Ирина БОЙКОВА

ВОЗВРАЩЕНИЕ «НАДЕЖДЫ»

Одно из легендарных репертуарных названий начала прошлого века, «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса, вернулось на русскую сцену. Пока на учебную: спектакль поставлен в мастерской С.Д. Черкасского Санкт-Петербургской Театральной академии (ныне Российский государственный институт сценических искусств) и идет на малой сцене Учебного театра на Моховой. Идет, добавлю, уже почти год с постоянными аншлагами.

Название было выбрано неслучайно. Сергей Черкасский, много лет изучающий в теории и на практике систему К.С. Станиславского, – ученик одного из ведущих педагогов ленинградско-петербургской школы Мара Сулимова, чьим учителем был Валентин Смышляев, актер Первой студии МХТ. А спектакль «Гибель “Надежды”», которым в 1913 г. открылась Первая студия, в следующем сезоне был показан в Петербурге на сцене Тенишевского училища на Моховой, в стенах которого вот уже почти полвека и находится ЛГИТМиК–СПбГАТИ–РГИСИ. Так что поставить «Гибель “Надежды”» на Моховой к столетию гастролей Первой студии МХТ – счастливая идея и действительно красивый сюжет. Замечу, что выпуск этого спектакля – только первый результат педагогического эксперимента, который мастерская С. Черкасского проводит с осени 2012 г.: в процессе обучения будущих актеров педагоги мастерской используют методологию Станиславского, какой она складывалась в начале прошлого века и была применена в опыте Первой студии.

В разговоре о театральной легенде необходим краткий экскурс в историю. Не многие сегодня помнят, что пьеса Германа Гейерманса 1900 г. была довольно популярна и в Европе (шла, например, в Театре Антуана), и в России начала прошлого века. Как свидетельствует «Театральная энциклопедия», в дореволюционной России «Гибель “Надежды”» ставилась почти во всех крупных провинциальных театрах (Казань, Киев, Нижний Новгород, Одесса, Самара, Саратов, Харьков; в Херсоне пьесу

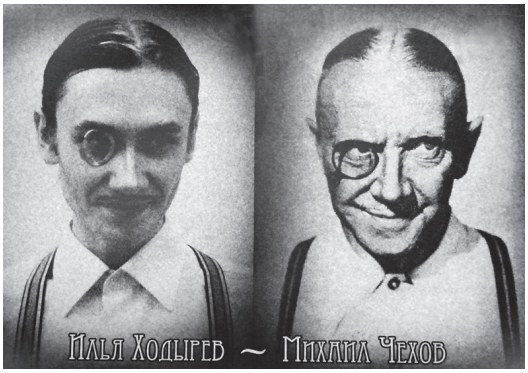
Экспозиция перед входом в зрительный зал.
Фото А. Титова

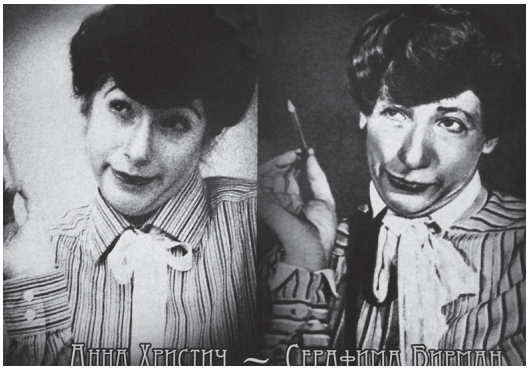
ставил Всеволод Мейерхольд), шла в нескольких театрах Петербурга (в Лиговском Народном доме Баренда играл Александр Таиров). Московский же спектакль Ричарда Болеславского продержался в репертуаре Первой студии МХТ (затем МХАТа Второго) 20 лет, вобравших в себя радикальные общественные перемены в жизни России–СССР.

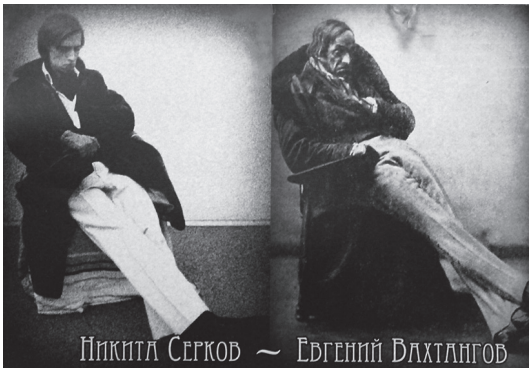
Авторское название пьесы *«Op hoop van zegen»* многозначно, дословный его перевод – «с надеждой на благодать (благословение, невод, счастье)». Здесь язык оригинала сохранил первоначальную амбивалентность смыслов: про счастье, и правда, не угадаешь, случится оно или нет, как и про улов в рыбачьем неводе. Христианское сознание эту амбивалентность преодолевает: надеяться на благодать означает целиком доверить себя Богу, и тогда все, что с тобой случится, будет во спасение. (К сожалению, в русских переводах начала прошлого века название пьесы прозвучало едва ли не противоположно по смыслу, хотя и в соответствии с сюжетом. Полное название корабля – «Благодатная надежда» или «Надежда на спасение» – сохранилось в репликах героев в некоторых переводах пьесы, как отсылка к пониманию слова «надежда» именно в евангельском аспекте.) По жанру близкая к социальной драме или мелодраме пьеса в то же время содержит возможность глубоких обобщений, затрагивает проблематику кризиса европейской христианской культуры на рубеже XIX–XX веков. Крушение «благодатной надежды» имеет здесь, конечно, символический смысл, отчасти резонирующий с Ницше («Бог мертв»), но только отчасти, потому что в пьесе не умирает христианский метасюжет. В какой мере все это нашло отражение в постановке Болеславского – вопрос не исследованный, историки театра обнаруживают в спектакле Первой студии главным образом социальную проблематику. В спектакле мастерской Черкасского на первый план выходят, рискну утверждать, главные смыслы пьесы.

Зрителя, пришедшего на малую сцену Учебного театра РГИСИ, немало интересного ожидает уже в фойе (его роль выполняет площадка второго этажа белой мраморной лестницы перед входом в зрительный зал). Стенды с фотографиями, заметками, комментариями свидетельствуют, сколь основательно изучен сегодняшними студентами опыт столетней давности. На некоторых фотографиях студенты-черкассцы запечатлены в образе героев, сыгранных актерами Первой студии, рядом же приведены фото самих первостудийцев в тех же ролях – в двух-трех случаях сходство поразительно. Но в сегодняшнем спектакле зрители не встретят ни прежних костюмов и грима, ни некоторых персонажей из «Гибели “Надежды”», представленных на фотографиях. Так, например, Анна Христич, которая играет вдову Саарт (одна из самых интересных героинь в спектакле – рыжеволосая красавица, жизнелюбивая, стойкая), в репетиционный период пробовалась на роль Матильды, жены судовладельца Босса. На фото можно увидеть, как интересно был намечен Христич острохарактерный рисунок образа героини, которую играла когда-то Серафима Бирман. Только героини этой нет в сегодняшнем спектакле, и можно понять, почему. Лицемерная «Боссиха» в пьесе – персонаж явно отрицательный, ее присутствие усиливает мотивы социального протеста, у черкассцев же эти мотивы остаются на втором плане. И вот, наверное, одно из главных достоинств нынешнего спектакля: глубоко освоив методологию работы первостудийцев «по системе», мастерская Черкасского генетически эту методологию наследует, от многого отталкивается – в стиле постановки, способе игры, в работе с пьесой. Но ни в чем не повторяет опыт минувшего века, а во многом переосмысляет его, находит собственные решения. Начиная с характеристик театрального пространства: камерная сцена, подмостки отсутствуют, возникает тот же принцип соблюдаемой, но «проницаемой» четвертой стены, ведь актеры играют в двух шагах от зрителей. Но если в спектакле Первой студии доминировал интерьер – то у черкассцев все по-другому.

«Жизнь у моря» – так обозначен в программке жанр студенческого спектакля. Сцена почти пуста, и с первых минут возникает чувство распахнутого вширь пространства, открытого горизонта. Только деревянные балки с развешанной на них разного рода морской атрибутикой







Фрагменты экспозиции перед входом в зрительный зал. Фото А. Титова

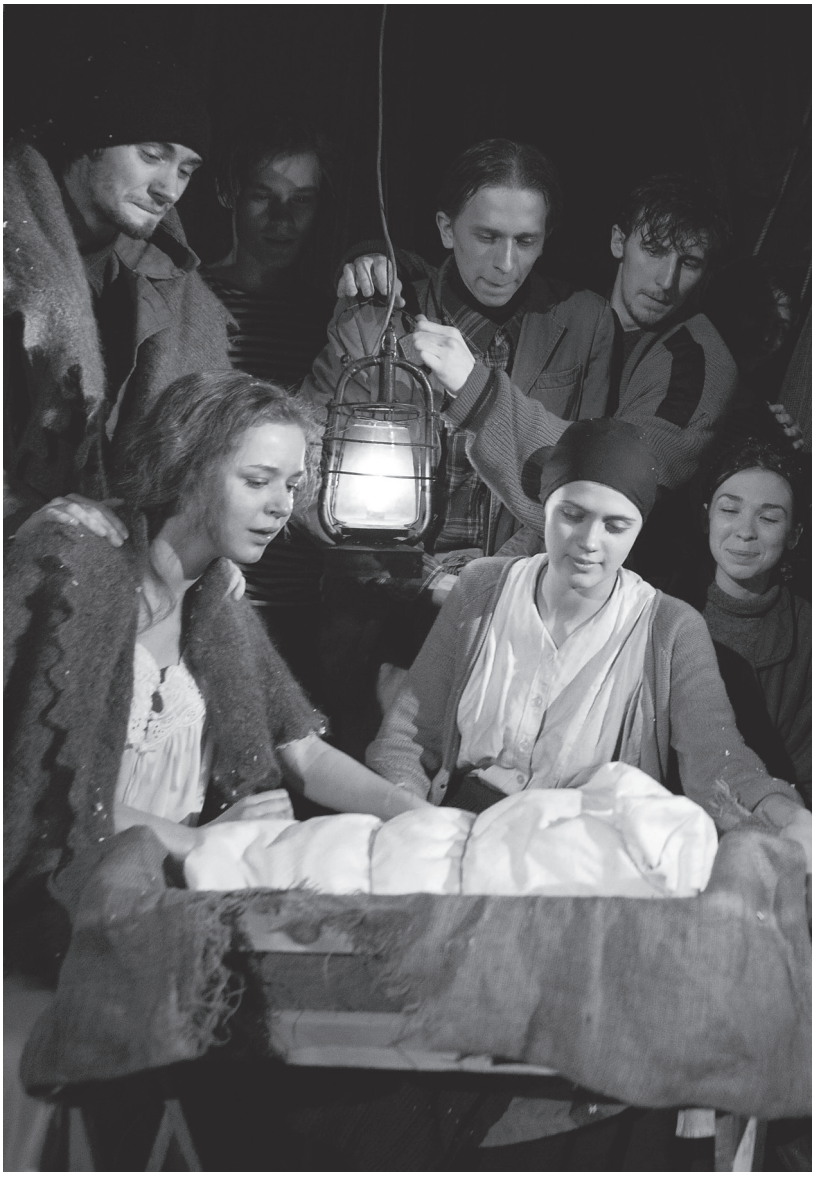
(рыболовные сети, корабельные снасти, канаты) будут в течение спектакля подниматься и опускаться, сменяя место действия или метафорически совмещая разные его планы. Эффект близости моря создают и световая гамма (за нее отвечали Валентин Руссу и Никита Сидоров), и музыкально-звуковая партитура: шум волн, эпические ритмы «покачивания» в композициях групп *Ambrozijn* и *Goodbye Ivan* на фонограмме и в живом звучании аккордеона (в роли нищего музыканта Йелле – Михаил Поляков). Костюмы, предметы обихода вызывают в памяти картины «малых голландцев». Качество реалистической и поэтической достоверности здесь таково, что в воздухе, кажется, растворены соленые морские брызги, этим воздухом дышишь еще несколько дней после спектакля, такое стойкое остается от него послевкусие. Все это несомненная удача постановщиков и авторов сценографического решения Сергея Черкасского, Наталии Лапиной, Виталия Любского. В сочинении и изготовлении декораций принимали участие и сами студенты Черкасского, в «рукотворность» художественного оформления внесли свою лепту и студенты мастерской заслуженного художника РФ Михаила Мокрова Санкт-Петербургской академии художеств (Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина).

О жанре спектакля Первой студии К. Рудницкий писал: облагороженная мелодрама[1]. В спектакле черкассцев эпически-поэтическая форма позволяет вывести историю на более высокий уровень обобщения. Это касается и трактовки характеров. Рыбачку Книртье, у которой когда-то погибли в море муж и двое сыновей и которой предстоит потерять оставшихся двоих, Дарья Ленда, укрупняя героиню пьесы, играет сильной драматической героиней. Герт, ее старший сын, в пьесе – и мелодраматический изгой, и революционный бунтарь, в спектакле – человек открытого жеста, не сводимого к жесту бунта, протеста (таким его играют оба исполнителя роли, но у Романа Михащука герой лиричнее, тоньше, у Григория Некрасова лирика сдержанней, его Герт сильнее и убедительнее, пожалуй). Во время праздника по случаю дня рождения Книртье (живая музыка, шутки, танцы, общее воодушевление – здесь, как и во всех массовых сценах спектакля, на редкость слаженно работает актерский ансамбль) Герт запевает «Марсельезу», ее подхватывают гости. Стоит вспомнить, что в спектакле Первой студии с пением «Марсельезы»

уходили в море рыбаки и, по свидетельству Алексея Дикого, эта сцена была кульминационной, «Марсельезу» пели за кулисами все 35 студийцев, их пение заставляло взволнованно замереть зал[2].

У черкассцев «Марсельеза» возникает стихийно, на короткий миг вызывает сочувствие, понимание: всюду, где унижают человеческое достоинство, возможен и бунт. Но последствия революционного бунта слишком известны создателям сегодняшнего спектакля, вот почему мотивы социального протеста не поддержаны их авторской интонацией. Акценты здесь на другом. Нельзя не увидеть, как Герт относится к матери. Тут сыграна настоящая сыновняя нежность, она проявляется по-мужски скупо, но не раз замечаешь, как Герт оглядывается на Книртье, ловит ее взгляд. То же и с младшим, Барендом (Иван Чепура). Первый акт спектакля завершается сценой его прощания с матерью. Баренд узнал от плотника, что корабль не пригоден для плавания, и отчаянно бунтует против бессмысленной гибели, которая грозит и ему, и Герту, и всем рыбакам «Надежды». А Книртье думает, что Баренд трусит, по-матерински жалеет его, но не хочет ему поверить, его отказ идти на корабль для нее – позор. У Гейерманса в этой сцене, более других мелодраматичной, доминируют мотивы страха и предсмертной тоски Баренда. У черкассцев сила этой сцены в том, что Баренд прощает Книртье. Он до последнего сопротивляется полицейским, но уходит со словами: «Мама, я люблю тебя», – и Чепура, и Ленда играют здесь настоящую драму.

Кульминацией спектакля становится сцена крушения корабля в открытом море, которой нет у Гейерманса. Она вырастает из сцены в доме Книртье, где собираются жены рыбаков во время шторма. Здесь возникает фронтальная мизансцена (все сидят за столом лицом к зрителю): человек перед лицом испытаний, стихии, судьбы. Рыбачки (Мария Папашвили, Анна Сычева, Анна Христич, Любовь Константинова) рассказывают о себе в ответ на расспросы дочери Босса (у Екатерины Черепановой здесь – сочувствие, желание помочь, и наивное прекраснодушие, незримой чертой отделяющее эту хрупкую девушку даже от ее ровесниц, переживших нужду, страх, смерть близких). Эпические ритмы монологов выстроены с нарастающим драматизмом. Интересно сыгран Ильей Ходыревым старик Кобус, в бесхитростной жизненной философии которого: «Мы берем рыб, а Бог берет нас!» – оживают библейские смыслы: смерть как плата за первородный грех, отдаливший человека от Бога и от всего живого. Эту роль, как известно, играл в Первой студии Михаил Чехов. Герой Ходырева нисколько не похож на чеховского героя, каким мы его знаем по фотографиям и описаниям, но все же встреча с Чеховым (на фото можно увидеть, как Ходырев примерял на себя другую чеховскую роль, Фрэзера из «Потопа» Ю. Бергера) наверняка помогла родиться заразительно-живому характеру сегодняшнего Кобуса. Играя старика, Ходырев едва отталкивается от характерности, в молодых глазах его героя – лучики света, веселые огоньки, в его жизнелюбии есть непоказное мужество и смирение. Сильное драматическое крещендо возникает в монологе Книртье: «…таково наше предопределение, и глупо роптать на предопределение». Тут опять мешают трудности перевода (для сценической версии использованы два перевода начала прошлого века: с голландского Э. Матерна и А. Воротникова, с немецкого – П. Теплова): «*bestaan*» на языке оригинала означает «бытие», «существование», вообще «жизнь» – «предопределение» вносит уже другой смысл. Не знаю, чем руководствовались переводчики, собственными ли воззрениями или «памятью жанра» мелодрамы, где действует рок. Но спектакль преодолевает и мелодраму, и мысль о предопределении, вопреки звучащему тексту. Всюду, где пьеса или ее перевод подталкивают к опрометчивым выводам, спектакль мастерской Черкасского ставит открытые вопросы. И монолог героини Дарьи Ленда построен как нарастание таких внутренних вопросов – себе самой, судьбе, нам, сидящим напротив, – и как же красиво, выразительно и спокойно в этот момент ее лицо. В чем причина катастроф, уносящих человеческие жизни? Что это – рок, вина человека, Промысел Божий? – вот главный вопрос спектакля. (Для Книртье одним из ответов станет в финале



Финальная сцена из спектакля.
Фото Е. Степанова

прозренье собственной вины: она не поверила Баренду, не успела проститься с Гертом.) Когда все расходятся, Ио (Любовь Константинова) признается, что ждет ребенка от Герта. Книртье призывает молиться, но Ио в отчаянии: «Если с ними что-нибудь случиться, то Бога нет!» – и тут же пугается себя, как будто сама ее женская, материнская интуиция (это тонко играет актриса) противится ее собственным словам.

Сцена кораблекрушения емко и сильно поставлена в камерном пространстве. Под аккорды музыкальной партитуры открывается вся сцена, в центре ее выстраиваются в ряд рыбачки, что-то наперебой кричащие в заглушающую их голоса стихию, летят водяные брызги и раскачиваются на корабельных канатах моряки, выбираясь из невидимых волн в «шлюпки» – прямоугольники столов со снятыми крышками.

Но какие-то люди в обычных деловых костюмах, действуя четко и бесстрастно, накрывают столы крышками, сталкивают вниз чьи-то головы и цепляющиеся «за борт» руки и заколачивают эти столы, как «плавучие гробы». Уже через минуту они окажутся письменными столами в конторе Босса. Выразительная метафора.

Тема ответственности людей, одни из которых, как Босс (Илья Рудаков/Дмитрий Фролов), ставят собственные интересы выше соображений нравственности и морали, а другие служат просто винтиками чьей-то бизнес-машины и не задумываются о собственной вине – остро современно звучит в спектакле.

И вот на последнем отрезке действия, от кульминации к финалу, история эта совершает неожиданный поворот – на самом деле, продиктованный глубоким прочтением пьесы. За сценой шторма следует минута затишья, короткая пауза. Судна нет уже несколько недель, фигуры разрозненно сидящих рыбачек словно оцепенели в немом ожидании. Появившийся на дальнем плане Йелле, сдернув с головы драную шапку и надев вместо нее красную с белым помпоном, похожую на колпак Санта Клауса, звонит в колокольчик. Падает тихий театральный снежок, покрывая пушистым ореолом головы закутанных в платки женщин, и мирная эта картина вдруг напоминает о Рождестве. Перед началом спектакля Черкасский назвал репертуар Первой студии МХТ идеальным для учебного процесса, ведь «Гибель “Надежды”» ничем не похожа на «Сверчка на печи», и можно ставить студентам разные задачи. Не знаю, был ли тут тайный замысел, или так случилось само собой, но короткая зимняя мизансцена в спектакле по Гейермансу рифмуется, конечно, с рождественской историей Диккенса. Там будет «сказка о семейном счастье» – здесь сказки нет, счастье разрушено. Но никто не отменит чуда Рождества. А с ним приходит и другое, «обыкновенное чудо». Когда становится известно о гибели корабля и одна за другой появляются в конторе Босса жены рыбаков, последней приходит Книртье. Винит себя, горько сетует, что теперь у нее никого не осталось… и вдруг вспоминает: у Ио будет ребенок. «Какое несчастье», – говорит Босс. «Нет, это счастье», – отвечает Книртье, в забытьи, как люльку, раскачивая деревянный барьер.

Слышен крик ребенка, из глубины сцены выходит Ио со свертком-младенцем на руках. И стремительно выбегают на сцену моряки, вновь раскачиваются на канатах, чуть не над головами рыбачек. Внятно сыграно и поставлено: они не в этом пространстве, в рассеянном желтом свете их взгляды не пересекаются со взглядами тех, кто «здесь», но их присутствие рядом словно вселяет в живых – жизнь. Сильные мужские руки одним движением легко подхватывают и выносят ближе к авансцене скамью с сидящими женщинами (те, чувствуя поддержку, с робкими улыбками переглядываются), и образуется финальная мизансцена: в центре Книртье и Ио с младенцем на руках, Герт, невидимый им, осторожно заглядывает внутрь одеяльца и, качнув лампу над головами матери и жены, легко отстраняется, а лампа, вспыхнув, освещает лица женщин теплым светом. Здесь точно найдена жанровая полифония открытого финала: драмы и лирики. Читается ясно: не гибнет надежда (в том самом, евангельском, смысле), если жива любовь. Вступив в содержательный диалог с театральной легендой начала прошлого века, спектакль мастерской Черкасского угадывает и прочищает в старом театральном тексте «коды» христианского метатекста – достойная задача для театра, воплощающего, по Станиславскому, «жизнь человеческого духа».

P.S. Следом за «Гибелью “Надежды”» мастерская Сергея Черкасского выпустила уже и «Сверчка на печи», а совсем недавно – «Месяц в деревне». Диалог с мхатовскими спектаклями начала прошлого века продолжается…

---

[1] *См.: Рудницкий К. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М., 1990. С. 184.*

[2] *См.: Дикий А. Повесть о театральной юности. М., 1957. С. 217.*