

Ольга БУТКОВА

СКАЗКИ БЕЗ ХЭППИ-ЭНДА

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ И ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СКАЗОЧНОГО СЮЖЕТА В СПЕКТАКЛЯХ К. ГИНКАСА

Среди спектаклей, поставленных режиссером Камой Гинкасом на сцене Московского театра юного зрителя, есть: «Золотой петушок» (по «Сказке о золотом петушке» А.С. Пушкина) и «Счастливый принц» (по одноименной сказке О. Уайльда). В обоих случаях режиссер взял за основу литературные сказки, которые давно стали классикой. Их достаточно трудно назвать детскими. Если Уайльд и предназначал свое творение для семейного чтения, то Пушкин рассчитывал на взрослую аудиторию.

Цель данной работы – выявить особенности интерпретации сказочных сюжетов в творчестве одного из выдающихся режиссеров современности, проследить, где автор спектакля следует за литературным первоисточником, а в каких случаях вступает с ними в спор-диалог. На основании этих наблюдений можно сделать некоторые выводы об особенностях творческого мировоззрения режиссера, и отметить некоторые ряд, характерных для театрального искусства и в целом художественной культуры конца XX – XXI в.

Представления о «детской» и «взрослой» литературе с течением лет претерпевали значительные изменения. Сказки Уайльда и Пушкина в двадцатом веке перешли в разряд преимущественно детского чтения. Что касается поставленных по ним спектаклей, в Театре юного зрителя дело обстоит следующим образом: «Золотой петушок» (1998 г.) – спектакль малой формы, он идет днем, для детей, причем сценой и зрительным залом является театральное фойе. «Счастливый принц» (2000 г.) – вечерний спектакль, осуществлен на большой сцене, рассчитан на взрослых и детей.

Некоторое сходство между сюжетами этих двух произведений состоит в неблагоприятных развязках – и в одном, и в другом случае гибнут главные герои. Как известно, «Сказка о золотом петушке» – это последняя сказка поэта и, может быть, самая загадочная. Сюжет, частично заимствованный

Пушкиным у Вашингтона Ирвинга, довольно мрачен: вначале убиты сыновья царя Дадона, а потом умирают и оба главных героя-антагониста: царь Дадон и Звездочет. Мало того, «Сказка о золотом петушке» представляет собой тот достаточно редкий тип волшебной сказки, в котором вообще нет положительного героя. «Счастливый принц» О. Уайльда заканчивается разрушением статуи принца и смертью героини – ласточки, однако имеется утешительное послесловие: героев ждет воздаяние в ином мире.

Текст пушкинской «Сказки о золотом петушке» отличается крайней лаконичностью. В ней нет пространственных описаний или психологических характеристик. Действие несет стремительно, развязка наступает неожиданно. Автор не пытается разъяснить зрителям смысл произошедших событий, вывести мораль. Напротив, он предоставляет читателю делать выводы самостоятельно.

Новый театр, старая сцена

Подобная сжатость, концентрированность пушкинского текста дает исследователям простор для интерпретаций.

Попытки расшифровать «Золотого петушка» многочисленны. Есть версии, согласно которым сказка имеет сатирическую направленность, а одним из прототипов Дадона был Николай I. Впрочем, большинство исследователей все же ищут более сложную историко-философскую подоплеку сюжета. Так, современный филолог Е.И. Волкова видит здесь «метасюжет о спасении»¹, причем фигурой, символизирующей Спасителя, является не кто иной, как Звездочет. С этой версией достаточно трудно согласиться, так как фигура волшебника, колдуна в христианской традиции всегда обладала если не демоническими, то, по крайней мере, амбивалентными свойствами и никак не сочеталась с понятием святости. Другое дело, что у Пушкина через все творчество проходит сопоставление власти земной и мистической, «не от мира сего» – в этом полностью можно согласиться с Волковой. Князь Олег противопоставлен Волхву, Борис Годунов – юродивому Николке, Дадон – Звездочету. У Пушкина рождается уподобление поэта пророку. Поэт и пророк (подобно Волхву, юродивому, Звездочету) также являются проводниками некой высшей воли, их дар неподвластен земным властям. В оппозиции «поэт и царь» поэт представляет собой сакральное, царь – профанное.

«Спасительные» или «губительные» силы представлены Волхвом и Звездочетом? Скорее всего, судя по обстоятельствам пушкинских сюжетов, ни то и ни другое. Они

просто посланцы Судьбы, непостижимой воли небес, неподвластной земным «могучим владыкам». Тем более, что владыки не так уж и могучи, они всего-навсего шуты, которым кажется, что они цари. И наиболее яркий пример «царя-шута» – как раз Дадон, старик, очарованный молодой красавицей, забывающий ради нее о детях и царстве.

Один из элементов сюжета традиционной сказки – испытание. Если пользоваться терминологией выдающегося исследователя сказки В.Я. Проппа, Звездочет представляет собой тип сказочного «дарителя», который одновременно наделяет героя «волшебным предметом» и испытывает. «Сказка о золотом петушке» рассказывает об испытании, которое не было пройдено: Дадону было дано волшебное средство и одновременно – условие, которое следовало соблюсти. Настоящий сказочный герой всегда выполняет обещания, данные дарителю². Дадон же, как известно, отказывается от выполнения:

*Я, конечно, обещал,
Но всему же есть граница!*

В фольклорной сказке не проходит испытания только «ненастоящий», «ложный» герой. Получается, что настоящего героя в пушкинской сказке вообще нет.

Можно увидеть в «Сказке о золотом петушке» влияние житийной литературы, своего рода переложение христианской легенды о дьявольском соблазне: Дадон не устоял перед искушением со стороны насмешливой демонической силы. В таком случае логично предположить, что Звездочет, петушок, Царица – все это



А. Дубровский в спектакле «Золотой петушок». Фото Е. Лапиной

¹ Волкова Е.И. Сюжет о спасении в русской, английской и американской литературе. М., 2001. С. 138.

² Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001. С. 24.

Pro настоящее

фантомы, морок, порождение царства тьмы. В. Непомнящий указывает на «фантомность» всей мистической тройки: Звездочет – Царица – Петушок³ (у нас, читателей XX – XXI в., возникают ассоциации с Воландом и его свитой).

Последняя сказка Пушкина всегда имела легкий оттенок оппозиционности, поскольку выставляла царственную особу в весьма невыгодном свете; цензура с подозрением относилась к сказке и при жизни поэта ее не пропускала. Непростая судьба была и у созданной на ее основе оперы Н.А. Римского-Корсакова (1908 г.).

История драматических постановок «Сказки о золотом петушке» небогата. Время от времени ее ставили детские театры страны, но резонанс был не столь уж значителен. Однако опера ставилась гораздо чаще и привлекала куда большее внимание. Либретто к ней написал В. Бельский, работавший вместе с композитором и над другими операми на сказочные сюжеты. Премьера ее состоялась в Частной русской опере, причем уже после смерти композитора. Объявление в «Русских ведомостях» звучало так: «Последняя опера Н.А. Римского-Корсакова “Золотой петушок”, не принятая к постановке на Императорских сценах, пойдет в наступающем сезоне в оперном театре г. Зими́на»⁴.

Как мы помним, В. Непомнящий отмечает «призрачность» Звездочета и Царицы. Интересно, что в либретто оперы Римского-Корсакова ситуация «вывернута наизнанку».

*«Вот чем кончилась сказка»,
– заключает оперу Звездочет, –
Но кровавая развязка,
Сколь ни тягостна она,*

*Волновать вас не должна.
Разве я лишь да царица
Были здесь живые лица,
Остальные – бред, мечта,
Призрак бледный, пустота»⁵.*

Фантомы, значит, – Дадон и его подданные, а Звездочет с царицей реальны. Таким образом, если следовать логике оперы, Дадон, его сыновья, горожане были лишь плодом фантазии скучающего кудесника – как в «Обыкновенном чуде» Евгения Шварца Волшебник придумывает героев. Похоже, Звездочет всего лишь хотел развлечь царицу, затем и выдумал тридевятое царство вместе с Дадонем. Согласился бы с такой трактовкой Пушкин? Как знать.

Бельский и Римский-Корсаков ввели в сказку новых действующих лиц (например, воеводу Полкана, ключницу Амелфу), сыновья Дадона получили имена – Афрон и Гвидон, их участие в действии стало куда более активным. В опере появились новые сцены, отсутствовавшие в сказке, а старые были значительно развиты. Представлена сцена военного совета у Дадона, где каждый участник выступает с нелепыми предложениями; показано пребывание Дадона в шатре у Шамаханской царицы, где царь выглядит наивным простаком, игрушкой в руках своенравной красавицы.

А.А. Ахматова, которая, как известно, была замечательным филологом-пушкинистом, отмечала «снижение»⁶ персонажей в пушкинской сказке; поэт относится к своему герою, Дадону, с иронией и без жалости. В опере эта тенденция усугублялась; не только Дадон, но и сыновья его, и подданные представляли людьми глупыми и

³ Непомнящий В.С. «Несколько новых русских сказок». Книга, обращенная к нам // Да ведают потомки праровославных. Пушкин. Россия. М., М., 2001. С. 121.

⁴ Русские ведомости. 16 июля 1908 г.

⁵ 100 оперных либретто. Челябинск, 1999. С. 109.

⁶ Ахматова А.А. Последняя сказка Пушкина // Ахматова А. А. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 18–51.

Новый театр, старая сцена

недалекими; Дадоново царство так и хочется назвать «городом Глуповым». Причины такого решения отыскать несложно – само слово Дадон, по словарю Даля, означало «неуклюжий, нескладный, несуразный человек». Выводы либреттиста категоричны – каков царь, таково и царство.

Авторы декораций к опере (Н. Гончарова), а вслед за ними и книжные иллюстраторы (И. Билибин) избирали для Дадонова царства национальный русский стиль, подробно и тщательно изображая красочные костюмы и архитектурные сооружения. Они во многом ориентировались на стиль лубочной книжки. Возможно, к этому решению их подталкивал сам текст Пушкина, изобилующий простонародными русскими выражениями.

В «Легенде об арабском астрологе», послужившей первоисточником пушкинской сказке, Вашингтон Ирвинг избрал ориентальный стиль с характерными для Востока пышными фигурами речи. Смесь русского стиля с ориентализмом присутствует и в музыкальных темах оперы Римского-Корсакова. Разумеется, для композитора тема Востока представляет большой интерес (интересен сам по себе принцип соединения в рамках оперы русской и восточной музыкальных тем, который, впрочем, присутствует и в других операх Римского-Корсакова). Однако степень условности литературного первоисточника такова, что ничто не мешает перенести действие сказки в любую страну, – к примеру, японский актер и режиссер Э. Ичикава представил в 1984 г. во французском Театре Шатле свою оригинальную версию произведения Римского-Корсакова,



исполненного в стиле театра Кабуки.

Анимационная интерпретация сказки, созданная известными мастерами, также, безусловно, представляет немалый интерес. Мультфильм «Сказка о золотом петушке» был снят в 1967 г. классиком жанра анимации – режиссером А. Снежко-Блоцкой, сценарий написал замечательный писатель В. Шкловский. Здесь Дадоново царство изображено как Русь: архитектура, костюмы и орнамент напоминают древнерусские; у царя Дадона даже борода завивается на манер фрагмента древнерусского узора.

Арина Нестерова –
Царь Дадон.
Фото Е. Лапиной

Шамаханская царица одета в эротичный костюм восточной танцовщицы; маленький звездочет в белых одеждах также прибыл с Востока. Интересно, что основные элементы сюжета мультфильма взяты не из пушкинских строк, а из оперы. Сценарий Шкловского опирается в основном на оперное либретто, в отличие от спектакля Камы Гинкаса, где произносится только пушкинский текст. Оперный вариант кажется более сценичным. Здесь больше действующих лиц, диалогов, характеры разработаны куда более подробно, много «быта». Однако все дело в том, что от быта Гинкас сознательно уходит.

У Пушкина о характере царицы ничего не говорится; она представляет собой столь же загадочное явление, как Звездочет. В мультфильме, как и в опере, представлена сцена в шатре, где царица зло издевается над простоватым Дадонем. Антиподом утонченной и коварной восточной красавицы становится ключница Амелфа (в мультфильме она толстая, простоватая и заботливая).

Кама Гинкас решительно отказывается от всякого «узурочья». Режиссер решает сценическое пространство чрезвычайно лаконично. Бумажные «стены» являются собой границы Дадонова царства. Они обрамляют лестницу, на одной из ступенек стоит деревянный сундук – вот, собственно и весь антураж. При этом он довольно точно следует тексту пушкинской сказки. Шамаханская царица должна «сиять, как заря» – Гинкас делает ее шатер розово-красным. Показательна близость этого «сияния» с кровавой сценой сражения: по меткому замечанию



Алена Стебунова –
Шамаханская царица.
Фото Е. Лапиной

Новый театр, старая сцена

В. Непомнящего, на царицу слово ложится отсвет «кровоавой муравы»⁷. Красный цвет появляется в спектакле лишь дважды: как цвет крови и шатра. Возможно, это семантическое сближение любви и смерти носит иронический характер.

Игнорируя оперную традицию, Кама Гинкас следует за Пушкиным и его лаконизмом. Тридевятое царство – не Русь и не любая другая страна. Это просто «негде» или «где угодно». Гинкас отказывается от всякого национального колорита, оставив лишь для Звездочета и Царицы несколько специфических «восточных черт»: Звездочет в тюрбане и шальварах, царица выглядывает из узорного шатра. Впрочем, когда царица выходит оттуда, оказывается, что она в черной «прозодежде», как и другие персонажи.

В МТЮЗе сказка решена как клоунада, для которой не имеет никакого значения место действия. Ограниченное бумажными стенами «тридевятое царство» – космос. За его пределами – хаос, который в наш маленький космос постоянно врывается: распаиваются бумажные окна, к царю тянутся какие-то длинные руки...

Царь Дадон – существо без возраста, гендерная принадлежность его внушает сомнения: играет царя худенькая актриса-травести в черном трико, с клоунским носом. С первых минут спектакля царь оказывается в смешных ситуациях – Дадона приносят на сцену в корзине, а он норовит вылезти из нее раньше времени. Есть и грубый юмор – когда царь Дадон хочет свистнуть, а получается несколько неприличный звук. Царь постоянно осмеивается, и смех здесь (как в тексте самой сказки, так и в

спектакле) имеет профанирующий оттенок.

Само изображение фигуры царя свидетельствует о том, что Гинкаса изначально не интересует никакая национальная специфика. Если Римский-Корсаков дает своему герою исчерпывающую музыкальную характеристику: простоватый царь поет любовную песню царице на мотив русского «Чижика-Пыжика», а в мультфильме Дадон изображен как русский худой седобородый старик, суетливый и бестолковый, то у Гинкаса царь не принадлежит к какому-либо быту или эпохе.

В то же время сама мифологическая семантика сказочных образов постоянно напоминает нам о традиционной русской культуре, в том числе и об архаических ее пластах.

Клоунада – это жанр, в котором характеры сохраняют предельную условность. Многие художники акцентируют в фигуре клоуна «зловещие» черты. Для русской культуры (и, видимо, не только для нее) характерно соседство «страшного», «жестокое» и «смешного». Как известно, С.С. Аверинцев полемизировал с утверждением М.М. Бахтина: «За смехом никогда не таится насилие». Аверинцев приводил ряд исторических примеров⁸, когда правители соединяли в своих словах и поступках шутство с жестокостью. Ю. Лотман и Б. Успенский также говорили о соединении в русской традиционной культуре страха и смеха⁹. Примеры многочисленны: зафиксированы восточнославянские праздничные ритуалы, когда среди прочих игр происходит «игра в покойника», причем лежащего «покойника» делают как можно более страшным, а

⁷ Непомнящий В.С. Указ.соч. С. 119.

⁸ Кондаков И.В. Победа над страхом. (Концепция праздничной культуры М. Бахтина и ее иноказательный смысл) // Эстетико-культурологические смыслы праздника / Сб. ст. памяти А.И. Мазаева. Отв. ред. И.В. Кондаков. М.: ГИИ. 2009. С. 100.

⁹ Там же. С. 105.

Pro настоящее

девки должны к нему «прикладываться»¹⁰. И это еще не самое, с нашей точки зрения, жуткое: существовал обычай гуляния-бесчинства в избе, где лежал самый настоящий покойник¹¹. Возможно психоаналитическое объяснение подобных обычаев: преодоление страха смерти с помощью смеха. Кроме того, в архаической культуре смерть воспринимается как часть естественного и непрерывного цикла: за жизнью следует смерть, а за ней новая жизнь. Смерть – переход человека в новое состояние, который должен сопровождаться определенными ритуалами, в том числе ритуальным смехом. Гинкас следует народной традиции, соединяя в спектакле смешное со страшным. «На его спектаклях смеются нечасто. И смех отзывается, обрывается то страхом, то болью» – пишет В.А. Максимова¹².

Из сказанного очевидно, что Гинкас имел все основания предоставить мрачный сюжет своего сказочного спектакля в жанре клоунады.

«Тридевятое царство» творится артистами буквально из ничего – из больших листов бумаги, огораживающих сценическое пространство. Повисает в воздухе жутковатое слово «негде» (именно с него начинается пушкинская сказка). Артисты произносят это слово несколько раз, словно поясняя, что речь идет о выдуманном, не претендующем на правдоподобие мире. Создается, возникает на наших глазах фантомное «негде». Петушок изображен также весьма условно. Его как такового в спектакле нет, мы даже не слышим ни разу его крика. Он появляется лишь в виде палки с крыльями, напоминающей крест (случайно ли это сходство?).

Артисты общаются с детьми, шуточно просят аплодисментов. Шутки незатейливы – Дадон протыкает бумажную стену, раздается вопль, и один из царской свиты выходит, потирая мягкое место. Спектакль обыгрывает традиции народного балагана с его прямым обращением к зрителю, очевидна ориентация на карнавально-смеховую культуру.

Если в сказке Пушкина мы видим определенную десакрализацию фигуры царя, оказавшегося недостойным своего сана (и старика, оказавшегося недостойным своего возраста), то в спектакле мы видим царя-шута, в поведении которого куда больше клоунского, чем царского. Показательно, что фигура клоуна или шута воплощает собой карнавальное начало, а карнавал, как известно – это, в первую очередь, стирание, «переворачивание» иерархии. В спектакле Камы Гинкаса иерархический порядок, вне сомнения, нарушен: перед царем, похоже, никто не трепещет, и стоит ему только заснуть, как свита разрисовывает его в разные цвета (как, бывало, по ночам дети в пионерских лагерях мазали зубной пастой своих спящих товарищей).

В свое время пушкинский цензор достаточно чутко услышал пренебрежительную интонацию в словах сказки: «Царствуй, леж на боку!». В спектакле Гинкаса понижение фигуры царя происходит разными способами: прежде всего, мы видим, что Дадон – царь игрушечного, ненастоящего царства, неспособный упорядочить даже небольшое пространство внутри бумажных стен. Сама по себе щуплая маленькая фигурка, пронзительный голос, клоунский нос, шутковские интонации несовместимы

¹⁰ Лащенко С.К. *Заклятие смехом. Опыт истолкования языческих ритуалов восточных славян. М., 2006. С. 68.*

¹¹ Там же. С. 35.

¹² Максимова В. *Этот таинственный Кама Гинкас // Независимая газета, 9 июня 2001 г.*

Новый театр, старая сцена

с представлениями о царском величии. И если фигура шута в мифе и литературе соединяет в себе черты архетипов простака и плута, то в Дадоне Камы Гинкаса больше от простака, чем от плута. Мы видим профана, не прошедшего испытания. Таким образом, спектакль Гинкаса усиливает мотивы, имеющиеся в сказке Пушкина.

Противостояние Дадона и Звездочета в спектакле представлено пластически: подвижный, мечущийся по сцене, словно не находящий себе места Дадон и почти неподвижный, статуарный, лишенный эмоций Звездочет. Маленькая черная фигурка царя – и мудрец в белых шальварах и объемном тюрбане.

Высокая степень условности оказывается неприемлемой для многих взрослых, которые приводят в театр своих детей, ожидая, в первую очередь, увидеть красочное зрелище с персонажами, одетыми в костюмы, близкие к оперной традиции. Зрительские ожидания в немалой степени сформированы классическими советскими фильмами-сказками, мультфильмами и детскими постановками, в которых было выражено стремление во всех подробностях представить на сцене «сказочную страну». Эффект обманного ожидания работает против спектакля: именно это является причиной возмущенных отзывов в Интернете, на сайтах об отдыхе с детьми. Вот характерные примеры: «Потерянное время. Испорченное настроение. Ощущение издевательства над детьми и взрослыми». «Испортить и извратить можно все что угодно, даже и произведения классика. Таким экспериментам не место в старом московском театре!»¹³

В обеих театральных сказках – «Золотой петушок» и «Счастливый принц» – присутствует тема, которая в современной практике не является предметом беседы с маленькими детьми. Это тема смерти. Человек с раннего детства привыкает к традиционной схеме волшебной сказки, где гибнет только «злодей», а положительный герой остается «жить-поживать, добра наживать». Показательно, что Кама Гинкас берет для постановки сказки, не укладывающиеся в традиционную сюжетную схему.

У Пушкина есть сцена, когда Дадон видит «побитую рать» и тела погибших сыновей. Видимо режиссеру особенно важны строки о том, как ходят кони «по протоптанной траве, по кровавой мураве». Гинкас решает эту сцену с элементами натурализма (при очень большой степени обобщенности и условности сценического пространства, костюмов и характеров действующих лиц). На лестницу выплескивается красная краска, символизирующая кровь. Вместо убитых сыновей Дадона – мы видим две белые рубахи, также обгаренные «кровью».

Все критики написали о кукольных «оторванных конечностях», с помощью которых Гинкас изобразил «побитую рать» в «Золотом петушке». Эта сцена вызвала особенное неприятие аудитории, малыши пугались, родители реагировали с возмущением, некоторые даже выводили детей из зала. Через некоторое время режиссер отказался от наиболее натуралистических деталей. Руки и ноги манекенов из спектакля исчезли.

Однако наличие «кровавых» сцен отнюдь не означает, что режиссер забыл о нежном возрасте своей аудитории. У Камы Гинкаса и

¹³ Отдых с детьми. Сайт для заботливых родителей. <http://www.osd.ru/evntinf.asp?ob=10&ev=279&dt=0>

Pro настоящее

Генриэтты Яновской, художественного руководителя МТЮЗа, есть свой взгляд на то, каким должен быть детский спектакль. Они убеждены, что детей не следует «закармливать» сладкими историями. Напротив, театр должен знакомить юного зрителя с трагическими сторонами бытия и быть при этом предельно честным. Режиссеры последовательны в воплощении своей идеи – они не боятся, что дети «не поймут» взрослых истин. Вот отрывок из интервью Г. Яновской: «Мне кажется, что пьеса для детского театра – это та, где проживаются мука и страх перед жизнью. Потому что о смерти мы больше всего думаем именно в детстве. И дети, подростки не должны чувствовать себя одинокими в страдании»¹⁴.

Высказывая подобные мысли, Яновская выражает саму суть ритуала инициации, который был присущ всем традиционным культурам. Ряд психологов считает, что детские и подростковые мысли о смерти связаны с процессом возрастного перехода: заканчивается определенный этап в жизни ребенка и начинается новый. Взросление, не происходит безболезненно. В сфере традиционных культур ситуация рубежа, пограничья сопровождаются обрядом инициации.

Сказка может помочь ребенку пройти своего рода «символическую инициацию»: впустить в сознание мысли о смерти, о существовании огромного мира за пределами знакомого и привычного мирка детства. Таким образом, сказка Пушкина, которая изначально не была создана для юной аудитории, в интерпретации Камы Гинкаса оказывается предназначенной именно для детей – с тем, чтобы

ознакомить их с жестоким миром, где смешное соседствует со страшным, где возможна боль и смерть. Такова одна из традиционных функций культуры, осуществлявшаяся и в советскую эпоху. Тогда вместе с «обязательным» оптимизмом в некоторых произведениях литературы и кино звучала «тема ухода» и делались попытки «найти подходящий образ для травмы, боли, утраты и т.п.»¹⁵

Ориентируясь именно на юных зрителей, после спектакля Гинкас специально расспрашивал детей о произведенном впечатлении. По свидетельствам как журналистов, так и самого режиссера, дети проявляли большую толерантность к «кровавой» сцене, чем взрослые. Г. Яновская делится своими наблюдениями: «Взрослые во время действия часто пугаются, хватают детей, уходят, требуют санкций. Но я специально после спектакля разговаривала с детьми. Спросила одного маленького мальчика: “Тебе было страшно?” – “Нет”. – “А когда ноги-руки падали?” – “Так это же война!” – “А красное – это что?” – “Это кровь”. – “И тебе не было страшно?” – “Так это же краска!” – ответил ребенок. Для него одновременно существует и кровь, и краска. Он понимает, что это война, и одновременно знает, что ведется игра»¹⁶.

По мнению режиссера и художественного руководителя МТЮЗа, дети лучше, чем взрослые, понимают природу условности. Степень этой условности возрастает ближе к финалу. Палку, изображающую волшебную птицу, Шамаханская царица берет в руки и касается ею Дадона – так обозначен момент, когда петушок клюет царя. Смерть героя нам не показывают, а читают строки:

¹⁴ Машукова А. *Надо честно мучиться* // Новая газета, 3 ноября 2003г.

¹⁵ Ушакин С. *«Мы в город Изумрудный...»* // Культурные герои советского детства. Сб. статей. М., 2008. С. 44.

¹⁶ Машукова А. *Указ. соч.*

Новый театр, старая сцена

*С колесницы пал Дадон,
Охнул раз, и умер он.*

Если «кровавая мурава» показана натуралистично, быть может, даже с намерением вызвать ужас зрителей, то финал (не менее страшный) – с эпическим спокойствием, бесстрастно, как неизбежный закон судьбы. Не прошедший испытания герой должен погибнуть – он недостойн своей миссии. Всего один шаг – и царь исчезает за бумажными кулисами. Похоже, жалкий Дадон практически не вызывает сочувствия у авторов спектакля – его гибель побуждает не столько ужаснуться, сколько задуматься. «Указующий перст», спускающийся с небес, призывает взрослых и юных зрителей к размышлению. Выстроенный подобным образом финал отнимает у аудитории возможность эмоционального сопереживания герою. Нам дается лишь один совет: понять «урок».

Еще одну театральную сказку К. Гинкас поставил по «Счастливому принцу» О. Уайльда. Морализаторская направленность первоисточника очевидна. Здесь расставлены все точки над «и», нет никаких недоговоренностей. Любовь к людям и самопожертвование преподносятся автором в качестве главных нравственных ценностей.

Сказки О. Уайльда не столь известны в России, как произведения Ш. Перро или Г.Х. Андерсена. В 1957 и 1983 г. по сказкам Уайльда были сняты два советских фильма «Звездный мальчик» и «Сказка о звездном мальчике», но до популярности «Золушки» или «Снежной королевы» им было далеко. Возможно, многих отталкивали от

Уайльда печальные финалы или христианская мораль (хотя ни то, ни другое не мешало популярности сказок Андерсена). Автор, правда, утверждает, что героев, умирающих в финале, ждет воздаяние в ином мире, но в годы всеобщего атеизма такое утешение звучало не слишком убедительно. Вторая возможная причина невосприимчивости – герои Уайльда недостаточно демократичны.

Место действия сказки Оскара Уайльда – городская площадь, то есть пространство сакральное. С древних времен площади в европейских городах являлись тем местом, где совершались действия, имевшие священный смысл и высокую значимость (религиозные ритуалы, карнавальные гуляния, мистерии, казни). Автор видит город глазами своей героини, ласточки: «Она пролетела над колокольной собора, где стоят беломраморные изваяния ангелов. Она пролетела над королевским дворцом и слышала звуки музыки...»¹⁷ Очевидно, что город, созданный фантазией писателя, очень красив. Однако режиссер отказывается от его изображения. Сценическое пространство в обрамлении белых стен снова, как и в «Золотом петушке», организовано очень лаконично: площадь обозначена лишь фигурой дворника, сметающего сухие листья. Сцена пустая. Посередине ее – статуя, вернее, каркас, и огромное лицо-маска, напоминающая архаические изображения богов. Это Счастливый принц, в котором продолжает жить душа умершего принца. Статуя наделена волей к добру. Изображение воспринимается нами как священное – лицо статуи напоминает изображения Будды. Такое сопоставление не случайно:

¹⁷ Уайльд О. Счастливый принц // Почти как в жизни. Английская литературная сказка. М., 1987. С. 171.

Pro настоящее

когда Принц рассказывает о своей жизни, начало его биографии похоже на историю царевича Гаутамы – Будды (царевич жил во дворце за высокими стенами и ничего не знал о людских страданиях). Став после смерти статуей, принц Уайльда хочет помогать бедным и утешать страждущих.

Памятник на городской площади также зачастую воспринимался как изображение в некотором роде священное. Такое отношение сохраняется до сих пор: к памятнику возлагают цветы (это жертвоприношений), перед ним совершаются некие гражданские церемонии (военные парады и т.д.), кроме того, со многими мемориалами связаны «ритуалы» суеверные: нужно прикоснуться и загадать желание и т.д. В литературе памятникам нередко приписываются демонические свойства – ярким примером является европейский миф об ожившей статуе Командора.

Демонические изображения встречаются в произведениях О. Уайльда («Портрет Дориана Грея»), они также появляются в романтической литературе – и не только. Вспомним «Венеру Илльскую» П. Мериме, «Портрет» Н.В. Гоголя. В сформированном веками православном сознании прослеживается связь между представлениями об искусстве скульптуры и языческим идолопоклонством. Любое изваяние семантически связано с понятием языческого «идола», наделенного, согласно христианским представлениям, демонической сущностью. Именно поэтому многие антропоморфные изображения до недавних времен внушали крестьянам опасения – к примеру, как известно, во многих областях

вплоть до XX в. деревенским куклам не рисовали лиц, чтобы в них не вселился злой дух. О сакральных изображениях, являющих милосердие и любовь к людям, можно нередко прочесть в житиях святых. Другой пример: в сказке о Василисе Прекрасной говорится о кукле-помощнице, оберегающей бедную сиротку (в волшебную куклу вселился дух умершей матери).

Известный филолог и лингвист Р. Якобсон ставит Золотого петушка в ряд оживающих и мстящих, «губительных» статуй¹⁸. В Петушке словно воплощается дух убитого Звездочета. В своей статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» Якобсон пишет о важном для Пушкина (и не только для него) мотиве оживающего изображения, когда означаемое (объект изображения) отождествляются. Подобное уподобление характерно для первобытного магического мышления. Сакральные изображения языческих богов почитались, как боги.

Спектакль К. Гинкаса «Счастливый принц» – о статуе, но здесь ей приписываются функции доброго божества, помогающего людям.

Счастливый принц – фигура священная, и одновременно – представляющая носителя власти. На сей раз мы видим не «снижение», а «возвышенную» трактовку образа правителя, который выступает в роли добровольной жертвы, приносимой на благо человечества. Статуя принца отдает бедным свои сапфировые глаза и золотую оболочку: «Люди думают, что в золоте счастье».

Если в тексте сказки мы читаем о том, как Ласточка снимала со скульптуры позолоту – «листок за

¹⁸ Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. М., 1987. С. 163.

Новый театр, старая сцена

листом» (в спектакле это золотая маска и наплечники на металлическом каркасе), то на сцене видим толпу, устремляющуюся к статуе, чтобы разрушить ее. Они срывают маску, остается лишь металлическая клетка. Этот эпизод вызывает аналоги с сюжетами мифов об Озирисе, Орфее, Дионисе – об убийении и растерзании божества. «Убиенный бог» – это один из мифических образов, так или иначе присутствующих практически в каждой культуре. Такие божества, согласно исследователю мифологии Мирче Элиаде, «никогда не мстят за себя и даже не проявляют злопамятности; напротив, они учат людей, как извлечь пользу из своей смерти»¹⁹. По мнению Элиаде, изложенному в книге «Аспекты мифа», религиозная жизнь земледельческих древних культур состоит, главным образом, в напоминании о «священной драме» убийения бога. Таким образом, сюжет сказки О. Уайльда оказывается близким религиозной мистерии, сотериологическому мифу.

В то же время «подданные» Счастливого принца, горожане в спектакле К. Гинкаса вовсе не настолько прекрасны и несчастны, как представляют О. Уайльд и его герои. «Лицо у нее изможденное», – говорит Принц о швее, а мы видим на сцене дебелую и бойкую тетку. Ее «больное дитя» оказывается великовозрастным недоумком, да и бедный поэт вовсе не так уж романтичен. Горожане явно недостойны тех жертв, которые приносит Принц. В спектакле изображение нелепых персонажей противоречит словам, которые ими же произносятся. «Как прекрасна власть любви!» – восклицает один из горожан, изображенных О. Уайльдом. В спектакле эта фраза произносится актером с явным ударением на слове «власть», так что зрители понимают: этот человек хочет только власти, а никак не любви.

Возникает вопрос – являются ли самопожертвование принца напрасным? Ответ следует искать в финале спектакля. Двух главных героев привязывают к тросам и

¹⁹ Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2010. С. 104.



Сцена из спектакля
«Счастливый принц»



Новый театр, старая сцена

поднимают над сценой, но «вознесение» это поначалу нерадостно. Их фигуры сперва безвольно повисают в воздухе, и лишь потом, словно очнувшись, Принц и Ласточка тянутся друг к другу, парят над сценой, держась за руки. Мизансцена воспринимается как апофеоз, заставляющий забыть о жадном и неблагодарном человечестве.

Можно предположить, что Гинкасу, который столь часто обращается в своих спектаклях к ситуациям на грани жизни и смерти, близки идеи экзистенциализма с его пессимистическим взглядом на человеческий удел, отчаяние и «заброшенность». В то же время спектакль «Счастливый принц» позволяет говорить о том, что режиссеру близок и гуманистический пафос экзистенциалистов: герои, Принц и Ласточка, сами «изобретают ценности» и «выбирают смысл» своей жизни, не ожидая за свои добрые дела никакой награды. Этим смыслом становится любовь.

Обе театральные сказки К. Гинкаса отсылают к эстетике народного балагана, где также под разными названиями воспроизводилась история об умирающем божеестве. Персонажей балаганного представления избивают, они жалобно кричат, на сцене хлещет «кровь». Нечто подобное творится и в «жестокости клоунаде» В. Мейерхольда – «Смерти Тарелкина». Очевидно и влияние идей Антонена Арто (кстати, критики неоднократно употребляют по отношению к творчеству Гинкаса выражение «театр жестокости»²⁰) о сближении театра с ритуальным действием²¹.

В спектаклях Камы Гинкаса – в полном соответствии с заветами Арто – актуализируются архаические модели. «Кровь» льется в

обеих сказках. Если в «Золотом пестушке» это оправдано (у Пушкина сказано о «кровоавой мураве»), то в «Счастливом принце» данное решение труднее объяснить: ведь статуя не может проливать кровь! Тем не менее, когда Ласточка «выклевывает» сапфировый глаз у Принца, из глазниц выбрасывают куски алой ткани – знаки крови. Неизбежно возникают аналогии с христианскими легендами о кровоточащих иконах, рождается тема поруганного, поверженного священного изображения. Статуя уподобляется живому существу, актуализируется тема страдания, вообще характерная для творчества Камы Гинкаса.

В двух сказочных спектаклях МТЮЗа речь идет о существах, воплощающих собою земную Власть. Сакральная сущность власти, о которой рассказывают древние мифы, проявляется в том, что она, будучи предстоятельница перед космическими стихиями, в силу своей божественности способна защитить подданных от любых бедствий. М. Элиаде описывает архаические ритуалы возведения правителя на престол, означавшие, что царь «становится ответственным за стабильность, благосостояние и плодоношение всей Вселенной»²².

По мнению исследователя, это свидетельствует о том, что идея исцеления мира с древних времен связывается «с появлением некоего царя, героя, спасителя или даже вождя политического»²³. Однако Дадон не может защитить людей от кровопролития, Принц – от нищеты и страданий. Дадон оказывается профаном, недостойным своего сакрального сана, Принц не обладает достаточной силой

²⁰ Например: Л. Шитенбург «Золотой пестушок» Александра Пушкина в постановке Камы Гинкаса в МТЮЗе // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. СПб. Сеанс. 2004; Т. VII. Каминская Н. Будущее на белой стене. Дипломные спектакли // Культура, 2004 г. 24 июня – 7 июля, №25 (7433).

²¹ В 1931 году на Колониальной выставке Арто посещает представление ритуального театра острова Бали (Индонезия). Именно после этого он начинает разрабатывать теорию кровавого театра (театра жестокости). См. Максимов В. Жизнь творчество Антонена Арто // Искусство, 2001г. 16–30 сентября, № 18 (234).

²² Элиаде М. Указ. соч. С. 50.

²³ Там же. С. 51.

Pro настоящее

(сначала его ограничивает неведение, впоследствии – неподвижность). Убиение, принесение в жертву божества, согласно мифам, влечет за собой значительные последствия, в человеческой жизни происходят важные перемены: люди познают истину или приобретают новые умения²⁴. Однако в «Счастливом принце» очевидно: никаких изменений в жизни горожан не произошло. Толпа остается такой же «безъязыкой», темной, однородной массой. Она так и не научится говорить – вместо слов лишь отрывочные «па... па... па...». Катарсиса не происходит. И единственным сильным чувством, движущим людьми, становится алчность по отношению к дарам Принца.

Вместо правителя пародийному снижению в «Счастливом принце» подвергаются образы простых людей, представителей так называемого страждущего народа, которым помогает Принц. Несовершенство правителя (в «Золотом петушке») и человечества в целом (в «Счастливом принце») оказываются главными препятствиями на пути к избавлению от бед. Такое прочтение позволяет говорить о глубоком пессимизме режиссера, не свойственном ни литературной сказке, ни мифологическому сознанию.

Спектакли Гинкаса насыщены архетипическими образами. При этом они демонстрируют полное неверие в сотериологический миф. Подобное разочарование в метасюжете о спасении мира – тенденция, которую можно проследить во многих явлениях художественной культуры второй половины XX в. – начала XXI в. Вспомним, к примеру,

переосмысление шварцевского «Дракона» в фильме Марка Захарова «Убить дракона», где Ланцелот, вопреки древнему мифу, не оказывается безупречным победителем. Или – гораздо ранее – финал знаменитого фильма «Сталкер», где происходит крушение надежд героя, который, по мысли А. Тарковского, «хочет заставить кого-то во что-то поверить, но у него ничего не получается»²⁵. Развенчание героя, берущего на себя функции спасителя, становится одной из главных тем в отечественном искусстве. У Гинкаса герой-спаситель не выполняет возложенной на него задачи по собственной вине (подобно Дадону) или по вине тех, кого он хочет спасти (подобно Принцу). Корни этой тенденции следует искать в истории XX века, породившей тотальное разочарование в идее всеобщего спасения и благоденствия.

²⁴ Там же. С. 103.

²⁵ Суркова О. Хроники Тарковского. «Сталкер». Дневниковые записи с комментариями // Искусство кино. 2002, № 9. С. 83.