт подобного рода в отношении больших романов Толстого; отрадно, что именно он был представлен на сцене профессионального театра, однако являются ли юбилейные спектакли императорских театров и



И. Судаков

Театра Суворина первыми сценическими воплощениями «Войны и мира», а 26 августа 1912 г. – датой сценической премьеры романа, установить пока не удалось.

Патриотический пафос романа был востребован еще не единожды. Хронологически забегая вперед, стоит вспомнить об еще одном опыте инсценирования романа Малым театром. Речь идет о спектакле «Отечественная война 1812 года», эта постановка пришлось на годы другой – Великой Отечественной войны, премьера состоялась в Челябинске, где театр находился в эвакуации, 24 февраля 1942 г. Поставил этот спектакль выходец из МХАТа Илья Судаков, роман был инсценирован им в соавторстве с Н. Горчаковым и Н. Кругаковым. События романа-эпопеи Толстого оказались не просто актуальными, но злободневными, спектакль имел оглушительный успех. Действие инсценировки – как и у Данильченко – вращалось вокруг событий войны, с той только разницей, что гораздо подробней была представлена линия семейства Ростовых: трагические судьбы

Наташи и Пети давались симметрично: сестра теряла любимого, брат отдавал жизнь за Родину. Естественно у зрителя возникали прямые аллюзии на собственные потери.

Интересно, что в инсценировке присутствовал Чтец, его роль исполнял А. Остужев. На этот прием, как признавался сам режиссер, его вдохновили опыты Вл.И. Немировича-Данченко, с которым Судаков работал во МХАТе на «Воскресении». Очевидно, что Чтец был использован здесь чисто информативно: с помощью небольшого куска толстовского текста он в начале и в конце каждого действия вводил зрителя в его контекст.

Спектакль завершался на том духовно-подъемном эпизоде романа, которым рекомендовал закончить инсценировку Данильченко хроникер «Театра и искусства»: «...имеются две картины совершенно ненужные, как напр. две последние картины, значительно ослабляющие впечатление...»²⁰. Действительно, у Данильченко в финале инсценировки есть эпизод «на bivуаке», где русские солдаты ночью у костра

обсуждают, что трупы французов выглядят гораздо приличнее, чем скоропортящиеся русские трупы. Эта жуткая сцена прерывается комедийным приходом двух французов: офицера и его денщика. Здесь как будто подводятся абсурдные итоги войны: не отечественной и патриотической, а войны как человеческой бойни. Понятно, что такой эпизод не мог войти в инсценировку 1942 г., заканчивающуюся репликой Кутузова: «Победа совершенная, и Россия не забудет вас!». Так композиция по роману, созданная на основе эпизодов Отечественной войны 1812 г., дважды сработала в его сценической биографии; как ни парадоксально, но первый, верно найденный ключ к «Войне и миру» открывал для сцены именно «войну». «Мир» же ждал своего сценического воплощения. Ждал сценического воплощения и «Мир».

Давно замечено, что при смене орфографии название романа-эпопеи стало пониматься упрощенно – как антиномия военного и мирного существования людей определенной исторической формации, однако автор и его современники воспринимали его иначе. Имя романа не раз менялось по ходу работы над ним: «Все хорошо, что хорошо кончается», «Тысяча восемьсот пятый год» и наконец – «Война и Мир». Именно «Мир» отвечает за эпическое начало романа, означаемое многосоставно: это и крестьянский сход, и будничное течение жизни, и внутренняя Вселенная

отдельного человека и геометрия мироздания и «царство правды», о котором говорят на переправе Пьер и кн. Андрей. Ценность нашего «троянского цикла» именно в единой картине «мира», создаваемой эпическими средствами. Разумеется, заключает в себе философское значение и «Война»: это не только битвы и перемещение войск, это война честолюбий, внутренняя война, ненависть и пр. Однако в первой половине XX в. театр, как и обычная читающая публика, делил содержание романа на две части – мирную и военную. Для иного понимания «Войны и мира» сцене необходимо было увидеть в романе не только фабулу и героев, но всю глубину повествования.

4. Материал и стиль

Сценическая биография «Войны и мира» на первый взгляд не имеет отношения к опубликованному в 1928 г. исследованию Виктора Шкловского «Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”»²¹. Однако это сочинение – веха в осмыслении романа, и оно прямо или косвенно повлияло на театральную историю «Войны и мира».

В книге Шкловского приводятся интересные факты о том, как приняла «Войну и мир» эпоха, в которую роман был написан (60-е гг. XIX в.). Время диктовало критику «крепостнического тона», пеняло на «отсутствие в романе разночинцев».



В. Шкловский

Говорили о напыщенных неживых диалогах, писали о том, что Толстой к четвертому тому устал и старался роман поскорее закончить, отправив в мир иной одних героев и пережив других. Некоторые отзывы сегодня вызывают оторопь: «...бессмысленная, ленивая, обжорливая жизнь московского общества и богатых помещиков, вроде Ростовых; затем, величайшие беспорядки везде, особенно в армии ... выведена на сцену целая толпа трусов, подлецов, воров, развратников, шулеров; ярко показана грубость и дикость народа...»²². «Однако, – утверждает Шкловский, – ...при потере остроты, первоначальной злободневности романа, роман был введен общественным сознанием в общий ряд русской литературы и дошел не до того читателя, для которого был написан...»²³. Согласимся, через полтора века отзывы современников о «Войне и мире» кажутся нам если не глупыми, то совершенно ненужными, периферийными по отношению к тем качествам романа, за которые ценит его читатель XXI в.

Так вот, практически та же судьба постигла «Матерьял и стиль...» Шкловского, современники отнеслись к этой работе сдержанно. «Какая культурная значимость этой работы?», – вопрошал Осип Брик. И сам же отвечал, что Шкловский показывает на примере «Войны и мира»: роман – не документ, а документ – не роман. Роман создается для того читателя, что хочет «получить эмоциональную зарядку от Наташи Ростовой»²⁴. Сегодня эта мысль не нуждается в доказательствах, а право автора интерпретировать как жизненный, так и исторический материал, уже и не право, а обязанность. Более того, в конце XX в. сформировалось мнение, что никакой разницы между исторической реальностью и вымыслом, между *fiction* и *non-fiction* попросту нет, поскольку и то, и другое есть текст и только текст. Но и за много десятилетий до того, как этот тезис был сформулирован французским философом Жаком Дерридой, российский театральный критик

Александр Кугель писал: «Русское общество мыслит и чувствует эпопею 1812 года через роман “Война и мир” Толстого»²⁵. Автор рассуждает о том, что сила романа «поборола» все другие тексты об Отечественной войне, в том числе и исторические. Таким образом еще задолго до Шкловского русская мысль разрешила вопрос о жизненном соответствии художественного текста, а более поздняя философия вообще поставила между действительностью и текстом знак равенства.

Тем не менее исследование Шкловского отнюдь не утратило актуальность, в том числе и в интересующем нас аспекте инсценирования «Войны и мира». Сила этого сочинения кроется не в том, что автор подробнейшим образом сличает исторические источники с высказываниями и деяниями Наполеона или Барклай де Толли в романе или же проводит дотошное сопоставление употребления французского языка в салоне Анны Павловны Шерер и в жизни аристократического Петербурга в первом и втором десятилетиях XIX в. Сила и мощь исследования – в анализе нарративных стратегий, которые использует Толстой в романе «Война и мир». Впервые вводя термин «остранение» именно в этой книге, Шкловский отмечает, что у Толстого часто используется такой прием: вещи вырываются из привычного круга и поэтому воспринимаются как «странные». Как правило прием «остранения» конструируется так: событие или явление показаны глазами кого-то из персонажей, и этот герой в силу своих личных обстоятельств (незнания контекста или особого внутреннего поглощения другими событиями или чувствами) видит лишь поверхность событий, не понимая ни внутренних связей, ни значения – то есть «вещи не узнаются». Такова сцена в опере, данная глазами Наташи, поглощенной в тот момент своими чувствами к Анатолию; Бородинская битва, увиденная читателем через лорнет Пьера Безухова; Аустерлицкое сражение, данное

глазами аудитора; и наконец, Совет в Филях, подслушанный с печки крестьянской девочкой Малашей. Согласимся, разная «оптика», когда читатель воспринимает события через персонажей – не Толстым открытый, однако, его излюбленный прием. И пользуется им Лев Николаевич многократно – даже там, где острания как такового не возникает. А возникает вот что: глазами кого-то из героев мы видим лишь цепь «означающих» механических передвижений и должны до поры до времени лишь строить догадки об «означаемом» – сути того, что происходит. Таков, например, брачный сговор Безухова и Элен Курагиной, срежиссированный князем Василием, который подается через оптику Пьера. Или же извещение русского царя о том, что наполеоновские войска перешли границы России: во время бала в Вильно Борис Друбецкой наблюдает за механическими передвижениями государя и его адъютанта – генерала Балашова – и постепенно отгадывает значение этих движений и жестов. Шкловский называет подобные приемы «стилем» Толстого. Формальная школа на то и числилась формальной, что выстраивала четкие границы между формой и содержанием, материалом и приемом, однако же и сам Шкловский признавал «содержательность» толстовского «приема»: «Конечно, лучшими сценами в романе оказались те, где стилевые навыки и приемы Толстого получили наилучшую мотивировку, – это сцена умирания Андрея Болконского, когда мир остранен тем, что распалось его обычное восприятие, т.е. Андрей Болконский, умирая, болен стилистическим приемом Толстого»²⁶. По-моему, это лучшее место у Шкловского. Герой умер, потому что «заболел» приемом автора и довел «остранение» до логического конца. Так – по Шкловскому – формальное и содержательное встретились в одном из сильнейших эпизодов «Войны и мира».

В одно десятилетие со Шкловским, лишь несколькими годами раньше, вели-

чайшим русским мыслителем Михаилом Бахтиным был задуман и прочитан цикл лекций, впоследствии опубликованный под названием «Автор и герой в эстетической деятельности». Здесь вводились два очень простых понятия: «событие рассказа» и «событие рассказывания», то, что потом структуралисты стали называть «фабулой» и «дискурсом». Тогда же, в эпоху структурализма, сформировалась новая дисциплина «нарратология», изучающая разнообразные «способы рассказывания» о событиях. «Понятие “стратегия” применительно к нарративу означает определенную организацию поэтики – системы выразительных средств повествовательного произведения – с целью достижения того или иного воздействия на читателя»²⁷. Тогда же было замечено (в частности Р. Бартом), что, когда мы имеем дело с романом, бессмысленно говорить о героях или событиях как таковых вне стратегии их представления нарратором. И вообще событие рассказывания гораздо реальнее и важнее, чем событие рассказа. Применительно к инсценированию это означает, что прежде, чем создать сценический вариант, инсценировщик должен тщательно проанализировать нарративные стратегии автора.

Согласно сегодняшним исследованиям²⁸ нарративная стратегия – помимо формальных элементов (композиция событий фабулы, оптика представления событий и т.п.) – включает и содержательные, например, отношения нарратора и героя, нарратора и читателя (подробно я пишу об этом в книге «Как инсценировать прозу»).

Нарративная стратегия в романе «Война и мир» составляет сложнейшую систему, куда включен и хронотоп романа, и риторика автора относительно движущих сил истории, и его метафизика, и представление событий через оптику того или иного героя, и способ передачи психологии, анализируя который тот же Шкловский находил, что «колебание в себе, типичное для героев Толстого», является «его основным приемом»,



М. Булгаков

и отношение нарратора к тому или иному персонажу, которое выстраивается в том числе и за счет того, что некоторым героям, к примеру Наполеону, такое колебание не свойственно²⁹. Исходя из этой логики, если инсценировщик «Войны и мира» видит свою задачу лишь в том, чтобы драматизировать любовную линию Наташи Ростовой, он уже на уровне замысла «убивает» прозу. Как перевести на сценический язык толстовское «остранение» – вот в чем вопрос, и это отнюдь не ремесленная, но художественная задача.

Общеизвестно, что Вл.И. Немирович-Данченко был первооткрывателем переложения «на театр» материи романа. Прием, найденный им в «Братьях Карамазовых» 1910 г., был развит в толстовском «Воскресении», поставленном на сцене МХТ через 20 лет. Здесь Лицо от автора – В.И. Качалов – выводил действие спектакля не только в надбытовую, но и в «над-драма-

тическую» стихию: герой Качалова останавливал и комментировал действие, оценивал поступки героев и артикулировал их потайные мысли. Реальный исполнитель роли Неклюдова – В.Л. Ершов – оказался одним из самых молчаливых персонажей спектакля, фактически его «партию» исполнял Качалов, но не в драматическом, а в эпическом ключе, рассказывая зрителю о мотивах поступков, воспоминаниях, чувствах героя. Это и был эпический театр, только в ином, нежели брехтианский, модусе: театр, вышедший из интуитивного понимания Немировичем-Данченко нарративных стратегий романа «Воскресение». Но такой подход театра к «Войне и миру» возник много позже – в конце XX – начале XXI в. Этот опыт мы проанализируем во второй части этой работы. Пока же – нельзя обойти вниманием еще один чрезвычайно примечательный опыт инсценировки «Войны и мира».

5. «Слово Толстой приводит меня в ужас...»

Михаил Булгаков сел за «Войну и мир» приблизительно через год после громкого успеха мхатовского «Воскресения». И нет ничего странного в том, что по страницам инсценировки разгуливал Чтец, иногда делая связки между сценами, а порой вставляя свое словцо и в течение оных. Фигура Чтеца сначала появилась в более известной инсценировке Булгакова – переложении гооголевских «Мертвых душ».

Исходя из личных обстоятельств Михаила Афанасьевича, можно предположить, что инсценизация толстовской эпопеи была запасным вариантом заработка, причем – последним из запасных. Поначалу писатель заключил договор с ленинградским Большим драматическим театром, потом этой работой заинтересовался Немирович-Данченко, последовал второй договор на сценическую версию «Войны и мира». Вскоре пьесой заинтересовался один из бакинских театров: приближалось 120-летие Бородинской битвы – а именно эти годовщины, как мы помним, и провоцировали сценический интерес к роману в первой половине XX в.

Но дело осложнялось тем, что и в БДТ, и во МХАТе в 1931 г. приняли к постановке неожиданно получившую визу Реперткома булгаковскую «Кабалу святош». Конечно же, именно «Кабалу...» жаждал видеть драматург на главных сценах Москвы и Петербурга. И когда оба спектакля были закрыты – в БДТ на стадии распределения ролей, а во МХАТе после девятого представления, – осадок от несостоявшихся постановок «Войны и мира» добавил в чашу горечи лишь несколько капель.

С другой стороны, нельзя назвать «многоэтажную постройку “Войны и мира”» (так отрекомендовал директору БДТ свою работу Булгаков) делом чисто ремесленным, поскольку вообще-то отношение автора «Мастера и Маргариты» к автору «Войны и мира» было более чем

серьезным. Вспомним, булгаковский герой Максудов рассвирепел, когда издатель Рудольфи отрецензировал его роман «Черный снег» одной фразой: «Толстому подражаете». Вернув вещам свои имена, отметим, что влияние Льва Толстого на первый роман Михаила Булгакова было столь очевидным, что этот факт признавал сам писатель. Недаром на одном из рукописных вариантов инсценировки рукою Булгакова сделано признание: «работу над инсценировкой *Войны и Мира* я начал 24-го сентября 1921 года... Но потом, увы, я бросил эту работу и возобновил ее только сегодня, 22 декабря 1931 г.»³⁰. На самом деле, как считают многие исследователи³¹, в 1922–1923 гг., работая над «Белой гвардией», Булгаков не вполне бросил «Войну и мир», напротив, он фактически использовал идеи и некоторые приемы Толстого (например, выстраивая в романе толстовское отношение нарратора как к историческим событиям, так и личностям, которые двигают историю). История Украины времен гражданской войны, ее фантомы и мифы описаны почти «по образу и подобию»: чего стоит только представление в романе Гетмана Всея Украины, или совсем уж ироническое и даже глумливое отношение нарратора к сменившему этого правителя «Пэттуре» – все это следствие сильнейших родственных связей романа Булгакова с толстовской эпопеей. Семья Турбиных сочинялась не без влияния толстовского семейства Ростовых, Николка «списан» с Пети Ростова, а в чертах Тальберга угадывается нелюбимый Толстым Берг. Конечно же, инсценировка «Войны и мира» не могла быть сделана равнодушной рукой. След «Белой гвардии» постоянно чувствуется в этой работе.

Булгакова в романе Толстого интересует прежде всего война в буквальном, фабульном ее смысле: судьбы людей, войною испытанных, войною закаленных, войною убитых. Инсценирована лишь вторая половина романа, 1812 год.

В тридцатикартинной пьесе около 115 действующих лиц. У меня есть предположение: памятуя, что идея «эпического полотна» не была реализована в самоинсценировке «Белой гвардии» – пьесе «Дни Турбиных», Булгаков наивно полагал, что ему удастся переложить для сцены эпическую мощь романа Толстого. Любовные линии – как и в «Белой гвардии» – возникают и исчезают на фоне тектонических сдвигов истории, в инсценировке пунктирно отражены судьбы Наташи, Пьера, Андрея, княжны Марьи, Николая и Пети Ростова. Но если в «Белой гвардии» для любви нет и не может быть счастливого исхода, то в инсценировке Толстого нет трагической обреченности: пройдя через испытания, и Пьер, и Наташа, и кн. Марья, и Николай Ростов завоевывают право быть любимыми и любить.

Каждое историческое событие здесь происходит в присутствии того или иного персонажа: в инсценировке есть сцена свидания Александра I с московским дворянством и купечеством, среди которых – Пьер и Петя Ростов, сцена разговора Наполеона с пленным денщиком Николая Ростова Лаврушкой, сцена гибели Пети Ростова, казни московских поджигателей, на которой присутствует пленный Пьер и т.п. С особым удовольствием Булгаков инсценирует эпизод подавления Николаем Ростовым мужицкого бунта, эпизод впервые в истории инсценирования романа входит в текст переложения. Рискну предположить, что это му были особые причины.

С горечью фиксируя в «Белой гвардии» факт исторического поражения русского дворянства и русской дворянской армии, поражения, нанесенного армией мужицкой, Булгаков в «Войне и мире» как будто берет реванш, подробно и любовно выписывая поединок между дворянином и мужиками, где граф не только одерживает безоговорочную победу над взбунтовавшимся тупым и непатриотичным народом, но и завоевывает сердце хозяйки этих мужиков – княжны Марьи.

Внимательно читая инсценировку, мы можем отметить желание ее автора выстроить толстовский многогранный «мир» в обстоятельствах Отечественной войны 1812 г. Ради этой же задачи в инсценировку была введена фигура Чтеца.

Несмотря на то что Чтец выглядит здесь более формальной фигурой, чем Лицо от автора у Немировича-Данченко, он доказывает свою необходимость, хотя лишь в одной сцене: при переложении эпизода смерти князя Андрея. Эта сцена решена у Булгакова коротко и внятно: Наташа видит бывшего жениха уже на смертном одре, их последнее свидание можно прочесть двояко: как свидание с любимой или встречу со смертью. Не знаю, читал ли Булгаков сочинение Шкловского о «Войне и мире» и толстовском приеме остранения. Но кажется, что читал... Явление Наташи предваряет диалог кн. Андрея и Чтеца, где Булгаков при помощи текста Толстого погружает героя в иной, *странный* мир – мир сновидения или же преддверия новой жизни:

«АНДРЕЙ. Да, мне открылось новое счастье, неотъемлемое от человека... Пить!..

ЧТЕЦ. И пить, пить, пить. И ти-ти. И пить, пить, пить... Над лицом его, над самой серединой, воздвигалось какое-то странное воздушное здание из тонких иголок или лучинок...

АНДРЕЙ. Мне надо старательно держать равновесие...

ЧТЕЦ. ...чтобы надвигающееся это здание не завалилось!»³².

Интересно то, что пьеса Булгакова по Толстому, как и его роман «Белая гвардия», заканчивается монологом о звездах:

«ЧТЕЦ. И все затихло. Звезды, как будто зная, что теперь никто не увидит их, разыгрались в черном небе. То вспыхивая, то потухая, то вздрагивая, они хлопотливо о чем-то радостном, но таинственном перешептывались между собой»³³.

Сравним: рассказчик в последнем предложении романа «Белая гвардия» поднимает голову в небо: «Все пройдет <...> а вот

звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. <...> Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?»³⁴. Упоминание о «звездах» хотя бы формально выводит инсценировку «Войны и мира» на иной уровень, намекая, что бытовое и психологическое течение действия погружено у Толстого в «геометрию мироздания».

Так тень собственного романа легла у Булгакова на инсценировку чужого. Он был намерен передать толстовское чувство истории, эпически соединить «судьбу человеческую» с «народной судьбой». Но – несмотря на множество мест действия, более сотни действующих лиц и присутствие повествователя (Чтеца), инсценировка Булгакова – все же попытка драматизации романа. Булгаков-драматург победил Булгакова-романиста. Каждый из героев, коли остается жив, проходит через испытания, претерпевает изменения, оплачивая тем самым будущее счастье – свое и родины, которая также одерживает победу, пройдя через бедствия. Начинаясь со злосчастия (разрыв Наташи с кн. Андреем и нападение Наполеона на Россию), пьеса к финалу гремит победными и свадебными маршами, что, безусловно, «толкает» ее в мелодраматический жанр. Видимо, осознавая слаботи инсценировки, Булгаков писал Евгению Замятину: «Бог мой! Слово – Толстой – приводит меня в ужас! Я написал инсценировку “Войны и мира”. Без содрогания не могу проходить теперь мимо полки, где стоит Толстой. Будь прокляты инсценировки отныне и веки!»³⁵. Судьба булгаковского переложения романа не сложилась ни в БДТ, ни во МХАТе, хотя Немирович-Данченко в конце 1931 г. был как будто заинтересован в постановке, но вскоре его (как это уже случилось в 1912 г.) отвлекла другая работа. Вообще говоря, идея поставить роман посещала основоположников театра неоднократно. У Станиславского интерес к «Войне и миру» впервые возник на волне успеха «Братьев Карамазовых» в 1910 г.

Поздравляя Немировича-Данченко, Константин Сергеевич писал из Кисловодска: «...уже мечтаю об иллюстрации “Мира” в первой половине будущего года и “Войны” в первой половине сезона юбилейного»³⁶ (как мы видим, и здесь не обошлось без юбилея и антиномии частей «мирной» и «военной»). В архиве МХАТа сохранился сценарий «Войны и мира», по нему мы можем проследить первоначальные намерения режиссера. Сочиняя спектакль «в двух вечерах» по аналогии с «Братьями Карамазовыми», Станиславский тщательно «разметил» первый том романа, разбил его текст на акты и картины, затем наметил и содержание «второго вечера», здесь используется четвертый том романа, интересно, что намечены практически те же эпизоды романа, что впоследствии будут использованы Булгаковым, сделан упор не на линию Ростовых, а на линию Болконских. Конечно, этот первый набросок плана будущей инсценировки немного может рассказать о будущем спектакле, гораздо больше о нем сказал бы листочек с черновыми наметками режиссера по распределению ролей... Играла бы Алиса Коонен Наташу Ростову или же княжну Марью, Пьера – Качалов или Москвин? Германова – Элен? Но – увы, такого «листка» история не сохранила...

Оставаясь в планах театра многие годы, роман «Война и мир» так и не был поставлен. Хотя уже после смерти Станиславского, в 1943 г., Владимир Иванович был очень близок к воплощению этой идеи. Зимой он начинает «совещания» по инсценировке «Войны и мира» со своим соавтором по «Анне Карениной», Н.Д. Волковым, и художником В.В. Дмитриевым. Как вспоминал Волков, режиссер замышлял спектакль в два вечера, ему хотелось разработать эпический пласт романа, развивая достижения толстовского «Воскресения»³⁷. Но в апреле 1943 г. Немирович-Данченко умер.

Продолжение следует

- 1 «Война и мир»: интервью с Эндрю Дэвисом // BBC.blog URL: <http://www.bbc.co.uk/blogs/writersroom/entries/5bbcb0cb-e28b-4605-894c-d9146f2cecb5>
- 2 Цит. по: Аннинский Л.А. Лев Толстой и кинематограф. М.: Искусство, 1980. С. 48.
- 3 Волошин М.А. Имел ли Художественный театр право инсценировать «Братьев Карамазовых»? – Имел // Утро России. 1910. 22 окт. № 280.
- 4 Толстой Л.Н. Детство // Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1984. Т. 1. С. 68–69.
- 5 Полякова Е.И. Театр Льва Толстого. М.: Искусство, 1978. С. 321.
- 6 См.: [Ф.М. Достоевский – В.Д. Оболенской. 20 января 1872 г.] // Достоевский Ф. М. Поли. собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 225.
- 7 Чистякова М. Лев Толстой и Франция. М.: Изд-во АН СССР, 1937. С. 109.
- 8 Тенеморо И. Л.Н. Толстой о театре // Театр и искусство. 1908. № 21. С. 580–581.
- 9 [Ф. М. Достоевский – В. Д. Оболенской. 20 января 1872 г.]. С. 225.
- 10 Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 406.
- 11 Толстой Л.Н. Война и мир. Инсценировка Л.А. Львова. – Пьеса в 5 д. с эпилогом: переделана из романа Л.Н. Толстого того же названия. Москва. 1897.
- 12 Сологуб Ф.К. Собр. соч.: в 2 т. СПб.: Навьи Чары, 2001. Т. 2. С. 3–121.
- 13 Письмо Ф. Сологуба к А. Измайлову // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 2. № 7. Л. 45 об. – 46.
- 14 Там же.
- 15 Цит. по: Рощина Н.А. Из истории инсценировок «Войны и мира» на русской сцене // Л.Н. Толстой: статьи и материалы. Горький: Изд. Горьковского ун-та, 1966. С. 178.
- 16 Импр. Малый театр // Театр и искусство. 1912. № 36. С. 678.
- 17 Данильченко П.В. Картины 1812 года / П.В. Данильченко; автор инсценируемого произв. Л.Н. Толстой. СПб.: Издание «Северной театральной библиотеки им. К.П. Ларина», 1912.
- 18 Импр. Малый театр.
- 19 Кугель А.Р. Заметки // Театр и искусство. 1912. № 36. С. 686.
- 20 Импр. Малый театр.
- 21 Шкловский В.Б. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1928. – 249 с.
- 22 Страхов Н.Н. Критические статьи. Об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом. СПб.: 1887. С. 240–241.
- 23 Шкловский В.Б. Указ. соч. С. 238.
- 24 Цит. по: Березкин В. Виктор Шкловский. – М.: Молодая гвардия, 2014. С. 91.
- 25 Ното Novus. Заметки // Театр и искусство. 1911. № 35. С. 665.
- 26 Шкловский В.Б. Указ. соч. С. 107.
- 27 Ковалев О.А. Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского). Барнаул: Изд. Алтайского гос. ун-та, 2009. С. 55.
- 28 См.: Тюпа В.И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 8–25.
- 29 См.: Шкловский В.Б. Указ.соч. С. 175.
- 30 Булгаков М.А. Собр. соч.: в 10 т. М.: Голос, 1999. Т. 6. С. 687.
- 31 См. в частности: Лурье Я.С. После Льва Толстого. Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века. СПб.: «Дмитрий Буланин», 1993. С. 118–122.
- 32 Булгаков М.А. Собрание сочинений в 10 т. Т. 6. С. 688. С. 247–248.
- 33 Там же. С. 264.
- 34 Булгаков М.А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. С. 303.
- 35 Булгаков М.А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. С. 688.
- 36 Станиславский К.С. – Немирович-Данченко Вл.И. Телеграмма от 16 окт. 1910 // Ежегодник МХАТ. 1943. С. 670.
- 37 См.: Волков Н.Д. Работа В.И. Немировича-Данченко над инсценировками произведений Толстого // Научно-творческая конференция о творческом наследии В.И. Немировича-Данченко: Сборник статей. М.: Изд. ВТО, 1959. С. 122–125.

Сергей Эйзенштейн

ЗАМЕТКИ КАСАТЕЛЬНО ТЕАТРА

В фонде С.М. Эйзенштейна в Российском государственном архиве литературы и искусства (Ф. 1923) хранятся две тетради. Первая (Оп. 2. Ед. хр. 1099) озаглавлена: «Заметки касательно театра за время с 13 мая по 25 июля 1919 г. в городах: Двинск, Режица, Торопец и Холм во время служения в I-ом военном строительстве Армии Латвии» (Л. 1). В ней – 28 записей (№№ 1-28; Л. 2–68). Вторая (Оп. 2. Ед. хр. 1100) озаглавлена: «Заметки касательно театра, также некоторые мысли об искусстве вообще, г. Холм Пск[овской] губ[ернии] и г. Великие Луки, за время с 25/VII – 13/XII 1919 г.» В ней – 32 записи (№№ 19–60; Л. 2–78).

Это первое значительное (не только по объему) произведение молодого человека, выбравшего стезю служителя Мельпомены. Большая часть записей (первая тетрадь – целиком, а вторая – наполовину) была опубликована в Альманахе «Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра». Вып. 2. / Составление и научная редакция Владислава Иванова. М.: Эдиториал УРСС, 2000. С. 199–244 (тексты Эйзенштейна). С. 261–272 (комментарии).

Во введении ко II разделу «К столетию со дня рождения С.М. Эйзенштейна» составитель сокрушался, что в «публикацию мы не смогли по техническим причинам включить театральные тетради С.М. Эйзенштейна в полном объеме» (Там же. С. 192). Речь шла о второй тетради заметок Эйзенштейна, остальные его тексты напечатаны во 2-м выпуске альманаха целиком.

Ниже печатаются «Заметки касательно театра» С.М. Эйзенштейна, не публиковавшиеся ранее (за исключением № 57, опубликованном нами в сборнике «Эйзенштейн о Мейерхольде», но повторенном ниже для полноты публикации).

Надо сразу заметить, что даты, поставленные Эйзенштейном на первых страницах первой

и второй тетрадей, относятся к первоначальным вариантам «Заметок», которые были при соединении их переработаны и дополнены. Эта работа, как нами установлено, проводилась Эйзенштейном в феврале–мае 1920 г. (см. обоснование в кн.: Эйзенштейн о Мейерхольде. / Составление и комментарии Владимира Забродина. М.: Новое издательство, 2005. С. 312–317).

Ранняя работа открывает в Эйзенштейне два замечательных качества. Он называл себя «автодидактом» (т. е. самоучкой). «Заметки касательно театра» демонстрируют удивительную способность быстрого самообучения: записи неопита театра поражают объемом усвоенного материала по истории театра – от античности через средневековые к театру нового времени, начиная от немецкого романтизма и кончая театром символизма и модернизма. Второе не менее удивительное качество – это творческое освоение методов, стилей, культуры разных театральных эпох: в рисунках персонажей, набросках декораций и костюмов, в решении театрального пространства, т. е. построение своего «воображаемого» театра, конкурирующего с новейшими театральными свершениями, и грезы о театре будущего.

Больше всего в этих проектах «бумажного театра» (аналог «бумажной архитектуры» нашего недавнего прошлого) поражает рано созревающая самостоятельность решений, осознание и выращивание своей индивидуальности. В то время, как в «Заметках» Эйзенштейн грезит о театре будущего и своем месте в нем (*mania grandiosa*, как не без самоиронии автор характеризует свои порывы) – на практике, в реальной жизни он ставит и оформляет спектакли с любителями Военного строительства и как актер работает в провинциальном театре на выходах и в эпизодах.



С. Эйзенштейн.

Рисунки для «бумажного» театра.

Общий вид Театра.

Sir Gay, 17

Все-таки имеет смысл сказать, что чтение «Заметок» связано с определенными трудностями. Хорошо написал об этом В.В. Иванов, его точное наблюдение мы повторим:

«Необходимо сказать о стилистических особенностях записей. Напряженная и трудная мыслительная работа С.М. Эйзенштейна находила выражение в синтаксисе, трудность которого не исчерпывается тем обстоятельством, что долгое время режиссер владел «немецким языком лучше русского». В нем отразилась внутренняя коллизия творческой фантазии и стремления к упорядочивающим схемам, движения мысли и не поспевающего за ним слова. Заинтересованному читателю предстоит не столько «чтение», сколько совместная с Эйзенштейном работа» (цит. по: Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра. Вып. 2. С. 192. В комментариях ссылки на это издание даются сокращенно: Мнемозина-2, с указанием страницы).

В публикуемых ниже текстах к номеру 44 утверждение, что «читателю предстоит не столько «чтение», сколько совместная с Эйзенштейном работа», относится в наибольшей степени.

Тексты написаны Эйзенштейном по старой орфографии. Здесь они публикуются по нормам современной орфографии: с заменой «ятя» и опущением «ера». Текст записан Эйзенштейном практически без абзацев. Для удобства чтения мы выделили в них смысловые блоки и отделили их абзацами. В квадратных скобках заключены восстановленные части слова и необходимые для понимания текста части речи. Все формы выделения слов и фраз переданы курсивом. При двойном подчеркивании фрагмент дается курсивом с подчеркиванием.

№ 43

Одно маленькое «мистическое» замечание о творчестве (в связи с Гоголем¹): одно взять тип (или наделить тип *готовыми* чертами, опять же взятыми), а другое из «доведенных до типа» черточек создать

тип – другое, хотя бы в конце концов вышло бы такое же типичное и живое лицо, как и первое. Тут такая же мистическая разница, как между машинным кружевом и ручным, фототипией и старой гравюрой и т. д. Первое – беллетристы, второе – «писатели» (настоящие, как Гоголь). (NB. Даже наделение типа «выразительными» чертами – ручное кружево.)

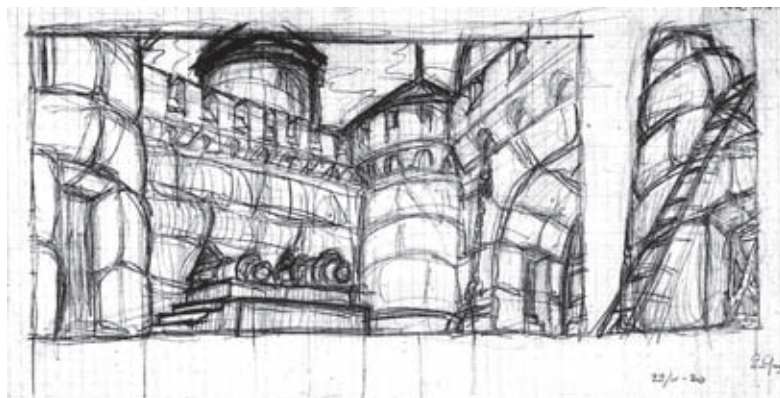
№ 44

15 августа

Опять же вскользь брошенное, просто своим сочетанием двух слов обратившее на себя мое внимание выражение, даже не выражение, ибо то, для чего они сказаны были, совсем не то, на что они меня навели. С. Рафалович («Эволюция театра», изд. Шиповник, 1908²) начинает какой-то абзац (об обособлении «театра от жизни всенародной») словами: «Путь сюжетов и их инсценировок...»³ – да, ведь, в этом вся будущность – слить эти две «вещи», слить воедино, в одно «действие», и получится уже нечто цельное новое (кстати, вопросы вроде «воссоединения театра и народа» мне несимпатичны и кажутся мне такого же порядка, как воссоединение или вообще соединение религиозных обрядов с мужицкими обрядами, учения религии с народными суевериями). Соотношение народа и театра должно уподобляться соотношению народа и религии и тайн религии в древности

у жрецов. Вообще о «тайне» и общности духа (обязательно) народа и «народного театра», духа, но не «всепонимания и всеобъемлемости» народом театра, ибо ему *понятно* пока лишь самое «такое, этакое, не-этакое». Сперва его поднять до полного понимания «настоящего», а пока создать ему театр, который бы он «чувствовал, еще не понимая». Об этом подробнее где-нибудь дальше. Кажется, тут пример и ссылки на античность (о ней, конечно, нельзя «умолчать», когда вопрос идет о «народном театре»⁴): идея рока и красота языка, сконцентрированность действия, гениальность древних поэтов – «чувствовалась» толпой, но, я думаю, вряд ли кто-либо из нее «понимал» все это (в трагедии, в сатире *не то* – Аристофан⁵), но дальше.

О «обязательном единстве автора и режиссера» и о слиянии этих двух «враждебных» элементов в одно лицо, которое бы и творило «действие», пишется сейчас очень и очень много. (Я полагаю, что термин «Театр одной воли» Сологуба⁶ это и выражает, но, прожмав⁷ эти философические дебри, в которых постиг весьма немного, изменил взгляд свой. Эх, кажется мне, господа «отвлеченные» теоретики, – не вы постройте новый театр – новый театр за «*практическими*» теоретиками (Вс. Мейерхольд⁸ и пр.) – не забудьте с чего начинаются большинство биографий великих кватрочентистов: «...отец отдал его в обучение золотых дел мастеру...». Из «мастерства» –



Р. Роллан. «Взятие Бастилии». Акт 3-й. Sir Gay, 22/IV -20



«ремесленничества» (в лучшем смысле этого слова XIV, XV вв.), из пыли декорации, построек таких или таких подмостков, проб той или иной краски – вот из чего, из вникания и обогащения, расширения и «доведения до предела⁹ того, что она может дать», всякой мелочи театра, а не в отвлеченном «парении в поднебесьи»! Мысленно представляю себе Шекспира, «бывшегося одним пульсом со своим театром», как он экспериментировал, напрягал и бранил все, все, что можно было (по тем временам) взять от той сцены, единственной (в три «типа» сцены я не вдаюсь, тогда «сценическая (сценографическая) возможность» была больше чем стеснена и поставлена в узкие рамки), но он взял из нее всё. «Взаимодействия» Шекспира на сцену и сцены (ограниченностью своих возможностей) на Шекспира были, вероятно, одинаково плодотворны; как повлиял Ш[експир] на устройство сцены, не знаю – будь в его распоряжении такой же громадный технический инструмент выявления сценических возможностей, как сегодня – оно было бы заметнее и определенно записано. Что же касается влияния сцены на него, то теперь, после исследования Сильверсана (см. №¹⁰), мы ей можем приписать ни одно дивное (без такой сцены «ничемное») описание «местодействия», «сражения» и пр. chef-d'œuvre¹¹ поэзии. Но в силу своей связанности сцена еще и давила

«12 часов Коломбины».

Надписи на рисунке:

Туалет Colombine'y. 7/XII – 19.

Костюм Coiffeur'a – очень затянутый с очень свободными широченными фалдами серо-голубой светлый (предполагается атласный) фрак с серебр. большими пуговицами.

Черные бархатные брюки с большими желтыми kniebänderä'mi [лентами, которые завязываются под коленом]; белые чулки, черные блестящие туфли. Светло-желтая повязка и белое жабо.

Негры с гребнем, щеткой, пудрой, щипцами

Маски Commedia dell'Arte:

Смеральдина



Шекспира, не всегда были такие блестящие «обхождения рамок», как монолог Лира¹², маскирующий «параллельность» действия, или отсутствие занавеса, или пользование этим для обрисовки тревожного настроения солдат (см. упом. статью); сам же Сильверсан приводит примеры неудачного, подчас бессмысленного решения этой задачи «обхождения».

«Ну-с, – скажут, – все это очень мило, пересказ своими словами статьи господина Сильверсана, конечно, очень мило и, м. б., полезно, но... но к чему вы все это, pardon, плетете?» К чему? А вот к чему. Хочу добавить, что в обязанности «слившегося воедино» автора и режиссера должна войти обязанность «строителя своего театра» (resp.¹³ «сцены»), на котором будет «играться» его творение (resp. «совершаться созданное им действие»). Ну? Здесь к его творчеству, чисто поэтическому, присоединится (pardon, отступление – соединение режиссера и «строителя театра» мы уже имеем: Вс. Мейерхольд, Евреинов¹⁴ etc. – не окончательность этой стадии и ее двойные возможности и задачи см. дальше) еще создание параллельно видимой его стороны: с разрешением поэтической задачи будет идти рука об руку задача зрительной ее интерпретации. «Это опять-таки только автор – режиссер», – скажут мне. Нет! Не только! Зря, что ли, я тревожил тень Шекспира в его взаимодействии со сценой и техникой сцены (не только игры). В том-то и дело: творя паралл[ельно] поэтическому творению еще и форму, не только в какой оно изложено, но и в какой оно будет видимо и воспринято (не только перечислением аксессуаров, ремарок для «жестикляции» и цветом декорации и костюмов) – его поэтический замысел будет «модулироваться» (как «необходимость описательных монологов» модулировала, resp. влияла на Шекспировское творчество, дав нам, м. б., одну из наиболее блестящих «страниц» – обратите внимание: «страниц» – термин не театральный, но «необходимость» и «логичность появления» в удовлетворении театрально-сценического требования этого и чуждого «театру» чисто-литературного элемента оправдывает (чего не делает[ся] aujourd'hui¹⁵), когда подобное пристегивается в силу традиции или желания поэта потрепать языком, то и другое sans raison d'être¹⁶ в театре (см. № 42) ему право существования на сцене». Своею неизбежностью

в проведении «театрального» требования (определения места действия, на что не имелось «внешних» возможностей) окупает оно себя это право (тоже отступление «не на тему», но не могу молчать, чтобы было ясно, что тут ничто не противоречит моим основным взглядам на театр: «театр – театр», а не «литература», «кафедра», «трибуна» etc.) и сделается совершенно театрально (resp. зрительно, слухом etc.) воспринимаемым (чего нельзя сказать о многих пьесах, написанных без considérations¹⁷ на то, каким приемом они будут интерпретироваться; с одним желанием «сказать то-то» или «обрисовать такой-то характер» – этих заданий достаточно для «литературной прозы», в театре еще требование – «как я его покажу», «как я проведу его» etc. Отсутствие этих considerations в основах создания творения (вообще или ввиду «не-взятия» максимума от прелести, которую посредством умелого применения они могут дать) доставляет только излишние трудности режиссерам, которым портит кровь и ломает головы в поисках форм, в которых как-нибудь, с грехом пополам (иногда написано так, что и не подберешь ни черта!) были проведены мысли и замыслы автора.

«Эх, батенька, – скажут, – вы не поэт, к поэтике души у вас нет; м. б., к режиссерству у вас сердце лежит, не знаю, м. б., вы в нем что-либо и понимаете или будете понимать, но стойте и не суйтесь в поэзию: всяк сверчок...» – «Pardon», – отвечу я, – но, во-первых, я же осветил одну сторону и пришел к выводу: мысли о сцене (т. е. о том, как будет интерпретироваться «замысел автора на подмостках»), если не будут покидать поэта, будут «модулировать» (оскорбленный «пиит» скажет: «Уродовать! Нельзя ставить красоту поэтического замысла в зависимость от... от... подмостков! Это унижение!») – «Нет, нет», – ответим, – если вы задаетесь такими вещами, то «нэ ходы на мой лавка» в театре, а идешь туда – подчинись известному «требованию» его замысел, но модулировать лишь тогда, когда он будет



Персонажи комедии Аристофана «Облака»

Стрепсиад

думать [о] «тиранической сцене» (т. к. сцена такова, имеет такие-то + такие-то «возможности» – эта часть мое[го] создания не отвечает «возможностям» сцены, на которой я поставлю вещь – вот эту часть моего произведения («Эту часть моей души», – скажет «пиит»!) (или если я немного изменю положение, ход действия, «принорвлюсь», это будет в «возможностях» сцены). Но, позвольте, я вовсе не это проповедую – затем-то я и навязываю автору, кроме режиссуры (что делают все), еще *emploi*¹⁸ строителя «физиономии» сцены! Ведь только если он параллельно творению творит и тот аппарат, который проявит его творение, он может вполне «провести» свой замысел. Допустим какой-нибудь дикий случай или пример¹⁹: без некоторого «коробящего» чувства трудно поставить и представить себе фантастическую (в стиле, напр., Гоцци²⁰ или Гофмана²¹) драму или комедию в современных костюмах и обстановке.

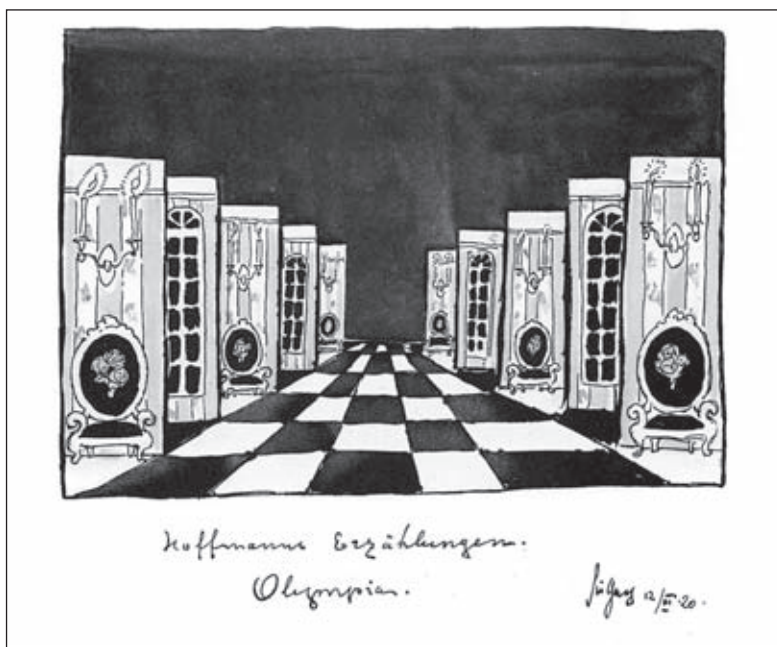




Аристофан. «Птицы».
Секреты костюмов хора.
Sir Gay, 19/VI – 18

Допустим, для примера, что автору удалось написать гениальную «сказку сего дня» – такую, от которой бы не «претило», как всегда претит хоть немного («Hannele» Hauptman'a²²), когда фантастика соединяется с натурализмом – сегодняшним: в костюмах, манерах, прическах, как, например, легко «фантазировать» – resp. делать фантастичными – 30-е–40-е годы (уже не фантастические сами по себе, как какие-нибудь «рыцарские времена») или еще лучше – «чудо» в сегодняшней обстановке (но не под видом сатиры, как «Чудо св. Антония» Метерлинка²³, где дело не в чуде, а в современных людях; а такое этакое в драме «вознесение на небо» (в серьезной, за душу хватающей обстановке), в «калошах и пиджаке», так пусть он придаст своему «творению» такую «форму выразительности» (не словесную, психологическую, а постановочную), чтобы это было не «rigolo»²⁴ или не «наивно» etc.

NB. Пример не совсем удачен. Но, в общем, надеюсь, мысль ясна – поэт создал нечто, до сего времени не поддававшееся интерпретации – это ему «важно», «запрос души», «в этом все» etc. Так пусть же его творческий гений идет дальше – пусть он подскажет ему через то же вдохновение, которое подсказывало ему создание этого «нечто», и тот вид, в котором и «трюки» (resp. механику), которыми он «покажет» его на сцене. Ведь этим мы дождемся новых форм интерпретации, новых «сцен», наконец, театров! Ведь это («Ремесленная сторона», – скажет «пиит».) не унизит автора; наоборот, он сможет сказать «все» (чего не может, если пишет для «коробки» со своими «требованиями»), а во-вторых, создать новую форму театра, а в-третьих, расширить колоссально свою область творчества: м. б., в самой физиономии театральной архитектуры сцены, залы! (Отсюда, по-моему, должно, г. Лукомский²⁵, произойти переустройство «театрального здания» – и не только сцены!) Он сумеет еще добавить больше выразительности, определенности, всесторонности etc.,



Ж. Оффенбах. «Сказки Гофмана». Эпизод «Олимпия». Sir Gay, 12/II – 20

м. б., еще более богатыми средствами, чем только слово (resp. и те «методы выразительности», в коих он еще участвует), своему поэтическому замыслу. Конечно, *это* уже немного утопично. Но «творение своей сцены», никогда не теряя из глаза и параллельного «творения драмы», не только «расширит» горизонты творчества, обогатит театр и его методы несказанно, но и уберекет нас от печали не видеть «в должном виде» поставленных таких *chef-d'œuvre*'ов, вроде «Per Gunt'a»²⁶, который, по свидетельству даже Евреинова, «весьма труден и почти невозможен к сценической интерпретации»²⁷, ибо, конечно, написан *sans considérations*²⁸!

Вообще «параллельному творчеству», о котором разговариваю, позволю себе провести аналогию, взятую не из области искусства, а из практики моей теперешней деятельности – оборонительных работ, а именно: «взаимоотношению» и «сопряженности» окопа и проволочной сети, где вся трудность в таком комбинировании, чтобы начертание окопа отвечало рельефу местности, сеть также, а, кроме того, главное,

чтобы сеть «фланкировалась» огнем из окопа. Вот вам и полная аналогия: окоп («творение») – конечно, главное, но без сети («сценической интерпретации») ничто, или почти ничто («драматическое произведение» «для чтения» – в силу ли намеренности – «Фауст и Город»²⁹ – или невозможности быть поставленным – с точки зрения театра и театральности). Модулирование «изломов» окопа согласно условию фланкирования сети, подгонка ее к нужному положению, то и другое очень усложненное связанностью с рельефом и расположением местности («сценические средства выразительности и интерпретации») – прекрасная притча к тому, что я хотел сказать. Талантливо решенное (вспомним: «чем больше препятствий на вашем пути в разрешении задачи...» – см. № 40³⁰; такой опорный пункт – недоступен), такое произведение прекрасно и окрашено тем, *чем-то особенным*, что дается и проявляется лишь в чем-либо, *трусами* достигнутом (глубина, *inébranlable-енность*³¹, «черноземная сила», дух etc.).

№ 45 (добавление к № 43)

Вспомним еще две манеры «писать человека на картине» (да и вообще живописать) у наших художников и у старых мастеров: «наш» берет и срисовывает натурщика в том или ином положении (т. е. рисует независимо от манеры импрессионистической ли или передвижнической), т. е. «то, что есть» (конечно, творение – «чегонетности» является продуктом «нефотографичности» передачи – это, если бы меня обвинили, что я нашу живопись ставлю в разряд «эстетики второго разряда»³², кстати, «передвижники» именно принадлежат к этому разряду в силу своих принципов писания, все же новые, левые, как хотите, течения – определенно первой – но все это не на тему). Старый мастер, изучивший до тонкости каждую черту (употребляю именно «черту», чтобы подчеркнуть стиль отвечающим обоим аналогизируемым темам термином, аналогию. NB. Там – черту в себе, в характере) человеческого тела, создает в том или ином положении вымышленную – да еще в невозможном на самом деле («чегонетном») положении (вспомним сонм летящих фигур в «Триумфе Игнатия Лойолы» Веронезе³³ – так не подвдвжешь натурщиков! или «Распятая», из коих ни одно не срисовано с распятого человека) – теперешние копировальщики (неуклюжие фигуры исторической нашей живописи, конечно, не всегда – Суриков³⁴) немного исключение, но, если они – исключение – они именно неуклюжи; а иначе – продукт бесконечно кропотливой «срисовки» или «в нужной позе» срисованные «в картину» (материалы к биографии Сурикова, «Аполлон», 1916 г.³⁵) фигуры, или, если пишет портрет, то дает скорее не таковой («Мона Лиза»³⁶), а целый том анализа и выводов, а не отражение. О превосходстве старых мастеров над большим большинством современных (над всеми,

орудующими в указанной сфере и указанными методами – конечно, нет правил без исключения) – очевидно. Отражение действительности и идей, волнующих современность, в творениях (хотя сколь они недостойны этого термина!) беллетристов – не менее и цель и результат и для чего написана сия аналогия в такой же степени.

№ 46

Итак, конкретным выводом из № 42 явилось положение: существуют две эстетики: первая, высшая и вторая – второразрядная. Первая – поклонница претворения дивного вымысла, вторая – «дивного» претворения реальности.

№ 47 (к № 45)

Вспомним еще, что ответил Рафаэль³⁷ на вопрос о том, как он создает таких божественных по красоте мадонн и откуда он берет такие дивные «модели». Ответ гласил, что, созерцая и живописуя с «модели», он в то же время видит и пишет с некоего идеала, которого в действительности нет, но который носится перед ним.

№ 48 (к № 46)

Наличностью эстетики второразрядной (все же тоже эстетики) объясняется такой, часто крупный, успех и популярность многих низкопробных и осуждаемых эстетикой первого разряда произведений и вещей. «Сносность», иногда даже «симпатия» приверженцев высшей эстетики к таким произведениям достаточно ясно объяснены всем присущей «негритянской» чертой наших характеров³⁸.

49

(продолжение к № 44)

Итак, новый автор мне представляется одновременно и полным интерпретатором и автором хормины своего и для своего творения. Что же теперь делать с детищами тех авторов, которые этому не следуют? (NB. Тон, в котором пишу – «нарочит», не могу отделаться от впечатления, что с кем-то полемизирую!) (Как пример укажу на «Дар мудрых пчел»³⁹ Ф. Сологуба – в начале действия он дает вполне определенную картину того, что должны видеть, ясно, какая картина перед его глазами, когда он писал, но именно «картина», а не «сцена с его драмой на ней», а объем возможностей выразительности картины гораздо больше и совсем иной, нежели сцены. Когда пишешь, надо видеть не только живой тип, его движения и антураж, но: «актера в роли этого типа», «движения актера в роли этого типа на сцене», «mise en scène и «постановку», т. е. именно – «творение,



Метерлинк, 6.X.42, Алма-Ата



Ибсен, 16.X.42, Алма-Ата

поставленное на подмостки».) Преимущественно драмы старого театра: для режиссуры – два пути. Или 1°: «совершенно» изучить сцену и технику эпохи создания вещи, воссоздать их и тем «оправдать» все частности пьесы и выполнить замысел автора таким, каким он был в нем, писавшем для определенного театра (в частности, о Шекспире см. по этому поводу Сильверсана), или 2°: если пути к этому отрезаны – отсутствие данных для восстановления таковых, отсутствие средств к полному или даже частичному восстановлению их (напр., воссоздание античного театра для, скажем, «Электры»⁴⁰ где-нибудь, кроме Orange, Сиракуз⁴¹ или т. п. города, имеющего счастье обладать руинами театров, которые можно приспособить к воссозданию) или по другим причинам – режиссеру остается стать

уже после создания вещи ее «соавтором», т. е. сохранивши дух, физиономию (выражаясь вульгарно, но весьма «практически», «все, что можно») и, так сказать, проникшись духом и согласно творению, досоздать недостающую «половину» (что я этому отвожу такую большую часть, м. б., будет обидно для гг. поэтов – живых, а, конечно, очень для фанатичных охранителей памяти умерших, но, как сказал Лютер, в Worms'e: «Иначе – я не могу»⁴²) и сотворить подходящую физиономию на театре, вполне отвечающую (на практике это, конечно, будет лишь «более или менее») творению.

Роль и тут и там трудная и неблагодарная – неблагодарная, вспомним, как благонамереннейшее воссоздание «Старинного театра» потерпело неудачу (свидетельство Мейерхольда⁴³; я не видел) в силу «недовоссозданности»⁴⁴ (опыт первого пути) и яростнейшие нападки на Мейерхольда, «убившего», якобы (статья Аполлонского⁴⁵), Лермонтова в его гениальной постановке «Маскарада». Постановки «Дон Жуана» и «Стойкого принца»⁴⁶ показывают, что второй путь, пожалуй, гораздо благодарнее, да оно и понятно (особенно при талантности режиссера) – как-никак творчество, а не реставрация и археология... Опыты автопостановки («Пелеас и Мелисанда» в постановке Метерлинка в парке, среди руин аббатства, с публикой, следовавшей пешком по аллеям за «ходом – буквальным! – действия»⁴⁷), как бы они сами по себе остроумные и интересные (упомянутый опыт, совсем новый, Метерлинка – читан года 3–4 тому назад в «The Sketch»⁴⁸, нового и еще чего-либо другого не дают, если «постановочный замысел» не был уже в основе «творения» – здесь автор – просто режиссер второго пути только... «немного более близкий» к инсценируемой драме. Конечно, сотни написанных драм вполне и более удовлетворяются сегодняшними ящиками и большего не стоят. Но я говорю о новом будущем театре, которому суждено создать

эпоху. М. б., мои заметки предугадывают одну его черточку. Что такой метод родит новые сценические возможности – неоспоримо. Что сцена не должна быть «одна» – я писал уже давно, еще в Двинске – «каждой вещи своя сцена, если не свое театральное здание и архитектурный фасад»⁴⁹. Сегодняшняя заметка – расширение темы... и указание того плодоносного источника, откуда вместе с чудесами поэзии наиболее пристало родиться новой сценографии, сценотектонике (аналогично архитектонике) вообще – новому театру («практической», «вещественной» его стороне).

№ 50

Как красива мысль об «искренности» в архитектуре, – чтобы внешний вид фасада не лгал против внутреннего расположения (специальный, «профессиональный» пример: недопустимость раскреповки сплошной – внутри – стены, если внутри одно помещение за ней). Осуждение с этой точки зрения странностей Версаля, где одним фасадом (одинаковым) прикрыты царские чертоги, залы и кухни, бани etc. – по внешнему виду не скажешь, что это. Не есть ли это тоже одна из подсознательных, инстинктивных мыслей и не объясняется ли ею такое умиление (кажется, всем присущее) перед русской стариной, столь в этом отношении откровенной – вспомним любой монастырь, подворье («службы»). Конечно, тут, м. б., еще играет роль и Hogart'овский принцип⁵⁰. Все это пишу, внезапно вспомнив при рассматривании неудачно скомпонованной калитки – ворот дома vis-à-vis⁵¹ – всегда меня очаровывавшие ворота церковных и монастырских оград. Знаете, типа [рис.] и проездов под церквями, «надвратными» (видел таковой в Вологде – в женском монастыре⁵² – очень характерно и резко выраженные).

№ 51 (к № 44 же)

Если бы дали гг. поэтам сотворить человека, – ведь не одну всеми чудеснейшими качествами одаренную душу создали бы они – они позаботились бы и о том, чтобы тело его было бы не менее прекрасно. Подразумевая здесь под телом не поэтическую форму произведения – *encore une analogia*⁵³!

№ 52 (к № 44)

Не беру на себя смелость определять, что выйдет, какие задачи и какие именно решения их случатся на намеченном мною новом пути для поэта-драматурга (в немецком смысле этого слова⁵⁴). Как на частный пример возможностей укажу следующие пьесы, скомпонованные со специальным и обязательным исполнением, скажем, в парке с следующей за ней публикой, причем, задавшись этой задачей, этой возможностью, поэт возьмет все, что даст ему нового и преимущественного этот прием. Или, например, драму, рассчитанную всю для исполнения «в», «перед» и «около» портала готического собора – опять-таки взяв из этого материала и своеобразности его все. Причем вовсе не обязательно непременно «упрощение» (это уже касается не меня – любителя простоты и схемы). Упрощением мы стараемся приблизиться к «высоте» стариков, забывая, что часто (например, шекспировская сцена) простота была лишь следствием отсутствия возможности в силу недостатков технически-машинных или изобретательности. Дайте Шекспиру-Dramaturg'у в руки все «театральные возможности» сего дня (световые, механические и пр. и пр. электрические etc.) и вообразите, что бы он создал. Например, опыт усложнения (конечно, не как самоцелью) – зародыш моей мысли постановки «Аглаваны и Селизетты»⁵⁵ в картонном целом дворце с башнею и несколькими залами,

галереей и картонным садом, где последовательно в разных частях его развивалось бы действие. Мотив, взятый из средневекового приема – *mansions'ov*⁵⁶ – дворец своего рода *auf ein andere gestapelte mansions*⁵⁷. Также мои будущие постановки частично перекомпонованных (см. статьи об этом в ч. I) мираклей в перекомпонованной сценировке⁵⁸. Затем еще пример: использование до конца всех эффектов и преимуществ в пьесах, написанных для исполнения в маленькой рощице; на площади; на улице, внизу в диалоге с окнами первого этажа (обхождение больших в данном случае акустических затруднений; световых, костюмных задач, принимая во внимание освещение натуральным светом).

NB. На днях видел в журнале «Пламя»⁵⁹ фотографии драмы, исполненной на Дворцовой площади: «Свержение Самодержавия»⁶⁰. Судя по снимкам – нового ничего (особенно сцена-трибуна у ворот Зимнего дворца), кроме, конечно, некоторой оригинальности мысли и, кажется (фотография: «Гапон⁶¹ ведет народ ко Дворцу»), вовлечения зрителей в «игру» (м. б., если бы эта постановка была бы продумана до конца и использовано все: напр., вовлечение публики в самое «действие» – это лишь мое предположение по фотографии – м. б., этим не задавались, не имели в виду, м. б., даже, судя по раздвигающим толпу «держимордам»⁶², были против этого, а какое бы удовлетворение дало бы такое последовательно проведенное «слияние» нытикам о разделяющей рампе!). Да, пожалуй, именно в такой вещи еще возможно слияние полное – факторы налицо: общность настроения («революционность»), близость всем сердцам; участие в идее, даже связанность с местом («Площадь 9-го января»⁶³).

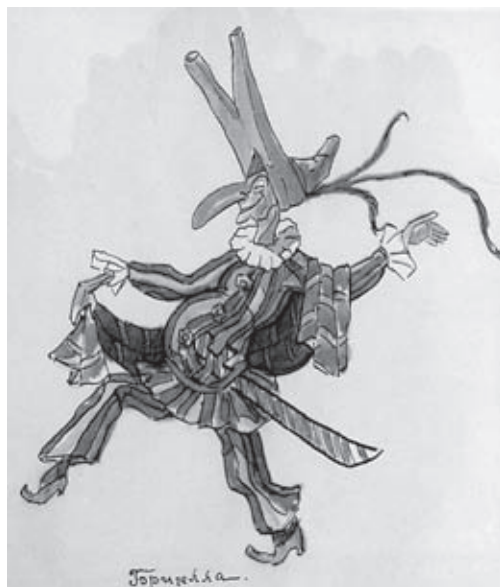
NB. Эти мечтания являются верхом отчужденности моей не только от окружающей жизни, но и от личных политичес[еских] убеждений (по коим я враг этого) и преследуют лишь чисто- и идеально-театральные интересы.

В добавление к № 44, к отступлению о «народном театре» можно это пристегнуть к «понятным» и хоровому началу (о невысокопробной эстетической стороне – не буду говорить – может ли вообще выйти нечто эстетическое из конкубината искусства и сего дня!). Да! (просмотрев еще раз фотографии) такие постановки могли бы сыграть важную роль и сказать «новое слово» (в унисон античному театру) напр. даже такое, как *défilé* «волынцев»⁶⁴, если, если, конечно, ставить на доминирующее или, во всяком случае, не уступающее место «чисто театральное искусство», а не только «идейную», «агитационную» и т.п. задачи.

№ 53

18 сентября

Сего числа начал чтением «Театр для себя»⁶⁵ Евреинова. Не пеняйте, если кое-что будет им навеяно.



Маски *Commedia dell'Arte*:

Бригелла

№ 54

Недавно размышлял о том, что я, собственно говоря, подразумеваю под «театральностью». Пока окончательно формулировать (так определенно, как должны быть ответы на вопросе) не могу и боюсь, ибо в это понятие, кажется, у меня входит многое и не из области «чистого божественного искусства».

Пример: такая мысль. Почему после октября в театрах, в частности Императорских⁶⁶, стало так «паршиво». Неужели пиджаки, рубахи и гимнастерки вместо мундиров, фраков, белых галстуков могут иметь хоть косвенное влияние на «торжество» в сторону отрицательную? Отвечу: да. Эта намеренность, разодетость, парадность и торжественность уже отчасти (заморыш, выродок прежнего) есть та до комично жалкого низведенная доля участия «посюсторонней» части актеров в торжественности

действия – «театральность» в зрительном зале. Теперь же «пиджаки» – дома, курят, едят, сидят, развалившись, на барьерах лож и чувствуют себя нисколько не парадно, а как в своих закислох комнатках и чуть ли не в уютном семейном кругу. Слушать «Демона»⁶⁷, видеть «Стойкого принца» в таком настроении – слишком большой разлад. В «Интимных театриках»⁶⁸ другое дело. Там все намеренно подготовлено к сему.

— Итак, фраки, бриллианты, мундиры, перчатки – тоже атрибуты Вашей «театральности»?

— Да! Ведь, смотрите, не только помешанные на театральности чувствуют, что в театрах от этого «паршиво» – и это мнение у той «толпы», которая не мыслит и «валит» в театр, но, чем меньше индивид думает и работает над вопросом, то есть просто, не учитывая, «высказывается», тем подчас ценнее то, что он скажет, ибо это будет не плодом рассуждения и размышления, а голос инстинкта, а чем



Маски Commedia dell'Arte:
Панталон

К. Гоцци. «Женщина-змея».
Гигант

ниже развитие, тем инстинкт острее. Кому не дано рассуждать и размышлять, дано счастье высказать вскользь, подчас не давая себе отчета, уяснения мысли. («Дуракам – счастье!») Чувство «театральности» – нечто инстинктивное, вообще что-то, что надо «почувствовать» (это слово выговаривается, знаете, с таким движением левого плеча, позвоночника и правой стороны таза вкупе с правой берцовой костью – движение, которым хочет[ся] выразить восприятие души).

NB. Сие в pendant⁶⁹ к «морской зыби», «компактности» и «винтовой лестнице», а также маминым описаниям старинного «пузатенького» чайника из серебра, когда она всячески старалась фигуркой и руками

передать и выразить его форму. Все сказанное выше к описательным материалам театральности посюстороннего театра, считая, что мы сидим перед рампой. Так сказать, кусочек материализма в этом понятии. О «душе и переживаниях» в связи с этим понятием – дальше. Если, конечно, не найду у кого-нибудь готового, меня удовлетворяющего определения.

№ 55

22 сентября

Маленькое отступление.

Меня часто и часто мучила и преследовала мысль о том, почему, собственно говоря, читая что-нибудь серьезное, хотя бы по вопросам искусства, если не нахожу прямо написанным то, что я думаю, а что-либо совсем новое, это новое, однако, моментально начинает казаться своим, знакомым, уже не новым. Нечто подобное, интимность при ознакомлении с картиной дотоле





Маски Commedia dell'Arte:
Арлекин,

Пьеро

неизвестного мастера (считаю нужным тут же отметить важное для дальнейшего вывода, что *не все* новые взгляды и *не все* картины, скажу даже, «далеко не все», производят такое впечатление). Сколь приятно же было встретить у L. Tieck'a в новелле «Die Gemälde»⁷⁰ такой отрывок:

«Raffael und Correggio und Titian regen nur mein eignes Selbst an, das in Vergessenheit schlummert, und das größte Genie, der tiefste Kunstsinn können sich die Gebilde mit aller Imagination nicht erfinden, die ihnen von den großen Meistern vorgehalten werden; und doch wecken diese Werke selbst nur die alten Erinnerungen auf»⁷¹. (Meyers Volks Bücher. L. Tieck. Band 2. S. 199), а в выноске внизу страницы приведены слова Канта: <...>⁷²

Обойдя молчанием вторую цитату, непосредственно мало имеющую общего (и лишь посредством долгой софистической дедукции могущей быть приведенной к чему нам нужно), обратимся к словам

Tieck'a: если мы подставим вместо имен художников имена мыслителей и теоретиков, а вместо «картин» их творения, то что м. б. отраднее такого ответа на мучившие меня два вопроса... Но, не предаваясь умилению радости от этого, постараемся скорей извлечь те выводы, которые можно, из данной фразы, ибо только заметить, привести или выписать мысль – есть еще очень мало похвального для выписочника и его роль в этой мысли наступает лишь при оригинальном из нее выводе или использовании ее. Итак, первое: мы можем получить лишь то, что имеем, косвенным доказательством этого служит еще следующее: не имея в себе всех образов и всех мыслей, мы естественно «не принимаем» всех образов и мыслей, как это мною было отмечено выше, значит имеющийся у нас «бессознательно-ожидаящий» контингент мыслей и образов – ограничен, но раз он ограничен, т. е. имеет свойство, значит он сам существует (черт возьми! Ну и косвенное доказательство!). Отсюда и то, что, прочтя «умную» книгу, я запоминаю лишь то, что ответило или вызывало наружу дремавшее во мне бессознательно-



сознательное; пройдясь по выставкам – я запоминаю лишь то, что для меня «eine alte Erinnerung»⁷³ (кстати, меня смущала и «законность», оправданность, естественность или допустимость того, что из книги я помню лишь что-то малое, свое; с выставки уношу впечатление только от некоторых картин, а прочие мысли и картины – пропали – не есть ли это недоразвитость?). Теперь мне кажется, что это лишь более сильно подчеркнутая индивидуализированность в противовес энциклопедичности восприимчивости, как результат не большей развитости, а большей поверхностности, не глубокой («до корня») приемчивости, а результат «тренировки» в ущерб искренности приятия. Прекрасным доказательным примером может служить следующее: посев в какой-либо части света всех злаков мира – взойдут лишь те, которые могут

здесь взойти, а прочие для этой почвы погибнут безвозвратно. Этим же объясняется и многообразие вкусов и совершенное подчас непонимание и непринимание одними того, что для других очевидно и к приятию обязательно. Этим же оправдано положение, выставленное кем-то из историков литературы XIX в. относительно Жуковского⁷⁴, что, «хотя он почти только переводил, но по выбору материалов для своих переводов, вполне ясно обрисовывается облик его художественной личности».

Этим же положением оправдан и мой импертинентный⁷⁵ возглас где-то в I-й части этих заметок, что я считаю взгляд, разделяемый мной, моим взглядом⁷⁶ – действительно, не будь его уже во мне (правда, в силу моей ограниченности, или неразвитости, или юности, или etc. – молчащим и, м. б., без внешнего толчка



«Строитель Кельнского собора». SE, 1920, 14/IX

молчащим вечно), я не был бы в состоянии не только его разделить, но и (см. выше) сознательно, внутренне (а не тренировочно-внешне) принять.

...Еще несколько формальных (до существа дела уже не касающихся, а лишь по традиции потребных) выкладок и – вот вам апология «социализации мысли» готова: т. е. что выразитель мысли ничуть не выше (взятый абсолютно), чем восприимчиватель ее, т. е. нет великих людей – все равны etc., etc., а есть лишь более или менее благоприятные стечения обстоятельств и условия для кого-либо из толпы, дающие ему возможность формулировать то, что есть во всех. Т. е. прямо низведение гения в толпу! Такое курьезное сооружение, как этот вывод, жаль так бросать, хорошо бы его облечь в водевиль или комедию, тем более, что мне, как стороннику индивидуальности, все равно никогда не уверовать в этот продукт эквилибристики... Да мне это и не важно: писалось это опять-таки как одна из «речей защиты» в том «процессе» самообвинений (параллельно самоанализу), который я веду против самого себя («юридический театр для себя»). Если попутно, м. б., бы состряпать из сего сатиру (совсем в духе древности и их «разговоров»⁷⁷), было бы забавно, если в этих рассуждениях есть, м. б., доля истины (для социалистически мыслящих), тем лучше и тем интереснее переход от обрисовки черт индивидуальной восприимчивости на разрешение вопросов не только «интернациональных», но даже общечеловеческих!

Отбросивши всю эту часть, начинающуюся словами: «...Еще несколько формальных...» – обратимся к первой части и на основании ее перефразируем один из афоризмов («дополним и исправим» – *mania grandiosa*⁷⁸) из «Neue Paralipomena»⁷⁹ Шопенгауэра: § 461

«Mit einem Kunstwerk muß man sich verhalten, wie mit einem großen Herrn: nämlich sich davor hinstellen und warten, daß es einem was sage»⁸⁰.

До «warten» включительно я согласен, а дальше сказал бы: «...bis in Einem ein ebenbürtiger großer Herr erwache und mit obigem in reges Gespräch trete»⁸¹ (или вместо ebenbürtiger – Doppelgänger⁸², что будет более «genau»⁸³).

№ 57

8 октября

Раздумывая, с чего я собственно написал предыдущий №, убеждаюсь, что это опять self-apology⁸⁴ в том, что я не все (далеко не все) в драме «вижу» условно, а некоторые (напр. «Нору»⁸⁵) очень и очень натуралистично. Если держаться еврейновской позиции («Pro scena sua»), где задача режиссуры сводится [к] раскрытию замысла автора и представлению его⁸⁶, то это еще более утешительно! Ставя условно (театрально) то, что автор «видел» натуралистично (житейски, реально, в жизни – калоши и bibelots⁸⁷ в «Норе»), мы уже совершенно Willkür⁸⁸ над священной особой автора.

Чтобы все же держаться милых нашему сердцу форм условности, надо подходить к жизни, так сказать, с заднего хода – через мысль или замысел (напр., «марионеточность» в «Чуде св. Антония» – см. Мейерхольд «О театре»⁸⁹; «хладность и осенность» Эдды Габлер – там же⁹⁰ etc.). Прямой, непосредственный подход к таким натуралистически зачатым вещам должен привести к натурализму. (Можно было бы сие озаглавить «Die erlaubte Willkür des Regisseurs über den Autor»⁹¹.)

Итак, «условный подход» часто – Willkür против автора, но... вместе с тем и коллаборация, ибо этим методом режиссер по-своему и *своими средствами* и силами проводит ту же основную мысль автора. Таковы, по-моему, пути Мейерхольда. Во мне форма уже взяла верх над содержанием (в моих мечтаниях), почему меня «театрально» прельщает столь мало. Все, что мною писалось об «идее», должно быть расширено

и на «содержание» – оно должно родить форму и... только (форму театральности). Конечно, прелесть «чистого содержания», при условии создания театральной формы – более чем почтенно само по себе и желательно! Выбор: «то или другое!» – страшно труден и... неблагоприятен – лучше компромисс: «и то и другое». Да, смотря «Balli» Callot⁹², трудно решить, что великолепнее – фигурки или рисунок фигурок. Но будь они плохо нарисованы, они все же не дали бы того наслаждения, какое дает гениально нарисованный пустяк. Усложняется выбор еще тем, что этакий *chef-d'œuvre* ик одновременно удовлетворяет двум эстетическим запросам. Ну и ладно! Пусть, будем удовлетворять *обоим*, но и именно *обоим*, пусть справедливо – и... не содержанию *par excellence*⁹³, а и театральности постольку же (это – «для других» – для меня театральность – *par excellence*), как меня восторгает не «наивная религиозность» примитивов, а сама «наивность» примитива, или еще вернее, «сам наивный» примитив – его беспомощные ручки, наклоны головок, классический изгиб фигур – все без задней мысли. С Callot я витал слишком отвлеченно и далеко, здесь мои дорогие примитивы меня вывели на истинный путь – не религиозное содержание их меня чарует, а они сами.

Почему же с театром не может быть того же? А ведь даже Мейерхольд пишет, что его негритенки⁹⁴ («Дон Жуан») «не трюк для снобов», а должны перенести зрителя в *siècle Louis XIV*⁹⁵, для того чтобы гротеск Мольера более контрастировал⁹⁶ etc. Почему? Эти негритята сами по себе чарующи – они элементы, плоть и кровь театральности! Зачем им навязывать «представление века Короля-Солнца», когда они представляют большее, в театре единственно важное – театральность. Дав, правда, идя по-своему, продукт чистой театральности, почему Мейерхольд не обратил внимания или не подчеркнул в своей статье именно это – наиболее умное и дорогое достижение – «театральность» своей постановки; а не заслугу дать мольеровски верный подчеркнутый гротеск.

М. б., «бесфундаментальность» (помните, я об этом писал⁹⁷) пугает Мейерхольда, в выражении «трюк для снобов» мелькает именно нечто подобное. Нет, скажу я, если трюк для снобов (а нет ли % и этого в столь «далекой» от сего постановке?) – если результат его тот же – театральность, трюк, пусть неосмысленный, случайный, логически неоправданный, – привет тебе!

А, м. б., оно нераздельно? «Театральный» трюк имеет логический скелет, как наиболее красивой формы купол или свод древности оказался и наиболее конструктивным!? Наиболее совершенный внутренне, театр Шекспира и наиболее театрален?!..

№ 58

1 декабря 1919 г.

Несколько слов о движениях в «12 heures»⁹⁸; процесс рождения: главные собственные движения (полуневолевные) под музыку на балу (танцующие – не во время собственно танца, а при «фланировании» по залу) – ассоциация: трактовка всех движений как танца в «...», поставленной Вс. Мейерхольдом («О театре») – а *posteriori*¹⁰⁰ подведенный логический фундамент – Craig: о подчинении движений актера рассудку, а не чувству («Искусство театра», стр.)¹⁰¹ – вывод: при движениях, трактованных как танец, актер все время занят («связан» – занято не одно «чувство переживания», но и чувство или, пожалуй, «разум ритма», внимание, необходимость «следить за собой», что обуздывает *dies Überwallung*¹⁰² первого) – применительно к актеру, еще творящему ритм и танец, а не уже творящему ритмом и танцем, ибо там ритмичность («условность») одним своим присутствием вытеснит эстетически несовместимое с ним (да и вообще – физически) «чувство натурального, всецелого переживания» («натурализм чувства») и такой идеально-ритмичный актер будет и чувствовать («если это уж так необходимо»)

«ритмично ритму» данной пьесы и театральной фигуры, а не «бесформенными страстями» инстинкта переживания. Вот и логический *fondement*¹⁰³ выбранного типа движений для «12 heures» (м. б., и сие *self-apology* против обвинения в «подражании ради подражания» затеям Мейерхольда). К современному актеру должны быть применимы именно такие «насиленные» меры, чтобы отвлечь его от «переживаний». Кстати, для «заставления его двигаться» (а *posteriori* подведенная *raison d'être*¹⁰⁴) – то же «насиленное» – служат во всех моих *mise-en-scène*-бреднях бесконечные лестницы, ступеньки, разницы *Planier flächen erhöhungen*¹⁰⁵ и пр. (родившиеся совершенно интуитивно).

№ 59

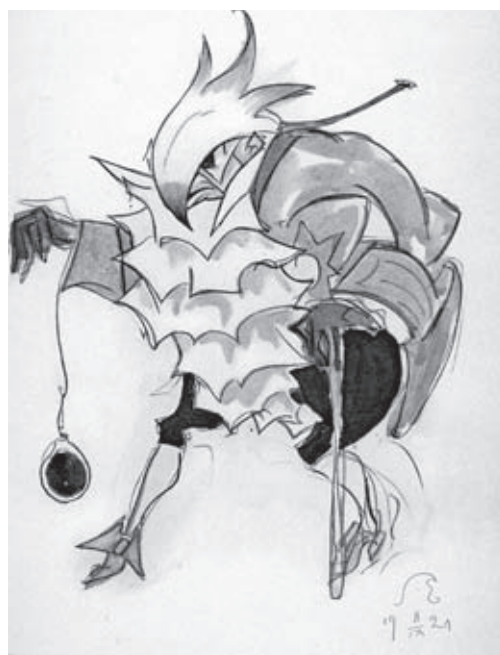
13 декабря 1919

Что должен положить в основу при создании драмы в обрисовке действующих лиц идеальный драматург: не тип, не жизненность, не характерность, не реальность (Боже упаси, натуральность), а, во-первых и во главнейших, то, что они должны быть «театральными фигурами» и «театральными персонажами». И это, я считаю, «а и ω» т. н. характера, выведенного в драме.

Это главное и сущность.

А обвесить типичностью, выхваченностью из жизни, правдивостью, вероятностью, возможностью etc. – это уже вторая, меньшая (и не всегда необходимая – хотя бы «12 heures» – *Arlecchino*, *Ragazzo* – только театральны, остальные – характеры, типичны etc.). Все же это без остова в виде «театральной фигуры» – ничто.

Кстати, руководясь этим принципом и расширяя его – допущение *только* «театральных» или «театрально-трактованных» положений, также костюмов, также декораций etc., – мы получим определенные рамки и границы для театра и не будем «бухать» в драму все – мораль ради и только



Ж. Оффенбах. «Сказки Гофмана»,
II акт. Полонез (полумаска). SE, 19/IX – 21

ради морали, м. б., вразрез театральности, историческую иллюстрацию, политические взгляды etc. – эти рамки станут тем «досюда и не дальше», с которым сталкивается скульптор, которому мрамор ставит рамки, живописец, ограниченный двумя измерениями, композитор со свойствами и возможностями инструментов. Что не театрально – тому не место в театре. Проводи, что хочешь, но облеки его (или вернее, «им») в театральную форму. Пора отнестись к театру как к таковому с должным и заслуженным уважением. И повторим с Goethe:

«Ich wünschte, daß das Theater wie ein Seil wäre, damit sich kein Ungeschickter hinaufwagte», – (цитирую по памяти)¹⁰⁶, надеясь что [в] будущем всякий идеолог только с целью наиболее грандиозного распространения своих идей, если он не «художник театра», во-первых, и *par excellence*, не загрязнял бы своим нечестивым присутствием храма Мельпомены, которую низводит до роли «*Extratelegrammverkäufer*’a»¹⁰⁷!

1 Н.В. Гоголю была посвящена предыдущая «Заметка» (№ 42) Эйзенштейна (см.: Мнемозина-2. С. 238–243). Там же были обоснованы термины «беллетрист» и «словесный беллетрист».

2 Речь идет о статье «Эволюция театра» Сергея Львовича Рафаловича (1875–1943; по другим сведениям – 1944), опубликованной в сборнике «Театр. Книга о Новом театре» (СПб.: Шиповник, 1908).

3 Вот как начинается этот абзац у С. Рафаловича: «Путь сюжетов и их инсценировок привел к современному театру, достигшему последнего завершения у Станиславского; это был путь обособления театра от жизни всенародной» (цит. по: Книга о новом театре: Сборник статей. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. С. 197).

Слово «инсценировка» в начале XX в. значило «постановка на сцене».

Уместно напомнить, что книга начиналась посвящением: «К.С. Станиславскому – “Шиповник”».

4 Об античном театре (как древнегреческом, так и древнеримском) в связи с вопросом о «народном театре» говорилось не только у С. Рафаловича, но и в книжечке Ромена Роллана «Народный театр» (М.; Пг., 1919), в постановке пьесы которого «Взятие Бастилии» («Четырнадцатое июля») в качестве художника весной 1920 г. принимал участие Эйзенштейн.

5 В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций и костюмов к комедиям Аристофана «Птицы», «Осы», «Облака», «Лизистрата» (Оп. 1. Ед. хр. 713. Л. 1–15; Оп. 2. Ед. хр. 1596. Л. 1–17). Один из них (к «Птицам») датирован: «Sir Gay 26 /VI – 1918» (Оп. 2. Ед. хр. 1596. Л. 2). Можно предположить, что остальные были исполнены, начиная с 1918 вплоть до 1920 г.

6 Имеется в виду статья Ф. Сологуба «Театр одной воли», вошедшая в сборник «Театр. Книга о Новом театре».

7 В словаре В. Даля есть слово «жмаки» (отжимки, выжимки). По-видимому, лучший вариант синонима слову, употребленному (или придуманному) Эйзенштейном – «отжав» (или «выжав»).

8 Эйзенштейн с октября 1919 по июнь 1920 неоднократно обращался к книге Вс. Мейерхольда «О театре» (СПб.: Просвещение, 1913); в многожды цитируемом Эйзенштейном сборнике «Книга о Новом театре» была опубликована статья режиссера «Театр. (К истории и технике)», не только превосходящая по объему другие статьи, но, без сомнения, и самая глубокая по содержанию. Однако, судя по вышеприведенной оценке, Эйзенштейн сценические свершения Мейерхольда ставил выше, чем его теоретические труды.

9 Позднее Эйзенштейн признал, что «доведение до предела <...> может быть... небезопасно!». Он стал считать, что «следует придерживаться того же “золотого правила” Кинга Г. Джиллета – держаться на пол-оборота от предельной точки» (цит. по: *Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Том второй. О строении вещей.* М.: Музей кино. Эйзенштейн-центр, 2006. С. 496).

10 Эйзенштейн ссылался на статью Б.П. Сильверсана «Театр и сцена эпохи Шекспира в их влиянии на тогдашнюю драму», опубликованную в «Сборнике историко-театральной секции» (Пг., 1918. С. 1–46. Сквозная пагинация в издании отсутствует). Первое ее упоминание в «Заметках» содержится в № 40 (см.: Мнемозина-2. С. 236–237).

11 шедевров (франц.).

12 В архиве Эйзенштейна сохранился ранний рисунок, изображающий Лири и шута (Оп. 1. Ед. хр. 762. Л. 3 об.). Скорее всего, он исполнен в 1919 или 1920 г.

13 соответственно (сокращение от франц. *respectivement* или англ. *respectively*).

14 Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) – режиссер, драматург, теоретик и историк театра. Эйзенштейн в Петрограде посещал спектакли «Кривого зеркала», где Евреинов был главным режиссером в 1910–1914 гг.; летом 1916 г. он читал книгу Э.А. Старка «Старинный театр» (о совместном с Н.В. Дризенем проекте Евреинова – реконструкции спектаклей средневекового театра и испанского театра «золотого века»); летом 1919 г. он познакомился с третьим томом книги Евреинова «Театр для себя».

15 сегодня (франц.).

16 без смысла существования (франц.).

17 изображений (франц.).

18 ампула (франц.).

19 Здесь Эйзенштейн зачеркнул: «вне рамок натуралистического театра (или вообще вне папье-маше реалистичности)».

20 В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций и костюмов к пьесам Карло Гоцци «Женщина-змея» и «Зеленая птичка» (Оп. 1. Ед. хр. 698). Часть из них датирована 1917 г.

21 Эрнсту Теодору Амадею Гофману в «Заметках» Эйзенштейна уделено достаточно внимания. Наиболее ценна ремарка: «... Я двойственность (Hoffmann) достаточно люблю и “обожаю”...» (Мнемозина-2. С. 211). Весной 1920 г. Эйзенштейн предложил замечательное решение «Сказок Гофмана» Оффенбаха (см.: Там же. С. 222–225).

22 «Ганнеле» Гауптмана (нем.).

Имеется в виду пьеса «Вознесение Ганнеле» (1894) немецкого драматурга Герхарта Гауптмана (1862–1946).

- 23 «Чудо святого Антония» (1903) – пьеса бельгийского драматурга Мориса Метерлинка (1862–1949). Авторское определение ее жанра – «Сатирическая легенда в двух действиях».
- 24 смешно (франц.).
- 25 Речь идет об историке театра и искусствоведке Георгии Крескентьевиче Лукомском (1884–1952). Он был автором книги «Античные театры и традиции в истории эволюции театрального здания» (1913), об обстоятельствах приобретения этой книги Эйзенштейн рассказал в «Мемуарах» (Т. 1. *Wie sag' ich's meinem Kinde?* М.: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. С. 54).
- 26 «Пер Гюнт» (1867) – драматическая поэма норвежского драматурга Генрика Ибсена (1828–1906). «Заметки касательно театра» начинались как раз с анализа масочности персонажей Ибсена и решения мизансцен «Пер Гюнта» (№№ 1–3; см.: Мнемозина-2. С. 199–200).
- 27 В статье «Наше право», вошедшей в книгу Н.Н. Евреинова «*Pro scena sua*» (СПб., 1914), говорится об изобретении инсценировки «такой исключительно “трудной” пьесы, как “Пер Гюнт” Ибсена, которого безуспешно до сих пор ставили и уже бросили попытки» (С. 57).
- 28 здесь: не принимая во внимание соображений о сценичности (франц.).
- 29 «Фауст и Город» (1918) – пьеса Анатолия Васильевича Луначарского (1875–1933), с 1917 по 1929 г. – нарком просвещения.
- 30 Эйзенштейн вспоминает «слова нашего институтского лектора по истории искусств и ордерам Михаловского: “...чем больше вы на своем пути будете встречать препятствий и затруднений при разрешении архитектурных задач, в зависимости от поставленных условий – как технических, так и эстетических <...> и чем больше вы приложите остроумия и усилий для преодоления и обхождения их, тем прекраснее будет ваше решение...”» (Мнемозина-2. С. 236).
- Михаловский Иосиф Болеславович – профессор Института гражданских инженеров, где Эйзенштейн обучался с 1915 по 1918 г.
- 31 По-видимому: непоколебленность (от франц. *inébranlable* – непоколебимый).
- 32 Об «эстетике второго разряда, сорта» и «перворазрядной», «высшей» эстетике Эйзенштейн писал в № 42 (см.: Мнемозина-2. С. 241–242).
- 33 Веронезе (прозвище Паоло Кальяри; 1528–1588) – итальянский художник.
- 34 Суриков Василий Иванович (1848–1916) – русский художник. Эйзенштейн впоследствии высоко ценил композиционные решения Сурикова – см. анализ его картин «Меншиков в Березове» и «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (Эйзенштейн С.М. Монтаж. М., 2000. С. 151–152 и 427–430) и «Боярыня Морозова» (Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Том второй. О строении вещей. М., 2006. С. 33–35).
- 35 Имеется в виду статья: Волошин М. Материалы к биографии Сурикова. // Аполлон. 1916. № 6–7. С. 40–63.
- 36 Речь идет о знаменитой картине Леонардо да Винчи «Джоконда».
- 37 Рафаэль (наст. имя – Рафаэлло Санти (Санцио); 1483–1520) – итальянский художник и архитектор. Первое упоминание Эйзенштейном Рафаэля – это благодарность сына матери за «Картины Рафаэля» (по всей видимости – репродукции картин, купленные ею в заграничном путешествии). Эйзенштейн получил подарок в 1911 г. (см.: Забродин В. Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 79).
- 38 Первый раз Эйзенштейн упомянул о «всем присущей “негритянской” черте» в «Мыслях о репертуаре и драматической литературе вообще»: «Конечно, нам, как шопенгауэровским неграм, приятно и там, где мы могли бы сделать “все”, увидеть свои приплюснутые рожи – и рожи эти, не только прикрашенные, или сфотографированные (знаете, в такой дешевой фотографии), или даже очерченные, одинаково умиляют и радуют нас...» (см.: Мнемозина-2. С. 195).
- Эйзенштейн варьирует здесь фрагмент из «Афоризмов житейской мудрости» Шопенгауэра: «Негры – самый общительный, но также и самый отсталый в умственном отношении народ: по известиям французских газет из Северной Америки, негры – свободные вперемежку с рабами – в огромном числе набиваются в теснейшие помещения: они – видите-ли – не могут достаточно налюбоваться своими черными лицами с приплюснутыми носами» (См.: Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. СПб., 1914. С. 26).
- Этот мотив развивается Эйзенштейном и в № 42 (см.: Мнемозина-2. С. 240–241).
- 39 Пьесу Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» в издании Театрального отдела Комиссариата Просвещения Эйзенштейн просил мать приобрести в письме от 18 июня 1919 года (см.: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. М.: Эйзенштейн-центр, 2005. С. 41).
- 40 О попытке возобновления пьес античных авторов в восстановленном античном театре в Оранже писал Г.К. Лукомский в книге «Античные театры» (С. 35–38).
- 41 Об античных театрах в Оранже и Сиракузах Г.К. Лукомский писал в той же книге (С. 252–257 и 201–202).

42 Речь идет о выступлении основателя немецкого протестантизма Мартина Лютера (1483–1546) перед рейхстагом в Вормсе 18 апреля 1521 г., где он сказал: «На том стою, и не могу иначе; да поможет мне господь, аминь!».

43 Эйзенштейн ссылается на статью Вс. Мейерхольда «Старинный театр» в С.-Петербурге, впервые напечатанную в его книге «О театре» (С. 117–120).

44 Мейерхольд так сформулировал противоречия спектаклей Старинного театра сезона 1907/08 гг.: «Так нежелательно рефлексировало на восприятие зрителя отсутствие единства замыслов: директора, выбравшего подлинные тексты, художника, не восстановившего архитектурные особенности старых сцен и давшего стилизованные декорации, и режиссера, пренебрегшего техникой актеров старых сцен» (*Мейерхольд Вс. О театре. С. 120.*).

45 Артист Александринского театра Роман Борисович Аполлонский (1865–1928) статей о мейерхольдовском «Маскараде» не писал, хотя был известен как критик режиссерских новаций Мейерхольда. Наиболее резкая рецензия на «Маскарад» – «Напрасная красота» – была подписана Amadeo (*Речь. 1917. 19 марта*). Amadeo – псевдоним значимый («любящий бога»); за ним скрывался А.Н. Бенуа – самый яростный оппонент исканий Мейерхольда. М. б., подмена рецензента артистом в «Заметке» Эйзенштейна объясняется «божественным» компонентом псевдонима и фамилии (олимпийский Аполлон был, как известно, покровителем муз, в том числе и Мельпомены).

46 У Эйзенштейна был билет на третий спектакль «Маскарада» в постановке В.Э. Мейерхольда. Однако из-за обострения положения в Петрограде (начало Февральской революции) этот спектакль был отменен. Когда и при каких обстоятельствах Эйзенштейн видел спектакли своего будущего учителя («Маскарад», «Дон Жуан», «Стойкий принц») до сих пор не установлено.

47 Об этой постановке «Пелеаса и Мелисанды» писал в книге «Античные театры» Г.К. Лукомский (С. 40).

48 «The Sketch» – британская еженедельная иллюстрированная газета, в основном публиковавшая хронику жизни аристократии и высшего света. Выходила с 1 февраля 1893 до 17 июня 1959 г. Регулярно помещала отчеты о театральных, художественных и кинематографических событиях.

49 Эйзенштейн воспроизводит свой текст по памяти, в № 7 формулировка была иная: «Не надо забывать, что, по совести говоря, для каждой пьесы не только должна быть своя сцена, но, я сказал бы, даже свой театр (весь: зрительный зал и даже фасад!), а о принципе поста-

новки и говорить нечего. Каждая пьеса должна создавать свой театр» (Мнемозина-2. С. 203).

50 Об этом принципе Эйзенштейн писал в № 40: «Что целесообразно, то красиво» (“Analysis of Beauty” W. Hogarth)...» (Мнемозина-2. С. 236). Скорее всего, этот принцип сформулирован самим Эйзенштейном – в книге Уильяма Хогарта «Анализ красоты» (1753) такой афоризм не встречается (см. русское издание: *Хогарт У. Анализ красоты / Вступ. ст., примечания и редакция перевода М.П. Алексеева. Пер. П.В. Мелковой. Л.; М., 1958*).

51 напротив (франц.).

52 Ворота женского монастыря в Вологде можно увидеть в книге Г.К. Лукомского «Вологда в ее старине. Описание памятников художественной и архитектурной старины, составленное и изданное при участии членов Северного кружка любителей изящных искусств» (СПб., 1914. С. 253). С этой книгой Эйзенштейн познакомился в библиотеке кружка в Вологде, о чем писал матери 19 ноября 1918 г. (см.: *Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 26*).

53 еще одна аналогия (франц., лат.).

54 Русскому смыслу слова «драматург» в немецком языке соответствует слово «Dramatiker». У слова «Dramaturg» есть значение «заведующий литературной частью, заведующий репертуаром».

55 «Аглавена и Селизетта» (1896) – пьеса Мориса Метерлинка.

В архиве Эйзенштейна сохранились эскизы декораций к этой пьесе (Оп. 1. Ед. хр. 757).

56 От лат. mansio (mansions) – привал, пристанище и произошло франц. mansions – компонент декорации средневекового театра: система «домиков», расположенных по прямой линии на едином помосте и обращенных к зрителю фронтально.

57 нагроможденные друг на друга домики (нем.)

58 См. об этом № 19 «Миракли (разные мысли при инсценировке)» (Мнемозина-2. С. 214–221).

59 Журнал «Пламя» выходил в Петрограде в 1918–1920 гг.

60 Спектакль «Свержение самодержавия» впервые был сыгран 12 марта 1919 г. в зале Рождественского совета в Петрограде. В дальнейшем исполнялся и на Дворцовой площади (переименованной в площадь Урицкого). Подробнее о нем см. в статье Адр. Пиотровского «Хроника ленинградских празднеств 1919–22 гг.» в книге: *Массовые празднества. Сб. Комитета социологии изучения искусств. Л.: Academia, 1926. С. 57–59*.

61 Гапон Георгий Аполлонович (1870–1906) – священник, российский политический деятель, с 1902 года был связан с охранкой.

- 62 «Держиморды» – стражи порядка (от персонажа гоголевского «Ревизора»).
- 63 9 января 1905 года (по старому стилю) царскими войсками было расстреляно мирное шествие петербуржцев, пытавшихся передать императору петицию.
- 64 Речь идет о событиях 27 февраля 1917 г., когда солдаты Волынского полка (вместе с солдатами других полков) двинулись по Литейному проспекту к зданию Окружного суда, которое было подожжено и сгорело, и Дому предварительного заключения, из которого освободили политических заключенных.
- 65 Имеется в виду то, что Эйзенштейн начал чтение 1-го и 2-го томов книги Н.Н. Евреинова «Театр для себя». С 25 августа 1919 г. Сергей Михайлович пребывал в Петрограде и первые два тома книги Евреинова стали ему доступны.
- 66 Поступив в Институт гражданских инженеров, Эйзенштейн жил с осени 1915 г. в материнском доме. Эйзенштейн посещал Александринский театр (спектакли В.Э. Мейерхольда) и Мариинский театр (балеты Михаила Фокина). Что он видел в этих театрах после октября 1917 г., пока не установлено.
- 67 «Демон» (1871) – опера А.Г. Рубинштейна (1829–1894).
В 1908 году (в Риге) десятилетний Сережа слушал эту оперу, о чем написал матери (см.: *Забродин В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 41).
- 68 Понятие «интимный театр» в начале XX в. подразумевало «театр миниатюр». По-видимому, оно прижилось в отечественном театроведении после статьи А. Кутеля «Из заграничных скитаний. О Мюнхенском Интимном театре» (Театр и искусство. 1905. № 34. С. 545–546).
О Литейном Интимном театре и Интимном театре Б.С. Неволина, работавших в тогдашней столице, см. в книге Л.И. Тихвинской «Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917» (М.: РИК Культура, 1995. С. 163–181).
- 69 соответствие (франц.).
- 70 «Картина» – новелла Людвиг Тика (1773–1853). В первой тетради «Заметок» Эйзенштейн предлагает декоративное решение пьесы Л. Тика «Синяя борода» (Мнемозина-2. С. 201–202).
- 71 «Рафаэль и Корреджо и Тициан только стимулируют мое собственное Я, которое дремлет в забвении, и самый большой Гений, и самая глубокая художественная интуиция ни при каком воображении не могли бы выдумать те образы, которые им предлагают великие Мастера, но все же эти работы сами по себе лишь пробуждают старые воспоминания». (Перевод с нем. О. Абрамовой.)
- 72 Цитату из «Критики чистого разума» Канта, приведенную в сноске немецкого издания, нами

- решено опустить, как не имеющую никакого отношения к ходу размышлений Эйзенштейна.
- 73 одно старое воспоминание (нем.).
- 74 Чуть ли не единственное упоминание Эйзенштейном русского поэта Василия Андреевича Жуковского (1783–1852).
- 75 От impertinent (франц., англ.) – дерзкий, нахальный.
- 76 Речь идет о заключении № 12(а): «...я считаю, что взгляд, который я разделяю, уже становится моим взглядом, а на авторство такого взгляда я уже не думаю претендовать» (Мнемозина-2. С. 210).
- 77 Имеется в виду древнегреческий писатель-сатирик Лукиан (ок. 120 – ок. 190) и его произведения: «Разговоры богов», «Разговоры в царстве мертвых».
- 78 мания величия (лат.).
- 79 «Новые Paralipomena» – заметки немецкого философа Артура Шопенгауэра (1788–1860) за 1810–1860 гг., изданные посмертно.
Эйзенштейн в письмах к матери (период службы в военном строительстве) неоднократно вспоминал Шопенгауэра: 7 мая 1919 г. он пишет, что «сейчас увлечен» «Paralipomena» Шопенгауэра; 10 июля 1919: «Вообще стал “страсть вумным”, не знаю, верно Шопенгауэр действует»; 12 июня 1920: «Всегда, когда пишу, вспоминаю сурового старца Schopenhauer “холодный – не согреет” (“über die Dichtkunst” Neue Paralipomena...)» (см.: *Забродин В.* Эйзенштейн: попытка театра. С. 36, 44 и 82).
- 80 «С произведением искусства нужно держать себя так, как с большим сановником, остановиться перед ним и ждать, чтобы оно что-либо сказало нам» (*Шопенгауэр А.* Собр. соч. в 6-ти т. Из рукописного наследия. М.; ТЕРРА – Книжный клуб. Изд-во «Республика», 2001. Т. 6. С. 165).
- 81 «до тех пор, пока в Вас не проснется такой же важный господин и не вступит с упомянутым ранее сановником в оживленный разговор».
- 82 двойник (нем.).
- 83 «точно» (нем.).
- 84 самооправдание (англ.).
- 85 «Нора» (авторское название – «Кукольный дом»; 1879) – пьеса Генрика Ибсена.
- 86 Эйзенштейн ссылается на статью Н.Н. Евреинова «К постановке “Орлеанской Девы” Шиллера»: «Что бы там ни говорили, а главная задача режиссера – быть верным проводником на сцене замысла не своего, но драматурга; весь режиссерский замысел лишь иллюстрационного характера по отношению к замыслу драматургическому» (*Евреинов Н.Н. Pro scena sua.* Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра. СПб., 1915. С. 9).
- 87 безделушки (франц.).

88 произвол (нем.).

89 В.Э. Мейерхольд писал о «подражании театру марионеток» в спектакле «Чудо св. Антония» в «Примечаниях к списку режиссерских работ» (Мейерхольд В. О театре. С. 197–198).

90 В «Примечаниях к списку режиссерских работ» была напечатана рецензия П.М. Ярцева на спектакль «Эдда Габлер»; там, в частности, был такой фрагмент: «Театр видел Эдду в холодных голубых тонах, на фоне золотой осени. Вместо того, чтобы писать осень за окном, где он дал голубое небо, – он дал ее золото-соломенные краски на гобелене, на тканях, в ажурных кулисах. Театр стремился к примитивному, очищенному выражению того, что чувствовал за пьесой Ибсена: холодная, царственная, осенняя Эдда» (Там же. С. 189).

91 «Дозволенный произвол режиссеров над автором» (нем.).

92 Речь идет о серии офортов «Balli di Sfessania» (1622), посвященной маскам commedia dell'Arte, французского гравера Жака Калло (1592?–1635).

93 по преимуществу (франц.).

94 Имеются в виду арапчата, введенные в спектакль «Дон Жуан» в качестве слуг просцениума.

95 век Людовика XIV (франц.).

96 В статье «К постановке “Дон Жуана” Мольера» этот фрагмент выглядит так: «...все это не трюки, созданные для развлечения снобов, все это во имя главного: все действие показать завуалированным дымкой надушенного, раззолоченного версальского царства» (Мейерхольд В. О театре. С. 127).

Эйзенштейн трансформирует текст Мейерхольда, в значительной степени лишая его содержательного смысла.

97 По все видимости, Эйзенштейн ссылается на фрагмент «Заметки» № 25, где говорится про «подведенный потом идейный фундамент» произведения как «оправдание “чего-то”, не знаю “чего”». И завершает свое рассуждение так: «Это идет именно в разрез с моей “борьбой” против нечистого театра, к которому как раз и принадлежит идейный театр!» (Мнемозина-2. С. 227).

98 О замысле «12 часов Коломбины» Эйзенштейн писал в № 4 (см.: Мнемозина-2. С. 200). Либретто сохранилось в архиве Сергея Михайловича (Оп. 2. Ед. хр. 1600), сохранились и эскизы декораций, костюмов и аксессуаров (Оп. 1. Ед. хр. 706; Оп. 2. Ед. хр. 1600).

99 «Трактовка всех движений как танца» содержится в статье В.Э. Мейерхольда «К постановке “Тристана и Изольды” на Мариинском театре 30 октября 1909 года», но принадлежит эта трактовка Рихарду Вагнеру: «Симфония же для Вагнера ценна заключенной в ней танце-

вальной основой. “Гармонизированный танец – основание современной симфонии”, – замечает Вагнер. Седьмую (A – dur) симфонию Бетховена он называет “апофеозом танца”. Итак, “видимое и понятное действие” – а его выявляет актер – есть действие танца. Раз корнем жестов для музыкальной драмы является танец, то оперные артисты должны учиться жесту не у актеров бытового театра, но у балетмейстера. “Музыкальное и поэтическое искусства становятся понятными... лишь через танцевальное искусство” (Вагнер)» (Мейерхольд В. О театре. С. 148).

100 на основании опыта (лат.).

101 В статье «Артисты будущего театра», вошедшей в его книгу «Искусство театра», Гордон Крэг писал: «В конце концов, интеллект сведет и то, и другое – и разум, и эмоцию, – к такому тонкому рационализму, что все, им созданное, никогда не будет доходить до точки кипения...» (Крэг Г. Искусство театра. СПб. [1912]. С. 15).

102 сверхволнение (нем.).

103 фундамент (франц.).

104 Raison во французском языке – существительное женского рода, отсюда у Эйзенштейна прилагательное «подведенная». По-русски следует написать «подведенный смысл существования».

105 Возможно: geplanten Flächen Erhöhungen – спланированные разновысотности (нем.)?

106 Я бы хотел, чтобы театр был так узок, как канат, чтобы ни один неумеха не смог бы выступить на нем (нем.).

У Гёте этот фрагмент из Второй главы Четвертой книги «Годов учения Вильгельма Meistera» выглядит так:

«Ich wünschte nur, daß das Theater so schmal wäre als der Draht eines Seiltänzers, damit sich kein Ungeschickter hinaufwagte, anstatt daß jetzt ein jeder sich Fähigkeit genug fühlt darauf zu paradieren».

В русском переводе (Н. Касаткиной) читаем: «Хотелось бы мне, чтобы сцена была не шире проволоки канатного плясуна, дабы без умения никто не рискнул на нее взобраться, меж тем как ныне каждый считает себя способным гарцевать на ней» (Гёте И.-В. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1978. Т. 7. С. 174).

107 Продавца срочных телеграмм (нем.).

Публикация, вступление
и комментарии В.В. Забродина

Марина Заболотная

ФАЛЬСТАФ ВЕЛИКИЙ И УЖАСНЫЙ

О ПОСТАНОВКЕ «СЭРА ДЖОНА ФАЛЬСТАФА»
ПО ХРОНИКАМ У. ШЕКСПИРА НА СЦЕНЕ БДТ В 1927 Г.

В 1920–1930-е гг. советский театр подвергся массовой «шекспиризации». Процесс этот – болезненный для классика – был закономерным явлением, отвечавшим духу времени. Молодость всегда радикальна, и новые дерзкие режиссеры со старым автором не церемонились. Фантазия, казалось, не знала пределов. Впрочем режиссеры успевали не только решать серьезные художественные задачи, но и зорко следить за творчеством соперников–коллег по ремеслу. Это были бои без правил.



Сцена из спектакля «Сэр Джон Фальстаф»

В 1926 г. в «Кривом зеркале» Г.К. Крыжицкий поставил острую сатиру С. Томского на «мейерхольдовщину» под названием «Даешь Гамлета!». В ней некий режиссер, желая поставить шекспировскую пьесу в футуро-био-экспрессио-эксцентро-конструктивно-кинетическом жанре, вливает в ухо спящего Шекспира яд и надевает на себя его венец и мантию. Теперь он – король драмы. Но тень Шекспира являлась актеру и требовала мщения за себя.

*Ведь змей, ужаливший меня и погубивший,
Теперь венец мой носит
И авторские получает!..
Чудовище разврата и порока –
Вошебством разума и лестью новизны
Сумел прельстить и публику,
и рецензентов!*

Потрясенный актер со стулом набрасывался на режиссера, после чего сообщалось, что актер, «не выдержав биомеханической постановки, сошел с ума»¹. Эпидемия насмешничества продлилась до начала 1930-х. В 1933 г. в Москве Н.Р. Эрдман и В.З. Масс сочинили пародию на акимовского «Гамлета» (1932), поставленного художником-режиссером на сцене Вахтанговского театра. Нимало не смущаясь тем обстоятельством, что сами были авторами злободневных шуток в пародируемом спектакле, они с наслаждением его высмеяли. Вот начало этого текста:

Трагедия о Гамлете, принце датском
арбатская шутка в 5 действиях
Сочинение Вильяма Шекспира
и Эразма Роттердамского

ПОМОЩНИК РЕЖИССЕРА. Многоуважаемый организованный зритель и дорогой самотек! Сейчас начинается черновая генеральная репетиция отчетных работ нашего театра. Таким образом, мы вводим вас сегодня как бы в самую лабораторию нашего творчества. Прежде чем начать представление, я должен сказать, что советская драматургия весьма колоссально

выросла. Это видно хотя бы уже из того, что мы ставим Шекспира. В первом отделении нашего отчетного вечера мы вам покажем трагедию о Гамлете, принце Датском. Без сомнения, каждому из вас известно, что для того, чтобы дать широкому зрителю почувствовать гениальность какого-нибудь произведения, гениальное произведение нужно приблизить к современности. Что для этого нужно сделать? Для того чтобы гениальное произведение приблизить к современности, нужно выбросить из гениального произведения все, что в нем было, и привести все, чего в нем не было. Эту кропотливую, но вдохновенную работу и взял на себя наш уважаемый Николай Павлович Акимов. В своей работе над «Гамлетом» Николай Павлович перебрал мост от Шекспира до наших дней. Это ему было тем легче сделать, что в Гамлете он усмотрел не колеблющегося и сомневающегося индивидуалиста, а выдержанного и прямолинейного массовика-одиночку, неутомимого борца за раскрепощение плоти, типичного представителя эпохи накопления торгового капитала в период его борьбы с феодальной загниваевиной. Но этого недостаточно. Без сомнения, даже самотеку известно, что до сих пор все театры видели в Офелии идеальный тип любящей женщины. Это произошло потому, что до сих пор ни один режиссер не обратил внимания на ее социальное происхождение. Но в тот момент, когда Николай Павлович начал читать Гамлета, первое, что ему бросилось в глаза, это то, что хваленая Офелия оказалась дочкой сановника. Да, товарищи, ничего не поделаешь – оказалась. Поэтому Николай Павлович с присущим ему мастерством оплевал эту женщину, за что наш театр приносит ему горячую благодарность. <...>

ДИРЕКТОР. Товарищи, поблагодарим Николая Павловича за то, что он оплевал Офелию.

Актеры аплодируют. Режиссер раскланивается.

РЕЖИССЕР. Товарищи, я искренне тронут. Но я должен сказать, что эта моя работа над Офелией только начало. Увы, товарищи, как это ни странно, но в сокровищнице мировой драматургии осталось еще много неоплеванных образов. Поэтому я даю вам торжественное обещание – в самое ближайшее время оплывать Дездемону, королевскую дочку Корделию, Татьяну Ларину, Анну Каренину, Софью Борисовну... Может быть, фею Раутейндейлен, а также трех сестер, трех мушкетеров и трех братьев Карамазовых вместе с самим Достоевским².

Пародия в театре – явление симптоматичное, она, как морской прибой, то наступает, то отходит. Сегодня наблюдается «прилив», и опять новые режиссеры эксплуатируют «капустный» стиль пересмешников прошлых лет, радостно и с азартом «оплевывая» Годунова и Мышкина,

Войницкого и Карамазова, кромсая тексты «неприкасаемых» – Шекспира, Мольера, Достоевского, Чехова, Пушкина; прилагивая «губы Никанора Ивановича к носу Ивана Кузьмича» да пересказывая своими словами их длинные монологи.

Ровесник XX в., дерзкий иронист Николай Павлович Акимов не раз обращался к творчеству Шекспира. До скандально известного «Гамлета» он оформлял оперу Д. Верди «Фальстаф» в МАЛЕГОТе (1925), спустя два года поразил своими конструкциями и костюмами к спектаклю «Сэр Джон Фальстаф» в БДТ, а еще через год – «нарисовал» «Двенадцатую ночь» в Передвижном театре у Н.В. Петрова.

Работа над историческими хрониками Шекспира в год десятилетия октябрьской революции – весьма любопытный опыт сочинения актуального спектакля перпендикулярно авторскому смыслу. По существу «Сэр Джон Фальстаф» стал творческим



«Сэр Джон Фальстаф». Интермедия.
Крайний справа: Сэр Джон – А. Лаврентьев

вызовом «левых» пассеисту А.Н. Бенуа, который поставил на сцене БДТ в 1926 г. «Женитьбу Фигаро» в «мирискусническом» духе. По всем идейно-художественным, эстетическим параметрам спектакли противостояли друг другу. И в то время как Бенуа проповедовал бережное отношение к классике³, молодые сочинители «Фальстафа» ратовали за ее ревизию. Репутация Большого драматического театра была неоднозначной. За восемь лет своего существования театр, «рожденный революцией», выпустил столько разномастных по своей эстетике и культуре спектаклей, что критика захлебывалась в своих оценках. Б.В. Алперс называл его «декоративным саркофагом»⁴, П.А. Марков – театром старомодным, «прекрасного, но немного скучного вкуса», театром «вполне петербургским, радующим графичностью и скупостью своего искусства и наивным благородством своего делания»⁵.



«Сэр Джон
Фальстаф».
Интермедия

Сцена из спектакля
«Сэр Джон
Фальстаф».
Покои Короля.
Слева:
Л. Кровицкий – Принц
Гарри,
А. Итин – Генрих IV

Для А.Н. Бенуа театр был прекрасной ожившей картинкой, и «Женитьба Фигаро», несмотря на блистательное исполнение главной роли Н.Ф. Монаховым, воспринималась устаревшим искусством. На этот

«антиквариат», эту прекрасную архаику и посягнули молодые реформаторы-формалисты. И молодой Акимов смело устремился навстречу синтетическому театру, в котором лирическая, поэтическая вещь

соединялась с событием таким образом, чтобы полученный художественный сплав раскрывал любую философию.

Историческую хронику о Генрихе IV сочинители «Фальстафа» (инсценировка А.И. Пиотровского и Н.Н. Никитина) решили ставить, как трагикомедию. Однако после премьеры критика называла спектакль и фарсом, и феерией, мюзик-холлом с цирковыми трюками, смесью оперетты с трагедией, мелодрамой, обозрением. Не скрывая экстремизма, авторы в своей газетной декларации «Шекспир здорово потревожен» писали: «Нашей основной мыслью было – совершенно откровенно, неприкрыто, непочтительно отнестись к шекспировскому тексту. Конструкция пьесы, придуманная нами, раскрывает интригу, как социальный эпизод. Социальные симпатии основного текста смещены и переставлены нами. Мы хотели, чтобы пьеса не звучала никакой ретроспекцией – ни в историю, ни в прошлые подобные же театральные попытки»⁶. Таким образом, путем перемонтажа сцен, купирования пьесы и «перераспределения социального акцента» новые Пигмалионы мыслили создать образ «демократа, веселого, земного человека, отлично понимающего всю глупость английского двора, королевской политики и пошлости среды. Этого весельчака, понявшего вкус и меру окружающих его людей и вещей»⁷. Из обжоры, гуляки, пьяницы и труса Фальстафа сценаристы стремились сделать героя масштаба Лира или Отелло.

На афише спектакля постановщики и художник – Н.П. Акимов, П.К. Вейсбрем, Н.М. Кроль – были унифицированы и обозначены «конструкторами спектакля». Что, по сути, было верно: Акимов, даже если числился художником, неизбежно становился постановщиком спектакля, его мозговым центром. И в этой работе от его сценографии, костюмов и машинерии захватывало дух. Перед взорами зрителей представляли бегущие дорожки, качались на ветру деревья, фонари, перила,

двигались деревья и бутафорские лошади. Каждый новый эпизод предваряла музыка двух оркестров, которые были расположены в «раковинах», установленных по бокам просцениума. Но феерически пестрая картина, – яркая и праздничная в третьем действии, – в остальных четырех публику усыпляла. В гражданском пафосе переосмысления «буржуазного» Шекспира создатели перемонтировали текст в пользу Фальстафа. Принц Гарри, обделенный словами и мыслями, в исполнении Л. Кровицкого – комедийного артиста с невзрачной внешностью и малым ростом, – был превращен в дебила, себялюбивого, жадного, беспринципного предателя. Генриха IV загнали на витую лестницу, одиноко стоящую посреди пустой сцены, – лестницу, ведущую в никуда. В рыцарских сценах актеры не умели выдержать нужного, иронического, тона и вели себя так, как полагается всем театральным «рыцарям» провинциального театра, делали героические жесты, говорили деревянными голосами и не справлялись с боевым снаряжением. «Для чего этот пышный, хаотичный и грузный спектакль?» – недоумевал А.Л. Слонимский⁸. По традиции тех лет газеты помещали не только рецензии профессионалов, но и «*vox populi*» – бурные отзывы рабкоров. Полижанровый спектакль дал богатую пищу для критики разной масти, формы и стиля. Была даже пародия в стихах:

Вильям Шекспир на Фонтанке

*Однажды сей великий сэр
Попал в Болдрамт в СССР,
Но, в сэре чувствуя изъян,
(он был ужасно монолитен)
Сэр Адриан
И сэр Никитин
Из «Генрихов» состряпали рагу,
Какого не желаю и врагу.
Но что за блеск! И какова идея –
Искусством кройки и шитья владея,
Сынишку превратить в злодея,
И, дьявольски набив обжоре цену,
Фальстафа с треском вывести на сцену?!*



Н. Акимов. Эскизы костюмов
Принца Гарри и Чичира (В. Чайников)

Какая техника! Какие чудеса!
По рельсам бегали и тросы, и леса..
Трактир вставал по воле троса.
Визжали блоки, лязгали колеса...
Из гроба, зол, неистов и упорен,
Вопил Шекспир,
Но не внимал Шапорин...
Сменялся яркий свет кромешной
тьмой,
И пять часов, безвольный и немой,
Боролся зритель с пышной кутерь-
мой...
Так в наши дни в содружестве веселом
Шекспира загубивши мюзик-холлом,
«Фальстафа» поднесли в СССР,
Как сверхизысканный сладчайший
теа-крем,
Акимов – сэр,
Сэр Кроль
И сэр Вейсбрем?

Хотя сочинители спектакля не ссыла-
лись на те источники о Генрихе, которыми
пользовался «сэр» Шекспир, влияние сред-
невековых хроник на молодых конструкто-
ров очевидно. Тем более что одним из ав-
торов сценария «Сэра Джона Фальстафа»
был зачит БДТ Адриан Пиотровский –
«ленинградский энциклопедист», филолог,
переводчик, литературовед, драматург (в
«Гамлете» Акимов не скрывал, что исполь-
зовал хроники о принце Амлете Саксона
Грамматика и Бельфоре, сделав спектакль
жестким и грубым).

Сравнение исторических хроник с
пьесами Шекспира помогает услышать
интонацию спектакля 1927 г. Так, в нача-
ле анонимной хроники Генрих предстает
пьяницей, грабителем и шутом, ждущим
смерти отца, чтобы завладеть властью.
Подсчитывая награбленное, он обещает
своим приятелям, что после его воцаре-
ния они все будут королями. Когда Вер-
ховный судья отказывается освободить
из тюрьмы приятеля принца, тот бьет
судью по лицу, за что сам попадает в тюрь-
му. Он обещает приятелям, став королем,



превратить все тюрьмы в фехтовальные школы, а вора́м дать пенсии. Принц ждет не дождется смерти отца, а когда узнает о его болезни, радостно бежит ко двору ловить его последнее дыхание, чтобы взять корону. Поэтому в королевские покои он входит с кинжалом в руках и в шутовском плаще. Терпеливо выслушивает упреки отца, который с плачем жалуется на жестокость сына. Здесь, в анонимной хронике Генрих IV не вспоминает о долге будущего правителя перед государством. Гарри обещает «удалиться в уединенное место и... оплакивать свою грешную жизнь», но как только отец впадает в забытье, уходит прочь с короной. У Шекспира в той же сцене благородный король держится с достоинством, говоря о великой ответственности сына за судьбу Англии. Здесь отец доводит Гарри до покаянных слез. Шекспир укрупнил и облагородил замысел. Преобразовав отношения закадычных друзей – Гарри и Фальстафа, он привел историю к иному концу. В анонимной хронике драматический конфликт

между бывшими друзьями размыт, Фальстаф оставлен при дворе, и нет коронных слов Генриха IV к бывшему собутыльнику: «Прохожий, кто ты? Я тебя не знаю...».

Что же сделали авторы инсценировки 1927 г.?

Судя по прессе, эксперимент получился тяжеловесным и трудоемким не только для постановщиков, но и для исполнителей. «На сцене какая-то выставка, громоздкая и беспринципная, разнохарактерных театральных эффектов, найденных за 10 лет революции. Все эти эффекты никак не приведены к единому художественному знаменателю, каждый из них “сам по себе” и без всякой связи с предыдущим. Мельница вертится, пушки стреляют, старый король почивает на лестнице, Фальстаф дрессирует цирковых лошадей. А почему? Да “просто так”»¹⁰, – размышлял С.Д. Дрейден.



*Н. Акимов. Эскизы костюмов
Мертвая душа (В. Цветинович)
и Принца Гарри (доспехи)*



Л. Кровицкий – Принц Гарри

Н. Акимов. Эскиз костюма Принца Гарри

Даже главный режиссер БДТ А.Н. Лаврентьев в роли Фальстафа выглядел беспомощно. Эксцентрика, условность, плакатность его героя противоречили кредо выученика мхатовской школы. Трагической иронии, к которой стремились постановщики, не возникло. «Лаврентьев и Кровицкий тщетно пытались оправдать навязанные им нелепо перековерканные роли»¹¹, – замечал А.А. Гвоздев. Купированные роли превратили героев в маски. Активно эксплуатируя тот факт, что остроумный Фальстаф у Шекспира задействован во всех сферах общества, что в шутках его отражены воздух эпохи и характер современника, режиссеры бросились разрабатывать фальстафовский фон (в 1932 г. у Акимова этот Фальстаф обернется веселым толстяком Гамлетом – А.И. Горюновым). Именно этот фон, связанный в пьесе с природой комического, принципиально важен Акимову. Здесь зерно

его будущего театра, совпадение атмосферы конца 1920-х гг. в СССР и его художественного мышления. Но этого мало. Представляя Фальстафа героем новой эпохи, Акимов и его команда сознательно – с вызовом классическим традициям – выворачивают наизнанку шекспировскую хронику. Новой эпохе не нужен симпатичный умный Гарри. Ей нужен титан-демократ. То есть Фальстаф. И если – по Шекспиру – Фальстаф стремился блеснуть искрометной шуткой перед принцем, то в новом спектакле, созданном по классовым понятиям, принц был врагом народа. Значит все, что мы любим в нем у Шекспира: его пронизательный острый насмешливый ум, решительность и смелость – все это идет с молотка, в актив передовика Фальстафа. Блестящие остроумные пикировки Фальстафа и принца разрушаются. Меняется интонация в их диалогах, исчезает легкость. Можно представить, с каким пафосом новый Фальстаф «просил» принца не вешать воров. Можно представить, каким тоном отвечал





А. Лаврентьев – Сэр Джон

Н. Акимов. Эскиз костюма Сэра Джона

жестокий негодяй: «Их будешь вешать ты». Исчезло взаимное остроумное подтрунивание друг над другом, испарился веселый и добродушный характер отношений.

Для новой версии весьма кстати пришелся атеизм Фальстафа (антиклерикальная тема станет ключевой для «Тартюфа» в Акдраме 1929 г.). У Шекспира Фальстаф пародирует изречения из проповедей, просит у Господа помочь ворам и сокрушается, что забыл, как выглядит изнутри церковь. В шекспировские времена в парламенте обсуждался билль о штрафах для тех, кто уклоняется от посещения церкви, – в советскую эпоху это звучало тоже кстати. На рассказанную принцем «Притчу» царя Соломона Фальстаф грозно парирует: «Твоя нечестивая страсть к текстам способна совратить и святого». А обращение Фальстафа к священному писанию для оправдания воровства: «Это мое призвание.

Хэл, нет греха в том, чтобы трудиться, следуя своему призванию» превратилось в актуальный слоган «Кто не работает, тот не ест». Не чужда советскому зрителю была и страсть Фальстафа к хересу. За стакан мадеры и ножку холодного каплуна тот готов продать душу дьяволу? Отлично!

Вульгарный социологизм затронул и остальных героев. Вслед за принцем романтического ореола лишился другой Гарри – благородный Хотспер. А собутыльника Фальстафа Бардольфа (его играл Е.Г. Альтус) Акимов превратил в коверного клоуна в характерном костюме с очень маленьким колпачком на голове, из которого торчало большое перо. Вечные подтрунивания друзей над «ирландским» красным носом Бардольфа (еще бы, по утверждению добрейшего Фальстафа, он тридцать два года поит приятеля хересом, «поддерживая огнем эту саламандру; да вознаградит меня бог за это!») – раздолье для художественной фантазии Акимова. Эскизы этого костюма и грима, как и остальных персонажей, исчерпывающе выразительны.



Описаний внешности самого Фальстафа у Шекспира предостаточно (чего нет в хрониках, найдем в «Виндзорских кумушках»). Лысый мужчина лет шестидесяти, с веселым взглядом слезящихся глаз, седой бородой и морщинистым красным лицом с двойным подбородком. Раблезианский облик – два метра в объёме! – исчерпывающе выразителен и колоритен. Не случайно в «Виндзорских кумушках» его называют «фламандским пьяницей», он, действительно, похож на рубensoвского Силена, старого пьяного сатира с венком на лысине. Этот весельчак, явный родственник сэра Тоби из «Двенадцатой ночи», напоминает образ из моралите «Старый Порок» или «Хвастливого воина». Фальстаф Акимов – скорее, рыжий клоун, нежели «идеальный герой, о котором мир издревле тоскует». В батальных сценах, превращенных в цирковой аттракцион, где по арене гарцевали всадники на статистах, покрытых лошадиными попонами, он важно прогуливался в центре, поигрывая хлыстом. Этот укротитель, рыцарь веселого образа, «добродушнейшая бочка с хересом», обаятельная «жирная скотина» – надувал щеки и чеканил каждое слово. Демонстрируя свою богатырскую мощь, он пытался выдернуть дерево, но не успевал – ему на помощь приходили все герои, пристраиваясь цепочкой друг за другом, напоминая почему-то зрителю сказку о репке. Однако подобное скоморошье действие никоим образом не компенсировало занудство «королевских» сцен. Не оживляли их даже репризы на злобу дня, в духе ваханговской «Турандот».

Критики премьеру не приняли, но А.А. Гвоздев заметил, что без подобных экспериментов театру грозит застой. Стилистический разнобой был и в костюмах Акимова: от исторических рыцарских лат до фантастических доспехов, делающих персонажей похожими на инопланетян. «Нельзя отрицать наличие в “Фальстафе” блестящего формального мастерства художника, накопившего и проверившего здесь на

практике целый ряд приемов, которые будут им применяться в течение последующих лет в целом ряде зрелых и художественно завершенных спектаклей, в том числе и классических (“Тартюф”, “Гамлет”). Но следует все же подчеркнуть, что для Акимова “Фальстаф” явился плацдармом чисто формалистского экспериментаторства и что он ясно разоблачил свою принципиальную методологическую порочность»¹².

Тем не менее, Пиотровский, анализируя творческий метод молодого театрального художника, особо отмечал новаторство и сценографическую реформу, совершенную Н.П. Акимовым в конце 1920-х гг.: «Еще более значителен замысел монтажа к “Сэру Джону Фальстафу”»: здесь речь идет уже о том, чтобы построить целиком заново систему сцены, изобрести сцену, которая соединила бы требования, предъявляемые Шекспировской площадкой с возможностями и средствами новой сцены. Акимов выдвигает вперед полукруглый просцениум, строит в глубине белый полукупол, замыкающий и ограничивающий действие (новый пример постоянного стремления художника к пространственному ограничению сцены – вариация трюкового павильона). Между куполом и просцениумом располагается подвижная, динамизированная часть сцены. По продольным доскам передвигаются фурики-каре́тки, на которых предварительно установлены куски декораций и актерские группы. Фурики симметрично с двух сторон въезжают в освещенный купол и разъезжаются так же симметрично. Весь этот сложный и четко конструктивный механизм, совершенно во вкусах Акимова, сочетается с изобразительной выразительностью; на сцене не схемы, а тщательно, хотя и лаконично разработанные дома средневекового города, стены таверны. Динамизация не ограничена подвижными фуриками. Двигутся и раздвигаются “стволы деревьев”, торчащие из пола фонарные столбы. Общая конструкция сцены с ее полукругом, как композиционным фактором, замыкается двумя выдвинутыми

в зрительный зал куполами для оркестра. Таким образом, перед нами действительно законченная и новая по типу сценическая площадка, и Акимов совершенно прав, назвав себя на афише вместе с режиссерами Вейсбремом и Кроллем “конструктором спектакля”. В сущности говоря, таким же термином можно определить отношение Акимова, да и не его только одного, а всей группы молодых наших художников, к театральному процессу. И в этом, повторяем, исключительного значения различие между ними и старшим поколением художников-декораторов, потому что, как сказано выше, и Акимов, и близкие к нему по манере художники разрешают не декоративные, а сценические задачи¹³.

Очень отчетливо сказывается этот принцип при оценке бутафорских и костюмных работ Акимова: «Он охотно и много работает над бутафорией, но бутафория

служит для него обычно лишь средством для облегчения и оживления, иногда вплоть до пределов эксцентричного, игры актеров. Любопытный пример – бутафория в том же “Сэре Джоне Фальстафе” – маски гигантских лошадей, поддерживаемые статистами, огромные четырехугольные щиты в руках у “воинов”, самодвижущая тележка и проч. Работая над костюмами, Акимов также менее всего озабочен “картинкой”, эскизом костюма. Он одевает людей, актеров, применяясь к их особенностям и внешним данным, он строит подвижные и одетые человеческие фигуры, а не костюмы на актерах. Пародический гротескный костюм более всего удастся художнику. <...> Подчеркнутая красивость определила, и не всегда к выгоде для целого, стиль ряда костюмов для “Фальстафа”, золотистых, черно-серебряных, металлически-блестящих. В этом случае, пожалуй, поправка на вкусы



Сцена из спектакля «Сэр Джон Фальстаф».
Тронный зал

и требования зрителя заводит молодого художника слишком далеко. Впрочем, не в одних лишь костюмах, а в декоративной установке начинает как будто проскальзывать тяготение Акимова к внешней зрелищности, к феерии. Феерично-красивы и отдельные эпизоды в «Сэре Джоне Фальстафе»¹⁴.

Будучи антитезой «Женитьбе Фигаро», «Сэр Джон Фальстаф» имел с нею примерно одинаковую судьбу. Он ясно показал, что «путь исканий», понимаемых в формалистском смысле, вульгарно-социологическим духе, столь же мало способен разрешить проблему классики, как и путь «мирискуснического ретроспективизма»¹⁵, – полагал С.С. Мокульский.

Примечательная деталь: молодой реформатор сцены Акимов был наследником «мирискусников». Эту художественную «пограничность» заметил П.А. Марков, который в 1932 г. после премьеры акимовского «Гамлета» невольно сопоставил методы Н.П. Акимова и А.Н. Бенуа, напомнив тем самым о родовых, «мирискуснических» генах молодого режиссера-художника: «Точно так же, как Бенуа рисовал в Художественном театре в Москве и в Большом драматическом театре в Ленинграде огромные мертвые полотна насыщенных и тонких красок, которым подчинял движения актеров и смысл пьесы, Акимов строит сейчас на сцене свои игрушечные трехмерные декорации, подчиняя декорациям и картинкам остановившейся жизни всех участников спектакля»¹⁶.

Да, учителями Акимова были младшие «мирискусники» В.И. Шухаев и А.Е. Яковлев. Их лица известны по двойному автопортрету в костюмах Арлекина и Пьеро, сохранившему память о спектакле В.Э. Мейерхольда, в котором молодые ученики Академии художеств играли эти роли.

В творчестве их ученика Н.П. Акимова театромания, как тотальная идея нарождавшегося XX в., преобразовалась, стала его кредо: комедия дель арте, неоклассицизм на грани гротеска, на грани сюрреализма.

Акимов взял у протомодерниста А.Е. Яковлева совершенство пластики рисунка, выходящее за грань «высшей сделанности». В редком сплаве мертвенности и напряженности витальной силы ему не мешала неестественность «гуттаперчевых форм». Яковлев неизменно театрализовал свои портреты, доводя лица до масок (знаменитый сангинный портрет обнаженного Шалыпина в окружении мартышек). Акимов выявлял в лицах портретируемых персонажей жизненную роль, что сближало его с брехтовским очуждением, «открытом» в 1930-х гг. Так, в обратной перспективе ранних работ, все отчетливее проступали черты художественного метода недооцененного сегодня художника-режиссера Н.П. Акимова.

...Сыгранный всего 11 раз спектакль молодых авангардистов «Сэр Джон Фальстаф» оставил след в истории современного театра, обнаружив черты будущего театра Комедии Н.П. Акимова. Иначе не написал бы об этом в своей книге 1964 г. известный советский критик С.Л. Цимбал: «Я помню одно из самых шумных театральных впечатлений своей театральной молодости – постановку на сцене Большого драматического театра «Сэра Джона Фальстафа», – здесь в буквальном смысле слова были вывернуты наизнанку шекспировские характеры, и в результате различных литературно-сценических манипуляций шекспировский Фальстаф, вероятно, неожиданно даже для него самого, превращался в глашатая передовых демократических идей, а принц Гарри становился не веселым и проницательным жизнелюбцем, каким он написан у Шекспира, а разложившимся подонком. К счастью для Шекспира и для нас, новое истолкование его творений предполагает сейчас приближение к его замыслам, а не надменное их переименование»¹⁷.

Маститый театровед не мог представить, до каких степеней разрастется режиссерское своеволие полвека спустя.

- 1 З. Холмская. Воспоминания. / Из личного архива Н.Н. Громова. Рукопись. С. 116.
- 2 Цит. по: Вопросы литературы. М., 1989. № 5. С. 142.
- 3 А. Бенуа. «Женитьба Фигаро» и классический репертуар. // Красная газета (веч. вып.). Л., 25 сентября 1926. С. 4.
- 4 Б.В. Алперс. Театральные очерки. В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. С. 92–94.
- 5 П.А. Марков. О театре. В 4 т. М.: Искусство, 1977. Т. 3. С. 116.
- 6 Н. Никитин, А. Пиотровский. Шекспир здорово потревожен. // Красная газета (веч. вып.). Л., 29 марта 1927. № 83. С. 4.
- 7 Там же.
- 8 А. Слонимский. «Сэр Джон Фальстаф» в Большом драматическом театре. // Жизнь искусства. Л., 1927. № 15. С. 12.
- 9 А. Флит. Сэр Вильям Шекспир на Фонтанке. // Л., Жизнь искусства. 12 апреля 1927. № 15. С. 13.
- 10 Сим. Дрейден. «Сэр Джон Фальстаф» (премьера в БДТ). // Ленинградская правда. Л., 1 апреля 1927. № 74. С. 5.
- 11 А. Гвоздев. «Сэр Джон Фальстаф». // Красная газета (веч. вып.). Л., 1 апреля 1927. № 86. С. 4.
- 12 А. Слонимский. «Сэр Джон Фальстаф» в Большом драматическом театре. // Жизнь искусства. Л., 1927. № 15. С. 12.
- 13 Адр. Пиотровский. Н.П. Акимов. / Н.П. Акимов. [Сборник статей В.П. Брюллова, Н.В. Петрова, А.И. Пиотровского]. Л.: Academia, 1927. С. 18–19.
- 14 Там же. С. 19–20.
- 15 С. Мокульский. В борьбе за классику. / Большой драматический театр. Л.: Изд. Гос. БДТ, 1935. С. 103–108.
- 16 П.А. Марков. О театре. Т. 4. С. 65.
- 17 С. Цимбал. Разные театральные времена. Л.: Искусство, 1969. С. 168.

Список литературы

- 1 [Б.п.] «Ну, что, брат Пушкин?» // Ленинградская правда. Л., 24 июня 1926. № 142. С. 6.
- 2 Н. Никитин, А. Пиотровский. Шекспир здорово потревожен. // Красная газета (веч. вып.). Л., 29 марта 1927. № 83. С. 4.
- 3 А. «Сэр Джон Фальстаф». Беседа с Н.П. Акимовым, П.К. Вейсбремом и И.М. Кроллем. // Рабочий и театр. Л., 29 марта 1927. № 13. С. 10.
- 4 [Б.п.] «Сэр Джон Фальстаф». // Красная газета. Л. 31 марта 1927. № 85. С. 4.
- 5 А. Гвоздев. «Сэр Джон Фальстаф». // Красная газета (веч. вып.). Л., 1 апреля 1927. № 86. С. 4.
- 6 Сим. Дрейден. «Сэр Джон Фальстаф» (премьера в Большом драматическом театре). // Ленинградская правда. Л. 1 апреля 1927. № 74. С. 5.
- 7 А. Слонимский. «Сэр Джон Фальстаф»

- в Большом драматическом театре. // Жизнь искусства. Л., 1927. № 15. С. 12.
- 8 Н. Иоффе. «Сэр Джон Фальстаф». // Л., Смена. 1 апреля 1927. № 74. С. 4.
- 9 Б. М-г. (Б. Мазинг). «Сэр Джон Фальстаф». // Красная газета (утр. вып.). 1 апреля 1927. № 74. С. 6.
- 10 К. Тверской. Бесплодные усилия. «Фальстаф» в Большом драматическом театре. // Рабочий и театр. Л., 5 апреля 1927. № 14. С. 8–9.
- 11 А. Флит. Сэр Вильям Шекспир на Фонтанке. // Л., Жизнь искусства. 12 апреля 1927. № 15. С. 13.
- 12 И. Шебалков, А. Павленков, И. Михайлов, М. Лидин. Губанков. Балашов. Николаев. Работы о «Фальстафе». // Рабочий и театр. Л., 12 апреля 1927. № 15. С. 10.
- 13 А. Гвоздев. Классики наизнанку. // Правда. М., 29 мая 1927. № 120. С. 7.
- 14 Н.П. Акимов. [Сборник]. Л.: Academia, 1927.
- 15 С. Мокульский. В борьбе за классику. / Большой драматический театр. Л.: Изд. Гос. БДТ, 1935.
- 16 К. Тверской. Политическая трагедия «Жизнь и смерть короля Ричарда III». / Наша работа над классиками. [Сборник статей]. Л.: ГИХЛ, 1936.
- 17 М. Морозов. Шекспир на советской сцене. / М. Морозов. Избранное. М.: Искусство, 1979.
- 18 С. Цимбал. Разные театральные времена. Л.: Искусство, 1969.



Н. Акимов. Эскиз грима сэра Джона

Георгий КОВАЛЕНКО

«УНДИНА» ПАВЛА ЧЕЛИЩЕВА

В 1926 г. Луи Жуве знакомится с Жаном Жироду, к тому времени уже известным и признанным прозаиком. Жуве увлечен «Зигфридом и Лимузенном», недавним романом Жироду, и мечтает о воплощении его на сцене. После долгой совместной работы над многими вариантами пьесы-инсценировки Жуве ставит «Зигфрида» (такое название получил драматургический вариант романа) в Театре Елисейских полей.

«С этого мгновения и до конца жизни имена Жироду и Жуве неразделимы. В сущности, Жуве будет ставить других авторов только в промежутках между пьесами Жироду»¹.

До войны, до эмиграции Жуве поставит все написанные Жироду пьесы, «Амфитрион 38» даже дважды – в 1929 и в 1934 г.



П. Челищев

С каждым спектаклем Жуве все больше и больше постигал природу этих пьес, все глубже и глубже проникал в их образность и поэзию. Об этом написаны – в том числе,

и самим Жуве – тысячи страниц: об актерских интерпретациях героев Жироду, об атмосфере событий, о природе конфликтов и особенностях диалогов и даже о никогда не прекращавшихся обращениях Жироду к Мольеру.

Предельно внимательно относился Жуве и к зрительному образу спектакля, никогда не сомневался: сценическая пластика не менее, чем, скажем, актерское исполнение, должна, в первую очередь, свидетельствовать об особом мире пьес Жироду; неоспоримо подтверждать и утверждать его на сцене надлежит буквально всему – от мельчайших деталей костюмов до принципов построения пространства.

Что касается последних, то Жуве прекрасно понимал и чувствовал особые свойства пространства пьес Жироду. Часто при как будто бы реальности, конкретности даже, оно в какой-то момент расставалось со своей достоверностью и становилось естественно причастным то к миру античности, то распахивалось навстречу библейским ассоциациям... В случае же когда пьеса открыто декларировала неопровержимые

черты пространства далеких эпох, и автор на этих чертах настаивал, фиксировал их, пространство таких пьес всегда оказывалось на сцене открытым современности, опознавательные знаки иных эпох совсем не настаивали на своей «историчности», так сказать, в современную ситуацию входили без всякого напряжения, порой даже красноречиво подчеркивали ее.

Жуве не сразу определил для себя, кто из художников наиболее проницателен в постижении мира пьес Жироу. Такое впечатление, что в первые годы он к этому и не очень стремился, не решался высказать ту или иную конкретную пространственную идею. Слово присматриваясь к разным ее проявлениям, все время искал окончательный ответ. Пожалуй, только Кристиан Берар до войны трижды ставил разные пьесы Жироу. Правда, Жуве сразу же понял: Берару лучше всего удаются пьесы с античными реминисценциями. Берар вообще много работал в театре «Атеней», и, можно сказать, его постановки по Мольеру и Жироу в значительной мере определили визуальную концепцию театра. Забегая вперед, напомним, что уже после войны, после возвращения театра из эмиграции именно Кристиан Берар создаст декорации и костюмы к «Безумной из Шайо» – подлинному шедевру сценографического воплощения драматургии Жироу.

«Ундина», последняя пьеса Жироу, оказалась для Жуве совершенно неожиданной. Она завораживала, гипнотизировала своей поэзией. Причем поэзия здесь – совсем не просто игра ума, как это не раз бывало у Жироу. Поэзия в «Ундине» – игра нежности и любви. Мужественная и обреченная игра. Она настолько увлекла, захватила автора, что ради нее он, на первый взгляд, даже жертвует какими-либо современными ассоциациями. Их не то чтобы нет, но они упрятаны глубоко в материю мифа. В ту материю, что прежде всего и важна была Жуве, прекрасно понимавшему: в спектакле не должно быть и малейшей



Л. Жуве и М. Озрэ

детали, не сотворенной из этой материи, ничего случайного и никаких общих фраз.

Трудно сказать, что побудило Жуве пригласить художником «Ундины» Павла Челищева, уже давно покинувшего Париж и жившего в Америке. Безусловно, можно предположить, что Жуве видел «Оду» у Дягилева в 1929 г. и одноактную «Странницу»² в существовавшей всего лишь один недолгий сезон парижской труппе «Балеты 1933». Такое, конечно, можно допустить, хотя Жуве, всегда много и часто писавший, особенно – в дневнике, имя художника до «Ундины» не упоминает никогда. Впрочем, по этим двум, правда, совершенно неожиданным и по-своему уникальным балетам весьма трудно составить представление о Челищеве, как о театральном художнике со своим особым чувством сцены или хотя бы со своей уверенной стилистикой и темой. Как и трудно понять включенность Челищева в общие процессы французской сценографии 1930-х гг., а они в это время обрели весьма отчетливую определенность. Плюс ко всему, Челищев, если и был известен,

то только как художник балетов, драматических спектаклей в Париже он не ставил никогда.

Скорее всего имя Челищева Жуве впервые услышал от Мадлен Озрэ, ведущей актрисы «Атеней», назначенной на роль Ундины. Она же, на самом деле, просто случайно увидела свою героиню на портрете Челищева. На портрете Тилли Лош – танцовщицы «Балетов 1933».

Портрет производил впечатление наброска, в сущности, энергичного и быстрого этюда. Написанный пером, он вовсе не скрывал того, что здесь нет даже стремления к каким-то окончательным выражениям: на нем – только первые ощущения модели, только желание уловить главное, чего никак нельзя было не заметить. Из облака тонких штрихов и вроде бы беспорядочных линий прорываются глаза, мучительно вглядывающиеся куда-то. Эти глаза, кажется, увидели мир, повергший героиню наброска в неуверенность, в нерешительность. Она словно всматривается и решает, войти ли ей в этот мир или сделать шаг назад, вновь раствориться в тумане штрихов, тем более что он – и художник дает это понять – совсем не рассялся, никуда не отступил.



Ж. Жироду

Не скрывала Мадлен Озрэ и своего восхищения декорациями «Странницы», вернее, практическим отсутствием их: главным в балете были взлетающие, летящие, парящие ткани, но прежде всего – свет, менявший до неузнаваемости пространство и его пределы, решительно преобразовывавший немногие сценические предметы, иногда – просто стиравший их. Такой сценографии французский театр еще не знал. Жуве, уверенный в уникальности «Ундины», хочет абсолютно нового и непривычного зрительного образа, сценической среды, подвижной и мгновенно откликавшейся на тончайшие изменения эмоционального климата пьесы.

Разыскивая и все больше и больше вникая в живопись Челищева, к слову, тоже никак не соприкасавшуюся с парижским контекстом, Жуве постоянно убеждался в таящемся в ней театральном начале. К концу репетиций первого акта он принял решение.

В каком-то смысле окончательно прийти к нему, его убедил один эпизод: Жироду, зная, что проблема художника все еще никак не решается, настаивал на Кристиане Бераре. И это можно понять: ему очень нравились декорации Берара к прежним его пьесам. Жуве, бесспорно, ценил Берара, сопротивлялся, поскольку совершенно не сомневался, был абсолютно убежден: «Ундина» – пьеса совсем другая, и ее почти ничего не роднит ни с «Амфитрионом 38», ни с «Троянской войны не будет».

По просьбе Жироду Берар все-таки напишет эскиз первой картины и эскиз костюма Рыцаря Ганса, как всегда – изящные и мастерские листы. Но Жуве при первом же взгляде убедился в своей правоте. И не только потому, что уже думал о Челищеве. «Этого недостаточно, господин Жироду, – решительно заявил Жуве. – Ваше земное чудовище* нуждается в декорациях, воплощающих в себе легенду.

*«Votre monstre terrestre» – выражение Жана Жироду.



П. Челищев.
Портрет Тилли Лоу

Только русский художник способен породить эту иллюзию. Уверяю Вас, нужно вызвать Челищева»³.

8 марта 1939 г. Челищев приезжает в Париж. На следующее утро его уже ждут в театре. Он не привез с собой ни одного эскиза, не сказал ничего о своих идеях. После репетиции стал говорить много и возбужденно. Сначала о Мадлен Озрэ: она – идеальная и удивительная Ундина; и странно: он как будто знает ее очень давно, ее образ то и дело являлся ему, непроизвольно и постоянно возникал в его сознании и рисунках.

В тот же день Челищев сказал главное: мир спектакля – это мир, увиденный глазами Ундины; из ее ощущений и слов возникают его очертания⁴. Должны отступить все привычные представления о реальности, подлинности, достоверности. Ими ничего не объяснишь, ими ничего не расскажешь. Любой, вынесенный на сцену предмет – он другой, о реальности напоминающий лишь отдаленно. Все формы иные, не свидетель-

ствующие ни о какой функциональности и обыденности. И пространством здесь управляет совсем не геометрия, а только мир чувств, ощущений и видений Ундины. Все проявления, изменения и свойства пространства определяются только им, только ему подчинены.

Челищев говорил именно так, не предлагая никаких конкретностей, деталей и частных. Но Жуве ждал именно этих слов, в них оказалось все, о чем он думал уже несколько месяцев и что никак не мог сформулировать.

И, конечно же, под влиянием сказанного Челищевым он запишет в своем дневнике: «Небо, свет, облака, ветер – все эти стихии в театре непохожи на то, что мы видим в природе. Это другой мир, более прекрасный, не угрожающий нам никакими бедствиями. Все, что в реальной действительности нас страшит, в театре нас не пугает. Здесь мы находим то, в чем нам отказывает жизнь. Даже машинерия театра создана для того, чтобы, копируя реальное, сделать его возвышенным, одухотворенным. Театр – это мир, непохожий на реальный, мир, освобожденный от посредственности и обыденности, мир, в котором никто не может остаться навсегда»⁵. В тот первый день – и это заметили все⁶ – Челищев бесконечно повторял: вода, вода, вода... Ничего не объясняя, почти маниакально твердил это слово. Вскоре всем довелось убедиться, что стихия воды станет главным героем его сценографии. 12 марта Челищев принес два первых эскиза: костюм Ундины к первому акту и декорацию этого же акта. Он прикрепил их кнопками к стене репетиционного зала. Так будет потом почти всегда, к премьере все стены окажутся заполненными сотнями листов.

В тот же день Челищев со всей определенностью заявил: все акты «Ундины» разворачиваются в разное время года: первый – весной, второй – летом, третий – осенью, последняя картина – смерть Рыцаря Ганса – зимой. В спектакле все так и было.

Согласно ремарке действие первого акта происходит в рыбацкой хижине. Жироду добавляет еще: «За стенами буря». Открывшийся занавес долгое время никакой хижины не обнаруживает. Только густую синюю бесконечность, все время колышущуюся, кипящую, можно сказать, взрывающуюся то и дело брызгами и выбрасывающую пену. Ничего определенного, ничего узнаваемого, только ощущение безбрежного, мрачного и упрямого мира воды. Иногда на какое-то мгновение взметнутся из глубины огромные рыболовные сети, иногда почудится силуэт гигантской – почти во всю сцену – рыбы... Нельзя не сказать вот еще о чем: зрителя долгое время не покидает ощущение, что здесь непременно должно что-то случиться, что-то решительное и важное.

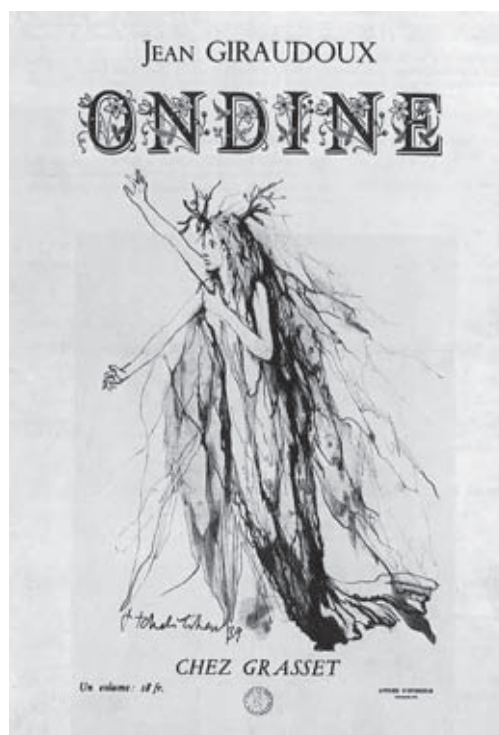
Вся эта водная стихия постепенно отступает в глубину, обнаруживая на первом плане, действительно, что-то похожее на хижину. Что-то похожее, потому что совершенно непонятно, где эта хижина находится.

Вернее, понятно: на берегу такое строение быть не может. Впрочем, на подобные вопросы Челищев отвечал: она находится на дне озера – там ее разместила в своих ощущениях Ундины⁷. Любые аргументы бытового плана художник неумолимо отвергал.

«Ощущениями Ундины», действительно, объясняются все особенности этого строения. Его круглая форма, прежде всего. Хижина похожа на полураскрытую раковину. Рисунок краев хижины на самом деле повторял рисунок створок раковины. При определенном освещении некоторые предметы, фонари, например, кажутся застрявшими в ней крупными жемчужинами. Потолок держат кости больших рыб. Повсюду – рыболовные сети.

При первом взгляде хижина кажется построенной из довольно больших глыб песчаника – это видно по глубокому дверному проему и проему небольшого окна. Все здесь выглядит основательным и недоступным разразившейся буре.

Не следует забывать: хижина по своим размерам занимает едва ли треть высоты сцены и расположена она далеко не вплотную к кулисам. Значительно большую часть всего пространства сценической коробки заполняет стихия бурлящей воды, о которой только что говорилось. И долгое время стихия эта нисколько не отдалается и не ослабевает. Она – постоянный и очень активный герой всех первых сцен спектакля. Причем, герой, абсолютно не соглашающийся на чисто служебную роль, тем более на то, чтобы быть аккомпанементом или всего лишь фоном. Для стихии воды Челищев разработал подробную и энергичную партитуру ее сценической жизни. Понятно, это были проекции различных морских мотивов, они никогда не останавливались, не замирали, нескончаемо следовали одна за другой.



П. Челищев.

Афиша к спектаклю «Ундины».

Театр «Атеней», Париж, 1939



П. Челищев.
Эскиз декорации
1 акта

П. Челищев.
Эскиз декорации
2 акта

Все меняется с появлением Ундины. Становятся бесплотными и прозрачными стены хижины. (Челищев долго экспериментировал с разного рода лаками, которыми покрывались декорации: при определенном освещении они оказывались прозрачными.) Ундина входит не через дверь, а возникает откуда-то из глубины. Мгновенно отступает тяжелая синева, и сцена погружается в некое перламутровое освещение, в переливы зеленого, голубого и розового. Повсюду вспыхивают и гаснут световые рефлексy, колышутся, куда-то стремятся, уплывают абрисы диковинных водорослей, листьев, цветов. То тут, то там мелькают серебром проплывающие рыбы, кружатся медузы, загадочно фосфоресцируют раковины. Кажутся бесконечными силуэты сетей...

Ундина появляется из этого перламутрового мира. Она плоть от плоти его. Костюм Челищева разработан колористически так, что сомневаться в этом не приходится. Зеленовато-голубая почти прозрачная ткань. Вроде бы обычный крестьянский наряд. Но в нем нет крестьянской ухоженности, крестьянской аккуратности и тщательности. Наоборот, во всем – пренебрежение ими, какая-то бесшабашная свобода: края



платья беспорядочно оборваны, сбился куда-то вверх пояс. Такое впечатление, что платье это множество раз стиралось или выгорело на солнце. На спине отпечатки то ли листьев камышей, то ли водорослей.

Челищеву нужен был именно такой костюм. Художник точно понял мысль Жироду о том, что Ундина никакая ни царица Подводного Царства. Никакой сказочности, никакой волшебности, никакого сияния и сверкания в ней нет. Но Ундина – совсем

и не дикарка. Ее любовь к Гансу лишена и тени чего-то грозного и рокового. В ней совершенно очевидна неукротимая тяга природы к человеку, неутасяющее желание одаривать его собой.

«Ундины – это и есть сама природа. Вокруг Ундины живут великие силы!» – эти слова Августа, приемного отца героини⁸ – впрямую относятся к тому, что положил художник в основу всего зрительного образа первого акта. Если говорить о самой Ундине, то Челищеву виделась девочка, наделенная прозрачностью и свежестью воды, – иначе не скажешь. Что же касается «великих сил», то на протяжении всего акта Челищев ни на секунду не забывал о них.

В финале первого акта, когда Рыцарь Ганс засыпает, Ундина, повелевая «великими силами», едва заметными жестами устраняет со сцены какие бы то ни было материальные проявления. Становятся невидимыми, «растворяются» стены хижины, куда-то исчезают немногие детали интерьера, все заполняет бесконечно искрящееся пространство воды. Перед зрителем – исполненная возвышенной гармонии картина двух спящих влюбленных, отдаленных, отделенных от всего и неподвластных ничему, кроме столь неожиданно и столь властно захватившего их чувства.

Финал первого акта оказался наделенным такой суггестивной поэзией, что сами собой отпадали все банальные вопросы вроде: «куда все исчезло?», «как можно спать в воде?» и т.п. Если же они все-таки возникали, на них мог быть один лишь ответ: так происходит только в мире Ундины, в ее ощущениях, видениях и мечтах.

Необходимо напомнить вот еще о чем: Ундина у Жироду – образ, безусловно, романтический. В нем, как и во многих образах поэзии и живописи романтиков, постоянно углубляющаяся в себя субъективность противопоставлена миру. «Романтики открыли внутреннее, именно это становящееся внутреннее мирочувствование и проецировалось вовне, – на Природу. Вот почему

<...> такое значение получает размер природного явления. Громадное, безграничное, возносящееся и уходящее вдаль, лишенное очертаний, т.е. непредставимое и есть воображаемый предмет художника-романтика»⁹. Вот почему стихия воды у Челищева в первом акте ни на секунду не покидает сцену. Вот почему ей доводится претерпевать безграничные и даже трудно представимые метаморфозы. Однако ко всему этому есть смысл возвратиться после рассмотрения второго акта.

Увидев же первый акт, Жироду назвал Челищева Феей Света. Эту метафору в театре запомнили, а Мадлен Озрэ в своем дневнике в какой-то момент уже больше не будет называть художника «Павлик», только – «Фея Света»¹⁰. Справедливости ради, вспомним: так Челищева можно было бы именовать еще десять лет назад – после дягилевской «Оды».

Неизвестно, знал ли Жироду живопись художника 1939 г., бесчисленные этюды к его будущему большому полотну «Игра в прятки», но выражение «Фея Света» характеризует их автора удивительно точно. Как никакое другое пронизательно свидетельствует о бесконечной игре света в них, о бесчисленных метаморфозах световой материи.

Второй акт «Ундины» разворачивается в среде, никак и ни в чем не напоминающей пластическую ситуацию начала пьесы. Все здесь вроде бы надежно защищено от совсем недавно властвовавшей стихии: «мраморная зала в королевском дворце».

Архитектурные формы при первом взгляде (до появления Ундины) как будто ничем особенным не поражают. Они достаточно просты и достаточно знакомы. Но когда на подмостки выходят герои, внезапно замечаешь: здесь все другое, какое-то непривычное и странное, непонятно, для кого предназначенное. Правда, очень скоро осознаешь: здесь, как и в первом акте, все увидено глазами Ундины. Это все ЕЙ кажется таким, так ОНА все воспринимает и понимает. С одной только разницей: среда



П. Челищев.
Эскиз костюма
Рыцаря Ганса. 2 акт



П. Челищев.
Эскиз костюма
Берты. 2 акт

П. Челищев.
Эскиз костюма
Придворной дамы.
2 акт

П. Челищев.
Эскиз костюма
Ундины.
3 акт



первого акта была ЕЕ средой, привычной, естественной, не таящей никаких загадок. Здесь же все чужое, а оттого – пугающее, настораживающее, заставляющее опасаться.

Во втором акте «Ундины» множество героев: Король, его двор и свита, рыцари, дамы, актеры, музыканты, даже дрессировщик тюленей... Когда они все вместе на сце-

не, перед глазами – колышущаяся цветная масса; все костюмы предельно яркие и трудно объяснимые, непривычные по форме и крою, с неожиданными и фантастическими деталями. Персонажи часто кажутся совсем и не людьми, напоминают животных, экзотических птиц, рыб, часто – диковинные растения.

Все герои носят шляпы или тюрбаны с необычными огромными отростками в виде рогов, перьев или коралловых веток. Поверх тюрбанов и шляп накинута муслиновая ткань, закрывающая также и лица, их почти не видно – они, кстати, художнику вовсе и не нужны. Нужны только ассоциации, рождаемые формой и цветовым решением костюма, важно лишь поражающее воображение подобие персонажа тому или иному представителю фауны, тому или иному флоральному мотиву.

Менее всего Челищев стремился внушить зрителю мысль о том, что в тронном зале толпятся настоящие хищники, рогатые лоси, болтливые попугаи, обманчиво красивые цветы. Костюм у него никак не сказывается на поведении героев, ни они, ни все вокруг словно не замечают его, их действия, их диалоги абсолютно естественны и психологически мотивированы. В их пластике нет ничего ни звериного, ни птичьего. Это только Ундина, оказавшаяся в совершенно незнакомом ей мире, многое видящая вообще впервые, воспринимает все так. Любую незнакомую ей деталь, она точно проецирует в СВОЙ мир, сопоставляет с известным ей и привычным. Тюрбаны, закутанные в муслин, напоминают гигантских медуз. Перламутровые пуговицы на платьях дам видятся ей ракушками. Пышные рукава у рыцарей удивительно похожи на крылья больших птиц. На перчатках у многих когти – это тоже Ундине напоминает хищно летающих над водой чаек. Вместо металлических шпор у рыцарей – отростки кораллов.

Ундина, понятно, далека от каких бы то ни было конкретных представлений обо всех то и дело возникающих перед ее глазами персонажах, для нее – все они лишь – мгновенные ощущения, мелькающие догадки. Челищев не педалирует один какой-то мотив или образ. Костюмная среда необычайно изменчива, в своих проявлениях кажется бесконечной и непредсказуемой. Часто герой в определенном костюме появляется совсем

не на долго, всего лишь мелькнет в проеме арки. Другой же – в совсем другом костюме и образе – будет настойчиво возникать раз за разом в каждом проеме – от арки к арке; его ритмичные появления звучат угрожающе, как что-то неумолимо приближающееся и неизбежное. Разумеется все коррелируется развитием сюжета, вернее, сменами состояний Ундины, вспышками ее тревог, накатывающимися на нее волнами непонимания происходящего и ужаса перед ним.

Подобных ситуаций во втором акте бесчисленное количество, и они беспрерывны. Челищев не всегда конкретизирует образный смысл персонажа, чаще всего его появление – это только определенный эмоциональный звук или настойчиво звучащая какое-то время мелодия. У всех этих персонажей нет имен, автором не дано им ни одного слова, как указано в списке действующих лиц, это – дамы, рыцари, актеры, акробаты... В спектакле Жуве исполнителей таких ролей было 46, и если учесть, что художник придумал костюмов примерно в три раза больше и каждый актер не появлялся в одном костюме дважды, то не составит труда вообразить диапазон костюмной стихии второго акта.

Иными были костюмы основных действующих лиц: в них никакой недоговоренности, никаких неясных намеков, все очень определенно и очень убедительно свидетельствует о самом главном. О «человеческом существе» героя, по выражению Жироду¹¹.

Именно «человеческое существо» стремилась увидеть и понять Ундина, жительница вод, русалка. В мире людей это оказалось совсем не просто. Именно «человеческое существо» чаще всего у многих оказывалось заслоненным обликом совсем не человеческим. Упрямое, скрытое, уже очень давно не дающее о себе знать, оно словно забыло о себе, довольствуясь чертами существа совсем из другой реальности.

В костюме Берты, бывшей возлюбленной Рыцаря Ганса, Ундина видит то, что давно знала, что внушала ей ее интуиция и



*М. Озрэ – Ундина и
Л. Жуве – Рыцарь Ганс*

способность проникать в чужую психологию, уверенно представлять себе поступки и действия другого.

Берта появляется на сцене в платье, сшитом из леопардовой шкуры. На эскизе Челищева особенно выразительно написаны облегающие рукава платья: никаких сомнений, что мы видим лапы леопарда, не возникает. Плюс перчатки с когтями. И плюс левая перчатка обагрена кровью. Кровью снегиря, которого задушила Берта. Ундина не присутствовала при этом, но она точно знает, что это было. Как совершенно уверена и в другом: Берта любила выкалывать глаза снегирям для того, чтобы они звонче и громче пели. Это тоже знала Ундина, и от этих своих видений отделаться не могла.

У такой Берты, естественно, не могло быть и другой головы, и других волос – они недвусмысленно напоминают лоснящийся чернотой клубок змей. И ожерелье у нее – не что иное, как обвившаяся вокруг шеи змея.

Правда, нельзя не вспомнить: в этой детали облика Берты Челищев точно следовал сказанному Ундиной: «Посмотрите на нее, ваше величество, у нее вместо волос гадюки!»¹².

Конечно, никто из присутствующих не приеме у Короля всего этого не замечает, это видит одна Ундина. Только она понимает, с какой опасностью ее свела судьба.

Ганс во втором акте несколько не похож на того рыцаря, каким он появился в самом начале. Тогда во всем его облике читалась мужественность и одержимость романтической мечтой. Латы ему очень шли, ни в чем другом, казалось, и вообразить его невозможно. И когда Ундина одним лишь жестом освобождала его от доспехов, в пластике Ганса все равно ощущалась многолетняя привычка к ним, неотделимость от них. И, конечно же, благодаря именно Гансу, рыцарским колоритом, звуками рыцарского мадригала многое было окрашено в первом акте.

Во втором акте все другое. И костюм, и пластика. Трудно отделаться от ощущения, что Ганс явился не на устроенный в честь его и Ундины прием, а на некое представление. Невероятный по своей пышности костюм очень соответствовал всем движениям Ганса – мягким, вкрадчивым, осторожным и в то же время хищным повадкам тигра.

Особенно ассоциации с тигром возникали всякий раз, когда Ганс в ярости метался по сцене: оранжевые (почти красные) и черные полосы костюма то накладывались друг на друга, то отдалялись одна от другой. Полное впечатление совершенно «живого» зверя; чувствовались, кажется, даже мускулы, напрягающиеся мышцы. В одной из сцен, когда Ганс усаживался на пол, мысль о лежащем тигре возникала сама собой.

Весь второй акт Ганс пребывает в крайне нервном состоянии, разрываясь между надменно властными интонациями Берты и наивными высказываниями Ундины, не способной ни в чем изменить себе. Челищевский костюм это состояние играет, если так можно сказать, не менее выразительно, чем актер. Костюм, не забывая о своей образной самостоятельности, только предоставлял себя исполнителю.

Разработанный во множестве деталей и фактур, он все время открывал в себе все новые и новые «тигриные» проявления и качества.

Челищевский костюм Рыцаря Ганса – сложное сооружение, способное к множеству метаморфоз. Фантазия художника и точный расчет предусматривают ни на секунду не прерывающуюся его сценическую жизнь. Редкостно красивый эскиз свидетельствует о ней лишь в общих чертах и совсем не говорит о том, какие игровые возможности заключены в структуре костюма, буквально в каждой его детали. Правда, свой эскиз Челищев дополнил множеством карандашных рисунков. Они как раз и фиксируют метаморфозы костюма.

Только несколько примеров. Полосатый пояс, вроде бы ничем не примечательный элемент костюма, абсолютно согласованный с ним колористически. Но настанет момент, и этот пояс придет в движение, будет обвиваться вокруг ног Ганса, резко дергаться, словно взлетать – от ассоциаций с хвостом тигра уже не отделаться.

На голове у Ганса огромная в тон всему костюму шляпа. Эскиз вроде бы и не предполагает никаких ее превращений. Рисунок же отчетливо показывает, что когда Ганс усаживается на полу и склоняет голову, шляпа обнаруживает вполне угадываемое сходство с головой тигра.

На эскизе оранжево-черные полосы кажутся нанесенными на единую ткань, из которой шит костюм. На подмостках все оказывается не так. Каждая из полосок крепится отдельно, независимо от другой. Отсюда и эффект постоянно колышущейся, «живой» массы, шкуры тигра, хочется сказать, – то взъерошивающейся, то утихающей, то переливающейся в свете огней, то гаснущей в тени колонн.

На эскизе не сразу заметишь когти на туфлях у Ганса. Они не сразу заметны и на сцене. Только в определенные моменты, только, когда Ганс пребывает в предельном раздражении, когда его герой напоминает

загнанного зверя, как-то совсем произвольно они бросаются в глаза.

Как и в случае с Бертой, все такие проявления костюма Ганса видит только Унди-на, все остальные герои ничего подобного не замечают. У них перед глазами Ганс в непривычно роскошном одеянии; таким его еще не видели, все помнят его в доспехах и шлеме. И все понимают торжественность момента, предвещающего новую жизнь рыцаря. И леопардовое платье Берты ни у кого не вызывает ни удивления, ни страха. Все давно свыклись с ее особым положением при дворе, с ее постоянным стремлением это положение подчеркивать и утверждать.

Ощущение же Ундиной «человеческого существа» Берты и Ганса объясняется ее врожденным пониманием иерархии хищников в природе, где первенство принадлежит леопарду, тигры, как правило, подчиняются ему. Во втором акте Ундину убеждает в этом каждое слово Ганса, каждый его ответ Берте.

Челищев очень последовательно и настойчиво проводит мысль о том, что мифология флоры и фауны и есть мир Ундины, и он никак не соприкасается с миром, куда она решила войти, но оказалась бессильной и беззащитной перед ним.

Художник подчеркивает это сразу удивительной простотой и ясностью костюма Ундины. В нем никаких свидетельств о ее прежней «водной» жизни: простое белое платье, почти такого же кроя, как в первом акте, только длиннее и более свободное. Единственная едва заметная «биографическая» деталь – маленькая диадема из отростка белого коралла. Никаких признаков безграничных витальных сил.

В силу контраста не отступает ощущение обреченности Ундины, загнанности, невозможности вырваться из этого фантазмагорического мира. Белое платье служит тому, что Ундина всегда в центре любой мизансцены, ее невозможно не заметить, упустить из виду. Но также служит и ощущению, что мир вокруг пытается заглушить,

стереть, подчинить себе этот неожиданный и непривычный здесь ясный звук.

В середине второго акта есть эпизод, подобный неизвестно откуда взявшейся мелодии. Она не продлится долго, больше не повторится, но своей неожиданностью, внезапностью она прервет движение сюжета и заставит по-другому его осознать.

Это сцена Ундины и королевы Изольды: куда-то исчезнут все видения и предчувствия Ундины, не станут мелькать никакие ее ассоциации, не будут вспыхивать никакие символы или хотя бы намеки на них.

Несмотря на то что Ундина на протяжении всего эпизода рассказывает о себе, о психологии обитателей водного мира и его законах, ее диалог напоминает диалоги совсем другие. Многие сравнивали эту сцену со сценой Джульетты и Кормилицы¹³. Мы же добавим: Ундина – Мадлен Озрэ удивительно напоминала пушкинскую Татьяну, взволнованно исповедывавшуюся перед Няней.

Расчет Челищева оказался очень точным и психологически красноречивым. Он, безусловно, строился с учетом эпизода с Изольдой. Да, в начале акта простой и ясный костюм Ундины мог показаться вызовом всему многоцветию королевского двора, вызовом торжественности момента. И вообще, иногда трудно отделаться от мысли, что он естественнее читался бы в «белом балете», чем в «Ундине» театра «Атеней».

Мысль о балете не случайна. Дело в том, что такой Ундина отчасти была в первом акте. Здесь же природная свобода окрасилась страданием, почти обреченностью. Рисунок роли полон пластической экспрессии, пластических поз. И подчинен определенному ритму. Такое впечатление, что Ундина все время слышит музыку, от которой ей не дано отрешиться ни на секунду.

Простое белое платье, совершенно невесомое, почти бесплотное, кажется, подчинено именно этой музыке и не отпускает ее от себя. Для исповеди Ундины трудно представить себе другой костюм – без этих летящих рукавов, струящихся и неожиданно

замирающих линий ткани. Без такого костюма невозможно представить себе и Ундину, в эти мгновения часто похожую на героинь античных скульптур, в складках хитонов которых застыли трагические звуки.

И еще. Челищев прекрасно понимал: во втором акте Ундина не может быть ни в каком другом костюме. Ее белый хитон – свидетельство избранности, свидетельство судьбы, роковой и печальной.

(В скобках напомним о небезынтересном в связи с нашим разговором факте. Увидев премьеру в театре «Атеней», английский хореограф Фредерик Эштон загорелся идеей поставить балет «Ундина». Художником спектакля в тот момент он видел только Челищева и сразу же вступил с ним в переписку, обсуждая совершенно конкретные вопросы: либретто, сроки, гонорар...¹⁴ Но война прервала все планы. «Ундину»



М. Озрэ – Ундина и
Л. Жуве – Рыцарь Ганс

Эштон все-таки поставил, но в 1958 г., уже после смерти художника в декорациях Лила де Нобили.)

Линкольн Керстайн, друг, почитатель и исследователь искусства Челищева, назвал его театр «иллюзорным и эфемерным реализмом»¹⁵. Странное и вроде бы невозможное сближение: призрачный, обманчивый, кажущийся и... реализм. Но иначе не скажешь об «Ундине», где все, действительно, призрачное и кажущееся, и все обезоруживает убедительностью своей реальности, пусть готовой каждую секунду исчезнуть, пусть не повторяющейся никогда – но реальностью!

Реальностью во втором акте отмечено прежде всего декорационное решение. Оно построено из абсолютно убедительных архитектурных фраз и на протяжении действия не претерпевает никаких пространственных преобразований или перестроек.

Огромная аркада с трех сторон очерчивает прямоугольную площадку. Но аркада эта отнюдь не служит своеобразным знаком кулис. Между ней и кулисами театра принципиальные игровые зоны, в происходящее в них необходимо было все время всматриваться, не упускать из виду. Что же касается Ундины, то ее взгляд чаще всего был обращен именно туда.

Аркаде колонн вторит расположенная внутри ее невысокая балюстрада, огораживающая королевский трон.

На эскизе Челищев к своему архитектурному мотиву предельно внимателен: зеленоватый с прожилками мрамор колонн, строгие архивольты, ритмичные фигурные столбики балюстрады, поддерживающие отполированный мраморный поручень... Все обстоятельно, подробно, фактурно убедительно.

Рассматривая эскиз, трудно не подчиниться мысли о том, что предназначался он вовсе и не для театрального здания. Все это построить следовало бы на открытом воздухе или разыграть в каком-то сохранившемся античном театре. И непременно на фоне

приближающихся сумерек – не случайно же эскиз погружен в них. И не случайно в верхней части его написаны едва заметные, как будто медленно гаснущие в наступающей синеве облака.

Эскиз второго акта решительно отличается от всего, что было на эскизе первого акта и от того, как он был воплощен на сцене. Челищев как будто отказывается от своих слов, взволнованно произнесенных при первой встрече с труппой: «вода, вода, вода...». На первый взгляд это вполне можно понять: какая вода, когда все происходит во дворце Короля?

Но своих слов художник не забыл. В основе его решения сказанное Ундиной как раз во втором акте: «Есть тысячи способов сделать так, чтобы перед глазами у тебя была вода»¹⁶. Ко множеству таких способов и прибегает Челищев.

В первых сценах второго акта Ундина не участвует. Сюжет разворачивается среди выстроенной архитектуры. Ее основательность и фундаментальность никак и ни в чем не подвергаются сомнению: так здесь было всегда и так будет еще много лет. Но с появлением Ундины все обретает иную жизнь. Мощные архитектурные формы расстаются со своей материальностью и фактурной неопровержимостью, оказываются вовлеченными в бесчисленные и, казалось бы, невозможные для них метаморфозы.

Первое, что видит Ундина: колонны стали светящимися, зеленые прожилки мрамора – колеблющимися водорослями. На уходящих в глубину тюлях плывут силуэты огромных рыб¹⁷... В какие-то моменты во всех колоннах появятся русалки, подружки Ундины, словно следящие за ней и зовущие ее вернуться. Кстати, возникающая по ходу действия тема неотвратимости возвращения звучит все настойчивее и настойчивее. Об этом своим появлением напоминает Водяной Царь, с ним из глубины сцены все время приближаются абрисы рыбацкой хижины из первого акта.



Сцена из спектакля.
1 акт

Челищев не то чтобы такими метаморфозами решительно меняет всю пластическую ситуацию. Выстроенная им архитектура никогда не компрометируется окончательно. Она всегда возвращается к своей материальности. Все ее превращения – лишь недолгие вспышки. Они – свидетельства все тех же вспышек сознания Ундины. Ее предощущений, ее произвольных и мгновенных видений. Но более того: среда художника столь же тонко настроена и на мир Рыцаря Ганса – на его действия, реакции, слова. Особенно, в сценах с Бертой. Стоит ему проявить безволие, униженность, стоит ему пренебрежительно высказаться об Ундине (к примеру, Ганс: «Да, Ундина, ты напомнила мне, какой порок низкое происхождение»¹⁸) или прервать ее на полуслове, как тотчас следует проявление водной стихии: наполняются бурлящей водой столбики балюстрады, взрываются фонтанами где-то прятывшиеся ранее водометы, во всем пространстве сцены стремительно проплывают рыбы, мечутся водоросли...

Челищев, безусловно, руководствовался текстом пьесы, словами Ундины: «Любая волна, любая вода подстерегают теперь его. <...> когда Ганс проходит мимо фонтанов,

они от гнева вздымаются до самого неба»¹⁹.

Такое впечатление, что художник не прошел мимо ни одного даже самого незначительного проявления эмоционального строя, не упустил из виду ни одну из фраз. В определенном смысле стихия воды – главный герой второго акта. Герой, которому доверено сыграть его финал.

Когда предательство Ганса становится очевидным, «внезапно взвиваются вверх струи всех водометов вокруг залы» – такова ремарка Жироду²⁰. Челищев расширяет ее до невероятных пределов. Вода дает о себе знать не только лишь «вокруг». Бурлящие потоки врываются и в тронный зал, с немыслимой мощью сметают все, заполняют все. Потоки возникают отовсюду, они бесконечны. И длится такой финал достаточно долго. Пока не исчезнут из поля зрения даже малейшие напоминания о бывшей когда-то стройной аркаде. Ее больше нельзя увидеть. Больше нет ничего – только бурлящая синева воды. Такая же синяя стихия, что была в самом начале первого акта.

Думается, понятно: на сцене никакой реальной воды не было. Ее иллюзию создавал свет. И именно свет Челищев наделил свойствами воды. Он был текучим,

стекающим, льющимся, прозрачным, способным заполнять любые малейшие углубления или отверстия... Использование света в таких качествах сцена того времени еще не знала. Челищев оказался подлинным изобретателем, осуществив сложнейшую пространственную систему расположения разного рода фонарей и проекторов, разработав тончайшую партитуру их включений и действий²¹.

Говоря постоянно о свете в спектакле Челищева, нельзя не обратить внимание на чрезвычайно важную особенность его присутствия на сцене: свет здесь нисколько не является инструментом воссоздания, определения или изображения материальных объектов. Или является им лишь в самой незначительной мере. Свет в сценографии Челищева сам объект живописи. Этим и объясняется то, что все формы художником понимаются как проницаемые, полностью доступные воздуху и воде.

У сценографии «Ундины», таким образом, отчетливо читается ее художественная генеалогия: живопись романтизма, поскольку именно «романтикам интересны подвижные, эластичные, легко трансформирующиеся субстанции, в которых всеобщий алгоритм природы или, говоря в идеалистических категориях, мировой «дух», проявляет себя в максимальной полноте. Для пейзажной живописи романтиков жизнь духа воплотилась в распространении света, в том внутреннем свечении, которым проникнуты на их полотнах водные и воздушные массы»²².

Плюс к этому размытая, рассредоточенная композиция. О решении Челищева не имеет смысла говорить в таких терминах, как композиционный центр, соотношение частей, диагонали и т.п. Здесь иллюзия бесконечности пространства, иллюзия безбрежности водной стихии. Не случайно художник ни в первом, ни во втором акте не акцентирует момент кулис. Полное впечатление, что пространство «Ундины» только совсем недавно заполнило сценический

объем, на самом же деле неизвестно, откуда оно пришло и куда стремится. Где его начало и где его конец. И есть ли вообще у этого пространства начало и конец. Зеркало сцены позволяет увидеть только не останавливающееся движение, только бесконечную изменчивость водной стихии.

Сценическая пластика третьего акта практически никак не соотносится с предыдущими декорациями. Не зная их, вполне можно предположить, что в этой среде играется спектакль совсем другой природы. Здесь не предусмотрены никакие трансформации, никакие метаморфозы среды. Все очень определено, все монументально. Отсечены возможности каких-либо символических проявлений или подтекстов.

На сцене – двор замка Ганса. Строение из крупных каменных блоков. За линией стен никогда не видно неба, там расположен экран, на нем – меняющиеся природные мотивы, но о них – отдельно и позже. Почти до самого финала в этом акте не будет никаких проекций, никаких смен освещения. В пространстве разлито ощущение воцарившегося надолго холода и зимы.

Наличие кулис на этот раз художником подчеркнуто, установка заполняет собой весь планшет, за пределами декорации нет ничего.

В третьем акте много действующих лиц: судьи, рыбаки, слуги, соседи, гости... И Челищев теперь озабочен только одним: достоверностью их костюмов, реалистической убедительностью их кроя и фактур. Ни одна деталь не гиперболизирована, ни одна из форм не звучит двусмысленно, не наделена энергией ассоциаций.

Такой подход художника к декорации и костюмам объясним: на сцене мир БЕЗ Ундины. Через несколько минут он вообще навсегда исчезнет из ее памяти, уже исчезает. И когда ее выловят из Рейна рыбаки и приволокут в этот двор, она не способна ничего и никого узнать. Ее уже ничто не повергает ни в растерянность, ни в отчаяние, ни в ужас. Все вокруг для нее просто не существует.



Сцена из спектакля.
3 акт

Челищев это дает понять. К примеру, у Берты уже не будет никакого леопардового наряда, обычное ничем не примечательное платье. «Берта превратится в моль...», – говорил Челищев²³. И Бертран здесь лишился своего летящего плаща, символизировавшего во втором акте поэтичность его натуры, сейчас он похож на простого студента. Да и в costume Водяного Царя мало что напоминает его прежнего. Длинная накидка с капюшоном почти полностью скрывает его. Узнать его можно, пожалуй, только по длинной бороде. Впрочем, и его Ундина в общем-то почти не замечает. Мир, в который Ундина не по своей воле очень не надолго возвратилась, кажется ей безликим и обесцвеченным.

Именно таким и хотел его воспроизвести Челищев. Да, в нем нет только что буйствовавших красок, нет взрывающихся всеми цветами радуги фонтанных струй, нет карнальной атмосферы второго акта. Но любой костюм самого второстепенного героя в третьем акте демонстрирует живописную маэстрию художника.

Жуве записал в своем дневнике: «Костюмы к третьему акту все очень четко рас-

пределены, каждый на своем месте. Для него (Челищева. – Г. К.) в режиссуре большое значение имеет размещение цвета и то впечатление, которое эти цвета должны производить на зрителя.

Оранжевый стражник должен все время перемещаться. Он создан для того, чтобы оказывать помощь кое-кому из зеленых и синих (рыцарь и Ундина), это оранжевый цвет осени, но надо еще, чтобы стражник ходил туда-сюда, а в определенный момент вообще ушел»²⁴.

И еще одна запись: [Челищев] «хочет, чтоб красный цвет костюма палача был более интенсивным, чем в судебных мантиях. Более злым»²⁵.

На таких немногих цветовых акцентах художник упрямо настаивал. Они необходимы ему не столько даже чтобы выделить определенных героев, сколько чтобы живописно организовать человеческую массу, наделить выразительной динамикой мизансцены.

Это было еще важно и потому, что подавляющее большинство участников третьего акта одеты в простые и, в принципе, лишенные цвета костюмы: рыбаки, слуги и, как сказано в ремарке Жироду, «толпа».

Почти все их костюмы сшиты из брезента или грубой холщовой ткани. Цвета вроде бы нет, но в каждом – множество оттенков серого, зеленоватого, бледно-охристого, разной интенсивности черный. Именно костюмная ситуация третьего акта позволила Чарльзу Генри Форду заметить: «В “Ундине” больше разнообразия в цвете, чем в чем-либо, что Челищев сделал к этому времени»²⁶.

Что касается кроя костюмов, то Челищев дважды не повторил ни одну из форм. Особенно – в случае слуг. Жуве вспоминал: «Он долго объяснял мне, как будут выглядеть слуги – со своими фартуками, приподнятыми сбоку – всех размеров и цветов: слуги – это и есть фартуки»²⁷.

С предельной обстоятельностью Челищев придумывал и костюмы рыбаков. Казалось бы, что здесь особенного – далеко не главные участники сюжета. Но художнику интересно и важно все: и грубые робы, и сапоги, и разные колпаки, и непромокаемые накидки... От эскиза к эскизу возникал целый уклад жизни, окружавшей замок Ганса²⁸.

Челищев отчетливо понимал: с появлением на сцене Ундины все внимание будет приковано к ней и Гансу. Понимал он также и то, что в третьем акте невозможна никакая фантазмагоричность – повсюду такая убедительная реальность. Правда, Ундина и в этой реальности все равно чужая. Она как-то совсем бессознательно не пожелает в нее войти и словно защищается от нее той сетью, в которой ее принесли рыбаки. И не освободится от нее никогда.

Собственно говоря, рыбацкая сеть и будет ее костюмом. И она – единственное, что нарушает достоверность всего, что вокруг. Эта сеть зелено-синяя, выкрашенная берлинской лазурью. Кроме того, все перемещения по сцене Ундины сопровождались не дававшим рефлексy пластическим освещением, – тоже зелено-синим.

Челищев здесь вспоминает первый акт, первое появление Ундины. И исходившее от нее зелено-синее сияние. Это сияние сейчас

в начале третьего акта кажется едва заметным, но с приближением финала набирает силу, начинают светиться веревки сети, как будто по ним пробегает зелено-синий неоновый огонь. Это сияние словно отсчитывает минуты расставания Ундины и Ганса.

В финале Жуве и Челищев точно следовали ремарке Жироду: «Он (Ганс. – Г. К.) подходит к Ундине сзади, как когда-то в рыбацкой хижине подошла к нему Ундина»²⁹. Вспоминая свою первую встречу, Ундина и Ганс больше не разомкнут объятия. Ундина набросит на Ганса сеть, и он вместе с ней окажется в отделенном от всего зелено-синем сиянии. Словно сторонясь этого сияния, все покинут сцену.

На простом, совсем не парадном (а это ведь утро перед бракосочетанием с Бертой) костюме Ганса начнут проступать силуэты водорослей и каких-то водных растений. Эти же силуэты станут окружать и Ундину. Потом они заполнят все пространство. И снова, как в первом акте, возникнет исполненная высокой поэзией картина объятий двух влюбленных, только теперь она окрашена неотступающей печалью.

В момент смерти Ганса сияние гаснет. На сцене вновь серая пустота и холод.

В декорациях Челищева к третьему акту присутствовал один элемент, его предназначение становилось понятным только в самом конце. Это – экран над стенами замка. Время от времени на него проецировались различные пейзажные мотивы, как правило, осенние. Последняя проекция – картина замерзших, обледенелых ручьев, рек, водопадов. Мотив, к слову, часто присутствующий в американских пейзажах художника самого конца 1930-х гг.

Когда будет произнесено последнее слово, на экране замерзшая стихия начнет стремительно таять, с грохотом сползают ледяные глыбы, гигантские потоки, преодолевая размеры экрана, устремятся на сцену. Все пространство до краев заполняет безбрежная синяя вода. Точь-в-точь повторяется картина начала спектакля.

Сценическая судьба «Ундины» оказалась не долгой и не совсем удачной. Спектакль был сыгран всего лишь несколько раз. Практически сразу после премьерных показов, опасаясь вторжения Германии, театр «Атеней» эмигрирует в Южную Америку. В Париж коллектив возвратится через шесть лет – в 1945 году. В силу технических сложностей возможности увезти на вынужденные гастролы «Ундину» не было.

Не успели увидеть «Ундину» и многие парижане. Премьера, как это обычно и бывает, сопровождалась множеством рецензий. В них звучали восторженные слова в адрес текста Жана Жироду и исполнителей главных ролей Луи Жуве и Мадлен Озрэ. Восхищались критики и решением Павла Челищева – но только в самых общих словах. Никто внимательно не рассмотрел,

не проанализировал, просто даже не описал обстоятельно открытия художника. Не было это сделано и позже в статьях о П. Челищеве, посвященных главным образом его живописи, театральному же опыту, даже столь выразительно причастному к станковым исканиям, не уделялось в них серьезного внимания.

Настоящий текст – первая попытка реконструкции сценографического образа «Ундины». Она была бы неосуществима без работы в Фонде Луи Жуве во Французской Национальной библиотеке (Париж) и в Архиве Павла Челищева в Йельском Университете (Нью-Хевен, США). Их сотрудникам я выражаю сердечную признательность и благодарность за помощь и интерес к моей работе.

- 1 Финкельштейн Е. Картель четырех. Л.: Искусство, 1974. С. 147.
- 2 «Странница» (L'Errante) Ф. Шуберта. Спектакль труппы «Les Ballets 1933» (Париж). Премьера 10 июня 1933 г. Первая совместная работа П. Челищева и Дж. Баланчина.
- 3 Ozeray M. A toujours Monsieur Juvet. Paris: Buchet/Chastel, 1966. Pp. 135–136.
- 4 Juvet L. Décoration d'Ondine. // Cahiers Jean Giraudoux. № 23. Paris: Grasset, 1973–74. P. 22.
- 5 Жуве Л. Мысли о театре. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. С. 110.
- 6 Juvet L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 23.
- 7 Juvet L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 27.
- 8 Жироду Ж. Ундина. // Фридрих де ла Мотт Фуке. Ундина. М.: Наука, 1990. С. 326.
- 9 Подорога В. Метафизика ландшафта. М.: Канон-плюс, 2013. С. 329.
- 10 Ozeray M. Op. cit.
- 11 Mercier Campiche M. Le Théâtre de Giraudoux et Le Condition Humaine. 1969. Paris: Del Duca, 1969. P. 126.
- 12 Жироду Ж. Ундина. С. 309.
- 13 Ozeray M. Op. cit.
- 14 Vaughan D. Frederick Ashton and his Ballets. London: Glasston, 1977. P. 231.
- 15 Kirstein L. Pavel Tchelitchew (машинопись). // Pavel Tchelitchew Collection. Yale University Library. P. 4.
- 16 Жироду Ж. Ундина. С. 371.
- 17 Челищев выполнил десятки рисунков для диапозитивов с изображениями водорослей,

рыб, деревьев, веток, листьев. Многие из них кажутся эскизами будущей картины «Игра в прятки».

- 18 Жироду Ж. Ундина. С. 379.
- 19 Там же. С. 373.
- 20 Там же. С. 385.
- 21 Louis Juvet et la scénographie. – Avignon: La Maison Jean Vilar, 1987. P. 89.
- 22 Максимов В. Романтический пейзаж: общая характеристика // Мир романтизма. Тверь. 2011. Том 16 (40). С. 211.
- 23 Juvet L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 27.
- 24 Juvet L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 28.
- 25 Juvet L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 26.
- 26 Tyler P. The Divine Comedy of Pavel Tchelitchew. New York: Fleet, 1967. P. 417.
- 27 Juvet L. Décoration d'Ondine. Op. cit. P. 27.
- 28 Все рисунки костюмов к «Ундине» хранятся в фонде Луи Жуве во Французской Национальной библиотеке (Париж). № CLC 67 484.
- 29 Жироду Ж. Ундина. С. 413.

(Статья печатается в авторской редакции с сохранением особенностей синтаксиса и пунктуации. – Ред.)

Валерий Левенталь:

«КАК ТОЛЬКО БОЛЬШОЙ ТЕАТР СТАНОВИТСЯ ПЛОЩАДКОЙ ДЛЯ ЭКСПЕРИМЕНТОВ ИЛИ ДЛЯ КАКИХ-ТО ТАМ НОВАЦИЙ – ОН СРАЗУ ДЕЛАЕТСЯ ПРОВИНЦИАЛЬНЫМ»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕКАТЕРИНА БЕЛОВА

В одной из моих бесед с художником В.Я. Левенталем, состоявшейся в 2008 г. и публикуемой впервые, речь шла о последнем месте его постоянной работы – Большом театре, с которым Левенталь связывало ровно 30 лет жизни: с 1965 по 1995 гг. (с 1988 г. он был главным художником Большого театра; после его ухода эту должность упразднили).

— Валерий Яковлевич, кто пригласил Вас на работу в Большой театр?

— Пригласил меня Вадим Федорович Рындин – в то время главный художник Большого театра. В 1962 г. он был председателем Государственной экзаменационной комиссии во ВГИКе (который я и оканчивал на курсе Юрия Пименова) и увидел работы выпускников факультета театра и кино.

В дальнейшем Вадим Федорович, которому особенно понравились эскизы Марины Соколовой и Сергея Алимова (ему вообще нравилась вот эта «новая волна» художников), как-то следил за деятельностью выпускников ВГИКа, потому что буквально через два года он предложил Марине Соколовой (учившейся на год младше меня) оформить в Большом театре одноактный балет Игоря Стравинского «Сказка о солдате и черте» эстонского балетмейстера Энна Суве (спектакль шел на сцене Кремлевского Дворца съездов).

Вообще Рындин не боялся в те годы приглашать для работы совсем молодых, еще совершенно не именитых художников, не имевших даже достаточного опыта



В. Левенталь

работы в театре. В 1965 г. он предложил нам с Мариной Соколовой (мы к тому времени уже были женаты) оформить на сцене Большого спектакль Московского хореографического училища «Цветик-семицветик» с музыкой Евгения Крылатова, который ставила Ольга Тарасова. Марина, в основном, делала костюмы, а я занимался декорациями. Вадим Федорович, дав нам этот спектакль, как бы нас проверял – как мы работаем, как находим общий язык с людьми и т.д. А сам, очевидно, сделал какие-то выводы.

Рындин устроил такой «закрытый конкурс», сказав мне: «Вы принесите свои работы, пусть они полежат в дирекции Большого театра, я покажу их руководству...» Прошло какое-то время, я даже забыл, что там какие-то мои папки лежали... И вот вскоре после премьеры «Цветика-семицветика» у меня раздается телефонный звонок: «Валерий Яковлевич, это Рындин Вадим Федорович. Мы тут подумали, Вы как бы прошли конкурс (а я даже и не знал об этом), и вот я Вам предлагаю место художника Большого театра...». На что я отвечаю: «Я подумаю». И единственная мысль у меня тогда забрезжила: «Если я буду художником, значит, мне будут платить какую-то зарплату, а тут у нас с Мариной должен ребенок родиться. Значит, хорошо!»

Клянусь: у меня не было пиетета ни перед Аполлоном, ни перед колоннами, ни перед дортуарами – ни перед чем! Но, как ни странно, я уже попробовал, что такое *большая сцена*, потому что к тому времени поработал с Олегом Виноградовым над балетами «Золушка» и «Ромео и Джульетта» в Новосибирске, где сцена действительно *огромная*, и почувствовал, что «плыву» в ней абсолютно свободно. То есть у меня не возникло страха перед большой сценой: наоборот, чем больше сцена – тем лучше!

Большая сцена как бы совпадала и с моим темпераментом, и с моим представлением о том, как я могу декорациями заполнить пространство, но тогда это происхо-

дило, так сказать, на рефлекторном уровне. Меня интересовало как раз такое большое пространство, да еще трехмерное... И, тем не менее, я сказал Рындину: «Я подумаю». На что Вадим Федорович ответил: «А об этом не думают, а соглашаются. На всю жизнь». Рындин, конечно, был прав в своем понимании того, что *этот дом* – на всю жизнь...

К тому моменту прошло только три года, как я окончил ВГИК, оформил всего несколько спектаклей, был без постоянной работы и, безусловно, только по глупости сказал: «Я подумаю»! Причем звонил-то мне мэтр, главный художник Большого театра, осыпанный, как рождественская елка, всеми возможными званиями и регалиями, а в ответ услышал мое «Я подумаю»!

— **Принимая Вас на работу, Рындин говорил Вам о каких-то традициях Большого театра?**

— Да, в одной из первых наших бесед Вадим Федорович сказал замечательную фразу: «Понимаете, Валерий Яковлевич, в Большом театре не тренируются, а *ставят*. То есть ты в этой академии должен быть настолько академичен и профессионален, что не имеешь права тренироваться. Вот ты делаешь спектакль, потому что ты *можешь* его делать: у тебя есть на это образовательный и художественный ценз.

Рындин говорил: «Большой театр – это не проходной двор». Потому в Большом театре всегда и сохранялась определенная замкнутость: был главный художник и был второй, штатный художник. Хотя время от времени на отдельные постановки приглашались театральные художники «со стороны», у которых, как правило, мало что получалось по первому разу, потому что сцену Большого театра, учитывая и особенность оптического восприятия, и золото вокруг – надо уметь чем-то наполнить.

Надо долго прожить в Большом, чтобы понять, как ты работаешь с этой сценой как художник. Эта сцена очень сложная – *очень*! Поэтому там не сразу все получается.



В. Левенталь.
«Лето».
Эскиз декорации
к опере «Евгений
Онегин». ГАБТ.
Москва. 1991.
Режиссер Б. По-
кровский, восста-
новление спектак-
ля 1944 г. Фанера,
темпера

Вот почему Рындин и ввел такую историческую «селекционную традицию».

Но как только каждый, кто приходит ставить и оформлять в Большом, заявляет: «Я знаю, как надо делать! Я вам сейчас *такое* покажу!» – Большой театр сразу становится «проходным двором». Ведь работая в Большом, ты должен *все знать*, ты должен, грубо говоря, даже каждый софит знать «по имени и отчеству». И только тогда приходит понимание того, что ты можешь потребовать и какой результат ты можешь в конечном итоге получить.

С давних времен Большой представлял собой театр совершенно феодальной конструкции. До отмены крепостного права к Большому театру было приписано по крайней мере две или три деревни крепостных, которые поставляли рабочую силу на сцену и в мастерские: из крепостных людей тверских деревень выходили бутафоры, гримеры, костюмеры, рабочие сцены и т. д. – благодаря чему и сохранялась эта традиция. Главный машинист Большого театра Карл Федорович Вальц писал, что еще застал выходцев из тех деревень.

Такая своего рода «феодальная инстинция» может жить только в продолжении

подобной, наверное, очень закоряченной традиции. И смысл Большого театра, как ни странно, в сохранении именно такой линии. Все революции НЕ ДОЛЖНЫ ВЫХОДИТЬ за очерченные границы его музейности.

С этой точки зрения, Большой театр может производить впечатление абсолютного динозавра, но тогда он будет жить вечно. Как только Большой театр становится площадкой для экспериментов или для каких-то там новаций – он сразу делается провинциальным и, кроме того, теряет свою самобытность, свою уникальность. Хотя, конечно, мы можем говорить: «Господи, как же там все рутинно...». Но вы же приходите смотреть в Третьяковскую галерею, допустим, художника XVIII века Григория Угрюмова – вы же ему не предъявляете претензий, что он устарел и пишет не как Сезанн?!

Но это только моя точка зрения – как ни странно, ключом к ней является фраза Рындина: «В Большом театре не тренируются, а *ставят*...». Ведь Большой театр, как в капле воды, всегда отражал политическую картину страны.

В советское время, когда Большой выезжал на зарубежные гастроли, каждое его появление (поскольку он тогда был крайне

редкими) становилось страшно заманчивым: Большой театр воспринимали как какой-то раритет, а его гастроли всегда производили впечатление.

Когда-то в Варшаве театральный художник Анджей Маевский сказал мне: «Ты понимаешь, вы – счастливые люди, вы – из Советского Союза». «Ты что, с ума сошел, чего ты несешь?» – удивился я. «Нет, ты не понимаешь, – ответил он. – Поскольку вы стоите особняком, вы можете позволить себе быть не модными. Если я еду делать спектакль в Ковент-Гарден, то должен показать, что я “бардзо модерный”. А вы – *вне моды*, вы – абсолютно такие, какие вы есть. И всегда видно, что за вами стоят две или три баллистические ракеты». Вот мнение европейского интеллектуала, потрясающего, уникального театрального художника!

— **Какие незыблемые правила существовали для Вас на протяжении 30 лет вашей работы в Большом театре, семь из которых вы были главным художником?**

— Я бы сказал, что вообще работа в Большом театре – это сидение на электрическом стуле, когда ток могли включить без предупреждения, и ты никогда не знал время включения рубильника. Вот квинтэссен-

ция определения работы в Большом – совершенно точно!

А если серьезно, то это *aventure* – приключение, и ради удовольствия работать в пространстве Большого, нужно было понимать, как ты живешь. Для меня существовали какие-то свои правила: ты должен делать свое дело, отстаивать свои интересы, никогда не отдавать, не «сдавать», не предавать тех людей, которые на тебя работают, не давать возможности другим на них кричать.

Когда-то я услышал эту фразу в Англии, когда один человек при мне повысил голос на нижестоящую по рангу даму, и тут же вышел менеджер, который сказал этому человеку: «Вы можете повышать голос на вышестоящих, а на нижестоящих вы не имеете права повышать голос *никогда*».

А вообще у меня всегда существовал свой интерес, исключительно связанный с тем, чтобы открылся занавес, и мне самому было не очень стыдно от того, что я вижу на сцене, потому что заранее – гарантии определенного результата нет никакой. Но до генеральной репетиции у тебя еще, по крайней мере, есть надежда. А на генеральной, когда уже ничего невозможно поправить, ты си-



В. Левенталь.
«Зима».
Эскиз декорации
к опере «Евгений
Онегин». ГАБТ.
Москва. 1991.
Режиссер Б. По-
кровский, восста-
новление спектак-
ля 1944 г.
Фанера, темпера

дишь в зале и видишь: «Ага, вот это плохо, и это плохо, это еще ничего, а это ужасно, а вот это – просто кошмар, но об этом я никому не скажу (вообще никогда никому не надо говорить, что у тебя что-то не получилось, иначе твое признание будет обрастать, как снежный ком); все, надо делать другой спектакль!» Поэтому я и был продуктивен, потому что мне всегда казалось, может быть, следующую работу я сделаю лучше. Это не уничижение, нет! Это, действительно, как бы постулат, который заставлял меня все время что-то делать, потому что иначе в театре невозможно работать.

Более того: если ты вдруг решил, что ты сделал *хорошую работу*, – Господи, какой же ты идиот! У меня даже фотографий нет моих спектаклей, я их не собирал, потому что мне это было не интересно! Ты через полгода после премьеры приходишь, смотришь на сцену, и думаешь: «Чему ты радовался?! Ну сделал, да. Чего ты там открыл?! Дальше иди! Открывай – если можешь открыть!» Нам ведь всегда кажется, что мы что-то можем открыть...

— **В одно время с Вами в Большом театре оформлял балетные спектакли Сулико Багратович Вирсаладзе. Вы общались с ним?**

— Да, общался. Мне вообще сильно повезло в жизни, потому что рядом со мной, в соседней макетной, на протяжении более двадцати лет сидел Сулико Багратович Вирсаладзе.

Я не хочу сказать, что мы как-то с ним особо дружили, но мы иногда разговаривали в перерывах между работой, пили чай... Я видел, как Сулико Багратович пишет (а по сути своей он был, конечно же, «мирискусник»): ведь у художников, как и у музыкантов, тоже существует «тушэ» – прикосновение, касание. Я видел, как он делал эскизы костюмов – настоящие жемчужинки...

Я себе дал зарок никогда в жизни не подражать Вирсаладзе, хотя очень хотелось: это такая магия... Наверное, Сулико Багратовичу было в какой-то мере интересно со мной

разговаривать, потому что я понимал, о чем он говорит. Вирсаладзе очень любил французское искусство, прекрасно его знал...

Мне, со своей стороны, было важно осознавать, что каждый из нас в соседних макетных что-то свое делает... Сулико Багратович какие-то мои спектакли видел, он говорил: «Слушайте, Валерий, мне нравится, что Вы сделали. Я бы так никогда не делал, но мне нравится!»

Он иногда давал замечательные характеристики! Точнейшие! Одну фразу я запомнил на всю жизнь. Вирсаладзе говорил: «Вы знаете, я так подумал, ведь очень мало людей – *очень мало людей!* – которые понимают в живописи: это практически невозможно, если ты не понимаешь этого предмета...». Это говорил *живописец*, который нес в себе потрясающий слой культуры!

Настоящий художник всегда понимает, почему и как на картине мазок кисточкой именно *вот так* положен, и почему у одного живописца это звучит, как музыкальный звук, а у другого это просто краска! И где этот переход краски из тюбика в живопись?.. Ведь у всех у нас есть белила, охра, черная краска; но у одного художника ты видишь, что он это охрой писал, а у другого картина начинается золотом светиться, хотя ты знаешь, что это – охра...

— **Над макетом Вы работали вместе с балетмейстером и режиссером?**

— Нет, я показываю режиссеру макет только тогда, когда он совершенно готов, когда я все придумал, все проработал.

Раньше перед показом макета я всегда говорил такую фразу (сейчас вообще уже ничего не говорю): «Вот я хочу вам показать так, как есть. Если вам не понравится, я сделаю другой макет». Поэтому я не допускал ни Бориса Александровича Покровского и никого другого из режиссеров или балетмейстеров до процесса, когда кто-нибудь из них обязательно спрашивал: «А что, если *вот так* сделать?»

Подобных вопросов я не принимаю, поскольку могу предложить *только это*.



В. Левенталь
и Д. Боровский

Такому отношению к работе меня научил знаменитый немецкий режиссер Вальтер Фельзенштейн (я с ним сделал два спектакля в Германии – «Любовь к трем апельсинам» и «Скрипач на крыше»).

Западный театр ведь чем отличается? Ты полгода думаешь, год думаешь, а когда ты сдаешь весь макет – *никто* его не имеет права обсуждать!

Когда я привез Фельзенштейну макет, я все ждал, когда у них в театре будет худсовет и спросил у него об этом. Фельзенштейн поинтересовался, что такое худсовет. Я ему объяснил, что это такое театральное мероприятие, когда приходят все заместители директора, сам директор, руководители всех отделов, ведущие артисты, представители парторганизации и многие другие сотрудники театра – они обсуждают то, что ты им показываешь, и задают тебе самые разные вопросы. На что Фельзенштейн мне говорит: «Если вы хотите, я сейчас всех позову, и они посмотрят. Но все дело в том, что перед Богом за этот спектакль мы с вами отвечаем только вдвоем – режиссер и художник. Как мы решили, так и будет: нам никто помочь не может!» И он был абсолютно прав.

Что это за система худсоветов была раньше в Большом театре?! Приходят разные люди: они не знают произведения,

не знают его предыстории, не знают музыки; садятся, чего-то смотрят, и дальше идет своего рода театр.

Я помню, как на обсуждении макета к спектаклю «Тоска» (я делал его с Покровским) одна дама, занимающая должность заведующей оперной труппой (она явно тогда делала карьеру в Большом), знала только, что на худсовете надо задать художнику *такой вопрос*, который повергнет его в состояние комы. И она спросила: «А что у вас будет с акустикой?» Я отвечаю: «С акустикой все будет, согласно закону интерференции волн!» И тут Покровский (а он любил всякую «свару» такую на худсоветах, и любил, когда Левенталь начинал «диффундировать») разворачивается к ней и говорит: «А-а?! Выкушала?!» Всё, карьера этой дамы в театре закончилась! А я сказал, между прочим, абсолютно точно.

Все оперные певцы считают, что декорации портят акустику – вообще *всё* портит акустику! Акустика – не мое дело, тем не менее у меня в «Тоске» потолки, висящие под углом, являются своеобразной декой, которая отражает звук – уж это-то я знаю! Более того, я знаю, что актера лучше всего слышно, когда он находится на седьмом метре от красной линии (от рамп), а все певцы, как правило, упрямо идут вперед,



В. Левенталь. Эскиз декорации к опере
«Обручение в монастыре». ГАБТ, 1982

пытаясь заглушить оркестр, который пере-
кричать они все равно не могут – отсюда их
немузыкальность!

— **Как Вам работалось с Покровским?**

— Борис Александрович Покровский –
очень-очень умный, потрясающий человек,
крупнейшая театральная фигура. Он обла-
дал (и это нормальное явление для любо-
го большого театрального деятеля) своего
рода «гелиоцентричностью»: т.е. он – сол-
нце, а все остальные – вокруг него... Но с
Покровским (это тоже мне Бог, очевидно,
что-то такое дал) я, зная масштаб его лич-
ности, был абсолютно независим: я не шел с
ним ни на какие компромиссы.

Однажды (это все были удары по Рын-
дину) Покровский публично в так называе-
мом «предбаннике» на 16-м подъезде (подъ-

езде дирекции) сказал Вадиму Федоровичу
Рындину, главному художнику Большого:
«А я с тобой, Вадим, больше работать не
буду! Я буду с Левенталем работать – он
придумывает! А ты ничего придумать не
можешь!» И это – при множестве людей!
Разве такое можно?! Это же все тут же пой-
дет по театру! Ну, естественно, я был моло-
же, что-то во мне тогда, может быть, больше
бурлило, но он же не имел права так гово-
рить! Это был его сотрудник на протяже-
нии многих лет!..

Борис Александрович Покровский –
режиссер потрясающего чутья. Что было
хорошо – он никогда в жизни не говорил:
«А мне нужно *это*, а мне нужно *то*...», ни-
когда не навязывал никаких идей. Конечно,
у него возникали определенные задачи, ко-
торые я должен был выполнить: например,
в опере Прокофьева «Семен Котко» (это
была наша первая совместная постановка

с Покровским в Большом) звучит 30 тактов вступления, когда солдат идет с фронта. И вот тут, Левенталь, будь любезен, придумай, как это сделать! И тогда я придумываю движущуюся панораму – по тем временам, наверное, довольно впечатляющую...

Я никоим образом не претендую ни на что, и «деление имущества» – это не мое дело, но так или иначе, благодаря нашей совместной работе (в которой я был достаточно принципиален, отстаивая свою линию), Покровский сделал целый ряд спектаклей, которые его мгновенно подняли на необыкновенно высокий уровень.

В Большом все любили слушать, как мы с Покровским препирались. Например, я ему говорил: «Борис Александрович, мне не нравится вот эта мизансцена». «Ну пойд и поставь!» – ворчливо отвечал он. Со словами «пойду и поставлю!» я шел на сцену и раздвигал артистов так, чтобы они вышли и встали в свет, как-то там их скомпоновывал. И Покровский это принимал, хотя иногда недовольно заявлял: «Вот, Левенталь, чего-то везде лезет!» На что я ему говорил (довольно громко, чтобы все слышали): «Борис Александрович, я сейчас в зале, а через 15 минут, когда я уйду, вы можете про меня все гадости говорить, а сейчас я это доделаю». И в ответ всегда слышал: «Ну иди, доделывай!»

Повторяю: Покровский – человек потрясающего театрального масштаба, он был очень умен! Очень! Действительно! И потому, он же понимал, что я *на него работаю!*

— **Какие из оформленных в Большом спектаклей были Вам особенно дороги?**

— Должен сказать, что каждый спектакль, который я делал в Большом, – на этапе изготовления, на этапе монтажа, на этапе сведения воедино оркестра, состава исполнителей и декораций, – мне казалось, что именно он будет лучшим. Но как только доходило дело до генеральной репетиции, я тут же вспоминал анекдот про цыгана, который приходит домой, видит грязных детей и спрашивает жену: «Ну что, будем

новых делать, или этих помоем?» Так вот я предпочитаю делать новых! Может быть потому, что я как бы слишком ответственно относился к своему делу, я смотрел на сцену и говорил сам себе: «Давай лучше начиная делать новый спектакль...».

На каждом этапе мне казалось, что я что-то хорошее делаю, и вот теперь прошли годы (а может быть потому, что я удалился от Большого театра), я могу сказать, что какие-то спектакли были лучше, какие-то – хуже, но, чтобы у меня заняло сердце от того, что я *что-то такое* там сделал – нет! Нет! Правда!

Но ведь то, что я говорю сейчас – это оптимистично! И вообще, когда ты новый холст начинаешь, всегда думаешь: «Может, ты его хорошо напишешь?!» Честное слово, в этом никакого позерства нет, наоборот, ты должен быть честен перед собой.

Иногда я смотрел на декорации на сцене и понимал: «Это уже не перепишешь, а это не переделаешь! Вот черт, уже нету времени на переделку!» Меня на Западе научили (особенно в Германии) *никогда ничего не переделывать*, потому что переделка – это катастрофа!

Вот ты сдал чертежи, и ты получишь то, над чем год или два года работал. А если ты сделал плохие чертежи, плохо просчитал, – значит, это ты виноват, дорогой профессор! И что бы ни было, ни в коем случае не переделывай! Ты же сам видишь, что ты напортил! Никто не понимает, что ты напортил, но ты же видишь! Значит, попробуй отвлечь внимание зрителей! Придумывай что-то! Со светом, с движением! Приемов масса всяких! Вот этим-то я и занимался.

Да, свет на всех своих спектаклях я всегда ставил сам и никого другого к работе со светом не подпускал никогда. Поэтому, когда я занимался светом, я «лепил»...

Я люблю драматический театр, но палитра музыкального театра – очень богатая, ты можешь там делать невероятные вещи, оперируя с подсознанием зрителей, вернее, – усыпляя их сознание, или же,

наоборот, взывая к их сознанию! В музыкальном театре ты можешь на какое-то крещендо растянуть свет *так*, что тебя это будет забирать! Над этим надо много работать: это мучительный, но очень интересный труд!

Помню, как в финале «Отелло» на генеральной репетиции я закричал Зурабу Соткилаве, исполнявшему заглавную партию: «Зурик, умоляю, только не двигайся! Лежи!» Потому что в этот момент над телами Отелло и Дездемоны на последние музыкальные фразы Верди на целых 30 секунд постепенно высвечивался «Страшный суд». И этот «Страшный суд» в тот момент «работал» не для Левенталья, а для Соткилавы, для его героя! Это «Страшный суд» самого Отелло! «Страшный суд», который должен «звучать» *вместе* с Верди, *вместе* с его финальным диминуэндо!

Прошу прощения, но я, так же, как и Покровский, тоже «веду текст» оперы. Это же эстафетный бег! Ведь все, что я делаю, – я передаю режиссеру. А благодаря режиссеру и сделан весь спектакль! Ведь чем лучше оркестр – тем лучше конечный результат. В какой-то степени я – тоже оркестр, я – такой же дирижер или режиссер, но в своем деле...

— **Валерий Яковлевич, а почему Вы ушли из Большого театра?**

— С начала 1995 г. в Большом происходили довольно бурные события, в которых я совершенно не участвовал.

Я-то, в общем, как говорится, – «седьмая вода на киселе»: я делаю свое дело и мучаю директора Большого театра Владимира Коконина в тот момент, когда исчезают все материалы, нет денег, не из чего делать декорации (а как в таком случае выпускать спектакли?), я постоянно требую, чтобы он работал: раз ты директор, ты этими проблемами и занимайся! Вообще мое глубокое убеждение, что директор театра прежде всего должен *заниматься производством*.

У меня же производство наиболее рутинное и наиболее грубое: ну, действительно,

мне фанера нужна для изготовления декораций! Я вообще принадлежу к так сказать «подлой» профессии – профессии, которая нуждается в гвоздях, в двунитке, в красках, в холсте, в металлической сетке и т.д., поэтому меня это больше всего и волновало. Более того: художественно-производственные мастерские тогда страстно хотели отъединиться от Большого театра, чтобы «плыть» в свободном экономическом плавании, чего никак не должно быть, потому что мастерские, по-моему, являются такой же составной частью творческого коллектива и творческого процесса, как оркестр и как хор...

В это же время Коконин подверг сомнению так называемый «институт главных специалистов», т.е. он считал, что в Большом театре не должно быть ни главного дирижера, ни главного режиссера, ни главного балетмейстера, ни главного художника, а могут быть только *художественные руководители* вышеназванных подразделений.

Мне было совершенно все равно, как называться (главным художником я стал в 1988 г.), потому что я приходил в мастерские Большого театра к девяти часам утра и уходил в одиннадцать вечера, как, впрочем, любой, *постоянно работающий* «на ставку» (а не приглашенный на отдельную постановку) театральный художник, который связан с производством: он должен ежедневно находиться в театре и в мастерских, как заключенный.

У меня уже тогда был подписан контракт с несколькими театрами Германии, и я летал туда всего на один или два дня – потому что понимал, что здесь за время моего отсутствия что-нибудь может упасть и грохнуться. И вот в один из приездов из Германии я взял от Шереметьево такси и в машине по радио в новостях услышал фразу, которая для меня вдруг многое прояснила и определила: «Продолжаются скандалы в Большом театре...».

Я подумал: «Господи, я еще даже не достиг 60-летия, неужели же остаток моей



В. Левенталь. Эскиз декорации
к балету «Дама с собачкой»
ГАБТ. 1986

жизни я буду участвовать и буду свидетелем продолжающихся скандалов в Большом?!» Я приехал в театр, зашел в отдел кадров и написал заявление: «Прошу меня освободить от занимаемой должности...». Я сделал это первый – раньше, чем главный балетмейстер Юрий Григорович и главный дирижер Александр Лазарев. Возможно, в какой-то степени с моей стороны этот уход стал неким «жестом поддержки» моих коллег...

Да, моей работы мне вполне хватало для контактов: ни с кем из «главных специалистов» я никогда особенно не дружил и, собственно, мне было все равно, кого я, как художник, «обслуживаю», потому что я работал и с Майей Плисецкой, и с Владимиром Васильевым, и с Юрием Григоровичем...

Каждый человек, становящийся в Большом театре руководителем, всегда обрастает «клановыми интересами». Значит, если ты работаешь с Плисецкой – ты оказываешься из ее «команды», если ты работаешь с Васильевым – ты должен быть из его «свиты». Но так природа распорядилась (*природа!*), что я всегда самым главным считал независимость.

Да, конечно, я амбициозен. Конечно! Но эта амбициозность определена моей *страстной* попыткой быть независимым. Может быть, поэтому я и просуществовал так долго в Большом театре: ведь как только тыходишь в какие-то кланы, ты, так или иначе, оказываешься на вторых или на третьих ролях (пусть даже эти роли сольные), но все равно – ты «в свите», ты в корпоративных интересах.

Да, я поддерживал Григоровича и Лазарева по одной простой причине: я понимал, что «институт главных специалистов» –

некий «ОТК»: отдел товарного контроля. Конечно, это еще не гарантия, но все-таки своего рода ответственность...

Так вот, когда я положил заявление об уходе, я про себя, как ни странно, сказал английскую фразу: «My time is over» («Мое время закончилось»).

— **Вам не хотелось когда-нибудь вернуться в Большой театр?**

— Вы знаете, когда-то мой друг – поэт и сценарист Гена Шпаликов написал длинное стихотворение, в котором есть такие две строчки:

*По несчастью или к счастью, истина проста:
Никогда не возвращайся в прежние места...*

— **Как Вы сегодня воспринимаете происходящее в Большом?**

— Очень рад, когда в Большом про-

исходит что-то хорошее, потому что без хорошего невозможно.

Может быть, сейчас театр переживает переходный период, может быть, потом он, действительно, станет абсолютно европейским... Но, зная немножко мир и сделав более 60 спектаклей в разных городах и весях за рубежом, я вижу, что все равно, никогда Россия не может быть такой, как все. Она просто не имеет права! Россия уникальна. Уникальна по своему чувству истории, по своей обособленности от западного мира, по своей способности что-то абсорбировать из западной культуры, придавая этому свой вид и жить по-своему...

— **Кого из сотрудников Большого театра Вы вспоминаете?**

— Прежде всего – второго штатного художника Вильяма Клементьева (все звали его Вилли): человека очень добросовестного,



В. Левенталь. Эскиз декорации к опере «Мертвые души». ГАБТ. 1977



Сцена из оперы «История Кая и Герды». Художник – В. Левенталь. Большой театр. Фото Д. Юсупова

необыкновенно знающего, и, как говорят по-английски – *self made man* (он, действительно, «сам себя сделал»).

Сначала Клементьев работал в Большом театре бутафором, затем художником-исполнителем в мастерских, а потом довольно долгое время был ассистентом Рындина. Возможно, он не вынашивал каких-то грандиозных идей, но Вилли великолепно знал театральные костюмы, он вообще был по-настоящему театральным человеком: для меня он стал своего рода Бомбардовым из «Театрального романа» Булгакова, поскольку (в самом начале моей работы в театре) рассказывал мне про тайны Большого, объяснял «кто есть кто», вводил меня в этот непростой мир...

Вспоминаю и потрясающего, тишайшего человека – Александра Алексеевича Бронникова, который занимался в Большом театре электротехникой.

Этот человек придумал концепцию австрийской фирмы «Панни», делающей проекционные аппараты: ведь лучшие проекционные аппараты 1970–80-х гг. – это как раз аппараты фирмы «Панни». Иногда Александр Алексеевич заглядывал ко мне в макетную, когда я делал какой-нибудь макет и тихо спрашивал: «Можно, Валерий Яковлевич? А что Вы новенького придумали?» Ты ему что-то показываешь, рассказываешь, а он внимательно слушает, смотрит...

Когда я придумал по тем временам довольно необычную панораму в «Семене Котко», длина ее увеличилась – там было что-то около 180 метров живописи на высоту 20 метров. Дело в том, что традиционно, панорама в театре всегда идет по прямой, а я сделал так, что панорама у меня получилась достаточно сложной, что требовало серьезной технической разработки. Когда я сдавал макет «Семена Котко», Рындин мне сказал: «У вас это не получится». И вдруг на техсовете скромнейший, тихий, как мышь, Бронников ему говорит: «Нет, а я просчитал: все получится...»



*Сцена из балета «Дон Кихот».
Художник – В. Левенталь
Большой театр. Фото Л. Фетисовой*

И во многом благодаря именно ему, продленным им расчетам мой замысел реализовался...

Был в Большом и совершенно замечательный художник по свету Борис Лелюхин, с которым я несколько лет просидел рядом в темноте зрительного зала во время монтажных репетиций и прогонов. В самом начале моей работы в Большом, когда заболел главный осветитель театра Мельников (по-моему, тогда еще не было такой должности, как художник по свету), Рындин рекомендовал мне Лелюхина, сказав: «Знаете, есть такой шустрый паренек – Борис Иванович Лелюхин; он осветитель, но мне кажется, он очень способный: я вам порекомендую с ним поработать».

И вот Боря Лелюхин – простой парнишка из деревни – вырос в серьезного художника по свету, который поразительно чувствовал какие-то профессиональные моменты... Конечно, его воспитание всецело принадлежит Сулико Багратовичу Вирсаладзе (Боря делал с ним все его спек-

такли), потому что Вирсаладзе необычайно тщательно работал: он видел малейшие хроматические изменения в цвете! Именно благодаря общению с Сулико Багратовичем Лелюхин и вырос в такого удивительного мастера. Боря начал ездить с театром на гастроли по всему миру, и практически во всех странах, где бывал Большой, его хорошо знали коллеги по профессии, а некоторые из них, уже ставшие стариками, вспоминают до сих пор...

С Лелюхиным я работал над спектаклями с тем минимальным количеством осветительных приборов, которые у нас были и с которыми он в театре делал какие-то поразительные вещи. Мы дружили с ним и, всегда понимая друг друга, вот так вот и шли по жизни рядом... Лелюхин ушел из Большого на заработки в 1990-х гг. когда все в театре получали сущие копейки. Я его умолял: «Борька, не уходи! Ну подожди, перетерпи!» Но он ушел, стал ездить с какими-то маленькими балетными труппами и, к сожалению, умер в одной из таких поездок...

Вообще в Большом театре работали уникальные люди – машинисты сцены, рабочие, бутафоры, осветители, реквизиторы,

костюмеры, гримеры – которые пришли на сцену детьми, а уходили на пенсию уже стариками... Я ведь знал всех рабочих сцены: многие из них до сих пор передают мне приветы через каких-то общих знакомых... Конечно, я никогда не кричал на них, но, думаю, что вспоминают они меня вовсе не потому, что я был такой уж «Сахар Медович» – нет! Перед людьми этих профессий никогда не надо заискивать: ты должен их заставить работать *так, как нужно тебе* – это большое, очень большое дело...

Я часто вспоминаю многих людей, с которыми беспрестанно общался практически ежедневно. Какие были замечательные мастера – художники-исполнители по тка-

ням, художники-технологи, конструкторы: с ними я проводил целые дни, обсуждая, придумывая, работая с лимитированным количеством материалов, с моей очень ограниченной художественной палитрой!

Художники-исполнители – Прокудина, Власов, Копори, Каждан, Павлова, Ризель, Меркулова – это все люди, с которыми я прожил жизнь в Большом театре, и я их вспоминаю с огромным теплом: память моя до сих пор хранит их лица и имена значительно больше, чем, допустим, массу актеров на сцене...

Это удивительно, но машинисты сцены, с которыми я работал в Большом, – все они до сих пор мне звонят! В Америку, где я сейчас живу, мне часто звонит и нынешний начальник машинно-декорационного цеха Большого театра Сережа Рункин, и художник по свету Миша Соколов, и главный специалист технического и технологического развития Володя Таран...

Если говорить серьезно, – это и есть какой-то позитивный итог моей театральной деятельности. А то, какие я в Большом театре сделал спектакли, да как в них было все хорошо, и как я, якобы, приоткрыл там какие-то горизонты – это все ерунда!

...После 17-летнего перерыва Валерий Левенталь все-таки вернулся в Большой театр, хотя и не на штатную должность, а только для оформления отдельных спектаклей – опер «Чародейка» П.И. Чайковского (2012, режиссер А.Б. Титель) и «История Кая и Герды» С.П. Баневича (2014, режиссер Д.С. Белянушкин). Последней его работой в Большом стали новые декорации к балету «Дон Кихот» Л. Минкуса (редакция А.Н. Фадеечева), премьера которого состоялась в феврале 2016 г. на Исторической сцене, через восемь месяцев после ухода мастера.



В. Левенталь

■ Авторы

Абрамов Петр Валерьевич, кандидат филологических наук (2006), переводчик-германист, актер Малого театра. Член Goethe-Gesellschaft (Weimar) и Российского союза германистов. Окончил Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина и аспирантуру МГУП. Доцент кафедры искусствознания и гуманитарных наук Высшей школы сценических искусств Константина Райкина. Автор сборника переводов «Золотые сны былого: Гете. Ленау, Шторм» (2005), публиковался в «Гетевских чтениях», «Вопросах филологии», «Высшее образование в России», «Литературной газете», автор более 30 статей о переводчиках и актерах в «Московской Энциклопедии» под ред. С. Шмидта.

Контакты: p_abramow@mail.ru

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.

Контакты: abramova.oa@mail.ru

Бакши Людмила Семеновна, кандидат искусствоведения, профессор, зав. Кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства МГИМ имени А.Г. Шнитке, Член Союза композиторов России, член СТД РФ. Автор свыше 100 статей по проблемам современного искусства.

Контакты: ludmila.bakshi@gmail.com

Бартошевич Алексей Вадимович, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки РФ., зав. Отделом современного искусства Запада ГИИ, зав. кафедрой истории зарубежного театра ГИТИСа. Председатель Шекспировской комиссии научного совета «История мировой культуры» РАН. Автор книг: «Шекспир на английской сцене второй половины XIX – первой половины XX века» (1985), «Шекспир. Англия XX век» (1994), «Мирозданию современный. Шекспир в театре XX века» (2003) и др. Лауреат пре-

мии К.С. Станиславского, премии Москвы, премии «Чайка».

Контакты: bartoshevitch@mail.ru

Белова Екатерина Петровна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографии и балетоведения МГАХ.

Контакты: kabelova@mail.ru

Беспалова Елена Романовна, искусствовед, историк искусства, автор книги «Бакст в Париже» (2016, Буксмайт, Москва) и более 30-ти научных публикаций по истории художественной культуры Серебряного века, искусству русской эмиграции 1920-х гг., а также по проблемам дизайна в области моды первой половины XX в. Почетный член Российской Академии художеств. Переводчик с английского языка. В разные годы была куратором английских версий отечественных художественных журналов «Артхроника», «Искусство», «Русское искусство». Последние 10 лет посвятила углубленному изучению творчества Л.С. Бакста. Научный консультант каталога выставки Л.С. Бакста в ГМИИ им. А.С. Пушкина (8 июня – 4 сентября 2016), входит в авторский коллектив издания.

Контакты: bespalova_er@mail.ru

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

Вислов Александр Александрович, театровед, театральный критик. Работал редактором в журнале «Театр», заведующим отделом искусства «Литературной газеты». Служил заведующим литературной частью

■ Авторы

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, кандидат искусствоведения, балетовед, балетный критик. Старший научный сотрудник Сектора театра ГИИ (с 2015 г.). Постоянный автор журнала «Pro танец» (Санкт-Петербург). Публиковался в журналах «Балет», «Балет ad libitum», «Сцена», «Dozado», в газете «Большой театр».

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

Заболотная 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

Забродин Владимир Всеволодович, киновед, историк кино, научный сотрудник ГИИ и ВГИКа.

Казарян Армен Юрьевич, архитектор, доктор искусствоведения, иностранный член Национальной академии наук Армении, советник Российской Академии архитектуры и строительных наук (РААСН), заместитель директора по научной работе ГИИ, заместитель директора по научной работе НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства, лауреат Макарьевской премии, золотой медали РААСН, премии Европа Ностра (2014). Автор семи научных монографий по архитектуре Армении и стран Закавказья, исследований средневековой и современной архитектуры, автор и консультант проектов реставрации памятников архитектуры.

Контакты: armenkazaryan@yahoo.com

Коваленко Галина Вячеславовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств.

Контакты: galinadrama@mail.ru

Коваленко Георгий Федорович, историк искусства, доктор искусствоведения, действительный член Российской Академии художеств, главный научный сотрудник Государственного Института искусствознания, заведующий Отделом русского искусства XX века Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ,

заместитель председателя Комиссии по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов РАН. Редактор-составитель серии «Искусство авангарда 1910–1920-годов» (вышло 12 книг) и серии «Русское искусство. XX век (вышло 3 тома). Автор 5 монографий и свыше 250 статей по вопросам искусства русского авангарда, живописи, сценографии и театра.

Контакты: georgikovalenko@gmail.com

Коновалова Нина Анатольевна, кандидат искусствоведения, советник Российской Академии архитектуры и строительных наук (РААСН), член Союза московских архитекторов (СМА), старший научный сотрудник НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства. Автор 6 монографий, посвященных приемам сохранения традиций в творчестве современных архитекторов, исследований по современной архитектуре Японии.

Контакты: phuekirjuko@mail.ru

Левенталь Валерий Яковлевич, советский и российский театральный художник, сценограф, педагог, профессор. Академик РАХ (1997; член-корреспондент 1988). Народный художник СССР (1989). Лауреат Государственной премии РФ (1994).

Омецинская Екатерина, журналист, публицист, театральный обозреватель. Публиковалась в газетах «Смена», «Вечерний Петербург» и «Вечерний Санкт-Петербург», «Известия. Санкт-Петербург» и «Неделя-Петербург», «МК в Питере», «МК Воскресенье» (Москва), «Деловой Петербург», «Новости Петербурга», «Санкт-Петербургский курьер», «Санкт-Петербургские ведомости», «Российская газета. Санкт-Петербург», «Реклама-Шанс», «Невское время», «Аргументы недели. Санкт-Петербург», «Трибуна» (Москва), в журналах «Женский Петербург», «Машины и Механизмы», «Прообраз», «Невский театрал», «Сцена» (Москва), «Страстной бульвар» (Москва). Живет в Петербурге.

Контакты: 0707dragon@mail.ru

Песочинский Николай Викторович, кандидат искусствоведения (1983), доцент (1993). В Российском государственном институте сценических искусств преподает курсы «История русского театра XX века», «История русской театральной критики», «История режиссуры», ведет семинар по театральной критике, методологический семинар. Автор статей о режиссуре Вс. Мейерхольда, Э. Някрошюса, А. Васильева, Л. Додина, В. Фокина, К. Люпы, К. Варликовского, А. Галибина, Клима, А. Жолдака, А. Могучего и др.; о проблемах театроведения и театральной критики. Выступал на конференциях Международной ассоциации исследователей театра FIRT, Международной ассоциации театральных критиков.

Контакты: np@np13801.spb.edu

Разгуляева Анастасия, музыковед, закончила Нижегородскую государственную консерваторию им. М.И. Глинки, театральный критик, заведующая литературно-драматической частью нижегородского театра «Комедия». Главный редактор театрального журнала «i».

Контакты: aliami80@gmail.com

Скороход Наталья, театральный автор, более двадцати лет инсценирует прозу, ее 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. Кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматургии и киноведения СПбГИКИТ, доцент кафедры русского театра РГИСИ.

Контакты: naskorokhod@yandex.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

Шалимова Нина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры

■ Авторы

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: nislanova@rambler.ru

Шевченко Елена Николаевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета. Сфера научных интересов: современная немецкая драматургия, европейская драма и театр XX–XXI вв.

Контакты: elenachev@mail.ru

Штайн Петер, немецкий театральный режиссер, сейчас осуществляет постановки в театрах разных стран, проживает в Италии. Широкую известность получил в период руководства театром «Шаубюне» в Берлине (1970–1985). В России поставил «Вишневый сад», «Орестею», «Гамлета», «Бориса Годунова», «Аиду» и «Осуждение Фауста».

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

Хмелева Надежда Петровна, искусствовед, доцент кафедры сценографии и сценического костюма Санкт-Петербургской Академии театрального искусства. Преподаватель института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Печаталась в журналах «Сцена», «Наше наследие», «Вопросы театра», «Театральная жизнь», «Русская галерея», «Новый мир искусства». За книгу «Художники БДТ» награждена золотой медалью Академии художеств

Контакты: na-hmeleva@rambler.ru

Юрьев Андрей Алексеевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). Читает лекционные курсы по истории зарубежного театра и истории зарубежной литературы. Основная область исследовательских интересов – творчество Ибсена. Автор монографии «Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена» (СПб., 2013), а также многочисленных научных статей, опубликованных в России и за рубежом. Подготовил комментированное издание драм Ибсена «Кесарь и Галилеянин» и «Росмерсхольм» в серии «Литературные памятники» (СПб., 2006). Стипендиат Ученого совета Норвегии (Norges forskningsråd: 1993, 1997, 1999–2000), неоднократно проходивший 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). Член экспертного совета Российской национальной театральной премии «Золотая маска» (2016).

Контакты: andr_ibsen@mail.ru

Abramov Pyotr, PhD (Philology, 2006), Germanic philologist, Goethe-researcher, actor of the Maly Theater. Member of the Goethe-Gesellschaft (Weimar) and the Russian Union of German studies. Graduate the M.S. Schepkin Higher Theatre School (Institute) and post-graduate MGUP. Associate Professor of Art History and Humanities in the Konstantin Raikin's Higher School of Performing Arts. The author of the collection of translations *Goldene Traume, kommt ihr wieder. Goethe. Lenau. Storm* (2005). Published his texts in *Goethe's readings, Voprosy Filologii*, Higher Education in Russia, Literaturnaya Gazeta, the author of over 30 articles about the translators and actors in the *Encyclopedia of Moscow* Sigurd Schmidt (ed).

Contacts: p_abramow@mail.ru

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.

Contacts: abramova.oa@mail.ru

Bakshi Ludmila, PhD, Professor, Head of the Department of philosophy, history, theory of culture and art of Moscow A. G. Schnittke Musical Institute, member of the Union of composers of Moscow, member of theatre Union of Russia. L. Bakshi has more than 100 articles about contemporary art.

Contacts: ludmila.bakshi@gmail.com

Bartoshevich Alexey, drama critic and theatre historian, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of the Modern Western Arts at the State Institute for Arts Studies, Head of the Department of Foreign Theatre History at GITIS. Head of the Shakespeare Commission of the World Culture History Council of RAN (Russian Academy of Sciences). Awards: Stanislavsky International Prize, Moscow Prize, *Seagull* Prize. Author of *Shakespeare on the British Stage of the Second Half of the 19th – First Half of 20th Century* (1985);

Shakespeare. Britain. Twentieth Century (1994); *Contemporary With the Universe. Shakespeare in the 20th Century Theatre*, and others

Contacts: bartoshevitch@mail.ru

Belova Ekaterina, PhD (Arts), professor of the Department of choreography and balletology in the Moscow State Academy of Choreography

Bespalova Elena, an art critic, art historian; author of the book *Bakst in Paris* (2016 Buksmart, Moscow) and over 30 publications on the history of the Silver Age art culture, the art of Russian emigration of the 1920s, as well as on problems in the field of fashion design of the first half of the XX century. Honorary Member of the Russian Academy of Arts. Translator from English. Over the years she has been the curator of the English versions of Russian art magazines *ArtChronika*, *Art*, *Russian Art*. The last 10 years devoted to an in-depth study of creativity of L.S. Bakst. Academic consultant of the catalogue of L.S. Bakst exhibition in GMII A.S. Pushkin Museum. (8 June – 4 September 2016), part of the author's publication team.

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

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, PhD (Arts), ballet researcher, ballet critic. Senior researcher at the State Institute for Art Studies (Department of Theatre, since 2015). The permanent correspondent of the *Pro dance* magazine. Has publication in *The Ballet* magazine, *Ballet ad libitum*, *The Scene* magazine, the *Dozado* dance magazine, in the *Bolshoi Theatre* gazette.

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

Kazaryan Armen, architect, Doctor of the Arts, foreign member of the National Academy of Sciences of Armenia, adviser of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Deputy Director of the State Institute for Art Studies, Deputy Director of the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town-planning, laureate of mitropolit Makariy award, of the Golden medal of RAACS, of the Europa Nostra – 2014 Award, of the Award of Toros Toramanyan of the National Academy of Sciences of Armenia. An author of 7 books on the architecture of Armenia and Transcaucasian countries, of the researchs on the medieval and contemporary architecture, author and consultant of the projects of restoration of architectural monuments.

Contacts: armenkazaryan@yahoo.com

Khmeleva Nadezhda, art critic, assistant professor of set design and stage costume of the St. Petersburg Academy of Performing Arts. Lecturer at the Repin Institute of

Painting, Sculpture and Architecture. Published in the journal *Scene*, *Nashe Nasledie*, *Voprosy Teatra*, *Teatral'naya Zhizn'*, *Russian gallery*, *The New World of Art*. Her book *Artists of BDT* was awarded the Gold Medal of the Academy of Arts.

Kovalenko Galina, PhD (Arts,) professor, Dept. of Foreign Arts Studies, Russian State Institute of Performing Arts.

Contacts: galinadrama@mail.ru

Kovalenko Georgiy, Doctor of Arts, art historian. Leading research associate of The State Institute for Art Studies; member of the Russian Academy of arts, Head of Department of Russian art of the twentieth century in The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of Russian Arts Academy, Deputy Chairman of the Commission for the study of avant-garde art 1910-1920 of the Russian Academy of Sciences. Editor and compiler of the series *Avant-garde Art of 1910-1920* (published 12 books) and a series of *Russian Art. The Twentieth Century* (published 3 volumes). Author of 5 monographs and over 250 articles on the Russian avant-garde art, painting, scenography and theatre.

Contacts: georgikovalenko@gmail.com

Konovalova Nina, PhD (Arts), adviser of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences, Member of Union of Moscow Architects, Senior researcher of the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town-planning. Author of 6 monographs, devoted to the search for methods of preservation of traditions in the works of modern architects, researches on contemporary architecture of Japan.

Contacts: phuekirjuko@mail.ru

Levental Valery, Soviet and Russian theater artist, designer, teacher, Professor. Academician of the Russian Academy of Arts (1997). People's artist of USSR (1989). Laureate of the State prize of Russia (1994).

Ometsinskaya Ekaterina, journalist, writer, theater columnist. Published in the newspapers *Smena*, *Vecherniy Peterburg*

and *Vecherniy St. Petersburg*, *Izvestiya. Sankt-Petersburg*, *Week-Petersburg*, *MK v Pitere*, *MK Voskresenè* (Moscow), *Business Petersburg*, *News of St. Petersburg*, *St. Petersburg courier*, *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, *Rossiyskaya gazeta. Sankt-Petersburg*, *Reklama-Chance*, *Nevskoe vremya*, *Argumenty nedeli. Sankt-Petersburg*, *Tribuna* (Moscow); and in the magazines *Zhenskiy Petersburg*, *Machines and Mechanisms*, *Proobraz*, *Nevskiy teatral*, *Scene* (Moscow), *Strastnoy boulevard* (Moscow). Lives in St. Petersburg.

Pesochinsky Nikolai, PhD in Arts (1983), associate professor (1993.)

Teaching at Russian State Institute of Performing Arts in St. Petersburg: History of Russian theatre of the 20th C.; History of theatre studies; History of the art of directing; Performance analysis and theatre criticism; Methodology of theatre research. Scholar of directing art of Vsevolod Meyerhold, Eimuntas Nekrosius, Anatoly Vasilyev, Lev Dodin, Valery Fokin, Krystian Lupa, Klim, Alexander Galibin, Krzysztof Warlikowski, Andriy Zholdak, Andrey Moguchy. Scholar of Russian theatre studies. Participated in conferences of International Federation of Theatre Research, of International Association of Theatre critics.

Razgulyaeva Anastasia, musicologist, graduated from Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory, theatre critic, head of the literary and dramatic department of the Nizhny Novgorod Theatre *Komediya*. Chief editor of the theatre magazine "i".

Shalimova Nina, Doctor of Arts, professor of Russian theatre history 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.

Contacts: nislanova@rambler.ru.

Shevchenko Elena, PhD (Philology), Associate Professor at Kazan (Volga Region) Federal University, Department of Russian and World Literature. Research interests: contemporary German drama, European drama and theatre of XX-XXI centuries.

Contacts: elenachev@mail.ru

Shcherbakov Vadim, PhD (Arts), theatre historian. Leading research associate of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Legacy Study in The State Institute for Art Studies. Takes part in all books and publications of this Department (*V.E. Meyerhold Legacy*, vol.1–3; *Meyerhold and Others*, a collection of articles and sources; *Meyerhold's Lectures*; etc). As the co-editor prepared two books: *N. Tarabukin about V. Meyerhold* (with Oleg Feldman) and *Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope* (with 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

Skorokhod Natalia, theatrical author who deals with prose adaptations of more than twenty years. Stage adaptations of L. Tolstoy, A. Chekhov, A. Pushkin etc. made by her were staged in many theatres of Russia. The author of the *How to Adapt Prose* (2010) and Leonid Andreev: biography in the series of *Lives of Remarkable People* (2013). PhD (Arts), associate Professor of dramatic art

and film criticism in SPbGIKIT, associate Professor of Russian theatre in RGICI.

Stein Peter, the German theatre director, now makes productions in theatres of various countries, lives in Italy. Widely known in the period of artistic leadership of the theatre Schaubühne in Berlin (1970 - 1985). In Russia staged *The Cherry Orchard*, *Oresteia*, *Hamlet*, *Boris Godunov*, *Aida* and *La damnation de Faust*.

Timasheva Marina, PhD (Arts), 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

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 Studies (Theatre Department).

Contacts: alvis65@mail.ru

Yuriev Andrey, PhD (Arts), Professor at Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg). Gives lectures on History of West-European Theatre and Literature. Specialist in Henrik Ibsen's Drama. An author of numerous articles published in Russia and abroad, including the monograph *A Mystery Play Tradition in Henrik Ibsen's Theatre* (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 the International Ibsen Committee 1997 – 2000. A member of Expert Council of the Russian National Theatre Prize *The Golden Mask* (2016).

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 Studies (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@teatrvmf.ru

Zabrodin Vladimir, film critic, film historian, researcher at the State Institute for Art Studies and the Institute of Cinematography (VGIK).

PRO НАСТОЯЩЕЕ

НОВЫЙ ТЕАТР, СТАРАЯ СЦЕНА

Елена Горфункель

Что уже сделано

Смотр свершений А. Могучего за время его художественного руководства БДТ, в котором автор уделяет главное внимание последней премьере. Постановка «Грозы» рассматривается как долгожданная удача режиссера.

Ключевые слова: БДТ им. Г.А. Товстоногова, А. Могучий, прославленная труппа, обновление, «Гроза», В. Мартынов, А. Маноцков.

Вадим Щербаков

Луч цвета

Рецензия на спектакль БДТ им. Г.А. Товстоногова «Гроза» в постановке А. Могучего. Автор пытается осмыслить необыкновенную форму этого зрелища и предлагает свое истолкование увиденного.

Ключевые слова: «Гроза», А.Н. Островский, БДТ им. Г.А. Товстоногова, А. Могучий, опера, театр Кабуки, русское веселье.

Марина Заболотная

Грозовой перевал. Утопия

Рецензия на спектакль Андрея Могучего «Гроза» А.Н. Островского на сцене Большого драматического театра.

Ключевые слова: Андрей Могучий, «Гроза», БДТ им. Г.А. Товстоногова, В.Э. Мейерхольд, Александринский театр, Е.Н. Рощина-Инсарова, Суворинский театр.

ФЕСТИВАЛИ

Нина Шалимова

Сценическая «горькиада»: переклички и отголоски

Статья посвящена VII Российскому театральному фестивалю «Максим Горький и его эпоха». Автор размышляет о злободневности горьковской драматургии, анализирует спектакли фестивальной программы, рассматривает сценические вариации темы русской интеллигенции.

Ключевые слова: Максим Горький, интеллигенция, либерализм, фестиваль, театр, спектакль.

Марина Тимашева

Залечь на дно в Каме

Осенью 2016-го года в Перми прошел Международный фестиваль Мартина МакДонаха. В его афишу вошло 18 спектаклей театров всего мира: от Ирландии до Ирана. Фестиваль организован театром «У Моста» – единственным в мире, в котором поставлены все восемь пьес знаменитого драматурга. Его спектакли кажутся автору статьи образцовыми. Для того чтобы это доказать, автор сравнивает интерпретации одних и тех же пьес, а также высказывает общие соображения о парадоксах МакДонаха.

Ключевые слова: Мартин МакДонах, Пермь, театр «У Моста», Сергей Федотов, Энди Арнольд,

«Сиротливый Запад», «Череп из Коннэмары», «Королева красоты», «Калека с острова Инешманан», «Лейтенант с острова Инишмор», «Палачи», «Безрукий из Спокэна», «Человек-подушка», театр «Старый дом», Новосибирск, *Theatre Troup, Bardic Theatre*, Шотландия, Ирландия, Владимир Ильин, Сергей Мельников, Лев Орешкин, Анатолий Жуков, театр «Наш дом», Озерск, «Театр. Арт», Казань.

Нина Шалимова

Усадьбное пространство России

В статье рассказывается о спектаклях, показанных на Международном театральном фестивале «Мелиховская весна 2016», программная идея которого – раскрытие правды и поэзии чеховских образов. В обзоре проанализированы различные сценические версии прозы и драматургии А.П. Чехова.

Ключевые слова: Чехов, Мелихово, усадьба, театр, артист.

Алексей Бартошевич

Русский «Глобус» в Литве

Отчет о работе однодневного шекспировского фестиваля в литовском городке Нида, который провели русский спонсор и приглашенные им актеры.

Ключевые слова: Шекспир, «Глобус», Нида, Литва, фестиваль, «Кориолан».

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК

Андрей Галкин

Одна треть «Ундины»

Статья посвящена новой постановке балета «Ундина» Х.В. Хенце, осуществленной Вячеславом Самодуровым в Большом театре. Автор полагает, что из трех актов спектакля по-настоящему удался только последний.

Ключевые слова: балет, Большой театр, Вячеслав Самодуров, Ундина.

Елена Шевченко

Уже написан Дон Жуан...

Рецензия на спектакли по пьесе Мольера «Дон Жуан или Каменный гость» в двух казанских театрах: Татарском государственном академическом театре имени Г. Камала (реж. Фарид Бикчантаев, Казань) и Казанском академическом русском большом драматическом театре имени В.И. Качалова (реж. Григорий Дитятковский, Санкт-Петербург). По мнению автора, спектакли принципиально отличаются друг от друга. Ф. Бикчантаев вступает в диалог с текстом Мольера, актуализируя его смыслы в соответствии с запросами сегодняшнего дня. Г. Дитятковский создает яркую художественную форму, доминирующую над содержательной стороной.

Ключевые слова: Мольер, Дон Жуан, сценическая версия, интерпретация классики, казанские театры.

Екатерина Омецинская

Шукшин, которого так не хватало

Проза советского писателя Василия Шукшина, незаслуженно забытая театром нового времени,

вновь стала воплощаться в постановки на сценах Санкт-Петербурга и Ленинградской области. В течение последних трех театральных сезонов появились четыре спектакля, основанные на искренних и очень простых историях о провинциальной жизни 70-х. Работы Юрия Гальцева и Владимира Глазкова, Владимира Левшина, Георгия Цнобиладзе, Романа Смирнова в полной мере отражают мировоззрение режиссеров и их предпочтения, связанные с прозаическими произведениями Шукшина.

Ключевые слова: Шукшин, проза, театр, Гальцев, Глазков, Левшин, Цнобиладзе, Смирнов.

Анастасия Разгуляева

Класс молодой режиссуры

Рецензия-обзор эскизных работ лаборатории «Класс молодой режиссуры» – финала драматургического конкурса «Действующие лица-2015», проведенного театром «Школа современной пьесы» в марте 2016 г. Автор в форме кратких зарисовок описывает каждый эскиз и предлагает поразмыслить о возможности в 15-минутной творческой заявке увидеть будущий большой спектакль.

Ключевые слова: «Школа современной пьесы», «Действующие лица», «Класс молодой режиссуры», эскиз, молодые режиссеры, современная драматургия, Иосиф Райхельгауз.

ПОРТРЕТЫ И НАБЛЮДЕНИЯ

Ирина Бойкова

«Не чудно ли? Но так»

Статья посвящена десятому юбилейному сезону 2015/2016 гг. в театре «Пушкинская школа» под руководством В.Э. Рецептера (театр существует в структуре Государственного Пушкинского театрального центра в Санкт-Петербурге с 2006 года). Рассматриваются две премьеры сезона (с точки зрения автора статьи – несомненные удаchi театра): «Анджело, или „...ничего лучше я не написал“» (в основе спектакля – поэма А.С. Пушкина «Анджело», сцены из комедии У. Шекспира «Мера за меру») и фрагменты трактата Луция Аннея Сенеки «О милосердии») и «Свадьба Кречинского» по одноименной пьесе А.В. Сухова-Кобылина. Оба спектакля поставлены Владимиром Рецептером. Автор размышляет о месте театра «Пушкинская школа» в общем театральном контексте, о товстоноговской традиции в режиссуре В. Рецептера и обнаруживает очевидный рост актеров его труппы, которая в последние два-три сезона стала театром зрелых мастеров.

Ключевые слова: В. Э. Рецпер, Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, театр «Пушкинская школа», товстоноговская традиция, А.С. Пушкин, «Анджело», А.В. Сухова-Кобылин, «Свадьба Кречинского», Н. Кирьянов, Д. Волков, И. Мозжевилов.

Андрей Юрьев

Ибсен на петербургской сцене начала XXI века

В статье речь идет о трудностях, с которыми сталкивается современный российский театр при постановках пьес Генрика Ибсена. На примерах петербургских спектаклей автор показывает причины, по которым пьесы норвежского классика до сих пор не могут стать «своими» для наших отечественных актеров и режиссеров.

Ключевые слова: Генрик Ибсен, современный петербургский театр, «Кукольный дом», «Росмерсхольм», «Гедда Габлер», «Привидения», «Пер Гюнт», «Строитель Сольнес».

Галина Коваленко

Перевод с американского

На примере перевода Романа Мархолии пьесы Трейси Леттса «Август: округ Осейдж» ставится проблема художественного перевода, непременным условием которого является следование национальным традициям, знание исторического контекста, чувство стилистики автора, общая культура.

Ключевые слова: Трейси Леттс, Юджин О'Нил, Томас Стернз Элиот, Роман Мархолия, художественный перевод, автобиография, национальные традиции, местный колорит, музыкальная структура.

МАСТЕР-КЛАСС

Петер Штайн:

«Бездна где-то рядом»

Беседа с Петером Штайном о его новой постановке в Большом театре оперы Г. Берлиоза «Осуждение Фауста» и о трансформации образа-архетипа Фауста в современном культурном сознании.

Ключевые слова: Фауст, Гете, Берлиоз, архетип, психологический театр.

Людмила Бакши

Новые мысли о старом спектакле

В статье анализируется музыкально-сценическая драматургия «Нумера в гостинице города NN» (1994) по «Мертвым душам» Н.В. Гоголя. Этот спектакль стал важным этапом на пути к новым принципам художественного мышления и театрального языка на рубеже эпох.

Ключевые слова: «Нумер в гостинице города NN», музыкально-сценическая драматургия, сны Чичикова, ассоциативно-смысловые связи, звукоперсонажи, интонация, взаимодействие разных искусств.

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Николай Песочинский

Сотни отражений режиссера

Рецензируется новая антология «Евгений Вахтангов в театральной критике». В книге более чем на 700 страницах собраны все сохранившиеся статьи о спектаклях режиссера. Новаторские режиссерские решения Вахтангова в спектаклях нескольких методов – психоаналитические, мифологические,

экспрессионистские, гротескные – ставили перед критикой сложные задачи описания и анализа, которые она училась разрешать. Показано различие восприятия театра Вахтангова в критике разных направлений в 1910–20-х гг.

Ключевые слова: Вахтангов, театральная критика, режиссура, русский театр, «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, «Принцесса Турандот» К. Гоцци, «Эрик XIV» А. Стриндберга, «Гадибук» С.Ан-ского. Первая студия МХТ, театр «Габима».

Александр А. Вислов

Первая принцесса советской сцены

Рецензия на книгу «Жемчужина Адальмины», выпущенную издательством «Арт Волхонка» и открывшую новую серию «Истории для театра». Спектаклем по сказке финского писателя З. Топелиуса в инсценировке А. Новикова в 1921 г. открылся Московский театр для детей, ныне РАМТ. Обращаясь к этой малоизвестной, но любопытной странице в истории столичной сцены первых послереволюционных лет, составители впервые опубликовали литературную основу спектакля, а также эскизы декораций и костюмов А. Веснина – одного из наиболее ярких сценографов тех лет и основоположников театрального конструктивизма. Посему книга, адресованная, в первую очередь, юным читателям, может быть небезынтесна и для специалистов.

Ключевые слова: «Жемчужина Адальмины», РАМТ (Московский театр для детей), Н. Сац, З. Топелиус, А. Новиков, А. Веснин, инсценировка, сценография, театральный конструктивизм.

Армен Казарян, Нина Коновалова

Два архитектора одного времени

Рецензия на книгу А.В. Анисимова о творчестве архитектора В.Д. Красильникова, главным образом проектировавшего театральные сооружения, обращает внимание и на работу автора книги в сферах проектирования, реконструкции и анализа истории театрально-зрелищных зданий. Этих двух архитекторов связывает давняя дружба, одна эпоха становления профессиональной деятельности и значительный вклад в создание облика современной отечественной архитектуры. Авторы статьи считают, что книга является одним из ярких примеров традиции создания произведения мастером, равным по величине и силе таланта своему герою.

Ключевые слова: А.В. Анисимов, В.Д. Красильников, архитектура театра, советский модернизм

PRO MEMORIA

ТЕАТРАЛЬНАЯ СТАРИНА

Надежда Ефремова

Драматургия Симеона Полоцкого: первая русская школьная комедия

В статье исследуются обстоятельства написания и постановки «Комедии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого: уточняется датировка создания ее текста; определяются возможные время и место

ее первого сценического представления; излагаются основные композиционные принципы комедии. Делаются следующие выводы: 1) комедия была написана в период 1674–1676 гг., после начала спектаклей придворного театра царя Алексея Михайловича; 2) аналогия сюжетов комедии и происшествия в семье Ордин-Нащокиных 1660-х гг. не может считаться убедительным поводом к написанию комедии; 3) в качестве времени и места возможной премьеры указываются канун Великого поста, на масленичной неделе 1676 г. и дом боярина Б.М. Хитрово; 4) уточняются композиционные приемы комедии, отвечающие нормативной эстетике западноевропейской школьной комедии и театра.

Ключевые слова: Симеон Полоцкий, школьная комедия, евангельская притча, Богдан Хитрово, Василий Голицын, Артамон Матвеев, придворный театр, Ордин-Нащокин.

НА СЛОМЕ ЭПОХ

Ольга Абрамова

Загадка «Ганнеле» или

«Один из самых злых эпизодов

истории Художественного театра»

Статья посвящена судьбе пьесы Герхарта Гауптмана «Ганнеле» (в оригинале *Hanneles Himmelfahrt* – «Вознесение Ганнеле») в МХТ. Первую ее постановку К.С. Станиславский осуществил в 1896 г. по приглашению антрепренера М. В. Лендовского, и к ней возвращались и при создании Художественного театра в 1898 г., и при создании Студии на Поварской в 1905 г. Автор предлагает разрешить загадку запрета полностью готового спектакля «Ганнеле» в первый сезон МХТ 1898/1899 гг. Документация запрета в архивах не обнаружена. Известны два рассказа-воспоминания, большие похожих на театральные легенды, изложенные К.С. Станиславским и Вл.И. Немировичем-Данченко. Передают следующее: на генеральной репетиции администраторам театра была подана телеграмма от полицейских властей с требованием снять пьесу с репертуара. Выяснилось, что пьеса запрещена к представлению вследствие протеста московского митрополита Владимира, поскольку в спектакле в качестве персонажа на сцену якобы выводится Иисус Христос.

Ключевые слова: МХТ, запрет спектакля, недопонимание, митрополит Владимир, Станиславский, Немирович-Данченко, Гауптман, Ганнеле, песагрета, феерия, постановочные эффекты, миракль, режиссерский экземпляр пьесы.

Елена Беспалова

Первая опера Бакста

Л.С. Бакст (1866–1924) прославился как сценограф «Русских балетов» Дягилева. В 1909–1921 гг. он оформил как сценограф для Дягилева 16 балетов (в том числе написал шесть балетных либретто). Однако в первые же годы триумфов у Дягилева Бакст начал оформлять оперы для крупнейших театров

Европы. Эта деятельность Бакста плохо изучена до сих пор. В статье освещается первая работа художника в оперном театре – оформление оперы Рауля Гинсбурга «Иван Грозный» в Королевском театре де ла Монне в Брюсселе (1910), развенчиваются неправильные, но глубоко укоренившиеся утверждения, что Бакст оформлял оперу «Иван Грозный» («Псковитянка») Н.А. Римского-Корсакова. Исследование базируется на документах архива Л.С. Бакста из ОР ГТГ и архива оперы Монте-Карло, впервые вводимых в научный оборот.

Ключевые слова: Бакст, Шаляпин, Рауль Гинсбург, оперная антреприза Монте-Карло, опера «Иван Грозный», Дягилев, Теляковский.

Надежда Хмелева

Такая разная сценическая среда

Понятие сценической среды театру хорошо знакомо. Впервые среду подлинной жизни в театр призвали натуралисты, для них она стала инструментом установления новых, значительно более тесных и даже интимных отношений человека с окружающим миром. Спустя почти сто лет, в театре второй половины XX в. родилась концепция «единой пластической среды», резко отвергающей скрупулезное воспроизведение подробностей, свойственное натуралистической среде и оперируя подчеркнуто условными формами. Эти две, на первый взгляд, непохожие театральные идеи в истории сценографии до сих пор существуют независимо друг от друга. Задача автора показать, что сценическая среда остается важнейшей категорией сценографии XX века. Эта статья – вторая часть исследования, посвященного эволюции форм сценической среды. (Первая часть, рассказывающая о среде в театре натурализма и символизма, напечатана в № 3–4 «Вопросов театра», 2008). В данной статье наибольшее внимание автор уделяет метаморфозам среды в экспрессионистском спектакле, открывшемся возможностям декорации отражать движение души человека. От тонкого психологизма раннего экспрессионизма к экзотическим формам его позднего периода.

Ключевые слова: сценическая среда, экспрессионизм, Э. Мунк, М. Рейнхардт, В. Немирович-Данченко, В. Егоров, М. Добужинский, Вс. Мейерхольд, Л. Зиверт, М. Шагал, В. Дмитриев.

ТЕАТР И ПРОЗА

Наталья Скореход

«Война и мир»:

театральная биография романа

Статья – первая часть исследования «театральной биографии» романа-эпопеи Льва Толстого «Война и мир». Здесь рассматриваются наиболее известные инсценировки, созданные в России и СССР в конце XIX и первой половине XX века, анализ текстов соотносится, с одной стороны, с изучением романа русскими филологами – В. Шкловским и М. Бахтиным, с другой – с теат-

ральными опытами Вл. Немировича-Данченко.

Ключевые слова: Лев Толстой, «Война и мир», инсценировка, Сологуб, Данильченко, Шкловский, Бахтин, Булгаков.

ОПЫТЫ АВАНГАРДА

Сергей Эйзенштейн

Заметки касательно театра

Публикация второй тетради «Заметок», которые молодой Эйзенштейн писал до начала своего профессионального обучения сценическому искусству в школе Мейерхольда. Эти записи содержат не только мысли будущего режиссера о природе театра, но являют интересные примеры фантазийных проектов постановок, оставшихся только на бумаге.

Ключевые слова: исторические формы театра, драматургия, В.Э. Мейерхольд, Н.Н. Евреинов, Аристофан, В. Гете, Л. Тик, К. Гоцци.

Марина Заболотная

Фальстаф великий и ужасный.

О постановке «Сэра Джона Фальстафа»

по хроникам У. Шекспира на сцене БДТ в 1927 г.

В статье предпринята попытка реконструкции спектакля «Сэр Джон Фальстаф» по хроникам У. Шекспира в контексте идейно-художественных исканий советского театра.

Ключевые слова: Большой драматический театр, У. Шекспир, «Сэр Джон Фальстаф», Н. Акимов.

РОССИЯ И ЕВРОПА

Георгий Коваленко

«Ундина» Павла Челищева

В статье впервые предпринята попытка реконструкции сценографии Павла Челищева к спектаклю Луи Жуве «Ундина» (Париж, 1939). Рассматривается уникальное световое решение художника, не получившее в свое время должной профессиональной оценки, хотя ряд его сценографических открытий сегодня включен во многие исследования театрально-декорационного искусства XX века. Анализируется и уникальное костюмное творчество художника.

Ключевые слова: Павел Челищев, Луи Жуве, Мадлен Озрэ, Жан Жироду, Ундина, Рыцарь Ганс, Берта.

ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ

Валерий Левенталь:

«Как только Большой театр становится площадкой для экспериментов или для каких-то там новаций – он сразу делается провинциальным»

Беседа с Екатериной Беловой.

Одно из последних интервью В.Я. Левенталю, в котором речь шла о его работе в Большом театре.

Ключевые слова: Большой театр, В.Ф. Рындин, С.Б. Вирсаладзе, Б.А. Покровский, опера, балет, сценография.

PRO PRESENT

NEW THEATRE, OLD STAGE

Elena Gorfunkel

What has been Done Already

Review of A. Moguchy's achievements during his artistic leadership in Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre. Author pays the main attention to the latest premiere. The production of *Thunderstorm* is regarded as the long-awaited victory of the director.

Keywords: Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre, A. Moguchy, illustrious company, renovation, *Thunderstorm*, V. Martynov, A. Manotskov.

Vadim Shcherbakov

Beam of Color

Review on the Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre production of the *Thunderstorm* staged by A. Moguchy. The author tries to comprehend the extraordinary form this performance and offers his interpretation of what he saw.

Keywords: *Thunderstorm*, A.N. Ostrovsky, Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre, A. Moguchy, opera, Kabuki theatre, Russian fun.

Marina Zabolotnyaya

Wuthering Heights, Utopia

A review on Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre production of A. Ostrovsky's *Thunderstorm* by artistic director of the Theatre Andrew Moguchy.

Keywords: Andrew Moguchy, *Thunderstorm*, Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre, V. Meyerhold, Alexandrinsky Theatre, E. Roshchina-Insarova, Suvorin Theatre.

FESTIVALS

Nina Shalimova

Maxim Gorky Onstage:

Plays, Themes, Calls and Echoes

The article is devoted to the VIIth Russian theatrical festival *Maxim Gorky and His Epoch*. The author reflects over the actuality of Gorky's dramas, analyzes festival program productions, and scrutinizes the stage variations of the Russian intelligentsia theme.

Keywords: Gorky, intelligentsia, liberalism, festival, theatre, theatre production.

Marina Timasheva

Lay Low in Kama River

In autumn 2016, International Festival of Martin McDonagh took place in Perm. Its schedule included 18 productions of theatres around the world, from Ireland to Iran. The festival is organized by Theatre *At the Bridge* – the only one in the world delivered all eight dramas of the famous playwright. It seems to the author that its productions are exemplary. To prove it, the author compares the interpretation of the same plays, and also makes general observations about MacDonagh paradoxes.

Keywords: Martin McDonagh, Perm, Theatre *At the*

Bridge, Sergey Fedotov, Andy Arnold, *The Lonesome West*, *A Skull in Connemara*, *The Beauty Queen of Leenane*, *The Cripple of Inishmaan*, *The Lieutenant of Inismore*, *Hangmen*, *A Behanding in Spokane*, *The Pillowman*, Theatre Old house, Novosibirsk, Theatre Tron, Bardic Theatre, Scotland, Ireland, Vladimir Ilyin, Sergey Melnikov, Leo Oreshkin, Anatoly Zhukov, Theatre Our house, Ozersk, Theatre. Art, Kazan.

Nina Shalimova

Russian Estate Space

The article reviews productions represented at the International *Melikhov Spring* 2016 Festival. The author analyzes various stage versions of Anton Chekhov's stories and dramas and develops the core idea of the festival: unfolding the truth and the poetry of chekhovian characters.

Keywords: Chekhov, Melikhovo, estate, theatre, artist.

Alexey Bartoshevich

The Russian Globe in Lithuania

The report about events on one-day Shakespearean Festival, which was held in Nida, small town in Lithuania, by Russian sponsor and actors.

Keywords: Shakespeare, *The Globe*, Nida, Lithuania, festival, *The Tragedy of Coriolanus*.

THEATRE'S DIARY

Andrey Galkin

A Third of The Ondine

Abstract. The article is about new version of H.W. Henze's *Undine*, produced for Bolshoi Ballet by Vyacheslav Samodurov.

The author thinks that only last from three acts of this production is really good.

Keywords: Ballet, Bolshoi Ballet, Vyacheslav Samodurov, *The Ondine* ballet.

Elena Shevchenko

Dom Juan has Already been Written...

A review on two stage adaptations of Molière's play *Dom Juan* or *The Feast with the Statue*, presented by Tatar State Academic Theatre (director – Farid Bikchantayev, Kazan) and Kazan Russian Academic theatre (director – Grigory Dityatkovsky, Saint Petersburg). From the author's point of view, they are completely different. F. Bikchantayev starts the dialogue with Molière's text trying to actualize its meaning according to nowadays interests. G. Dityatkovsky creates a vivid imaginative form, which dominates over the content.

Keywords: Molière, Dom Juan, stage adaptation, interpretation of classic drama, Kazan theatres.

Ekaterina Ometsinskaya

Shukshin Who Lacked

The Prose of Soviet writer Vasily Shukshin is undeservedly forgotten nowadays by the modern theatre. But it has again become to incarnate on the stages of St. Petersburg and the region. Four plays based on sincere and very simple stories about provincial life in the 70s appeared in the theatres during the past

three seasons. Productions by Yuri Galtsev, Vladimir Glazkov, Vladimir Levshin, George Tsnobiladze, Roman Smirnov, fully reflect the worldview of the directors, and their preferences, which associated with the Shukshin's prosaic works.

Keywords: Shukshin, prose, theatre, Galtsev, Glazkov, Levshin, Tsnobiladze, Smirnov.

Anastasia Razgulyaeva
Class of Young Directors

The article is a short review of the sketch works on *The Class Of Young Theatre Directors* laboratory – the finale of drama contest *The Cast 2015*, organized by *School of Modern Play* theatre in March 2016. The author describes each sketch in a brief form and gives a chance to think of the possibility to see the future theatre performance in a fifteen-minutes creative application.

Keywords: *School of Modern Play*, *The Cast*, *The Class of Young Theatre Directors*, sketch, young directors, modern drama, Joseph Raihelgauz.

PORTRAITS AND OUTLOOKS

Irina Boykova
Isn't it Wonderful? But It is That

The article is devoted to the tenth anniversary season 2015/2016 of the Theatre *Pushkin School* under the direction of V. Retsepter (theatre exists in the structures of the State Pushkin Theatre Centre in St. Petersburg since 2006). It considers two premieres of the season (from the author's point of view – the undoubted wins of the Theatre): *Angelo*, or "... *I have not written anything better*" (play based on Pushkin's poem *Angelo*, scenes from the comedy by William Shakespeare *Measure for Measure* and fragments of Lucius Annaeus Seneca's treatise *On Mercy*) and *Wedding of Krechinsky* based on the play of A.V. Sukhovo-Kobylin. Vladimir Retsepter staged both productions by himself. The author reflects on the place of the Theatre *Pushkin School* in the general theatre context, about Tovstonogov's tradition in V. Retsepter's directing art and reveals an obvious increase of actors skills in his troupe, which in the last two or three seasons became the theatre of mature artists.

Keywords: V.E. Retsepter, State Pushkin Theatre Centre in St. Petersburg, Theatre *Pushkin School*, Tovstonogov's tradition, A.S. Pushkin, *Angelo*, A.V. Sukhovo-Kobylin, *Wedding of Krechinsky*, N. Kir'yanov, D. Volkov, I. Moz-zhevilov.

Andrey Yuriev
The Ibsen Stage Productions in St. Petersburg in the Beginning of the XXI Century

The article deals with the major difficulties in staging Ibsen's plays in contemporary Russia. The author makes use of a number of productions in St. Petersburg theatres in order to reveal the reasons of the failures in performing Ibsen.

Keywords: Henrik Ibsen, modern theatre in St. Petersburg, *A Doll's House*, *Rosmersholm*, *Hedda Gabler*, *Ghosts*, *Peer Gynt*, *The Master Builder*.

Galina Kovalenko
Translation from American

The essay about translation of Tracy Letts's play *August: Osage County* by Roman Marholia is an attempt to expose basic principles of literary translation: adherence to national traditions, knowledge of historical context, a sense of the author's style, culture.

Keywords: Tracy Letts, Tomas Sterns Eliot, Eugene O'Neill, Roman Marholia, *August: Osage County*, literary translation, autobiography, national traditions, local colour, musical structure.

MASTER-CLASS

Peter Stein:
Abyss is Nearby

Interview with Peter Stein about his new production of H. Berlioz opera *The Damnation of Faust* in the Bolshoi Theatre and about the transformation of the Faust-archetype in a contemporary cultural consciousness.

Keywords: Faust, Goethe, Berlioz, archetype, psychological theatre.

Ludmila Bakshi
New Thoughts about Old Performance

The article analyzes the musical-stage action in performance «Hotel Room in Town N» (1994) based on Nikolay Gogol's *The Dead Souls*.

This performance was important for the development of a new principles of creative thinking and theatrical language.

Keywords: *Hotel Room in town N*, musical-stage action, Chichikov's dreams, associative and semantic links, soundpersons, intonation, interaction between different arts.

BOOKSHELF

Nikolai Pesochinsky
Director's Hundreds Reflections

Review of the new anthology *Yevgeny Vakhtangov in Theatre Criticism*. The book contains on its over 700 pages all available articles that have covered productions by Vakhtangov. Innovations in concepts and in devices of directing art offered by Vakhtangov in his productions in various styles – psychoanalytical, mythological, expressionistic, grotesque – put difficult tasks for description and critical study. The emphasis is made on the diversity of approaches to the art of this director in the writings of theatre critics who represented various trends of theatre criticism in 1910–20s.

Keywords: Vakhtangov, theatre criticism, directing art, Russian theatre, *Miracle of St. Antonius* by Maeterlynck, *Princess Turandot* by Gozzi, *Eric XIV* by Strindberg, *Dybuk* by An-sky. Moscow Art Theatre First Studio, Habima company.

Alexander Vislov
First Princess of the Soviet Stage
"Adalmine's Pearl", published by "Art Volkhonka" opened a new book series "Stories for the theatre".

Performance based on the fairy tale by the Finnish author Z. Topelius in A. Novikov dramatization was the first one in Moscow Children Theatre (now RAMT) opened in 1921. Referring to this interesting page in the history of the Soviet scene of the first post-revolutionary years, "Art Volkhonka" made the first publication of Novikov's piece, as well as scenery and costumes sketches by A. Vesnin, one of the most striking designers of those years and founders of theatrical constructivism. Therefore the book is addressed primarily to young readers, may be quite interesting to specialists.

Keywords: "Adalmine's Pearl", RAMT (Moscow Children Theatre, N. Sats, Z. Topelius, A. Novikov, A. Vesnin, scenography, theatrical constructivism.

Armen Kazaryan, Nina Konovalova

Two Architects of the One Time

The review on the book by A.V. Anisimov dedicated to the work of V.D. Krasilnikov, who was the creator of the scenic constructions mainly. At the same time, article draws an attention to the activity of the book's author in the fields of designing, reconstruction and the history of theatre buildings. Old friendship, one epoch of the emerging of professional work and significant contribution to the contemporary architecture jointed these two architects together. The authors consist, that the book is one of the brightly examples of the tradition of dedications, which one master devotes to another, equal in value of greatness and gift.

Keywords: A.V. Anisimov, V.D. Krasilnikov, theatre architecture, Soviet modernism.

PRO MEMORIA

THEATRE OLDEN

Nadezhda Efremova

Dramaturgy of Simeon Polotsky: the first russian school comedy

The article studies the facts dealing with creating and staging *The Comedy Paroemia About the Prodigal Son* by Simeon Polotsky; the date of its creation is specified; the eventual time and place of its first scenic presentation are defined; the most important compositional principles of the comedy are discussed. The following conclusions are made: 1. The comedy was written between 1674 and 1676, after the first performances of the court theatre in the reign of Tsar Alexey Mikhailovich; 2. The association between the plot of the comedy with the incident in the family of the Ordin-Nashchkins in the 1660s cannot be considered a convincing motive for the creation of the comedy; 3. The Eve of Lent in Maslenitsa Week of 1676 and the house of boyar B.M. Hitrovo are stated as the time and place of the possible premiere; 4. The compositional principles of the comedy satisfying the aesthetic norms of West European school comedy and theatre are updated.

Keywords: Simeon Polotsky, school comedy, Gospel paroemia, Bogdan Hitrovo, Vasily Golitsyn, Artamon Matveev, court theatre, Ordin-Nachokin.

AT THE TURN OF THE CENTURY

Olga Abramova

Hannele's mystery: the ban and the destiny of Gerhart Hauptmann's play in the Moscow Art Theatre

The article focuses on Gerhart Hauptmann's play *Hannele* (German: *Hanneles Himmelfahrt*) and its destiny in the Moscow Art Theatre. The play was first staged by Stanislavsky in 1896 on invitation of theatrical manager Mikhail Lentovsky and rehearsed again both at the moment of creation of the MAT in 1898 and at the moment of creation of the Povarskaya Studio in 1905. The author solves the mystery of *Hannele*'s ban in the first MAT opening season 1898/99. The performance was fully prepared, tickets sold, playbills printed. The documentation of the ban in the archives is missing. Well-known are the two recollections closely resembling theatrical legends, told by Konstantin Stanislavsky and Vladimir Nemirovich-Danchenko. Reportedly, the final rehearsal of the play was interrupted by the police who handed in a telegram demanding to take *Hannele* off the repertoire. The demand was initiated by Moscow metropolitan Vladimir, who protested allegedly against the demonstration of Jesus Christ under the character of schoolmaster Gottwald.

Keywords: Moscow Art Theatre, MAT, Hanneles Himmelfahrt, Gerhart Hauptmann, play-dream, miracle, spectacular, stage effects, Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, Metropolitan Vladimir, acting version of a play.

Elena Bepalova

The First Opera Decorated by Leon Bakst

The name of the Russian artist Leon Bakst is interwoven into the history of Sergey Diaghilev's *Ballets Russes*. Indeed, his fame as the decorator for the Diaghilev's company has seemed to eclipse all other spheres of his activity. Yet, Bakst's stagecraft has exerted notable influence the decoration of operas. The artist started to work for opera companies immediately after his triumphs with Diaghilev. Bakst involvement in the opera productions is completely unknown. The article sheds light to the work of Leon Bakst on Raoul Gunsbourg opera *Ivan Le Terrible* and its world premiere at the Theatre Royal de la Monnaie in Bruxelles (1910), discloses the false statements that he did sets for *The Maid of Pskov* (*Ivan Le Terrible*) by Nikolai Rimsky-Korsakov. The article is based on the unpublished documents from the Bakst's Archive at the Manuscript Department of the State Tretyakov Gallery and the Monte-Carlo Archive. SBM.

Keywords: Bakst, Chaliapin, Raoul Gunsbourg, Monte-Carlo Opera, opera *Ivan Le Terrible*, Diaghilev, Telyakovsky.

Nadezhda Khmeleva

Such Manifold Stage Environment

The concept of stage environment is very well familiar to theatre. For the first time environment of real life was called to the theatre by naturalists, for them it has become a tool for the establishment of new, significantly stronger, and even intimate human relationship with the World. The concept of "single plastic environment" was born almost a hundred years later, in the theatre of the second half of the XX century. It sharply rejects meticulous reproduction of the details inherent in a naturalistic environment and stresses on conventional forms. These two, at first sight, unlike theatrical ideas in the history of stage design still exist independently of each other. The author's task to show that stage environment remains an important category of scenography of the XX century. This article – the second part of a study on the evolution of forms of stage environment. (The first part, which tells about the environment in the theatre of naturalism and symbolism, was published in vol. 3-4 of *Voprosy Teatra*, 2008.) In this article, the greatest attention is paid to the metamorphosis of environment in the expressionist play, to opened possibilities for sets to reflect the movement of the human soul. From the subtle psychology of early expressionism to the ecstatic forms of his late period.

Keywords: stage environment, expressionism, E. Munch, M. Reinhardt, V. Nemirovich-Danchenko, V. Egorov, M. Dobuzhinsky, Vs. Meyerhold, L. Sievert, M. Chagall, V. Dmitriev.

THEATRE AND PROSE

Natalia Skorokhod

War and Peace: a theatrical biography of the novel by Leo Tolstoy

The article is the first part of the "theatrical biography" of the Leo Tolstoy's *War and Peace*. The author analyses the most famous dramatizations created in Russia and the USSR in the late XIX and the first half of the XX cent., the adaptations are seen in an optic of the novel studies by the Russian philologists – Viktor Shklovsky and Mikhail Bakhtin. And on the other hand – with the theatrical experiments of Nemirovich-Danchenko.

Keywords: Leo Tolstoy, *War and Peace*, dramatization, Sologub, Danilchenko, Shklovsky, Bakhtin, Bulgakov.

EXPERIMENTS OF THE AVANT-GARDE

Sergey Eisenstein

Notes Concerning to the Theatre

The publication of the second notebook of remarks, which the young Eisenstein wrote prior to beginning his professional learning of stage art at the Meyerhold's school. These records contain not only the future Director thoughts concerning to the nature of theatre, but show the interesting examples of imaginative productions' projects had been remained only on paper.

Keywords: historical forms of theatre, drama, V. Meyerhold, N. Evreinov, Aristophanes, W. Goethe, L. Tieck, C. Gozzi.

Marina Zabolotnyaya

A Great and Terrible Falstaff

On the production of *Sir John Falstaff* derived from the Shakespeare's Chronicles on the stage of the BDT in 1927. The article makes an attempt to reconstruct the production *Sir John Falstaff* based on William Shakespeare's Chronicles in the context of the ideological and artistic quests of Soviet theatre.

Keywords: Bolshoi Drama Theatre, William Shakespeare, *Sir John Falstaff*, N. Akimov.

RUSSIA AND EUROPE

Georgy Kovalenko

Pavel Tchelitchev's *The Ondine*

The first attempt to reconstruct Paul Tchelitchev's scenography for the production of *The Ondine* staged by Louis Jouvet (Paris, 1939). The article considers the unique lighting solution proposed by the artist, which didn't receive valuable professional evaluation in time, although today a number of his scenography discoveries are included in many studies of theatre and decorative art of the twentieth century. Unique costume creativity of the artist is analyzed as well.

Keywords: Pavel Chelishchev, Louis Jouvet, Madeleine Ozeray, Jean Giraudoux, *Ondine*, Knight Hans, Bertha.

PEOPLE, YEARS, LIFE

Valery Levental:

As soon as the Bolshoi theatre becomes a platform for experimentation or for some sort of innovation – he becomes pure provincial immediately

A conversation with Ekaterina Belova.

One of the last interviews of Valery Levental, in which he talked about his work at the Bolshoi theatre.

Keywords: the Bolshoi theatre, Vladimir Ryndin, Suliko Virsaladze, Boris Pokrovsky, opera, ballet, set design.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА PROSCAENIUM

№ 3–4. 2016

Главный редактор В.А. Максимова

Выпускающий редактор В.А. Щербаков

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 teatrology 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 teatrology 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 70x100¹/₁₆. 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