ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

1-2

PROSCAENIUM

МОСКВА
2010

ISSN 0507-3952

Вопросы театра/ PROSCAENIUM. М., 2010

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

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

1. допустимый объем статьи – до 2 учетно-издательских листов (80 000 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;
5. по e-mail тексты и иллюстрации не принимаются;
6. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

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

С аспирантов плата за публикацию 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, 2010
© Вопросы театра, 2010
© Д. Петров, макет, обложка, 2010

Содержание

Pro настоящее

Мастер-класс

6
Кама ГИНКАС
«ЗДРАВСТВУЙ, ТРАГЕДИЯ! ДАВНО ТЕБЯ НЕ ВИДАЛИ»
Беседа с Натальей Казьминой

Новый театр, старая сцена

23
Екатерина КРЕТОВА
РУССКИЙ МЮЗИКЛ: MY WAY…
Интродукция. Фуга. Вариация 1. Вариация 2. Постлюдия

35
Илья СМИРНОВ
ДЕТИ ГЕЛЬМИНТАЛЯ: ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ В ИСТОРИЧЕСКОМ ИНТЕРЬЕРЕ

43
Наталия ЯКУБОВА
КУЛЬТ РАССКАЗА
Заметки о поколении 1990–2000-х годов в восточноевропейской режиссуре

Сценография

69
Виктор БЕРЕЗКИН
АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ

93
Наталья ГУДКОВА
СЦЕНИЧЕСКИЙ СВЕТ
КАК КОМПОНЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СПЕКТАКЛЯ:
основные этапы становления

Год Гротовского

134
Натэлла БАШИНДЖАГЯН
«ГЛИНЯНЫЕ ГОЛУБИ»

138
Томаш ПЛАТА
БЫТЬ И НЕ БЫТЬ

169
Малгожата ДЗЕВУЛЬСКА
ПОХИТИТЕЛЬ ОГНЯ

181
Сергей СТОЛЯРОВ
МОЙ ГРОТОВСКИЙ МИФ

184
Натэлла БАШИНДЖАГЯН
ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Главный редактор:
В.А. Максимова

Ответственный редактор:
Н.Ю. Казьмина

Исполнительный директор:
С.А. Скоморохов

Редакционный совет:
А.В. Бартошевич
И.Л. Вишневская
В.Ф. Колязин
Д.В. Родионов
И.И. Рубанова
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

Pro memoria

Истоки, традиции, рифмы

188
Олег ФЕЛЬДМАН
«ВОЛШЕБНЫЙ КРАЙ! ТАМ В СТАРЫ ГОДЫ…»
Русский драматический театр. Первая треть XIX века

252
Сергей ЧЕРКАССКИЙ
ЙОГИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО

271
Беатрис ПИКОН-ВАЛЛЕН
РОЖДЕНИЕ РЕЖИССЕРА.
К вопросу о предрежиссуре

274
Жаклин РАЗГОННИКОФФ
О ЗАЧАТКАХ РЕЖИССУРЫ (MISE EN SCÈNE)
В «КОМЕДИ ФРАНСЕЗ» XVII–XIX ВВ.

287
Александр ЧЕПУРОВ
МОНТИРОВОЧНОЕ МЫШЛЕНИЕ.
К истории формирования сценического текста спектакля

292
Катрин НОГРЕТТ
«ИСКУССТВО РЕЖИССУРЫ» ЛУИ БЕК ДЕ ФУКЬЕРА
Первый трактат о режиссуре во Франции

Европа и Россия

297
Инна НЕКРАСОВА
ЖАННА Д’АРК, ГЕРОИНЯ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ТРАГЕДИИ
XVI–XVII ВЕКОВ

308
Мария БЕРЛОВА
ТЕАТРАЛЬНЫЕ СКИТАНИЯ БАРОНА АРМФЕЛЬТА
распорядителя увеселений при дворе Густава III, Божиею Милостью
Короля Шведского, Готского и Венского

328
Александра ВАРЕНИКОВА
«ДВАЖДЫ АМФИТРИОН» ГЕОРГА КАЙЗЕРА.
Христианизация древнегреческого мифа

338
НАШИ АВТОРЫ

345
АННОТАЦИИ

Редакция благодарит за помощь в работе Александринский театр, Малый Драматический театр, Московский ТЮЗ, Студию театрального искусства и лично Катаржину Осиньскую.

На обложке:
А. Боровский.
Эскиз к спектаклю
В. Фокина «Шинель»
(из коллекции
театрального фотографа
В. Сенцова).

На 4-й стороне обложки:

Большой Каменный
театр в Петербурге.
Гравюра Бергера

Театральная площадь в
Москве.
Гравюра. 1830-е годы (?).
Выполнена на основе
гравюры Д. Аркадьева
(1824)

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PRO НАСТОЯЩЕЕ

Кама ГИНКАС

«ЗДРАВСТВУЙ, ТРАГЕДИЯ! ДАВНО ТЕБЯ НЕ ВИДАЛИ»

БЕСЕДА С НАТАЛЬЕЙ КАЗЬМИНОЙ

К этому разговору необходимо сделать только одно уточнение. Он состоялся в августе 2007-го, за два года до спектакля «Медея», который Кама Гинкас выпустил в МТЮЗе в ноябре 2009-го. Нам показалось, что соединение премьерных впечатлений критика с рассказом режиссера «о том, чего пока нет», что только начинает фантазироваться, даст теме объем. Так мы не только уточним отношение режиссера к героине мифа, Медее, но и его отношение к трагедии вообще, и античной, и современной.

…Сиротство, варварство и несчастье она выносит с собой на сцену. От нее разит бедой и угрозой, как от бензоколонки бензином. Босая, простоволосая, вся в черном, как ворона. Рыжая грива волос упрятана сначала под башлык. Не Медея-царевна, а Медея-шахидка, подвязанная поясом смерти. Другая, чужая. О ней все время и говорят, что чужая. Один ребенок – на руках, второй подвязан к спине платком, словно горб. С грубым голосом и манерами простолюдинки она входит в дом, как в последний придел. Хотя какой это дом? Три кафельные стенки без крыши, проржавевшая раковина, вместо половиц – вода. И огромный бугристый язык лавы девятым валом через стену выплеснут в зал. Дом после стихийного бедствия, после погрома, войны или землетрясения. А Медея (Екатерина Карпушина) – женщина с пустоши с опустошенной душой.

Опять не помню, есть ли музыка в этом спектакле. У Гинкаса так бывает. Музыка прирастает к спектаклю намертво, становится его органической частью, воздействует на зрителя «двадцать пятым кадром»: гудением, плеском, вздохом, даже хлопаньем мокрого и тяжелого подола медеиной юбки. Конечно, музыка есть – это Александр Бакши. И начинается она с первой минуты, когда нежный девичий голос издалека то ли поет, то ли зовет: «Су-у-ка!»

К. Гинкас

— Вы читаете разные переводы «Медеи», сравниваете их, сопоставляете. Что ищите? По какому принципу будете выбирать?

— Соединение переводов в режиссерской практике укоренилось давно. Сейчас даже как-то стыдно играть один перевод. Ну, а если и играть один, то, чтобы все поняли – это лучший из всех. И выбор, как правило, зависит от концепции. Кто-то ценит в тексте комические вещи, кто-то сделает акцент на философии, кого-то интересует поэтический слог. Каждый режиссер выбирает то, что кажется ему наиболее выразительным. С «Медеей» у меня совсем другая история… Меня не волнует вопрос, кто лучше всех перевел Еврипида. Честно говоря, и сам Еврипид меня не очень устраивает.

— Что тогда волнует? Как лучше рассказать историю?

— И это – нет. История уж больно непонятная. Какая-то монструозная. Прежде всего, хочется объяснить себе, что такое Медея?

— Тогда надо монтировать сразу несколько «Медей». Не выбирать один перевод из многих, а брать куски из нескольких и делать свой, идеальный, удовлетворяющий вашему пониманию героини. Но тогда это будет новая пьеса, ваша «Медея», или «Медея» нового времени, начала XXI века?

— Конечно, это будет новая пьеса. У меня нет сомнений, что ее надо монтировать из разных «Медей». Вопрос – из каких…

— У каждого из авторов «Медеи» была своя подоплека ее поступков. Как соединить разные переводы и не нарушить общей логики перевода «идеального»?

— На самом деле, меня интересует *столкновение* переводов. И, значит, столкновение разных пониманий одного и того же поступка Медеи. Еврипид – это нечто песенно-поэтическое. У Сенеки в тексте чувствуется пот и кровь. Ануй не натуралистический автор, но в пределах того, как он пишет (или как может писать), он опускает эту историю на землю. У него Медея – животное, т.е в ней преобладает та часть в человеке, которая осталась в нем от животного. И трагедия, по Аную, именно в том, что в человеке есть и человеческое, и животное начала, и они борются. Причем, автор смотрит на животное в человеке одновременно и с ужасом, и с восторгом. А на, так сказать, человеческое в человеке с некоторой снисходительностью, грустью и юмором. Оказывается, человеческие качества менее выразительны, менее интересны, как бы менее природны. В них нет целостности. А в животном есть цельность. Животное не подвержено сомнениям. Оно поступает так, как ему диктует природа. И это… по-своему восхищает.

— Но, наверное, и ужасает? Потому что у животного же тормозов никаких?

— И это мне тоже интересно…

…Этот спектакль Гинкас поставил на большой сцене, которой так часто на своем веку изменял. Захаровская шутка про «театр в лифте» – это ведь о нем. На этот раз «Медея» вписана в коробку, но запросто могла бы жить на улице, в подземном переходе, в Эпидавре, у Судзуки. Метафоризм гиперреалистической декорации Сергея Бархина станет яснее к финалу – вокруг весь мир, который жаждет покоя, а этой женщине некуда податься. Вот она и кружит по дому, как скаковая лошадь по арене. Трясет гривой, отфыркивается, бьет копытом. Огрызается Кормилице (Галина Морачева), насмехается над Креонтом (Игорь Ясулович), скулит и рычит, умоляя Ясона (Игорь Гордин) вернуться, но на самом деле прощается. И лихорадочно ищет возможности вырваться из капкана.

Этой легендой пугали не только коринфских детей. Не пугались разве что великие греки, знавшие, что такое «трагедия». Кто хоть раз заглядывал в книжку Н. Куна о древнегреческих мифах, помнит колхидскую царевну, зачеркнувшую прежнюю жизнь ради Ясона и ради своей любви, а после его предательства зарезавшую своих детей. Медею помнят, но понять не пытаются. Уже принимают, как данность. Гинкас с огромным любопытством разглядывает. Ищет не столько оправдания, сколько более глубоких причин трагедии, чем миф. И пусть никого не пугает обилие «звериных» глаголов, напрашивающихся в разговор об этом спектакле. Гинкаса занимает человеческая природа, инстинкт, порыв. А что это было? Такая ревность? Такая любовь? Гордыня?

— Я расскажу вам одну короткую историю. Когда в 1980-е годы нашего очень близкого друга, переводчика, отправили по навету в тюрьму и дальше на Колыму, заодно с ним арестовали и его женщину. Потом, слава Богу, она успешно вышла за него замуж. Она попала в женскую тюрьму и, освободившись, немножко рассказывала нам, что это такое. Впрочем, я и до этого слышал, что женская тюрьма – это нечто страшное. В мужских – все-таки живут по понятиям. Тоже, правда, животным. Но женские тюрьмы – это жизнь вообще без понятий. Там работает только инстинкт.

Наша подруга рассказывала нам про сокамерницу, женщину, которая убила своего ребенка. Ее и саму потом убили в тюрьме. Но тут для меня важно другое: **как** и **почему** эта женщина убила своего ребенка. Оказывается, она была в постели с любовником и в сексуальном экстазе, от того, что ребенок, недавно родившийся, постоянно вопил и не давал ей заниматься тем, чего требовала ее ненасытная женская природа, эта женщина его придавила.

— Но это же Медея наоборот. Тут она вроде бы от любви убила, а не от ненависти, в которую превратилась любовь.

— Вы очень как-то все прямо понимаете… спрямляете. Ненависть, любовь… это все едино.

— Но в мифе-то любовь к Ясону кончилась?

— А неизвестно. В мифе ничего никогда не кончается. Да и про эту современную детоубийцу мы ничего толком не знаем. Про ее мужчину – тоже: любил ли он ее на самом деле, хотел ли так же страстно, как она? Неизвестно. Но мы знаем, что она хотела его так сильно, что ей помешал собственный ребенок. Вот! Ее животная страсть оказалась так сильна, что все, что этой страсти мешало, было убито. Абсолютно, по-моему, медеина история!

— В «Медее» же дело не в детях. Не в том, что они мешают любви и поэтому их убивают…

— Дело не в том, что мешают они. А в том, что женщина здесь готова на все, чтобы быть с мужчиной. Чтобы ни на секунду не отрывать его от себя.

— Но убийство детей ведь не поможет Медее вернуть Ясона, и она это знает. Скорее, этим поступком она ставит точку в их отношениях.

— И это не имеет значения! Вы меня все-таки не слышите. Речь идет о физиологическом проявлении. У вас – логические объяснения, поэтому вы и не можете это понять. А мне интересен не интеллектуальный, не психологический, а именно физиологический акт. В случае с детоубийцей, о которой я рассказывал, – ребенок отвлекает! Он отменяет то физиологическое, что сейчас этой женщине (этому животному) нужно. Что же касается Медеи, то, она никогда никому не отдаст Ясона. И в веках Ясон будет вспоминаться всегда вместе с Медеей. Убивая детей, Медея навеки вписывает кровью имя Ясона в историю рядом с собой.

Я еще не начал репетировать, поэтому рано что-либо объяснять, в это все еще надо погружаться. Даже вредно это пока обсуждать. Надо накопить. Но так получилось, что вы просто поймали меня в тот момент, когда я еще ничего не сформулировал наверняка, но вдруг в разговоре с вами впервые нащупал кое-что.

…Из всех переводов и версий «Медеи» режиссер выбирает Ануя и Сенеку и добавляет к ним несколько стихотворений Бродского, главные из которых – гениальный «Портрет трагедии» и «Театральное», посвященное Сергею Юрскому. Этот неожиданный выбор и дикий набор несочетаний сильно встряхивает наши полузабытые ощущения от каждого из этих текстов. Драма Ануя, запомнившаяся, как интеллектуальная и слишком воспитанная, на поверку – отменно груба и убийственно физиологична. Будет понятна даже героям Гай Германики. «Плохие трагедии» Сенеки, оказывается, не столь уж плохи. Красота его «Медеи» чуть душновата, риторика слишком напыщенна, но ее эдакая холодноватая «таировщина» как нельзя лучше подходит для торжественного входа Креонта, коринфского царя-функционера, в костюме и при галстуке, с папкой бумаг под мышкой.

С многословием обоих, и Сенеки, и Ануя (сегодня, пожалуй, лишним), Гинкас расправляется с помощью карандаша, но сохраняя противопоставление и противоборство интонаций. Ну, а Бродский насмешливо комментирует это все из нашего «прекрасного далека» – как и нашу неспособность сыграть и пережить в полную силу какую бы то ни было трагедию. В сущности, его «Портрет трагедии» и есть идеальная постановка трагедии, последняя постановка. Поэт закрывает тему: «Трагедия – просто дань/ настоящего прошлому. Когда, тыча – «Глянь!» – / сидящая в зале дрянь созерцает дрянь/ на сцене. Это – почти пейзаж/ времени!». В результате из рваной ткани, ошметков разных текстов и культур, остатков бродячего сюжета рождается новая пьеса – «Медея» Гинкаса. Два драматурга и один поэт, романтик, реалист и философ, представительствуют здесь от имени прошлого, настоящего и будущего. Режиссер принципиально не играет трагедию целиком и всерьез: кто-то не поймет, у кого-то сердце не выдержит. Перед нами – трагедия-пунктир. А над пространством трагедии демонстративно нависает театральный занавес. Для Гинкаса тут не страсть в клочки и не прямые аллюзии важны, а осознание масштаба, вечного круговорота жизни, вечных проявлений естества. Поэтому – «сцены», поэтому мгновенные выходы из трагедии, которые режиссер позволяет героям. Медея хохочет, читая мифы-сказки Куна. Медея выплевывает Бродского: «Я не знаю, кто я, где моя родня./ И даже местоимение для меня –/ лишнее. Как число для дня./ И мне часто кажется: я – никто,/ вода, текущая в решето». Увидев озабоченное чело царя, Медея презрительно приветствует его как самое трагедию, а после особо страстного монолога Креонта предлагает и залу поприветствовать «народного артиста Ясуловича». Эти шуточки Гинкаса – брехтовские штучки. Явно. Хотя Брехт, казалось, никогда не был Гинкасу интересен. Впрочем, нет… Вспоминая его старые спектакли (особенно «Казнь декабристов», «Играем Преступление»), я бы сказала, что и этот театрально-исторический опыт театр Гинкаса в себя вобрал. Хотя Гинкас и считает, что его «любовь к геометрии» часто мешает ему в профессии, он не холодный и не безжалостный сочинитель зрелища. Помимо уважения к логике в нем есть зверское чутье, которое позволяет увязать все придуманное и «раздуманное» в один эмоциональный узел.

— Вы спрашивали недавно, с чего начинается новый спектакль, что самое важное в начале… Вот с импульса все и начинается. Медею и ту женщину из советской тюрьмы я просто нутром чую. И мне этого достаточно, чтобы начать раскручивать сюжет и думать, как это выразить на сцене. Дальше я понимаю: Еврипид мне никак не поможет. И Ануй, к сожалению, тоже. Лет 30 или 40 я его не открывал, а, прочитав, понял, что для сегодняшнего дня он все-таки слишком… будуарен, что ли. Притом что использует, насколько позволяли эпоха и его сорбонское образование, вполне современную грубую лексику. Медея у него и сукой себя называет, и про чрево свое говорит. Но… есть в этом всем какой-то французский шик. Все-таки чувствуется, что пьеса написана в 1950-е, в эпоху интеллектуальной драмы. Если б я мог найти кого-нибудь из современных писателей, драматургов, из этих оголтелых, но

кто одновременно смог бы взять масштаб… Я бы, конечно, попытался привнести в историю Медеи запах той другой истории, про нашу современную уголовницу. Передать ее непокорство, отсутствие тормозов…

— Варварство? Медея ведь была варварка.

— И не случайно же она была варварка? Т.е. нецивилизованная, как бы не духовная тетка, женщина, близкая к своему животному естеству. Что и удивляло, кстати, и вызывало восторг еще у греков. Ужасало – но и вызывало колоссальный интерес, потому что это нечто из другого мира, из другой жизни. Смотришь на такое и думаешь: «Слава Богу, мы тут хорошо живем! Мы не такие, как эта варварка: и моя жена не такая, и любовница не такая, и даже враг мой не такой, как она». Но это «другое» притягивает. Вызывает страх, ужас… и невероятное любопытство. Помните, греки смотрели, как гладиаторы режутся на ножах друг с другом или как львы один другому перекусывают горло? Вся нация смотрела. История Медеи – из этого разряда. Я вижу в ней буйное проявление естества, т.е. то, чего мой цивилизованный быт, ум мне не позволяют. В моей жизни **это** тоже есть, но я знаю, что **это** нехорошо, и поэтому скрываю это, подавляю в себе, этого сторонюсь… Как ни странно, у Ануя все это в тексте есть. У него много физиологизма. И будучи представителем интеллектуальной драмы, любителем интеллектуальных умозаключений, он, тем не менее, показывает события через почти медицинские, физиологические подробности. Но – недостаточно.

— А чем, по-вашему, Ануя это было интересно? Тоже тем, что «мы так не живем»?

— Его интересовал вопрос: сказать жизни «да» или «нет»? Согласно Ануя (по его «Антигоне» это легко понять), выходило, что политик Креонт вынужден сказать жизни «да». Он политик, он беспокоится, чтобы люди не голодали, как-то сводили концы с концами… поэтому всякого, кто покушается на этот покой, он должен покарать. Он должен соблюдать закон. Но тогда, по Ануя, уничтожается свободная сущность человеческая. Медея – в большой степени животное нецивилизованное. Ануя (видимо, как француза, воспитанного в рамках этого понимания) очень это куражило. Да любого заводит! Давайте об этом не забывать – о том, что в каждом из нас сидит (или спит) зверь.

Эта тема сейчас ушла из литературы, из искусства, но она очень насущная. Любовь к насилию – насущная тема. Весь мир (даже интеллектуальный, образованный, эрудированный) обожал – было такое время – Сталина. Как это могло случиться?! Как они могли так обмануться? А когда Сталина любить стали меньше, продолжали любить Троцкого, Мао Цзедуна. Разве нет? Я уж не говорю про французскую молодежь 1960-х годов. Потом появился Че Гевара. Как там, у Горького? «Безумству храбрых поем мы славу»? В этой фразе важно же не слово «храбрый» (в героическом смысле), а «безумство». Поступай вопреки логике! Цивилизация – это интеллигентские бредни! Хиляк-интеллигент придумывает себе огромное количество сложных вещей – мораль, совесть, религию, образование. Он огородил себя этими рамками, живет по этим законам, но…

— …неужели тяготится?

— Да колотит его от всего этого! Отсюда – интерес к чему-то запретному, поэтому – «безумство храбрых», поэтому – «Геда Габлер», поэтому – «Чайки умирают в гавани». Был такой бельгийский фильм, очень модный у нас в 1950-е годы. Не видели?

Не видела. Но фильм, модный в 1950-е, оказалось, и сейчас вспоминают: обсуждают в интернете, просят достать, пересказывают. В судьбах некоторых известных людей поколения Гинкаса он даже сыграл немаловажную роль. Ираклий Квирикадзе признался, что именно этот фильм подвиг его заняться режиссурой, Георгий Данелия вспоминает его с восторгом. Анатолий Найман, кстати, написал после выхода фильма в советский прокат рецензию на него и был потом «осуждаем» властями, а в воспоминаниях еще одного из «ахматовских сирот», Дмитрия Бобышева, фильм упоминается в связи с «делом Бродского».

В 1956 году фильм даже получил «Пальмовую ветвь» в Каннах, хотя режиссерами были три дилетанта – Рик Кейперс, Иво Михельс, Роланд Верхаверт, музыку написали Джек Селс, Мак Дамасс. И самое странное, а может, и закономерное, что никто из них потом никак не прославился.

— Это был фильм про невольного убийцу, который убил любовника своей жены. Весь фильм он скрывается от полиции и, в конце концов, погибает. Герой становится бродягой, его разыскивают на улицах, в городе, а город при этом снимают так, словно он совсем пуст. Это тоже напоминает мне что-то медеино, а именно – тему тотального одиночества. С последних дней XIX и до начала XXI века мотив этот всегда присутствовал в искусстве. Вспомните Достоевского. А Ницше? А декадентство на чем держалось? На восхищении аморализмом. Забыли? Только там это было нечто абстрактное, какие-то там «цветы зла», а дальше по времени приобретало все более конкретные формы.

— Может, именно потому, что до поры до времени это были только абстракции, этим так легко и восхищались.

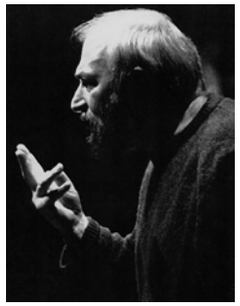
— Конечно, они бы перестали этим восхищаться, если бы жили где-нибудь у Мао под боком… Слава Богу, не восхищались Кампучией…

Откуда такой интерес? Оттого что цивилизованный человек (цивилизованный греческий, римский, советский, американский – не важно) не свободен. Что такое «цивилизованный человек»? Это человек, обставленный невероятным количеством табу. Призывы к самообузданию, к смирению, провозглашаемые что в христианском, что в буддистском мире, т.е. призывы к человеку цивилизованному, человеку духовному, есть призывы к подавлению натуры. Человек цивилизованный все больше сжимает пружину. Сначала это вызывает подсознательный, подспудный, а потом и сознательный протест, желание воспротивиться, восхищение героями, которые воспротивиться смеют, не боятся быть аморальными, поступать аморально. Их есть за что порицать, и их порицают, даже казнят, но при этом тайный азарт, желание тоже попробовать, восхищение этими людьми сохраняются.

— Трудное у вас положение… Раз это Гинкас ставит «Медею», зритель будет искать, а где тут позиция Гинкаса, что лично он думает по этому поводу.

— Моя задача – высказаться, выразить ситуацию. Раз это есть во мне (а я это чувствую), значит, возможно, есть и в других. Кто-то наверняка скажет, что я на него возвожу поклеп. Но меня совсем не беспокоит, кто и что скажет и как себя поведет в ситуации столкновения с медеиным сюжетом. Эту «запендю» (психологическую, экзистенциальную, житейскую) я чувствую и хочу эту занозу вытащить и показать зрителю. «А какая твоя позиция?» – спросит зритель. Моя позиция – сказать, что это есть. Я, конечно, цивилизованный человек и не буду восхищаться Медеей, которая убивает своих детей. Но не буду и скрывать, что она вызывает во мне странный, нехороший азарт.

…В другие времена актриса Екатерина Карпушина в одну ночь проснулась бы знаменитой. Но сегодня над славой надо работать и вообще не спать. Поэтому скажем от себя: Бродский накаркал, трагедия удивила, она началась и она улыбнулась. Гинкас показал нам мощную актрису. Такого диапазона я что-то давно не видела, такой смеси чувств от игры актрисы давно не испытывала. Голос – в две октавы, стать – кариатиды. Красива? Не знаю. Но покоряет, хочется разглядывать. Когда ее Медея чертит кухонным ножом в воздухе эпитафию себе и Ясону, так и кажется, что зарежет.



То, правда, царевна, умеющая повелевать. То подзаборная девка, привыкшая расставлять ноги. То несчастное дитя на коленях баюкающего ее Ясона. То воительница, амазонка, чудовище. То варварка, то все-таки умнейшая и несчастнейшая из женщин. Вызывает и ужас, и жалость, и нежность, и даже сочувствие. Жить «без свары, в простой хибаре» не умеет. Злодеяний, которые совершила вдвоем с Ясоном, перечеркнуть не может. Согласна, что любовь бывших сообщников похожа на «грязные, мерзкие схватки», но перечеркнуть эту «неистовую жизнь» не хочет. Ненавидит покорность и ненавидит Ясона, который возмечтал стать человеком, «вернуться к тому, чем занимался мой отец». Мысль убить детей осеняет ее вдруг, в разговоре с Ясоном. Это не месть, а возмездие, не конец трагедии, а ее начало. Она не закалывается кинжалом за сценой, как делали античные герои. Не проваливается в ад, ада еще попросту нет. На кухонной доске, где недавно потрошила курицу, Медея, не раздумывая, перерезает глотки двум куклам и топит в воде, как корабль, детскую коляску.

— Медея, конечно, трагический персонаж. Ведь чем отличается мелодрама от драмы и, особенно, от трагедии? В трагедии рассматривается некая экзистенциальная ситуация (чаще – внутренняя, реже – внешняя), причем эта ситуация тотально безысходна. Именно безвыходность определяет в истории с Медеей все. Медея – цельное существо, Медея – такая, какая она есть, не может поступить иначе. Для нас же, зрителей, здесь – перекрестье экзистенциальных противоречий, проявление трагического содержания, которое и в нас существует тоже.

И. Ясулович – Креонт,
Е. Карпушина – Медея

Здесь и далее фото
Е. Лапиной

Е. Карпушина – Медея

А выход? А выхода нет. Но есть надежда. Ни Достоевский, ни Сенека, ни Шекспир не выписывают липовых рецептов. Они, эти гении, ни себе, ни нам не врут. Достоевский (православный христианин, истовый и искренний) вынужден с болью и ужасом констатировать, что Инквизитор прав: человек мал, человек не Бог, человек есть плоть и человек нуждается в хлебе насущном. Ведь все доводы Великого Инквизитора – это доводы, конечно же (и в первую очередь), самого писателя. Вы понимаете, что это?

— ***Ну, естественно, но…***

— Подождите, услышьте меня. Тут не надо спорить, надо услышать. Это доводы Достоевского, которые им не только прочувствованы, но и пережиты в его сумасшедших снах и эпилептических судорогах. Иначе бы он не писал об этом. И это есть во всех его произведениях. Как?! Это же антихристианское мировоззрение! А Достоевский – христианин. Да еще какой! Но он мучается этим, думает об этом, не может не писать об этом и даже, кажется, заходит в тупик. Только это никакой не тупик! Что такое этот поцелуй, о котором пишет Достоевский? Поцелуй Того, кого мы пишем с большой буквы. «Ты мучаешься этими вопросами, – как бы спрашивает Он. – Я тебя понимаю. Я очень хорошо тебя понимаю и очень тебе сочувствую. Но сделать ничего для тебя не могу». В этом все дело! Ты должен сам пройти весь путь. И придти ко мне. Или не придти. Но: «Скажи хоть что-нибудь!» Тот, которого мы пишем с большой буквы, ничего не говорит. Потому что Он уже все сказал. И нам теперь надо либо поверить в это, принять это, либо нет. Он ничего добавлять не будет. Ни чудесами, ни фокусами, ни словесной агитацией, ни логическими доводами, он ничего не будет доказывать. Он говорит: «Верь». Говорит: «Выбирай». «Я не могу! Я с ума схожу!», – вопиет Инквизитор. – Мне 90 лет, а я до сих пор схожу с ума». Он же опять ничего не отвечает и только целует. Можно считать, что это жестоко, а можно сказать, что это… это как с отцом. Отец родил сына, воспитывал его, воспитывал… Но наступает момент, когда ребенок начинает жить сам или вынужден жить сам, потому что папа умер. Ребенок плачет: «Папа, папочка, помоги!» А папы уже нет. Что мог сделать, папа уже сделал. Дальше ты сам, тебе жить. Я считаю, что это и есть то, чем занято искусство, чем оно должно быть занято. Оно вылавливает из бытия вот эти моменты: здесь – «больно», здесь – «непонятно», здесь – «я не знаю, как объяснить Медею», а здесь – «кажется, что-то понятно»… И все равно – «непонятно». Не-по-нят-но! Но внутри себя ты, как человек, чувствуешь, что это понятно? Что это есть в людях, есть во мне, в тебе? Чувствую, есть. Но – непонятно. Все равно непонятно!

Достоевский надеется, верит, что человек не есть только плоть, что где-то в этой плоти, может быть, случайно теплится еще и душа, что, может быть, все-таки «не хлебом единым»…

— ***Но тогда на сцене это должно быть сделано так эффектно, так мощно, так ошеломляюще, чтобы…***

— Так это уже сделано в литературе. А на сцене это должно быть просто профессионально. Достоевский не писал пьес. Он писал острые, «знобящие» тексты, пугающие глубиной, головокружительной и опасной. Кровоточащую рану взял и стал вычищать оттуда гной. И ужасаться, и пытаться разобраться. Что это?! Что – это?!! Это же вопиет! Это кричит, стонет, а он еще глубже лезет, делает еще больнее, почти дошел до острия, а там совсем невыносимо, почти смертельно. И что? Не знаю. Жить надо. «Надо жить, надо жить, милые сестры». Как жить?! Жить невозможно! Надо жить. Не в приказном порядке, а просто «надо». Для чего?! Не знаю. «Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе… Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава». Вот и задавайся вопросами…

…У Сенеки написано, что Медея улетает в небо. Она и улетает у Гинкаса, поначалу долго обряжаясь в странный, золотисто-запекшейся-крови петушиный наряд (сюртук с тяжелым хвостом, маска хищной птицы). Улетает по воздуху. Так путешествовали боги и герои уже в театре XVIII века, любившем явить своему зрителю «сошествие в Ад».

Вопросы Гинкаса расставлены по этому спектаклю, как ловушки, и зрителю придется самому искать на них ответы. Как и в «Нелепой поэмке», как и в своей чеховской трилогии, да, собственно, во всех спектаклях последнего десятилетия, режиссер не предъявляет идею, а лишь намечает тему и не берет ничью сторону. Его задача – нарисовать картину мира. Такой, какой она ему представляется. И сделать так, чтобы все режиссерские условности, условности из условностей (в «Медее» – лонжа, а не крылья, стекловата, а не лава, гуттаперчевые пупсы, а не дети), воздействовали на вас, как полная безусловность.

— Еще одну фразочку на эту тему, и закончим. Я, как еврей, очень люблю логические вещи, что, кстати, всю жизнь мне мешает в профессии. И особенно мешало в начале моего пути в театре. «По школе» полагается ответить на вопрос: «В чем смысл? Какова позиция автора?» и т.д. И вот, помню, я еще на первом курсе прочел «Записки из подполья». И был потрясен! И мозги у меня перевернулись. У Достоевского там есть фразочка одна, которая целиком была против меня, и долго еще была «против», только последние несколько лет я частично ее в своей жизни учитываю. «В чем смысл жизни», – спрашивает герой Достоевского, подпольный человек. Нет, даже не смысл – цель жизни. А дальше написано: смысл жизни не в достижении цели (какой-либо, не знаю, какой, любой – заниматься искусством, рожать детей, жить безгрешно, служить родине), смысл жизни не в достижении цели, а в самой жизни. *Цель жизни – в самой жизни*! Не знаю, можете ли вы это услышать. Я, когда прочел, у меня мозги закипели. Цель жизни – в самой жизни!? А я – не живу. Не жил. И до сегодняшнего дня мало живу. Завидую тем людям, которые чувствуют жизнь, замечают (тоже чеховское определение), как осень сменяется зимой, как лето переходит в осень. Ничего этого я порой не замечаю. Т.е. мне, конечно, важно, для чего дети родятся, но вот как они рождаются, что делают потом, что их занимает, что есть рутина жизни, ее повседневность, как-то и почему-то меня не занимает. Не замечаю! Не успеваю!..

…В этот момент задним числом вспоминаешь странные детали спектакля – не то что бы не замеченные или позабытые, но не обдуманные сразу, отложенные на потом.

Вестник в этой «Медее» – беспечный мальчик с мячом. Он звонко возвещает о выходе «героев», Креонта и Ясона, и одинаково равнодушно тарабанит новости о свадьбе Ясона и о том, что «все пропало! Династия и царство погибли! Царь и его дочь мертвы!». Он весело шлепает по воде голыми пятками, бросает и ловит свой мяч, пробегает мимо, совсем не вникая в кипящие вокруг страсти… Так изображали раньше легкомысленных амуров со стрелами, забавляющихся людской любовью и ревностью. Но здесь это мальчик-время, для которого все мы – проходящие, преходящие…

Вспоминаешь выражение крайней озабоченности на челе Креонта. То, как он перебирает бумаги, отвечая на вопросы Медеи: не вникая в подробности, но с раздражением, немного брезгливо, но крайне логично. Для себя – логично. Почему Медея должна уйти? Потому что она чужая. Почему преступника Ясона можно простить? Потому что он «из наших мест» и думает, как мы. Чем не современная казуистика?

И. Ясулович – Креонт

И. Гордин – Ясон,
Е. Карпушина – Медея

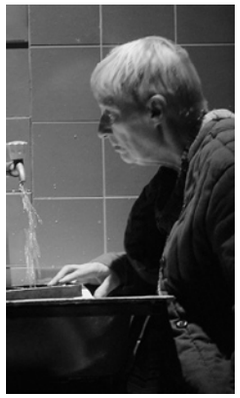
Вспоминаешь длинную (спектакль в спектакле), по существу, любовную сцену между Медеей и Ясоном, абсолютно статичную внешне и каждую секунду готовую взорваться изнутри. Бывшие любовники вспоминают о страсти, но говорят, как товарищи по несчастью, прощаются, как бывшие сообщники, два конченых человека.

Вспоминаешь Кормилицу (Галина Морачева), тихое, но упрямое существо с вечно испуганными глазами, это абсолютное олицетворение той самой жизни «без свары, в простой хибаре». Ее вопль «Я не хочу умирать!» так легко понять. Как и принять ее последний, почти сказочкой выпеваемый монолог: «После ночи наступает утро; надо вскипятить кофе и убрать постели. Когда подметешь, можно немного отдохнуть на солнышке, потом чистишь овощи к обеду. <…>После обеда надо стирать <…> а там и ужинать пора. Наконец ложишься и засыпаешь… <…> Грех жаловаться.<…>».

В этой героине, проходящей по спектаклю бочком, в роли вроде бы маленькой и не важной, как раз и сталкиваются житейское и бытийное отношение к жизни, выражается вечный человеческий конформизм (а может, разум?), что противостоит максимализму Медеи, сжигающему все вокруг, как напалмом. А, может быть, так и надо? Как так? Как Кормилица или как Медея?..

Жаль становится всех, увязнувших, как пчелы в меду, в выплеснутой на сцену магме вулкана.

«Если то, о чем мы говорим, уже мертво, то почему же мы оба так страдаем?» Потому что живы и потому что «все на свете рождается в муках и в муках умирает».



Г. Морачева – Кормилица

— А это, возможно, и есть жизнь… *(Длинная пауза.)* Вы хотели что-то поперек сказать?

— Да нет, просто хотела уточнить. Когда вы сказали, что театр – это всегда про «больно», я вспомнила, как остро это «больно» театр сегодня отторгает. Существует довольно распространенная позиция, и ее часто озвучивают на разных обсуждениях: «Да пошли вы к черту с этой болью! Надоело. Не про это или не только про это можно делать искусство». С одной стороны, эта точка зрения («без боли, пожалуйста») в нашем обуржуазившемся театре возобладала. С другой стороны, с началом века почему-то вырос интерес театра к трагедии – к античности, к герою с большой буквы, а там все про «больно» и про «неразрешимо». Такой активности русский театр давно не проявлял. Как вы думаете, почему?

— Попробую объяснить. Тут две вещи спутаны. Первое – надоело про «больно». Это понятно. Сейчас время (я говорю про нашу страну, про наш менталитет), когда все определяет и решает успех, успешное дело. Оно дает дивиденды. «Я успешен», «я популярен», «я всем интересен». «У-у, смотрите, это он пошел!». А кто – это «он», что «он»? Неважно, что он сделал, важно, что это он. Он всегда в синем или он побрит наголо.

Как всякий нормальный человек, я дома иногда листаю всякие там журналы «Hello!», где пишут про знаменитостей, и никак не могу от них оторваться. Он хотел жениться и не женился; она хотела от него ребенка, но родила от другого; он заработал на картине 8 млн., она рассчитывает отсудить у него при разводе 6. Я не запоминаю имен. Юные девушки, мечтательницы и главные читательницы таких журналов, наверное, помнят их на зубок. Я на зубок знаю какие-то другие фамилии и имена, но читать такие журналы тоже люблю. Я не могу оторваться от журнала «Hello!». *(Смеется.)*

— И вы туда же.

— А как же?! Я есмь человек.

— Это, что ли, животное в вас просыпается?

— Конечно! А что еще? Во мне, может быть, животного больше, чем в ком-либо. Вы под этим углом зрения «Записки из подполья»-то перечитайте.

Читаешь такие журналы и думаешь: вот интересно, а моя жизнь – успешная?

— Смотря с какой стороны посмотреть.

— Наверное, успешная, если спросить у моих однокурсников с актерского факультета литовской Консерватории. Или у моих однокурсников (некоторые уже, увы, покойные) с режиссерского факультета ЛГИТМиКа. Как «неуспешная»?! Еще какая успешная! Фантастически успешная! Да спросите меня самого.

— Спрашиваю.

— Вс тречаю я как-то в аэропорту родственников из Израиля, самолет опаздывает. В толпе встречающих стоят таксисты, частники, которые «бомбят» на собственных машинах. И вот один из них, лет 60-ти, подходит ко мне и спрашивает: «Вы сейчас в каком театре работаете?» – «Да… ни в каком. Ставлю по приглашениям». – «Вы же из Прибалтики?» – «В общем, да, родом оттуда, но уже лет сорок живу в России». – «Гинкас – ваша фамилия!?». Спрашивает меня таксист-частник!

Или: Гета едет на дачу *(Генриетта Яновская, режиссер, жена К. Гинкаса. – **Н.К.**)*. По дороге заезжает на рынок, где обычно покупает продукты. Не успевает приехать на дачу, звонит Бархин. Звонит и рассказывает, что ему позвонил его близкий и наш далекий знакомый, которому позвонили с рынка, потому что нашли паспорт и кошелек Геты. Потеряла. Вы вдумайтесь! Бархину звонит знакомый, Бархин звонит нам, и Гета опять едет на рынок, понимая, что денег в кошельке явно не будет. «Ну, хоть паспорт заберу». Но ей возвращают все целиком: «Ой, мы вас вчера по телевизору видели!» Т.е. потом можно рассказать: «У меня на рынке покупает капусту женщина, фамилию которой я запомнить не могу, но которую вчера показывали по телевизору». Понимаете? Вот вам психология простого человека, для которого это самое «вчера показывали по телевизору» и есть автоматически принадлежность к чему-то успешному, публичному и даже всемирному.

— Значит, вы в порядке, радуйтесь. А вы не умеете, не живете.

— Вы меня спросите! Это я-то успешный? Каждый день – какие-то проблемы. Как брат Александр пишет Антону Чехову, каждый день какие-то «огорошивания, и конца им не предвидится». *(Смеется.)* Это гениально! Не «несчастья», а «огорошивания». В переводе на простой язык – «о, бл…!». Гета последнее время стала коллекционировать эти «огорошивания». Я их коллекционировал всегда, она от меня заразилась.

Когда двигаешься вперед, годы идут, пространства расширяются, ты начинаешь пересматривать и свои представления об успехе. Видишь кого-то впереди и думаешь: «У-у, как далеко он пошел». И, действительно, видишь: далеко. Ты и сам движешься: сначала – в пределах страны, потом оказывается, что есть Америка, а потом – что земля, оказывается, не одна, есть луна, солнце и еще какие-то сатурны… Чем дальше летишь, тем больше открываешь, и так до бесконечности. То же самое и с успехом.

— Значит, если я сам себя убедил, что я человек успешный, то и все вокруг будут так думать!

— Вы спросили, почему я журнал «Hello!» читаю? Рассказываю. Я (и не только я) читаю его и говорю себе: «Вот! Есть же он, этот успех, есть же люди, которым везет!». Это как раньше (да и сейчас, хотя в гораздо меньшей степени): посмотришь чужой спектакль, да еще хороший, и думаешь: «У меня не получается, это обидно. Но, вообще сие ведь возможно. Ведь, вот, пожалуйста, у кого-то получается…». Значит, все не бессмысленно. Значит, надо стараться, «надо жить… надо жить…». Так же думаешь и о счастье: у меня его нет, но у кого-то же есть? Видишь счастливых людей и думаешь: «Говорят, счастье невозможно, а вот же, пожалуйста! Значит, я просто не достоин, меня это как-то не коснулось. Но вообще-то оно есть! Успех – есть! Уровень какой-то художественный – есть!»

— (С иронией.) Т.е. вас журнал «Hello!» утешает.

— *(Не поддаваясь на провокацию.)* Нет, не утешает. На самом деле, он меня огорчает. Потому что ничего **этого** у меня нет. Чего-то из **этого** мне и не надо. Даже многого из того, о чем там пишут, мне не надо. Но кое-что… иногда бывает обидно.

И вот представьте себе: простой человек, который ходит в театр, или пишет о театре, или работает в театре, страдает (он ведь тоже живое существо?)… «Страдания есть у всех, – рассуждает он, – у тебя, у меня, у всех. И что нам тыкать все время в нос, что мы умрем?! Открытия в этом нет никакого. Это вы мне рассказываете, что есть на свете несчастья? Да я каждый день это ощущаю! Чего мне тыкать этим в морду? Ты мне расскажи что-нибудь эксклюзивное, редкое, чего нет ни у кого, или есть, но редко у кого, или есть только в других экзотических странах, на Мальдивских островах, или… как там еще зовут эти популярные сейчас курорты? ***Этого*** у меня пока нет, но я уже немножко продвинулся в сторону обладания ***этим***, я уже приобщился к мысли, что ***это*** мне совершенно необходимо».

— Вот и цель в жизни нашлась.

— Если хотите. Мои папа и мама, например, несколько раз в своей жизни ездили отдыхать в Крым. Это считалось их достижением, свидетельством их успешности. Солидный, преуспевающий советский человек должен отдыхать в лучших санаториях в Крыму. Понимаете? А моя тетя Соня вышла замуж за человека, который учился в Польше, т.е. был просто-таки европейским человеком. И моя тетя Соня ездила с ним в Кисловодск. И это тоже был «уровень». Тетя обязательно привозила оттуда фотографии, плохого, правда, качества, но мизансцена всегда оставалась той же, торжественной: женщины фотографировались в крепдешиновых платьях, а мужчины, несмотря на жару, в белых костюмах и при галстуках, на фоне знаменитого кисловодского то ли орла, то ли ястреба.

— Вы думаете, ваши родители страдали от того, что у них нет чего-то, что есть у других?.. Когда читатель листает журнал «Hello!», в нем взыгрывает зависть, обида, развиваются комплексы, ему становится больно. Когда зритель смотрит спектакль Гинкаса «Нелепая поэмка», ему тоже больно, но, наверное, как-то иначе? Зритель усиленно шевелит мозгами,

что-то пытается понять и, возможно, получает облегчение своей боли, боль его отпускает. Можно же и так представить ситуацию?

— Для демагогии вообще-то конца нет. *(Смеется.)* Хотя в данном случае это приятная для меня демагогия.

Чтобы закончить тему успеха, расскажу вам про свои сны. Все мои сны о профессии (а раз в три месяца меня такие сны посещают) – всегда очень обидные и меня унижающие. Не помню ни разу сна о победе, об удаче, о любви, об успехе. Как правило, все сны неприятные, и все одного содержания. Абсолютно не могу понять, почему мне снится именно такая ситуация, которая в реальности не свойственна мне абсолютно.

Снится же мне всегда почти один и тот же сон. Я должен репетировать или я провожу мастер-класс. Двери хлопают, артисты входят-выходят, между собой говорят, кто-то подходит к окну, кто-то ест, спит, пьет, а я никак не могу их собрать. Не могу сосредоточить, сконцентрировать, все расползается. Никак не могу актеров поднять на общее дело! В жизни не было случая (ей-ей, ни одного за всю жизнь!), чтоб с этим были проблемы. Все мои репетиции с новыми группами студентов, или актеров, или режиссеров я начинаю с того, что говорю: «Зовут меня сложно – Кама, фамилия – еще более сложная, Гинкас. Я человек больной, поэтому предупреждаю заранее – не шуршать!». Кто-то все это уже знает и хихикает. Я объясняю: когда я что-то говорю, я очень нервно реагирую на любое шуршание бумагой, скрип пера, стула, посторонние шумы, перешептывания. Если надо что-то сказать, – пожалуйста, но – вне репетиции. Я патологически не люблю, когда меня отвлекают. На Западе студенты очень воспитанные. Но они люди свободные, у них принято на занятиях пить воду, жевать резинку, а я этого не терплю. «Сначала мы репетируем, – говорю я им, – а потом, в перерыве, пожалуйста: пейте, жуйте, ешьте на здоровье, делайте, что хотите. Но только не во время репетиций». В Финляндии я это запретил, но в Америке не смог. Другие правила. Но я их предупредил, чтобы они это делали хотя бы корректно. Американцы, если рот их чем-то не занят (жеванием резинки, кушаньем гамбургера, питьем колы), чувствуют себя, по-моему, неуютно. Все время занимать чем-то рот – это же какая-то патология, почти сексуальная потребность!? Но они привыкли.

Так вот, раз в три месяца меня мучают сны, что я *не могу* собрать репетицию. И я с болью, униженный, просыпаюсь.

А сегодня был другой сон. Я в театре Товстоногова, при своем сегодняшнем статусе, востребованный режиссер, любой театр рад меня пригласить к себе, все зовут, мучают предложениями… *(Смеется.)* Ощущение такое, что это не пространство БДТ, а Большой театр. Какая-то молодежь бродит (не великие артисты), собираются в большом репетиционном зале. Видимо, Товстоногов должен им что-то сказать или будет что-то ставить. Репетируется нечто большое, «История лошади» или «Дон Кихот», в общем, что-то мюзикальное. Ставит, точно, Гога, но что именно – не говорится, это висит в воздухе. И вдруг выходит вперед женщина (как бы Дина Морисовна Шварц, понимаю я) и говорит, делая длинные паузы, а я уже предчувствую что-то нехорошее… Она называет дикую макулатурную советскую пьесу, и объявляет, что ставить ее буду… я. А другой режиссер из провинции (из провинции!!!) будет ставить Шекспира. И все расходятся, быстро, деловито, бесшумно, а я остаюсь сидеть один. Надо же как-то сохранять лицо? Это – оскорбление. Мой же статус сейчас совсем другой! Я ничего не понимаю. Товстоногов где-то там по заднему плану проходит, я понимаю, что должен его догнать, грубо отказаться, но нельзя этого делать: а вдруг в следующий раз вообще ничего не предложат. *(Длинная пауза.)* Так что успех – понятие прихотливое…

Но я вам напомню, о чем вы спрашивали, – почему сегодня зрители не хотят смотреть про боль. Понятное дело, почему! Мне изменяет жена, а я прихожу в театр и смотрю про это спектакль. Буквально! Самое примитивное совпадение. Ну, зачем мне это?! Но потом я думаю: мне казалось, что все несчастья сошлись на мне, что я во всем виноват и одинок, как перст, а, оказалось, ничего подобного, так

бывает, и довольно часто, со всеми. Я вижу, что рядом со мной женщины и мужчины тоже плачут, на глупой мелодраме – и плачут. Значит, и у них бывает? Значит, и им кто-то изменяет, и их кто-то бросает? Значит, я не один!? Я смотрю «Нелепую поэмку». Я не задавался этими вопросами прежде, но, пожалуй, действительно, такие вопросы есть. Раз так пишет Достоевский, так ставит театр… Они какие-то авторитеты для меня. Значит, дело не в безнадеге? Иначе бы Достоевский не писал **про это**, а покончил собой. Или сам пошел бы в убийцы, инквизиторы, сталины. Он, этот зритель, не думает буквально так, но в мозгу его что-то такое шевелится, психологически оформляется.

Я часто спрашиваю друзей и просто зрителей о впечатлении, которое на них произвел спектакль. Я же специально в своих спектаклях делаю что-то, чтобы зритель заплакал, засмеялся, разозлился, чтобы выходил из зала и его трясло, чтобы спектакль его преследовал. И люди после моих спектаклей признаются, что вспоминают спектакль не день-два, а неделю-другую. Я нередко от них это слышу. Я же их за язык не тяну? Я спрашиваю: «Вы ненавидите меня за это? Нет? Тогда как? Я же дал вам в морду, у вас – синяк, вы плачете… Я плохой хирург: разрезал вас, но не зашил. Вам по-прежнему больно, только помимо раны еще и шов болит. Я именно ***это*** сделал? Вы – ненавидите меня? Или все-таки думаете иначе?» Думаю, не из вежливости люди мне отвечают, что они мне благодарны. Спрашиваю, почему. Иногда начинают пошлости говорить, глупости, нелепости. Это, правда, очень трудно сформулировать. Надо быть очень талантливым – писателем, психологом, критиком, философом, – чтобы смочь сформулировать то, что происходит со зрителем после спектакля. Даже я, который сам этот спектакль сделал, иногда не могу про него что-то красиво сформулировать. Но зритель может и должен точно почувствовать – больно ли ему, жалко ли ему кого-нибудь или это все вызывает у него только ненависть. Вопрос о чувствах простой. И ответить на него зрителю помешает только одно обстоятельство – если он соврет. Но зачем ему врать? Оснований никаких. Зачем тогда ко мне приходить, со мной встречаться? Если спектакль не понравился, зритель просто уйдет и больше не вернется. Но он возвращается. Еще и потому, видимо, что испытал катарсис. Он вдруг осознал: я не один, я не урод, я не какой-то там последний – обществу, жене, детям, профессии – человек. А мне-то казалось, что я совсем последний, мне даже повеситься хотелось. Но нет, вот мне какую-то историю рассказали. Она основана на чужом опыте, и я теперь точно вижу, что кругом тоже люди, и они, в общем, такие же, как я. И, значит, они это тоже чувствуют?!

Иногда мне говорят: «Спектакль преследует». Почему преследует? Я посмотрел его, хватит! Что же он не уходит?! Да что ж такое?! Черт подери! А это происходит не потому, что непрофессионально сработали артисты или режиссер (непрофессиональное как раз забывается быстро, оно не трогает), а потому что «картинка» окончательно еще не сложилась в голове у зрителя. Он должен сложить ее сам, и это будет только его «картинка».

Когда все легко раскладывается по полочкам, значит, играют мелодраму. Сюжет посмотрели, поплакали, встали и ушли. А бывает иначе: обнаружили болезнь, место, откуда болезнь проистекает. Да, не вылечили пока, зато обнаружили. А дальше человек сам соображает, к какому врачу пойти. Он начинает мысленно возвращаться к спектаклю и отвечать на те вопросы, на которые не нашел ответа сразу или которые не были в спектакле поставлены впрямую. И он их муссирует. Это не интеллектуальная работа. Это, на самом деле, эмоциональная работа. «Нет, подожди, ну как же? Так Геда Габлер все-таки – хорошая тетка или нет?» – «Сомневаюсь. По-моему, сука». – «Да нет, погоди, давай разберемся». – «Да сука она, и все тут!» Вот и ходишь с этой неразрешимостью… То же, я думаю, и про Медею. Что она такое? Монстр. Но вдруг находишь в этом диком существе нечто, что восхищает, во что влюбляешься, что чувствуешь, как родственное… если получается.

— Вы мне все-таки не ответили, откуда у театра – при таких неблагоприятных обстоятельствах – желание ставить трагедию?

— Тут нет последовательного ответа. Во-первых, греческие трагедии – это «не про нас». Не про вас, не про меня, не про моего ребенка. Это все далеко. И это так уж не болит. Сегодняшний зритель, с одной стороны, отпихивает от себя любую боль: «Не надо мне ничего этого, не хочу, надоело, пошли вон». С другой стороны, испытывает тайный интерес к необычному, надсадному, дикому… В трагедии неожиданно сошлось многое. Древние греки – это так далеко от нас по времени! Это немножко условные персонажи, это не я, нет, немножко я, но и не совсем я. Вот почему мне этого хочется. Как правило, греческие тексты в чистом виде в драматическом театре не идут. И не могут идти. Чаще это либо современное переложение, либо новая редакция. Т.е. существует некое абстрагирование от сюжета, удаление проблемы и одновременно ее приближение.

Нет ничего абстрактнее и лучше симфонической музыки, правда? Слушаешь и думаешь: хорошо играют, слаженно, тонкостей я не понимаю, но мастерство отмечаю, не могу не отметить. Но, если, скажем, играют Шнитке, и сквозь его абстракции вдруг улавливаешь знакомую, почти бытовую современную интонацию, или в вечных звуках Шостаковича вдруг угадываешь мотив матросского «Яблочка», вздрагиваешь. Ты пришел смотреть и слушать нечто высокое, абстрактное, отдаленное от тебя по времени и тебя не касающееся, и вдруг – что-то до боли родное. Т.е. придти и смотреть что-то современное ты не хочешь, не хочешь, чтобы сыпали соль на твои раны, бередили твои проблемы, а приходишь на античную трагедию – и оказываешься застигнут врасплох.

Современную пьеску сделать нетрудно. Она плоская. Вот вам типичный набор персонажей: умирающий от СПИДа, бомж, проститутка, менеджер среднего звена, миллионер… милиционер… Драма и раньше интересовалась умирающими людьми. Но по сегодняшним меркам просто умирающий – это вроде как пресно. Как видите, «Смерть Ивана Ильича» никто сегодня в театре не поставил и новую не написал.

Е. Карпушина – Медея.
Финал

А вот если герой умирает от СПИДа, то это как бы с перцем. А если он еще и «голубой», и у него любовь – ситуация уж совсем пахучая. А любовь проститутки – это всегда было интересно: «Дама с камелиями», «Воскресение», «Яма». Считается, что сегодня надо даже классический сюжет как-то так повернуть, чтобы…

— ***…кололо?***

— Покалывало, но было не больно. Главное – чтоб с запашком или даже запашищем, чтоб смердело. Когда Гета много лет назад поставила в Красноярске пьесу У. Гибсона «Сотворившая чудо» (и потрясающе это сделала), театральный критик и наш общий друг Евгений Калмановский принципиально спектакль не принял. Он любил Гету, симпатизировал мне, к спектаклям нашим относился обычно благожелательно, но вот «Сотворившую чудо» не принял. Принципиально! Спектакль не мог его не трогать, как всякого зрителя, который сидел в зале, где бы мы ни играли. Но Калман рассуждал так: «Значит, чтобы меня, зрителя, проняло, надо было написать пьесу, а потом поставить спектакль, где героиня слепая, глухая да еще в придачу и немая?! Надо было так закрутить сюжет, чтобы выдавить из меня слезу?» Зачем, когда каждый день человеческой жизни, в сущности, трагичен. А ты напиши совсем просто и найди, как в этом случае произвести на меня впечатление». Извините меня, для этого надо быть Чеховым, Толстым. Уже и Достоевский этого не мог. Кучу сумасшедших впустил в свою литературу. А наши современные ребятки по-другому вообще не могут. Поэтому у них в пьесах такой набор: геи, наркоманы, проститутки, и кто-то обязательно умирает от СПИДа. Наличие этого всего в их пьесах есть драматичный материал. Дальше, считают они, можно уже ничего не строить. Это уже само по себе драматургия, а еще, если кирпич кому-нибудь на голову упадет, совсем хорошо. На самом деле, это куце, пошло, элементарно, примитивно. Гораздо богаче, тоньше, человечнее написано у Эсхила. Поэтому лучше кинуться в древнегреческую трагедию, там есть масштаб. Древнегреческая трагедия всегда касается вечных человеческих коллизий, касается мира, в котором еще нет психологии. Персонаж либо не цивилизован совсем, либо еще полуживотное, в котором только-только нарождается человек. Вполне нормально, когда молодой волк спаривается с собственной матерью. Он и понятия не имеет, что это его мать, просто она еще достаточно молодая сука, а он молодой и здоровый, он не воспринимает этот акт как преступление. А вот у товарища Эдипа случается с мамой кровосмесительная связь, и он в ужасе выкалывает себе глаза. Потому что Эдип уже человек, потому что в этом архаическом, примитивном полуживотном сознании уже проявляются чувство греха и знания некоторых табу. Это и есть древнегреческая мифология. Медея не была гречанкой. Медея – варварка, т.е. почти животное. У нее, извините, кобеля забрали, и она ощерилась, выставила клыки, хочет глотку перегрызть, а если не удается, грызет своих щенят. Она вынуждена это делать, не может не отреагировать.

— ***Значит, животное превращается в человека, когда начинает мучиться?***

— Вы тут почти повторяете любимейшую нашу с Гетой цитату из Бродского. Мы много раз это цитировали, сначала тайно, потому что явно было нельзя, потом явно, а теперь уже перестали, потому что цитировать надоело. Цитата такая: «Человек есть испытатель боли, но то ли свой ему не ведом, то ли ее предел». Т.е. непонятно: человек испытывает себя, чтобы понять, сколько он может выдержать, или чтобы узнать, как сильна может быть его боль? Он – испытатель боли. Вот концепция трагедии. Вы к ней пришли сами. Животные не чувствуют этой боли, с ними что-то происходит, но что – они не осознают. Собака, правда, тоскует, когда уходит хозяин. Начинает выть, скулить, когда вы мимо идете, царапает дверь. За что мы и любим собаку. Потому что отмечаем в ней некие человеческие проявления. Это есть человеческие качества, действия человеческие, но побуждаемые самыми первобытными эмоциями. В большой степени лично меня это и интересует в театре – момент превращения животного в человека, когда с человеком происходит нечто, и он начинает осознавать свои поступки. Хотя… интересует и обратное: как и почему в человеке начинает проявляться скот.

Екатерина КРЕТОВА

РУССКИЙ МЮЗИКЛ: MY WAY…

ИНТРОДУКЦИЯ. ФУГА. ВАРИАЦИЯ 1. ВАРИАЦИЯ 2. ПОСТЛЮДИЯ

ИНТОРОДУКЦИЯ. А БЫЛ ЛИ МЮЗИКЛ?

22 октября прошлого года все (или почти все) прогрессивное человечество отметило памятную дату – 10 лет российского мюзикла. Летоисчисление ведется от Рождества Мюзиклова – то есть от премьеры первого в России мюзикла ежедневного проката «Метро», выпущенного в 1999 году продюсерской компанией «Метро Энтертейнмент» на сцене театра «Московская Оперетта». Но так ли это? Был ли проект «Метро» действительно первым? Или уже с момента своего возникновения русский мюзикл оброс мифическим дискурсом?

Конечно, история «мюзикла по-русски» уходит в далекое прошлое. Настолько далекое, насколько глубоко во времени простирается культурный слой, в котором пребывает изыскатель. Кому-то будет довольно в качестве праотца сегодняшнего мюзикла рок-оперы «Иисус Христос Суперзвезда», поставленной в 1990 году в Театре Моссовета в обход всяких авторских прав и прочих не свойственных советской ментальности предрассудков. Другие заглянут в глубь XX века и обнаружат корни в 1975 году, когда примерно в одно время вышли два культовых российских мюзикла: зонг-опера «Орфей и Эвридика» Александра Журбина с текстами Юрия Димитрина, игравшаяся большими блоками по 10–12 дней на одной площадке (то есть фактически в режиме ежедневного проката), а также киномюзикл «Бумбараш» Владимира Дашкевича с текстами Юлия Кима. Оба эти произведения во многом определили пути развития жанра в России. Естественно, невозможно обойти такие артефакты, как «“Юнона” и “Авось”», «Тиль» и «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты» Алексея Рыбникова, «Клоп» уже упомянутого Дашкевича, «Саломея» Максима Дунаевского, коими были славны не такие уж и «застойные» 1970-е и 1980-е годы.

«Метро».
Компания «Метро Энтертейнмент»

Кое-кто из «дознавателей» копнет еще глубже и погрузится в историю советских классических киномюзиклов 1930-х годов, в «Учителя танцев» в Театре Советской Армии, в драматические спектакли с музыкой Т. Хренникова, Д. Кабалевского и А. Хачатуряна, и, наконец, в советскую оперетту – весьма разнообразную по жанровым признакам и музыкальной стилистике и весьма, кстати говоря, враждебную по отношению к мюзиклу.

Все это и еще многое другое с той или иной степенью допуска можно принять как исторические корни современного русского мюзикла. Но этот же разброс и неоднородность событий, фактов, явлений свидетельствуют о том, что отечественная история бытования жанра далеко не линейна. Ее не выстроишь как ретроспективу бродвейского и вест-эндовского мюзикла, в которой как преемственность, так и инновации обнаруживаются с радующей исследователя четкостью и ясностью. Более того, зыбкость и неоднозначность в определении границ самого жанра (на этот счет существуют серьезные разногласия даже в среде тех, кто считает себя специалистами в области музыкального театра вообще и мюзикла в частности) создает

еще более невнятную картину – как историческую, так и теоретическую. А потому возьму на себя смелость предложить следующие правила игры:

рассматривать каждую точку зрения на данную тему (в том числе и изложенную в данной статье) как сугубо субъективную;

доверять художественной интуиции и эстетическим ощущениям, которые служат прекрасным инструментом для проверки самых парадоксальных и неприятных предположений;

смириться с тем фактом, что в ближайшие десятилетия рождение полновесной теории русского мюзикла не предвидится.

ФУГА. ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Мюзикл – это жанр музыкального театра, для которого характерно… Или не продолжать? Включить ту самую интуицию? Кажется, что каждый, кто занимается театральным делом (театральный деятель) или, напротив, рассматривает театр как лучшую форму безделья (любитель театра) успешно отфильтрует мюзикл от остального музыкально-драматического потока. Мюзикл – это Cats, это, конечно, убиенный «Норд-Ост», это «"Юнона" и "Авось"», это «Jesus Christ Superstar»… Стоп. «Jesus Christ» – рок-опера, так определил автор, Эндрю Ллойд Уэббер. И «Юнона» – рок-опера, так определил автор Алексей Рыбников. А что такое «Ревизор» Владимира Дашкевича? Это – опера, так определил автор. Но с ним поспорили эксперты фестиваля «Золотая маска», которые сказали: ошибаетесь, господин композитор, это – мюзикл. Но тогда «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева – уж точно мюзикл, хотя автор считает свое детище оперой. А «Владимирская площадь» Александра Журбина? «Русский мюзикл», – утверждает автор. Но если посмотреть этот спектакль в театре Геннадия Чихачева, сомнений не будет: это – оперетта. Иначе говоря, на что мы ориентируемся, говоря «мюзикл»? На бродвейскую классику? Фреда Астора и Джина Келли? Роджера и Хаммерштайна? Или Кандера и Боба Фосса? А может быть, все-таки Уэббера и Сондхайма? Конечно, при всем многообразии мировой мюзикловой культуры термин применим ко всему перечисленному и еще много к чему, что составило бы огромный список. Когда мы говорим о русском музыкальном театре, мы также столкнемся с многообразием жанровых проявлений именно потому, что мюзикл – маргинальный жанр. Поэтому сочинения Гладкова, Журбина, Пантыкина, Плешака, Дашкевича, Шелыгина, Семенова и других, кто с большей или меньшей плодовитостью работает в музыкальном театре, значительно отличаются друг от друга, но еще больше разнятся от англо-американских образцов.

Пытаясь характеризовать мюзикл, отталкиваясь от близких к нему жанров, мы получим нечто вроде: мюзикл – это жанр музыкального театра с пением, но не опера и не оперетта. Прямо по Платону: человек – двуногое животное без перьев. Нужно ключевое слово – и оно есть: **драматургия**. Мюзикл предполагает определенный тип музыкальной драматургии, отличный от оперетты и от музыкально-драматического спектакля, но зато близкий опере: в музыкальных номерах мюзикла (даже, если он содержит разговорные диалоги) развивается действие. Этот принцип особенно ясно прослеживается в сочинениях классиков современного мюзикла, американца Стивена Сондхайма и англичанина Эндрю Ллойда Уэббера. Это же мы видим в шедевре Бена Андерсона и Бьорна Ульвеуса «Chess» и многих других англо-американских мюзиклах. Весьма показателен неожиданный пример «Mamma Mia!»: мюзикл, построенный на песнях группы ABBA, то есть по своей природе, казалось бы, обреченный на статичную номерную структуру, придуман и построен авторами так, что внутри знаменитых хитов каким-то удивительным образом начинает происходить динамичное развитие сюжета. Ничего подобного не преследует оперетта, где арии и ансамбли возникают не в моменты движения, а, напротив, в моменты остановки действия. Тем более, от этого далек драматический спектакль с зонгами. Кстати, термин «зонги» пошел от немецкого композитора, автора многих сочинений для театра (в том числе, популярной в России «Трехгрошевой оперы») Курта Вайля. И надо признать, что русская традиция музыкально-драматического театра связана с его творчеством (разумеется, доамериканского

периода) гораздо теснее, чем с англо-американскими эталонами жанра.

Другое отличие «настоящего» мюзикла от соседних жанров – **манера пения**. В ее генезисе – джаз и госпел, а также фольклорные приемы вокализации, в том числе стиль кантри, а также особенности исполнения шотландских народных баллад. Манера пения обязательно связана с языком. Поэтому в мюзикле всегда возникает проблема перевода. Традиционно мюзикл принято переводить на язык той страны, в которой он играется. Даже мюзикл «Chess», написанный музыкантами группы ABBA на английском языке, в родной для авторов Швеции переведен на шведский. Чем лучше и самобытнее музыка, тем больше потерь при переводе. Так русский вариант рок-мюзикла «We Will Rock You», основанный на песнях группы Queen, оказался просто ужасен. Потому что нельзя петь британский рок по-русски. Смешно вышло с французским мюзиклом «Notre Dame»: то, что на французском языке звучало как французский chanson, на русском языке превратилось в пошлейшее блатное пение в духе песен лагеря и ссылки. Поэтому, хоть и приятно смотреть иностранный спектакль по-русски, все же наибольшее удовольствие от англо-американских (да и от французских) мюзиклов можно получить, только слушая их на родном языке. Так же, как и оперу.

Оперетта имеет дело с академической манерой вокализации, хотя в процессе своего развития она приобрела некоторые собственные стилистические нюансы. Тем не менее, классическая оперетта исполняется, как и опера, без применения микрофонов. Тогда как мюзикл – микрофонный жанр. И это принципиально: микрофон не просто усиливает голос. Он дает возможность артисту не прибегать к тем способам акустического форсирования голоса, которыми владеет оперный вокалист. При этом индивидуальная манера, которая неизбежно нивелируется академической вокальной школой, сохраняется в полной мере – со всеми недостатками (с точки зрения академического вокала), но и безусловными достоинствами, к которым относятся, в том числе, яркая неповторимая индивидуальность тембра, актерская, а не вокальная, интонация. Одним из грандиозных приемов, которым владеет каждый профессиональный артист мюзикла, является умение незаметно перейти от разговорной речи через какой-то едва уловимый полуразговорный-полувокальный мостик к собственно пению. Опять-таки, ничего подобного нет в оперетте, где граница между речью и вокальным номером, четкая и резкая, как правило, еще и усилена оркестровым вступлением.

Еще есть такая вещь, как **хореография**. Традиционно в англо-американском мюзикле она является важнейшим формообразующим элементом. Где-то ее значение запредельно, как в мюзиклах Боба Фосса, в «Cats», «Mary Poppins», «A Chorus Line» и др., где-то – скромнее, как в «Sunset Boulevard» или «Sunday In The Park With George». Но в любом случае пластическая и танцевальная нагрузка на актера ничуть не меньше (если не больше), чем вокальная. Это означает, что актер мюзикла – реально **актер синтетический**. Что роднит его с идеальным опереточным артистом. Казалось бы, банальная истина: артист должен уметь играть драматическую роль, владеть своим телом, иметь балетную подготовку, уметь петь. Все это нужно делать очень хорошо – лучше, чем сотни других, которые придут на кастинг, претендуя на одну и ту же роль.

В связи с этим нельзя не сказать о наличии в мюзикловых странах невероятно развитой **мюзикловой школы.** Типичный американский или европейский актер, приходящий на кастинг очередного мюзикла, – это всегда человек с прекрасным специальным образованием, полученным либо в консерватории, либо в специальной театральной школе, либо на соответствующем факультете какого-либо высшего учебного заведения. Когда в Москву в 1988 году впервые привезли настоящий бродвейский мюзикл «Cats» в постановке венского «Theater an der Wien» – многих поразил тот факт, что большинство актеров получили образование в Венской консерватории. Причем не просто музыкальное или хореографическое, а специальное образование – на факультете мюзикла. И это Австрия, страна Моцарта и Бетховена, оплот нововенской школы, родина додекафонии и классической оперетты! Между прочим, не

самая мюзикловая страна – на венской афише ежегодно появляется не более 3–5 названий классических и собственно австрийских мюзиклов. Что уж говорить об Англии и Америке, где искусству мюзикла учат во многих учебных заведениях. Приведу в пример список дисциплин двухгодичного курса для артистов музыкального театра и кино одной из известных школ – The New York Film Academy. Думаю, что комментарии излишни.

SEMESTER ONE CLASSES

• Acting Technique (Introduction) – мастерство актера (вводный курс)
• Ballet I – балет, часть I
• Jazz & Theatre Dance I – джазовый и сценический танец, часть 1
• Music Theory & Sight Singing • History of Musical Theatre – теория музыки и пение с листа. История музыкального театра
• Voice Studio Lab – вокал. Практические занятия в студии
• Song Interpretation – интерпретация песни
• Text Analysis – анализ художественного текста
• Shakespeare – Шекспир
• Performance Lab & Showcase – мастерство актера (этюды и отрывки). Показы
• Private Voice Instruction – индивидуальные занятия вокалом

SEMESTER TWO CLASSES

• Acting Technique (Meisner I) – мастерство актера, часть 1 (Meisner – актерская школа)
• Musical Theatre Scene Study – режиссура и постановка музыкального спектакля (буквально – изучение мизансцен музыкального театра)
• Improvisation I – актерская импровизация, часть 1
• Ballet II – балет, часть 2
• Jazz & Theatre Dance II – джазовый и сценический танец, часть 2
• Tap Dance I – степ, часть 1
• Technical Production – технические аспекты постановки спектакля
• Stage & Film Combat – конфликт театра и кино (имеются в виду различия в киношной и театральной актерской технике)
• The Business of Acting – нечто вроде «В чем суть мастерства актера?»
• Musical Theatre Audition Technique – техника прослушивания в музыкальном театре (не как слушать, а как себя показать!)
• Viewpoints & Movement – сценическое движение в привязке к точке просмотра или точке съемки
• Private Voice Instruction – индивидуальные занятия вокалом
• Performance Lab & Industry Showcase – мастерство актера (этюды и отрывки). Показы

SEMESTER THREE CLASSES

• Character Study – анализ персонажа (психологический портрет персонажа)
• Acting For Film I – мастерство киноактера, часть 1
• Jazz & Theatre Dance III – джазовый и сценический танец, часть 3
• Ballet & Modern Dance III – балет и современный танец, часть 3
• Tap Dance II – степ, часть 2
• Film Craft – киноискусство (какой-то общий курс)
• Survey of Musicals on Film – как сделать фильм из мюзикла (как правильно анализировать мюзикл, чтобы понять, можно ли их него сделать кино)?
• Mask & Clown – маски и клоуны
• Improvisation II – актерская импровизация, часть 2
• Advanced Musical Theatre Audition Technique – техника прослушивания в музыкальном театре, продвинутый уровень
• Private Voice Instruction – индивидуальные занятия вокалом
• Advanced Performance Lab – мастерство актера, продвинутый уровень

SEMESTER FOUR CLASSES

• Character Study – анализ персонажа (психологический портрет персонажа)
• Acting For Film II – мастерство киноактера, часть 2
• Jazz & Theatre Dance IV – джазовый и сценический танец, часть 4
• Ballet & Modern Dance IV – балет и современный танец, часть 4
• Tap Dance III – степ, часть 3
• Ballroom Dance – бальные танцы
• Dialects & Accents – сценречь, акценты и диалекты
• On-Camera Audition Technique – техника кинопроб
• The Business of Acting – теоретический курс

на тему «В чем суть мастерства актера?»
• Monologues – искусство монолога
• Private Voice Instruction – индивидуальные занятия вокалом
• Final Movie Musical Project – заключительный проект – музыкальный фильм

В мюзикле всегда **– живая музыка**. Количество музыкантов зависит от партитуры и экономики спектакля: это может быть оркестр, ансамбль, два музыканта – но живых. Использование фонограммы – недопустимый компромисс. Французский мюзикл обычно использует минусовые фонограммы. Но французский мюзикл – вещь особая, восходящая к традициям варьете, ревю, кабаре. Французский мюзикл, каким его знают русские зрители, – «Notre Dame», «Ромео и Джульетта», «Starmania» – очень похожи на шоу, которые можно увидеть в Мулен Руж или Лидо: номерная структура, красивые мелодии, вокал отдельно, танцы отдельно. Кстати, в постановках мюзиклов знаменитого французского композитора, автора Клода-Мишеля Шонберга на Бродвее и в Лондоне всегда используют живой инструментал. Да и сам Шонберг стоит несколько обособленно по отношению к французскому мюзиклу: два его детища «Les Misérables» и «Miss Saigon» очень близки по драматургии к англо-американским образцам и с успехом идут по всему миру.

И, наконец, последнее по списку, но отнюдь не по значению: механизм создания и функционирования спектакля. Мюзикл – не только и даже не столько театр, сколько индустрия. Отсюда – специфическая форма его производства, продвижения и проката. Главное лицо в мюзикловой индустрии – **продюсер**. Создатели мюзикла работают согласно бизнес-плану, ничем не отличающемуся от бизнес-плана фирмы, строящей офисные центры класса «А», или компании, добывающей редкоземельные элементы. А если создатели озадачены не бизнесом, а чем-то другим, то они, скорее всего, прогорят и мюзикл их провалится с треском или тихо почиет, никем не замеченный. Другое дело, что успешность мюзикла во многом (не во всем, кстати) зависит от качества продукта. А потому художественный аспект, конечно же, важен. Однако жизнь мюзикла в основных мюзикловых странах – Англии и США – показывает: если продюсер правильно выстроит свой бизнес, продукция будет приносить дивиденды. То есть публика будет покупать билеты. Если нет – качественный в художественном отношении материал сойдет со сцены через несколько месяцев проката. **Технология** – вот еще одно ключевое слово для понимания жанра мюзикла. Этот термин распространяется на все: на экономику, на особенности кастинга, на специфику репетиционного периода, на работу с артистами, на техническое обеспечение, рекламу, PR, постпродакшн, реализацию билетов, прокат (обязательно ежедневный) и пр. и пр. Мюзикл – высокотехнологический жанр, в котором применяются самые новейшие разработки во всех областях материальной культуры и, прежде всего, в театральных технологиях. Так что очень вероятно, что скоро появится какой-нибудь наномюзикл. Не у нас, конечно… А что же у нас?

ВАРИАЦИЯ 1. А У НАС В КВАРТИРЕ ГАЗ…

Где-то прочитала смешное: русский мюзикл – бессмысленный и беспощадный. Даже было обидно, что не сама придумала. Но и у меня есть на этот счет авторские афоризмы, произнесенные вовсе не для красного словца. Вот один из них – о русском мюзикле как о покойнике: или хорошо или никак. И еще: русский мюзикл – сын ошибок трудных… И вот такой: почему мюзикл – всего лишь нелюбимый пасынок русского музыкального театра? Этот горький вопрос однажды с трибуны задал выдающийся русский композитор Алексей Рыбников. Предвижу реакцию высоколобых музыковедов, посвятивших себя исследованию творчества Ксенакиса и до сих пор на полном серьезе считающих додекафонную технику признаком авангардизма: выдающийся?! Рыбников?! В этом гипотетическом возмущении кроется ответ на вопрос о мюзикле: маргинальные жанры и направления – то, что в Европе называют «light classic» или «crossover» (звучит как-то по-автомобильному), а у нас невнятно окрестили «третьим направлением», –

в России в профессиональной среде мало сказать не котируется – подвергается остракизму. Современному российскому композитору есть два пути: либо в мертворожденный академизм, который топчется на месте вот уже лет шестьдесят, либо в «прикладники» – в так называемую «incidental music», которую у нас еще со времен соцреализма принято считать симптомом эстетического падения композитора.

Природа этого явления корнями уходит в советское прошлое. И изучению данного феномена можно посвятить большое культурологическое исследование: как, почему, в какой именно момент случилось, что Дмитрий Шостакович стал стесняться своей киномузыки? И оперетту «Москва. Черемушки» написал как откровенную халтуру, по принципу: «Хотели? Получайте!» А после мучился, стыдился… И проложил тем самым дорогу аналогичным рефлексиям Альфреда Шнитке. Хотя сегодня любой скажет: киномузыка Шнитке – великий вклад в музыкальную классику XX века. Почему ничего подобного не существует за рубежами (причем, как западными, так и восточными) нашей закомплексованной родины? Даниэль Баренбойм, выдающийся пианист и дирижер, с удовольствием включает в свои концерты танго Астора Пьяццолы, Нью-Йоркский симфонический оркестр играет обработки песен «Queen», а Клаудио Аббадо не гнушается дирижировать сочинениями своих соотечественников Нино Рота и Энио Морриконе. И не удивительно, что в дни юбилея мэтра русского мюзикла и киномузыки Геннадия Гладкова его сочинениями продирижировал не кто-нибудь, а Владимир Юровский, главный дирижер Лондонского филармонического оркестра, музыкант мирового масштаба и менталитета, слова которого хочется привести в данной статье:

«Для меня Геннадий Гладков является одним из важнейших композиторов России и последних 30–40 лет. Он был всегда известен, но оставался немного в тени своих сверстников, писавших либо в откровенном эстрадном стиле, либо в откровенном академическом или авангардном стиле. Мне кажется, что всенародная любовь к Гладкову, она в каком-то смысле заслонила от народа же и от людей, способных понять музыку, его истинные качества как композитора».

Поскольку общепринятого термина для обозначения музыкального направления, в котором работали и работают такие композиторы, как Исаак Шварц, Андрей Петров, Микаэл Таривердиев, Марк Самойлов, Владимир Дашкевич, Геннадий Гладков, Эдуард Артемьев, Алексей Рыбников, Евгений Крылатов, Максим Дунаевский, Александр Журбин, Алексей Шелыгин и некоторые другие, в российском музыкознании не существует, предлагаю для простоты дела заимствовать словечко у англоговорящих коллег и употреблять условный термин «light classic», то есть «светлая классика», понимая, что мы имеем дело не с попсой, не с эстрадой, а с «серьезной» музыкой, базирующейся на относительно демократическом музыкальном языке.

И, как ни печально, ко всему этому направлению можно отнести слова маэстро Юровского. Причина понятна и социально детерминирована: в стране, в которой нет среднего класса, нет места жанрам и направлениям, обслуживающим вкусы этого самого класса. А потому увидеть в афише названия произведений Дашкевича или Рыбникова – менее реально, чем Губайдулиной или Игоря Крутого. Что и подтвердил недавний совместный проект Крутого и Хворостовского, вновь доказавший: крайности легко смыкаются при солидной денежной поддержке. Но мюзикл – не попса. Это жанр не для богатого быдла. Он существует для того, чтобы обслужить тот самый пресловутый средний класс, который во всем мире регулярно ходит в концертные залы, ездит на фестивали, посещает оперу и балет, для которого проходят фестивали классической музыки на открытом воздухе, который способен на уличном концерте в Лейпциге вместе с Бобом Мак Ферреном хором спеть баховскую прелюдию из «Хорошо темперированного клавира» (это не фантазия – есть DVD, подтверждающий данный факт, по поводу которого так и хочется сказать: вот уж, действительно, что немцу хорошо, то русскому – смерть!) Мюзикл в этом списке удовольствий – на одном из первых мест, что подтверждается популярностью жанра в Англии и Америке, где он, собственно, родился и развился.

В 1990-е годы, когда вдруг ненадолго показалось, что страна еще раз сделала попытку пойти по общепринятому европейскому пути, не случайно поднял голову и мюзикл. Голову эту быстро опустили. Что может служить косвенным доказательством того радостного факта, что Россия вновь и вновь выбирает свой путь. Свой путь, весьма далекий от общепринятого, – «my way», как пел в свое время Фрэнк Синатра, – выбирает и русский мюзикл.

А потому место пасынка в большой семье русского музыкального театра, которое пытается занять мюзикл, – это даже слишком жирно для него. Мюзикла в России просто не может быть по определению. Он пробивается в виде скромных ростков, которые высокомерным «академистам» кажутся вульгарными и примитивными, а воротилам шоу-бизнеса – чересчур заумными и сложными. Вот так и вертится русский мюзикл меж двух огней – псевдоавангардом и попсой.

Кто же все-таки родители русского мюзикла? Мама–опера, папа–драма. Правда, мама-опера не любит сына-мюзикла, как Аркадина не любила Константина Треплева: сын ее компрометирует, старит, снижает, выталкивает из уютной, пропахшей нафталином консервативной ниши высокого академического искусства. Мюзикл провоцирует режиссеров на нестандартные интерпретации классической оперы, а современных композиторов, тщетно пытающихся творить в жанре оперы, заставляет по-новому относиться к музыкальному языку. Не случайно уже появился термин «постмюзикловая опера» – то есть такая, которая вобрала в себя языковые и драматургические достижения и открытия мирового мюзикла.

Папа-драма ведет себя еще хуже: он категорически отрицает свое отцовство, заявляя о том, что настоящий отец мюзикла – оперетта. Но это есть одно из самых больших заблуждений, бытующих вокруг мюзикла: нет ничего более чуждого мюзиклу, чем оперетта. Мюзикл и оперетта – жанры враждебные. Легче обнаружить прямое сходство между «Мадам Баттерфляй» Пуччини и «Мисс Сайгон» Шонберга , чем хотя бы отдаленное между «Фиалкой Монмартра» Кальмана и «Продюсерами» Брукса.

В значительной степени именно засилие в советский период оперетты тормознуло развитие мюзикла на театральной сцене. Уникальное, до сих пор существующее порождение совет–ской системы – автономные театры музыкальной комедии – ставили именно оперетты, как классические, так и собственно советские, представляющие собой отдельный жанр со своими традициями, развитием, свершениями и классиками. Советская (ныне российская) оперетта жива и поныне. Новые генерации авторов пока не торопятся родиться, однако, слава Богу, еще дееспособны мэтры – как, например, Марк Самойлов или Александр Колкер, – которые продолжают славную традицию Дунаевского и Милютина. Под их сочинениями нередко стоит жанровое обозначение – мюзикл. Но не верьте: не мюзикл это никакой, просто дань времени.

Редкие образцы жанра – «Орфей и Эвридика» и другие мюзиклы Журбина, «Саломея» Дунаевского, «Клоп» Дашкевича, «Юнона… » и «Звезда и смерть…» Рыбникова – стали ярчайшими, даже иногда скандальными событиями, но тренда не образовали. Более того, в них самих отличий от классических «бродвейских» образцов больше, чем сходства. Ниже мы увидим – почему. Другое дело – кино: именно там расцвел жанр русского мюзикла, опять-таки специфичный по отношению к классическому голливудскому. Наиболее «мюзикловым» киномюзиклом советской эпохи стал фильм Ролана Быкова «Айболит-66» с великолепной музыкой Бориса Чайковского. Это был не музыкальный фильм, а именно киномюзикл – самый настоящий, с ясной музыкальной драматургией, с характерным, очень современным для своей эпохи (кстати, не устаревшим до сегодняшнего дня) музыкальным языком. Прямо противоположным по художественной задаче, но весьма показательным стал, как ни удивительно, фильм Станислава Говорухина «Вертикаль» с песнями Владимира Высоцкого, который никто никогда мюзиклом, конечно же, не называл. Тем не менее, он обозначил ставшую популярной в России тенденцию: использовать музыкальные номера не в моменты развития

«Шербурские зонтики». Санкт-Петербургский театр «Карамболь»

«Вино из одуванчиков». СамАрт

«Доктор Живаго». Пермский театр «Театр»

действия (принципиальный драматургический прием мюзикла), а как раз наоборот – в моменты остановки, осмысления, рефлексии, комментария.

Многие любимые народом советские музыкальные фильмы, которые были где-то совсем рядом с мюзиклами, так и остались милыми фильмами с прекрасными музыкальными номерами: «Соломенная шляпка» с музыкой Гладкова, «Небесные ласточки» с музыкой Лебедева, «31 июня» с музыкой Зацепина, «Три мушкетера» с музыкой Дунаевского и т.д. Арии и ансамбли в них исполняли драматические артисты. А театральный мюзикл, воплотившись в драматический спектакль с «зонгами», плотно воцарился на сцене драматического театра. Со всеми вытекающими: сомнительным вокалом, на который были способны драматические артисты постоянно действующей труппы репертуарного театра, слабой хореографией, постепенным внедрением инструментальных фонограмм взамен живого инструментала, а в конце концов, и расцвету «плюсовых» фонограмм, то есть таких, в которых записан не только инструментальный аккомпанемент, но и голоса артистов. Это встречается до сих пор, увы, нередко и является не просто вопиющим преступлением против жанра мюзикла, но и прямым нарушением прав потребителя – зрителя, опрометчиво купившего билет.

Как же соотносятся те немногочисленные, надо признать, случаи, именуемые «мюзикл», на российском театре с тем, что названо первичными жанровыми признаками в предыдущей главке? А никак не соотносятся.

Драматургия большинства русских мюзиклов (за исключением, пожалуй, некоторых творений плодовитого Александра Журбина, который много лет провел в Соединенных Штатах и является знатоком истории и теории жанра) неустойчиво балансирует между собственно мюзиклом и музыкально-драматическим спектаклем, все время заваливаясь в драму с музыкой. В этих спектаклях преобладает номерная структура. В ариях, ансамблях, хорах действие останавливается: или это лирическая любовная сцена, или философский комментарий, или некий рассказ о каком-то событии. Большинство русских музыкальных спектаклей, позиционирующихся как мюзиклы, идет в драматических театрах. Среди них попадаются довольно качественные экземпляры, но их очень мало. Пример – Пермский драматический театр «Театр», который с приходом режиссера Бориса Мильграма стал не по-детски осваивать русский мюзикл. Не обошлось, конечно, без Журбина. Театр поставил два его сочинения – «Владимирскую площадь» и «Доктора Живаго». Это, безусловно, типичные русские мюзиклы, в которых некоторые артисты довольно качественно поют, неплохо (по нашим меркам) танцуют и, что уж вообще невероятно для драмтеатра, вживую играют на музыкальных инструментах. Еще одна традиционная точка русского мюзикла – Екатеринбург, где вопреки моему утверждению, что место русского мюзикла в драматическом театре, он базируется как раз в некогда знаменитой Свердловской оперетте (ныне Екатеринбургский театр музыкальной комедии). Там царят известный мюзикловый режиссер Кирилл Стрежнев, эдакий Кэмерон Макинтош нашего королевства, и выросший из уральского рока композитор Александр Пантыкин. Не место и не время характеризовать сомнительное качество их продукции, но безусловно одно: в ней наличествуют художественные признаки русского мюзикла – характерный тип драматургии, некоторое количество хореографии (довольно убогой), попытка петь с микрофонами в некоей не очень внятной, но все-таки отличной от опереточной манере. Периодически то там, то здесь, то в Москве, то в Питере, то в Омске, то в Новосибирске, то в Самаре возникают единичные русские мюзиклы. Иногда очень хорошие, как, например, «Вино из одуванчиков» Алексея Шелыгина в самарском СамАрте. Фестиваль «Музыкальное сердце театра», который вот уже несколько лет с трудом пытается раскрутиться, как единственный в России фестиваль мюзикла, периодически проводит «инвентаризацию» жанра. Анализ показывает, русский мюзикл – это, как говорят в Одессе «что-то совсем особенного».

ВАРИАЦИЯ 2. СВОЕ-ЧУЖОЕ

Как и все музыкальные жанры в России, мюзикл – не что иное, как ассимиляция. Ничего обидного в этом нет. Оперу русская культура тоже получила из-за границы – и что же? Не только адаптировала ее к национальной специфике, но и ухитрилась войти в четверку стран (всего-навсего четверку!), создавших свою национальную оперную школу, признанную всем миром. Остальные три – это Италия, Германия и Франция. Хотя занялась Россия оперным искусством на двести лет позже своих старших собратьев. Заметьте, что Англия не относится к оперным странам, хотя у нее есть Гендель, Перселл и Бриттен. Вот что значит не вовремя «зевнуть» в XIX веке: раз – и пропустили нужный момент. Но зато Англия, проснувшись в XX веке, стала страной величайшей рок-культуры и не менее величайшего мюзикла. Занятно, что родина оперы – Италия – не стала мюзикловой страной. А Испания, в которой есть замечательный национальный вариант оперетты – сарсуэла, Испания, которая постоянно дарит мировой оперной культуре выдающиеся голоса, вот эта самая Испания своей национальной композиторской оперной традиции не имеет. Как и мюзикловой, кстати. К чему это? Да к тому, что ни одна национальная культура, даже самая великая, не может и не должна равно реализоваться во всех видах и жанрах искусств.

Современный русский театр, принципиально отрицающий театральную технологию за исключением системы Станиславского (которой, как утверждают некоторые театроведы, он тоже начал пренебрегать), не может системно работать в жанре мюзикла. Кто-то скажет: нет денег – нет технологии! Но это лукавство: мюзикл на Бродвее и Вест-Энде никем не датируется. Он самоокупаем. Тогда как в России для него нет рынка, нет покупателя, нет зрителя. И здесь мы подбираемся к важнейшему фактору, который нужно понимать тем, кому наивно кажется, что, если у нас уже производят шоколадки «Сникерс» и автомобили «Форд», можно выпускать и мюзиклы мирового стандарта. Русский потребитель музыкального театра имеет свою специфику. Он воспитан на интонации русско-цыганского романса и блатного шансона. Русский зритель в массе своей «фанатеет» от Грушинского фестиваля и поет под гитару песни Митяева. Русский зритель не любит джаз. Не восхищается, когда сто человек абсолютно синхронно танцуют степ. И даже продвинутые люди, создававшие пресловутый русский рок в 1970–1980-е годы, отбросили несмелые попытки пойти по пути профессионального арт-рока образца «Genesis» и «King Crimson» и довольствовались довольно примитивным полусамодеятельным гитарным бряцанием «Аквариума» и «Машины времени». А наиболее ушлые из них, такие, как продюсер «Любэ» и прочих «Иванушек Интернэшнл» Игорь Матвиенко, предпочли делать деньги на попсе. Потому что понимали: элитарные жанры «light classic», арт-рок, джаз-рок и все прочее, требующее определенной музыкальной культуры, в России не пройдут.

Мюзикл – жанр-праздник. И хотя среди классических мюзиклов мы можем обнаружить произведения с весьма серьезным, лирическим, а иногда и мрачным содержанием, как, например, «Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street», все равно сама подача материала, его градус, энергетика, динамика – все это находится на волне праздничного шоу, требующего радостного состояния души.

Подобным состоянием загадочная русская душа может похвастать в самую последнюю очередь, что нетрудно доказать, обратившись к языковым особенностям русской музыкальной маскультуры: преобладание минора над мажором, заунывные мелодии, засилие интонаций бытового романса и, увы, «блатного» фольклора. Впрочем, последнее объяснимо: лагерная культура, вывалившаяся вместе со своими носителями за пределы колючей проволоки после массовой амнистии 1953 года, а затем еще в большем количестве и после закрытия лагерей в конце 1950 – начале 1960-х годов, произвела мощнейшее вливание «крика души» на трех аккордах. Этот пласт музыки до сих пор приоритетен в России, о чем свидетельствует популярность форматов, типа «Радио Шансон» и телеканала «Ля минор».

«Монте Кристо». Московская Оперетта

«Красавица и Чудовище». Стэйдж Энтертейнмент

Современная российская попса отличается от блатной песни только аранжировкой. А сними с нее инструментальный «прикид», и останется она голенькой, как «Владимирский централ». У нас и первый мюзикл оказался бардовским – «Норд-Ост», созданный исполнителями авторской песни Георгием Васильевым и Алексеем Иващенко. А второй – «12 стульев» – написал Игорь Зубков, талантливый, но, как ни крути, «попсовый» песенник.

Таким образом, жанру мюзикла в России неадекватен ни социум, ни культура, ни

национальный менталитет. Есть и другие причины – более частного, но зато более профильного характера. Мюзикл – не русский, а настоящий, – невозможен в репертуарном театре, в котором половина труппы не поет, половина не танцует, а остальные – вообще не понимают, о чем идет речь. Уникальный опыт театра Et cetera, играющего на своей сцене «Продюсеров» демонстрирует: можно грамотно совместить опыт российской и мировой театральной технологии постановки мюзикла. Но он тем и уникален, что такого больше нет. Московская Оперетта, с которой в 1999 году и началась история нового мюзикла в России, также нащупала и практикует некий оптимальный вариант совмещения западной и российской модели. Сегодня в России существует только один мюзикл в чистом виде – «Красавица и Чудовище», – постановку и ежедневный прокат которого осуществляет иностранная продюсерская компания. Экономический механизм этого проекта базируется на принципах, к которым российский театр не подойдет еще лет пятьсот. Десяти лет всплеска мюзикловой индустрии в России, пытавшейся привить на отечественной сцене практику мюзикла ежедневного проката, сделанного по мировому стандарту, – как не бывало. Хотя за это время было перепробовано все, что можно: родной бродвейский мюзикл с американскими артистами – «42-Street», хореография Боба Фосса – «Чикаго», французские, полные красивых мелодий мюзиклы-ревю «Notre Dame» и «Ромео и Джульетта», русские мюзиклы «Норд-Ост» и «12 стульев», адаптация бродвейского шлягера – «Иствикские ведьмы»… Все это промелькнуло, как сон, почти не оставив следа…

ПОСТЛЮДИЯ. БЕЗ НАЗВАНИЯ

Русский мюзикл в России на сегодняшний день существует в четырех ипостасях.

Мюзикл по-русски–1: оригинальный музыкальный спектакль или адаптация классического мюзикла, идущие в обычном репертуарном режиме **в репертуарном театре**, либо драматическом, либо в театре музыкальной комедии. За редким исключением – среднего качества: в драматических театрах поют плохо, танцуют очень плохо. В музыкальных театрах плохо играют. Часто используют фонограммы. Таких спектаклей много.

Мюзикл по-русски–2: оригинальный музыкальный спектакль или адаптация классического мюзикла, поставленные какой-нибудь «одноразовой» **продюсерской компанией** и идущие на арендованной сцене от случая к случаю, когда находится свободная площадка и когда есть деньги на аренду. Рекламы мало, играют, танцуют и поют плохо, так как мюзикл требует постоянного тренинга, которого в условиях российской антрепризы быть не может. Спектакль умирает, не прожив сезона. Таких спектаклей мало, но они есть и вызывают большое недоумение по поводу мотивации их создателей.

Новый русский мюзикл–1: оригинальный музыкальный спектакль или адаптация, поставленные в соответствие с **западными театральными технологиями** (в том числе, экономики, рекламы, кастинга и т.д.), идущие **в репертуарном театре** (драматическом или музыкальном) блоками по 10–14 спектаклей и занимающие особое место в репертуаре как некий **отдельный проект** внутри театра. Таких – **два**: «Продюсеры», театр Et cetera и «Монте Кристо», театр Московская Оперетта.

Новый русский мюзикл–2: сделан в полном соответствии с мировым стандартом. Идет в режиме ежедневного проката. Вполне отвечает критериям качества мюзикловой продукции. Такой сегодня **один** – «Красавица и Чудовище», международная продюсерская компания «Стэйдж Энтертейнмент». В следующем сезоне «Стэйдж Энтертейнмент» запускает новый проект – «Зорро» с музыкой группы «Gipsy Kings». И снова окажется вне конкуренции – к гадалке не ходи!

Илья СМИРНОВ

ДЕТИ ГЕЛЬМИНТАЛЯ: ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ В ИСТОРИЧЕСКОМ ИНТЕРЬЕРЕ*

1.

Десять лет тому назад мне попал в руки необычный исторический источник. Текст английского автора, озаглавленный матом (в вольном русском переводе – «Покупки и по…ки»), содержал тошнотворные описания гомосексуальных актов, в том числе, и с участием несовершеннолетних, но при этом именовался «пьесой», а в выходных данных значились влиятельные **политические** институты разных стран. Обычно порнографией занимаются в других местах. Заинтересовавшись парадоксальным документом, я написал статью «Драматургия», и «Независимой газете» даже хватило смелости ее опубликовать почти без изменений[1].

За 10 лет многое изменилось, и то, что представлялось досадным отклонением, проникшим в театр со стороны, в результате происков каких-то внешних сил, теперь стало общепринятым и едва ли не магистральным направлением развития. Некоторые вехи на этом славном пути:

«эксгибиционистское шоу» А. Жолдака по мотивам «Одного дня Ивана Денисовича», показанное в Центре, извините, Мейерхольда[2];

представление под названием «Голая пионерка»: в такой изысканной манере театр «Современник» поздравил ветеранов с 60-летием Победы[3];

успешное сотрудничество Большого театра с «писателем», который прославился «стебом» на тему концлагеря Дахау, а также тем, что оскорблял А. Ахматову такими словами, какие постеснялся бы нацарапать на стене пьяный подросток[4];

«моноспектакль», состоявший в том, что «красивая женщина и одаренная актриса» из театра П.Н. Фоменко публично зачитывала бред психохроника из мужского отделения: как он убил и съел бомжа, потом еще шелудивую собаку, потом еще что-то, столь же аппетитное[5].

Наконец, из самого свежего. Поток тупого косноязычного мата, посредством которого описываются совокупления с животными, с собственной матерью и т.п., оказался «*пьесой-финалистом*» последнего (за 2009 г.) драматургического конкурса им. А.М. Володина[6]. Только что (5.03.2010) проверил: сортирная графомания по-прежнему украшает володинский сайт.

Что же получается?

Нормальные профессионалы (которых в театре, как и в любой работающей отрасли, должно быть большинство) оказались совершенно не в состоянии противостоять агрессивной нелюди. Вопрос – почему. В этой статье я постараюсь дать на него ответ с точки зрения своей (исторической) специальности.

Но для начала – некоторые уточнения, касающиеся методологии и терминологии (чтобы в дальнейшем нашу исследовательскую работу не тормозили бессмысленные споры о словах).

** Статья печатается в порядке обсуждения*

[1] *Смирнов И. Драматургия. «Это то, что случится с театром завтра...» // НГ, 2000, 13 мая // http://www.ng.ru/culture/2000, 13 мая/7_tipa_gramaturgia.html. Редакционная правка состояла в том, что слово «педерастия» (научный термин, представленный в энциклопедических словарях) почему-то сочли нецензурным и заменили на «гомофилию».*

[2] *См.: Калягин А. Королевский пиар // Новые Известия, 2003, 19 ноября // http://www.kalyagin.ru/press/2720/; Тимашева М. Лучше сходить на хоккей // ПТЖ, 2004, № 38 // http://ptzh.theatre.ru/2004/38/48/.*

[3] *См. подборку рецензий (хвалебных): http://www.smotr.ru/2004/2004_sovr_pionerka.html.*

[4] *Дети Розенталя // http://www.proarte.ru/ru/komposers/desiatnikov/Deti_Rosenthalya.html. См. также: Смирнов И. Простиллигенция // http://old.russ.ru/culture/20020726_smi.html.*

[5] *См.: Тимашева М. Новая театральная кулинария // http://www.mxat.ru/authors/directors/Rizhakov/8320/.*

[6] *http://volodin-fest.ru/template.php?page=5_plays_13. Адекватную реакцию, к сожалению, можно было найти только в ЖЖ: http://dik-dikij.livejournal.com/16667.html. СМИ публикуют исключительно рекламу прекрасного фестиваля, которым почтили память Александра Моисеевича.*

О «порнографии». Есть мнение, что все, о чем говорилось выше, не может называться этим словом, поскольку порнография должна вызывать половое возбуждение, а тексты типа:

«*ПЕТР (замахивается). Или п...ть или в п…у.*

СОРОКИНА. В п…у.

Встает на корточки, задирает халат.

Петр спускает матери трусы, снимает брюки, вынимает член. Занимается с матерью сексом…»[7]

– эти тексты возбуждения не вызывают. Однако сексуальные пристрастия (и перверсии) довольно разнообразны, и давным-давно известны специфические категории порнографии (гомосексуальной, детской, садистской, садистской с детьми, копрофильской и пр.), от которой нормального человека будет только тошнить. Но она не рассчитана на нормальных.

О «ханжестве». Обычный контраргумент со стороны журналистов, задействованных в рекламном обеспечении ООО «Сраматургия»: кому не нравится его продукция, тот, видите ли, ханжа. Заранее оговариваю, что автор не имеет ничего против порнографии как таковой (в специально отведенных местах и в запечатанном полиэтиленовом пакете) и против вольной русской лексики, которая может быть чрезвычайно выразительной и смешной, но опять же на своем месте и не за счет бюджета. Среднестатистический бригадир грузчиков знает не меньше слов на «х» и на «п», чем все братья пресняковы-угаровы вместе взятые, и умеет составлять из них намного более интересные конструкции. Однако зарплату он получает все-таки за другое. Представляется крайне нелогичной такая ситуация, когда государство вычитает из его трудовой зарплаты налоги и потом на эти деньги содержит граждан, которые умеют только материться, причем, однообразно и неталантливо.

Таким образом, предмет рассмотрения – не всякая похабщина, но очень специфические ее разновидности: 1. замешанные на определенной идеологии (о которой мы еще поговорим подробнее) и 2. претендующие на статус «искусства» и на государственную поддержку за счет налогов, собираемых с населения.

Наконец, уважаемые читатели, наверное, уже обратили внимание: каждое утверждение я сопровождаю точными ссылками на источники и литературу (как и положено), но стараюсь без особой необходимости не называть по именам конкретных «писателей», «режиссеров» и пр., поскольку в интересующем нас явлении задействованы не личности, а функции. «*Иисус* сказал ему: выйди, дух нечистый, из сего человека. И спросил его: как тебе имя? И он сказал в ответ: легион имя мне, потому что нас много»[8]. Имя им легион, и они абсолютно взаимозаменяемы. Если перепутать подписи под графоманскими сочинениями, никто не заметит. Что касается профессионалов, которые по тем или иным (как правило, сугубо материальным) причинам вписались в эту компанию, они тоже успешно освобождаются от творческой индивидуальности. Например, К.М. Гинкас – выдающийся режиссер, но взявшись за «Роберто Зукко»[9], он перестает отличаться от К. Серебренникова, потому что это самое «Зукко» нельзя поставить лучше или хуже[10]. И даже преданные поклонники

[7] *Опять же, из «пьесы», которой помянули Володина // http://volodinfest.ru/template.php?page=5_plays_13.*

[8] *Евангелие от Марка. 5, 8 – 9.*

[9] *Тимашева М. Педофилы и словоблуды // http://www.svobodanews.ru/content/Article/445440.html.*

[10] *Нет, наверное, все-таки можно: как фарс, злую пародию на «продвинутую» столичную тусовку, которая восторгается человеконенавистнической бредятиной. Но для этого нужно быть очень смелым и независимым человеком.*

Э. Някрошюса так и не смогли выдавить из себя сколько-нибудь убедительного доброго слова по поводу его участия в «Детях Розенталя».

2.

Главная стратегическая ошибка, которой профессионалы сразу же обрекают себя на поражение, – то, что они признают ничем не обоснованные претензии на звание «писателя», «художника», «режиссера» и ведут с продуктами рекламного бизнеса академические дискуссии как с коллегами. После этого уже не важно, ругают эту продукцию или хвалят. Главное – свидетельство о праве называться искусством. Все остальные права, а также привилегии, льготы и субсидии, они себе сами обеспечат и сделают это намного быстрее и успешнее, чем настоящий художник, вынужденный отвлекаться на творчество.

Вы, наверное, заметили, что сегодня даже критические отзывы положено сопровождать ритуальной оговоркой: конкретный спектакль, конечно, полное убожество, бессмысленный набор балаганных трюков, но вообще-то режиссер талантлив. Из чего следует, что он талантлив? Из десяти предыдущих постановок – точно таких же? Из вороха написанных под копирку рецензий? Из того, что объект вхож в Президентскую администрацию?

Контраргумент. Но ведь все это – перепачканные грязной матерщиной «*трусы*» от «*голых пионерок*» – существует в действительности, преподается в вузах, выдвигается на «Золотую маску»[11]. Как же можно этого не замечать – прятать голову в песок, эмигрировать в классику, рецензировать только то, что тебе приятно?

Конечно, такая страусиная позиция – еще одна пагубная ошибка. Реагировать нужно. Вопрос – как.

Для сравнения: Комиссия по борьбе с лженаукой и фальсификацией научных исследований, организованная при Российской Академии наук[12]. Физики и биологи совсем по-разному ведут дискуссии с коллегой по профессии – и с заведомым шарлатаном, который пытается выбить бюджетное финансирование под телекинез или лечение рака сушеными лопухами. В первом случае целью обсуждения является совместный поиск истины. Рецензент обращается к автору, исходя из презумпции обоюдной добросовестности. Во втором случае задача совсем иная: разъяснить, почему предлагаемый «проект» не имеет отношения к науке. И адресат другой: третьи лица, т.е. граждане, которым следует знать, как именно их обманывают.

Кто-нибудь возразит: мол, в искусстве подлог не столь очевиден. Как раз наоборот! Именно в науке шарлатан вынужден тщательно гримироваться под нормального профессионала, поскольку все время чувствует опасность, что его разоблачат. Жулье «художественное» практически не встречает сопротивления и потому намного откровеннее. Хотя по сути это модификации одного и того же социального типа.

Вот третье пагубное заблуждение: воспринимать «детей Гельминталя» просто как компанию пробивных графоманов и бездарей – а когда таких не бывало?

Если конкретный гражданин решил извлечь прибыль из «биополей», из «новой хронологии» или из любительского стриптиза на сцене государственного театра,

[11] *Из анонса на сайте национальной, прости господи, премии: «В спектакле "Жизнь удалась" мат звучит как музыка…» // http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=539. Это не стеб. Это всерьез написано т.н. специалистом.*

[12] *«В защиту науки». Бюллетень № 6. 2000, 16 ноября // http://www.ras.ru/digest/fdigestlist/bulletin.aspx. Пояснение: автор не предлагает физиков в качестве непогрешимого идеала, у них свои проблемы, и работа над средствами массового уничтожения должна была как-то повлиять на корпоративную этику. Но в том конкретном, в чем они показывают пример – самоуважения, солидарности, профессионального достоинства, – наверное, у них стоит поучиться.*

это факт его частной биографии. Совсем другое дело, если подобного рода предпринимательство официально признано, узаконено, отмечено премиями и почетными званиями. Тогда перед нами общественное явление. Оно явно перерастает рамки отраслевой специфики. Понятно ведь, что:

выставка «Порнохолокост»[13] в галерее М. Гельмана (члена Общественной палаты РФ),

«поэма в прозе» «Месяц в Дахау»,

спектакль «Голая пионерка»,

стишата типа: «*И опять комиссары-евреи / Посылают в атаку ребят…*»[14],

кинофильмы «Полумгла» и «Сволочи» (снятые, опять же, за государственный счет)

и псевдоисторические труды, в которых реабилитируют нацистов и оскорбляют память их жертв[15],

– все это явления одного порядка. Сами организаторы связь хорошо осознают, точно определяют в конфликтной ситуации «своих», помогают друг другу «осваивать» государственные деньги и защищают от ненавистных поборников «тухлой нравственности». Прекрасную иллюстрацию дает нам «пермский культурный пузырь»[16] : получив в Перми от губернатора карт-бланш на «освоение», вышеупомянутый «галерист» М. Гельман немедленно собрал к кормушке близких по духу театральных, литературных и пр. деятелей.

Конечно, для каждого вида искусства можно указать внутренние предрасполагающие обстоятельства. Например, серьезные исследователи отмечают сползание в архаику (вплоть до первобытной) как характерное явление художественной культуры второй половины XX века. «Тому, кто знает этнографию, невольно бросается в глаза, что современная западная музыка и танец воспроизводят все более первобытные образцы этих видов искусства. Исчезает все то, что было плодом пятитысячелетнего развития»[17]. Хотя архаизация была характерна и для театра 1920-х годов, В.Э. Мейерхольда обвиняли в том, что он реакционер под флагом новаторства и поворачивает искусство назад: «из танца и пантомимы якобы когда-то вырос театр, поэтому нужно… Что?… Поэтому нужно к этой стадии возвратиться…»[18]. Однако Мейерхольд, при всех своих возможных заблуждениях, оставался, во-первых, высочайшим профессионалом, во-вторых, человеком: он имел определенные убеждения, которые считал полезными для людей и утверждал средствами театра. От тогдашнего театрального авангарда до сегодняшнего эпатажа примерно такая же дистанция, как от экспериментов Пикассо (тоже, наверное, не всегда удачных) – до экскрементов, выставляемых в галерее вместо картин.

Предпосылки можно искать (и находить) в «театре абсурда»[19], в модернизме начала XX века[20] и даже в романтизме начала века XIX-го[21]. Так же точно исследование исторических пороков системы здравоохранения помогает правильно понять масштабы нынешнего «экстрасенсорного» бизнеса – почему все-таки люди обращаются к шарлатану, а не к врачу? – но не природу самого бизнеса. Потому что она вне-медицинская. Хуже того – анти-медицинская. Чтобы одолеть зло, нужно правильно понимать его природу.

[13] *Галерея Марата Гельмана. Порнохолокост. Группировка «Протез». Открытие 29 октября 2009 года, 19:00 // http://www.guelman.ru/gallery/moscow/protez.*

[14] *Всеволод Емелин к семидесятилетию Финской войны, по заказу Театра.doc. песенку сочинил // http://emelind.livejournal.com/142058.html.*

[15] *См. Смирнов И. Полумглисты. // Россия XXI, 2006, № 2 // http://scepsis.ru/library/id_702.html.*

[16] *Аверкиев И.В. Пермский культурный пузырь // http://www.pgpalata.ru/page/persons/culture.*

[17] *Семенов Ю.И. Философия истории. М., 2000. С. 312.*

[18] *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2009. С. 647, 666 и др.*

[19] *См. комментарии к книге М. Эслина «Театр абсурда» // http://www.svobodanews.ru/content/transcript/1955676.html.*

[20] *Лифшиц М. А. Почему я не модернист? М., 2009.*

[21] *Профессор В.Г. Арсланов. Доклад на семинаре общественно-политического движения «Альтернативы» 17 марта 2009 г. // http://marx.org.ua/2008-04-23-09-06-29/1-articles/529-2009-06-25-11-03-59.*

3.

В последнее время разные авторы (историки, экономисты, социологи) с разных сторон приходят к мысли о том, что «глобальный социальный сверхорганизм» хоть и происходит из капитализма, но представляет собой нечто качественно новое[22].

У «прекрасного нового мира» своя специфическая социальная структура. На вершине пирамиды – финансово-бюрократическая олигархия. Источник ее богатства и могущества – не столько классическая эксплуатация наемного труда, сколько «модернизированный» вариант дани, собираемой со всех производителей, включая обычных капиталистов. Так что термин «постиндустриальное общество», которым пытаются замаскировать внеэкономическую природу этой олигархии, не вовсе лишен смысла. Не случайно употребляется и слово «игроки»: «<…> с одной стороны, игроки в странах СНГ и Прибалтики претендуют на создание собственных финансовых центров, с другой стороны, глобальные игроки интересуются биржевыми активами в странах СНГ»[23].

У международного финансового спекулянта, действительно, много общего с помещиком, который проигрывал в карты крепостных. Типичный пример такого «игрока» – Дж. Сорос. Попытка определить его как «предпринимателя» немедленно упирается в вопрос: а что он, собственно, предпринял?

Чтобы обеспечить бесперебойное поступление дани от тех, кто работает, тем, кто играет, необходимо государственное принуждение. В настоящее время функции мирового жандарма, которого точнее было бы именовать мировым рэкетиром, выполняет крупнейший военно-политический блок (соответственно, снимается вопрос о том, почему НАТО не распалось вслед за своим историческим противником – Варшавским договором).

Поверхностно-политические конфликты между российским и НАТОвским руководством не должны заслонять того факта, что в РФ в ускоренном темпе и в особенно жестких формах воспроизводится как раз западная социально-экономическая структура. Пример показывает «продвинутая» Москва. Сверху – номенклатурно-финансовый «бомонд», в котором предпринимательские и управленческие функции неразделимы (первое без второго невозможно, второе без первого бессмысленно). Ниже – «торгово-развлекательная биомасса» (копирайт Максима Соколова). В самом низу – бесправные «гастарбайтеры». На их труде, по сути рабском[24], держится вся система. Без них столичное хозяйство начнет обваливаться в течение даже не минут – секунд. Ведь неуклонно сокращается список профессий, которыми согласна утруждать себя столичная молодежь. Четверть века тому назад средний медперсонал уже набирали по лимиту, хотя попадались и москвичи (москвички). Сегодня во многих больницах и поликлиниках даже врачи – сплошь приезжие. Москвичи предпочитают учиться на маркетологов, девелоперов, пиар-технологов, шоуменов (вуменов) и другим столь же полезным «специальностям».

Здесь следует сказать о так называемом среднем классе. Под этой вывеской сваливают в кучу принципиально разные (и даже антагонистические) социальные группы:

[22] *См. например: Потапов М.А., Салицкий А.И., Шахматов А.В. Возрождение Азии: горизонты модернизации. М., 2008. С. 131–134; Кургинян С.Е. На два фронта // Россия-XXI, 2002, № 3. http://www.kurginyan.ru/publ.shtml?cmd=art&auth=10&theme=&id=1862; Фурсов А.И. Накануне «бури тысячелетия» // http://www.moskvam.ru/2007/01/fursov.html.*

[23] *Сафонов О. Интерес международных игроков к Российским биржам говорит о зрелости финансового рынка // http://www.ippnou.ru/article.php?idarticle=003788 .*

[24] *См. например: Денисов А. Мифы и реальность дворницкой жизни // Независимая газета, 2010, 2 марта.*

традиционных капиталистических предпринимателей, высокооплачиваемых специалистов и, наконец, всевозможные паразитические и полупаразитические элементы, которых олигархия подкармливает, как свою массовую опору. Опять же, ничто не ново под Луной: вспомним императорский Рим.

Современные вариации на тему «Сатирикона» выглядят так: в поисках «самореализации» школьники до 20 лет просиживают штаны за партой, потом без экзаменов поступают в университет, учатся там «гендерным дискурсам», «трансперсональной психологии» и пр. дерриде, причем во многих западноевропейских странах это занятие еще и оплачивается из бюджета. Получив «черт знает какой» болонский диплом[25], уже не очень молодая молодежь пересаживается на искусственные рабочие места. Работа придуманная, но зарплата вполне реальная. Только в сфере сексопатологии заняты многие тысячи… нет, не врачей, а «специалистов» по смакованию, рекламе и навязыванию половых извращений. Работники «актуального искусства» занимают достойное место в «постиндустриальном» паноптикуме.

Поскольку права международных «хедж-фондов»[26] на сбережения сотен миллионов честных тружеников так же доказуемы, как право Батыя на город Рязань, олигархии приходится искать себе идеологию за пределами разума и морали. И возникает пресловутый постмодернизм – философия мусорной кучи. Ее основополагающая установка: что между добром и злом, правдой и ложью, нормой и патологией нет принципиальных различий, все равноправно и равночестно[27].

«Дети Гельминталя» – работники агитпропа, призванные утверждать и распространять эту идеологию средствами, издали напоминающими искусство.

После того, как мы установили связь между соц-заказом и «арт»-исполнением, получают объяснения все «необъяснимые» зигзаги культурной политики. Как «галерист» оказался в Общественной палате. За какие патриотические заслуги постановщик «Голой пионерки» попал в арт-директора международного фестиваля, который поддерживает президентская администрация[28]. Почему «Единая Россия» призвала этого деятеля на свой Форум «Стратегия-2020» модератором секции, где как раз обсуждалось будущее российского искусства[29]. Или: довольно бессвязный текст про какое-то «сложное искусство», которое «многие» называют «новой чернухой»[30], а его, оказывается, надо изо всех сил финансировать за счет бюджета. То есть за счет налогоплательщиков. С какой стати поток финансово озабоченного сознания публикуется в правительственной газете как установочная статья и потом с великим почтением «всенародно обсуждается» именитыми деятелями культуры?

Отложив газету, включаем телевизор и видим нечто под названием «Школа» на Первом государственном телеканале, а потом очередь высокопоставленных руководителей, не только светских, но даже духовных, желающих выразить Первому каналу свою вельможную поддержку[31].

«Почему? – удивляются граждане, – Как это сочетается с пафосными речами о патриотизме, православии, об уважении к труду учителя?»

[25] Кароль Сигман (цит. по: Митрофанов С. Плюсы и минусы «болонского процесса» // http://old.russ.ru/ist_sovr/sumerki/20030407_mitr.html).

[26] См. в книге автора этих строк «Либерастия»: гл. 2-я, Экономика гоблинов // http://www.screen.ru/Smirnov/2a.html.

[27] Важное уточнение: «Постмодернизм не существует без вторичной архаизации. Постмодернизм предполагает регресс и вторичную архаизацию в качестве modus operandi, он не может существовать без этого. . . » // Логика политического кризиса в России. Лекция Сергея Кургиняна // http://www.polit.ru/lectures/2005/03/02/kurginjan.html). Но это тема отдельного разговора в связи с такими театральными событиями, как, например, «Ксения. История любви» в Александринском театре.

[28] Территория: Кирилл Серебренников // http://www.territoryfest.ru/authors/serebrennikov/.

[29] Егорова О. Форум «Стратегия–2020» стал открытием // Известия, 2008, 15 апреля // http://www.izvestia.ru/politic/article3115206/.

[30] В поисках сложного человека. Как спасти культуру для тех, кто хочет думать и сомневаться. Даниил Дондурей, главный редактор журнала «Искусство кино», культуролог, Кирилл Серебренников, режиссер // Российская газета, 2009, 1 октября // http://www.rg.ru/2009/10/07/kult.html.

[31] Исаев назвал предложение КПРФ

Сочетается. В «постмодернистском», извините за выражение, «дискурсе».

Ничего личного. Чистая политика.

Ну, может быть, не очень чистая. Но к искусству в любом случае отношения не имеет, поскольку никакого «отражения действительности в художественных образах» не предполагается. Назначают и награждают не за это, а за правильные взгляды.

4.

Следовало бы предостеречь от упрощения сложных и незавершенных (то есть, по определению, неоднозначных) общественных процессов. Глобальный социальный организм еще не сформировался. Его институты нестабильны. «Философия мусорной кучи» не является общеобязательной в том смысле, в каком обязателен был так называемый научный коммунизм в СССР. Конечно, она очень хорошо (едва ли не идеально) соответствует текущим потребностям наиболее «продвинутых», то есть активных и агрессивных олигархических группировок: выбив из-под Homo sapiens все моральные и религиозные опоры, превратить его в бессмысленный «человеческий фарш» (термин С. Кургиняна), из которого можно потом лепить все, что заблагорассудится.

Или, как изящно сформулировал Т. Блэр, «в современном мире важно иметь такой склад ума, при котором сам процесс постоянно меняющихся взглядов становится неотъемлемой частью подхода к религии и вере»[32].

С другой стороны, есть весьма влиятельные силы, не заинтересованные в глобальной стабилизации на ТАКОЙ основе. Это структуры, связанные с производством. Для них не очень убедительны догмы постмодернистского катехизиса: что пьяный бред равноценен технической документации, что целью образования является «сам процесс постоянно меняющихся взглядов», а инвалид с синдромом Дауна способен выполнять любую работу не хуже нормального человека. Кроме того, их не радуют собственные социальные перспективы – «индустриальной» обслуги при «постиндустриальном» финансовом казино, которое может легким поворотом рулетки обесценить не только сбережения рабочих, но и капиталы фабрикантов.

Но есть еще одно препятствие на пути к торжеству непогрешимого учения «зло есть добро, добро есть зло»[33]. Мы принадлежим к каким-то классам, этносам, конфессиям, но, в первую очередь, мы все-таки люди. Постмодернистская ахинея входит в слишком уж откровенное противоречие с самой природой человека, с теми качествами, которые выделили нас из животного мира и обеспечивают наше уникальное (по биологическим меркам) положение на планете. «Освободить» человека от морали и разума – значит, его уничтожить. Очень большое количество людей (включая миллионеров и начальников) будет инстинктивно противиться такому развитию событий. И линия фронта может не только разделить коллег и однопартийцев, членов правления одной и той же компании и жюри одной и той же премии, она может пройти через сознание конкретного человека. Тогда он будет в каких-то ситуациях действовать как Homo sapiens, мыслящий, сострадающий, созидающий, а в других - как функция тотального «порнохолокоста». Такой человек не

запретить сериал «Школа» возмутительным // http://www.vz.ru/news/2010/1/13/365796.html; Путин не смотрел сериал «Школа», но «истерику» по поводу него считает «вредной» // http://www.newsru.com/russia/25jan2010/skola_print.html; Патриарх Кирилл считает плюсом для общества шокирующий эффект сериала «Школа» // http://www.interfax-religion.ru/?act=news&div=34330. И т.п.

[32] Блэр рекомендует Папе пересмотреть отношение к геям // http://news.bbc.co.uk/hi/russian/uk/newsid_7990000/7990200.stm.

[33] Шекспир У. Макбет. Акт I, сцена I.

равен своим слабостям. Ему еще не поздно помочь.

Но при этом не следует усложнять простых вещей. Сама по себе идеология постмодернизма проста как надпись из трех букв на стене подъезда. В ней не скрывается ничего такого, о чем можно было бы всерьез поспорить, и ничего, чем можно было бы вдохновиться при создании художественного произведения или научной теории. В своем логическом развитии она неизбежно смыкается с другой «пустой» идеологией – с фашизмом. Ведь если человек низведен до уровня скота (см. репертуар ООО «Сраматургия»), то с ним и не может быть другого обращения, кроме того, которое практиковали «сверхлюди» в форме СС.

Эти исторические параллели никто особенно не скрывает. Вот манифест, опубликованный одним из соавторов «скандального телесериала» в ответ на протесты учителей:

«Стойте на посту тухлой нравственности недоубитых скотов. Идите в светлое будущее, где от вас ни х.. не будет ничего зависеть…Это наши образы и персонажи находят живой отклик в неокрепших душах сегодняшних школьников. Им они нравятся. Они с ними будут жить…

Землю уже тошнит от вас. Изыдите. В 2012 году на Земле останутся только сверхлюди. Такие, как мы»[34].

Конечно, отдельно взятый человек не в силах развернуть на 180 градусов масштабные социальные процессы. Но исторические закономерности, в отличие от естественнонаучных, реализуются не сами по себе, а через людей, у которых пока еще есть воля и разум. Как писал замечательный отечественный историк, «было бы опасным заблуждением видеть ход истории закономерным не только в главном, в самом существенном, но и в деталях (впрочем, эти «детали» могут оказаться определяющими для жизни конкретного человека или даже целого поколения)»[35]. Мы уже отмечали, что процессы глобализации – незавершенные, они не поддаются точному прогнозу. В любом случае общая слякоть и грязь на улице не могут помешать каждому из нас поддерживать в чистоте свое рабочее место и некоторое пространство вокруг. Никакая инстанция не запретит коллегам объединиться и навести порядок в профессиональном сообществе.

Но для этого нужно называть вещи своими именами. Перестать заискивать перед «сверхчеловечками». Отучиться от их рекламного жаргона: «скандальный», «шокирующий», «эпатажный», «ломающий табу». Если на сцене справили малую нужду[36], это не «шокирование». Чем тут можно шокировать взрослого человека? Мы, что, не видели, как писают? Это скотство. Так и надо говорить.

Перестать морочить голову себе и другим рассуждениями о каких-то «постгуманистических» направлениях в «актуальном искусстве», о «новых поколениях» со своим «особым языком», к которому якобы «надо прислушаться». Фашиствующий гопник – это не поколение и не направление.

Заметьте: переворошив кучу научной литературы, я не извлек оттуда ничего принципиально нового по сравнению с магической формулой, которую рекомендовал много лет назад один **настоящий** драматург. Тень, знай свое место.

[34] *Хомячки протестуют, и это хорошо // http://klavdiew.livejournal.com/63657.html; http://www.echo.msk.ru/blog/klavdiev/649186-echo/.*

[35] *Кобрин В.Б. Иван Грозный. М., 1989 // http://vivovoco.rsl.ru/VV/BOOKS/GROZNY/GROZNY_2.HTM.*

[36] *Заславский Г.А. Прогнило что-то в Венгрии, наверно. . . «Blackland» Арпада Шиллинга на фестивале «Территория» // Независимая газета, 2006, 17 октября // http://www.ng.ru/culture/2006–10–17/15_hungary.html.*

Наталия ЯКУБОВА

КУЛЬТ РАССКАЗА

ЗАМЕТКИ О ПОКОЛЕНИИ 1990–2000-х ГОДОВ В ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКОЙ РЕЖИССУРЕ

В истории театрального поколения красноречивы не только манифестации сходных интересов, но и сходные *отсутствия* таковых. Так, одним из важных знаков режиссуры 1990–2000-х оказалось некое притупление чувствительности к тому, какие возможности эстетического обновления театра скрывает в себе работа с прозой. Не то чтобы количество постановок, использующих прозу как исходный пункт, резко уменьшилось (доказать это может только статистика); изменилось, однако, отношение к прозаическому слову. Если для поколения «мастеров» – Кристиана Люпы, Анатолия Васильева, Петра Фоменко, Сергея Женовача[1] – проза была материей, с помощью которой можно было поставить под сомнение и заново переосмыслить драматические структуры, то молодое поколение, увы, не раз можно было бы упрекнуть в традиционности инсценировок. Часто возникает впечатление, что то или иное прозаическое произведение привлекает режиссера этого поколения исключительно комплексом тем и идей, в то время как творческий вызов, который бросает ему эстетика повествовательного жанра, оказывается им не услышан.

На этом фоне выделяется, пожалуй, лишь драматургия «прозаических» спектаклей Миндаугаса Карбаускиса, за исключением, может быть, «Похождения» (по «Мертвым душам» Н.В. Гоголя, Театр-студия п/р О. Табакова, 2006). Несомненно, что в инсценировках, сделавших Карбаускиса знаменитым, – в «Старосветских помещиках» по Н.В. Гоголю (МХАТ, 2001), а также в поставленных в Театре-студии п/р О. Табакова романе У. Фолкнера «Когда я умирала» (2004), «Рассказе о семи повешенных» Л. Андреева (2005), «Рассказе о счастливой Москве» А. Платонова (2007), – этот режиссер вдохновляется непосредственно материей прозы. Трудно, однако, не заметить, что Карбаускис разрабатывает, прежде всего, находки своих учителей – Петра Фоменко и Сергея Женовача. Небезынтересно поэтому для начала вспомнить, что это были за находки.

СПЕКТАКЛЬ-ЧТЕНИЕ И СПЕКТАКЛЬ-ПИСЬМО: ПОД ЗНАКОМ ФОМЕНКО И ЖЕНОВАЧА

Идея структурирования спектакля как *прочтения* – буквального прочтения от корки до корки прозаического произведения – возникла еще в пушкинских спектаклях Фоменко, в том числе, сделанных на телевидении (конец 1980-х–начало 1990-х). И сам Фоменко, и один из его первых учеников Женовач не раз к ней возвращались, продолжая испытывать ее на самом различном материале. Так, Женовач довел до предела идею кроткого преклонения режиссера перед величественным эпическим произведением в своей трехчастной постановке «Идиота» (Театр на Малой Бронной, 1995), главным

[1] *По необходимости, автор ограничивается тут отсылкой к тем мастерам, которые оказали непосредственное влияние на главных героев этого текста – режиссерское поколение, стартовавшее во второй половине 1990–2000-х.*

raison d'etre которой был сам факт разыгрывания великого романа, почти без купюр, без навязывания ему насильственных интерпретаций. С другой стороны, Женовач тестировал идею «прочтения» на модернистской прозе У. Фолкнера («Шум и ярость», РАТИ, 1993), ставя перед зрителями одну за другой дотошно воссозданные картинки «внутренних миров» четырех разных персонажей…

Несколько лет назад Женовач, однако, обратился к произведению, которое должно было подтолкнуть его к обновлению средств прочтения. Это произведение – не договоренное по определению, ибо не оконченное, – «Захудалый род» Н. Лескова (Студия театрального искусства, 2006). Не сглаживая явных диспропорций романа (одно представление героев занимает чуть ли не половину его объема), не приходя в конце ни к какому итогу, Женовач как бы ставит вопрос: почему эта сага в принципе была обречена на незаконченность? Возможно ли вообще произведение, каким его задумал Лесков? Повествование ведется от лица некоей княжны Протозановой, которая в 1870-е годы берется вести уходящую в глубь десятилетий, до войн с Наполеоном, летопись своего рода, пытаясь выявить причину его упадка. Причина эта, по Лескову, обрыв традиций аристократии, власти лучших. Так что пишущая летопись княжна – это нонсенс, ибо ее летопись должна рассказать о том, как было сделано все, чтобы она эту летопись не написала.

Это противоречие вылезло, как шило из мешка, когда Женовач с его пресловутым смирением перед прозой начал воплощать на сцене повествовательную структуру семейной хроники. А именно: когда он был вынужден дать какое-то лицо рассказчице, заставить героев ее рассказа беспрестанно перебивать ее, наконец, почти полностью оттеснить в сторону. Мы, зрители, таким образом, оказались присутствующими при самом моменте письма, узнавали об альтернативах, встающих перед пишущей, становились свидетелями ее расстворения в потоке повествования… И, наконец, перед нами возникал немой вопрос финала: есть ли кто-нибудь – кто-нибудь! – кто продолжит оборванную историю?

Тут Женовач вплотную подошел к опыту Фоменко, например, в «Пиковой даме», той первой, поставленной на телевидении с однокашниками Женовача еще в 1988 году. Героем спектакля Фоменко сделал тут не персонаж, а слово-сказ. Слово на глазах зрителя материализовывалось, уравнивая реальных персонажей с теми, что порождались их фантазиями. Взамен традиционной фигуры рассказчика или автора Фоменко дал образ самого письма. Автор этого письма отсутствует; скрывается под неисчислимыми масками, голос его растворен во множестве голосов, которые напрасно делить на рассказывающих и действующих. У Фоменко все лица – сказывающие; не действие, а слово передается от лица к лицу, от игрока к игроку, как мяч, как волан или карта в процессе некоей игры, внешне размеренно-галантной, но на поверку полной каверз. Беспрестанная смена перспектив. Беспрестанное созидание реальности словом. И беспрестанное развеивание этой реальности в прах[2].

Этому опыту и наследует Карбаускис, и если он вносит в него что-то новое, то это то, что обращается он порой к авторскому слову, заряженному гораздо более актуальной для нас сегодня идеологической амбивалетностью. Если авторское слово Пушкина философически иронично, если авторское слово Лескова лишь по видимости объективитски-отстранено, а на самом деле – вполне однозначно заряжено идеологией русской патриархальности, то слово Андреева или слово Платонова, сталкивающих интеллектуальное/идеологическое посвящение своих героев с голосом стихийной жизни, с органическими потребностями живого существа, – это совсем другое.

Этой противоречивости и дано звучать в спектаклях Карбаускиса. Тут повествовательное слово вступает в видимое противоречие со способностью его, этого слова, носителей (фактических героев) переживать и действовать в качестве «драматических персонажей». «Персонаж» почти исчезает – ему отказано в способности эффективно действовать (что, конечно, и в «Рассказе о семи повешенных» Андреева, и у Платонова – не только знак эстетического выбора, но и вполне внятный социально-психологический диагноз). Его эмоциональные контакты с другими героями – лишь слабый отблеск сложной борьбы «идеологии» и «жизни», о которой мы узнаем из повествования-объяснения, обращаемого в зрительный зал даже не им самим, а, скорее, исполнителем его роли.

Если, озаглавливая свой спектакль по Андрееву «Рассказ о семи повешенных», Карбаускис, казалось бы, всего лишь верен букве оригинала, то, слово «рассказ», прибавленное к названию романа Платонова, уже явно сигнализирует о сознательном повороте к жесту *рассказывания* как главному эстетическому стержню спектакля. Так же, как и в «Пиковой даме» у Фоменко или «Захудалом роде» у Женовача, авторское повествование и «реплики» персонажей слиты в один поток; актеры ведут, прежде всего, рассказ, обращенный к публике, лишь время от времени становясь в полном смысле слова персонажами.

Как представляется, это смещение от интереса к прозе как таковой в сторону интереса к *рассказыванию (*в самых разных его формах) характерен для эволюции не только Карбаускиса, но и многих других его сверстников. Именно этому повороту хотелось бы посвятить настоящий текст.

ЧЕЛОВЕК РАССКАЗЫВАЮЩИЙ: РАССКАЗ КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО ДОПОДЛИННОСТИ?

Наиболее очевидный пример интереса к «человеку рассказывающему» – это театр, работающий в технике «вербатим». Опыт московского Театра.doc, возникшего в 2002 году и с тех пор успевшего предоставить свою площадку не одному десятку преимущественно молодых режиссеров, может тут дать обильные примеры. Спектакль «вербатим» – это всегда больше, чем просто театральное зрелище; это еще и исследовательский проект, направленный на обнаружение субъектов речи, по тем или иным причинам оттесненных за пределы публичного дискурса. Чтобы зритель воспринимал звучащий со сцены материал как документ, для «вербатима» часто оказывается необходимым сохранить именно этот жест *рассказывания* – знак действительно произошедшей встречи

[2] *Хотелось бы подчеркнуть, что нововведение Фоменко состояло отнюдь не в том, что функция рассказа была роздана сонму персонажей, которых при желании можно назвать «хором». Стоит сравнить, например, ту же «Пиковую даму» с гениальной «Историей лошади» Г. Товстоногова (1975): внешне очень схожий прием – повествование, «распределенное» между разными героями и обращенное в зал, – но заряжен он совершенно иной семантикой. В «Истории лошади» он, прежде всего, заряжен потребностью дать голос высшей моральной оценке, определить голоса, артикулирующие «законы табуна», и голоса, этим законам противостоящие. Совсем иное – у Фоменко: в повествовательных обращениях к публике не звучит моральная оценка, а обнаруживается, прежде всего, ироничная литературная игра.*

с реально существующим человеком. Порой в спектакле бывает воспроизведена сама ситуация встречи между «посланцем» театра и человеком, по тем или иным причинам согласившимся предоставить свой рассказ для спектакля («Преступления страсти», «Я и моя мама»). Однако не менее показательны случаи, когда «воспоминания о встрече» нет, а полученный в ее результате материал превращен в монолог, который затем решительно театрализован. Так, например, происходит в спектакле Владимира Панкова «Док. тор» (2005, текст Елены Исаевой). Отдавая на откуп «хору» тирады «протагониста», Панков инсценирует расслоение языка: живому, индивидуальному началу противостоит начало рутинное – язык предписаний, инструкций, больничных карт, язык профессиональной невозмутимости и профессионального цинизма.

Трудно сказать, насколько эту работу по деконструкции текста (а монолог, взятый за основу, это для Панкова, конечно, «текст») понимает зритель, не знающий правил «вербатима» и, возможно, воспринимающий выступления «хористов» как реплики обыкновенных персонажей. Конечно, и в случае такого восприятия спектакль отнюдь не бессмыслен. Однако правила «вербатима» предполагают, что герой, о котором рассказывают, и герой, который рассказывает, – одно лицо; а значит, в данном случае он соединяет в себе и изначального врача-салагу, и финального прожженного докторюгу. То есть зритель, играющий по тем же правилам, всегда будет держать в уме, что все, что он слышит, – это элементы монолога главного героя.

Мишель Фуко, в свое время возразивший Ролану Барту, что автор-то, может быть, и умер, но «функция автора» жива, был бы, наверное, восхищен «вербатимом» как подтверждением своей теории. За скобками остаются мотивации интервьюируемого, заставившие его внести лепту в дело создания документального спектакля. Было бы абсурдно ждать от него новых «произведений». Ведь весь пафос «вербатима» – доказать, что, копни любого, и получишь достойный для создания спектакля документ. Тем не менее, на протяжении всего спектакля «функция автора» оказывает свое действие. Функция эта состоит в утверждении, что текст есть записанный *рассказ* вполне реального человека. Ни больше, ни меньше.

Возникшая (и не только в «вербатиме») самоценность «рассказа о реальности» – в противовес «художественной» обработке такого рассказа – не раз оказывается объектом стилизации в спектаклях, которые отнюдь не претендуют на документальность. Таковы, например, «Кислород» (2002) и «Июль» (2006) Ивана Вырыпаева, поставленные Виктором Рыжаковым. Первый – на сцене Театра.doc, второй – в театре «Практика».

Особо отчетливо данная тенденция проявляется, конечно, в «Июле», который представляет собой монолог (поток сознания?) человека, живущего – в силу психического расстройства – вне нравственных норм. Это рассказ убийцы и людоеда о своем путешествии из дома в психушку, путешествии, полном преступлений, мотивы которых тот даже не объясняет. Этот «человек рассказывающий» сконструирован Вырыпаевым, в

определенном смысле, наподобие идеального героя театра «вербатим», тяготеющего к тому, чтобы предоставить сцену наиболее маргинальным голосам. Вырыпаев отчасти пародирует здесь эстетику «вербатима», отчасти паразитирует на ней. Он обнаруживает парадоксальную ситуацию: автобиографический рассказ «идеального» (для «вербатима») рассказчика может быть только сочинен; выслушать его в реальности невозможно, поскольку людоед-маргинал убивает и поглощает всех и вся на своем пути.

Пародия эта, однако, скрытая. Вырыпаев все-таки не доходит до того, чтобы страшный рассказ показался нарочитым – циничным – нагромождением нелепостей, насмешкой над пугающими сообщениями СМИ о нравах российской глубинки. Вырыпаев стремится вполне правдоподобно воссоздать механизмы работы патологического сознания и в этом смысле черпает из опыта текстов, созданных в технике «вербатим». Монолог похож на запись речи людей, не привыкших мыслить логически и внятно излагать свои мысли; не способных взглянуть на свою речь со стороны и ввести слушателя в курс дела, – скорее, окунающих читателя/зрителя/слушателя в уклад жизни, который представляется им и естественным, и не требующим объяснений… В то время как для читателя/зрителя/слушателя этот уклад, по крайней мере, экзотичен.

Все эти особенности текстов, созданных в технике «вербатим», Вырыпаев имел возможность изучить, будучи связанным с этим движением в начале своей московской карьеры. Рецензии на спектакль «Июль» полны знаков восхищения

Сцена из спектакля «Кислород»

литературным мастерством, переакцентировка внимания на которое, по мнению многих критиков, уводит пьесу от «чернухи». Трудно отделаться от мысли, что речь идет об эстетизации определенных примет документального дискурса, которые в «вербатиме» были, скорее всего, лишь знаком того, что мы имеем дело с дословным воспроизведением устного рассказа. У Вырыпаева же становятся знаком достигнутого им литературного мастерства. Внимание искушенного зрителя будет, таким образом, переакцентировано на «мастерство» в имитации примет «вербатима» (как если бы под словом «вербатим» скрывался не открытый исследовательски-художественный проект, а уже сложившийся, устоявшийся эстетический стиль).

Кроме стиля, однако, важным для авторов, вышедших из «вербатима» и отталкивающихся от него (кроме Вырыпаева стоит назвать, по крайней мере, Юрия Клавдиева), оказывается сама ситуация рассказывания своей собственной истории. При этом и у Вырыпаева, и у Клавдиева такой рассказ помещается в постмодернистскую рамку: исполнитель такого рассказа подчеркнуто не равен герою рассказа.

«Кислород» был поставлен на сцене Театра.doc В. Рыжаковым, зарядившим текст энергией молодежной культуры: можно вполне себе представить, что исполнители (Арина Маракулина и сам Иван Вырыпаев) – это слэммеры, состязающиеся друг с другом в музыкальном клубе. И только как слэммеров, импровизирующих свою поэзию (вместе с ее импровизированными персонажами), их вроде бы и надо оценивать. Пусть они даже чисто визуально ассоциируются с теми персонажами, которых создают своим рассказом. Обвислый свитер, который «невидимая рука» заставляет заправлять в джинсы, у провинциала Вырыпаева совсем такой, как у его героя провинциала Саши; стильное льняное платье, рыжие волосы и фирменные очки от солнца у Маракулиной – совсем как у ее Саши. Но они подчеркивают, что они – всего лишь *исполнители* текста и должны уложиться в определенный темпо-ритм, чтобы после каждой отыгранной «композиции» (так названы в пьесе ее смысловые фрагменты) с удовлетворением вздохнуть и раскланяться… Сложная личная связь с героями рассказа проявляется, скорее, на уровне словесном; к ней надо «продраться» через отстраняющую внешнюю форму.

Еще радикальнее подобный расклад «исполнитель-персонаж» присутствует в «Июле». Исполнительница текста (Полина Агуреева) выходит на сцену в образе классической чтицы: черное вечернее платье, строгая прическа. Завершая прочитанные в залихвастском ритме смысловые куски, она повторяет жест перформеров «Кислорода», демонстрируя свое удовлетворение от виртуозно выполненной сложной задачи и делая концертные паузы, в которых может освежиться минералкой или выслушать аплодисменты. Речь, конечно, идет не о тщеславии самой актрисы, а о том образе чтицы, который создали для нее режиссер и драматург. Всячески подчеркивается, таким образом, что мы видим лишь *исполнительницу,* а значит, и в оценке самого текста, который она произносит, нужно избегать непосредственных отсылок к реальности. Лишь во второй части спектакля в облике актрисы появляется некий намек на персонаж – медсестру Нелли, одну из жертв многочисленных поглощений, совершаемых субъектом рассказа.

Более важна другая, внутренняя связь между перформерами «Кислорода» и «Июля» и их персонажами, в результате чего эти две пьесы – и написанное между ними «Бытие № 2» – складываются в «трилогию поглощения». Герои всех трех драм одержимы метафизической ненасытностью, каковая в первой пьесе названа «кислородным голоданием» (при том, что под «кислородом» скрывается все, что дает человеку жизнетворные силы), во второй – выражена стремлением «бытия № 2» отделиться от своего создателя («бытия № 1») и поглотить его; в третьей – уже упомянутым образом поглощения людоедом всего, что ни попадается на его пути. Однако в каждой из трех пьес тематика «поглощения» присутствует не только в *содержании* «чужих» рассказов, рассказывание которых и составляет спектакль. «Драма поглощения» присутствует и на уровне *метатеатральном* – между непосредственно данными «культурными субъектами», которые «рассказывают», «разыгрывают», и, собственно,

теми вышеупомянутыми «чужими», которым в реальности якобы и принадлежит «рассказ» (или в «Бытии № 2» – пьеса).

Опять же важна генетическая связь театра Вырыпаева с «вербатимом». В этом контексте «Кислород» выглядит как присвоение – для собственного самовыражения – исповедального дискурса «иного», «чужого». «Бытие № 2» – как принятие точки зрения, с которой происходит любительское творчество «чужака», «маргинала». (В начале этой пьесы персонаж по имени Иван Вырыпаев сообщает, что к нему пришло письмо от женщины, находящейся в психбольнице, прослышавшей о театре, где «ставятся даже пьесы людей, которые сидят в тюрьмах за убийство», и потому отославшей свою пьесу именно Вырыпаеву.) Нечто подобное происходит и в «Июле». «Культурный субъект» (в театре «Практика» при выходе актрисы к ее имени концертно прибавляют: «Лауреат Государственной премии») поглощает дискурс маргинала и, наверное, именно поэтому после чтения особо неудобоваримых кусков текста с подчеркнутым удовольствием улыбается, вытирает губы и пьет воду из бокала.

Думается, однако, что речь здесь идет не только об эстетическом паразитировании, но и об оригинальном (хотя и болезненно сомневающемся во всем) способе познания этого «иного», «чужака», «маргинала». В том, что этот «иной» – лишь квазиреальность, n/t/ конструкция, которую сам же «культурный субъект» сначала создает, а затем в себя вбирает и таким способом познает, можно прочесть не отказ познавать реальность как таковую, но вполне честное убеждение в том, что и тогда, когда мы думаем, что познаем «реальность как таковую», мы все равно ее для себя конструируем и контактируем с образами, нами же созданными. С этим убеждением можно спорить, но это убеждение, которое оставляет позади многие наивные попытки познать и репрезентировать реальность впрямую, чем, безусловно, не раз грешил и Театр.doc. «Культурный субъект», от имени которого разыгрываются спектакли Вырыпаева, предстает как живущий в слишком окультуренной среде и именно поэтому жаждущий встречи с «иным», с «чужим», с «маргиналом». В том, что Вырыпаев заставляет затем этого «культурного субъекта» алчно поглощать «маргинала», можно прочесть вызов всем тем, кто добросовестно этого «маргинала» пытается изучить. Но можно прочесть в этом и самоиронию: Вырыпаев по-своему расписывается в том, что пределы познания, которое он может нам и себе предложить, вполне ограничены. Но он, по крайней мере, обозначает эти пределы. Его «культурный субъект» лишь фантазирует по поводу «иного» и вступает в контакт только с этим порождением своей фантазии. Много это или мало?

Подобное скептическое обозначение пределов постижения «инакости» можно расслышать и в пьесе Ю. Клавдиева «Я – пулеметчик», поставленной Ириной Керученко (Центр драматургии и режиссуры, на сцене Театра.doc, 2007). Он открывается доверительным рассказом-воспоминанием фронтовика о тяжелых днях защиты Моонзунда. Такой рассказ может быть обращен только к кому-то очень близкому. Речь идет о том, как человек нутром переживает страх, и как,

тем не менее, решается рискнуть своей жизнью. Постепенно, однако, этот приземленный рассказ оказывается уже рассказом совсем другого человека, живущего совсем в других обстоятельствах. По видимости ничего не изменилось, один рассказ плавно перетек в другой. Можно предположить, что новаторская пьеса получилась путем довольно несложной процедуры. Берется воспоминание деда, пулеметчика времен Великой Отечественной, и берется рассказ сегодняшнего «братана», которому впервые пришлось поучаствовать в разборке со стрельбой и трупами; из обоих рассказов убираются реплики слушателей, в результате чего рассказы выглядят, как «потоки сознания», а затем эти «потоки» к тому же основательно перемешиваются. И все же решение (на уровне текста, без всяких заметных переходов) соединить эти два «потока», а затем (уже на уровне сценическом) создать иллюзию вполне реального героя, которому оба голоса принадлежат, довольно значимо. Конфликт ли это двух отдельных персонажей? Или, например, их зеркальное отражение? На мой взгляд, «Я – пулеметчик», скорее, удивительным образом демонстрирует, как сегодняшний «субъект речи» читает и присваивает себе чужую речь, более того – переводит ее на сегодняшний язык, зараженный образами телесной ранимости.

Главным героем, как и у Вырыпаева, в «Я – пулеметчике» становится перформер, берущий на себя разные рассказы, рассказывающий от лица разных «я». *Рассказ* как таковой становится пространством, выгодно отличающимся от *драмы* тем, что он демонстрирует сложную структуру сегодняшней личности. Перформер не является ни героем Великой Отечественной, ни «братаном». Ни тот, ни другой не возникают в его исполнении как законченные персонажи. Акцент в рассказе переносится с формирования суждения на акт самоидентификации с чужим сознанием – и на важность опыта такой самоидентификации с сознаниями разными и чуждыми. Ветеран и «братан» не равны друг другу, хотя бы поэтому самоидентификация не может быть полной и беспроблемной. Но важна попытка *примерить это на себя*, рассказать от первого лица *обе* истории.

НЕМНОГО ТЕОРИИ: ПОСТДРАМАТИЧНОСТЬ, ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОСТЬ

На экспансию повествования, рассказывания в театре обратил внимание автор теории «постдраматического театра» Ханс-Тис Леман: «Существенной чертой постдраматического театра является принцип *повествования*; театр становится местом, где совершается акт рассказывания. <…> Часто кажется, что ты не на спектакле присутствуешь, а слушаешь рассказ по поводу этого спектакля. Театр дрейфует между пространным повествованием и лишь спорадически разбросанными диалогическими эпизодами. Таким образом, главной темой становится … описание акта личного воспоминания/рассказа актеров. Этот рассказ облечен в театральную форму, и все же она – несмотря на значительную схожесть – в структурном отношении отличается от эпизации событий или эпического театра»[3].

Приняв к сведению наблюдения франкфуртского театроведа, стоит, однако, обратить внимание на то,

[3] Lehman H.-Th. Postdramatic Theatre. L.; N. Y., Routledge. 2006. P. 109.

что в повороте к «акту рассказывания» важно не только разрушение традиционной «драматичности», важна и особая структура персонажа, которую можно было бы назвать *интерсубъективной*.

Интерсубъективным называется в психологии характер отношений, при которых исчезает разделение на субъект и объект. «Где были объекты, должны быть субъекты»[4], – эта фраза Джессики Бенджамин, одной из горячих сторонниц интерсубъективных отношений между врачом-психоаналитиком и пациентом, обозначает не только направление, в котором устремлена деятельность многих практикующих психоаналитиков. Через призму интерсубъективности предлагается пересмотреть и всю устоявшуюся в западной науке и философии логику объекта и субъекта, которые понимаются как несовместимые, вечно разделенные.

Многое в человеческой природе осталось бы не объясненным, если бы мы не признали, что человек способен воспринимать другого, и идентифицируясь с ним, и одновременно продолжая его от себя отделять, а значит, и вступать с ним в разнообразные отношения – отношения, которые, однако, коренным образом отличаются от тех, при которых «другой» воспринимается исключительно как «объект».

Исследователи разошлись во мнениях по поводу того, является ли интерсубъективность врожденной человеческой способностью или она воспитывается в определенных ситуациях. Но в любом случае взаимоотношения матери и ребенка являются наиболее наглядным проявлением интерсубъективности. Подытоживая наблюдения Шелдса, Ньюсана и Выготского в этой сфере, Мэл Д. Маршак пишет: «Это мать закрепляет за поведением своего ребенка тот или иной смысл. Она привносит семантический элемент и постепенно, по мере того, как ребенок становится на это способным, структура смыслов начинает создаваться совместно»[5].

Для нашего контекста, пожалуй, особенно важно, что́ при этом происходит с речью. Всем известны ситуации, когда мать, вводя маленького ребенка в курс повседневных ситуаций, не только показывает ему, что и как надо делать, но и *рассказывает* о своих действиях, называя при этом себя (а подчас и себя, и ребенка) в третьем лице. Уча ребенка азам миропонимания, мать то и дело в него перевоплощается, играя за него от первого лица, а себя называя в третьем лице «мамой»; но в то же время она всегда остается этой мамой, то есть кем-то более умным, опытным и способным показать ребенку «устройство мира» через ряд обобщенных и запоминающихся символов. Мама играет и за себя, и за ребенка, пытаясь изъясняться на уровне его нужд и способностей к пониманию, но в то же время представляет своего ребенка в этой игре уже чуть-чуть продвинувшимся вперед, уже другим, то есть понимает его как есть, но и создает его заново в этой игре.

Многие теоретики феминизма постулируют особую, веками воспитанную в женщинах предрасположенность к интерсубъективному типу отношений. Отчасти именно благодаря этому движению принципы интерсубъективности распространились и в таких науках, как антропология и этнография. Соблюдение строгого разделения на (познающий) субъект и (познаваемые) объекты в случае

[4] Benjamin J. An Outline of Intersubjectivity: The Development of Recognition// Psychoanalitic Psychology, 1990, nr. 7. P. 34.

[5] Marshak M. The Intersubjective Nature of Analysis// Contemporary Jungian Analysis. N. Y., 1998. P. 66.

феминистского исследования, мотивированного идеологией солидарности и взаимопомощи, было бы искусственно и даже морально ущербно. Интерсубъективность, однако, является важным моментом не только феминистской антропологии и этнографии, но и многих других современных направлений этих наук.

К сожалению, по отношению к театру интерсубъективность изучена пока недостаточно. В отечественной науке это понятие разработано исключительно в том смысле, в котором оно функционирует в некоторых направлениях современной философии. В западной гуманитарной науке понятие интерсубъективности используется часто, но, пожалуй, даже слишком широко (в том числе, и в искусстве), где порой заменяет понятия «межличностный», «общечеловеческий», «интерактивный». Такая экспансия приводит, скорее, к девальвации этого понятия, чем к углублению его понимания. Если же избежать поверхностных ассоциаций, понятие интерсубъективности может стать полезным инструментом в анализе многих важных процессов в современном театре.

Хочется подчеркнуть, что если в ряде следующих примеров речь пойдет об интерсубъективности, то не в расширенном ее значении, в котором интерсубъективность, возможно, присуща любому театральному опыту, а в значениях специфических, заявляющих о себе именно в последние годы. В одном случае возникнет отсылка к интерсубъективности как к постулату антропологического исследования, в других – вспомнятся опыты психоаналитиков. Для кого-то интерсубъективность возникает как метод работы над создаваемым с нуля спектаклем (и не важно, осознано или интуитивно применение этого метода), кто-то обращается к литературному материалу, который *уже* содержит опыт осмысления интерсубъективных отношений… Несмотря на несистематичность, с которой в дальнейших размышлениях будет появляться понятие интерсубъективности, думается, оно сыграет роль катализатора в наших размышлениях о сегодняшнем театре.

РАССКАЗ КАК СОВМЕЩЕНИЕ ДВУХ СУБЪЕКТИВНЫХ ТОЧЕК ЗРЕНИЯ

В качестве первого примера хотелось бы обратиться к опыту Алвиса Хермaниса – к его состоящему из 20 эпизодов спектаклю-эпопее «Латвийские рассказы», который сам режиссер назвал «антропологическим проектом» (Новый Рижский театр, 2004).

Подавляющая часть эпизодов – монологи. «Латвийские рассказы» существуют именно как *рассказы*: человеческие судьбы (автобиографии) в них как бы еще не оформлены, не артикулированы, не обособились в едином «потоке сознания». Люди, к которым артисты обратились «за рассказом», будто бы впервые встретились с интересом к себе как таковым, будто только сейчас начинают вылущивать какой-то смысл из прожитой ими жизни, собирать себя из кусочков воспоминаний и впервые решаются задать себе вопрос: к чему все это идет. Перепрыгивают с темы на тему, обрывают намеченные сюжеты, бросают многозначительное «Ну, сам знаешь…», путаются «в показаниях», и сами

разрушают только что созданные самим себе имиджи.

Но «Рассказы» – это не только просто рассказы встреченных где-то там, во внетеатральной реальности людей, это еще и сами встречи. Артисты не только сохранили все эти «Ну, понимаешь» в тексте своих героев, но и без всякого заметного перехода вдруг начинают говорить о них в третьем лице. Каждый монолог, таким образом, это воспоминание о диалоге с реальным человеком и в то же время спектакль, рассказ об этом человеке здесь и сейчас. Герои «Рассказов» – и те реальные люди, с которыми артисты встретились, и одновременно сами актеры: те, кто этих людей слушал, те, к кому эти люди в своей речи обращались, те, кто этих людей сейчас отчасти воплощает, а отчасти рассказывает о них с определенной дистанции. «Иной» оказывается важен человечески. Важным оказывается не заговорить его голосом, не представительствовать от его лица, но пережить сам факт встречи.

На примере «Латвийских рассказов» хорошо видно, как *повествовательность* связана с *интерсубъективностью*: нет разделения на «рассказывающего» (актера, «человека от театра») и «показываемого» (персонажа); рассказ непрерывен, отношения между идентичностью актера и идентичностью персонажа подвижны и беспрестанно меняются. Нет полного самоотождествления, которое ликвидировало бы столь важное для современного театра пространство диалога между актером и персонажем, между художником и «куском» реальности. Но в то же время нет и холодной отстраненности, когда о персонаже лишь «докладывают». Моменты, когда актер «принимает на себя» чужое сознание, «инакость», звучат пронзительно именно потому, что актер не полностью отождествляется с «чужаком», как если бы желая подчеркнуть, что другой человек, которого он познал в реальности, всегда останется иным – до конца не познанным, всегда открытым, никогда не исчерпанной загадкой. Так ощутимее путь, который прошел артист театра в постижении другого человека. Вырастает, тем самым, и цена такого постижения.

Другим поразительным опытом в освоении интерсубъективности стал в последнее десятилетие спектакль «Дибук» Кшиштофа Варликовского (2003). Знаменательно само обращение к еврейскому мифу о душах умерших, поселяющихся в живых, и к пьесе Ан-ского, которая обрела всемирную известность благодаря спектаклю Е. Вахтангова. Однако варшавский Театр Розмаитощчи пишет на афише своего спектакля «мировая премьера», обращая внимание на другую составляющую этого «Дибука» – документальный рассказ современной писательницы Ханны Краль.

В первой части спектакля – «Дибуке» Ан-ского – драма размыта; слова, события и состояния разлучены, как если бы их совмещение было невозможно без фальши, как если бы невозможно было говорить и одновременно прожить, а проживая – действовать. События и слова загнаны на боковые подмостки, а мучительно длинным, тягучим состояниям отдан широкий просцениум. Символом этой тяжелой тягучести становится лицо красавицы Магдалены Челецкой–Леи:

она расплющивает его во вставленном в «зеркало сцены» стекле. Что это? Образ сидящего в ней дибука, вселившегося в нее духа умершего возлюбленного? Духа, потерявшего форму, оболочку, и потому разрушающего оболочку того человека, которым он завладел?

Вторая часть спектакля отдана почти полностью словам. Рассказ Ханны Краль – о том, как рожденный уже после войны в свободной Америке сын польского еврея обнаруживает в себе дибука, дух брата, погибшего в варшавском гетто. Рассказ написан скупо, порепортерски. Актриса, выступающая в спектакле от лица писательницы (Станислава Целиньска), воздерживается от переживания и проживания, как если бы это было нетактично в присутствии ее персонажа. А герой (Анджей Хыра) рассказывает свою историю не только с трудом – с досадой. Выговориться оказывается невозможно, рассказ не приносит облегчения. Возможно ли разделить с другим тяжесть дибука?

То, что за этим следует, – уже театр. Только что услышанный эпизод повторяется в лицах: буддийский монах (Яцек Понедялек) выводит дибука из тела героя, но герой в последний момент зовет его обратно. Это короткий фрагмент «собственно театра», следующий за столь многочисленными «предисловиями», которые как бы заранее ставят под вопрос саму возможность такого откровения. Но, может, именно поэтому усилия воссоздать и донести до нас невоссоздаваемое так трогает.

С «Дибуком» Варликовского мы вступаем на территорию эстетических опытов, исследующих противоречивые, порой мучительные стороны отношений, которые можно назвать интерсубъективными. Они крайне далеки от того порой идеализированного образа интерсубъективности, который может создаться при первом приближении к этому понятию (гармоничные отношения матери и ребенка; взаимодействие и взаимопонимание между исследователем и исследуемым в этнографическом исследовании и т.д.). Но и лучшие академические исследования разрабатывают в интерсубъективности ее «темные» стороны. А искусство всегда тяготело к разработке «проблемных зон» и не только в том, что касается интерсубъективности.

Поразительный и крайне симптоматичный репертуарный выбор в польском театре последних лет – перенесение на сцену повести Ежи Анджеевского «Врата рая» (2007), осуществленное Павлом Пассини в варшавской Театральной студии п/р Петра Боровского. «Врата рая» – это экспериментальная модернистская проза, интригующая и завораживающая своей необычной формой: вся повесть состоит из двух предложений, одно из которых – многостраничный поток слов, а второе – краткая завершающая фраза.

Обращение к прозе Анджеевского заставляет вспомнить эксперимент Женовача с «Шумом и яростью» Фолкнера – романом, разрабатывавшим технику «потока сознания». Но коренное отличие «Врат рая» в том, что потоки сознания разных персонажей у Фолкнера разделены по главам, а тут сложным образом слиты. Анджеевский окунает нас в резервуар мыслей, высказанных и не высказанных пятью главными героями, зачинщиками так

называемого «крестового похода детей», и стариком-монахом, который их исповедует. Казалось бы, мало что изменилось по сравнению с конфронтацией отдельных «потоков сознания» у Фолкнера: подростки исповедуются один за другим, и, хотя их исповеди (а также слова затаенные, невысказанные) перемешиваются с мыслями священника, они не сливаются, а следуют друг за другом. Но соединение их в непрерывную цепь есть все же нечто большее, чем иллюстрация того, как накапливаются в сознании исповедника признания детей о себе и друг о друге, как под их воздействием меняются, разрушаются его надежды и рождается убеждение, что «крестовый поход детей» нужно остановить. «Нечто большее» не только потому, что в поток включены и слова, священником не услышанные, а обращенные детьми к самим себе, – слова, необходимые, чтобы исповедь вообще стала возможна, чтобы стало возможным, как говорит один из героев, «впервые в жизни… мыслить вслух».

Что такое это «большее», соединяющее в единую цепь все признания, и дает почувствовать спектакль Пассини. Фигура священника тут вынесена за скобки: подростки рассказывают свои истории перед зрителями; роль «накопителя» признаний отчасти берет на себя видеокамера, бесстрастно их регистрирующая и проецирующая на белые стены студийного зала. Ситуация исповеди оказывается невозможной – исповеди в строгом церковном значении этого слова, которая обычно завершается отпущением грехов или, к чему склоняется у Анджеевского священник, выслушав последнего подростка, отказом их отпустить. Лишенные

Сцена из спектакля «Врата рая». Театральная студия п/р Петра Боровского. Варшава

этой функции, речевые потоки выявляют другие свои качества. Пусть это не исповедь, но, безусловно, это «исповедальный дискурс», как назвало это явление современное литературоведение: особого рода автобиографический рассказ, рожденный потребностью человека разобраться в том, что с ним произошло. Это качество подчеркнуто уже самим Анджеевским, один из героев которого готовится к исповеди так: «Великий и всемогущий Боже, которого никогда не было и нет, великий Боже, существующий лишь потому, что существуют наши несчастья, Господь незримый и несуществующий, сотворенный нами самими…». Господь Бог, таким образом, понимается как адресат, который необходим, чтобы в процессе «мышления вслух», то есть рассказа о самом себе, был артикулирован смысл собственной жизни… Такой адресат нужен даже человеку, который в Бога уже не верит. Другое открытие Анджеевского, которое спектакль и делает очевидным, – это как раз интерсубъективная природа отношений в человеческой общности, связанной сильными чувствами любви, ненависти, внушения, преданности, соревнования… Сменяющие друг друга пять рассказов – это не просто пять взаимодополняющих, корректирующих друг друга точек зрения на одни и те же события, приведшие к началу «крестового похода детей». Спектакль выходит за пределы констатации того, что за экстазом «крестового похода» стоят не только и не столько религиозные чувства, сколько связывающие его молодых инициаторов земные страсти, и что они страшно в них обманываются. Спектакль сообщает еще нечто очень важное о природе любовных заблуждений вообще: а именно, что только через рассказ о своем заблуждении, через то, как ты в этом рассказе создаешь образ своего любимого, ты и можешь рассказать о самом себе, то есть в определенном смысле создать самого себя.

Спектакль Театральной студии – непрерывный, ритмичный вихрь движения и слова. Ритм задан уже текстом Анджеевского. Автор не устает подчеркивать, что это слова, сказанные на ходу, мысли на ходу. Но у Пассини это ритм движения не поступательного, а скорее, беспрестанно возвращающегося. Каждый рассказ заново порождает одних и тех же героев, но в новых обличиях. Нет сомнения, что эти порождения – ипостаси *самих рассказывающих*. Нет и намека на иллюстративность: мы видим не одни и те же истории, разыгрывающиеся одними и теми же персонажами, но с поправками на «точку зрения». Мы видим, что герои рассказов разных людей, пусть эти герои и носят одни и те же имена, – это герои *другие*. Они – всего лишь «герои рассказов», а значит, «производные» от самих рассказывающих. Но этого «всего лишь» – отнюдь немало: мы видим, как инкорпорированный в сознание говорящего образ любимого, ставший его частью, определяет его самого, как он сам – не что иное, как беспрестанный диалог с этим образом. Любимый, поселяющийся внутри любящего, становится частицей его «я» – и остается вечно иным, слияние с которым невозможно. Он – тот, по отношению к которому «я» вечно себя определяет – объясняется перед ним, борется с ним, убеждает его…

Особого накала этот конфликт достигает в двух последних

рассказах, когда сконструированным образом оказываются – в отличие от первых исповедей – не другие участники «крестового похода детей», а некто иной – рыцарь Людвиг Вандомский. Он погиб еще до начала крестового похода. Этот факт, однако, с еще большей остротой подтверждает все то, что выяснилось в ходе первых трех рассказов: человеческая привязанность относится к живущему внутри самого человека воображаемому образу.

В рассказе Алексея Мессинена Людвиг – демон, смущающий и совращающий его, но он к нему болезненно привязан и даже после его смерти предъявляет претензии безответной любви. Его образ он ищет и в том, кому решил посвятить теперь свою жизнь, – в пастухе Жаке, которого, как считает, Людвиг смог полюбить, в то время как его самого – нет. В последнем же рассказе (рассказе Жака) Людвиг предстает как существо возвышенное и отдавшееся духовной жизни, далекое от греховных страстей. И оказывается, что именно его имеет в виду Жак, когда говорит об услышанном с небес голосе, призывающем совершить «крестовый поход детей»…

Людвиг, сильный и красивый, демонический и ангелоподобный, в спектакле возникает лишь в рассказе. Голос же его звучит из тел по-детски слабых, порой тщедушных. Является ли то, что мы видим на сцене, образом «одержимости», как ее понимала церковь (особенно средневековая)? Или это образ страстной мечты о предводителе, о том, кому можно отдаться телом и/или душой? Кто кем здесь одержим? Кто кого создает как кумира? Вселился ли в детей Людвиг, или, наоборот, дети создают образ Людвига-предводителя? Меж тем как Людвиг совершил самоубийство, не находя в себе сил соответствовать этому образу…

Спектакль избегает морализаторского финала, которого можно было бы здесь ожидать, он становится, скорее, дотошным анализом природы человеческих привязанностей.

РАССКАЗ КАК СПОСОБ ПРИСВОЕНИЯ ЭКСТРЕМАЛЬНОГО ОПЫТА

Вернемся теперь к приведенным выше примерам российского театра. Мы увидим, что имеем дело с очень сходной структурой персонажа, хотя не всегда авторам пьес и/или спектаклей хватает интеллектуальной смелости довести свой эстетический эксперимент до конца, а главное – посмотреть в лицо сопряженными с ним этическими вопросами.

«Я – пулеметчик» Ю. Клавдиева идет в помещении Театра.doc (копродукция с Центром драматургии и режиссуры), а это отчасти намекает, что в основе пьесы, возможно, монолог реального человека. К такому восприятию побуждает и то, что пьеса выстроена как рассказ от первого лица, а из рецензий мы узнаем, что «речевым донором» послужил драматургу его дед. Однако в результате слияния двух речевых потоков, двух не равных друг другу субъективностей, внимание смещается на сам жест *примеривания* чужой субъективности: и в этом жесте важен не только факт встречи с инакостью другого человека, но и игровая идентификация с субъектом, находящимся в экстремальной ситуации. Это идентификация посредством рассказа, как если бы перформер,

который не в силах пережить те же ситуации *в действии*, старался представить их в мельчайших описательных подробностях *рассказа*. Множатся детали, которые, казалось бы, должны помочь понять «другого» изнутри, множатся подробности, связанные с телесным, казалось бы, уж таким субъективным переживанием опасности и решения рискнуть своей жизнью. Однако накопление описательных деталей парадоксальным образом свидетельствует об обратном – о закрытости опыта, пережитого «другим», об отчаянной невозможности примерить на себя чужой экстремальный опыт…

Завороженность эксцессом прочитывается и в драмах Вырыпаева. В «Кислороде» и в «Июле» проникнуть в тайну экстремального опыта предлагается тоже путем рассказа о нем… (Иначе – в «Бытии № 2», где нам предлагается не столько рассказ носительницы эксцесса, пациентки психбольницы Антонины Великановой, сколько пьеса, ею якобы сочиненная.) Как и в случае Клавдиева, важным оказывается это напряжение между перформером-джокером и той экстремальной субъективностью, которой он жаждет, но с которой, по определению, не может слиться. Потому что перформер – это субъект культурный, более того, изощренный, и потому подлинный стихийный эксцесс всегда остается вне его. Рецензенты «Июля», будто сговорившись, цитировали те фрагменты чтения Полиной Агуреевой квази-исповеди психопата, когда актриса прерывалась и пила воду из приготовленной рядом на столике чашки. Не думаю, однако, что речь тут шла лишь о подчеркивании великолепно отрешенного концертного исполнения гениальной литературной подделки «под аутентичный бред». Жажда, на которую намекал в этот момент сценический жест (тем более, в таком спектакле, который был крайне лаконичен в каких бы то ни было сценических жестах), – это жажда особого рода. Можно сказать, это жажда культурного субъекта познать инакость, от которой он, этот субъект, однако, остается так очевидно далек. Детали рассказа не складываются в переживание. Тщательность, гиперреалистическая точность подробностей начинают свидетельствовать о прямо противоположном – о том, что «другого», которого стремится познать субъект, может, и не существует, что этот «другой» – лишь плод его фантазий на тему эксцесса. Рассказ – это и есть тот путь, благодаря которому этот фантазийный «другой» и создается. Рассказ – это форма, в которой можно множить описательные подробности, создавая химеру, служащую не познанию реальности, а изощренному выражению эгоистических желаний суперкультурного субъекта.

РАССКАЗ КАК ПРОЦЕСС БЕСПРЕСТАННОГО ПЕРЕСОЗДАНИЯ ГЕРОЕВ

В связи с этим стоит вспомнить о том, что исследователи интерсубъективности назвали «интерактивным фантазматизмом». Так, ряд авторов считает, что «материнские значения», о которых речь шла выше, «отражают не только то, что она [мать] наблюдает, но также ее фантазии относительно того, что из себя представляет младенец сейчас и каким он должен стать. Для этих авторов интерсубъективность в конечном счете включает

интерфантазии. Это фантазийное взаимодействие является формой создания межличностных смыслов на скрытом уровне»[6].

Стоит задуматься, нет ли чего-то общего с «материнским» у «художественного фантазматизма». Ведь создания художника являются в определенном смысле его детьми. Возможно, именно такой род взаимоотношений и рассматривается в творчестве Вырыпаева: «Саша» и «Саша» кажутся куклами в руках артистов-кукловодов, но куклами, которых они оживляют не столько для рассказа о некоей объективно важной истории, сколько для разыгрывания собственной психодрамы. То есть, с одной стороны, «Саша» и «Саша» – абсолютные марионетки, объекты в руках их создателей, которые в любой момент могут воссоздать их совершенно новым образом. С другой стороны, эти произвольные изменения возможны и нужны именно потому, что сами перформеры – в целях, которые мы можем назвать «игровым самопознанием», – с этими персонажами себя определенным образом соотносят.

На примере вырыпаевского «Кислорода», таким образом, хорошо видна еще одна функция рассказа в современном театре. Рассказ позволяет вынести на всеобщее обозрение, проблематизировать подвижную, текучую структуру персонажа. Рассказ в «Кислороде» ведется в третьем лице, но, тем не менее, не создает однозначный, законченный персонаж. Он остается также рассказом о художнике, который создает, беспрестанно меняя его, этот персонаж. Создает не для того, чтобы как можно более достоверно и точно отразить бытие реально существующего человека или распространенного в социуме типажа, а создает себе двойника, для одному ему ведомых и уж точно эгоистических целей. В том, что сама конструкция персонажа у Вырыпаева этот факт обнаруживает, есть честность этого художника, которая не может не импонировать. Его можно упрекнуть, что он не желает исследовать и анализировать реальную действительность. Но, сочиняя свои бесконечные патологические истории, он, по крайней мере, не подает их как диагноз современного состояния общества/человека. Скорее, его фантазматические создания взращены, вскормлены на почве таких диагнозов, которыми полны сегодняшние СМИ.

Параллель с «материнским фантазматизмом» при анализе «художественного фантазматизма» Вырыпаева будет, как представляется, особенно полезна. С одной стороны, она вроде бы выявляет сугубую ущербность последнего, ведь интерсубъективные отношения матери и ребенка обычно служат главным аргументом в споре о том, познаваема ли реальность другого человека. С другой стороны, образ, который рождает экзистенциальная фантазия культурного субъекта у Вырыпаева, в определенном смысле является его ребенком, и отношения с ним – сродни именно той интерсубъективности, образцом которой являются отношения матери и ребенка. Не потому ли этот тип отношений вообще возможен, что ребенок является *порождением* своих родителей (и, конечно, отнюдь не только в физическом смысле). Мать во многом создала этого ребенка, это и дает основу для интерсубъективного их взаимодействия. Но это одновременно означает, что в основе – сходное фантазийное

[6] *Marshak M.D. Op. cit. P. 66.*

творчество, что процесс создания-пересоздания остается во многом таким же открытым, как и в творчестве художественном. И так же имеет свои границы, когда мать убеждается, что часто имеет дело с созданием собственной фантазии, а не с ребенком как таковым[7]. Художник, создатель фантазийного образа, который не равен ему самому, но который он страстно (до желания поглотить, вобрать в себя) стремится познать, непрерывно и заново его создавая, оказывается сродни так понятой матери. Так что не стоит пренебрегать анализом интерсубъективных отношений, (несмотря на всю их противоречивость), которые строит по отношению к своим героям их создатель-художник (зачем-то ведь строит!).

Комментарий по поводу роли рассказа в структуре тех сегодняшних театральных персонажей, где «я» постоянно перетекает в «он/она» и обратно, можно услышать и в спектакле Бориса Юхананова «Голем. Венская репетиция». Спектакль представляет собой открытый показ работы адептов юхананoвской «ЛабораТории» над пьесой Г. Лейвика «Голем», который имел место во время Фестиваля еврейского театра в Вене 18 марта 2007 года. В частности, тот показ сопровождался синхронным переводом. В спектакле, премьера которого состоялась в «Школе драматического искусства» в ноябре того же года, роли переводчиков были отданы артистам, и, соответственно, их присутствие коренным образом переосмыслено.

Случайности, спонтанность синхронного перевода оказались закреплены в тексте спектакля, абсолютизированы как ценность, продукт «автоматического письма», как немаловажная ипостась того, что произносится и происходит. Фигура «переводчика» вырастает в зримый образ – может, слегка пародийный – взаимоотношений актера с персонажем. Эти взаимоотношения подвижны, как магма; их амплитуда простирается от ироничной, даже убийственно-ироничной отстраненности, до лихорадочного, фанатического отождествления. Существует ведь какая-то внутренняя потребность перевода, когда переводчик порой не может не сказать о человеке, которого переводит, иначе, чем «он» или «она». И тогда на «оригинальный» субъект речи указывается (как указывает кукловод на свою марионетку). В другой момент потребностью становится страстное отождествление, перевоплощение, которое и помогает переводчику находить в чужом языке нужные слова и жесты. Переводчики, таким образом, то рассказывают о тех, кого переводят, то играют за них.

Можно услышать в этом и рефлексию по поводу интерсубъективного характера театрального творчества как такового. Все это вписывается в сложные размышления над судьбой творца и его творения, которое заключено и в мифе о Големе, над которым работают студийцы Юхананова, но, прежде всего, в самом решении проблематизировать, заново разыграть взаимоотношения режиссера как демиурга и актеров как его непослушных творений.

НЕПОСЛУШНЫЕ СОЗДАНЬЯ: ОТ ГОЛЕМА К ЧЕЛОВЕКУ-ПОДУШКЕ

Случай Юхананова, режиссера, которого сугубо философская проблематика театрального

[7] Хотелось бы подчеркнуть, что использование в данном контексте слова «мать» является условным, своего рода данью, с одной стороны, традиционному психоанализу, с другой стороны исторически сложившемуся в патриархальном обществе «разделению труда» и «разделению ролей». Современные феминистские теории, однако, подчеркивают, что словом «мать» маркируется, прежде всего, определенная социальная роль, в гораздо меньшей степени зависимая от роли в физическом процессе репродукции, чем от вышеупомянутого «разделения труда». В данном контексте, таким образом, под словом «мать» следует понимать родителя, способного к интерсубъективным отношениям со своим ребенком. То, что на практике таковыми оказываются в гораздо большей степени матери, чем отцы, лишь производное от сложившегося в обществе образца поведения, который независим от биологических факторов и в принципе может быть изменен в процессе изменения всего общественного уклада.

творчества занимает уже не первое десятилетие, – случай, конечно, предельный, но именно поэтому он и важен. Возникающие тут элементы «рассказа в третьем лице» непосредственно связаны с проблематикой творчества; однако имеет смысл предположить, что и во многих спектаклях его младших коллег такая связь присутствует. «Рассказ в третьем лице» не раз осмысляется как акт творения словом реальности. И при этом – реальности, которая представляется ее «родителю» чуждой, странной, начинающей жить своей собственной жизнью.

Пожалуй, наиболее показательный пример в драматургии последних лет – «Человек-подушка» М. Макдонаха. На фоне брутальных фарсов модного ирландца «Человек-подушка» выделяется элементом отчаянной самоиронии и автотематизмом. Герой «Человека-подушки», Катурян Катурян – писатель, пишущий исключительно истории-ужастики. Лишь один из его рассказов опубликован, что, однако, оказывается достаточным, чтобы полиция идентифицировала его как виновника осуществленных в округе зверских преступлений.

Первая сцена – жестокий и абсурдный допрос Катуряна Катуряна – полна соображений по поводу возможного влияния его изуверских выдумок на читателей… Понятно, что сам писатель придерживается другой позиции; однако следующая сцена заставляет его в этом усомниться: запертый после допроса в камеру со своим слабоумным братом, он убеждается, что тот действительно воспользовался его рецептами изощренных убийств – для проверки слова действием… Ключевое значение, однако, имеет

«Голем. Венская репетиция». ЛабораТория Б. Юхананова. Школа драматического искусства

интермедия между этими сценами (первая из целого ряда подобных «вставок»): мы знакомимся с одним из рассказов Катуряна Катуряна – о жестоких родителях, которые, дабы воспитать из ребенка гения, скрывали от него в чулане брата, мучая того по ночам. Так вот, в сцене с реальным братом выясняется, что рассказ вполне автобиографичен. А это, во-первых, снимает подозрение, что сочинение ужасных историй для Катуряна Катуряна – всего лишь циничное развлечение, и, во-вторых, выявляет важную деталь: это он сам, по крайней мере, в одном из своих рассказов, позволил реальности проникнуть в фикцию. И есть все основания считать, что это первоначальное смешение реальности и фикции и привело в результате (пусть и посредством читателя неполноценного, каким является его слабоумный брат) к обратной экстраполяции фикции в реальность…

Чем являются повествовательные «вставки» в структуре этой пьесы? Они занимают то место, которое раньше заняли бы монологи главного героя. Они звучат в моменты его одиночества; посредством их он разбирается с самим собой и с происходящим; посредством

их обращается непосредственно к публике (конечно, если режиссер сочтет это нужным, но в любом случае такая возможность в пьесе заложена). Мы не становимся, однако, свидетелями психологических самокопаний; нет здесь и прямых отсылок к тем персонажам, с которыми мы встречаемся в диалогических сценах драмы. А из непрямых отсылок будет, пожалуй, всего одна – к прототипам рассказа о «воспитании таланта». Рассказы Катуряна Катуряна – это «голые сюжеты». Они не блещут никакими эстетическими изысками; в сюжете они появляются явно не ради того, чтобы мы оценили их исключительные достоинства, которые свидетельствовали бы на суде в пользу Катуряна. По меркам высокой литературы Катурян Катурян – конечно, дилетант. Его письмо нацелено не на новое эстетическое качество, а на производство двойников, проходящих через экстремальный опыт мучения, подобный тому, через который прошел его брат, – опыт, который и сделал из Катуряна Катуряна писателя (хотя и не того гения, каким его мечтали видеть отец и мать, которых он, узнав правду, казнил).

Вряд ли существует в современном репертуаре другая пьеса, которая с такой наглядностью представляла бы эту столь интересующую сегодня театр структуру персонажа. Катурян Катурян – именно потому «дважды Катурян», что для самовыражения он, как ни крути, нуждается в идентификации со своим пребывающим вне норм братом. Брат становится его созданием, психически с ним слитым, что отнюдь не ограничивается тем, что теперь, вместо того чтобы сидеть в страшном чулане, он научился говорить и ходит в школу. В гораздо большей степени брат становится его созданием в том смысле, что Катурян Катурян, испытывая потребность примерить на себя его страдания, создает в своих рассказах все новые и новые проекции «брата-жертвы», жертвы, подвергаемой все новым и новым изощренным истязаниям. В пьесе не раз упоминаются, цитируются и, наконец, воспроизводятся ситуации рассказывания Катуряном Катуряном своих рассказов брату. Так фикция возвращается к тому, что ее породило. Досаду же и гнев Катуряна Катуряна на то, что брат не оставил фикцию на бумаге, а отправился с нею в жизнь, можно прочитать двояко. Брат – непослушное создание, не поддавшееся воспитательной работе по интеграции в нормальную жизнь. Но брат – непослушное создание еще и в том смысле, что вместо изначально проецируемой ему роли жертвы в итоге берет на себя из фикции и другую роль – мучителя. В конце концов, его поступок можно прочитать как бессознательный бунт против навязываемой ему роли.

Кирилл Серебренников, поставивший «Человека-подушку» (МХТ, 2007), значительно расширил проблематику «творца – непослушного творения». Уже в самой первой части спектакля возникают фантасмагорические фигуры Па и Ма, которые изощренно озвучивают на перкуссионных инструментах сцену допроса Катуряна Катуряна. Что это? Свидетельство того, что, несмотря на свой бунт, и сам Катурян Катурян является, в конечном счете, созданием своих родителей? Или, напротив, – намек на то, что уже эти родители – создания его фантазии и сам он является и действующим лицом, и жертвой той реальности, которую создает своими произведениями? Заставляя оживать на сцене героев рассказов Катуряна, Серебренников не устает подчеркивать, что это герои своевольные, готовые, кажется, в любую минуту взбунтоваться против буквы породившего их повествования. И на проступок брата Катурян, похоже, реагирует как на заслуженное наказание, настигающее его со стороны фикции. Особое значение приобретает сцена в камере, в начале которой Катурян Катурян рассказывает историю о Человеке-подушке, а в конце, узнав, что случилось, душит заснувшего брата подушкой, сам становясь, таким образом, тем Человеком-подушкой, который в его страшной сказке вовремя избавлял непутевых детей от ненужных страданий. Катурян Катурян как бы принимает те правила игры, по которым и его брат смешал фикцию с реальностью. Казня его, казнит и самого себя.

В том, как поставил «Человека-подушку» Серебренников, стартовавший в Москве «новой драмой», отчетливо различим жест самоиронии. Ключевым для спектакля стал образ письма, написанного кровью: в рассказе о «художественном эксперименте» родителей юный писатель сначала находит просунутую поддверь записку взывающего о помощи брата. Записка, написанная свиной кровью, оказывается фальсификацией, частью «художественного эксперимента». И лишь спустя много лет писатель обнаруживает в чулане труп ребенка с удивительно-светлым – хоть и написанным собственной кровью – рассказом.

Это – приговор художника самому себе, констатация вечного несоответствия его рассказа о страдании страданию подлинному. Балаганные, гран-гиньольные фигуры, сопровождающие в этом спектакле повествовательные вставки, становятся не данью цинизму и релятивизму, а, парадоксальным образом, выражением этого несоответствия. Рассказ пытается оставаться на уровне «сухих фактов», то есть стремится потрясать самими фактами, но высвободившиеся из-под давления авторского слова творения ерничают и дразнят своего автора.

РЕПОРТАЖНЫЙ МИНИМАЛИЗМ

Этот момент самоиронии особенно важен еще и потому, что поэтика рассказов Катуряна Катуряна из «Человека-подушки» во многом близка большинству *рассказов,* появляющихся на сегодняшней сцене. Они, прежде всего, представляют собой (или стараются быть похожими на) констатацию фактов. Как если бы любое сознание сводилось на уровень минимально развитого, способного лишь беспристрастно регистрировать события, даже самые невероятные и чудовищные, и без остановки переходящего к следующим.

Этим приемом, пожалуй, во многом определяется новаторство такого представителя новой немецкой драматургии, как Роланд Шиммельпфеннинг. Его пьеса «Арабская ночь», например, представляет собой ряд сменяющих друг друга монологов, в которых персонажи отчитываются о том, что с ними происходит. (Один, из героев, кстати, превращается в микроскопического гномика, попадающего в бутылку с коньяком, но не перестающего

оттуда вести свой дотошный репортаж.) Стоит сравнить постановку Каси Радушиньской в варшавском театре «Монтовня» (2007), вовсю использующую огромное пространство бывшего бассейна, где разместилась эта новая альтернативная сцена, – и версию Ласло Багошши (будапештский Театр им. И. Эркеня, 2004), в которой все действующие лица весь спектакль остаются сидеть на поставленных вдоль просцениума стульях. В постановке Радушиньской «Арабская ночь» превратилась в зрелищную сказку, спектакль же Багошши обнажил структуру драмы Шиммельпфеннинга как ряд параллельных повествовательных потоков.

К элементам повествовательного «отчета об ощущениях» современный театр, однако, обращается не только с подачи новомодных драматургов. Такими элементами, например, пронизан спектакль «Черная страна» Арпада Шиллинга (Театр мелового круга, Будапешт, Венгрия, 2004). Мало того, что на протяжении всего спектакля на табло, находящемся на заднем плане, беспрестанно высвечиваются все новые и новые эсэмэски с новостями. Единичные новости из этого беспрестанного потока служат исходным пунктом для актерских импровизаций, из которых спектакль и складывается. И во многих из них скупая «строка новостей» расширена именно до «репортажа», впрочем, тоже весьма лаконичного. Наиболее характерный пример – описание сцены нападения на банк с точки зрения двух пуль, вылетающих, соответственно, из пистолета грабителя и пистолета полицейского. Довольно странный ход для спектакля, заявляющего свою гражданскую ангажированность. Ведь ничего, кроме ощущения отчуждения от происходящего, похожего на отчуждение, возникающее у каждого из нас при восприятии реального потока новостей, эта сцена так и не добивается. Ход, однако, не странный для сегодняшнего мировосприятия. Вылетевшие из пистолетов пули весьма точно определяют физические параметры своего движения, смущение у них вызывает лишь столкновение с живой материей, но и оно преодолевается путем ее описательного анализа – по цвету, консистенции, силе сопротивления…

Стоит сравнить этот ход с описаниями фронтовых ощущений, например, из спектакля «Я – пулеметчик», чтобы убедиться: подобному типу описательного рассказа в современном театре отдается предпочтение и в случае субъектов, наделенных куда более развитым сознанием…

За таким описательным рассказом всегда стоит ощущение, что нам сегодня доступна лишь поверхность. Внутренняя реальность – будь то реальность близкого человека, как в случае дедушки из «Я – пулеметчик», или та реальность, что скрыта за строкой медийного сообщения, – для нас принципиально недоступны. Игровое, перформативное постижение – воссоздание в процессе рассказа чужой субъективности – остается единственной опцией. Статус, однако, этой воссозданной в таком рассказе реальности вызывает закономерные сомнения.

ЕЩЕ РАЗ О (НЕВОЗМОЖНОМ) РАССКАЗЕ КАК ФОРМЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭКСЦЕССА

В наших рассуждениях о функции рассказа в сегодняшнем театре

мы вновь вернулись к *рассказу как способу передать экстремальный опыт*. Способу, который, естественно, расценивается как несовершенный и неадекватный, но, тем не менее, как, возможно, единственный или, по крайней мере, один из немногих, доступных сегодняшнему восприятию.

В этом смысле «культ рассказа» сродни возрождению режиссерского интереса к повествовательным, описательным моментам греческой трагедии, связанным, прежде всего, с фигурами вестников.

Какое-то время назад казалось, что отсутствие в современном театре запретов на показ предельных состояний, брутальных событий упраздняет фигуру вестника и делает излишним описание происходящего вне сцены. Но режиссеры поколения 1990–2000-х обратили внимание, что «вестник» часто появляется как представитель того, кто говорить уже не может в силу своего физического или психического уничтожения (смерть, искалеченность, безумие), – и в сегодняшних «античных» спектаклях фигуры вестников неизменно намекают на этот внутренний раскол переживания и его репрезентации. Если современный режиссер отдает предпочтение статичному рассказу, то не потому, что действующие эстетические нормы не позволяют ему представить описываемое в визуально-зрелищной форме. Остановка действия, переключение с действия на рассказ становятся важными художественными знаками. Возможно, именно этот возрожденный интерес к аспектам античной драмы, которые отсылают к ее пра-истокам, интерес к атавистическому присутствию в

«Проклятие».
Старый театр. Краков.
Фото из архива театра

ней повествовательности, лучше всего объясняет и устанавливающийся на сегодняшней сцене «культ рассказа».

Поэтому заключить свои размышления хотелось бы анализом спектакля по драме, написанной на рубеже XIX–XX веков, которая сама явилась творческим переосмыслением античного наследия – «Проклятие» С. Выспяньского. Начиная драму чуть ли не бытовой зарисовкой обстоятельств жизни ксендза, который обзавелся незаконной женой и детьми, Выспяньский заканчивает ее сценой трагедийной. Жена ксендза, называемая в пьесе Молодкой, ради спасения детских душ посылает своих детей на костер, разведенный селянами для принесения языческой жертвы. Выспяньский тщательно прослеживает, как «темное царство» польской провинции домогается этой жертвы. По-разному озвученное «общественное мнение» требует от ксендза одновременно и разрешения на отправление языческого обряда, и соблюдения им самим предписанного католицизмом обета безбрачия. Со всех сторон Молодке намекают, что именно

она – причина царящей в округе засухи. Однако Выспяньский далек от того, чтобы оставить историю на уровне критики «темных нравов». Пусть на этот путь Молодку толкают темные, недобрые люди, но для нее самой это – просветление, пробуждение подлинно-религиозного чувства, предчувствие чуда.

Режиссер Барбара Высоцка, поставившая спектакль в краковском Старом театре, переносит происходящее в современную польскую провинцию, где, конечно, речь идет не о столкновении язычества с христианством и даже не о столкновении подлинного христианства с той формализированной, внутренне опустошенной версией католицизма, которую мы видим в спектакле. Лавина банальных, пошлых проклятий, открывающая спектакль, – это контрапункт к фигурирующему в заглавии понятию священного проклятия. В провинциальном польском городке, воссозданном в спектакле Высоцкой, ругать и проклинать пускаются лишь для того, чтобы получить от этого удовольствие. Используемый в этих проклятиях язык религиозности – лишь маска, под которой спокойно можно этому удовольствию предаваться. Жертвы здесь требует не суеверие, а раздражение.

Перекрестный огонь ругани, однако, к Выспяньскому очевидным образом «дописан», представлен как этюд на тему вырождения понятия «проклятия». В работе же с текстом во главу угла поставлено не действие, а рассказ. Тут Высоцка, с одной стороны, верна жесту Выспяньского, заложенному в повествовательном тоне его ремарок, которые в спектакле произносит Молодка. Совершенно оригинально, однако, то наполнение, которое придается и этому «введению в курс событий», и другим, значительно разросшимся по сравнению с самой драмой элементам рассказывания. Передавая ремарки героине, Высоцка лишила их звучание авторитетного, всеведущего голоса автора. Профилирующей в спектакле оказалась интонация рассказа главных героев о происшедшем с ними – рассказа будничного и в то же время выражающего непонимание, изумление, недоумение. Рассказ становится как бы оборонительным жестом, жестом несогласия, защитной броней. Ведь тем, что герои как бы без комментариев берутся просто пересказать события, они отказываются их интерпретировать. Порой обращаются к зрителям, как бы предполагая, что они разделяют их точку зрения и поэтому «комментарии излишни».

Однако главная неожиданность – в том, что взятый вначале тон «рассказа о самих себе» будет продолжен и в отношении кульминационного события «Проклятия»: транса, в котором Молодка решается отправить детей на жертвенный костер, а сама возвращается в поселок, терзаемая отчаянием. В спектакле об этом тоже только рассказывается – и рассказывается, прежде всего, самой Молодкой. Причем, рассказ этот не является актом интроспекции, «взглядом изнутри». Мы не получаем возможности заглянуть внутрь личности, проходящей путь мистериальной трансгрессии. Скорее, наоборот: Молодка остается в этом рассказе все той же, какой мы узнали ее раньше – саркастичной, острой, прожженной женщиной без каких

бы то ни было иллюзий. В каждом своем слове она сама удивляется тому безумному поступку, на который зачем-то (назло всем?) решилась. В рассказе она иронично передразнивает, отыгрывает и свою экзальтацию, и истерическую реакцию окружающих. Рассказ, который она ведет, это, таким образом, рассказ невозможный: он призван рассказать об эксцессе будто бы из «первых рук», в то время как сам рассказывающий в этот эксцесс как будто и не верит, не может себя с ним отождествить. И как можно отождествить себя с женщиной, решившейся отдать детей на жертву и саму себя затем бросающей на растерзание толпы? «Невозможный рассказ», однако, оказывается адекватной формой для выражения эксцесса за пределами репрезентации.

Ведущая рассказ Молодка сама горько смеется над происшедшим с ней, как над истерией, где все неуместно преувеличено, неуместно драматизировано. В финале она как ни в чем не бывало под ручку с ксендзом удаляется, произнося слова газетной хроники, звучавшие и в начале спектакля: «Дело было в Грембошове…». Эта присказка звучит достаточно парадоксально: ведь если «дело» действительно «было», в определенном месте и в определенное время, говорящей уже не должно быть в живых. Рассказ невозможен. Однако рассказ об эксцессе – это всегда рассказ невозможный.

В пьесе «Проклятие» Выспяньский стремился найти в современной ему действительности возможность осуществления ритуала и достижения катарсиса и одновременно с иронией и сарказмом, ему свойственными, вскрывал подкладку возвышенных эстетических конструкций, поверяя их грубой земной реальностью. Толпа, только что завороженно следившая за летящими в небо голубкой и голубками, как за душами свершивших священную жертву матери и детей, когда выясняется, что Молодка все еще жива, забрасывает ее камнями. Очищение, которое, казалось бы, только что, совсем как в античной трагедии, вызвало созерцание чудовищной жертвы, оказывается недолговечным, а героями вновь завладевают сумрачные страсти. У Высоцкой и рассказ о ритуале, и следующая затем финальная сцена оказываются в одной плоскости. Как ритуал жертвоприношения требовал *рассказа*, чтобы вообще быть представленным на сцене, так *рассказа* требует и финал, события которого вроде бы должны произойти на наших глазах, но оказываются также невозможны для адекватного *разыгрывания*.

Возводится ли этим «земной» финал к вершинам ритуала или, наоборот, ритуал низводится до уровня, на котором трагедия предстает всего лишь скандалом и неуместной истерией? Парадоксальным образом происходит и то, и другое.

В финале Молодка «преувеличивает» весть о своей собственной смерти, а значит, плодом истерического воображения можно рассматривать и рассказ о будто бы свершившемся жертвоприношении. Можно сказать, так наше восприятие примиряется с сюжетом, который мы (в применении к современности) склонны были бы рассматривать как невероятный и неправдоподобный. Одновременно тот факт, что от нас не требуют

веры в кровавый ритуал, парадоксальным образом заставляет нас серьезнее отнестись к этим фантазиям, как к пронзительным диагнозам отчаяния и опустошенности сегодняшнего человека. Этот человек живет в мире, где невозможно священное проклятие, есть только злобная ругань, а значит, невозможны ни жертва, ни очищение. Однако возможным оказывается «невозможный рассказ», рассказ об эксцессе, как о неуместном в повседневности взрыве трагического переживания жизни.

ГРАНИ РАССКАЗА

Изложенные выше соображения, естественно, не могут претендовать на исчерпывающий анализ «поворота к рассказыванию» в современном театре. Это, скорее, попытка наметить координаты подобного анализа, показать взаимозависимость «акта рассказывания» и других важных параметров сегодняшнего театра – прежде всего, структуры персонажа и заявленного художником соотношения с реальностью.

Подводя некий итог, хотелось бы отметить следующие – не обязательно выступающие одновременно при любом появлении *рассказа* в структуре спектакля – моменты:

1. Рассказ как свидетельство доподлинности, даже документальности (знак действительно произошедшей встречи с человеком, который сам рассказал свою историю);

2. Рассказ как способ существования исповедального дискурса, как прямого (в «вербатиме»), так и опосредованного, когда герой спектакля, перформер, рассказывает не свою собственную, а *стилизованную* под автобиографию историю вымышленного героя, на наших глазах создавая самого этого героя в слове и подвергая его непрерывным метаморфозам;

3. Рассказ как поле для создания героя-протея, героя-фантазма, беспрестанно изменяемого своим создателем;

4. Рассказ как способ вступить в контакт с инакостью, осуществить игровую, но, тем не менее, экзистенциально важную примерку на себя чужой истории; рассказ, в конечном счете, как поле интерсубъективных отношений, как познание «иного» в процессе его воссоздания в рассказе, где отождествление (рассказ от первого лица) и дистанцирование (рассказ от третьего лица) сменяют друг друга;

5. Рассказ как способ постижения/присвоения экстремального опыта, точнее, как способ выразить свою им завороженность и разыграть драму своей дистанцированности; обозначить – через игровую идентификацию с носителями такого опыта – вечно подвижные границы вечно ненасытного Желания;

6. Рассказ как форма репрезентации, позволяющей смешивать реальность и фикцию, «прививать» фикцию к повествовательно изложенному факту, – и преображение его в театре в интеллектуальную и эмоциональную провокацию, которая заставляет задаваться вопросами о статусе представленной путем рассказа реальности;

7. «Невозможный рассказ» как знак того, что опыт, о котором идет речь, выходит за границы репрезентации.

Виктор БЕРЕЗКИН

АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ

Преемственность сценографических поколений в случае Александра Боровского проявилась самым непосредственным и естественным образом: на генетическом уровне. Сын впитал коренные качества искусства Давида Боровского. Вот эти черты: четкая конструктивность мышления, энергия линии, лапидарность цвета, любовь к материальной подлинности фактуры, предмета, понимание действенной и игровой природы сценографического творчества, наконец, ощущение себя участником коллективного творчества, возможного только когда режиссер, художник и актеры составляют единую команду. Вместе с тем, Боровский младший – мастер с творческим лицом и эстетическими принципами, отличными от тех, что утверждал отец. А это значит, что, действительно, природа на нем «не отдохнула». Боровский младший занял место в первом ряду наиболее востребованных сценических дизайнеров современного российского театра.

В этой статье – о работе Боровского младшего с В. Фокиным, С. Женовачом, Л. Додиным. Не припомнится, чтобы один художник мог столь длительно и плодотворно участвовать одновременно в трех творческих тандемах с такими разными режиссерами. Не подлаживаясь ни под кого из них. Оставаясь самим собой, и в этом качестве – нужным и тому, и другому, и третьему. Не просто нужным, а во многом определяющим не только форму, структуру спектакля, но его решение в целом.

К моменту открытия в 2000 году здания Центра им. Вс. Мейерхольда, на Новослободской улице, где А. Боровский стал главным художником (оставаясь многолетним главным художником «Табакерки»), с Фокиным он сотрудничал в четырех постановках: «Еще Ван Гог…» (1998), «Три сестры» А. Чехова (1999), «Старосветская любовь» Н. Коляды по Н. Гоголю (1999), «Воздушный город» по комедии «Птицы» Аристофана (2000).

Спектакль «Еще Ван Гог…» делался как копродукция «Табакерки» и Центра им. Мейерхольда (тогда еще не имевшего своего помещения) и игрался на Старой сцене театра на Таганке. На сцене – пространство для эксперимента. Эксперимент заключался в том, что Фокин, как автор идеи и сценария, свел к минимуму вербальный элемент (в спектакле было лишь несколько отрывочных фраз героя и небольшой диалог). Действие выстраивалось пластически, визуально. Палату психиатрической больницы образовывала конструкция из больничных кроватей с голыми сетками[1]. Поднятые стоймя и выстроившиеся по периметру в ряд, они замыкали пространство с четырех сторон. Санитары откидывали переднюю «стенку», опускали на пол, – получалась кровать Ван Гога. Ее железная спинка (как и пижама героя) раскрашена желтой, синей, белой краской – из живописной палитры великого художника. В момент, когда его охватывало творческое вдохновение, этими цветами светились неоновые лампы на потолке. Начинался приступ – краски гасли. Поднявшаяся в первоначальное положение кровать

[1] *«Мы вспомнили – рассказывает В. Фокин, – о том, что мой первый спектакль, который делал Боровский - старший, тоже был связан с кроватями, с железными панцирными сетками. Мне захотелось еще раз с ними поиграть. Саша это сразу понял, почувствовал. Клетки из кроватей, образовывали особый мир, замкнутый, натуральный» // Из беседы с автором статьи. 2009, 16 октября.*

Ван Гога снова замыкала пространство. Герой умирал. Его сопалатники исполняли последний отчаянный «балет». Конструкция палаты как бы распиралась, растягивалась. Казалось, еще мгновение, и она разорвется под напором экспрессивного танца.

«Главное качество, которое я в нем ценю, – писал режиссер о Боровском, – это соавторство. Соавторство в настоящем, буквальном смысле этого слова. Мы вместе сочиняем спектакли… первый импульс пространства, сочинения будущего нового мира спектакля происходит у нас с Сашей. Я люблю, чего-то нафантазировав, дальше встретиться с ним, и мы начинаем работать вместе. Мне кажется, что идеальная работа художника с режиссером – это не когда он что-то там в мастерской у себя делает, а ты отдельно придумываешь, потом вы встречаетесь, и происходит разговор типа: «Это убери. Это нравится, это не нравится. Это доделай…», – а когда идет абсолютный процесс сотворчества»[2]. Такой способ работы для Боровского был наиболее привлекателен со времени первых постановок в Школе-студии МХАТ. С Фокиным ему было интересно, потому что он «из тех режиссеров-композиторов, сочинителей, которые не боятся ломать, кромсать, вырезать, переделывать, лепить все время заново. Помню, что во время работы над “Ван Гогом” был такой момент, когда все было уже готово, но возникла новая идея, и буквально за два-три дня до премьеры он все перелопатил»[3].

«Три сестры» ставились в Хельсинки. Месторасположение финского Национального театра – рядом с вокзалом – обусловило решение пространства. Художник визуально выразил лейтмотив пьесы: мечты чеховских героинь «в Москву, в Москву», то, что они «пребывают в состоянии людей, сидящих на чемоданах»[4]. Дом Прозоровых предстал как «зал ожидания». Дощатый планшет, дощатые стены – сзади и слева. Проем входа в глубине. Справа, вдоль края площадки, за которыми зияла пустота, – три длинных черных кожаных дивана с продавленными сидениями и спинками. Такие диваны характерны для казенных помещений. Слева – «островок» с четырьмя высокими пальмами (их когда-то посадил полковник Прозоров в честь появления на свет детей), запыленными, полузасохшими. На вращающемся круге «островка», под разбитым стеклянным потолком – именинный стол. Сквозь дыры в потолке на реплику Тузенбаха падал снег. Превращение дома в вокзальный зал ожидания, визуально очевидный для зрителей, но как бы не замечаемый находившимися в нем людьми, вносило особый драматизм в сценическое существование чеховских героев. В IV акте, когда раздавался выстрел, происходила (как и в финале «Ван Гога») сценографическая акция разрушения пространства жизни сестер. Уезжал в глубину, исчезал в небытии «островок» с пальмами и столом. Исчезала стена «зала ожидания». На опустевшей сцене оставалось черное кресло на переднем плане. Заключительные слова сестры произносили, сидя на краю площадки.

Создавая антрепризный спектакль «Старосветская любовь» по заказу Продюсерского центра А. Воропаева, Боровский при поддержке режиссера вместо обычно требуемого для гастрольных

[2] *Фокин. В. Об Александре Боровском // Из беседы с автором статьи. 2002, декабрь.*

[3] *Из беседы автора статьи с А. Боровским, 2004, март.*

[4] *Там же.*

А. Боровский с семьей.
Фото В. Сенцова

переездов упрощенного «чемоданного» оформления спроектировал не только вещественный мир жизни персонажей, но и сцену (со штанкетным хозяйством и черной стеной арьера), на которой спектакль должен был представать перед зрителями. По мысли художника, поскольку Пульхерия занимается хозяйством, ей нужен пол для сушения всяких трав, фруктов, овощей. В доме места для этого мало, и она использовала брошенный театр. Оформление придумано таким, что его можно поставить на любых подмостках.

Планшет застелен холстинами. На них «сушились подсолнухи, чеснок, орехи грецкие, лук, яблоки, кукурузы, травы какие-то – все в большом количестве, но по-хозяйски упорядоченно. Среди этих холстин стояли два лежака и на них "сушились" два старичка»[5]. Все, что им было нужно, например, ведро с водой, опускалось сверху на веревке. Слуги пребывали в проеме заднего входа, заваленном корзинами, из которых они появлялись и в которые исчезали. К концу жизни старичков проем пустел, как и все погрузившееся в полумрак сценическое пространство. В белеющем прямоугольнике возникало видение Пульхерии, и Афанасий Иванович уходил туда, в пространство небытия по световой дорожке, на которой рассыпаны зеленые яблоки, отбрасывавшие длинные тени.

Для спектакля «Воздушный город» Боровский разработал сценический дизайн площадного действа. Оно происходило под открытым небом, во дворе Исторического музея в городе Варна. Круглая дощатая арена приподнята над землей и лежала на растянутой тросами зеленой сетке, подобной тем, что используют для ловли птиц. Аристотелевские «птахи»-персонажи (в одеяниях из такой же сетчатой фактуры, в масках и босиком) разыгрывали представление на шаткой, неустойчивой «почве», покачивавшейся от каждого движения. Появлялись через люк и проем в задней стене. Стена – из белых магазинных упаковочных подставок для продажи яиц. Коричневыми яйцами на стене выложено название: «Птицы». Сценографический образ иронично намекал на происхождение обитателей птичьего царства из этих самых яиц.

В постановке «Арто и его Двойник» (2002) пространство Центра им. Вс. Мейерхольда стало «окружающей средой», единой для персонажей и зрителей. Те и другие сидели на венских стульях за столиками парижского кафе «Maldorado». Официанты разносили вино, кофе. Тапер наигрывал довоенные шлягеры. Время от времени на эстрадке что-то исполняли: кабаретные шансонетки, цирковые номера, сцены из «Сида», на ней оказывался герой спектакля, и оттуда его уволакивали санитары.

Одновременно с работой над «Арто» режиссер и художник готовили первый спектакль гоголевского цикла – «Ревизор» на сцене Александринского театра. Предложили современное режиссерское и сценографическое прочтение пьесы (к тому времени третье в творческой биографии и Фокина, и Боровского), но сделанное, как написано в афише, «на основе сценической версии Мейерхольда и Коренева. 1926».

У Боровского цитата из мейерхольдовской сценической версии –

[5] *Там же.*

опускавшееся на авансцену оформление второй картины (печка, крутая лестница, лежанка под ней). Зрители, большинство из которых мало что знали о постановке 1926 года, могли прочитать рабочую надпись (типа тех, которыми помечаются фрагменты оформления, хранящиеся на декорационном складе): «Конструкция. "Ревизор". Гостиничный номер. Театр Всеволода Мейерхольда». В отличие от мейерхольдовской версии, стенки убраны, и конструктивный каркас обнажен. Таким образом, Боровский сделал зримой конструктивистскую родословную оформления, ее эстетическую сущность: «аппарат для игры». Когда сюжет в гостиничном номере завершался, сценографическая цитата отодвигалась в глубину. Зрители могли видеть ее, как постоянное напоминание о мейерхольдовской версии. Еще одной цитатой воспринималось оформление основной части сценического пространства. Боровский воспроизвел декорацию, когда-то нарисованную рукой Гоголя: комната в доме Городничего, какой она представлялась писателю. Многократно увеличенная фотография рисунка (непритязательного, но имеющего документальную ценность, как авторская заметка на полях) стала графическим задником, изображавшим место действия.

Перед задником на стульях (точно таких же, что в гоголевском рисунке) сидели чиновники. Городничий появлялся через нарисованную дверь. Когда действие происходило в гостиничном номере, рисунок уходил вверх. В картине с Анной Андреевной и Марьей Антоновной вновь опускался, но не доходил на метр до пола, – внизу были видны ноги находившихся сзади чиновников. Их фигуры просвечивались уродливыми черными силуэтами карликов.

По замыслу режиссера и художника, в кульминационный момент сцены вранья опьяневшего Хлестакова его «фантазии должны материализоваться. И на его словах "Мой дом – первый в Петербурге" опускалась – как в старинном театре – декорация золотого бального зала екатерининского дворца с колоннадой, зеркалами, амурами, канделябрами, свечами. Особенно эффектно смотрелась эта декорация в Александринском театре в сочетании с барочной отделкой его зрительного зала»[6]. Декорация (как и фигуры персонажей) отражалась в зеркалах криво, искаженно, что усиливало театральную иллюзорность, мнимость, фантомность изображенной Боровским формулы русского классицизма. После отъезда Хлестакова декорация золотого зала по частям начинала исчезать. Уходили вверх, в подколосниковое сценическое «небо», стены. Потом зеркала. Последними – колонны. Снова опускался рисунок Гоголя. На его фоне, как и в начале спектакля,

В. Фокин

[6] *Там же.*

Макет к спектаклю «Ревизор». Первая картина. Александринский театр

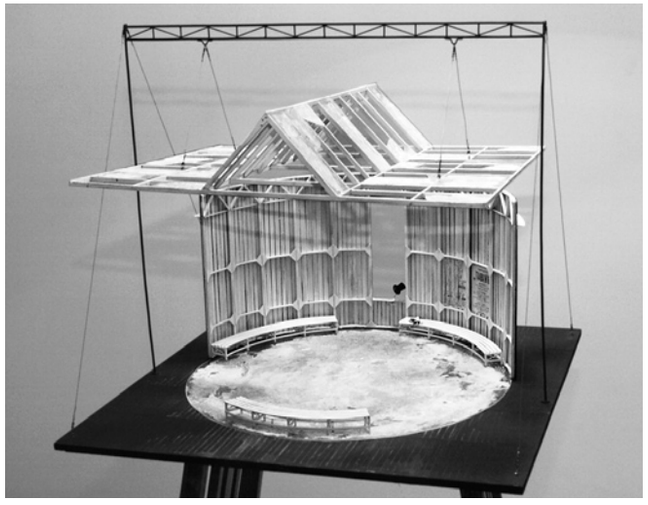
сидели чиновники. Из нарисованной двери со словами «К нам едет ревизор» выходил Городничий.

Второй пьесой Гоголя, поставленной Фокиным и Боровским, стала «Женитьба». На сей раз – за пределами России, в Сеуле. Решение пространства ничем не напоминало реальную бытовую среду существования персонажей, но точно отвечало смыслу сценического действия. По предложению режиссера, круглая площадка, на которой оно происходило, была превращена в каток. Гоголевские женихи произносили текст, скользя на роликах по белому прозрачному пластиковому «льду», падая в неожиданные моменты. На роликах перемещалась и невеста, Агафья Тихоновна. Перенесение действия гоголевской комедии на каток создавало ситуацию неустойчивости, скольжений, падений, смешных, забавных и драматичных одновременно.

Входя в зал, зрители видели на переднем плане дощатую стену темного цвета. Перед стеной – кушетка. На ней спал Подколесин. Слуга Степан, Кочкарев, сваха появлялись в большом окне посредине стены. Когда первая картина заканчивалась, Степан упирался в край стены, и она, двигаясь на сценическом круге, перемещалась в глубину, оборачивалась изнаночной вогнутой светлой стороной, становилась принадлежностью гостиной в доме невесты. На перекладинах висели коньки и старая афиша «Ревизора». У стены – полукругом лавки. Одна лавка, на колесиках, каталась по полу–«льду». Из дыр в стеклянной крыше падал снег, засыпая пространство этого «интерьера». Как на городском катке, из репродуктора звучала музыка разнообразного характера, в том числе «Катюша». Как и в первой картине, персонажи появлялись через окно. Когда в финале Подколесин вскакивал на подоконник, сценический круг со стеной начинал поворачиваться. Стена снова оказывалась на переднем плане в положении «занавеса». Подколесин прыгал с подоконника на кушетку, закрывался с головой одеялом[7]. Проем заполняли бросившиеся вслед за сбежавшим женихом персонажи, в центре фигуративной композиции – Агафья Тихоновна в свадебном платье.

Спустя год постановку «Женитьба» Фокин и Боровский повторили на Александринской сцене. Практически в том же виде, как в Корее. Единственное изменение: удалось найти – в Америке – особый пластик, на котором можно было кататься на коньках (в Сеуле персонажи скользили на роликах).

Корейской «Женитьбе» предшествовала работа над моноспектаклем «Шинель», копродукции Центра им. Вс. Мейерхольда совместно с «Современником».



Макет к спектаклю «Женитьба». Александринский театр

[7] «Мне всегда было непонятно: куда Подколесин прыгает? – рассказывает Фокин. – <. . . > это одно из самых главных обстоятельств. Изобразительно это надо решить. У нас окно рядом. Он туда однажды зашел, а потом прыгнул обратно на свой диван, закрылся одеялом – «не трогайте меня». Там, в том мире, на катке – снег, здесь – тепло, свечка, его мир, который он никому не отдаст. Никогда. Это все придумал Саша в результате наших сочинений» // Из беседы с автором статьи. 2009, 16 октября.

Спектакль ставился на новой Другой сцене, которой «Современник» обзавелся с помощью Боровского, руководившего ее строительством.

Визуальный образ спектакля и его определяющее – даже по отношению к исполнительнице роли Акакия Акакиевича М. Нееловой, – значение сформулировал Фокин, со свойственной ему четкостью видения пластической формы. «Для меня главный герой “Шинели” не Башмачкин. Главный герой – пространство. Оно может закрутить, завьюжить, уничтожить. <…> Шинель материализуется, очеловечивается. <…> Шинель стоит как памятник, в нее можно войти, жить в ней. И вдруг обнаруживаются дыры: просовывается рука, проваливается нога. Она для Башмачкина – конура, знак старой жизни в то время, как новая шинель – любовь! Она живет, движется <…> – во дворце, на Неве, шинель в самой гуще, танцует!»[8].

Драматический сюжет жизни Башмачкина строился на взаимодействии двух шинелей. Сначала – со старой, выцветшей, оборванной. Она сконструирована Боровским как жилище гоголевского героя, его убежище, где можно спрятаться и как-то существовать. Этот статуарный объект («архитектура» в форме костюма или костюм как «архитектура») высился на пустынных подмостках и в самом деле подобно памятнику. Новая черная шинель, чуть меньшего, но тоже намного превышающего рост Башмачкина размера, напротив, дефилировала в разных направлениях и воспринималась самостоятельным сценографическим персонажем – его пустотелой, безголовой самодвижущейся костюмной оболочкой. Пока она пребывала на сцене, старая шинель, опрокинутая на пол, лежала, беспомощно раскинув рукава, распахнувшись, зияя прорехами. В финале она снова становилась убежищем, на сей раз последним. В нее заползал умирающий Башмачкин и, свернувшись калачиком, застывал навек.

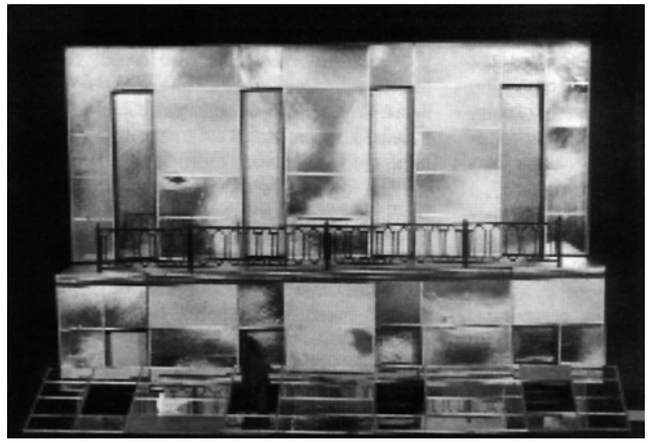
Пространство, которое «может закрутить, завьюжить, уничтожить», воплощало образ Петербурга. Если в «Ревизоре» этот образ возникал, как мечта провинциальных чиновников о столичной жизни, то здесь Петербург – сумрачно холодный, фантомный, промозгло туманный. Такое его ощущение Боровский выразил, замкнув сценическое пространство плоскостью, ассоциативно напоминавшей замерзшую, покрытую изморозью стену некоего петербургского здания и в таком качестве противостояла фигурке Башмачкина. Одновременно эта плоскость выполняла функцию экранной поверхности. На ней возникали теневые изображения мотивов гоголевского текста. Изображаемые мотивы находились за пределами сценического бытия действия героя, но имели решающее значение: это было то, с чем он столкнулся и что его погубило. Для сочинения фантасмагорически гиперболизированных, гротесковых, загадочных сюжетов пригласили И. Эпельбаума из театра «Тень». На поверхности стены – всеохватная пурга. Крупным планом – босая ступня портного, крутившая педаль зингеровской машинки. Бутылки, бокалы, фраки, цилиндры – атрибуты вечеринки. Зловещие силуэты грабителей. Расплывавшиеся пятна и контуры домов. В финале, после смерти Акакия Акакиевича Башмачкина, – волны наводнения. Они заполняли поверхность стены-экрана, обрушивались на город.

[8] Как войти в «Шинель». Заметки М. Токаревой на репетициях спектакля. // Московские новости, 2003, 9–15 декабря. С. 27.

Стена – основа сценического дизайна и спектакля «Двойник», второй части фокинской дилогии, показанной в Александринке спустя год после «Шинели».

Переход художника из малого открытого пространства «окружающей среды» (будь то подвал «Табакерки», зал Центра им. Вс. Мейерхольда или Другая сцена «Современника») в просторную замкнутую сценическую коробку барочного типа был органичным. Накопленный опыт оформления спектаклей в малоформатных пространствах сгодился и для бывших императорских сцен, на которых (кроме Александринки, также в Малом, а затем МХАТ, куда пришел вместе с С. Женовачом) художник начал работать в этот период.

В «Двойнике» композиция стены классической архитектуры вместе с площадкой второго яруса (обозначавшей то ли галерею «балкона», то ли «набережную») отвечала «местному колориту» повести и географии ежедневных хождений ее героя по Фонтанке в Министерство внутренних дел, где он служил. Сценографическая композиция создавала образ атмосферы Петербурга, какой ее ощущал Достоевский. С помощью света стена превращалась в огромное зеркало, треснутое, разбитое, с осыпавшимися кусками амальгамы. В его темной, бликовавшей поверхности двоились, троились, искажались не только персонажи разыгрываемого сюжета, но и зрительный зал. Классическая архитектура и великолепный декор Александринки вместе с заполнившей зал современной публикой оказывались частью созданной художником петербургской атмосферы.



Макет к спектаклю «Двойник». Александринский театр

Вслед за Гоголем и Достоевским на афише александринских постановок Фокина и Боровского появился Л. Толстой – «Живой труп». И здесь созданная художником сценическая среда воплотила точные черты «местного колорита», хотя была далека от описанных в ремарках интерьерных мест действия[9]. Действие московской пьесы Толстого происходило в подъезде петербургского дома начала XX века. Композиция сценографической конструкции металлических лестниц и площадок развернута во всю ширину и высоту александринской сцены. Впечатляла холодной стильностью литого, в стиле модерн, ажурного орнамента ограждений лестниц и площадок. Они визуально и функционально членили пространство по горизонтали, вертикали, диагонали. Изощренная красота декора рубежа XIX и XX веков, ставшая произведением сценического дизайна начала века XXI-го. В глубине – красивый витраж, единственное цветовое пятно в графичной конструктивной среде, предложенной в качестве места сценического обитания персонажа Толстого. Уйдя из этой среды и став «бомжом», Федя Протасов, по версии постановщиков, поселился в клетке бойлерной. Вместе с героем, лежащим на полу под голой лампочкой, клетка поднималась из-под сцены. В финале Протасов стрелялся в лифте, уносившем его вверх. Перенося место действия пьесы в подъезд, режиссер и художник создавали ощущение жизни «на юру», «на ходу», в ритме большого города. Хотели, чтобы в какой-то момент в подъезде появлялись грузчики, которые долго, тяжело тащили огромный шкаф – по лестнице, с площадки на площадку, не обращая внимания на персонажей, тесня их.

[9] *«В "Живом трупе" мне хотелось изначально дать, чтобы на сцене было ощущение холода, неуюта. Чтобы не сидели в гостиных, не разговаривали на диванах. <…> Образ Петербурга, петербургского сквозняка, <…> Выходя из квартир, спускаясь за газетами в домашних тапочках, люди накидывают пальто – холодно, дует. Вынуждены быстро говорить, быстро двигаться. Нет покоя. Все время какое-то напряжение.» // Из беседы В. Фокина с автором статьи. 2009, 16 октября.*

Макет к спектаклю «Живой труп». Александринский театр

Еще один образ Петербурга в версии Боровского предстал перед зрителями Большого театра – в фокинской постановке 2007 года оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского. Здесь главным стал мотив отражения. Мотив, характерный одновременно и для Петербурга, и для сюжета оперы. Отражение рисунка игральных карт (нижняя часть – это перевернутая верхняя) и отражение в воде зданий, людей, характерное для города на Неве. Сцена разделена мостом пополам по вертикали. То, что находилось на мосту (балюстрада, колонны, фигуры персонажей), и то, что над ним (окна, люстра, силуэты ампирной архитектуры), зеркально повторялось внизу. Мост воспринимался не в обыденном плане – он обозначал не второй уровень, а первый. Под ним – темная глубина, бездна, преисподняя, сценическое существование в которой возможно только как отражение.

В отличие от большинства других постановок оперы, спектакль Фокина и Боровского черно-белый. Черные костюмы (исключение – Графиня, когда она возникала в галлюцинациях Германна). Черная архитектура. Черные колонны, решетки, конструкция моста и пола. Все это рисовалось, вычерчивалось черными силуэтами на белом фоне. Вспоминает Боровский: «<…> вычитал в одной из книг, что

Макет к опере «Пиковая дама». Большой театр

в пушкинское время безумно стало популярно французское искусство силуэта. Вырезание. Рисование на светлом фоне черной краской. Я подумал, что это ключ к решению. Хотел, чтобы лица были немножно серы, губы тоже погасшие, обесцвеченные. Будь моя воля, я бы вообще выкрасил лица черным, и руки, и все остальное. Единственное цветное пятно – зеленый островок планшета: "поляна" в сцене пастурали и поле карточной игры (цвет зеленого сукна <…> был и в первой работе у папы, и во второй. Думаю, что и у любого другого художника он был бы. Никуда не деться»[10]).

В 2009 году Боровский сделал для Фокина еще одну сценическую версию петербургского пространства – в постановке «Ксения. История любви». На сей раз ощущение петербургского пространства передавали просторность и пустота открытой сцены Александринского театра[11]. Ее огромный объем – мир существования нескольких десятков персонажей драматической истории жизни святой Ксении, российской великомученицы. Истории многоэпизодной, охватывавшей разные времена.

Спектакль разворачивался на фоне задней стены Александринского арьера. Только к концу спектакля, когда стена с арками, лестницами, и колоколами на верхней галерее начинала приближаться, становилось понятно, что это – искусно выполненная декорационная копия настоящей стены. Однако, если у настоящей стены арки заложены кирпичной кладкой наглухо, то у декорационной – они в определенный момент отделялись от кирпичной кладки и выдвигались вперед.

Макет к спектаклю «Ксения. История любви». Александринский театр

Сквозь образовавшиеся «щели» зрители могли видеть в глубине арки и колокола капитальной стены арьера. Колокола звенели. Визуально – бутафорские, те, что на галерее декорационной стены, на самом деле – настоящие, с арьера. Возникало ощущение храмовости. В финале арки декорации, оказавшейся в предельно приближенном к зрителям положении, вровень с порталом, вновь закрывались кирпичной кладкой. Огромное пространство Александринской сцены полностью замыкалось – кончалась жизнь блаженной Ксении Петербуржской.

[10] *Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2007, 16 мая.*

[11] *«Я чувствовал, – рассказывает художник, – что эту тему нельзя декорировать. Нельзя придумывать декорацию. Мы сделали просто пустое пространство сцены Александринского театра». //Из беседы с автором статьи. 2009, 5 августа.*

Петербургский колорит создавал «затопленный» ров с водой на авансцене. «От дождей, от реки, от наводнения»[12]. Блики от воды, благодаря искусству художника по свету Д. Исмагилова, образовывали на порталах, во всем сценическом пространстве «фантастический ореол»[13]. Персонажи существовали в среде промозглой, влажной, характерной для города на воде, выраженной точно и просто, средствами театрального минимализма. Молитва героини, постоянно находившейся на своем «исповедальном месте», на ступенях «невской набережной», сквозь полосу лившегося на нее дождя. Фигурка Ксении сквозь струи дождя – визуальный лейтмотив сценической композиции, ее главный «крупный план».

«Работа над этими спектаклями, – подводит итог петербургским постановкам Фокин, – связана с нашим ощущением Петербурга. С мотивами присущих городу отражений в воде, фальши, обмана, расколотости. И театральности одновременно. Петербург – театральная декорация. Он живет своей отдельной жизнью. У него есть какая-то метафизика. Кажется, что в какой-то момент он может уйти под воду или, наоборот, выйти из воды»[14].

Первым александринским спектаклем Фокина и Боровского, где визуальная тема Петербурга отсутствовала, стал «Гамлет». Здесь художник предложил сценический дизайн вне времени и каких-либо примет «местного колорита». Спроектировал сооружение универсального характера, предназначенное для массовых зрелищ, спортивных и любых иных. Огромное пространство александринской сцены занял амфитеатр стадиона, повернутый изнаночной стороной к зрительному залу. Конструкция из дерева грандиозна, монументальна и одновременно ажурна, красива, воздушна. Графика ее вертикальных и горизонтальных ритмов строго классична – и многообразна, благодаря игре света (прямого, контражурного, бокового).

В истории российской сценографии вспоминается едва ли не единственный пример, когда местом действия художник делал сооружение подобного типа. Это – восточная

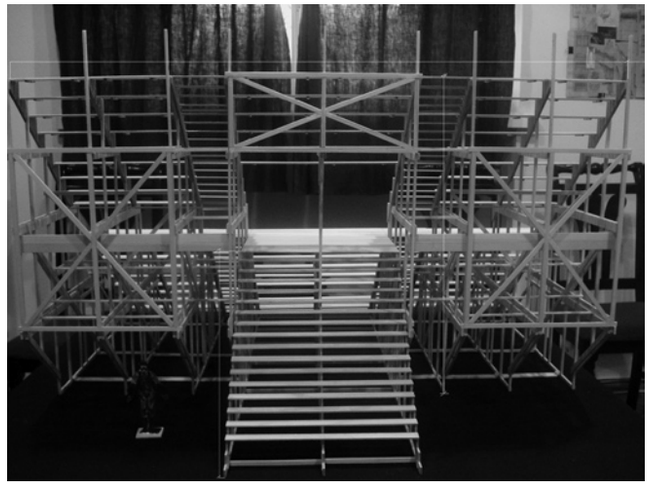
[12] *Там же.*

[13] *Там же.*

[14] *Из беседы с автором статьи. 2009, 16 октября.*

Макет к спектаклю «Гамлет». Александринский театр

Макет к спектаклю «Гамлет». Вид сзади



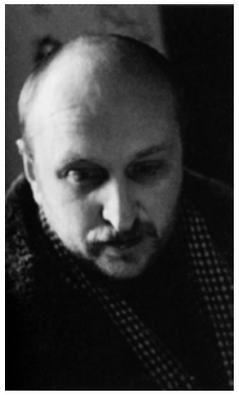
трибуна, выстроенная четверть века назад Д. Боровским старшим для одноименного спектакля «Современника». Сопоставление работ показывает не только эстетическую общность творчества отца и сына (четкая конструктивность мышления, любовь к материальной подлинности фактуры, предмета), но и различие. Композиция Боровского старшего создавала совершенно точный, ностальгически узнаваемый образ уходящей жизни, драматизм не сложившихся судеб героев пьесы А. Галина, людей совершенно конкретного времени и среды обитания. Сценический дизайн Боровского младшего, абстрагированный от реалий шекспировской трагедии, столь же точно, можно сказать, формульно, воплощал заданную режиссером ее интрепретацию. Тема александринского спектакля – фасад и изнанка. Фасадная жизнь клавдиева королевства – в глубине, куда обращен амфитеатр трибун. Изнаночная – на переднем плане, под трибунами и на ступенях ведущей к ним лестницы. То, что происходило на трибунах и в глубине, лишь просматривалось сквозь щели между рядами амфитеатра и лестничными ступенями.

При этом макет и конструкция на сцене были выполнены таким образом, что невидимые зрителям их стороны (задняя, боковые) были выполнены столь же совершенно, сколь и сторона видимая. И здесь Боровский младший следовал Боровскому старшему, который считал театральный макет художественным объектом, предназначенным для обозрения со всех сторон. Иначе говоря, конструкция александринского «Гамлета», создавая визуальную ситуацию для сценического воплощения темы фасада и изнанки, была художественным объектом, не делимым на фасад и изнанку.

***

Одновременно Боровский сотрудничал с С. Женовачом, режиссером совершенно иного склада, чем Фокин. «Он всегда жаждет доверительности, любви и тепла в отношениях с теми людьми, с которыми он работает, – рассказывает художник. – Я это особенно ощущал, потому что параллельно работал с Валерием Владимировичем Фокиным, режиссером очень жестким: жесткий рисунок, жесткая установка, и у меня такая же жесткая декорация. Мне приходилось все время как бы менять облик: у Женовача размягчался, а у Фокина становился жестким. Вообще-то я сторонник как раз такого жесткого и жестокого театра»[15].

«Размягчаться» в работе с Женовачом Боровский стал не сразу. В первых двух спектаклях в Театре на Малой Бронной, «Пять вечеров» А. Володина (1997) и «Ночь перед Рождеством» по Н. Гоголю (1998) предложил режиссеру сценический дизайн, достаточно «жесткий» – конструктивный по форме, рассчитанный на активное функционирование в процессе сценического действия. Коммунальную квартиру создавали двери. Разнородные. Входная, обитая дешевым дермантином с множеством звонков. Стеклянная, магазинная. Комнатная, со следами жизни хозяев (надписи, пришпиленные записки). На сценическом планшете (накладном, специально сконструированном для этого спектакля) двери располагались на разных планах. Перемещались



С. Женовач

[15] Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2004, март.

(передвигались актерами) каждая по своей колее вправо-влево. Выстраивались в композиции обусловленных пьесой мест действия. Наряду с функциональным обеспечением действия (пространственным, материально-вещественным), двери коммуналки, будучи срифмованными по законам поэтической образности, «передавали историю пути <…> – все время через них и сквозь них»[16]. «Местный колорит» (петербургский) создавало сумрачное свинцовое небо. На его фоне – силуэт скульптуры Аничкина моста.

И в гоголевской постановке художник предложил режиссеру сценографию, с которой актеры должны были играть-действовать. Она состояла из двух элементов. Они воплощали основные визуальные мотивы повести: характерные украинские плетеные тыны и луна как знак и образ фантастической ночи перед Рождеством. Луна – огромный блестящий металлический круг во всю высоту сцены. Второй черный круг такого же диаметра – плетенка тына. Перемещаемые по сцене актерами, круги перекрывали-замещали друг друга. На них залезали, по ним ползали.

Как бы ни «размягчался» Боровский, работая с Женовачом, он и здесь представал художником, склонным к эстетике сценического дизайна, которая понималась, претворялась им по-своему. Его конструктивно четкие композиции были активно действенным, содержательно емким, неотъемлемым компонентом спектакля. Напомним, что сценический дизайн предполагает проектирование для действия актеров пространства, абстрагированного, остраненного от изображения реальной обстановки среды пребывания персонажей[17]. Содержательный и функциональный смысл сценического дизайна раскрывается по мере развертывания сюжета пьесы, в ее контексте, в процессе игры актеров. Иначе говоря, все подвластные художнику визуальные средства выразительности (изобразительные, вещественные, фактурные, архитектурно-конструктивные, световые) направлены на создание сценического действия. Отсюда необходимость куда более высокой степени коллективного сотворчества и взаимосвязи с режиссером, нежели та, которая требовалась при создании декораций, изображающих места действия. Боровский всегда стремился к столь высокой степени коллективного сотрудничества с режиссером. «Главное качество, которое я в нем ценю – это соавторство, – пишет Фокин. – Соавторство в настоящем, буквальном смысле этого слова. Мы вместе сочиняем спектакли»[18]. Это же качество Боровского более всего дорого Женовачу: «Самое главное для меня в работе – это доверие, сговор, и если он возникает, то дальше тебя ведет уже некая сила, и уже не ты управляешь процессом, а процесс управляет тобой. Искусство театра – это искусство коллективное… Когда каждый привносит частичку себя – все получается, возникает нечто, что и есть искусство драматического театра…». А чуть выше: «Он обладает удивительным и редким на сегодня качеством – выдумывает пространственную театральную идею. В спектакле он предчувствует не только решение ритма, пространства, атмосферу, но предчувствует спектакль пластически,

[16] Там же.

[17] Изображение такой среды – бытовой, придуманной, фантастической – сфера компетенции другого типа оформления спектаклей, декорационного.

[18] Из беседы с автором статьи.

сценически, предлагая неожиданные мизансцены, какие-то интересные повороты»[19].

Благодаря полной поддержке Женовача, их совместному всесторонне продуманному, точно рассчитанному сговору, Боровский реализовал свою эстетику сценического дизайна в Малом театре, едва ли не последнем оплоте традиционного понимания искусства оформления спектаклей, реализовал в постановке «Горе от ума» А. Грибоедова (2000). Эту пьесу здесь (как, впрочем, и на других сценах) привыкли видеть в декорациях, так или иначе воссоздававших реальную обстановку места действия, дома Фамусова. Теперь актерам было предложено существовать среди абстрактных, ничего не изображавших прямоугольных плоскостей. Они различались только цветом: белые, охристые, синие. Перемещались параллельно друг другу вдоль сцены, каждая на своей «колее», подобно дверям в «Пяти вечерах». Их композиции менялись при переходе действия в разные пространства фамусовского дома. Добавлявшиеся единичные вещественные объекты (круглая изразцовая печь в стиле ампир, зеркало, бра, банкетка, стул) были хотя и точным, но всего лишь знаком обстановки. Отказ от ее воспроизведения обусловливался общим замыслом режиссера. Как вспоминает Боровский, Женовач «подчеркивал, что это поэтический спектакль, в котором актеры говорят стихами. Было решено полностью уйти от быта и выделить актера. Пришла идея фонов – человек на чистом фоне должен хорошо смотреться»[20]. Отсюда – принятие такого необычного для Малого театра сценографического решения участвовавшими в спектакле актерами. Они почувствовали себя органично: «нарисованные» режиссером на «чистых листах» прямоугольных плоскостей Боровского их фигуры смотрелись четкими выразительными силуэтами. Изобразительный аскетизм сценического дизайна оказался благодатным для звучания текста пьесы и для восприятия этого текста как главной художественной ценности спектакля. Здесь работал закон, сформулированный Р. Уилсоном: чем больше пространства вокруг фигуры актера, тем выразительнее не только его пластика, но и то, что он произносит (в драме) или поет (в опере).

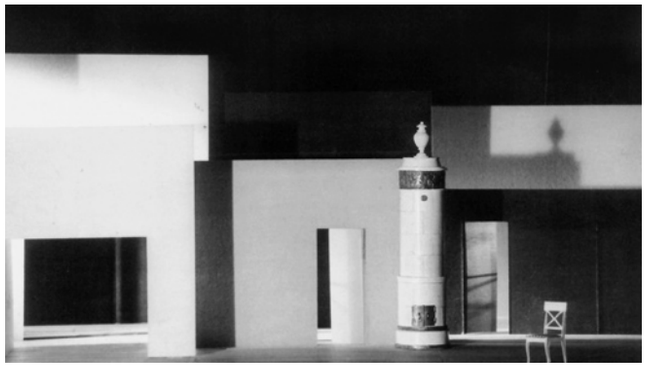
Вместе с тем, «супрематические» плоскости Боровского своими пропорциями («два квадрата, полтора квадрата, один квадрат») и цветом создавали обобщенный образ архитектуры русского – московского – классицизма. Иначе говоря, предложенный художником «аппарат для действия», при всей его абстрагированности и будто нейтральности по отношению к пьесе, в контексте ее сюжета обретал точную стилистическую адресность.

Сценографической формулой российской провинциальной (в данном случае – замоскворецкой)

[19] Женовач.С. Я за совместное творчество // Сцена. 2001, №17. С.13–14. В разговоре с автором статьи Женовач говорил: ««Александр Давидович – человек, для меня незаменимый. Он не только обладает режиссерским мышлением, уникальным чувством театра, чувством пространства. Он не просто выдумывает пространство спектакля, театра. Он еще и задает правила игры в этом пространстве. Он определяет разбор. <. . . > Александр Давидович на репетициях решает, определяет развитие пространства. Более того, если это композиция по литературному произведению, то я начинаю организовывать литературный материал, зная, какое будет пространство. Он всегда – зачинщик. Вокруг него всегда много театрального народу, не столько артистов, сколько технических людей, которые его уважают, ценят. С ними он все выдумывает. Он – человек команды. С таким человеком работать в радость. По-другому я уже не могу. Его вкус, его такт, его чутье определяют работу людей, которые вместе с ним. <. . . > Мне с Александром Давидовичем легко, радостно, я привык быть с ним вместе, быть рядом. Я чувствую себя с ним сильным. Именно с ним» // Из беседы автора статьи с С. Женовачом. 2009, 19 сентября.

[20] Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2004, март.

Макет к спектаклю «Горе от ума». Малый театр



архитектуры, а через нее – целого пласта национального уклада бытия стала декорация и следующего спектакля Женовача и Боровского в Малом театре, «Правда – хорошо, а счастье лучше» А. Островского (2003). В отличие от сценографического «мобиля» грибоедовской постановки (нечто подобное художник поначалу хотел сделать и здесь, «но Сережа в свойственной ему мягкой манере сказал: “Ну, может быть, мы еще подумаем.” Мы подумали еще, потом еще и еще, а потом решили, что все будет совсем просто – и дошли до такой простоты, что Сережа даже сам испугался»[21]), она была единой для всех актов, статичной, передававшей ощущение вековой незыблемости жизни. Пространство образовывал прочно сбитый мореный забор с узкой калиткой и запертыми на щеколду воротами. На протяжении спектакля они ни разу не открылись. Начинаясь у левого портала, забор шел перпендикулярно рампе в глубину, затем тянулся вдоль, через всю сцену, и уходил в правую кулису. Подразумевалось, что там, за пределами видимости зрителей, пространство двора продолжалось. Благодаря угловой конфигурации забора и его соразмерным человеку (чуть выше его роста) пропорциям все того же русского классицизма, только на сей раз – в его доморощенном деревенском варианте, возникало ощущение не замкнутости, а стабильности, устойчивости, надежности. Это ощущение усиливала игра света на сиявших чистотой белых полотнищах, что висели над сценой подобно тенту. На них падали созревавшие зеленые яблоки с предполагаемых деревьев и красиво рассыпались по белой поверхности. Зеленые яблоки были всюду. На скамейках, на лавке. Заполняли корзины. Покрывали пол. Они – лейтмотив урожайного лета, не только визуальный, но и физически действенный: их чистили, грызли, передавали друг другу.

Следующий шаг к созданию на сцене Малого театра обстановки реальной жизни персонажей был сделан в 2005 году, в постановке «Мнимого больного» Ж.-Б. Мольера. Декорация – просторный (десять метров глубины, шестнадцать метров ширины, шесть метров высоты) зал в доме Аргона. Выполненный добротно, с любовью, с желанием передать красоту и стильную гармоничность этого интерьера. Стены из светлых панелей орехового дерева. Высокие окна. Через них льется солнечный свет. Паркет. Камин. «Там такие декорации Александра Боровского, – восхищенно говорил в одном из интервью Ю. Соломин, – что их можно показывать в музее, сами по себе».

В работе над «Белой гвардией» М. Булгакова на сцене МХАТ (2004), Боровский предстал одновременно и стремящимся рядом с Женовачом «размягчаться», и сторонником «жесткого, жестокого театра». С одной стороны, на сцене были столь важные как для Булгакова, так и для режиссера предметы дома Турбиных: стол, пианино, печь, напольные часы, трюмо, кровать. С другой, жесткий драматичный образ вздыбившейся земли. Он воплощал ситуацию войны, сломавшей жизнь людей, их судьбы. Сценическая площадка круто поднялась правым краем вверх. Предметы дома Турбиных скатились влево, сбились, спутались, смешались, оказались

[21] Там же.

не защищенными в обнаженном враждебном им пространстве, под черным холодным небом. Разрушенность некогда уютного быта остро подчеркивал абажур, застрявший на крестовине уличного фонаря посредине покатой площадки. И еще, одинокая парта. Она стояла на «мостовой». Кренящаяся сценическая площадка (во втором акте наклон становился еще круче) – не только образ глобального катаклизма, зримый и ощутимый физически (в затрудненности, противоестественности существования здесь персонажей). Кренящаяся площадка – узнаваемый мотив реального места действия, примета киевского «местного колорита», Андреевского спуска, где находился дом Булгакова и жили его герои. В финале «жесткий» сценографический образ вздыбленного мира «смягчался» лирическим мотивом надежды на то, что, вопреки всему, жизнь с ее естественными человеческими радостями продолжается. На «островке» с остатками квартиры Турбиных зажигалась новогодняя елка. Одновременно начинали светиться огоньками все предметы и сценическое пространство.

В 2005 году на основе актерского курса Женовача в РАТИ была образована Студия театрального искусства. Не государственная, не муниципальная – частная. Хозяин, взявший на себя все расходы по обеспечению жизнедеятельности коллектива, в том числе финансирование реконструкции здания бывшего клуба при семейной золотоканительной фабрике К.С. Станиславского, предпочел оставаться неизвестным. Никоим образом не вмешивался в работу

Макет к спектаклю «Белая гвардия». МХАТ им. А.П. Чехова

режиссера, в формирование репертуара. Случай уникальный, не имеющий прецедента[22].

Рассказывает Боровский: «Замечательный человек, фантастический. Он не хочет, чтобы его имя называлось. Категорически. Это условия наших отношений. У него бизнес. Искусство для – него такая отдушина, о которой он, как я понимаю, мечтал. И вот все совпало. Он платит зарплату труппе и все остальное. То, что должно делать государство, делает один человек. История такого не помнит. Улицу он переименовал (она была Малая Коммунистическая) в улицу Станиславского. Он покупает всякие материалы о жизни Станиславского, его письма и тому подобное, – хочет организовать свой музей Станиславского.

Во дворе стояло здание, которое было театром при фабрике. Для народного творчества. Поэтому, когда думали, как назвать, хотели: "Фабрика театрального искусства". Но в это время был, к сожалению, расцвет "фабрик звезд" по всем телеканалам. Я пытался сохранить "фабричный" стиль, но утеплить его. Хотел, чтобы был не просто театр, а театр-дом. Чтобы там было уютно, комфортно. Чтобы не было ощущения

[22] Вот как оценивает это явление автор книги «Частный театр в России» Е.И. Стрельцова. «Студия театрального искусства <. . . > стала частным театром, какого еще не было в истории русской антрепризы. Высшая организационная форма <. . . >, к которой исторически пришел русский частный театр на рубеже XIX-XX веков, обрел новое качество. Крупнейшие хозяева театров тогда (Мамонтов, Корш, Суворин), давая деньги на театральное дело, сами определяли репертуар, вмешивались в ход репетиций, сами режиссировали или играли на сцене. Новое качество – в том, что современный меценат, финансируя дело и не афишируя своего имени, предоставляет полную свободу творчества Женовачу. Для инкогнито-мецената не существенны личные амбиции, но важна реализация художественной программы именно этого режиссера и педагога . . . Действия мецената продиктованы исключительно любовью к искусству, верой в режиссера и его актеров . . . » // Стрельцова. Е.И. Частный театр в России. От истоков до начала XX века. М., 2009. С. 528–529.

государственного учреждения. Надеюсь, что-то получилось. Во всяком случае, – по отзывам людей, мнение которых мы уважаем. Приходят люди. Буфет как домашняя столовая, все сидят за одним обеденным столом. Это некое единение. Еще будут висеть фотографии рода Станиславского. Люди сидят во всех уголках и едят яблоки.

Строительство шло почти три года. Работать было безумно интересно. Это редкий случай, когда практически не было никаких запретов на фантазию и никаких ограничений. Мы могли делать, как хотим и из чего хотим. Конечно, все предложения обсуждались. Конечно, много спорили, как и положено, но все разумное принималось. Теперь надо обживаться.

Сейчас этот же человек предложил мне сделать там же рядом маленькую гостиницу. Она будет называться "Вишневый сад". И во дворе будет высажен вишневый сад. В гостиницу будет превращен старый особняк, который восстанавливается. У меня есть идея (о ней заказчик еще не знает). Поскольку там семнадцать номеров, то, может быть, сделать: "комната Раневской", "комната Гаева", то есть разбить по персонажам.

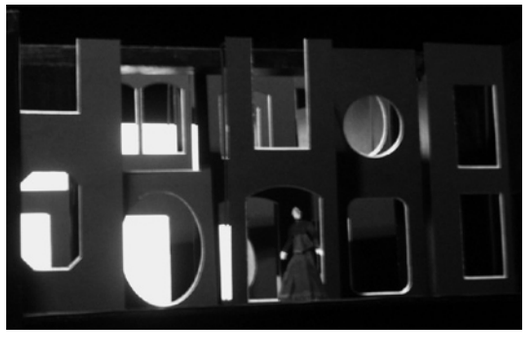
Он – молодой человек, 36 лет. Фанат студенческого спектакля Женовача "Мальчики". Посмотрел восемнадцать раз. Их познакомили. Оказалось, что он видел и "Владимир третьей степени"»[23].

Пока шла реконструкция здание, спектакли Студии игрались на сцене Центра Вс. Мейерхольда. Это были постановки, осуществленные Женовачом и его учениками в РАТИ. В 2006 году показана премьера – «Захудалый род» по Н. Лескову. Спектакль-воспоминание. В основе сценографического решения – старинный альбом. Только «пустой, без фотографий – грустное зрелище»[24]. Отороченные золотой каймой, увеличенные до размеров сцены, страницы альбома стали стенами дома дворянского поместья «захудалого рода» Протозановых. Окна и двери – зиявшие пустотой прорези для фотографий разного размера и конфигурации (прямоугольные, овальные, круглые, шестигранные). Сквозь прорези передней страницы-стены виднелись задние. «Получается такая бесконечность <…> архитектурный лабиринт. Гамма – черно золотая, немного катафальная. И костюмы тоже черные с золотом»[25]. Когда в оконных и дверных проемах этого дома-скелета «альбомной»

[23] Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2008, 19 июля.

[24] Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2006, 26 марта.

[25] Там же.



Макет к спектаклю «Захудалый род». Студия театрального искусства

Сцена из спектакля «Захудалый род»

архитектуры появлялись персонажи, они застывали в статичных позах, как на фотографии. Рассказывали, читали по ролям лесковское повествование. И лишь в некоторые моменты выходили из «рамок» на сцену и становились действующими лицами, разыгрывавшими тот или иной эпизод.

Следующая постановка Студии – «Игроки». Если в фокинской «Женитьбе» сценографическое решение места действия, как катка, обусловливало пластику неустойчивости, скольжений, падений как суть сценического существования гоголевских персонажей, то здесь совсем иное. «Все однообразно. Есть стол. Есть стул. Есть человек. Есть карты. Вот, собственно, и все… Сделали одинаковое пространство… Ломберные столы. Стулья… персонажи в одинаковых костюмах»[26]. Одинаковые костюмы – черные длинные пальто, черные шляпы у игроков. Снимая верхнюю одежду, они оказывались все в одинаковых черных пиджаках, брюках, жилетах, галстуках и накрахмаленных белых рубашках. Садились спиной к зрителям каждый за свой стол зеленого сукна. Одновременно чиркали спичками, зажигали свечи. Когда в какие-то моменты гас верхний свет, от огней свечей на белой стене возникала фантасмагорическая абстрактная графика теней столов, стульев, канделябров. Столов – девять. Они симметрично расставлены на сценической площадке. По ее периметру – девять черных колонн, окруживших «зону игры» (театральной и карточной вместе). Когда в финале Ихарев кидал колоду «Аделаиду Ивановну» в черный проем входа, колоны начинали качаться, крениться, вращаться. Приходил в движение и серебряный бюст Н.В. Гоголя на черном постаменте, что на протяжении спектакля стоял слева у площадки «зоны игры». Он как бы наблюдал за карточными манипуляциями своих героев и, разочаровавшись, отворачивался. На аплодисменты зрителей – автору, к которым присоединялись артисты, бюст писателя поворачивался лицом к залу.

Макет к спектаклю «Игроки». Студия театрального искусства

Строительные работы по реконструкции здания на улице Станиславского были завершены в начале 2008 года. В мае на сцене своего дома «женовачи» показали «Битву жизни» по рождественской повести Ч. Диккенса. Решение пространства «возникло в принципе очень просто. Вообще все возникает просто. Долго думается, а потом – раз и просто».

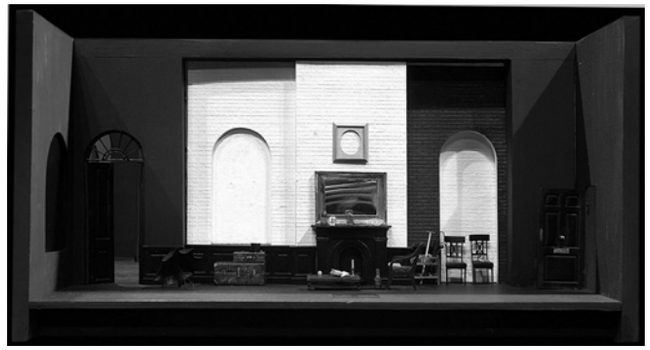
Заметим, что так – «очень просто» – Боровский работает не только с Женовачом, но и с Фокиным, и с Л. Додиным. В этом он также следует Боровскому старшему.

«Мне хотелось, и об этом мы договорились, сделать киношное пространство. Настоящее. Мы поехали в Лондон. Походили по местам, полазали, понюхали. Хотел

[26] *Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2008, 19 июля.*

восстановить <…> совершенно реалистически уголок английского дома. С зеркалом, креслом, огнем. Костюмы – абсолютно диккенсовского времени. А так как потом возникла идея репетиционности, чтения по ролям, незаконченности, <…> кто-то приходит в репетиционном одеянии, кто-то в своем. В этот момент появилось что-то живое, как нам кажется»[27].

Центр композиции «уголка английского дома» – камин. Горел настоящий огонь. Старинные часы показывали реальное время течения спектакля. Над камином – зеркало в позолоченной раме на беленой кирпичной стене. Такие же стены с нишами, справа и слева от камина. Сидя в креслах около уютно горящего камина и держа листки с текстом, актеры произносили слова своих персонажей. Создавалось ощущение незыблемости тепла домашнего очага. Трансформация пространства происходила поначалу незаметно, ненавязчиво, зрителями осознавалась не сразу. В конце первой части отъезжала правая стена с нишей. Во второй части – левая. Затем амальгамная поверхность зеркала, отделяясь от рамы, отступала в черную глубину сценического пространства. В финале отъезжала и рама вместе со средней стеной. На сцене оставался камин с часами и горящими свечами в подсвечниках. Теперь, после окончания сюжетного повествования, камин был уже не элементом места действия («уголка английского дома»), а инсталляцией. Самоценным произведением визуального творчества, воплощавших образ «очага жизни» в широком смысле этого понятия. На фоне инсталляции режиссер завершал спектакль «стоп-кадром», картинной групповой мизансценой участников спектакля.



Макет к спектаклю «Битва жизни». Студия театрального искусства

Макет к спектаклю «Битва жизни». Вид сверху

«Предложенное Александром Давидовичем чтение у камина, – вспоминает режиссер, – придало эмоциональный завал всему спектаклю. Родилась финальная мизансцена: все персонажи сидят у камина и дружно перелистывают страницы текста Диккенса в такт биения своего сердца. Наивная, трогательная старая история наполняется сегодняшним смыслом. Домашнее чтение у камина – то, что делает семью семьей. Не только в английской культуре, но и в русской всегда за столом, под лампой собирались, читали новый роман, перечитывали любимое знакомое»[28].

[27] *Там же.*

[28] *Из беседы автора статьи с С. Женовачем. 2009, 19 сентября.*

Малая сцена театра на улице Станиславского открылась в феврале 2009 года постановкой «Река Потудань» по рассказу А. Платонова. Инсценировка писалась после того, как было найдено решение пространства. То, что герои Платонова, и отец, и сын, – столяры, определило фактуру: неструганая доска, как материал, с которым они работали. Доски, поставленные вертикально, «сушащиеся», образовали стены. Каждая – пронумерована. «Все в жизни имеет свой номер, – рассказывает художник о возникновении этой идеи. – Рождается человек, умирает – ему ставят "инвентарный номер". И в жизни у человека есть номер – телефонный»[29]. Когда какие-то доски вынимаются, их номера выпадают. Первая доска под номером 35. Предыдущие тридцать четыре номера – у табуреток, на которых сидят зрители. Табуретки (а также шкаф, маленькая табуреточка для ребенка героя) сколочены как бы в той же столярной мастерской, где работают персонажи.

Табуретки для зрителей поставлены вдоль трех стен комнаты. Первоначально хотели, чтобы зрители сидели за длинным столом из досок, положенных на козлы. Общее застолье, во время которого актеры рассказывали бы историю, случившуюся на реке Потудань. Отказавшись от этой идеи и поставив табуретки по периметру, ощущение единой «окружающей среды» сохранили. Зрители чувствовали себя в одном пространстве с персонажами, как бы подглядывали за ними. Все происходило очень близко, совсем рядом.

Был в спектакле и визуальный образ реки Потудань. Ее изображала выемка-«борозда» в кирпичной задней стене. Этот «шрам» строители во время реконструкции предлагали заделать. Боровский настоял, чтобы сохранить.

В мае 2009 года – инсценировка повести «Три года» А. Чехова.

«Три года» (как и предшествовавшие спектакли Студии) – инсценировка прозы. Придуманный Боровским сценический дизайн оказался неожиданным для зрителей, которые читали повесть. Особенно для чеховедов. Не было и намека на описанные писателем места жизни героев: провинциальный городок, московский купеческий дом, амбар-контора. Отсутствовал так называемый «чеховский колорит», какие-либо предметные, изобразительные, костюмные, фактурные указания, где и когда происходит действие. Такие указания присутствовали – косвенно, по ощущению, – только в первом варианте. Режиссер и художник обратили внимание на то, что «героиня Юлинька рассказывает очень подробно, как ее тронул один живописный пейзаж, на котором изображен мостик через речку. Мы решили сделать такой пейзаж и мостик, и чтобы герои оказывались в двух положениях:

[29] *Из беседы автора статьи с А. Боровским. 2009, 5 августа.*

Сцена из спектакля «Река Потудань». Студия театрального искусства

внизу – наверху, внизу – наверху». Березовая среда – российская. Фактурно, изобразительно узнаваемая. Лирическая, поэтическая. Напомним: березовая роща финала в классических декорациях В. Дмитриева к «Трем сестрам» 1940 года, а на рубеже 1960–1970-х годов – березовый «душевный храм» Э. Кочергина и орган из березовых стволов у Боровского старшего в постановках спектаклей о Чехове «Насмешливое мое счастье». Решение идти другим путем у Женовача и Боровского младшего возникло неожиданно, но твердо и убежденно. «Как-то однажды, – рассказывает Боровский младший, – мы ехали с Сергеем Васильевичем ко мне на дачу. Заглох мотор. Вызвали фирму "Ангел" (спасение на дорогах). Ждали их приезда, сидя на бровке. Смотрели на березовую рощу (в спектакле у нас основа должна была быть березовая – березовый мостик, березовые стволы). Говорили о разном. О кладбище. Об оградах. О "Палате № 6". О том, что в конце концов мы все пациенты. И вдруг, молниеносно родилась идея "палаты". То ли общежитие, то ли кладбище, то ли больница. Железные кровати. На них рождаются, на них умирают, и зачатия происходят там же»[30].

В результате перед зрителями предстала композиция сценического дизайна из двенадцати голых металлических кроватей. Выразительная пластически, конструктивно. Однако ее художественный смысл вне контекста спектакля, без сценического действия актеров не читаем. Вряд ли кто-либо, не зная для какого произведения она предназначена, может сказать: «Это Чехов».

Композиция развернута во всю ширину, глубину и высоту сцены. Кровати – вдоль и поперек, на первом плане и на заднем, внизу и наверху. У каждого персонажа – свое место, своя ячейка, отличавшаяся формой, рисунком, конфигурацией спинки (прямые, закругленные, с шарами, без шаров). Только герой, Лаптев, свободно перемещался в этом кроватном «улье» из одной «ячейки» в другую, взбираясь, перелезая через спинки. Он был в длинном черном пальто, надетом на исподнее и в тапочках на босу ногу. В исподнем и босиком – остальные персонажи. При том, что они произносили текст так, как он написан Чеховым и звучал в бытовой среде повести, то есть без какого-либо даже малейшего акцентирования мотива «палаты», «больницы», этот мотив мог быть воспринят зрителями только визуально: благодаря облику персонажей и сценическому существованию на кроватях, на голых пружинных сетках[31]. Исподволь звучал и мотив кладбища. С могильными оградами могли в какие-то моменты ассоциироваться ажурные кроватные спинки. Но когда в процессе

[30] *Там же.*

[31] *Режиссеру и художнику «была важна звуковая память скрипа пружинной кровати (скрип – как бы "музыкальное оформление" спектакля, написанная композитором музыка звучит только в конце первого и второго актов). Металлические звуки создают атмосферу» // Там же.*

Сцена из спектакля «Три года». Студия театрального искусства

репетиций похоронный мотив возник более определенно[32], от него отказались.

Выразительность композиции «пирамиды» металлических кроватей, ажурно красивой и вместе с тем жестко функциональной, подчеркивалась мастерской работой художника по свету Д. Исмагилова. Свет шел не только извне конструкции, но изнутри, снизу. Для этого разобрали планшет, заменили решеткой. Единственное, что мешало, это положенные на кровати пальто – для того, чтобы исполнителям, прежде всего женщинам, не лежать весь спектакль на голых сетках. Но произошло неожиданное. Во время репетиции «актрисы подошли и сказали: "Давайте мы попробуем без пальто". И легли на голые сетки. Мужчинам стало неловко, и они тоже убрали пальто. Лежали на голой сетке, скрипели <…> в результате спектакль очень выиграл. Мы ушли от быта. Там только два предмета реквизиторских – зонтик и бутылка с водкой, больше ничего. При том, что пространство получилось живое»[33].

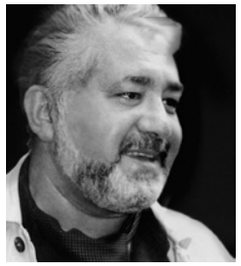
Завершала спектакль, как и в «Битве жизни», групповая мизансцена – коллективный портрет персонажей, в котором идея общей «палаты», «больницы» впервые прочитывалась со всей ясностью. В центре – врач в медицинском халате и шапочке, вокруг – его «пациенты» в исподнем, босые. Стоп-кадр, застывший, пока зрители покидали зал.

***

В 2008 году началось сотрудничество с Додиным. После двухлетнего перерыва, с момента, когда был показан «Король Лир» со сценографией Боровского старшего, эта фамилия снова появилась на афише МДТ. Решение Додина пригласить Боровского младшего воспринималось как естественное и мудрое. Боровский младший обладал всеми теми качествами – профессиональными, человеческими, – которые режиссер ценил в Боровском старшем. К профессиональным относится умение находить сценографические решения простые по форме и точные по смыслу. К человеческим – чувство партнерства, товарищества, толерантность и надежность в совместной работе. К моменту приглашения в МДТ таким Боровский младший зарекомендовал себя в десятилетнем сотрудничестве с Фокиным и Женовачом. Додин понял, что Боровский младший сможет не только поддержать визуальную культуру его театра на заданном Боровским старшим уровне, но сумеет сделать это адекватно, согласно его, Додина, режиссерской стилистике. Поверил в способность художника органично и плодотворно вступить в третий творческий тандем – и не ошибся. Первые совместные спектакли подтвердили правильность сделанного режиссером выбора.

Сначала Додин дал Боровскому сразу две пьесы, «Бесплодные усилия любви» У. Шекспира и «Долгое путешествие в ночь» Ю. О'Нила.

«Шекспира я долго не знал как делать, – вспоминает Боровский. – Даже предлагал Льву Абрамовичу взять другого художника». «Не знал, как делать» на сцене «парк вокруг дворца короля Наварры», где происходит действие шекспировской комедии. Напомним, что три с половиной десятилетия назад над аналогичной проблемой думал Боровский старший, когда сочинял сценографию спектакля «А зори здесь тихие». В том таганском спектакле деревьями стали



Л. Додин

[32] «В сцене, когда Юлинька выходит замуж, все персонажи вставали на кроватях с букетиками пластмассовых цветочков (я их на Ваганьковском кладбище покупал). Потом, когда умирала сестра, они оставляли эти цветочки на кроватях. Было страшновато: пластмассовые цветочки на всех кроватях» // Там же.

[33] Далее Боровский приводит еще один пример особого отношения молодых женовачовских актеров к своей работе. «Нам очень дорого, что исполнительницы роли Нины Лаптевой сами предложили, чтобы после того, как их умершую героиню уносили, они в конце спектакля не выходили на поклон. Думаю, что для актера такой поступок – мужество. Тем более, если успешный спектакль. Очень трудно не получить свою порцию аплодисментов, <…> Я хорошо помню, папа говорил: как было бы грандиозно, если бы актер, игравший чеховского Иванова, не выходил на поклон. Все кланяются, а его нет, его персонаж застрелился» // Там же.

поднятые вертикально дощатые борта кузова военной полуторки. То есть проблема решалась путем трансформации сценографии в процессе игры-действия актеров. Для Додина в 2008 году ничего подобного не требовалось. Время, когда он использовал приемы многократно трансформирующейся сценографии (например, в «Братьях и сестрах») прошло. Теперь режиссеру в большинстве постановок требовалось пространство, воплощавшее образ среды сценического существования актеров. Аналогичные задачи решал и Боровский, когда работал с Фокиным и Женовачом.

Думая, как сделать на сцене парк, «вспомнил картинку, которую видел в Италии: зеленое поле, черные стволы и яркое солнце. На сцене – пять то ли стволов, то ли колонн, то ли фаллосов, – кому как угодно это воспринимать. История любви, история молодая. Стволы сделаны из фанеры, темно-коричневого цвета. Внутри них – люки, чтобы можно было актерам не выходить из кулис, а появляться из-за дерева»[34]. «Как в лесу. Они могут возникнуть за одним деревом, исчезнуть за другим, выглянуть из-за третьего и так далее. Ушел один – вернулось двое. Ушли двое – пришли трое, четверо. Некий лабиринт»[35].

Так выглядела прирезка макета, которую Боровский привез в Петербург и показал Додину. Идея режиссеру понравилась, но показалась несколько жесткой. Начались поиски смягчения. Художник прорезал в стволах окошки, они придали деревьям «архитектурность» – в какие-то моменты вертикальные объемы могли восприниматься и как крепостные башни. Но главное – окошки, когда в них были вмонтированы проекционные диски с прорезью листвы (гобы), дали возможность создать атмосферу леса, залитого солнечным светом. «Получился эффект как у Куинджи: сильные лучи солнца становятся видимыми»[36]. Придуманный художником театральный лес как место для «бесплодных усилий любви» юных шеспировских героев в глубине огражден белой балюстрадой. Стоят деревья на «дворцовом» паркете. «Вот, собственно, и все. Больше ничего и не надо»[37].

В отличие от шекспировской комедии, «Долгое путешествие в ночь», как и предложенная Додиным спустя год для работы другая американская пьеса, «Прекрасное воскресенье для пикника на озере "Разбитое сердце"» Т. Уильямса, предполагали среду бытовую. Драматургические ремарки описывали место действия подробно, детально, каким оно могло быть в жизни. О'Нил – общую комнату в загородном доме Джеймса Тайрона. Очень подробно и конкретно – расположение окон и вида за ними; дверей, помещений, куда двери ведут; предметов обстановки, вплоть до содержимого книжных шкафов (дается длинный список заполнявших их книг). Все так, как запомнилось писателю, вспоминавшему дом своих родителей. Боровскому воссоздавать эту картину было неинтересно. Он сделал местом действия террасу. Выдвинул ее на первый план, вплотную к первому ряду зрительских мест. Очерчивавшие пространство балюстрада, крыша на четырех высоких столбах, приподнятость над планшетом площадки террасы и помоста, ведущего к ней от входа в дом, все это создавало ощущение сцены на сцене. При

[34] И здесь Боровский младший развивал понимание театра Боровским старшим, для которого вопрос: «Откуда появляются персонажи» был одним из первостепенных и наиважнейших. Появление из-за кулис он считал такой же условностью, как нарисованные декорационные интерьеры, экстерьеры, изображения природы. В «Зорях тихих» героини перелезали через борта кузова полуторки, а затем из-за досок-«деревьев».

[35] Из беседы автора книги с А. Боровским. 2009, 5 августа.

[36] Там же.

[37] Там же.

том, что в деревянной архитектуре сценографической композиции ощущался «местный колорит» (маленький городок Нью-Лондон в штате Коннектикут, где в детстве жил О'Нил) и планировочно она выстроена согласно указанию ремарки («огибает угол дома»).

В одном из интервью Додин назвал эту простую, четкую, ясную и лапидарную по конструктивной форме декорацию – «мощной». И действительно, она придавала масштабность происходящему. Семейная драма обретала «крупный план». «В макете-прирезке, – рассказывает Боровский, – на террасе еще стоял стол и четыре стула плетеных. Я не мог представить, что в трехчасовой пьесе актеры могут ни разу не садиться. Я безумно благодарен Льву Абрамовичу, что во время репетиций он поддержал мое предложение сыграть совсем без мебели. Ситуация обострилась. Получился голый пятак, пустой квадрат, на котором три часа актеры существуют как на ринге»[38]. Первоначально предполагалось, что зрители будут сидеть как обычно – в партере. На премьере, которая состоялась на фестивале «Золотая маска» в Центре Вс. Мейерхольда зрители располагались в амфитеатре. Благодаря такому расположению, ощущение «ринга» усилилось. По указанию Додина, и в Петербурге для «Долгого путешествия» заменили партер на амфитеатр.

И в следующей работе с Додиным ««Прекрасное воскресенье для пикника на озере "Разбитое сердце"» Боровский отказался от изображения интерьера, детально описанного ремаркой Т. Уильямса. Сначала хотели сыграть сюжет на фоне кирпичной стены, на которой нарисован автомобиль, мечта героини. Затем возникла идея совсем, казалось бы, неожиданная: перенести действие на крышу, где высилась полуразрушенная конструкция для рекламных щитов. Сюда поднимались персонажи из подразумеваемого внизу, но не показываемого зрителям интерьера. Додин принял предложение Боровского. Оно отвечало сути пьесы, устремленности ее героев за пределы своего повседневного существования: «Персонажи переносились как бы в другое измерение. В финале они даже залезали на конструкцию, сидели на жердочках, как птицы»[39]. Психологическая драма и здесь обретала обобщенный смысл.

Одновременно шла работа над «Тремя сестрами» А. Чехова. Для Боровского этот спектакль – завершение его сценографической чеховианы 2009–2010 годов, в которую вошли также спектакли «Три года», «Записные книжки» в Студии Женовача и «Иванов», поставленный на сцене МХТ Ю. Бутусовым. Предложенные Боровским младшим решения оказались отличны не только от чеховианы, созданной Боровским старшим в 1970–2000 годы, но и от того, как когда-либо интрепретировали Чехова другие художники российской сцены. Впрочем, это тема для отдельного рассмотрения.

[38] *Там же.*

[39] *Там же.*

Фотографии макетов к постановкам В.В. Фокина предоставлены Александринским театром, к спектаклям С.В. Женовача в Студии театрального искусства – из архива СТИ

Наталья ГУДКОВА

СЦЕНИЧЕСКИЙ СВЕТ КАК КОМПОНЕНТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ СПЕКТАКЛЯ:

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ

ПЕРВЫЕ ЛУЧИ

Электричество проникло на театральные подмостки только в 1849 году. Первым театром, рискнувшим опробовать новый источник света, стала парижская Grand Opera. В опере Мейербера «Пророк» (1849) для эффекта восхода солнца во втором акте и пожара в пятом впервые применили небольшой дуговой прожектор с параболическим зеркальным отражателем. Прожектор давал мощный сноп света, окрашенный с помощью шелкового светофильтра, помещенного перед его лучом. Риск был велик, но все же опыт оказался удачным. В газете «The Times of London» от 25 июля 1849 года выражена особая благодарность мастерам сцены, работавшим над декорациями и световым оформлением, – «Грейву и Тейбину, мистеру Харрису и синьору Казати». Вскоре дуговые лампы стали заказывать все крупные театры Европы. Несмотря на недостатки первых дуговых ламп (при горении они издавали сильный шум и мигали), они стали применяться повсеместно.

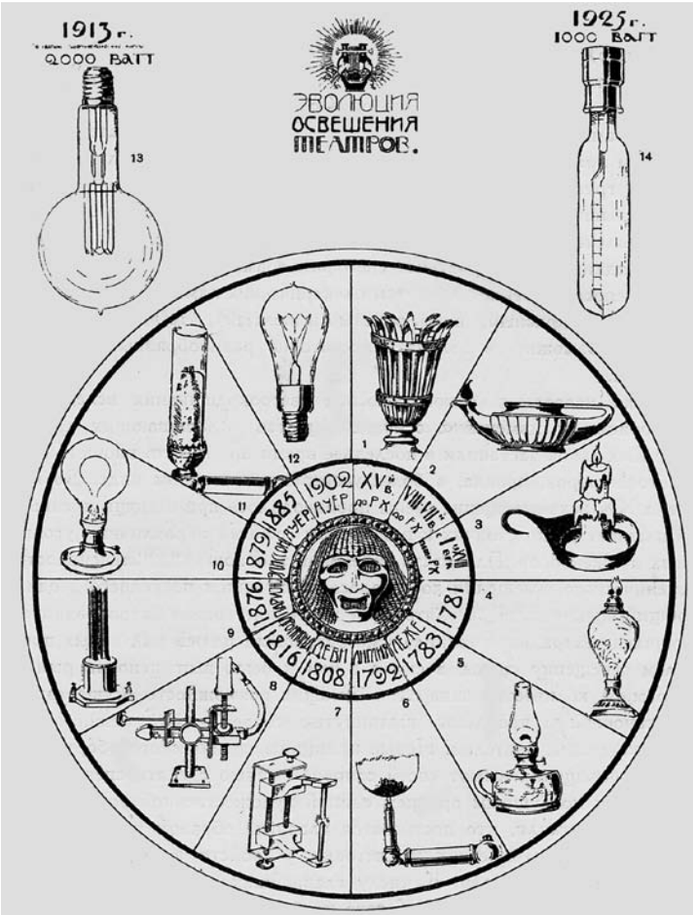
Идея применять дуговые лампы возникла не из пустоты. У нее был свой путь развития, хотя и малоизвестный.

История театрального света, как впрочем, и сама история театра, начинается в античной Греции. Ранние театральные представления проходили под открытым небом. Днем проблем с освещением не было, солнце исправно выполняло функцию «божественного светильника». Когда же наступала ночь, сцену освещали факелами, используя мистическое очарование живого пламени.

Придворный театр эпохи Возрождения, перебравшись в закрытые помещения, начал использовать для освещения сцены свечи. Восковые свечи стоили дорого, в целях экономии в театре чаще использовались свечи сальные. Они чадили, и публика порой не могла видеть актеров из-за слез. По свидетельству современников, спектакли были смесью удовольствия и мучения[1]. С люстр нередко капало расплавленное сало, обжигая зрителей и портя им наряды.

Масляные лампы появились еще в античности и в течение нескольких веков основательно преобразились. Они представляли собой металлический резервуар, куда опускался круглый фитиль, прикрепленный к плавающему в масле поплавку. Такие светильники давали неяркое освещение, сильно чадили и гасли от легкого сквозняка. Леонардо да Винчи, которого, видимо, огорчало несовершенство современных ему источников

[1] *См.: Баженов А.Н. Сочинения и переводы. М., 1869. С. 125.*



«Эволюция»
И.В. Экскузович,
«Техника театральной сцены», схема Эволюции театрального освещения
1. XV в. До Р.Х.
Железная корзинка с хвойными ветвями.
2. VIII – VII в. До Р.Х.
Масляная лампа
3. I в. после Р.Х.
Свечи (сальные, восковые и стеариновые)
4. 1781 г.
Лампа с эфиром (двойное пламя)
5. 1783 г.
Пиронафтовая лампа
6. 1792 г.
Первая разрезная горелка
7. 1808 г.
Первая попытка создания электрического солнца (В.В. Петров)
8. 1816 г.
«Друммондов свет»
9. 1876 г.
Первый электрический фонарь
10. 1879 г.
Электрическая лампа Ладыгина с уголным волоском
11. 1885г.
Газовая горелка со стеклянным цилиндром
12. 1902 г.
Лампа «Вольфрам» с металлической нитью
13. Полуваттная лампа (наполненная газом) в 2000 W
14. Полуваттная цилиндрическая лампа в 1000 W

света, сделал следующее: поместил над пламенем светильника небольшую жестяную трубочку. Охватывая верхний конец пламени, она увеличивала приток воздуха и давала возможность светильнику гореть ярче.

Масляные лампы стали успешно конкурировать со свечами. Они укреплялись гроздьями в виде люстр, которым любили тогда придавать форму орла, лилии и других аллегорических образов. Ламп рекомендовалось брать как можно больше, чтобы света хватало одновременно для освещения зрительного зала и сцены.

В XVII веке, чтобы отделить освещение сцены от освещения зала, немецкий архитектор Иосиф Фуртенбах создал новые масляные светильники, снабженные отражателем. Фитиль в его лампах крепился на особых поплавках. Для этого шесть деревянных кубиков скреплялись между собой проволочным кольцом. Поперек кольца натягивалась вторая проволока с другим кольцом посередине. Через него и протягивался фитиль. Для того чтобы масло сгорало без остатка, в нижнюю часть лампады подливали свежей воды.

Пятьдесят масляных ламп, по мнению И. Фуртенбаха, обеспечивали оптимальное освещение сцены. В качестве отражателя для своего изобретения он использовал жесть, сусальное золото и слюду.

Еще одно изобретение И. Фуртенбаха – «облачный ящик». С его помощью удалось пополнить арсенал световых эффектов «небесными явлениями». Источники света в подобных приборах помещались либо внутри ящика, декорированного под облака, либо за отдельными «слоями» облаков, но так, чтобы зритель не видел пламени лампы. В самом ящике перед пламенем укреплялся выпуклый сосуд, наполненный окрашенной водой. Он помещался в центре внутренней части прибора, сделанной из листовой меди. Вокруг сосуда располагалось 16 стеклянных «лучей», которые он освещал. Чтобы «лучи» еще больше играли от света, проходящего сквозь сосуд, последний мог поворачиваться при помощи железного прута. Если учесть, что сосуд заполнялся цветной жидкостью, зрелище, создаваемое этим эффектом, для своего времени было воистину божественным.

Эпоха Просвещения, отвергнув многие элементы Средневековья, унаследовала от него любовь к изображению ада. «Адский огонь» стал эффектным приемом в арсенале многих театров. По предложению итальянского композитора Л.-А. Саббатини, для этого использовали чугунные горшки с отверстием в донышке, куда вставлялись факелы так, чтобы пламя оказалось над поверхностью сосуда. Наполнив горшки смолой, пропитанной порохом, их закрывали сверху плотной бумагой с дырочками. Горшки с зажженными факелами брали в руки и выставляли в открытые люки, сильно встряхивая время от времени, отчего получалась большая вспышка пламени. Автор изобретения рекомендовал пользоваться «адским огнем» чрезвычайно осторожно, чтобы избежать ожогов.

Новая драматургия – мелодрама и слезная комедия – появилась на подмостках в XVIII веке в сопровождении несовершенного свечного и масляного освещения. Однако мастера сцены того времени умели добиваться необходимой выразительности скромными средствами. А.Н. Баженов описывал, как передавалось с помощью освещения, например, тревожное настроение: «Чуть, бывало, дело доходит до какой-нибудь несодеянности, подчеркнутой в тексте переводчиком, г. Эрлангер становится перед пюпитром, поднимает свой капельмейстерский жезл, оркестр играет тремоло, дрожащие звуки которого сливаются в один общий гул с рокотанием театрального грома, на большой люстре опускаются стаканчики, свет от лампы так же изменяется, сцена и зала меркнут, несодеянность совершается»[2].

ГАЗ И ЭЛЕКТРИЧЕСТВО: В БОРЬБЕ ЗА ПОДМОСТКИ

Чарльз Кин (1811–1868), сын великого английского актера Эдмунда Кина, был одним из первых, кто «кропотливо организовывал спектакль» и вошел в историю театра, как один из первых режиссеров. Он готовил свои масштабные, организованные с небывалой тщательностью представления, опираясь на новейшие достижения современной ему науки. «У Чарльза Кина работали талантливые декораторы, обладавшие вкусом к историзму,

[2] *Баженов А.Н. Указ. соч. С. 155.*

любовью к точной и детальной аргументированности всего, что показывалось публике, будь то внешний облик старинного здания или его интерьер»[3]. Сочетание историзма и оперности как нельзя лучше заметно в спектаклях 1856 года в Театре Принцессы – «Зимняя сказка» и «Сон в летнюю ночь». Обе эти постановки, как отмечает английский театровед Роберт Спейт, отличались характерным для Ч. Кина «великолепием и часто – по понятиям того времени – фантазией»[4].

«Сон в летнюю ночь» начинался с того, что глазам зрителей представал огромный живописный задник с видом Афин времен Перикла. «Сценический эффект очень велик, но этого вовсе не требует шекспировская поэма»[5], – в недоумении констатировал критик Генри Морли. Впрочем, эффекты, подготовленные Ч. Кином, только начинались. Задник с видом перикловых Афин сменяло другое, не менее грандиозное полотно с изображением затейливых гирлянд из цветов. «На этом фоне, справа и слева замкнутом силуэтами ветвистых деревьев, Ч. Кин с упоением группировал феерические волшебные сцены комедии»[6]. Сохранившиеся зарисовки производят впечатление картин балетного, а не драматического спектакля: десятки статисток в белых пачках движутся однообразно-грациозными шеренгами в «непременно красивых, обязательно поэтичных позах»[7]. «Шекспир, – продолжает Морли, – дал повод реализации тайных замыслов изощренного балетмейстера, точно так же, как панорама Афин во всей их славе понадобилась только для того, чтобы театральный художник мог показать свое мастерство <…> Мы получаем феерический балет, блестящие костюмы, феерию во всю ширину сцены»[8]. В этом впечатлении английского критика достаточно важным является слово «балет». Оно существенно, в первую очередь, для реконструкции светового оформления, которое в балетных постановках того времени стремилось к пышной декоративности, тогда как живописное оформление носило, по современным представлениям, примитивный характер и не выходило за пределы простых и наивных аллегорий. Художественной значительности в таком световом оформлении не было, зато сцена выглядела красиво, и все происходящее казалось понятным и однозначным.

Примерно такого же плана были и средства сценической выразительности спектакля «Буря» в декорациях Уильяма Телбина (Театр Принцессы, 1857). Здесь Ч. Кин воспользовался и световыми эффектами, а не только пышным освещением: панораму спокойного моря заливал солнечный свет, затем сгущалась темнота, морская гладь приходила в волнение, а когда буря стихала, свет снова становился ровным и ясным.

В спектакле «Генрих V» (1859) историзм и оперность слились воедино причудливым образом. Поставленная с неимоверным размахом сцена въезда короля в Лондон разыгрывалась на фоне башен Тауэра, площадь была запружена пестрой ликующей толпой, горожане вздымали знамена, размахивали шапками, приветствуя молодого короля на белом коне, сверху, с крепостных стен, белокрылые ангелы осыпали его золотым конфетти, а в центре сцены к нему в едином порыве простирали

[3] *Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 21.*

[4] *Speaight R. Shakespeare on the stage. L. 1973. P. 45.*

[5] *Hazlitt W., Morley H., Hunt L., Lamb C., Bernard Shaw G., Beerbohm M., Rowell G. Victorian Dramatic Criticism. L., 1971. P. 96–97.*

[6] *Ibid. P. 100–101.*

[7] *Ibidem.*

[8] *Ibidem.*

руки такие же белокрылые ангелы в балетных пачках. Художник той поры запечатлел эту поразительную картину в красках[9], так что мы можем теперь по достоинству оценить ее общий золотистый колорит и симметричную композицию. Золотистый оттенок не был порожден воображением художника. Сцена, умело освещенная в теплых тонах, давала зрителю это ощущение блеска золота.

Характеризуя весь XIX век в целом, Т. Манн назвал его «столетием истории», когда «впервые был выдвинут и разработан исторический принцип подхода к действительности»[10]. В сфере театра «исторический принцип» наиболее последовательно реализовали мейнингенцы, драматическая труппа Мейнингенского придворного театра (Саксен-Мейнингенского герцогства), созданная герцогом Георгом II при помощи актера и режиссера Людвига Кронека и драматурга Карла Вердера. Историзм был их главной целью, даже, можно сказать, манией. Упорство, с коим преследовалась цель – достичь исторической достоверности, многократно превосходило старания Ч. Кина. Свои постановки мейнингенцы готовили очень долго, сроки работы были ничем не ограничены. К работе над шекспировским «Юлием Цезарем», например, они приступили в 1867 году, а завершили спектакль к 1874 году. Любимыми художниками Георга II были братья Антон и Макс Брюкнеры. Декорации делались по чертежам с натуры, их готовил главный хранитель архитектурных памятников древнего Рима и руководитель археологических раскопок Пьетро Висконти. Наряды из настоящих дорогих тканей – парчи, сукна, бархата – шили под наблюдением профессора Карла Вайса, автора солидного труда «История костюма». Как рассказывает современник, «перед началом репетиций каждый актер находил в своей гардеробной рисунок руки самого герцога – эскиз костюма, часто с пояснениями, в каких случаях и какой к этому костюму полагается головной убор, как застегиваются пряжки, как затягивается пояс»[11]. Герцог требовал, чтобы «настоящий» костюм «по-настоящему» и носили – чтобы костюм подчинял себе актерскую пластику. Задача актера состояла в том, чтобы оживить исторический наряд.

Исторические картины на подмостках у мейнингенцев должны были казаться не только достоверными в подробностях, но и полными жизни. Важнейшие новшества, служившие для этой цели, преобразили всю систему оформления сцены. Впрочем, многое

Набросок Герцога Саксен-Мейнингенского для «Юлия Цезаря», 2-й сцены III акта. Антоний обращается к толпе. (Deutsches Theater museum), 1874

[9] *Rosenfeld S. A short history of scene design in Great Britain. Oxford., 1973. P. 125.*

[10] *Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 362.*

[11] *Kindermann H. Theatergeschichte Europas, Bd. VII–X. Salzburg. 1965–1974. S. 241.*

предопределялось гастрольным характером работы труппы. Декорации писались с расчетом на любое здание и любое зеркало сцены, поэтому особое значение придавалось писаным задникам, их быстрой смене и разнообразному освещению, которое позволяло на глазах у зрителей создавать впечатление восхода или захода солнца, рассвета или наступления тьмы. Такого рода эффекты мейнингенские художники и осветители готовили очень старательно и добивались больших успехов. Иногда вместо живописного задника применялась так называемая панорамная декорация: ее холстина натягивалась на вертикальные валы, установленные в глубине сцены, и, когда валы приходили в движение, одна картина сменялась другой. Падугами мейнингенцы почти не пользовались, отдавая предпочтение удобным для перевозки пратикаблям (площадкам на жестком каркасе), с помощью которых удавалось скрыть плоский планшет и заставить зрителей забыть, что действие происходит на ровной сценической площадке. Изгороди, поВалленные стволы деревьев, полуразрушенные стены, уступы, утесы, горные тропинки, дугообразные арки ворот – все это придавало сценическому пространству вид целостного и живого ландшафта, где пратикабли вкупе с панорамной декорацией сливались в общую картину, выверенную по законам перспективы, освещенную в соответствие с временем суток (рассвет, сумерки, ночь и т.п.) и погоды (гроза, ветер, солнечный день), а также продуманно озвученную (шум дождя, шелест деревьев, гром и пр.).

Американский режиссер Ли Симонсон, характеризуя основные принципы мейнингенцев, отметил, что «движущиеся человеческие фигуры» в их спектаклях всегда должны были восприниматься «вместе с живописной декорацией, согласованно с нею, составляя с нею определенное единство <…> Динамическая связь между движущимся актером и неподвижной декорацией была принята как аксиома»[12].

Георг II был непримиримым противником симметрии и статики, которую так любил и к которой так тяготел Ч. Кин. Выразительными признавались только динамичные построения, а динамичными – только асимметричные. Актер никогда не должен был находиться в центре сцены. Не допускались фронтальные, выстроенные параллельно линии рампы композиции. Диагональность компоновок считалась более жизненной и создавала впечатление большей глубины сценического пространства. В идеале сценическая композиция должна была внушать зрителям иллюзию, что за пределами сцены действие продолжается. Стремясь к такого рода впечатлениям, мейнингенцы предпочитали располагать массовки в глубине сцены, подальше от рампы. А. Антуан (1858–1943), посмотрев у мейнингенцев 12 спектаклей, писал, что «не видел ни одного исполнителя, который подошел бы к суфлерской будке ближе, чем на два метра», что никто из актеров «не отваживается выйти на просцениум», и «почти все центральные сцены разыгрываются на третьем плане»[13]. Подобная компоновка сцен, возможно, была обусловлена тем, что во фронтальных и симметричных позах при существовавшем тогда освещении актеры выглядели бы

[12] Simonson L. The Stage is Set. N.Y., 1932. P. 272–273.

[13] Antoine A. Mes souvenirs sur le Theatre Libre. P., 1921. P. 112, 113.

плоскими, как будто врисованными в декорации. Бороться с подобными издержками можно и нужно было правильным контурным освещением актера (контровым светом), но при постоянных сменах площадок об этом думать было некогда. Вот и приходилось, чтобы избежать плоскости и подчеркнуть трехмерность актеров, оживлять картины таким почти механическим образом. Для актеров, например, существовало строгое предписание – «одна нога выше другой». Это означало, что при любой возможности надо поставить ногу на ступеньку, камень и т.п., чтобы поза остановившегося актера предвещала движение.

Изобретение газового освещения стало настоящим переворотом XIX века, сравнимым с мощью революций того времени. В Англии в 1802 году Уильям Мердок впервые продемонстрировал освещение с помощью газа на заводе Боултона и Уатта. Поначалу нововведение У. Мердока подвергалось насмешкам. Вальтер Скотт не без иронии писал своему другу, что какой-то сумасшедший предлагает освещать Лондон дымом. В этом утверждении отчасти была доля правды. Ведь в устройстве У. Мердока действительно использовался специальный «светильный газ». Изобретателем же главного элемента газового освещения, бензола, был Макс Фарадей в 1825 году. Достаточно быстро эта технологическая новинка была внедрена немецким техником Винзером в театре Лицеум в Лондоне. Первое время употреблялись газовые горелки с открытым пламенем, поэтому под влиянием движения воздуха на сцене пламя все время слегка дрожало и колебалось. Однако яркость газовых горелок, по сравнению с масляными лампами, была на порядок выше. Впоследствии открытые горелки стали снабжаться цилиндрическим стеклом, оно обеспечивало более ровное горение и в какой-то мере защищало от пожара. Для устранения сильного нагревания воздуха применялось так называемое всасывающееся (аспирированное) пламя. Оно получалось благодаря специальной трубочке, помещенной у пламени каждой горелки и соединяющейся с другими такими же трубочками общей магистралью. В этой магистрали создавалась сильная тяга, и кончики пламени вытягивались в трубочки. Горячий воздух и остатки несгоревшего газа уходили через магистральные трубы. Вместе с тем было сделано особое приспособление для механического выключения газа в том случае, когда стеклянный цилиндр, покрывающий пламя лампы, разбивался и горелка оказывалась открытой. Примерно тогда же вместе с газовыми светильниками появилась и возможность регулировать освещение. Были сконструированы централизованные системы дистанционного управления – газовые столы. Это своего рода прародители современных пультов управления светом.

К 1880-м годам театральная архитектура приняла форму, которую мы до сих пор можем видеть в театрах, сохранившихся с того времени. Полукруглый подковообразный зрительный зал переходит в богато украшенный просцениум, обычно представляющий собой настоящую позолоченную раму для картины, находящуюся на одном уровне с передним краем сцены. В XIX веке тяготение публики к

наглядности, материальному и подлинному, порой археологически точному означало, что перед ней открывались картины реального мира – современного или древнего, экзотического или привычного, но всегда максимально правдоподобного. Достичь иллюзии реальности было невозможно, если актер находился перед просцениумом: лишь в глубине сцены он становился частью живой картины.

Великий английский актер, режиссер, театральный деятель… этих слов недостаточно для характеристики Генри Ирвинга (1838–1905), он настоящий чародей сцены, сделавший театр своей религией. В 1871 году Ирвинг получил признание за роль Матиаса в мелодраме «Колокольчики» в театре Лицеум. С тех пор слава его не угасала. Он исполнил много шекспировских ролей (Гамлет, Макбет, Шейлок, Ричард III, Яго, Бенедикт и др.). С 1879 года Г. Ирвинг и его партнерша по сцене Элен Терри стали художественными руководителями Лицеума.

Работая над спектаклем, Ирвинг стягивал все к главному действующему лицу, как к некоему центру. Он, в противоположность мейнингенцам, любил игру на авансцене. Именно поэтому избегал писаных задников и слишком широко распахнутого пространства, предпочитая им объемные, строенные декорации: занимая значительную часть планшета, подобные конструкции выдвигали фигуру актера вперед. Первые постановки Ирвинга в Лицеуме – «Гамлет», «Отелло», «Ричард III» – в целом отличались сравнительной скромностью декора, сдержанностью пропорций. Характеризуя оформление его «Гамлета», Дж. Найт писал, что «сценические аксессуары ясны и ненавязчивы, костюмы живописны и наглядны, при этом в них отсутствует археологическая дотошность»[14].

Однако если Ирвинг-актер долго сохранял независимость по отношению к вкусам викторианской публики, то Ирвинг-режиссер довольно скоро двинулся навстречу ее требованиям. Уже в «Венецианском купце» (1879) такая податливость стала ощутима: декорация обрела невиданную до тех пор в Лицеуме внушительность. Художники возводили на сцене мраморные дворцы, сооружали ошеломляюще пышные интерьеры. Эстетизм сказывался лишь в стремлении «насладиться приглушенными красками»[15] в прихотливом освещении. По словам одного рецензента, Ирвинг и его художники изобразили Венецию «в тонах полотен Паоло Веронезе»[16], а костюмы «скопировали с картин Тициана». Особенно роскошно выглядел зал суда «с портретами дожей в тяжелых резных золоченых рамах на карминно-красных стенах»[17]. Все эти красоты, заимствованные у Веронезе и Тициана, создавали нарядный фон для многолюдных массовок, организованных пока еще без мейнингенской динамичности. Массовые сцены «Венецианского купца» были своего рода живыми картинами, дополнявшими декорацию.

После лондонских гастролей мейнингенцев Ирвинг взял новый курс. В 1882 году в Лицеуме сыграли «Ромео и Джульетту», первый, как пишет Э. Терри, «грандиозный спектакль, созданный Ирвингом», а кроме того – спектакль, в котором Ирвинг «впервые продемонстрировал свое мастерство в постановке массовых сцен»[18]. Именно в «Ромео и Джульетте» окончательно

[14] Hazlitt W., Hunt L., Lamb C., Bernard Shaw G., Beerbohm M., Rowell G. Op.cit. P. 120.

[15] Kindermann H. Theatergeschichte Europas, Bd. VII-X. Salzburg., 1965–1974. S. 109.

[16] Ibidem.

[17] Ibidem.

[18] Терри Э. История моей жизни. Л.; М., 1963. С. 208.

определился постановочный почерк Ирвинга-режиссера, по выражению критика А.-Б. Уокли, «ярчайшего художника грандиозного стиля, художника барабанного боя и развевающихся знамен»[19].

Сугубо викторианская имперская «грандиозность» ирвинговских композиций имела некоторые характерные особенности. Хотя спектакли мейнингенцев, несомненно, поразили воображение руководителя Лицеума, и он незамедлительно постарался придать своим массовкам мейнингенскую подвижность и напряженность, тем не менее, Ирвинг не проявил характерного для Георга II «научного» подхода ко всему антуражу и исторически достоверной костюмировке статистов. Не привлекла Ирвинга и асимметричность постановок мейнингенцев, – параллельно линии рампы располагались и поставленная с умопомрачительным великолепием картина бала в многоколонном зале Капулетти, и финальная картина огромного склепа. «Его спектакли по-прежнему развертывались фронтально, их облик утяжелился, масштаб укрупнился, обрел монументальность. Если мейнингенцы добивались ощущения живого, дышащего ландшафта, то Ирвинг чаще всего возводил на подмостках суровые колоннады, аркады, своды, имитируя грубую фактуру гранита или теплый блеск мрамора»[20].

Перестановка объемных декораций оказалась делом трудоемким и небыстрым. Ирвинг вышел из положения просто: он увеличил штат рабочих сцены: например, в спектакле «Корсиканские братья» (1857) сменой декораций занимались 135 человек.

Многие театры в это время уже переходили на электрическое освещение, но Ирвинг оставался верен старым газовым рожкам и считал, что газовый свет – гораздо мягче, естественнее, дает более глубокие тени и более прозрачные полутона. Световые эффекты усугубляли впечатление грандиозности таких шекспировских спектаклей Лицеума, как «Много шума из ничего» (1882), «Двенадцатая ночь» (1884), «Макбет» (1888), «Король Лир» (1892), «Генрих VIII» (1892), «Цимбелин» (1896) и, наконец, «Кориолан» (1901). Даже видавшие виды старые критики, помнившие работы Ч. Кина, с изумлением писали о красоте ирвинговских зрелищ.

«Фауст» Ирвинга в Лицеуме, поставленный по 1-й части трагедии Гете, адаптированный штатным драматургом У. Уилсом в искусной, но излишне мелодраматической манере, демонстрирует значимость живописи в театре XIX века. Это свидетельствует и о том, что позднеромантический театр процветал одновременно с новой драмой и новыми театральными формами театра. У Ирвинга «Фауст» был задуман ради

[19] Hazlitt W., Hunt L., Lamb C., Bernard Shaw G., Beerbohm M., Rowell G. Op.cit. P. 134.

[20] Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 33.

Генри Ирвинг. «Фауст» в театре Лицеум. Сцена «Сад Марты» на закате. (Board of the Trustees of the Victoria & Albert Museum), 1885

живописного воссоздания средневековой Германии, а также ради звездного полета его собственного Мефистофеля. «Чудес» в представлении было много: клубы дыма, из которых появляется Мефистофель (использовались «дальние родственники» современных дымовых машин), облако тумана, уносящее Мефистофеля и омоложенного Фауста; вырывающееся из стола по воле черта пламя; рассыпающиеся от скрещенных шпаг Валлентина и Фауста искры. В настоящие, но затупленные мечи были вмонтированы по две железные пластины, подключенные к мощной батарее. Через правый ботинок и правую перчатку актеров проходил ток в 90 ватт. Таким образом, в Лицеуме впервые применили электричество, причем, не в банальном качестве, для освещения пространства, а для спецэффекта. Вершиной изобретательности Ирвинга стала сцена Вальпургиевой ночи с использованием все тех же небольших разрядов, которые были словно блуждающие огоньки в ночи. «Фауст» стал самым кассовым спектаклем за всю историю Лицеума. Неоднократно возобновляемый, он в общей сложности прошел 792 раза, из них – 375 раз подряд. Критики подчеркивали художественные достоинства спектакля, сравнивая его с картинами А. Дюрера, Рембрандта, Д. Мартина и Г. Доре. В Лицеуме Ирвинг сам был художником по свету (хотя в те времена подобное понятие еще отсутствовало) и искусно оперировал газовым освещением и светом рампы. Столь же умело он использовал и дым, на фоне которого свет, окрашенный через фильтр, воспринимался глазом намного отчетливее. Но все же надо сказать, что того ошеломляющего впечатления от спектакля, было бы не достичь без соединения сложной доэлектрической осветительной театральной технологии XIX века с первыми «электрическими» опытами, используемыми на первых порах, главным образом, для эффектов, а не для освещения.

К электрическому освещению театр присматривался долго. То ли он еще не успел «наиграться» газом, то ли «магическая энергия» казалась ему чем-то враждебным. Однако дуговая лампа ждала своего часа 36 лет после изобретения. А ведь именно техника электрического освещения помогла театру обрести новые, доселе не познанные им возможности.

Стоит, кстати, отметить, что право называть себя первооткрывателями электрического освещения принадлежит русским. Первым человеком, заставившим эту невидимую силу излучать свет, был русский физик В.В. Петров. В 1803 году он провел опыт, в результате которого смог добиться от двух угольных палочек, соединенных гальванической батареей, яркого пламени. Через 10 лет этот же опыт был проделан английским ученым Х. Дэви, и слава уже совершённого открытия почему-то досталась ему. И еще один любопытный факт из истории электричества: ведь лампочку накаливания, имя изобретателя которой мы знаем с детства, по сути, тоже изобрел не Томас Эдисон. Идея в то время, похоже, витала в воздухе. Например, бельгиец Б.-А.-М. Джобард предложил в 1838 году накаливать угольную пластину в безвоздушном пространстве, Ф. де Молейн в 1841 году взял патент на свою лампочку накаливания с платиновой

спиралью, а германский часовщик Г. Гебель в 1854 году представил в Нью-Йорке обугленную бамбуковую нить толщиной 0,2 мм, помещенную в вакуум (угольная нить светилась значительно дольше, чем металлические, использовавшиеся в экспериментах). К этому списку можно присовокупить и нашего соотечественника А.Н. Лодыгина, получившего в 1874 году патент на нитевую лампу, в которой в качестве нити накала он использовал угольный стержень, так же помещенный в вакуумный сосуд.

Вряд ли изобретатели масляных светильников могли представить себе то многообразие осветительной аппаратуры, появившейся в театрах после рождения лампочки накаливания. Многочисленные семейства прожекторов, сканеры, проекционные устройства, управляемые приборы и световые пушки стали привычными инструментами в работе современных художников по свету.

НАТУРАЛИЗМ И СИМВОЛИЗМ: ВЗГЛЯД НА СВЕТ

«Чистый» натурализм, как справедливо заметил французский театровед С. Домм, «породил весьма худосочную драматургию»[21], но режиссерам-натуралистам «ни в полнокровии, ни в последовательности не откажешь»[22]. Настойчивее всех внедрял художественные принципы Золя в сценическую практику руководитель парижского Свободного театра Андре Антуан. Он ясно понимал свои задачи. Его искусству потребовалась обстоятельная, подробная и узнаваемая характеристика места действия. Ведь вопрос, где происходит действие, занимал натуралистов не меньше, чем характеры героев. Ради создания убедительного образа среды пришлось по-новому осмыслить пространство сцены. «Пространство для натуралистов имеет значение капитальное: чтобы создать на сцене впечатление, аутентичное доподлинной жизни, следует организовать картину, которая бы полностью предопределяла все движения персонажей внутри нее», – писал французский театровед Д. Бабле[23].

Желая придать спектаклю значение «выреза из жизни», Антуан должен был приложить максимум усилий. Весь антураж, все аксессуары говорили об одном: здесь, внутри видимого публике уголка действительности, под бременем обыденных забот, влачится обыденное существование ничем не примечательных людей. Забота о «красоте» спектакля теряла всякий смысл, пафос воспринимался, как признак фальши. Чтобы «организовать картину», понадобилось, во-первых, отделить сцену от зрительного зала условной «четвертой стеной», сквозь которую публика видит жизнь персонажей, а во-вторых, все прочие условности театрального действия скрыть, подавить, если не уничтожить, то свести к минимуму. Проще всего такая цель достигалась в интерьере. Сценический натурализм как огня боялся и старался избегать живой натуры, пейзажа, даже городского. Писаные задники приводили Антуана в ужас. «Эта странная вещь, – говорил он с отвращением, – висит в трех метрах от рампы, при ярком свете, не оставляя никакого сомнения в обмане»[24].

Наблюдательности Антуана в узких рамках интерьера, которую

[21] *Dhomme S. La mise en scene contemporaine D`Andre Antoine a Bertolt Brecht., P. 1959. P. 42.*

[22] *Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 43.*

[23] *Bablet D. Esthetique generale du Décor de Theatre de 1870 a 1914. P., 1965. P. 123.*

[24] *Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX – XX веков. М.; Л., 1939. С. 91.*

он называл «обитаемой декорацией»[25], была свойственна неоспоримая аналитическая точность. Освещение Антуан все время старался приблизить к реальному, поэтому часто размещал источники света не за пределами сцены (рампа, софиты и т.п.), а внутри нее, непосредственно над планшетом, например, расставлял лампы на столах. И яркими подобные светильники не бывали. Как следствие такого светового оформления, сценические картины Антуана, как правило, были темны, и атмосфера в них царила печальная.

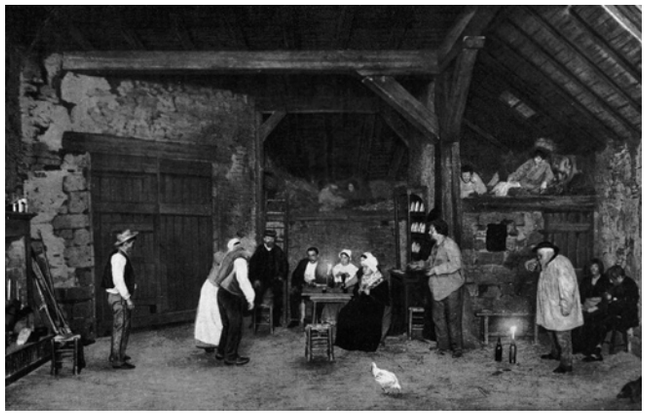
Условный сценический реализм, в отличие от романтизма, не стремился к световой имитации ради создания волшебной картины или романтической правдивости, ограничиваясь лишь обозначением явления. Реализм, как ни парадоксально, допускал рисованные зеркала, в которых не могло появиться изображение, и рисованную мебель с рисованными тенями, направление и чья величина не соответствовали реальным теням предметов и актеров на освещенной сцене. Световые эффекты были неправдоподобны: зигзаги молнии могли попадать на листву деревьев, а в дневной сцене за открытым окном изображалась непроглядная тьма или тускло горела одинокая лампочка. Приборы сценического освещения были все те же: рампа, верхние и боковые софиты. Цветовая палитра освещения исчерпывалась тремя цветами: основным белым, красным и зеленым. Главной задачей освещения было обеспечить хорошую видимость исполнителей и декораций.

И, тем не менее, у театра реалистического направления появились значительные достижения в технике оформления спектаклей. Важнейшее новшество – павильон, то есть комната с двумя или тремя стенами и обстановкой, ранее изображавшаяся с помощью рисованных кулис. Павильон придавал большую убедительность сценическому действию. Внутренность павильона достаточно хорошо освещалась рампой и люстрой в зрительном зале. Кроме этого по верху сцены, за занавесом, помещался так называемый портальный софит, который помогал общему освещению сцены и убирал тени на задней стене павильона. Вторым значительным достижением стало затемнение зрительного зала во время спектакля, позволившее сосредоточить внимание зрителей на сцене, – но оно стало возможным лишь при полном переходе театров на использование электричества (попробуйте сразу затемнить и снова осветить многоярусный зал при помощи свечей!).

Натуралистические течения в искусстве второй половины XIX века нашли отражение и в световой композиции спектаклей. В это время пересматриваются технические средства освещения, и вновь обсуждается несовершенство рам-

[25] *Antoine A. Mes souvenirs sur le Theatre Libre. P., 1921. P. 306.*

А. Антуан.
«Земля», «Свободный театр».
(British Library), 1900



пового освещения, разрушающего необходимую иллюзорность сценического действия. Еще Саббатини (изобретатель «адского огня») указывал на главные недостатки рампы, как основного источника света: она ослепляла исполнителей, но при этом слабо освещала сцену; оформление сцены и лица артистов искажались тенями из-за создаваемого рамповым освещением рисунка. При переходе на электрическое освещение эти недостатки усилились. «Яркое освещение из-под пола еще более, чем прежде, стало уродовать лица артистов, набрасывая тени на щеки, лоб, верхнюю часть носа и ярко озаряя снизу подбородок, ноздри и верхнюю часть глазницы. Переход от полутемной сцены к ослепительной полосе рампы в момент поднятия занавеса очень резко сказался на нервах артистов. Внезапный свет иных буквально ошеломляет, и надо много усилий, чтобы войти в надлежащий тон роли и отделаться от первого толчка, вызванного сильным снопом лучей, бьющих прямо в глаза артисту. Темнота зрительного зала еще более усиливает блеск рампы», – писал С. Данилов в статье «История освещения театральных подмостков»[26], посвященной рамповому освещению. Далее в статье говорится, что для получения определенного эффекта от источника освещения, олицетворяющего солнце, луну, зарево пожара, рассвет и прочее, нужно определить его положение и основываться на его действии в зависимости от сюжета и задач. Даже при облачности на небе можно найти небольшое сосредоточение света там, где за облаками находится солнце. В любом реальном случае наблюдается «единство света»: лучи идут или сбоку, или сверху, то есть обычно в одном направлении, и уж, во всяком случае, не освещают предметы снизу и со всех сторон одновременно. Отсюда – естественные, привычные контрасты света и тени, которые можно наблюдать в помещении или на открытом воздухе. На сцене их воспроизвести невозможно, если использовать рамповое освещение. Иными словами, рампа не приспособлена к задачам художественного освещения сцены.

Начинающий французский поэт, тяготевший к символизму, Поль Фор (1872–1960) в противовес Свободному театру Антуана решил возродить «идеалистическое» искусство. Борьба Антуана против бульварного театра Э. Скриба и Э. Лабиша вызывала у него сочувствие, а принципы «верного наблюдения» внушали доверие, но, как полагал Фор, к этим «великолепным принципам» надо было «только добавить нечто иное», называемое «идеалом»[27]. Летом 1890 года в Париже было организовано два театра – Идеалистический театр и Театр Микст. Руководителем первого был Луи Жермен, а второго – Фор. В октябре того же года оба театра объединяются и дают начало Художественному театру, во главе которого становится восемнадцатилетний Фор. «Конечно, – пояснял Фор впоследствии, – Свободный театр был необходим», но театру узнаваемой действительности Фор хотел противопоставить театр мечты, «храм идеи»; искусству, сосредоточившему внимание на внешности явлений, – искусство, которое способно проникнуть в их сокровенную, скрытую сущность.

[26] *Данилов С.С. История освещения театральных подмостков. Театральная техника и технология: Сборник рекомендательных материалов. М., 1984. С. 151.*

[27] *Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Л.; М., 1939. С. 110.*

Сгруппировавшиеся вокруг Фора молодые энтузиасты давали спектакли в разных плохо и наспех оборудованных помещениях, своего зала у них не было. Сперва они ставили В. Гюго и П.Б. Шелли. Но потом последовал крутой поворот. 21 мая 1891 года Фор дал торжественный вечер в честь живописца П. Гогена и поэта П. Верлена, виднейших символистов того времени. Вечер начался чтением стихов А. де Ламартина, В. Гюго, Ш. Бодлера и Эдгара По, а завершился первой в истории постановкой метерлинковской драмы «Непрошенная». С этого момента парижский Художественный театр «присягнул на верность символизму», и вся его быстротечная история (ноябрь 1890 – март 1892) протекала в поисках формы символистского спектакля. Эфемерное предприятие Фора поддержали лидеры французского символизма – С. Малларме, Ж. Мореас, А. де Ренье, Э. Верхарн, а оформителями спектаклей Художественного театра стали известные живописцы О. Редон, который называл себя «художником-музыкантом», Э. Бернар, П. Серюзье. «Театр поэтов» был в то же время и «театром живописцев». Особенно интенсивно сотрудничал с Фором художник Морис Дени, который радостно предвкушал скорое и «универсальное торжество фантазий эстетов над тупыми усилиями подражателей, всемирный триумф чувства красоты над ложью натуралистов»[28]. Взамен иллюзорной декорации в Художественном театре применялась декорация ассоциативная, аккомпанирующая голосу и способная дать пьесе или поэме цветовое созвучие, эмоциональную аналогию. Такие цели вполне соответствовали намерениям сплотившейся вокруг театра группы художников-«набидов» («наби» – на иврите «пророк»).

«Набиды» пытались вернуть изобразительному искусству локальный цвет, наивную простоту старинной фрески, витража, гобелена и пользовались для этой цели неглубокой, придвинутой к рампе сценой, как своего рода рамой для их живописных панно. Иными словами, «театральную декорацию заменила декоративная живопись»[29]. Цветовые сочетания претендовали на выражение символики смыслов. Эту идею высказывал, в частности, Гоген: «Цвет, имеющий такие же вибрации, как музыка, – писал он, – обладает способностью достигнуть того самого общего и, стало быть, самого смутного, что заложено в природе, – ее внутренней силы»[30]. Принцип «созвучия» тексту, попытки проникновения в тайную его сущность с помощью живописи давали художнику-декоратору свободу действий, поэтому признанные мастера охотно принимали приглашения юного Фора.

Поэтические видения на подмостках Художественного театра «просвечивали» сквозь «четвертую стену», которая, надо заметить, здесь зачастую существовала реально: для создания ощущения волшебства и воздушности в постановках Фора использовалась прозрачная муслиновая или газовая завеса-занавес. Ощущение ирреальности картин достигалось их статичностью. Световому оформлению представлений Фора не доставало сегодняшних масштабов. Но и имевшимися средствами в Художественном театре умело пользовались, обыгрывая свет рампы, различные фактуры

[28] Bablet D. Op.cit. P. 150.

[29] Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 59.

[30] Мастера искусства об искусстве: В 7 т., В 8 кн. Т. V, кн.1. М. 1965. С. 165.

тканей, цвет костюмов – все это работало на создание атмосферы тайны. Со сцены доносились монотонные голоса, жестикуляция актеров была сомнамбулической. Иногда на авансцене Фор помещал «чтицу в длинной голубой тунике», которая не только повторяла, словно эхо, реплики, но произносила и авторские ремарки, поясняя чувства, испытываемые персонажами, комментируя их входы и выходы. Голос чтицы звучал, как ритмизованная проза, подобно белому стиху[31]. Вся эта по-своему целостная система создавала впечатление некоей заколдованности. Механизм традиционного спектакля с диалогами, развитием действия и сюжетом был отвергнут во имя камерного представления, наполненного лиризмом.

Многие мотивы парижского театра поэтов конца XIX века отдаленно вторили искусству прерафаэлитов. Декораторы Художественного театра находили прообразы своих композиций во фресковой живописи, витражах и мозаиках позднего средневековья.

Один из реформаторов французского театра конца XIX–начала XX в., актер и режиссер Орельен Франсуа Мари Люнье-По (1869–1940; кстати, вторую фамилию он взял в знак преклонения перед личностью и творчеством Эдгара По), был человеком более предприимчивым по сравнению с Фором. В 1893 году Люнье-По открыл в Париже театр «Творчество», успешно функционировавший под его руководством более трех десятилетий. В одном из первых интервью он заявил, что его главная задача – «построить рядом с современным театром, полностью погруженным в социальную

О. Люнье-По. «Мера за меру», Цирк д'Ивер, Париж. (Bibliothègue Nationale), 1898

и моральную проблем тику и жаждущим форм фиксированного правдоподобия, иной, полуфеерический, воодушевляемый поэзией театр фантазии и сновидений»[32]. Спектакль «Пелеас и Мелисанда» по пьесе М. Метерлинка эти обещания подтвердил. Автор прислал Люнье-По подробные наставления: в соответствии с ними зрелище было стилизовано в духе полотен Г. Мемлинга и выдержано в глубоких сине-лиловых и оранжевых тонах. Люнье-По погасил рампу, декламирующих актеров освещал лучами прожекторов, находившихся в зрительном зале, как бы вырывая их фигуры из тьмы. Подобные устройства можно назвать прообразами сегодняшних так называемых «пушек», которые используются для дополнительных световых акцентов на главных действующих лицах. А. де Ренье восторгался «красиво стилизованными декорациями леса, дворцового зала, скалистого морского берега, красивыми фигурами актеров в костюмах из шерсти и шелка», тем, что все образы «очерчены не столько линией рисунка, сколько пятнами цвета»[33]. Постановка Люнье-По была продуманной и основательной.

Диапазон театра «Творчество» расширялся. Люнье-По знакомил

[31] Robicher J. Le simbolisme au Theatre. P. 1957. P. 115.

[32] Lalou R. Le Theatre en France dupuis 1900. P. 1944. P. 34.

[33] Kindermann H. Ibid. S. 82.

парижан с О. Уайльдом («Саломея») и А. Шницлером («Последние маски»), Г. фон Гофмансталем («Электра») и Г. Д'Аннунцио («Джоконда»), ставил «Сакунталу» Калидасы и «Спасенную Венецию» Т. Отвея, из русской классики выбрал «Ревизора», из современной ему русской драмы – «На дне». Даже предпринял попытку воскресить елизаветинские формы спектакля и поставить на цирковой арене «Мера за меру» Шекспира.

Нередко на сцене театра «Творчество» появлялись чувствительные мелодрамы и волшебные феерии, те и другие – с обязательной символистской окраской. От юношеского максимализма Фора Люнье-По ушел далеко. Символисты стали искать собственные способы воздействия на зрителя. Световая имитация в символистском театре создавалась не ради правдоподобия. Например, старинный эффект лунной ночи нужен был, чтобы подарить зрителю мистическое ощущение нереального потустороннего мира. Стремление к недосказанности, бестелесности привело к тому, что техника иллюзорного освещения стала казаться излишней, поскольку давала впечатление реальности. Даже извечные рампа и софиты слишком подчеркивали подлинность обстановки на сцене, чрезмерно ее материализовывали. Взамен софита и рампы символический театр начинает применять более локализованное освещение, сосредоточивая все внимание зрителя на одном маленьком участке сцены и погружая в темноту ее глубину и боковые кулисы. При таком освещении видимый участок «отрывался» от реальности, растворенной в темноте, и становился частью нового неведомого мира.

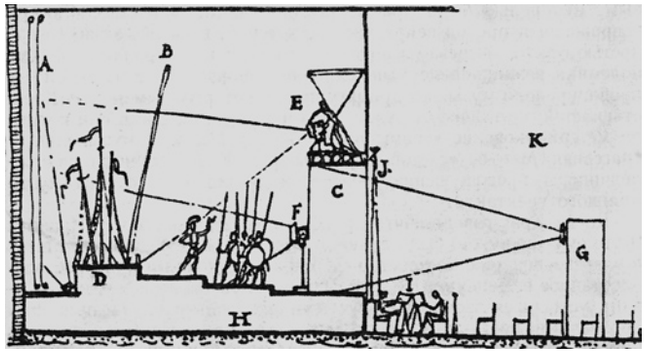
КРЭГ И ЕГО РЕЖИССУРА СВЕТА

«Эдвард Гордон Крэг застал искусство сцены в период живописного противоборства новаторов и архаистов, целеустремленных фанатиков и практичных эклектиков, людей дела и людей идеала»[34]. Он радикальнее всех отрицал натуралистический стиль декорации и актерской игры. Сын актрисы Э. Терри и архитектора Э.-У. Годвина жил театром и искусством с юных лет. Как уже упоминалось, Э. Терри много и плодотворно работала в Лицеуме в дуэте с Г. Ирвингом. Гордон Крэг (1872–1966) рос за кулисами Лицеума, где достаточно рано начал участвовать в постановках Ирвинга. В возрасте 17 лет он даже сыграл Гамлета в лондонском театре «Олимпик». Он был очень хорош собой, а мать считала его актером выдающегося таланта. Но его все больше и больше интересовала графика, сценография и режиссура. Крэг-актер ушел со сцены в 1897 году, чтобы в 1900-х вернуться режиссером. За это время он освоил искусство гравюры по дереву, достиг истинного мастерства в ксилографии, удачно гравировал портреты.

Уже в ранние годы Крэг смог реализовать на практике кое-что из своих идей. Но расцвет его теорий пришелся на вторую половину его творческого пути, когда юношеский пыл воплощать и переворачивать театральный мир угас.

Приглашение вернуться в театр после паузы последовало с неожиданной стороны – от Перселловского общества, существовавшего с 1876 года и к драматическому искусству непричастного. Общество занималось поиском и публикацией произведений Г. Перселла, великого, но забытого английского

[34] Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 65.



композитора второй половины XVII века. После обнаружения первых его произведений Общество стало организовывать концерты. К концу 1890-х годов возникла идея показать в концертном исполнении его оперу «Дидона и Эней». О сценической постановке забытого шедевра еще даже и не думали. Дирижер и органист Мартин Шоу привлек к опере внимание Крэга. Впоследствии Крэг вспоминал: «…мое сознание проснулось. <…> Как только я услышал хоры первого акта, я увидел в них нечто по-настоящему замечательное и захватывающее»[35].

Консерватория в Хемпстеде, где предстояло осуществить постановку, была не приспособлена для театральных спектаклей. Большой помост соединялся со зрительным залом широкими деревянными ступенями, где обычно располагались оркестранты. Первым делом Крэг должен был превратить эту концертную эстраду в некое подобие сцены. И именно благодаря трудностям у Крэга появилась возможность работать с чистого листа – устраивать сцену и свет так, как было удобно и необходимо ему. «На переднем крае платформы, – вспоминал он спустя много лет, – я установил широкую сценическую раму, которую поддерживали восемь вертикальных шестов»[36]. Еще шесть или восемь таких же вертикалей Крэг соорудил в глубине образовавшейся сцены, ориентируясь на очертания концертного помоста. Сам помост он несколько видоизменил: в глубине была сделана еще одна высокая платформа, а впереди – дополнительная низкая площадка, напоминающая просцениум. В результате образовалась глубокая и широкая пятиуровневая сцена, лишенная обычных боковых кулис. Ширина сцены вдвое превышала ее высоту. По словам Крэга, он «вовсе не стремился поразить зрителей оригинальностью пропорций»[37], а просто старался расчистить место для хора. И, тем не менее, пропорции возникли непривычные: прямоугольник сцены, сильно растянутый по горизонтали, пять площадок на разной высоте, где велось действие. Рама оперного спектакля тоже выглядела странно, была совершенно не похожа на привычный золотой портал. Вместо золота Крэг использовал широкие полосы тусклого серо-коричневого сукна, со всех сторон замыкавшие зеркало сцены.

Решившись ставить спектакль, Крэг принял на себя обязанности не только режиссера, но и художника. В подобном методе сразу же был заложен секрет успешной постановки – один и тот же человек, разбирающийся в устройстве сцены и понимающий в театре, готовил

Гордон Крэг. «Дидона и Эней». Облака (горизонт). 1900

Гордон Крэг. «Дидона и Эней». Расположение осветительных приборов;
A. Два задника, синий и серый.
B. Серый тюль, натянутый на раму.
C. Временный портал, обтянутый серым холстом, и верхний подвес с осветительными приборами.
D. Шесты и тонкие канаты, изображающие корабельные мачты.
E. Пять софитов с цветными фильтрами.
F. Прожектора на планшете, по одному с каждого края.
G. «Вынос» – прожектора, вынесенные в зрительный зал.
H. Постоянный помост концертной эстрады.
I. Оркестр.
J. Серый занавес.
K. Зрительный зал, 1900

[35] Craig Edward Gordon. Index to the Story of my days. N.Y., 1957. P. 221.

[36] Ibid. P. 225–228.

[37] Ibid. P. 250.

спектакль, обдумывая одновременно все его аспекты. Не упускал Крэг из виду и такую, по мнению некоторых, мелочь, как свет. Его режиссерская концепция спектакля включала в себя не только оформление сцены, но и освещение этого оформления. Он органично соединил эти две вроде бы различные профессии, нисколько о том не задумываясь. Безусловно, этот шаг был вынужденным: Перселловское общество не обладало такими финансовыми ресурсами, чтобы пригласить еще и художника, а Крэг превосходно владел карандашом, резцом и кистью.

Режиссура Крэга всегда начиналась с эскиза. Прообраз спектакля возникал на плотном листе бумаги или куске картона. В таком зрительном предощущении формы был для Крэга залог цельности замысла. Кардинальное новшество композиции «Дидоны и Энея» состояло в том, что режиссер отказался от воссоздания места действия трагедии и выдвинул взамен принцип эстетической организации сценического пространства. Сцена больше не должна была ни пояснять, ни комментировать, ни так или иначе оправдывать развитие действия. Она осмысливалась иначе. Отныне она оформлялась так, чтобы видимое публике пространство воспринималось как трагедийное и выражало суть трагедии. Такой подход, в известной мере, напоминал уже знакомые нам парижские поиски «аккомпанирующей» декорации Фора и Люнье-По. Отчасти были сходны с парижскими и крэговские приемы освещения. Дальше начинались различия, и очень существенные. Независимо от того, знал ли Крэг об экспериментах парижан, он предложил и осуществил принципиально иную интерпретацию пространства.

Сценическая композиция выстраивалась по аналогии с композицией музыкальной. Музыка диктовала архитектонику, архитектоника организовывала весь облик спектакля, хотя конструкция еще пряталась за украшающими «одеждами». Режиссер с наслаждением укутывал ее всевозможным декором – волшебно-вуалевым, световым, цветовым. Его целью была, прежде всего, красота. Она рождалась сама собой, ее провоцировали музыка и драматургия, с которыми имел дело Крэг, ставивший, в отличие от режиссеров-парижан, не стихи или поэмы, не метерлинковские «драмы ожидания», а высокую музыкальную трагедию. Методы «световой режиссуры» Крэга были полностью подчинены «предощущению целостной трагедийной формы музыкального спектакля»[38].

Когда Крэг говорил, что приобрел все свои навыки у Ирвинга и ему «не нужно было лучшего учителя»[39], он, прежде всего, имел в виду изощренное мастерство световой и цветовой партитуры, разработанное в Лицеуме. Не отказываясь от газового освещения, Ирвинг усовершенствовал систему цветных фильтров. Он применял прозрачные цветные лаки разных оттенков, впервые расчленил рампу на несколько секций, каждая из которых светилась по-разному, впервые ввел в практику специальные световые репетиции – то, что сегодня абсолютно нормально для любого, даже небольшого спектакля. Без установки света и «прописывания» световой партитуры сегодня невозможно представить работу над спектаклем.

[38] Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 81.

[39] Craig Edward Gordon. Op.cit. P. 195–197.

И, хотя Крэг пользовался светом иначе и совсем в иных целях, опыт Ирвинга многое ему подсказал. Некоторые приемы Крэга были подсказаны и довольно известным театральным экспериментатором Губертом фон Херкомером. Энтузиаст-вагнерианец, Херкомер был в некотором роде эклектиком: с одной стороны, ему импонировала натуралистическая достоверность оформления, с другой – он, подобно Вагнеру, сохранял приверженность старым оперным эффектам. Но в освещении сцены Херкомер предложил нечто оригинальное. В его лекции, которую в 1892 году прослушал молодой Крэг, было, в частности, высказано такое соображение: «Через световое устройство мы прикоснемся к реальной магии искусства»[40]. Херкомер резко возражал против «смешной традиции рампового освещения»[41]. Такого рода протесты тогда слышались часто, однако Херкомер протестами не ограничился. Есть сведения, что во время одного из своих экспериментальных спектаклей в театре «Бюссей» он (как и Люнье-По в «Пелеасе и Мелисанде») вообще отказался от рампы, вынес осветительную аппаратуру в зрительный зал и установил источники света в восьми метрах от сцены на высоте лиц актеров, дабы избежать «неестественного» освещения снизу[42]. Сын Крэга, Эдвард, в 1968 году даже прочел на Венецианском крэговском симпозиуме доклад «Гордон Крэг и Губерт фон Херкомер», где утверждал, что способ освещения «Дидоны и Энея» сложился у его отца под впечатлением лекций Херкомера.

Для постановки оперы Перселла Крэг «взял напрокат самые лучшие по тем временам комплекты электрических ламп»[43], которыми располагала одна лондонская фирма, которая демонстрировала раскрашенные фотографии с помощью волшебного фонаря. Возможности электричества тогда не одного Крэга побуждали по-разному экспериментировать с освещением сцены. Крэг просто действовал радикальнее всех, то есть подобие традиционного на тот момент театрального освещения он не воссоздавал. Ему и в голову не пришло устраивать в концертном зале нечто похожее на рампу (неотъемлемую часть сцены-коробки). Напротив, отсутствие рампы он воспринял как великое благо – и всю систему расположения источников света преобразовал полностью, отказавшись не только от рампы, но и от лампионов в кулисах, от портальных софитов, от расставлявшихся на планшете подсветок («бережков» или «щитков»). По сути, Крэг самостоятельно организовал необходимое ему, удобное и рациональное, с его точки зрения, световое оформление без лишних перегрузок и лишнего «железа».

Главный принцип был прост: свет падал на сцену сверху. Основную группу осветительных приборов Крэг установил высоко над сценой, на специальном «мосте», подвешенном за верхним портальным обрезом. Другую группу светильников поместил на высокой подставке, сооруженной в глубине зрительного зала. Лучи этих далеких прожекторов шли по горизонталям над головами зрителей и оркестрантов, которые сидели перед сценой. Они озаряли лица актеров и «рисовали» причудливые тени на заднике. Если сцена в этом спектакле получилась растянутой в ширину (Бабле назвал ее

[40] Craig E. Cordon Craig and Hubert von Kerkomer // Theatre Research. Vol. X, N 1, 1969. P. 11.

[41] Ibid. P. 15.

[42] Извеков Н. П. Свет на сцене. Л.; М., 1940. С. 240.

[43] Craig E. Op.cit. P. 12.

широкоэкранной), то произошло это еще и потому, что, слегка опустив вниз верхний край сценической рамы, Крэг установил за ним невидимые зрителям (они были скрыты от зрительского взора верхним краем рамы сцены) мощные лампы с целью создать впечатление светового потока, льющегося с высоты.

Задолго до проникновения электричества в театральный обиход, постановщики оперных спектаклей пользовались цветными фильтрами, а также прозрачными завесами из тюля или газа. Розовые лучи «согревали» сцену, когда необходимо было создать иллюзию восхода солнца, и багряные лучи гасли, чтобы показать, как близится ночь и т. п. Подобный способ использовать цветной луч и прозрачный занавес в иллюзорных целях Крэг отклонил. В его постановке свет не притворялся «натуральным», «солнечным». Прозрачный занавес, который в прежних оперных спектаклях всегда находился на первом плане, Крэг отодвинул в глубину, чтобы он отделял три передние площадки от двух задних и позволял бы варьировать освещение горизонта. Светло-серая газовая ткань, обретая в зависимости от окраски луча то голубоватый, то зеленоватый оттенок, придавала всей сценической картине ирреальный, несколько мистический характер.

Единственной функционально оправданной деталью в структуре спектакля был маленький трон Дидоны, сверху прикрытый куполообразным балдахином. Трон окружали зеленые решетки, сплетенные как бы из виноградной лозы. Сама Дидона восседала на алых подушках. Ее трон находился в распахнутом настежь сценическом пространстве – в бесконечном трагедийном мире. Позади трона открывалась бескрайняя даль. Задник, на котором Крэг изобразил клубящиеся облака, в световом луче менял цвет, и ткань, переливаясь оттенками от ультрамаринового до лилового, таинственно мерцала. Журналистка М. Кокс, видевшая спектакль, писала: «Если в первом акте ощутима была намеренная и резкая дисгармония зеленого, пурпурного, синего и багрового, то в последнем акте воцарялась спокойная и торжественная красота. Игра света на горизонте создавала глубокие переливы синевы, которая постепенно становилась все призрачнее, зелень и пурпур соединялись в многослойной гармонии»[44].

Спустя несколько лет Крэг так сформулировал главный принцип постановки «Дидоны и Энея»: «Цвет и линия в движении»[45]. Это означало, что и цвет, и линия получали в сценическом пространстве небытовой смысл, «их движение выражало динамику трагедийных эмоций»[46]. Сцену отплытия Энея Крэг осуществил на фоне синего задника. Желтые лучи плавно скользили по прозрачной газовой завесе. Вместо флотилии кораблей в глубине виднелось всего лишь несколько линий мачт. Этого режиссеру было достаточно, и никакие другие подробности его не интересовали. В разработке этого эпизода Крэг нащупал важнейший принцип, который впоследствии сам сформулирует, а многие потом начнут за ним повторять: «Общее впечатление достигается частью вместо целого»[47]. Но, конечно же, в процессе постановки «Дидоны и Энея» Крэг еще не пытался теоретически осознать собственные находки.

[44] Цит. по: Bablet D. Edward Gordon Craig. P., 1962. P. 57.

[45] Craig Ed. Gordon Craig. The story of his Life. N.Y., 1968. P. 162.

[46] Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 85.

[47] Craig Edward Gordon. Op.cit. P. 155.

«Сцена ведьм» в перселловской партитуре сама по себе достаточно необычна. Перселл отдал партию главной колдуньи мужскому голосу, что, как пишет В. Конен, уже само по себе вызывает реакцию ужаса, чувство пугающего, уродливого искажения действительного мира. «В ней слышится нечто одновременно и величественное, и зловещее»[48]. Крэг усилил это впечатление, превратив перселловскую колдунью в огромное бесполое и бесформенное чудовище. Костюм-хламида, в которую было облачено чудовище, устилало всю сценическую площадку. Это жутковатое существо освещалось беглыми и бледными «зелеными и синими лучами света, пронизывавшими газовую завесу. <…> Вокруг него, подобно клочьям пены разбушевавшихся морских волн, поднимались и опускались, приплясывая и стеная, озлобленные фурии»[49].

Премьера состоялась, когда в разгаре была англо-бурская война, «вся страна жила тем, что ждала сообщений с юга Африки, и все же молодежь валом валила в хэмпстедский зал на спектакль Крэга и Шоу»[50]. Спектакль в Хэмпстеде сыграли всего три раза. Среди тех, кто успел эти представления увидеть, был У. Йетс, тогда уже известный поэт и основатель Ирландского литературного театра в Дублине. Работа Крэга его потрясла. Он написал Крэгу: «Я считаю ваши декорации к “Дидоне и Энею” самыми лучшими декорациями, какие я когда-либо видел. Вы создали новое искусство». Через год в газетной статье Йетс вернулся к спектаклю Крэга и еще подробнее разъяснил свою точку зрения. По его словам, Крэг «создал идеальную страну, где все возможно, где можно изъясняться стихами или музыкой или всю жизнь выражать себя в танце. И я мечтал бы увидеть в Стратфорде-на-Эйвоне Шекспира в таких декорациях». Еще год спустя Йетс снова вернулся к вопросу об оформлении, декорациях и костюмах Крэга. «Реалистическая декорация, – утверждал он,— сковывает воображение и является не чем иным, как плохой пейзажной живописью, в то время как декорация Гордона Крэга есть новое, специфически присущее театру искусство: она может существовать только в театре, ее немыслимо отделить от персонажей, которые движутся на этом фоне»[51].

Следующим музыкальным спектаклем, осуществленным совместно с Шоу, стала постановка в 1902 году в небольшом лондонском театре «Грейт Куин стрит» оперы-пасторали Г. Генделя «Ацис и Галатея». Древний миф о счастливых влюбленных и циклопе Полифеме побудил Крэга искать особенно резкие контрасты между безмятежностью начала спектакля и трагизмом финала. Задача осложнялась сравнительно небольшими размерами сцены. Тем не менее, идеи, опробованные в перселловских постановках, получили тут дальнейшее развитие. Простой, но выразительный фон, интенсивность «световой режиссуры» и поиски пластического эквиВаллента основным темам генделевской музыки – вот что, в первую очередь, занимало Крэга.

Первый, идиллический, акт спектакля шел на фоне белого задника в темно-голубом освещении. Весело танцевали юные нимфы и пастухи, беспечность их движений выразительно подчеркивалась крэговской костюмировкой. Если в «Дидоне и Энее» костюмы

[48] Конен В. Перселл и опера. М., 1978. С. 86.

[49] Christopher Innes. Theatre Research. Vol. X, N 1. P. 12.

[50] Ibid. P. 14.

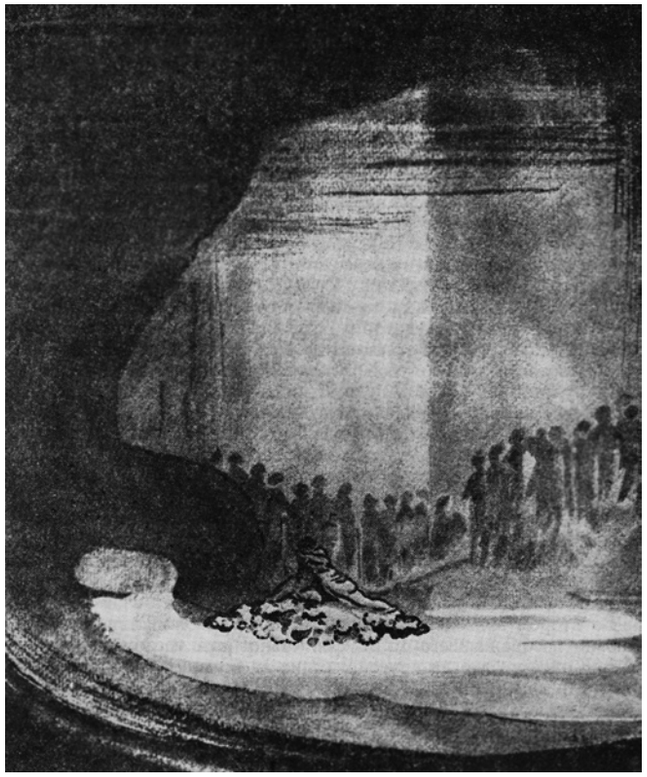
[51] Bablet D. Edward Gordon Craig. P. 61, 63.

свободного покроя, сделанные из льющихся, как бы струящихся дымно-прозрачных материй давали ощущение тревоги, то в пасторали Генделя основным мотивом костюмов, выдержанных в духе art nouveau, стали ленты, узкие полоски шаловливо порхающей ткани. Как писал критик А. Саймонс: «Вы испытываете реальное ощущение пасторальной сцены, радость игры, чувствуете природу, весну, свежесть воздуха,— такое чувство не возникло бы у вас, даже если бы вы слышали плеск настоящей воды среди настоящей травы и настоящих деревьев, изображенных живописцем, под настоящим небом, хорошо написанным на холсте»[52].

Саймонс, чьи размышления о постановке «Ациса и Галатеи» были опубликованы спустя несколько лет после премьеры, попытался сформулировать главные принципы нового сценического искусства, которое создавал Крэг. Цель режиссера, как утверждал критик, «состоит в том, чтобы перенести нас за пределы реальности. Он заменяет изображение объекта тем образом, который этот объект вызывает в нашем сознании < … > Глаз теряется среди этих контуров и этих суровых плоскостей, точных и вместе с тем метафизически таинственных; наш разум принимает их легко, схватывает сразу, так же непосредственно, как и условность стихотворной пьесы <…> Всем его постановкам присущи величие, безграничность, таинственность. Практически обнаженный каркас его сценических композиций содержит в себе поэзию»[53].

В сценическое пространство буквально вползала огромная тень Полифема. Тень неуклонно надвигалась на влюбленных, которые, обнявшись, застыли посреди сцены в красном луче. В подобном использовании света безошибочно просматривается символистский мотив – мотив рока. Критик М. Бирбом писал, что «на подмостках появился подлинный гигант, уникальный и грандиозный, какого никогда и нигде в театре не видывали»[54].

Фоном радужному настроению первого акта служил белый вуалевый занавес в глубине сцены, освещенный голубым лучом, во втором акте на горизонте возникали золотые контуры дворца, которые затмевала тень циклопа, в третьем – фон был туманно-серым. Пространство как будто погружалось в дымку. Скорбь Галатеи, оплакивавшей возлюбленного,



Гордон Крэг.
«Ацис и Галатея».
Тень циклопа.
Консерватория в Хемпстеде , 1902

[52] *Symons A. Studies in seven art. L., 1906. P. 353.*

[53] *Ibid. P. 354–355.*

[54] *Bablet D. Edward Gordon Craig. P. 67.*

окрашивала картину в траурные тона. Согласно сюжету, здесь необходимо было показать метаморфозу Ациса, воскресшего после смерти в виде вечно журчащего ручья. С помощью сценической машинерии Крэг мог бы достаточно легко осуществить подобное превращение, но он выбрал решение более эффектное: на сером занавесе вдруг начиналось, аккомпанируя музыке, таинственное кружение изогнутых, дрожащих линий. Возникал не совсем прямой намек на «образ ручья», «отдаленная декоративная и музыкальная ассоциация»[55]. Технически это было одно из первых и, что очень важно, удачных применений «гобо». «Гобо» – это плоский, тонкий диск с нанесенным на него иллюстративным материалом. Название произошло от положения, которое этот диск занимает по отношению к источнику света (GOBO – Goes Before Optics, дословно – «находящийся перед оптикой»).

Достаточно быстро Шоу и Крэг обнаружили новый материал для совместной работы. На этот раз их привлекла музыкальная драма «Вифлеем», авторы которой, либреттист Л. Хаусман и композитор Д. Мур, интерпретировали евангельский сюжет в символистском духе. Правда, надо сказать, что ни режиссера, ни дирижера этот «дух» не устраивал. Крэг перекроил либретто, сделал в тексте много купюр. Кроме того, Крэг и Шоу ввели в партитуру целый ряд фрагментов из произведений Палестрины, Баха, Бетховена. Мур, скрепя сердце, подчинился их совместному натиску. У режиссера и дирижера была одна общая цель – «избежать новомодной расслабленности текста и музыки, придать представлению намеренно архаизированный, более суровый облик»[56]. В манере освещения «Вифлеема» просматривается влияние рембрандтовских полотен, характерной для Рембрандта игры светотени. Но не оно одно определяло стиль и общие очертания композиции. Как «Дидона и Эней», музыкальная драма «Вифлеем» ставилась не в театре, а в большом зале Имперского института в Кенсингтоне. По этому поводу стоит вспомнить слова П. Брука: «Эпоха за эпохой самые яркие театральные события происходят за пределами специально отведенных для них помещений»[57].

Оказавшись в ситуации, когда пропорции будущей сцены снова полностью зависели от Крэга (в аудитории, где предстояло работать, не было никаких подмостков), он решил выстроить огромный 50-метровый помост, занявший почти половину вытянутого в длину зала. Как и в Хэмпстеде, сцена была «широкоэкранной» и невысокой. Как и в Хэмпстеде, Крэг отказался от рампы, портальных софитов, боковых лампионов. Сцена освещалась сверху и из глубины зала. Акустика аудитории была не идеальной, поэтому, чтобы преодолеть дефекты распространения звука, Крэг затянул стены и потолок зала голубой холстиной. Это новшество дало отличный результат: недостатки акустики были устранены, а внешне зал стал органичным продолжением сцены, где Крэг манипулировал сменой занавесов и световыми лучами под звуки старинной музыки.

В первом эпизоде на фоне темно-синего неба отчетливо прорисовывались фигуры пастухов. Вся атмосфера дышала покоем и

Крепление Gobo прожектору

[55] *Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 90.*

[56] *Craig Ed. Gordon Craig. The story of his Life. P. 165.*

[57] *Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С. 118.*

тишиной, в небе зажигались звезды. Во втором эпизоде позади наклонного помоста, изображавшего холм, фон становился тревожно пурпурным. К холму «волна за волной» (Крэг сам называл эти движения «волнами») поочередно устремлялись отдельные группы персонажей. Сперва к Деве Марии шли волхвы, один – в черном одеянии, второй – в сером, третий – в белом; затем – паломники-бедняки, нищие и убогие, калеки на костылях, кающиеся грешники, преступники. Были в этой группе и бродячий музыкант, и актер-кукольник, тащивший за собой марионетку. Следующая «волна» начинала свое шествие из глубины зрительного зала. Она состояла из пастухов и ангелов со святым Иосифом во главе. Следом являлись паломники-богачи в ярко-зеленых, золотых и алых нарядах[58]. Но главным событием музыкальной драмы был момент чуда – рождение Христа. В партитуре Крэга этот момент символически отмечался мощным вертикальным лучом света – «столбом света», который вспыхивал в колыбели и снизу вверх прорезал потемневшее пространство сцены, озаряя одну только фигуру Богоматери, склонившейся к младенцу. Подразумевалось, что ребенок рождался из света. Никакой традиционной в таких случаях куклы не было. Затем световой столб словно «разливался вширь, оживали краски, начиналась радостная игра пурпура и золота, зелени и синевы»[59]. Не стоит забывать, что постановка была всего лишь рождественской иллюстрацией евангельского текста. «Но Крэг, опираясь в основном на музыку Палестрины и Баха, сумел – с помощью максимально простых и мощных световых эффектов – создать суровое и возвышенное, истинно мистериальное зрелище»[60].

Музыкальные спектакли Крэга дали мощный толчок исканиям и экспериментам многим европейским режиссерам. В ранних работах Крэга впервые появился новый способ создания сценической формы: она возникала без применения декораций в их прежнем каноническом виде. Выразительная игра меняющихся занавесов и света – вот что легло в основу структуры спектаклей. Пока Крэг работал в содружестве с Шоу, он не сталкивался ни с ремесленничеством актеров, ни с коммерческим диктатом, которым подчинялись все профессиональные труппы. «Несмотря на множество обычных трудностей, – вспоминал потом Крэг, – у меня не было ни единого врага в нашей обширной труппе. Ни единого!»[61]. Но всему есть начало и конец. Перселловское общество прекратило свое существование. Тогда Крэг попытался найти единомышленников в профессиональном коммерческом театре, но оказалось, что на этой территории он главным образом встречал сопротивление.

Две постановки Крэг осуществил в театре, где хозяйкой была его мать, Э. Терри. Это «Викинги» («Воины Гельголанда») Г. Ибсена и «Много шума из ничего» Шекспира. Прославленная артистка взяла в свои руки «Империал-театр», потому что хотела предоставить сыну широкое поле деятельности и поддержать его опыты собственным авторитетом. Но Крэгу и в этой труппе пришлось считаться с апломбом и привычками опытных актеров. Даже сама Терри порой

[58] Craig Ed. Gordon Craig. The story of his Life. P. 165.

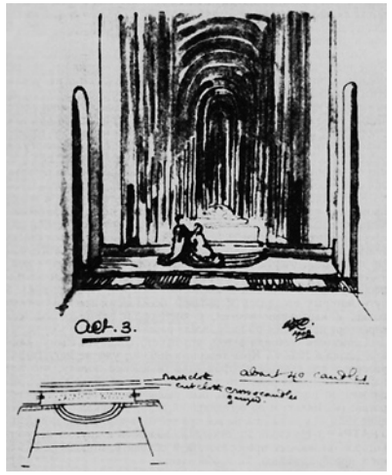
[59] Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 93.

[60] Там же.

[61] Craig Edward Gordon, Index to the Story of my days. P. 222.

не желала повиноваться его «прихотям и капризам». При этом не без кокетства писала, что «ей, актрисе викторианской эпохи, представительнице старой школы, удалось предвосхитить сценические идеи на целый век»[62].

Интервалы между крэговскими премьерами 1903 года коротки. Для него подобный ритм был не характерен. Крэг привык работать на результат и тратить на работу столько времени, сколько ему казалось необходимым. Для того чтобы реализовать задумки мастера, нужно было время. 21 января – «Меч и песня», 16 апреля – «Викинги», 23 мая – «Много шума из ничего». И все это – за 1903 год. При таких темпах надеяться на адекватное воплощение замыслов Крэга было напрасно. Тем не менее, он старался доказать, что и в короткие сроки можно добиться многого. Во всех трех случаях предложенные Крэгом решения отдалялись от устоявшейся традиции, а в «Викингах» вступали в явную полемику с ремарками самого Ибсена. Во II акте Ибсен предлагал пересечь пиршественный зал двумя параллельными, ведущими в глубину сцены, к горящему камину, линиями длинных столов с почетным местом председателя в конце каждого. Ибсену виделась прямоугольная, развернутая по горизонтали картина. Крэг же впервые в своей режиссерской практике всю композицию подчинил вертикальным движениям. Отвесно падающие сверху вниз световые линии образовывали на приподнятом подиуме четко просматривающийся круг. На фоне дымно-серого занавеса от планшета до колосников Крэг поставил уникальный в своем роде стол в виде огромного



Гордон Крэг.
«Много шума из ничего», «Империал-театр», III акт, 1903

кольца. Свет был приглушенным и неярким, по обеим сторонам сцены установлены тяжелые кованые канделябры, сильно дымили горящие свечи – красивое и благородное сочетание для готического зрелища. Общий облик «Викингов» поразил зрителей Лондона, рецензенты рассыпались в похвалах. Но Крэг удовлетворения не испытывал. Профессиональные актеры то и дело небрежно разрушали его мизансценические построения и не скрывали недовольства причудами режиссера, который настойчиво упрощал и, по их мнению, обеднял костюмировку. Как известно, Крэг враждебно относился к самой идее «костюмного спектакля».

Когда Крэг замышлял «Много шума из ничего», его фантазию, без сомнения, подстегивало желание если не превзойти, то, по крайней мере, посоревноваться с прославленной постановкой Ирвинга. По словам Крэга, «особенно замечательна была сцена в соборе»[63]. Как раз над этой сценой он и работал с особой энергией. Сцена в соборе у Ирвинга восхищала зрителей живописностью, теплотой красок,

[62] Тэрри Э. Указ. соч. С. 318.

[63] Craig Edward Gordon, Index to the Story of my days. P. 60.

изяществом. Интерьер собора в постановке Лицеума повторял бальный зал. Ничего возвышенного, сколько-нибудь соотносившегося с идеей храма в ирвинговском прочтении не было и в помине. Он помнил, что ставит комедию и в соответствии с правилами жанра добивался легкости, живости, ироничности. Крэг к правилам жанра отнесся пренебрежительно. «Он ставил комедию Шекспира, и для него в данном случае имя поэта было важнее, чем жанровая природа вещи»[64]. А потому в композиции Крэга архитектурные мотивы возобладали над мотивами живописными, и снова главная роль досталась сильным, твердым вертикальным линиям. Их повторения, устремленность ввысь отчетливо видны на сохранившемся крэговском эскизе. Он словно хотел создать атмосферу некоего таинства. На усиление этого впечатления работали и звучание органа, и тщательно продуманные приемы световой режиссуры. Один из рецензентов писал: «И подмостки, и зрительный зал сперва погружены в глубокую темноту, слышна только органная музыка, которая доносится из мрачной глубины сцены. Вдруг сильный столб света вырывает из мглы распятие, возвышающееся в алтаре, а потом заливает весь центр сцены. Это – свет таинственный, мистический, призрачно-голубой… Постепенно свет становится теплее, он как бы исходит из алтаря и от фигуры священника, движется к Клавдио и Геро, а затем обнимает всех остальных персонажей, с поистине византийским великолепием заставляя темноту расступиться. Все совершается так, словно бы все мы, зрители, вдруг очутились внутри огромного собора»[65]. Этот отзыв позволяет понять замысел Крэга. Даже такой пристрастный зритель, как Б. Шоу, называвший «Много шума из ничего» «никуда не годной пьесой», в письме к Э. Терри писал: «Я никогда раньше не видел, чтобы сцена в церкви у кого-нибудь выходила, был убежден, что она вообще не может выйти <…> В целом ничего подобного никогда еще театр не видывал»[66]. Так же потрясло увиденное и молодого немецкого дипломата графа Г. Кесслера. Особенно его восхитил «мощный столб света, который сверху падал на гигантский крест и затем мало-помалу распространялся вширь многоцветным потоком. Световое сияние постепенно захватывало сцену, вырывая из тьмы всех персонажей, весь просцениум <…> Это было одновременно и просто, и сурово – антитеза пышному великолепию сравнительно недавней постановки Ирвинга!»[67].

Актеры ругали молодого режиссера за то, что он столько внимания отдал сцене в соборе, а остальные эпизоды поставил неинтересно. Но Крэга эти обвинения не волновали. Вины своей он не ощущал. Единственное, что его тогда терзало, – необходимость работать второпях и «коммерциализм», разъедавший и общество, и искусство. Он мечтал покинуть этот закулисный мир, с «непомерными амбициями и косностью актеров, традициями, вся суть которых сводилась к пышной псевдоисторической костюмировке, к картинным жестам, к постоянной заботе о том, чтобы "премьер" находился на виду, возле рампы»[68].

В этот критический момент Кесслер, который видел «Маску любви», «Викингов» и «Много шума» и с тех пор навсегда

[64] Бачелис Т.И. Указ. соч. С. 98.

[65] Bablet D. Edward Gordon Craig. P. 82–83.

[66] Шоу Б. Письма. М., 1971. С. 92–93.

[67] Leeper J. Edward Gordon Craig. L., 1948. P. 8.

[68] Craig Edward Gordon. Index to the Story of my days. P. 212.

поверил в гений Крэга, пригласил его в Веймар. Крэг принял предложение без колебаний. Он покидал Англию, не имея никаких конкретных планов, уповая только на то, что в Германии обретет столь необходимую для его творчества свободу действий.

Скоро стало ясно, что в герцогском театре в Веймаре ему делать нечего. Тогда Кесслер познакомил Крэга с О. Брамом. Руководитель берлинского Лессинг-театра пользовался репутацией режиссера-новатора. Казалось, он должен был пойти навстречу молодому англичанину и поддержать его дерзкие планы. Но, увы, расчет не оправдался. Поначалу Брам действительно увлекся идеям Крэга и вверил ему постановку «Спасенной Венеции» Т. Отвея. Английская трагедия конца XVII века, переведенная и переработанная Г. фон Гофмансталем, по многим соображениям Брама никак не устраивала. Последовательный и упрямый натуралист, Брам принимал только современные пьесы. У него был «пиджачный» театр, и необходимость выводить на свою сцену актеров, наряженных в старинные костюмы, Брама раздражала. Кроме того, его удручали стихи. Однажды он даже заявил, что стихотворная речь в его театре зазвучит только тогда, когда стихами начнут разговаривать в обыденной жизни. Теперь, однако, он был готов разрешить молодому англичанину все: и трагедию из давно прошедших времен, и забытые наряды, и проклятые стихи. Конечно, такая уступчивость объяснялась отнюдь не прекрасными рекомендациями, которые дал Крэгу Кесслер. Просто позиции Брама пошатнулись: он вынужден был уступить Немецкий театр, где царствовал целое десятилетие, Максу Рейнхардту и перейти в менее престижный Лессинг-театр. Приглашение Крэга явилось попыткой противопоставить нечто новое громким успехам конкурента, а согласие включить в репертуар «Спасенную Венецию» – первой стилистической уступкой Брама. Он сознательно пошел на компромисс, естественно, оставаясь полновластным хозяином театра.

Что касается Крэга, то поначалу он с готовностью двинулся навстречу Браму, вовсе не желая его ни пугать, ни шокировать, а даже стараясь учесть вкусы «работодателя». Эскизы к «Спасенной Венеции», выполненные в цвете, акварелью, свидетельствуют о миролюбии Крэга. На первом эскизе – солнечный дворик, похожий, скорее, на сицилийский, нежели на венецианский. Небольшой дом, строгая арка входа, истертые ступени лестниц – все это на синем фоне дневного южного неба. Второй рисунок изображает внутренность старого дощатого сарая. Сквозь щели в интерьер пробиваются слабые лучи рассвета. В глубине помещения – большой прямоугольный проем распахнутых ворот, там видны силуэты двух мужчин в шляпах, плащах и при шпагах. Наконец, на третьем эскизе посреди сцены поставлен целый дом. Грузные колонны первого этажа держат всю постройку. Вдоль балконов развешено белье… Казалось, это решение могло бы удовлетворить Брама. Но конфликт все-таки произошел. Страсти вспыхнули по смешному поводу. На одной из декораций Крэг мелом, беглым абрисом обозначил дверь. Такая мера условности Браму была попросту непонятна. Брам потребовал, чтобы Крэг

сделал настоящую дверь, которая могла бы закрываться и открываться. «Вход есть вход, а выход есть выход!» – твердил он. И, не обращая внимания на протесты Крэга, прорезал в заднике прямоугольное отверстие, навесил настоящую дверь с настоящей дверной ручкой. Крэг пришел в ярость, тотчас прекратил репетиции и покинул Лессинг-театр. В открытом письме, которое поместили почти все берлинские газеты, он гневно обличал самоуправство Брама и отмежевывался от испорченного спектакля. Злополучная дверь, из-за которой рассорились Брам и Крэг, поистине знаменательна. Браму нужна была бытовая связь сценического действия с реальностью жизни. Коль скоро на сцене есть дверь, значит, должны быть стены и потолок. Крэгу же достаточно было знака. Вести действие по законам «потолочной» разговорной драмы он не желал. Разногласия с Брамом сделали постановку невозможной.

С той поры и до конца жизни Крэг жил за пределами Англии – главным образом, в Италии и Франции. Все более разочаровываясь в тогдашнем театре, он обдумывал план создания театральной школы нового типа и между 1904 и 1911 годами опубликовал серию статей и диалогов, позже изданных отдельной книгой «Об искусстве театра».

Крэг всегда придавал особое значение световой композиции спектакля, полностью отказавшись в ней от какого-либо правдоподобия и детализации. Он противопоставлял символизм реализму, который он считал «вульгарным способом изображения, присущим слепым»[69]. По Крэгу, главной целью освещения сцены должно было стать раскрытие внутренней динамики спектакля, а методом его, как и всей постановки, должно служить то, что он называл благородной искусственностью. Одним из первых (в 1902 году) Крэг отказался от рампы и перешел на локализованное освещение.

Идеи Крэга были необычными на тот исторический момент и зачастую утопическими, но и сам он не питал иллюзий насчет их мгновенной реализации. Не признавая никаких попыток фотографического отражения действительности, Крэг призывал к простоте декораций с использованием крупных трехмерных конструкций, с множеством уровней, ритмически организующих, гармонизирующих пространство. Он чувствовал, что свет, падающий на сцену по диагонали и делящий ее на контрастные участки света и тени, может создать новую поэзию движения: «… это огромное и незабываемое впечатление, созданное средствами сцены и движением фигур, которое само по себе – ценнейшее средство, имеющееся в распоряжении [режиссера]», «… приемами отлаженного движения можно передать любые страсти и мысли огромного множества людей и теми же средствами можно помочь актеру донести до зрителя мысли и чувства того персонажа, которого он изображает. Подлинность, точность детали на сцене бесполезны»[70]. В 1930 году, перечисляя художников, чье творчество наиболее созвучно его идеям, Крэг на первое место поставил Айседору Дункан и двух новаторов в области освещения – итальянца Мариано Фортуни, который первым использовал отраженный свет, и Адольфа Линнебаха из Придворного театра в Дрездене, разработавшего систему «магических» эффектов света

[69] Craig Edward Gordon. Index to the Story of my days. P. 137.

[70] Craig Ed. Gordon Craig . The Story of his Life. P. 171.

и тени, получаемых при помощи трафаретов с вырезами различной формы в прямом луче прожектора. Крэг считал, что режиссер должен быть полностью самостоятельным творцом: когда он интерпретирует пьесу драматурга при помощи своих актеров, сценографов и других ремесленников, он – ремесленник. Но, если он сумеет овладеть действием, словом, линией, цветом и ритмом, он сможет стать художником. Тогда ему больше не понадобится помощь драматурга, тогда театральное искусство станет самодостаточным. Идеи Крэга могли показаться полной утопией. Однако они предвосхитили феномен конца XX века – художников перформанса.

АДОЛЬФ АППИА, ПЕРВЫЙ ХУДОЖНИК ПО СВЕТУ

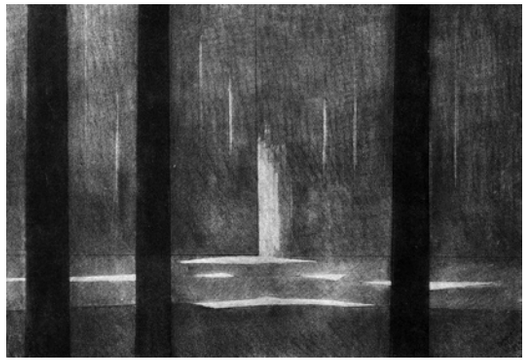
Адольф Аппиа (1862–1928), поистине выдающийся швейцарский художник, режиссер и теоретик театра, считал, что задача сценографии заключается в создании соответствующих пространственных форм, которые в одних случаях должны быть статичными, в других – динамичными. Сцена представляет собой замкнутое пространство, организация которого должна быть трехмерной. При этом живописная иллюзия третьего измерения на сцене, где пространство – объективная реальность, им отвергалась. Аппиа считал, что «ни одно движение актера не может быть приведено в жизненное соответствие с объектами, нарисованными на полотне»[71].

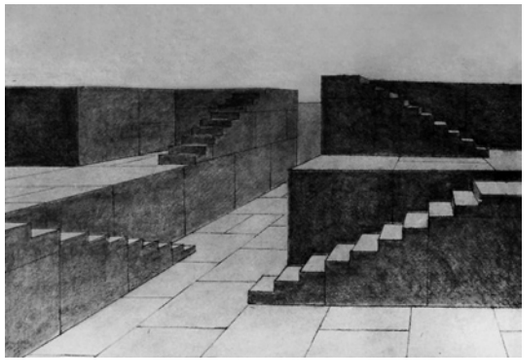
В современном ему театре Аппиа выделял четыре группы пластических элементов сценического дизайна: вертикальный живописный задник, горизонтальный пол, движущийся актер и освещенное пространство, в котором все это заключено. Аппиа выработал свою сценическую иерархию художественных компонентов. В его понимании первое место отводилось актеру, второе – пространству, третье – свету, четвертое – цвету. В своей первой и основной теоретической работе «Музыка и искусство сцены», опубликованной в 1897 году, Аппиа называл декорации и свет неотъемлемыми составными частями драмы и оперы. В своих проектах он стремился разрабатывать архитектоничные декорации, то есть максимально старался учесть возможности освещения в том или ином пространстве. Скорее, подгонял декорации под световое оборудование, а не наоборот. Аппиа считал, что декорации должны быть больше текстурными, нежели крашеными. Цвет – это аспект, который можно подкорректировать с помощью цветных фильтров, иногда его и вовсе надо менять по несколько раз во время представления. Главное – правильно подобрать фактуру и форму. Прогнозируя будущее театра, он писал: «Сценическая декорация не будет, как в настоящее время, комбинацией прямоугольных щитов <…>, но будет создаваться специально – комбинация различных плоскостей, простирающихся в пространстве»[72].

Новаторские решения, разработанные для традиционной плоской сцены, сводились к использованию мощных горизонтальных поверхностей. Мерный ритм своих простых пространственных конструкций Аппиа разрушал резкими световыми эффектами. Физический феномен света он использовал как художественное средство для

[71] Appia A. Musique et mise en scene. P., 1989. P. 105.

[72] Ibid. P. 75.





А. Аппиа. Наброски для оформления опер Вагнера, 1909

создания светоносной среды сценического пространства. В его проектах свет выступал как «связующая сила, драматический свет, динамический свет, свет – совершенный помощник, объединяющий, проясняющий, наполняющий эмоциональным содержанием»[73]. Аппиа одним из первых осознал, что театральный свет по своему воздействию может быть равнозначен музыке: «поэт-музыкант рисует свою картину светом», «только музыка и свет могут выражать внутреннюю природу сущего. Даже если их относительная значимость в музыкальной драме не всегда одинакова, по своему эффекту они близки. Обоим требуется объект, поверхности которого они могут сообщить креативную форму. Поэт обеспечивает объект для музыки, актер в сценической декорации – для света»[74], – писал он. По мысли Аппиа, тщательно срежиссированный свет должен стать своего рода двойником музыкального оформления. Подвижность, гибкость, возможность бесконечной нюансировки обеспечивают эмоциональное воздействие света на зрителя: «облики солистов и статистов, хористов или артистов кордебалета обретут истинную выразительность, если их озарит скользящий, движущийся свет»[75]. Говоря о «сценических картинах», Аппиа имел в виду не живопись, а цвет и свет. Так, избегая прямых живописных иллюзий, можно с помощью света вызвать у зрителя ощущение глубины и высоты, воды и камня, бескрайних воздушных просторов, отблесков пламени, солнечных бликов и зеленой прозрачности леса.

Сегодня, когда технический прогресс совершил потрясающий рывок, реализовать все то, о чем говорил Аппиа, стало возможным. А тогда, в своем творческом предвидении, он в деталях проанализировал техническую базу современной театральной системы освещения и описал возможности применения света, как для создания атмосферы на сцене, так и для усиления драматической выразительности представления. Аппиа делил все источники света на две основные группы: рассеянный (диффузный), или общий свет и свет направленный (с переменной направленностью). Диффузный свет он считал слишком бесстрастным, неэмоциональным и предназначал его для освещения сцены. Основное значение он придавал направленному свету, хотя на рубеже XIX–XX веков театр его избегал. Аппиа первым перенес

[73] Михалевский Д.В. Свет в сценографии Аппиа // Театральная техника и технология: Сборник рекомендательных материалов. М., 1986. С. 135.

[74] Appia A. L'oeuvre d'art vivant. Bern., 1971. P. 55.

[75] Михалевский Д.В. Указ. соч. С. 151.

драматический свет из живописи на театральную сцену. Он утверждал, что дающий тени сфокусированный свет придает форме новую эмоциональную силу, «открывает» и «определяет» ее, лепит лицо, «как скульптор»[76], тогда как, например, рамповая подсветка снизу сглаживает черты, уменьшает выразительность мимики, вынуждая актеров слишком активно пользоваться гримом. Однако Аппиа предостерегал: «Свет не должен использоваться только для того, чтобы усиливать или ослаблять скульптурность лица; в еще большей степени он должен служить отделению актера от сценического фона естественным образом в зависимости от того, является ли данная роль в настоящий момент доминирующей на сцене или второстепенной»[77].

Аппиа считал, что тень так же важна для театрального художника, как и свет, и возможна ситуация, когда одна-единственная тень может раскрыть основную идею спектакля. Американский режиссер Л. Симонсон писал: «Свет и тень Рембрандта, Домье, Пиранези в качестве выразительного средства окончательно перекочевали в театр, и – в отличие от световых пятен на заднике в постановках романтиков, – как заполнение пространства, как средство формирования объема, окружающего актера»[78].

Аппиа первым заговорил о проекционных декорациях (на выставке в Копенгагене они произвели сильное впечатление на его современника Крэга). «Свет может быть окрашен либо в силу естественных характеристик, либо искусственно – цветными стеклянными светофильтрами; с его помощью можно проецировать изображения любой степени интенсивности, начиная от самых слабых световых пятен до графических структур. Хотя как для диффузного, так и для направленного света необходим объект для того, чтобы материализоваться на нем; при этом они не меняют своего характера: первый делает их более или менее выразительными. Окраска света изменяет цвет поверхности, его отражающей, и посредством проецируемых картин или комбинаций цветного стекла можно создавать на сцене атмосферу или даже реальные предметы, которые до световой проекции не существовали»[79]. Аппиа показал, что иллюзия расстояния, пространства на театральной сцене может быть создана определенным соотношением яркости световых объемов и поверхностей. При этом иллюзорная глубина так же убедительна, как и реальная, которую получают за счет увеличения физического пространства. Аппиа ввел в практику специальные световые репетиции, чтобы настроить весь комплекс световой аппаратуры в соответствии со своими творческими замыслами. Часть света направлялась на декорации, часть – на лица актеров. Сегодня мы называем такую процедуру установкой света. В представлении Аппиа, организация освещения похожа на дирижирование оркестром: по ходу спектакля каждая лампа, каждый световой прибор, подобно отдельным музыкальным инструментам, то солировали, вели главную тему, то аккомпанировали, то все вместе создавали световой симфонический эффект. «Музыка на кончиках пальцев», – говорят художники по свету сегодня.

[76] Appia A. L'oeuvre d'art vivant. P. 73.

[77] Appia A. Musique et mise en scene. P. 97–99.

[78] Simonson L. P. 199.

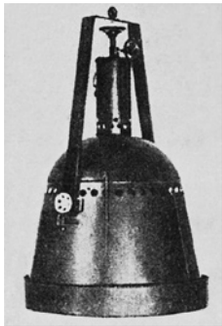
[79] Головня А.В. Свет – искусство оператора. М., 1945. С. 67.

Свои световые партитуры Аппиа прорабатывал поразительно тщательно. Вот, например, описание второго акта постановки «Тристана и Изольды»: «При поднятии занавеса в центре сцены – большой факел. Сцена освещена достаточно для того, чтобы можно было отчетливо узнавать актеров, но не настолько ярко, чтобы забить пламя факела. Формы, ограничивающие сцену, едва видны. Несколько едва различимых линий обозначают деревья. <…> Когда Изольда гасит факел, декорация тонет в полумраке, в котором взгляд теряется. <…> Тенистая тьма, окружающая их, становится еще более однородной, формы террасы и замка растворяются. Даже различные уровни планшета сцены уже едва различимы…»[80].

МАКС РЕЙНХАРДТ – РЕЖИССЕР ПРОСТРАНСТВА И СВЕТА

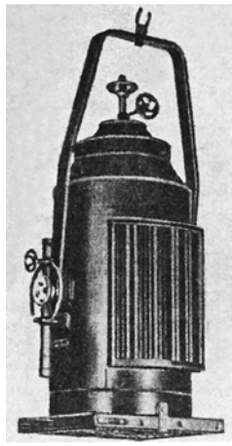
Макс Рейнхардт (1873–1943), австрийский режиссер, актер и театральный деятель, был всесторонне образованным и крайне деятельным человеком. Он был готов развлекать публику всеми имеющимися в арсенале жанрами: драма, оперетта, пантомима. Он хотел использовать новейшие «спецэффекты» и идти впереди всех. Он часто отмечал, что большое влияние на него оказала венская театральная традиция, традиция пышной барочной театральности, сочетающая тонкую поэзию со зрелищными внешними эффектами. Его амбиции распространялись на весь еще неиспользованный театральный потенциал. 31 августа 1905 года Рейнхардт пришел в Немецкий театр, где когда-то снискал первые актерские лавры, теперь уже его художественным руководителем. Ему не было еще 32 лет. Архитектурно Немецкий театр представлял собой большое здание, удобное для классических спектаклей. Но Рейнхардт был согласен с идеей Ю.А. Стриндберга, который выступал за реформу театра, за философскую драму со сложным подтекстом, со сжатым диалогом, с пантомимой, музыкой, с устранением рампы. В программной статье «О современной драме и современном театре» («Om moderna drama och moderna teater», 1889) Стриндберг резко критиковал изживающие себя стили, какими он считал утопический, мечтательный романтизм, принципы последовательного натурализма, который называл «фотографическим» методом, не способствующим глубокому проникновению искусства в человеческую душу. Рейнхардт понимал, что психологические пьесы требуют обстановки более интимной.

Одним из первых начинаний Рейнхардта в Немецком театре стало строительство второй сцены по соседству со старым зданием – Каммершпиле. Здесь не было строгого разделения пространства на сцену и зрительный зал, они переходили друг в друга, а сцена была поднята над зрительным залом всего на одну ступеньку. У зрителей (их могло быть не более 400) создавалась иллюзия присутствия в одной комнате с персонажами. Каммершпиле открылся 8 ноября 1906 года – «Привидениями» Ибсена с декорациями Э. Мунка. Старый шедевр натурализма был перенесен на новую, почти экспрессионистскую почву. Спектакль утвердил за режиссером славу тончайшего психолога и новатора в плане сценического воплощения.

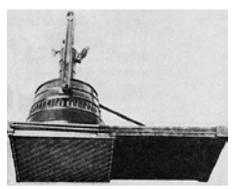


1

[80] Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX вв. М., 1984. С. 175–177.



2



3

Атмосфера на сцене была угнетающей. Темные декорации от освещения тусклыми пучками света выглядели еще более унылыми и печальными. Ощущение перманентной дождливой погоды, безнадежности и беспросветности за окном не покидало зрителя ни на мгновенье.

На большой сцене Рейнхардт потрясал современников постановками классики. В этих спектаклях он обходился без задника, рисованных декораций, считая, что точному ходу действия больше соответствует использование трехмерных элементов, наподобие башен и арок, передвигавшихся в любых направлениях. Аналогичные идеи высказывал и Крэг, которого Рейнхардт не раз пытался заполучить в художники, но Крэг всякий раз требовал для себя абсолютной власти и… вращающейся сцены.

Рейнхардт был в курсе достижений немецкой электротехнической промышленности (одной из самых передовых), развития новых технологий и обращался к разработчикам с заказами на все более замысловатое осветительное оборудование. Он рассуждал о создании декораций с помощью света: мечтал о подвижных лучах, динамичных световых переходах, возможности использования световой проекции. Вместе с ним над созданием визуальных образов и спецэффектами работали такие выдающиеся художники-сценографы и дизайнеры, как Эрнст Штерн, Карл Вальзер, Альфред Роллер.

Он все шире понимал роль режиссера как независимого художника-творца и увлекался зрелищными спектаклями, где визуальный элемент и пластика актеров должны были доминировать над текстом. Это привело его к созданию ряда «пантомим». Это были не пантомимы в прямом смысле слова, а мимические пьесы, где текст был сведен до минимума и режиссер передавал смысл несловесными средствами выразительности – движением, танцем, пластикой, цветом, жестом и ошеломляющими по тем временам световыми эффектами. Он активно использовал снопосвет фирмы Hagedorn, прожекторы Schwabe, Siemens-Schuckert и различные светофильтры, не только цветные, но и рассеивающие свет. Первой из «пантомим» был спектакль «Сумурун», восточная сказка из «Тысячи и одной ночи». Премьера состоялась в Каммершпиле в апреле 1910 года и имела такой успех, что Рейнхардта пригласили показать спектакль в Лондоне (1911), Нью-Йорке (1912) и Париже (1912). Впервые в истории западноевропейской сцены Рейнхардт использовал прием японского театра Кабуки – «дорогу цветов».

Локализованное освещение занимало значительное место в импрессионистском театре. Ведь цель состояла в передаче атмосферы действия, настроения той или иной сцены, в раскрытии ее подтекста. При этом достоверность, содержательность жизни передавалась при помощи преднамеренно беглых характеристик в сочетании с отдельными яркими деталями, раскрывавшими затененные переживания героя, его мысли, импульсы поступков. Внезапные перемены ритмов, использование звуков, живописно-цветовых пятен применялись для создания определенной эмоциональной насыщенности, посредством чего обнажалось нарастание внутреннего драматизма,

4

5

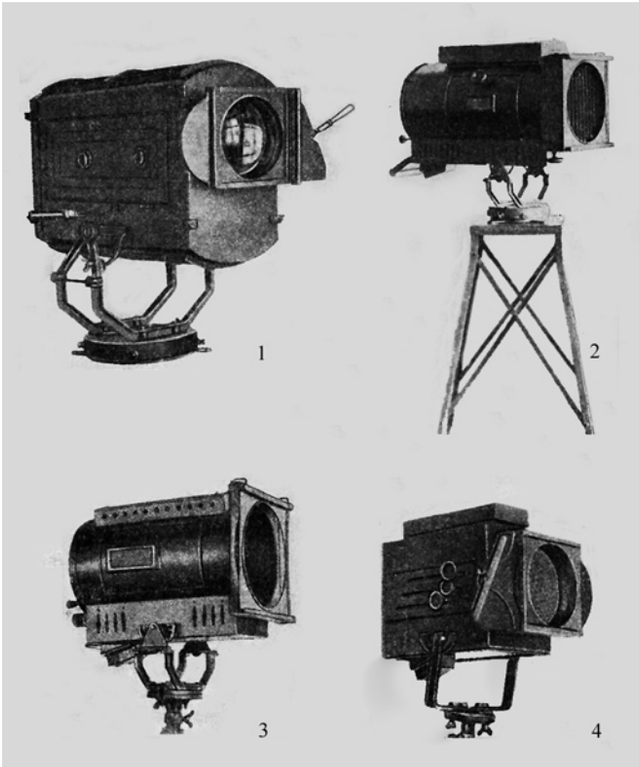
6

И.В. Экскузович. «Техника театральной сцены». Снопосветы:
1. Снопосвет фирмы Hagedron №8.
2. Снопосвет формы Hagedron линзовый №9.
3. Снопосвет фирмы Schwabe с лампой в 1000 W.
4. Снопосвет фирмы Schwabe со светофильтрами, двигающимися с помощью тросовой системы.
5. Снопосвет с рассеивающим стеклом системы «Протос» фирмы Siemens-Schuckert с нитролампой в 500 W.
6. Снопосвет с нитролампой в 1500 W и подвесным хомутом

скрытое за ходом обыденной жизни. Заимствованные у натуралистического театра солнечные и лунные блики, тени, контрасты между высвеченной и затемненной частью сцены, принцип оправдания бытового или естественного источника света быстро уступили место локализованному освещению. Уже не требовалось сюжетного оправдания луча, падающего на сцену, не нужно было изображать лунный столб, свет лампы и т.п. Прием освещения белым или цветным лучом стали использовать не только для создания настроения, но и для иллюзорной перспективы. Так, Рейнхардт (следуя за опытами Крэга) в «Смерти Дантона» создал локализованными лучами рембрандтовское освещение, заставляя зрителя верить, что за границами света, во тьме, скрываются на сцене огромные людские толпы.

Самым амбициозным из проектов Рейнхардта стал «Миракль» (с подзаголовком «спектакль-мистерия без слов»), впервые поставленный в выставочном зале «Олимпия» на Рождество 1911 года. Здесь режиссер освободился от ограничений традиционного театрального здания. Огромный зал был превращен в интерьер собора с имитацией витражей. Зрители располагались по бокам, а действие происходило в центре. Автором сюжета был немецкий поэт-неоромантик К. Фольмеллер, речь в нем шла о юной, увлеченной соблазнителем монахине, которая после многих несчастий и испытаний возвращается в монастырь и узнает, что статуя Богоматери над алтарем заняла ее место и в ее отсутствие несла за нее послушание. После того как, по сюжету, монахиня покинула монастырь, на глазах у зрителей меркнут витражи, и игровое пространство обращается в мир, где скитается юная монахиня. По возвращении блудной послушницы собор чудесным образом снова представал взору зрителей. Благодаря этому зрелищу мастерство Рейнхардта признали во всем мире.

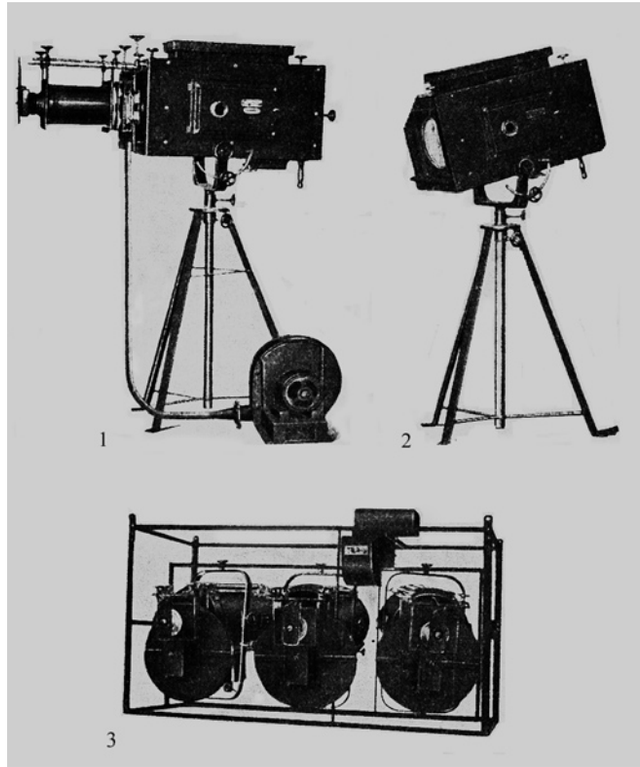
Интересы Рейнхардта были настолько универсальными и всеохватными (противники порой обвиняли его в эклектизме), что он шел все дальше в своих экспериментах. Его, создателя Каммершпиле, привлекали и огромные арены, способные собирать массы народа. Уже в сентябре 1910 года он поставил «Царя Эдипа» Софокла в обработке Гофмансталя на сцене концертного зала Мюнхена. Массовые сцены были очень важны



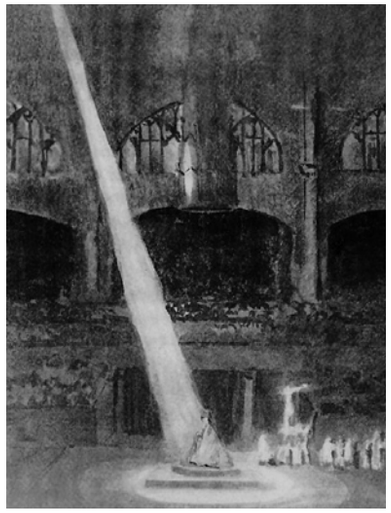
И.В. Экскузович. «Техника театральной сцены». Дуговые прожекторы фирмы Schwabe:
1. Линзовый прожектор в 100 ампер.
2. Прожектор в 100 ампер с зеркальным рефлектором.
3. Прожектор в 20 ампер с зеркальным рефлектором.
4. Линзовый прожектор в 40 ампер

в спектакле – они создавали единство тона и движения, когда, например, сотни одновременно протянутых рук сопровождались всеобщим жалобным криком. Массовые сцены Рейнхардта современники сравнивали с живописными полотнами. При их постановке режиссер пользовался новейшими прожекторами с целью освещения толпы и создания необходимого общего настроения. Позже эта постановка перебралась в цирк Шумана в Берлине. Но толпами статистов из-за переезда в новые условия Рейнхардт не стал жертвовать, и спектакль в закрытом пространстве обрел еще большую оркестровую мощь. Рейнхардт так любил цирк Шумана, что в декабре 1911 года использовал его вновь для постановки английской средневековой мистерии «Каждый человек», но работа над этой постановкой была приостановлена, и спектакль обрел новую жизнь только в 1920 году в Зальцбурге.

Настоящей мечтой Рейнхарда было расширить свои режиссерские возможности до таких масштабов, чтобы вывести драму за пределы традиционного театрального помещения, поместить ее в реальную городскую среду, например, на перекресток улиц, приспособив это пространство для создания зрелища. Для Рейнхардта главной была идея освоения пространства, а не приспособление, не «подгонка» этого пространства под драматическое представление. Рейнхардт начал свою актерскую карьеру в муниципальном театре Зальцбурга, в городе со сказочной барочной архитектурой. Именно здесь он начал вынашивать идею представления, которое могло бы включить в себя практически весь город. Соборная площадь в Зальцбурге закрыта со всех сторон. На нее попадают через аркады. Одна из «стен» площади – фасад собора, украшенный статуями святых. Рейнхардт решил, что это самый подходящий фон для «Человека». Когда Смерть звала Человека, голоса со всех окрестных колоколен повторяли его имя. Вера и Трудолюбие в финале сопровождали умирающего грешника на Страшный суд, и сразу же появлялись аллегорические женские фигуры, словно оживали барочные статуи перед собором. Они входили внутрь ярко освещенного собора, в этот момент садилось солнце, и над площадью сгущались сумерки. Ежедневно спектакль начинался так, чтобы закончиться точно с заходом солнца. Это было



И.В. Экскузович. «Техника театральной сцены». Дуговые прожекторы фирмы Hagedorn:
1. Проекционный аппарат F.K. в 100 ампер с угольной лампой.
2. Линзовый прожектор S.F.K. с угольной лампой в 100 ампер.
3. Тройной аппарат Fata-croma F.P.3. (Заменой объективной камеры мог быть превращен в линзовый прожектор)



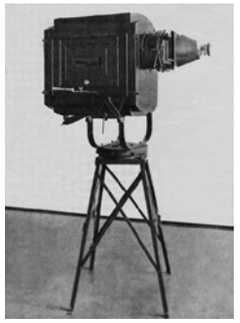
Эрнст Штерн.
«Миракль», эскиз к постановке М. Рейнхардта в Олимпии, Лондон, Рождество 1911, здесь просторный зал превращен в готический собор, зрители располагаются по кругу, а действие разворачивается в центре

смелым и необычным решением – обратиться к «площадному» театру и использовать только естественное освещение (дополнительное освещение применялось лишь для архитектурной подсветки собора, но эффект от этих источников при дневном свете был незаметен, а вот с наступлением темноты собор словно купался в лунном свете). И все колокола Зальцбурга звонили, когда душа раскаявшегося богача попадала в рай.

СВЕТ НА СЦЕНЕ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Свет в театре конца XIX–начале XX века служил не для условного обозначения явления и не для иллюстрации слов персонажей или событий пьесы. Световая композиция спектакля создавалась так натуралистично, чтобы зритель своими глазами убедился в подлинности сценического явления. В каждом отдельном случае освещение сцены воспроизводило особенности того источника, который бы в действительности освещал место действия, – солнца, уличного фонаря и пр. Совершенно отказались от безличного общего освещения сцены, от подсветки исполнителей специальным лучом (этот прием использовался тогда лишь в балете). Если автор не давал никаких указаний относительно света, освещение продумывал и обосновывал режиссер. Анализируя текст, логику развития действия и построение мизансцен, изучая историю эпохи или конкретного события, он определял основные задачи световой имитации. После детальной разработки общего освещения начинался поиск нюансов: причудливые тени ветвей на стенах домов, свет, пробивающийся сквозь листву, блики на потолке и стенах, свет из окна, из двери и т.п. Нередко случалось, что скупая ремарка автора, лишь обозначавшая световое явление, развивалась в спектакле в почти самостоятельную картину, которая, однако, по стилю обязана была соответствовать общему оформлению постановки. Источники света, кроме тех, что появлялись на сцене по сюжету (свечи, лампы, фонари, лунный диск и т.п.) должны были быть невидимы зрителю. Вся световая аппаратура тщательно скрывалась в пределах сценической коробки.

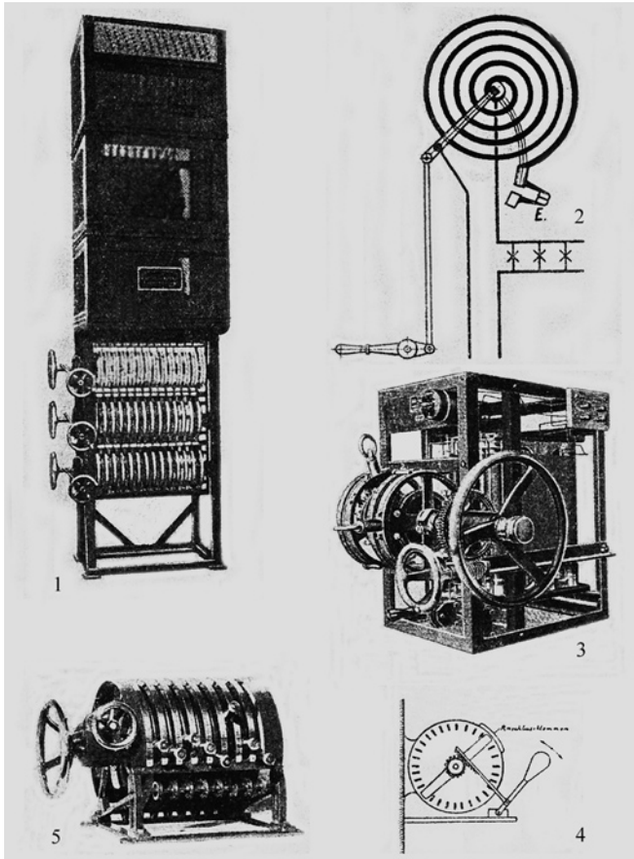
Увлечение световыми имитациями, естественно, повлекло за собой изменение палитры света. Исторически сложившейся цветовой триады (зеленый, красный и белый) было уже недостаточно. Цветовая гамма желатиновых светофильтров и спиртовых лаков для окрашивания лампочек обогатилась тонкими оттенками. Так, световые переходы тех же желатиновых светофильтров имели до пятидесяти цветов и оттенков.



И.В. Экскузович.
«Техника театральной сцены».
Самый мощный (к концу 1920-х годов) ламповый прожектор фирмы Schwabe с лампой накаливания в 5000 ватт

Возможность распределять разнообразно окрашенный свет по отдельным участкам сцены породила новое художественное качество оформления и новый сценический стиль – импрессионизм. Импрессионизм вообще и сценический, в частности, требуют от художника не воспроизведения действительности, а передачи своих впечатлений, ощущений от нее. Настроения художника, его мироощущение и тончайшие душевные переживания приобретают самодовлеющее значение. Чтобы создать смену и игру настроений, театр импрессионизма особенно тщательно подбирал сценическое освещение, пользуясь им либо как живописным приемом, либо создавая световые переходы с тончайшими нюансами. Основой театрального творчества, с точки зрения импрессионизма, было воображение, а одним из важнейших приемов – преувеличение.

Например, Луи Гартман, американский архитектор, писатель, сценограф и художник по свету в 1915 году настаивал на том, что зритель не хочет видеть на сцене реальную жизнь со всеми ее подробностями в духе натуралистов. В световой же композиции импрессионистического театра не было ничего, что не было бы логически обосновано и согласовано с замыслом спектакля в целом. Сценическое освещение было частью целого. В театре импрессионизма полагали, что освещенность актера должна быть строго согласована с общим освещением сцены, поэтому от дополнительной подсветки отказывались. Считалось даже, что слабое освещение фигуры или лица нередко больше помогает актеру, чем яркое.



Немецкий режиссер Карл Гагеман утверждал (1909): «Только правильным освещением достигается то, к чему мы стремимся на сцене, то есть настроение. От правильно направленного освещения, от рода его, силы и управления им почти все зависит в театре. Короче: дать правильное, своевременное освещение в данной сцене является, пожалуй, самой тяжелой задачей в деле режиссуры. Малейшая ошибка осветительного техника может испортить не только впечатление, но даже иногда и погубить пьесу»[81]. Субъективные характеристики возобладали над сущностью явления, а конкретность сменилась

И.В. Экскузович.
«Техника театральной сцены».
Регуляторы разных фирм:
1. Этажный регулятор.
2. Элемент сопротивления этажного регулятора.
3. Регулятор фирмы Elektro-Schaltwerk-Gottingen.
4. Регулятор фирмы Кутлер Хамер и Ко.
5. Регулятор для больших горизонтальных дуговых фонарей фирмы Schwabe

[81] *Keller M. Buhnenbeleuchtung, Dumont Buchverlag . Köln., 1985. S. 165.*

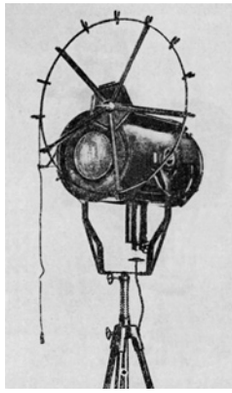
туманными, расплывчатыми образами. Солнечный или лунный свет не был интересен сам по себе, его назначением стала передача эмоций. Свет как таковой в импрессионистическом театре должен был быть отвлеченным и непосредственным, вполне свободным и подвижным, подобно звуку. Но импрессионизму присуща двойственность: он стремился уйти от конкретности и одновременно продолжал утверждать, что нельзя вступать в противоречие с естественным.

Сценическое оснащение позволяло быстро переносить освещение с одного места на другое, затемнять или освещать часть сцены, менять светофильтры. Но полностью возможности света в импрессионистическом театре были раскрыты и использованы после технического усовершенствования горизонтов. Наряду с гладкой, туго натянутой материей мягкого горизонта, полуцилиндром окружающего сцену (так называемая циклорама), появились разнообразные жесткие горизонты. Их ровная, гладко оштукатуренная поверхность в виде полуцилиндра или купола над планшетом сцены – удачная основа для разнообразных световых композиций. Их преимущественно белая, светло-серая или бледно-голубая окраска позволяет работать чистыми тонами, превосходно передавая переливы цветного освещения, а при умелом расположении источников света показывать и пространственную глубину.

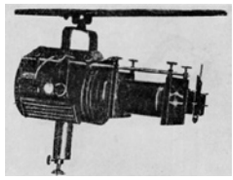
Кроме световой живописи достижениями импрессионистического театра стало создание светового занавеса между отдельными картинами или в переходах к антрактам. До этого техника сцены знала лишь замену декораций при закрытом занавесе, при частично или полностью выключенном свете, а то и на глазах у публики. Теперь свет медленно гаснет до полной темноты, в которой меняются декорации, а затем постепенно усиливается. Разнообразные вариации переключений света и световые модуляции позволяют поддерживать нужное настроение зрителей даже в моменты сценических пауз.

Такие художественные и технические решения, как постепенные переходы света, сочетания контрастного освещения и мягких теней или яростного колорита чистых тонов и сложных переливов утонченно-блеклых оттенков, были найдены в результате неустанных проб. В поисках нового Гартман экспериментировал с разнообразными матированными фильтрами из стекла и желатина, а Д. Беласко, с целью получения мягкого спокойного света изобрел фильтр с мягкими краями, который состоит из нескольких V-образных слюдяных пластинок разной плотности, наложенных друг на друга.

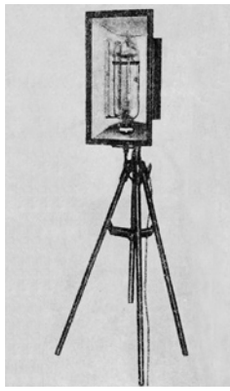
Реалистический и импрессионистический театры различно толковали само понятие реального («настоящего») на сцене. Так, руководивший мюнхенским Художественным театром «импрессионист» Георг Фукс утверждал (1920), что «настоящим в сценическом смысле мы должны считать все то, что в наших зрительских впечатлениях связано с общим настроением драмы»[82]. Клод Брагдон (1932) следующим образом формулировал задачи осветителя, приступающего к новой постановке: «Освещение должно раскрывать



1



2



3

[82] *Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976. С. 319.*

настроение и психологический смысл пьесы»[83]. При этом он настаивал, что свет даже в самой реалистической постановке не должен точно имитировать явление. «Небесный горизонт, освещенный дневным светом, – полагал Брагдон, – очень сильно искажает впечатление от игры актеров, и поэтому, чтобы достичь естественности, надо вообще отказаться от подражаний природе»[84].

Свет, до этого лишь обозначавший и имитировавший явления, становится почти самостоятельной частью оформления сцены. Оказывается, например, что для создания впечатления интимной, уютной комнаты совершенно достаточно уменьшить просцениум и изменить силу света. «Это не сама комната, а лишь пространственное и световое отношение, необходимое для того, чтобы вызвать в фантазии зрителя то представление, которое нужно автору в известный момент драмы»[85]. Такое толкование роли света на сцене вплотную сближает театральное искусство с импрессионизмом в живописи, где предметы изображаются намеком, неясным контуром, где решающую роль играют световые и цветовые соотношения. Фукс называет свет «важнейшим носителем тех действий, которые производит на нас пространство»[86]. Чтобы, используя возможности электротехники, «распределить и направить эти огромные и разнообразные массы света, <…> требуется творческий дух художника. Если уж для париков, костюмов, занавеса и ковров считается необходимым артистический вкус, то тем более он необходим для освещения, которое властно и правдиво выявляет перед зрителем все эти вещи, выявляет самого актера. И мы не должны отныне пренебрегать нашими инженерами и электротехниками, творчество которых исполнено настоящего величия. Художник изобразительного искусства должен протянуть им свою руку»[87].

Работы художника А. Зальцмана в Институте Э. Жак-Далькроза в Хеллерау (Германия, 1915) также были близки импрессионистическим исканиям в области света. Зальцман совершенно отвергал световые эффекты в их обычном понимании. Он стремился получить при помощи света настроение, атмосферу – то, чего добивались в своих картинах импрессионисты. Сам подход к построению световой композиции у Зальцмана был противопоставлен натуралистическому методу. Если для натурализма характерны точность, документальность, широкое использование достижений науки и техники, то импрессионизм больше внимания уделяет субъективному восприятию света и его воздействию на психику. Зальцман считал, что большинство людей не умеет правильно воспринимать, точнее, интерпретировать зрительную информацию. «В этом легко убедиться даже самим техникам по вопросам освещения: они доверяют больше своим вычислениям, чем собственным глазам, и потому придают слишком абсолютное впечатление высчитанным световым нормам. Для глаза, а, следовательно, и для воспринимаемого впечатления, существенны лишь самые воздействия, имеющие, правда, относительное значение. Научиться испытывать на себе эти воздействия равносильно приобретению

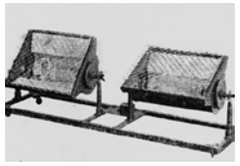
[83] *Ridge H. Stage Lighting. Cambridge, 1928. P. 95.*

[84] *Ibid. P. 97.*

[85] *Килпатрик Д. Свет и освещение. М., 1988. С. 135.*

[86] *Импрессионисты, их современники, их соратники. С. 305.*

[87] *Там же. С. 307–310.*



4

И.В. Экскузович. «Техника театральной сцены». Аппараты для спецэффектов:
1. Серийный аппарат фирмы Hagerdon №5.
2. Прожектор, помещаемый в ложах для освещения просцениума фирмы Hagerdon.
3. Аппарат с удлиненным источником света.
4. Аппарат для освещения низа горизонта

опыта зрительного восприятия»[88]. В личных ощущениях Зальцман видел основу для построения наиболее выразительной световой композиции. «Солнечный или лунный свет, – писал он, – сам по себе для нас неинтересен; он интересует нас лишь как элементарная форма душевного переживания. Свет, как таковой, должен быть вполне свободным и подвижным, подобно звуку; как последний, он должен быть отвлеченным и непосредственным»[89]. В театральном действии, по Зальцману, должен применяться так называемый тональный свет. Его основа – рассеянный свет, похожий на дневной свет без солнца, усиливающий краски и дающий максимальную выразительность контурам. Если необходимо усилить игру света и теней, добавочное освещение должно быть применено в уже освещенном пространстве. Прожектор Зальцман уподобляет солнцу и считает, что использовать его следует лишь тогда, когда нужна максимальная сила света. Все свои идеи Зальцман остроумно и с изящной простотой воплотил у Далькроза в его институте, построенном архитектором Тессеном. В зале длиной 46 м, шириной 19 м и высотой 12 м он затянул стены и потолок белой тонкой тканью, а за ней разместил лампочки накаливания. Ткань смягчала и рассеивала лучи ламп, и все помещение равномерно заполнялось светом. Теневой рисунок исчезал. Не было и традиционного контраста между затемненным зрительным залом и освещенной сценой, поскольку не было обычной сцены, а оформление собиралось из отдельных модулей-кубов.

Зальцман применил свою систему и в России в 1916 году при постановке А.Я. Таировым «Фамиры Кифареда». Источники света на сцене были расположены за просвечивающими тканевыми экранами и давали ровный рассеянный свет, наполнявший сценическое пространство. Часть ламп накаливания была окрашена синим лаком. Отдельные ламповые секции включались через реостаты, то есть стало возможным регулировать интенсивность луча. Благодаря этим приспособлениям, можно было варьировать освещенность в разных местах сцены и различным образом сочетать свет белых и синих лампочек. То есть освещение напрямую оказалось связано с действием, работая на эмоциональную сторону представления.

За десять с лишним лет до Зальцмана, Мариано Фортуни, владеющий одновременно хорошими знаниями в области физики и химии, а так же искусством оформителя и дизайнера, в 1901 году проводил эксперименты с рассеянным светом. Наиболее интересной и значимой была его работа с Г. Д'Аннунцио в 1914 году над оперой «Франческа да Римини» Р. Дзандонаи (театр «Реджо», Турин, 1914). Новшеством Фортуни стало использование «переключающегося диммера», реостата для регулирования силы света лампы. Главной его идеей было приспособиться к сцене-коробке и, в отличие от Зальцмана, Фортуни добивался с помощью своих аппаратов главным образом имитации естественного освещения.

В конечном счете свет на сцене всегда определялся творческими поисками театра в пределах того или иного художественного стиля. Натурализм, с его стремлением к конкретности и правдивости,

[88] Зальцман А. Свет, освещение и светосила // Листки курсов ритмической гимнастики, 1914, № 4. С. 21.

[89] Ibid С. 22–23.

в частности, в работе со светом, например, дал целый ряд ценных приемов. Импрессионизм обогатил цветовое оформление спектакля: появились контрасты, постепенные цветовые переходы, распределение яркости, цветное освещение. Символизм и экспрессионизм усовершенствовали технику освещения и создали приемы локализованного освещения.

История театра показала, что творческий процесс художественно-светового оформления спектакля требует строгого обдумывания и правильного построения световой композиции. Сценическое освещение – не просто сумма отдельных красок, эффектов и приемов, это органическая часть спектакля как художественного произведения. Создавая световую партитуру спектакля, художник должен учесть и согласовать возможные варианты воздействия, основываясь, в первую очередь, на своих впечатлениях и личном опыте. Ведь спектакль может существовать без музыки, без декораций, без театральных костюмов, без реквизита, но без света – никогда.

В современном театре свет стал одним из самых важных элементов. Ведь светом можно заполнить пустоту не только сценического пространства, но и пустоту смысловую, свет сам по себе способен передавать драматизм, а значит, выявлять и акцентировать конфликт. Таким образом и появляется недостающий или подчеркивается уже имеющийся смысл. И чем дальше идет технический прогресс, тем больше этой особенностью света пользуются. В творческом тандеме художника по свету и режиссера очень многое (как, впрочем, и большая часть вопросов в театре) зависит от режиссера. Режиссер должен чувствовать свет, должен стремиться заложить его воздействие в партитуру спектакля с самых первых шагов. Было бы излишним, да и ненужным требовать от режиссера владения технической стороной сценического освещения, но ему необходимо владеть светом как художественным материалом, уметь видеть и чувствовать значение и возможности света, уделять ему серьезное внимание. Но обычно художника по свету приглашают, когда образ спектакля уже предопределен режиссером и сценографом. Макет готов, и художнику по свету надо подгонять свет под уже готовую идею, а не придумывать решение. Идеальный вариант – включаться в работу, когда макета еще нет. К тому же не всегда и не во всем замысел художника может быть реализован в конкретном театре по техническим причинам. Так что, если художнику по свету удается участвовать в работе уже на стадии обсуждения, – это большая удача.

Использовать полноценные возможности света, по большому счету, стало возможным только к концу XX века. Для успешной работы разрабатывались не только новые приборы, но и пульты управления. Их продолжают совершенствовать и по сей день. Искания режиссеров и художников конца XIX–начала XX века стали предысторией, прелюдией того буйства красок и эффектов, которые мы наблюдаем в театре сегодня. Хотя именно те режиссеры и приготовили почву, на которой вырос авангардный театр, для которого свет иногда становился даже важнее актера.

Натэлла БАШИНДЖАГЯН

«ГЛИНЯНЫЕ ГОЛУБИ»

Сегодня уже, вероятно многим известно, что молодой Гротовский начал свою работу в Ополе, небольшом городке на западных землях Польши, в совсем небольшом театрике под названием Театр 13 рядов.
В первых спектаклях этого режиссера было много фантазии, но фантазии «представленческой», опиравшейся, в свою очередь, на литературу, то есть на ту или иную сочиненную писателем пьесу. В то время – только для себя и условно – он называл эти проблески сценической фантазии «мейерхольдизмами». В «Орфее» Ж. Кокто (1959), в «Каине» Дж. Байрона (1960) было немало острых и ярких колкостей, зубастой задиристости, нелепых, намеренных уродств. Лицо героя-страдальца – это всего лишь грубые, толстые, тюбиком темной краски промазанные морщины. Пугало для того же геройчика, жалкого человечка, – огромный цилиндрический шлем без глаз. Но еще большее пугало – некое гротескное «божество», ухватисто действующее вывертом рук на того же обычного смертного человека. Местом же их роковой встречи со Смертью и вовсе могло оказаться зубоврачебное кресло.

Все это было жестокостью «знаковой», намеренно театрализованной, внешней, а потому совершенно не страшной. Спектакль «Каин» заканчивался пантомимическим, и тоже, по мысли режиссера, вроде бы жестоким эпилогом. Трудно утверждать, что он разыгрывался на просцениуме (в Театре 13 рядов сцены в обычном понимании не было, был просто небольшой, общий с публикой, зал), но режиссер все же выразительно выдвинул этот эпизод вперед и чуть-чуть приподнял над зрителями. И все-таки эпилог оказался нестрашным, почти шутовским. Это был коллективный танец Владык, неприятных Гротовскому. Это был их общий пляс. Плясали трое: Бог-Творец (накладная бородища), Иегова (нос крючком), Люцифер (острая бороденка). Тут же, поближе к зрителям, плясал и четвертый Владыка, Шива (с руками). Тот Шива, который все разрушает, а потом снова все созидает, а потом – вновь разрушает, и снова – все снова… Никого и ни в чем спектакль не устрашил. Может быть, удивил, вполне возможно что, насмешил, но, скорее всего, не слишком затронул. Здесь потешалось и над зрителями, и над самим собой лишь актерское пересмешничество: тот особенный жуткий, и вместе с тем сострадающий взгляд, который впоследствие станет столь характерным для спектаклей Гротовского «и в апофеозе, и в осмеянии», пока еще не родился.

В городке Ополе, в среде студенческой молодежи, посещать эти первые спектакли Театра 13 рядов считалось своего рода интеллектуальным снобизмом, приправленным легким привкусом некоторой эпатажности.

Однако мало кому известно, что в это же самое время, в самом начале 1960-х годов, Гротовский пережил опыт совсем другого, совсем не литературного, не «представленческого», да и вообще *не художественного* свойства – опыт встречи с *документом*. Страшным документом. Подробности этой встречи и возникшего в результате документального спектакля мало известны еще и потому, что до выхода в России в

2003 г. книги Гротовского «От Бедного театра к искусству-проводнику», читателю был мало известен сам факт: в 1960 году Гротовский вместе с актерами Театра 13 рядов организовал особую мобильную театральную группу и назвал ее просто – Публицистическая эстрада. Этот молодой, подвижный, легкий на подъем театральный коллектив был продуманным звеном в уже складывавшейся в то время общей стратегии Театра-Лаборатории Гротовского. Для того чтобы иметь возможность продолжать в Ополе задуманные и уже начатые исследования актерской природы, режиссеру нужны были какие-то простые спектакли, адресованные не искушенному зрителю. Внешне это выглядело как отвлекающий маневр в глазах городских культурных властей, но только «внешне». Со спектаклями Публицистической эстрады актеры Гротовского объездили глубинку, многие, совсем маленькие городки. Однако, делая все, за что бы ни принимался, по-настоящему и всерьез, Гротовский и эти спектакли Публицистической эстрады поставил со всей мерой ответственности. Один из них назывался «Туристы», другой – «Глиняные голуби». Первый исполнялся только юношами, другой – только девушками. В этих спектаклях и произошла та самая встреча с невыдуманной жестокостью – встреча, в которой нуждался неискушенный зритель, но в которой, по-видимому, так же остро и так же неотложно нуждался и молодой режиссер.

Сегодня эти два полузабытых или почти не учитываемых в судьбе Гротовского спектакля остались только в воспоминаниях их участников (или в специальной научной литературе, в списках его постановок, «под запятую»). А между тем в них уже зрели ростки будущего прославленного спектакля «Акрополь». Оба были основаны на документах. «Глиняные голуби» – на документе особенно страшном.

К концу 1950-х годов в польской печати уже были опубликованы фрагменты дневников бывшего коменданта Освенцима Рудольфа Гесса. С предельной откровенностью, с педантичной тщательностью, с пунктуальностью расчетливого «завхоза» этот палач зафиксировал в своих признаниях множество подлинно ужасающих эпизодов из лагерной жизни узников. Были в них задокументированы и не менее впечатляющие эпизоды его собственного комендантского существования – существования нацистского преступника, идеолога и практика в одном лице. Это была отталкивающая, жестокая и циничная откровенность «владыки» над телами и душами людей, владыки не мифического, не литературного, не театрального – непридуманного, реального.

Рудольф Гесс в своем дневнике-документе признавался, что ему случалось собственными руками разбивать головы младенцев, попавших в Освенцим, о каменные стены бараков или просто о камень плит, и что он даже любил это занятие, и даже называл его ласково «игрой», игрой в «глиняных голубей»: головки младенчиков раскалывались легко, как глиняные детские игрушки-свистульки.

Гротовский сделал из этого документа сценарий и назвал его просто «факто-монтаж».

Спектакль был выпущен в самом начале 1961 года: факты и события минувшей нацистской оккупации еще не совсем стерлись в людской памяти. «Глиняные голуби» игрались и в Ополе, но чаще они игрались на выездах, поэтому режиссер постарался сделать спектакль постановочно максимально облегченным,

мобильным. Все игралось концертно: без декораций, без реквизита, без сложного света, без грима. Но работал кинопроектор, и на задней стене, на экране, время от времени вспыхивали черно-белые кадры беспристрастной кинохроники, а с магнитофонной ленты звучали «документ-голоса́».

«Глиняных голубей» играли три молодые актрисы Театра 13 рядов. Не играли – читали текст «Дневников» Просто стояли у края клубной сцены (или импровизированной эстрады, где как придется) и просто прочитывали вслух эти вполне, в общем-то, простые строки незамысловатых признаний Рудольфа Гесса. Прочитывали по-актерски грамотно, «с выражением», но без лишней выразительности, так, чтобы было просто доходчиво – чтобы достигало глаза и слуха даже самых последних рядов зрителей. Но «просто доходчиво» не получилось. Не получилось с первого же спектакля и не получалось все тридцать четыре раза, пока этот факто-монтаж, написанный и скомпонованный Гротовским, звучал перед людьми.

Разумеется, он задумал спектакль на контрасте: игра театра – игра смерти. Да и как иначе можно было его задумать?

«Один-единственный раз в этом театре мы были одеты красиво, – вспоминает исполнительница-чтица, актриса Эва Любовецкая. – Художник Ежи Гуравский придумал для нас изумительные костюмы»[1]. Это были вечерние платья: глубокая чернь шелка, лилово-розовые переливы атласа, открытые плечи, модно уложенные волосы… Три молодые и прекрасные актрисы в прекрасных одеждах вышли на возвышение сцены-эстрады: «Мы стояли во всем нашем великолепии, во всей нашей

Е. Гротовский

роскоши и размеренными голосами читали тексты, страшнее которых я никогда ничего не встречала в жизни», – вспоминает актриса[2]. Они читали не очень громко, но в зале стояла такая тишина, что было слышно всем до последнего ряда. Вот когда со сцены в публику глянула подлинная и к тому же никак, ни с какого бока не ожидаемая жестокость. Не ожидаемая, потому что собравшимся зрителям сначала казалось, что на эстраду вышли заезжие «актрисули» и сейчас будет веселое кабаре…

Первая реакция публики как бы проскакивала сквозь зал внезапной искрой, а следом зал прошивало ударом тока. На одном из спектаклей «Глиняных голубей», когда в зале оказалось много немцев (они тогда еще жили на этих землях), а принцип политкорректности еще не существовал, на сцену полетело все, что только могло долететь, включая пустые бутылки и стулья. Большинство зала ревело, требуя немедленно прекратить представление; другая часть зала (возможно, меньшая) плакала. Спустя какое-то время Гротовский и актеры с трудом и тайком, через запасной выход выбрались из здания местного клуба и так же тайком уехали.

Что же произошло в этом сделанном строго документально и, каза-

[1] *Eva Lubowiecka. [Vspomnienia] Notatnik Teatralny. 2000. № 20–21. S. 92, 93.*

[2] *Ibid.*

лось бы, без особых затей монтаже фактов и *только фактов*? В спектакле прявил себя не «контраст». Контраст – понятие игровое, рассудочное, «покерное». В «Глиняных голубях» произошло другое – непереносимо болевой, лобовой удар, обращенный к зрителям в прямой сшибке жизни и не́жити. Сатанинская сухость и «отчетливость» всех подробностей, деталей, мелочей *мертвечины* «Дневников» повисала в воздухе, опадая пеплом и газом удушья на живую плоть трех молодых женщин, на их красоту, сиявшую в лучах даже невзрачного клубного софита.

Но это было еще не все. Проявила себя и некая чудовищная *подмена*, та отвратительная возможность подмены и порчи, которая случилась с нами (а не с кем-то другим), в нашем (а не в каком-то другом) XX веке, – подмена живого сердца мертвой идеей, подлостью идеологии. Подмена ценностей базовых, неразменных – рожденное дитя, нерушимая стена дома, корень дерева – горстью мелко-разменных монет. Ведь тогда еще был мало известен и такой факт: даже от гестаповцев можно было откупиться за горсть бриллиантов. А ведь всему этому еще в Библии было дано наименование – «блуд на крови».

Отсюда нить интуитивной ассоциации, знакомой христианской вере, выводила зрителя к первообразу, скрытому в облике «голубей», – к событию, состоявшемуся когда-то, давным-давно: к воспоминанию о «глиняных голубях», которыми когда-то в детстве играл Спаситель.

Не здесь ли впервые забрезжило – пока едва уловимо, сквозь рампу заштатной эстрады, – множество горьких вопросов Гротовского, обращенных к самому замыслу Акта творения? И не менее горьких его сомнений?

«Гротовский всегда был апокалиптичен», – сказал о нем однажды его постоянный и верный сотрудник Людвик Фляшен.

В тот год, год инсценировки «Дневников» Гесса, многое или почти всё еще препятствовало рождению сокровенной темы Гротовского – и обстоятельства захудалого существования маленькой актерской группки где-то в провинции, вдали от столицы; и засилье в обществе партийной морали; и репертуарные обязательства перед городскими властями; и кассовые провалы.

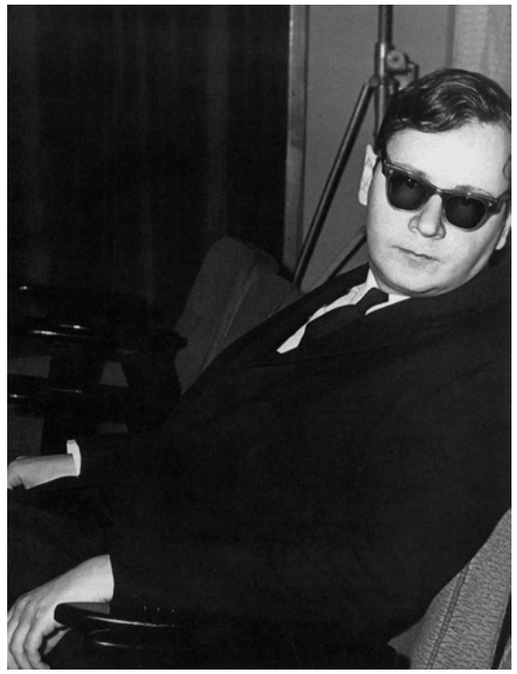
Но Гесс – и младенец? Как было от этого отстраниться?

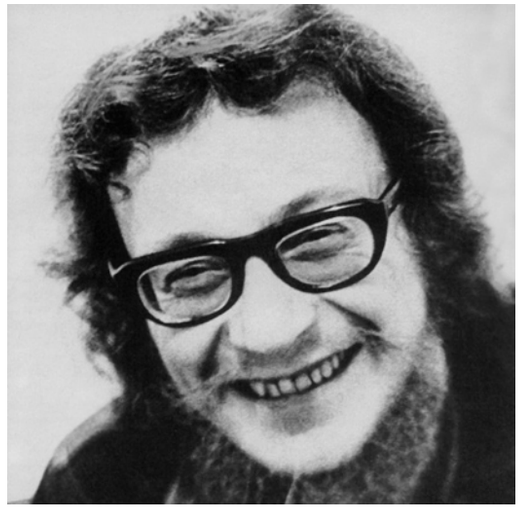
В спектакле, задуманном просто и даже тихо, но оказавшемся таким громким, апокалиптически расходились два пути *человеко-воплощения*. Одно из этих воплощений – гессовское, мертвящее, – хватало заживо и убивало, другое – младенческое оставалось живительным и прекрасным.

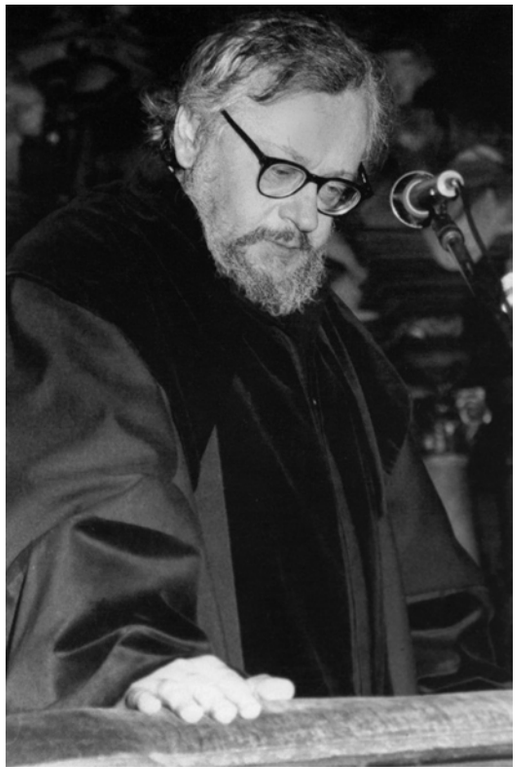
В этот год многое еще мешало, и все же Гротовский уже тогда провел сквозь смертный мрак документа XX века свое раннее, еще несмелое предощущение христовой темы, всегда для него полной вопросов.

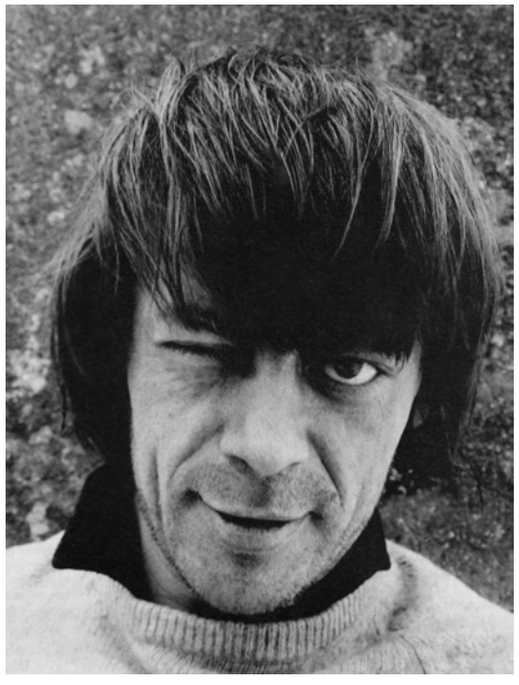
В «Глиняных голубях», расположившихся как бы накануне его более важных спектаклей, уже проступило ощущение грозной опасности, идущей от *силы*, на которой нет благодати, – опасности распада, разъятия, расщепления жизни и личности.

В последующих прославленных спектаклях Гротовского, в «Акрополе», «Стойком принце», «Апокалипсисе», он развивал эту тему. И каждый раз – в неожиданном повороте. И всегда – в дерзкой, отчаянной, но не бездумной полемике с догмой. С любой догмой.









Томаш ПЛАТА

БЫТЬ И НЕ БЫТЬ[1]

Долгое время я подозревал себя в несуществовании,
подозревал, что все существуют и существует мир,
в то время как я реально не существую.
Ежи Гротовский[2].

1.

Вспомним о двух артистических поколениях Польши: первое, активно работавшее в 60–70-х годах прошлого века, соединилось в нашем сознании с понятием контркультуры; второе, популярное в 1980–1990-х годах, ассоциируется с понятием постмодернизма. При таком раскладе творчество Ежи Гротовского обычно относят к старшему поколению. Но даже те, кто помещает его вблизи традиции постмодернистской, ошибаются в главных терминах. Яркий пример – эссе «Конец театра невозможного», в котором автор, Ян Котт, устремляется (возможно, бессознательно) вслед за Деррида и называет Театр Арто, а с ним и Гротовского «театром невозможным», допуская теоретическую ошибку и причисляя к постмодернизму почти все, что было создано после периода классического модерна рубежа веков[3]. Вопреки подобным утверждениям, большинство исследователей сходятся сегодня на том, что именно контркультура творит тот особый контекст, в котором и следует рассматривать работу Гротовского. Бóльшая часть комментаторов склоняется к тому, что режиссера и его ровесников из среды контркультуры объединило представление о театре как о территории присутствия, о сфере, где возможно полное осуществление, без посредничества каких бы то ни было медиумов. В программных текстах Гротовского без труда можно найти места, подтверждающие такой ход рассуждений. Однако сразу добавим: есть в его текстах и не замеченные, а вернее, недостаточно отмеченные вниманием исследователей фрагменты. Если читать их внимательно, они могут оспорить эту черно-белую банальность и прояснить кое-что оставшееся неизвестным в портрете художника, заинтересованного не только в расширении территории присутствия, но также и в том, вопреки чему это присутствие формируется и провозглашается, – т.е. в не-присутствии.

Приведем мнение наиболее пытливых отечественных исследователей творчества Гротовского, Яна Блоньского и Збигнева Осиньского. Блоньский в начале своего известного текста «Знаки, театр, святость» предлагает воздержаться от стереотипных комментариев, которыми обросли проекты основателя Лаборатории. В отдельных вопросах, правда, эти стереотипы четко преодолеваются. Но к большей части вопросов придется еще вернуться. А пока рассмотрим главные положения эссе Блоньского, поскольку они

[1] Глава из одноименной книги Томаша Платы, которую мы публикуем с разрешения автора. Печатается с сокращениями.

[2] Bonarski Andrzej. Rozmowa z Grotowskim// Teksty. Wrocław, 1975. S.14. [Бонарский Анджей. Беседа с Гротовским.]

[3] См.: Kott Jan. Grotowski, albo granica// Pisma wybrane. Fotel recenzenta. Warszawa, 1991. S. 364. [Коттт Ян. Гротовский, или Граница// Избранные произведения. Кресло рецензента.]

проясняют канон размышлений о Гротовском.

Текст Блоньского состоит из двух частей. Первая, написанная в 1969 году, касается театрального периода творчества Гротовского (Театра Спектаклей). Вторая часть, написанная семь лет спустя, охватывает период его паратеатральных опытов. Обеим частям предшествует общее утверждение о том, что в истории польского театра решающую роль сыграло участие зрителя в спектакле. Это была «мечта о вторжении искусства в реальность бытия, жажда нарушить конвенцию, согласно которой зал должен быть отделен от сцены»[4]. Блоньский ощущает эту жажду в текстах романтиков, Выспяньского и Шиллера, а ее глубокий смысл объясняет желанием их единения со зрителем, поисками общего ритуала или его обновления, праздника. Именно такое желание, как принято считать, лежит и в основе идей Гротовского.

По Блоньскому, решение этой проблемы Гротовский видит в том, чтобы поставить зрителя и актера лицом к лицу, помочь им сблизиться, познать друг друга и сделать так, чтобы жизнь их в результате этого столкновения преобразилась. Но для того, чтобы это произошло, сначала должен измениться сам актер, из «актера-проститутки» он должен превратиться в «актера святого». Актер – тогда проститутка, когда изображает кого-то другого, желая получить одобрение, «увлекает враньем… враньем по заказу. Что еще хуже – он остается совершенно чужим персонажам и событиям, которые строит. Присваивает себе аплодисменты, похвалы, которые должен ценить (или хочет ценить?) выше, чем те богатства, которые он оживил»[5]. Когда актер становится святым? Когда жертвует собой, приносит себя в жертву зрителю. Блоньский видит в самопожертвовании центральное условие деятельности Лаборатории. Именно благодаря жертве актера, как подчеркивает он, оказывается возможным воскрешение ритуала, включение зрителя в круг общего переживания.

Жертва – это разновидность шутовства, провокация против статус-кво обыденности, но и против самых глубоких знаний мифологического и архетипического масштаба. Поэтому для Блоньского «пункт назначения» театральной работы Гротовского находится недалеко от «пункта отправления». Если начало – это желание возродить близкий, почти интимный союз актера со зрителем, то конец пути должен ознаменоваться возрождением их содружества, общего сосуществования в пространстве мифа или архетипа.

Еще выразительнее о формировании чувства присутствия через создание общности Блоньский рассказывает, объясняя достижения Гротовского периода паратеатрального. И в Театре Спектаклей, и в Паратеатре главные устремления создателя Лаборатории оставались неизменными, как считает Блоньский. Просто сначала речь шла о перевоспитании зрителя, о демонстрации ему самых глубоких пластов «человеческой правды», а в результате о доведении его до очищающего потрясения, до изменения самого себя. Позже цель оставалась прежней, с одной лишь разницей: на переломе 1960–1970-х годов Гротовский понял, что подобное преображение не возникнет без активного контакта обоих его

[4] Błoński Jan. Znaki, teatr, świętość// Romans z tekstem. Kraków. 1981. S. 97. [Блоньский Ян. Знаки, театр, святость// Романс с текстом.]

[5] Ibid. S.98.

участников, без проявления ими взаимности. Это открытие увенчалось выводом о необходимости отказаться от театра и, в первую очередь, от театра, поделенного на зрителей и актеров.

Главным призывом, который Блоньский улавливает в текстах Гротовского этого периода, является «возвращение к человеку»: «Лаборатория стремится к чистым ценностям: чистому театру, чистому актерству, чистой человечности! Дойти до сути, до сердцевины, до истины. <…> "Возвратиться к человеку" – это значит, начать задавать вопросы о философском камне, о том, что является главной субстанцией, ядром человечества»[6]. Указание на то, что является глубоко человечным, выглядит самой важной ставкой в игре, которую ведет Гротовский. Вместе с тем оговоримся: Гротовский (а за ним и Блоньский) не мыслит человека как некую абстрактную структуру, выключенную из социальной жизни. Если где-то и следует искать эту провозглашенную цельность человечества, то не в какой-то же (трудно вообразимой) пустынной изоляции, где человек остается наедине с собой, а, скорее, в некоем общественном укладе, в отношениях с Другим. Так и происходит, поскольку, как пишет Блоньский, по Гротовскому, не жизнь в обществе вынуждает человека надевать маски, не общество поощряет его фальшивое существование, но страх перед одиночеством: «Одиночество пробуждает в индивидууме страх и тем самым – принуждает надевать маски. В Аркадии, однако, люди не боялись ни себя, ни даже диких зверей. Если партнер – "брат" – принимает мою человечность, я решаюсь отбросить роли и образы, которыми от него заслоняюсь! А значит, именно близкие меняют актера на человека! Но при условии, что их желание взаимно. Если я не признаю партнера, он меня тоже признать не сумеет, разве только в качестве хозяина или раба. "Безусловно одно – чтобы собраться демократично, надо собраться вместе". <…> Что означает слово "демократично"? Просто без давления и принуждения, хотя бы и тактичного, и доброжелательного. Однако в театре так уже никто не будет "вести" актера. Потому что никакого актера не будет»[7].

Блоньский уточняет свое определение с помощью вопросов. Первый звучит так: неужели представление о жизни без фальши, без масок можно не считать утопическим, особенно если вспомнить простую истину, что любое общественное взаимодействие требует игры или хотя бы «ношения маски»? Другой вопрос таков: насколько можно доверять высказываниям Гротовского об особом внесистемном характере его паратеатральных экспериментов, о связанной с ними потребности или шансе преодолеть замкнутую структуру художественного события (прорваться к спонтанности и правде), если мы видим, что в рамках этих «экспериментов» участники действуют согласно некоему сценарию и автору, затрудняющему их свободное волеизъявление. Хорошо бы помнить об этих сомнениях, но даже и с ними вывод Блоньского все еще прекрасно иллюстрирует стандартный подход к пониманию достижений Гротовского. Вот так (прежде всего так или исключительно так) Гротовского комментируют уже давно – через опыт обретения цельной, непосредственно

[6] Ibid. S. 118.

[7] Ibid. S.115.

проявляемой человечности, опыт обретения присутствия.

Как вариант этого образца, еще поучительнее точка зрения Збигнева Осиньского. Правда, в начале самой главной своей книги Осиньский приводит слова Гротовского, внимательное чтение которых не может не обнаружить в работах режиссера довольно большой груз неоднозначности: «Не следует избегать противоречий, напротив – именно в противоречиях скрывается истина вещи»[8]. Однако завершает эту цитату – двумя строками ниже – шокирующий вывод: «В этом он [Гротовский] проявляется как безусловный диалектик, для которого решающий аргумент в споре – это всегда опыт своей, конкретной жизни. В его понимании самый глубокий смысл человеческой жизни придает самоосуществление, которое является синонимом интегральности человека, его тождественности самому себе <…>. Гротовский признает, что, как минимум в случае с ним самим, "заинтересованность техникой, методологией, искусством лишь сопутствовали жажде главного – начать существовать"»[9].

Осиньский уверяет, что Гротовский в своем мировоззрении руководствуется правилами диалектики (понимаемой, скорее, стандартно), а поэтому даже если каждая теза находит здесь свою антитезу, то в конечном результате игра противопоставлений завершается синтезом, однозначностью, исключающей конфликт. Согласно Осиньскому, этим синтезом является жажда тождественности, присутствия. Достаточно найти ключевые слова из парочки глав книги «Гротовский и его Лаборатория», которую мы вспоминали минуту назад и которая представляет собой реконструкцию творческого пути Гротовского от театрального периода до паратеатрального, – чтобы понять, в каком направлении движется автор. Во фрагменте «Связь между людьми – лицом к лицу» Осиньский пишет: «Контактам формальным и деперсонифицированным Гротовский и его Лаборатория противопоставляют контакты "тотальные", непосредственные и личные. Они приводят к рождению специфических связей между людьми. Все без исключения выступления Гротовского и постоянных членов его труппы, все их поиски и эксперименты концентрируются именно вокруг этой проблемы. Речь идет о таком "понимании группы <…>, где целью есть встреча, человек–человек, акт" и где единственной истиной становится "осознание себя целиком, осуществленного, открытие своего человеческого существования до кожи, до ткани, до пульса жизни"»[10].

В главе «Многофункциональность действий и произведений» мы читаем:

«Гротовский отмежевывается <…> настойчиво и все более решительно от всех попыток исключительно "субстанциональной" трактовки деятельности Лаборатории: "Если спектакль понимают как продукт, то это, по существу, проклятие". В таком духе он высказывался в последние годы многократно. Так труппа Лаборатории пыталась защищать себя от "овеществления" и "опредмечивания", главных симптомов отчуждения человека в современном мире, против которых были и остаются направлены все его усилия»[11].

Наконец в подглаве «Совместная работа режиссера с актером»

[8] Osiński Zbigniew. Grotowski i jego Laboratorium. Warszawa, 1980. S. 10. [Осиньский Збигнев. Гротовский и его Лаборатория.]

[9] Ibid. S. 10.

[10] Ibid. S. 265.

[11] Ibid. S. 269.

Осиньский свидетельствует: «Актер Театра-Лаборатории стремился к срыванию "масок", скрывающих его как человека. Поэтому не только процесс актерской работы, но и весь спектакль – и "каждый раз сначала" – должен был быть своего рода "признанием-исповедью", происходящей для или в присутствии зрителя как свидетеля, а потом уже просто как другого или иного человека»[12].

Сказанного достаточно, чтобы продемонстрировать наиболее распространенный тип размышлений о Гротовском, который можно было бы назвать парадигмой присутствия. Блоньский и Осиньский, обладая, конечно, серьезными аргументами в поддержку своей правоты, все время ссылаются на слова самого Гротовского. Но не опускают ли они чего-то? Неужели у Гротовского не было какого-то иного лица?

Сомнения вполне резонны. И набрать их можно много, хотя бы только изучая эссе тех авторов, которые популяризируют достижения Гротовского в США. По большому счету то, на что обращают внимание Ричард Шехнер и Лиза Уолфорд, не противоречит утверждениям Осиньского и Блоньского. Но есть в них и нечто особенное. Уолфорд, например, свое предисловие к антологии «The Grotowski Sourcebook» озаглавливает «Манифестации Протея»[13]. Неужели сравнение Гротовского с божком, который считается символом непостоянства и непоследовательности, никого не шокирует? Шехнер идет еще дальше. Уже в заголовке своего текста, опубликованного как послесловие к той же самой антологии, он называет создателя Лаборатории хамелеоном (shape-shifter), а чуть ниже перечисляет разные роли, которые тот играл: шаман, лжец, актер, мастер (так в польском переводе, а в оригинале список длиннее: шаман, трикстер, актер, адепт, режиссер, лидер)[14]. И только в самом конце, как очередная роль, столь же важная, сколь и остальные, названо имя Гротовского. Даже если перевод «трикстера» как «лжеца» кажется неточным (что Шехнер сам отметил во время одного из своих визитов в Польшу), суггестия остается ясной: Гротовский занимался разными играми, не только игрой в правду, или в присутствие. Такое утверждение звучит мощно. Но попробуем все-таки его чем-нибудь подкрепить. Пойдем тем самым путем, что Блоньский и Осиньский, пытаясь еще раз старательно прочитать Гротовского.

Всегда ли Гротовский был Гротовским? Не было ли моментов, когда он им не был? Подобные вопросы – не пустая провокация. Если Шехнер употребляет имя художника лишь как одну из его жизненных ролей, мы вправе спросить: а разве, играя другие свои роли, Гротовский не был собой? Все это перестанет нас удивлять, если мы припомним, что размышления по поводу связи «я» и «не-я», субъекта и выбранных им ролей, долгое время интересовали Гротовского.

Лешек Коланкевич замечает эту нить в экспериментах художника в следующий после Театра Спектаклей и Паратеатра период работы, во время Объективной Драмы. Общей целью сложной перформативной практики было тогда открытие и забота о «теле истины», о «четвертом теле» человека, о «божьем теле», как пишет Коланкевич, пользуясь терминами, одолженными им у Гурджиева. Чем

[12] *Ibid. S.278.*

[13] *Wolford Lisa. General introduction. Ariadne's thread // The Grotowski Sourcebook/ Ed. by Richard Schechner and Lisa Wolford. London; New York, 1997. P. 1.*

[14] *Schechner Richard. Kameleon, szaman, łgarz, artysta, mistrz// Dialog. 1999. №6. Oryginal: Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski // The Grotowski Sourcebook. P. 462. [Шехнер Ричард. Хамелеон, шаман, лжец, художник, мастер.]*

является «четвертое тело»? Это тот элемент нашего человечества, который мы должны познать, чтобы достичь цельности и одновременно бессмертия. Чтобы раздвинуть «четвертое тело», требуются нечеловеческие усилия. Только благодаря им – рискуя погубить свое «я», – можно осознать свою смертность, но также получить «шанс ощутить собственное бессмертие, найти иное "Я" и именно с большой буквы»[15]. Это «Я» не есть «Я-Я». Коланкевич объясняет: «Вслед за великим современным мудрецом и индийским мистиком Раманой Махариши из Тируваннамалаи Гротовский признает, что в человеке существует "Я-Я". Как комментировал это Юнг, в человеке разыгрывается "пьеса аханкари (сотворение "я", осознание "я"), которая находится в противостоянии и одновременно союзе с "атаманом" (личностью, или не-я). Махариши объясняет "атамана" тоже как "Я-Я": это определение знаменательно, ибо осознанная личность есть как бы субъект субъекта, главная причина и проводник "я", который ошибочно стремится к присвоению себе автономии, ощущением которой он обязан, прежде всего, именно личности». Эту известную всем мистикам диалектику эго и личности, а также опыта личности как быта абсолютного Гротовский описывал с давних пор, по-разному, например, в тексте "Театр Истоков"»[16].

Вывод Коланкевича полон уже знакомой нам риторики: речь в нем идет о выполнении миссии, об исследовании истоков. Это, без сомнения, тоже эффект привязанности к той самой традиции, с которой мы соединили Блоньского и Осиньского. Но, если присмотреться ко всей этой аргументации, она может привести к неожиданным выводам. Коланкевич не обращает на это особого внимания, но это интересный парадокс, существующий в мировоззрении Гротовского, им упорядоченном. Согласно Коланкевичу, художника интересует истина, суть человечности (одно из своих позднейших эссе Коланкевич назовет соответственно «Гротовский в поисках сути»[17]). Однако как найти эту суть, эту загубленную ценность человеческой субъективности и присутствия? Из текста Коланкевича вытекает, что, для того, чтобы этого достичь, нужно от собственной субъективности отказаться. Чтобы реализовать свое «я», следует его выжечь, забыть о нем, превратить в «Я-Я». «Я-Я» есть для «я» окружением, объективной правдой, необходимостью, которую субъект обязан познать. Иными словами, «Я-Я» это «не-я», которое мы обязаны познать, чтобы ощутить себя полноценным «я». Тут мы познаем менее знакомый нам портрет Гротовского, для которого «я» является производным от «не-я», а присутствие всегда и неотвратимо связано с не-присутствием.

Почему исследователи творчества Гротовского так редко всматриваются в это другое лицо художника? Возможно, причиной этому – некоторые автокомментарии режиссера, в которых он (по крайней мере, так кажется с первого взгляда) четко отделял «я» от «не-я», объяснял разницу между аутентичной частью личности и навязанной ему (обществом или иной внешней инстанцией) ролью. Чаще всего вспоминают в этой связи слова Гротовского из интервью, данного им в 1975 году. Гротовский говорил в нем об умножающих

[15] *Kolankiewicz Leszek. «Dramat obiektywny» Grotowskiego (2) // Dialog, 1989, № 5. S. 149. [Коланкевич Лешек. «Объективная драма» Гротовского (2).]*

[16] *Ibid. S. 150.*

[17] *Kolankiewicz Leszek. Grotowski w poszukiwaniu esencji// Pamiętnik Teatralny, 2000, № 1–4. S. 37. [Коланкевич Лешек. Гротовский в поисках сути.]*

фальшь СМИ, чтобы затем окончательно констатировать:

«Сфера массового потребления диктует условия: пока что-то освещается, это дает возможности. При условии, что человек не отождествляет себя с придуманной фигурой. Вот фигура; фигура – это тот, кто получает награды, звания, почет, кого приветствуют государственные мужи или кто принят монархами. Это все принадлежит этой фигуре. Важно знать, что фигура существует и не отождествлять себя с ней, потому что она – создание придуманное. В средневековье такие создания называли эгрегорами. Верили – и я в это верю, – что они существуют. До тех пор, пока человек не отождествляет себя с эгрегором (а он существует), существуют и его большие возможности управлять средствами. Например, исследования, которые мы сейчас проводим в разных странах, а именно там, где у нас нет постоянной базы, являются – самим своим фактом – исследованиями дорогими; требуется приспособить для этого территорию, строить базу вдали от города. В течение многих дней нужно там держать участников – людей, которые не могут за это платить, поскольку они небогаты. Вот если бы не было эгрегора, то не было бы и этих денег; никто бы на все это не дал и гроша, поскольку их платят не из-за ценности дела – если она существует, а я знаю, что она существует, – платят только эгрегору»[18].

Эгрегор сделал большую карьеру среди исследователей творчества Гротовского. Писали, что в разные периоды жизни Гротовского его эгрегор принимал разные обличья. Сначала, в 1960-х, он был сохраняющим дистанцию, полным мужчиной в костюме, в 1970-х – худым, длинноволосым хиппи, а с середины 1980-х преобразился в седого мудреца. Однако обычно всегда акцентировали, что Гротовский, если говорить банально, не был абсолютно схож со своим эгрегором. Подчеркивали, что даже если он и использовал маски, то исключительно в тактических целях.

Осиньский так анализировал эту проблему: «Самым основательным образом он [Гротовский] познал этот механизм и научился этому искусству, и всякий раз совершенствовал его на уровне абсолютно исключительном, еще когда был политическим деятелем так называемого "Польского Октября 1956 года". Но, скорее всего, весь его жизненный опыт оказал серьезное влияние на такой его выбор. Попросту оказалось, что такое преображение себя оправдало в каждодневной жизни, и является эффективным. Поэтому можно было подумать, что отношения Гротовского с людьми почти всегда были разными способами им срежиссированы. С другой стороны, что тоже важно, он никогда не путал эту придуманную им самим персону с реальным творческим актом, с работой над делом»[19].

Неужели и в этих словах вас ничего не тревожит? Не слишком ли поспешно Осиньский склоняется к легко напрашивающимся выводам? Ведь в процитированном фрагменте беседы Гротовский открыто признается, что осознает собственную двойственность, понимает, что функционирует одновременно в двух ипостасях. Эта другая ипостась – и Гротовский подчеркивает это очень определенно – фальшива (не является его аутентичным «я»), но и правдива одновременно (т.е. существует действительно,

[18] *Bonarski Andrzej. Op cit. S.26.*

[19] *Osiński Zbigniew. O Grotowskim w związku z książką Barby// Pamiętnik Teatralny, 2000, №№ 1–4. S. 165. [Осиньский Збигнев. О Гротовском в связи с книгой Барбы.]*

реально). Можно ли сказать, что между двумя этими ипостасями – «я» и эгрегором – не существует никакой взаимосвязи? Можно ли их от себя отделить? Если можно, то, пожалуй, лишь применив определенное насилие. Но тогда «весь Гротовский» означает «двойственный Гротовский». Это очередной парадокс: граница, разделение, нехватка когеренции свидетельствуют о цельности, сплоченности, тождественности.

«Я» и «не-я», притворство и «правдивая жизнь» как феномены, функционирующие в тесном контакте, во взаимозависимости, – <…> эти образы можно найти во многих высказываниях Гротовского. Конечно, точкой соотнесения для нас останется актуальное положение исследований, норма интерпретации, которая царит в размышлениях о достижениях режиссера. В дальнейшем мы призовем в свидетели главных пропагандистов этой нормы, прежде всего, Осиньского и Коланкевича. Но пока самое время выдвинуть собственную декларацию. Януш Деглер во время дискуссии «Гротовский – и что можно сделать», организованной Варшавским университетом после смерти художника, говорил: «История Театра-Лаборатории и вся деятельность Гротовского – явление столь сложное и многомерное, что не позволяет обойтись простыми формулами. Поэтому имело бы смысл покуситься на верификацию исследовательской традиции. Много бы я дал, чтобы иметь возможность прочитать «анти-Осиньского». Книгу, которая бы не только подвергала критике его суждения и комментарии, но предлагала иное прочтение того, что делал Гротовский в разное время. Хорошо бы, если бы появился и "анти-Коланкевич" и вступил с ним в диалог»[20].

Но мы не будем создавать «анти-Осиньского» или «анти-Коланкевича». У нас другие амбиции. Мы не собираемся провоцировать конфликт, пытаться разрушить созданное этими людьми для понимания Гротовского, вполне заслуженного. Высоко ценя сделанное Осиньским и Коланкевичем, мы хотели бы только доказать, что лучше рассматривать все это в более широком контексте, поместить в многомерное пространство, а не абсолютизировать. Куда больше, чем «анти-Осиньский» нас интересовал бы Осиньский обогащенный, Осиньский неоднозначный, и особенно Осиньский неортодоксальный. Столь же неортодоксальный, сколь неортодоксален взгляд, указывающий на неустранимые взаимоотношения между двумя, казалось бы, противоположными областями – присутствием и неприсутствием.

2.

Мы уже вспоминали о сомнениях Яна Блоньского, касающихся функции автора, режиссера, или лидера группы в паратеатральных проектах Лаборатории. Блоньский спрашивал, как можно поверить в антирепрессивный, антисистемный характер этих проектов, если в их структуре важную роль играют карательные функции создателя замысла, т.е. режиссера последовательно разворачивающихся событий. Важно, пожалуй, отнести этот вопрос ко всей практике Гротовского. Создатель «Apocalypsis cum figuris» многократно говорил о своей малой заинтересованности в профессии режиссера в ее традиционном

[20] *W. Grotowski – i co jest do zrobienia// Dialog, 1999, №6. S.112. [Гротовский – и что остается делать.]*

понимании – вместе со всеми привилегиями и обязанностями, которые ей обычно приписывают. Прежде всего, он отмечал, что, если вообще является режиссером, то режиссером как минимум нетипичным. Позже, в начале 1970-х, он принял решение, которое должно было его отрезать от театра и режиссуры раз и навсегда. Но все-таки остался режиссером до самой смерти. И не только потому, что другие продолжали считать его одним из выдающихся режиссеров XX века.

Образ Гротовского как художника, протестующего против расхожих представлений о профессии режиссера, прекрасно вписывается в «официальную» систему комментариев его достижений. Потому что, если говорится, что Гротовского раздражали место и положение режиссера, то обычно подразумевается, что он пытался избежать обмана, который неизбежен в этой профессии, – необходимости навязывать свою волю другим, склонять этих других к провозглашению чужой правды. Конечно, доводы в пользу красоты такой теории снова легко найти в высказываниях художника. Во многих из них появляется фигура-гибрид – режиссер, который не до конца является режиссером. В тексте паратеатрального периода «Такой, какой есть, цельный» читаем: «Тут прозвучал довольно специфический вопрос, касающийся ответственности, то есть круга прав и обязанностей режиссера и актера – относительно друг друга <…>. Если установлено, что на репетициях актер должен строить свою роль как бы вне самого себя, если он – только ее материал, человек не свободен. Но призовите его показать себя самого, продемонстрировать себя со всей отвагой, переступив барьер, быть искренним вне слов и выше допустимой нормы, – и тогда обретет голос его собственная свобода, которая не является свободой действия непонятно от чего, но свободой быть таким, какой ты есть. <…> Это действительно произойдет, если "режиссер" существует для "актера", если перестает быть "режиссером" и перестает существовать; и, с другой стороны, там, где "актер" не закрывается перед ним и перед своим партнером, то есть уже не думает о себе, о собственном страхе. И не является уже актером»[21].

Это очередное высказывание построено Гротовским на парадоксе, его смысл – в утверждении, что только тот является настоящим режиссером (или актером), кто перестает им быть, кто отрекается от своей профессии. Тут хорошо виден Гротовский «традиционный»: во-первых, заинтересованный областью присутствия, а, во-вторых, трактующий не-присутствие (ситуацию хотя бы небольшого ограничения свободы экспрессии) как обстоятельство хлопотливое и непонятное. Такой Гротовский признает исключительно такую режиссуру, которая превращает актера в субъекта с ясно сформулированными правами, стремящегося к самореализации, самостоятельного в своем действии – и, значит, существующего. Збигнев Осиньский формулирует это так: «Гротовский творит в своих произведениях независимых людей, способных занять место возле творца, способных с ним не соглашаться, против него бунтовать. Актеры в его спектаклях являются не только объектами в руках режиссера; они – на тех же правах,

[21] Grotowski Jerzy. Takim, jakim się jest, cały // Odra, 1972, №5. S.54. [Гротовский Ежи. Такой, какой есть, цельный.]

что и режиссер, – субъекты, представляющие определенную точку зрения, демонстрирующие определенную жизненную позицию. Их осведомленность присутствует тут наравне с осведомленностью иной, чужой, но не превращается только в объект "всеобщей" режиссерской осведомленности. Режиссер старается только помочь воссоздать и выявить весь потенциал личности актера, углубить собственную "позицию" в границах спектакля»[22].

В другом месте Осиньский свидетельствует, что режиссура в понимании Гротовского, по существу, означает отказ от режиссуры, потому что требует от режиссера перевести его замысел в положение «максимально пассивное и одновременно рецептивное»[23]. Как пишет Осиньский, работа режиссера, по Гротовскому, основана, прежде всего, на том, чтобы сначала уловить сигналы, посланные актером, а потом помочь ему усовершенствовать себя самого, создать необходимые условия для исследования прежде скрытых богатств его личности, чтобы в финале исполнить «акт целостный». Хотя, как добавляет Осиньский, несмотря на то, что Гротовский говорил о необходимости стимулирования актера режиссером, о необходимости «искусственного» возбуждения актерского воображения, его часто называли «режиссером-акушером». В нем видели того, кто лишь помогает при родах ребенка-произведения, отказываясь при этом от собственных амбиций[24]. Когда-то, в подтверждение правильности такой трактовки, приводили идею «святого режиссера», уравновешивающую идею «святого актера», высказанную Гротовским в 1964 году в беседе с Эудженио Барбой.

Проблема только в том, что, рассказывая о «святом режиссере», Гротовский давал понять, что это фигура из мира утопии, невозможный концепт: «Все, что я говорил об актере, относится и к режиссеру. Если есть "актер-проститутка", то среди режиссеров есть "сутенеры". И как со "святого" актера невозможно стереть все следы "продажности", так и режиссера-"сутенера" никогда полностью не очистить до состояния "святого"».

Работа режиссера требует определенных лидерских качеств. Вообще говоря, такой род власти деморализует, поскольку требует умения управлять людьми. Кроме того, надо быть дипломатом и уметь вести интриги. Эти черты сопровождают режиссера, как тень, даже в Бедном театре. То, что можно назвать мазохистской составляющей актерской природы, является негативным вариантом режиссерского садизма. Здесь, как и везде, тьма неотделима от света»[25].

А значит, «святой режиссер» – это оксюморон. Режиссер обязан стремиться к святости, добиваться ее, но никогда не сможет ее достичь. Его естественное положение – колебание между жаждой чистоты замысла и неизбежностью манипуляции, обмана. То есть, режиссер действительно может стать святым только ценой отказа от профессии. До тех же пор, пока он режиссер, он обязан вести двойную игру.

Пожалуй, именно такой ход размышлений и привел Гротовского к мысли бросить режиссуру в начале 1970-х годов, – когда он уходил из театра и входил в паратеатральный период. Однако уход из театра не только не уничтожил проблему, но еще более ее подчеркнул. Разве это, в конце концов, не доказывает, что

[22] Osiński Zbigniew. Teatr Dionizosa. Kraków. 1972. S. 243. [Осиньский Збигнев. Театр Диониса.]

[23] Osiński Zbigniew. Grotowski i jego Laboratorium. S. 276. [Осиньский Збигнев. Гротовский и его Лаборатория.]

[24] См.: Osiński Zbigniew. Jerzy Grotowski: źródła, inspiracje, konteksty. Gdańsk, 1998. S. 24. [Осиньский Збигнев. Ежи Гротовский: Истоки, инспирации, контексты.]

[25] Цит. по: Гротовский Ежи. К Бедному театру. М., 2009. С. 50. Перевод с английского Л. Мельниковой.

убежать от режиссуры Гротовский был не в состоянии?

Участникам паратеатральных экспериментов были адресованы извещения, касающиеся их проведения. Там часто обращали внимание на то, что эксперименты эти проводятся, чтобы стереть границу между зрителями и исполнителями (в объявлении акции «Наблюдение» ясно подчеркивалось, что участие «зрителей и пассивных наблюдателей» исключено). Одновременно с этим в структуре мероприятий действовали особы с исключительными полномочиями. Более того, эти особы играли роли не только создателей замысла, но именно наблюдателей, инструкторов, оценивающих правильность выполнения определенных заданий. Дженна Кумига так вспоминает пережитое ею в организованном во Вроцлаве в 1975 году Университете Поисков: «Дважды в течение курса Гротовский устраивал закрытые вечерние встречи всех участников, чтобы дискутировать с ними на тему работы, которую они проделали, а также чтобы узнать их реакцию. В обоих случаях потом следовал комментарий Гротовского, а также его индивидуальные консультации с каждым участником. Гротовский пробовал подсказать участникам индивидуальное пространство их "поисков" и посоветовать, к какому проекту им следует присоединиться»[26].

Подобный характер имели и его «режиссерские» вторжения в действия участников «акции» «Театр Истоков», реализованной в 1980 году. Рональд Гримс пишет: «Одна из "акций" состояла в долгом марше, во время которого участники останавливались в поле или в роще, вслушиваясь в отзвуки зверей, обнимая деревья, укладываясь на землю, наблюдая за рыбами, бегая ночью по густому заросшему лесу, проходя под водопадами. Этика участия требовала тишины, внимания к тому, как идти, как сохранять природу в нетронутом виде, внимательно следуя словам инструктора<…>»[27].

Позиция инструктора была оставлена за Гротовским или кем-то из его близких соратников. Однако лидер Лаборатории оставался, прежде всего, наблюдателем. Наблюдал других и оценивал их способности. Только наивный человек может думать, что эта активность не являлась поводом для напряжения, для негативных эмоций – в этом наблюдении «из принципа» все-таки содержался элемент насилия. Наблюдение – когда обе стороны о нем знают, – творит порядок, опирающийся на власть: наблюдатель властвует над наблюдаемым. Даже когда он сохраняет молчание (а может быть, именно тогда), он выбирает тип отношений. Можно сказать, режиссирует их.

Интересный бы новый портрет Гротовского получился в таком контексте. Художник невероятно последовательно сохранял верность своей роли наблюдателя. Хотя по первой профессии он был актером, он никогда не предпринял серьезной попытки заняться этой профессией. Никогда не поддался искушению отказаться от функции наблюдателя во время репетиций спектаклей Лаборатории (согласно легенде, сидел во время репетиций в углу зала, курил и прятал глаза за темными очками). Наблюдателем он оставался и в паратеатральный период – независимо от того, как сильно старался этот факт скрыть. Так было и потом:

[26] Kumiega Jenna. Laboratory Theatre/ Grotowski/The Mountain Project // The Grotowski Sourcebook. P. 233. [Кумига Дженна. Лабораторный театр/ Гротовский/ Проект Горы.]

[27] Ronald Grimes. The Theatre of Sources // The Grotowski Sourcebook. P. 272. [Гримс Рональд. Театр Истоков.]

в период Объективной Драмы и Искусства как проводника. Тогда он уже редко участвовал в текущей работе, чаще полагался на своих соратников, но все равно оставлял за собой право решающего голоса, решительной оценки.

Томас Ричардс описывает момент, когда в рамках лаборатории, проводившейся в Италии, в середине 1980-х годов, он впервые показал Гротовскому свой короткий этюд: «В перерыве мы спустились вниз, на кухню, и я все еще был уверен в своем триумфе. Пока я готовил что-то поесть, из меня просто било самодовольство. И тут появляется Гротовский. Идет ко мне, усмехаясь, а я думаю: "Ну, я-то должен был быть хорош. Неужели он направляется… в мою сторону? Ну да, идет". А он с широкой усмешкой на лице говорит: "Это было ужасно! В жизни не видел ничего более безнадежного", – и выходит. Говоря это, он все время усмехался, иногда даже смеялся. Я был убит. Мое эго никогда прежде не получало такого удара. Я был не в состоянии это понять. Я был абсолютно раздавлен»[28].

Позже Гротовский подробно проанализировал ошибки Ричардса: вменил ему в вину «туристический» подход к искусству («"турист" – это тот, кто путешествует, не имея корней», творец, который удовлетворяется эффектом первой импровизации, у которого не хватает терпения, чтобы выстроить чистую и ясную структуру[29]), потом заметил, что «внутренний огонь» Ричардса замирает, но, чтобы его оживить, нужны длительные, систематические усилия.

О похожей аналитической работе, проведенной Гротовским-наблюдателем, вспоминает Лиза Уолфорд в записках о лаборатории, организованной как часть программы «Объективная Драма» в американском Ирвине в конце 1980-х–начале 1990-х годов. Занятия, проходившие поначалу под руководством Джеймса Словяка, завершились приходом Гротовского: «Приезд Гротовского в мае означал переход к совершенно иному процессу работы. Хотя во время наших рабочих сессий Словяк и пытался отрицать, что эти 5 месяцев творческой активности нужны были только для того, чтобы подготовиться к приезду Гротовского, последние недели вступительной работы характеризовались большой сосредоточенностью и интенсивностью, а также тревогой и ожиданием. <…> Во время первой ночной встречи с Гротовским участники представили ему свои работы над перформативными структурами, основанными на "Книге умерших" и "Индийских сказках", а также других произведениях и песнях из нашего голосового тренинга. Гротовский не откомментировал нашу работу сразу, только наблюдал ее, тихо сидя за столиком, поставленным в углу. Следующая ночная сессия будет посвящена анализу – так было сказано нам. Участники собрались следующим вечером и увидели ряды табуреток, расставленных внутри овина – такого рода мизансцена сигнализировала нам, что настало время разговора, аналитической беседы»[30].

Студенты неслучайно занялись египетской «Книгой мертвых» и «Индийскими сказками». Этот выбор предложил Словяк, без сомнения, под влиянием Гротовского. Гротовский очень тщательно отбирал старые источники, которые советовал ученикам. В период

[28] Richards Thomas. Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi. Kraków. 2003. S. 61. [Ричардс Томас. Работая с Гротовским над физическими действиями.]

[29] Ibid. C.62.

[30] Wolford Lisa. Subiektywne refleksje na temat obiektywnej pracy // Pamiętnik Teatralny. S. 449. [Уолфорд Лиза. Субъективные размышления по поводу объективной работы.]

Объективной Драмы он различал, например, «песни качества» и мелодии современной поп-культуры (первые требовали «специфического способа голосовой вибрации», который невозможно было передать, используя существующие системы записи[31]). Он был уверен, что лишь некоторые традиционные перформативные формы могут стать основанием для эффективных исследований. Как он писал в буклете, приготовленном для Университета в Ирвине, ценны те элементы «старых ритуалов разных культур, которые оказывают точное, а значит объективное влияние на участников – влияние, независимое от значения исключительно теологического или символического»[32]. Среди них Гротовский особо выделял искусство острова Бали, Театр Но, традиции корейских шаманов. Его задачей было выделить из этих практик остатки первозданности и живости, очистить их от поздних исторических наслоений. Но разве не удивляет тот факт, что Гротовский сам решал, какой материал и какой способ его обработки выбрать? Ведь в каком-то смысле он самостоятельно менял традицию. Лешек Коланкевич, ссылаясь на Петера Росевского, замечает: «<…> Насколько конкретные “ритуально-драматические техники” всегда санкционированы традицией, а овладение ими контролируется данным обществом либо его представителями, настолько в случае с техниками Объективной Драмы функции инстанции, предлагающей своего рода устав, а также его контролирующей, неизменно исполнял сам Гротовский (Росевский говорит еще проще – сессии проходили “под испытующим оком Гротовского”). Традиции, таким образом, уступали место особым упражнениям Гротовского, авторитет общества – его особой харизме»[33].

Тут видно, что надзор у Гротовского за своими сотрудниками действительно был, и велика была разница между ними в компетенции и возможностях. На одном краю находился харизматичный лидер, сосредоточивший в своих руках полный режиссерский контроль над акцией, на другом конце – группа исполнителей. Целью каждого исполнителя было совершенствование своей личности, вскрытие собственного «я», однако задачу эту участники реализовывали всегда в границах, предложенных лидером.

Значит, Гротовский был кем-то вроде мастера, окруженного учениками. И, наверное, разочарование в Паратеатре (как и более раннее, схожее с ним разочарование в театре), осознание наивности этой эгалитаристской идеи спровоцировало его войти в эту роль с аутентичной стремительностью. В 1970-х годах, он зарекался: «Ученикам нет места там, где послание правдиво: тогда мы имеем дело с братьями, а не с учениками»[34]. Но уже декадой позднее он откровенно провозгласил, что хочет передавать свое знание через отношения «мастер–ученик». В опубликованном в 1989 году тексте «Performer» он писал: «Я учитель Performer’a <…>. Учитель – как и в ремеслах – это тот, через кого обучение передается <…>»[35].

Главная мысль этого манифеста снова была парадоксальной: учитель – это проводник важного сообщения, но такой проводник, который сохраняет сообщение в первозданном состоянии; медиум, который не влияет на содержание,

[31] *Ibid. S. 441.*

[32] *Ścisły program badawczy Dramat Obiektywny prowadzony przez Jerzego Grotowskiego. Prospekt // Pamiętnik Teatralny. S. 405.*

[33] *Kolankiewicz Leszek. «Dramat obiektywny» Grotowskiego// Dialog. 1989. №4. S. 129.*

[34] *Grotowski Jerzy. Takim, jakim się jest, cały. S. 53.*

[35] *Цит. по: Гротовский Ежи. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. М., 2003. С. 236. Перевод с польского Н. Башинджагян.*

которое он несет. Гротовский показывал, что учение, традиция, представленные учителем, – это безошибочные элементы для того, чтобы ученик мог обрести свое «я», но надо сначала присвоить это знание, чтобы знать, как искать собственную индивидуальность. Глубокий смысл этого парадокса содержался в уверенности, что учение только тогда оказывается полезным, проявляет свою мощь, когда ученик о нем забывает. Учитель оказывается учителем тогда, когда исчезает, как бы растворяется в ученике. Должно до этого дойти, чтобы знание не было ни спекуляцией, ни рефлексией, а стало поступком, действием. В «Performer» читаем: «Что делает для ученика настоящий учитель? Он говорит ему: сделай вот это. Ученик борется за то, чтобы понять, свести неизвестное к известному, чтобы избежать совершения действия. Силясь понять, он уже самим этим фактом сопротивляется, упирается. Он поймет, но только тогда, когда сделает это. Сделает или не сделает. Познание – проблема деяния»[36].

Тот, кто действует, обретает самостоятельность, забывает об учителе. Но вместе с тем без учителя познать тайну невозможно. Гротовский так думал задолго до того, как пришел к Объективной Драме. Роль мастера – хотя и в более завуалированном виде – он играл уже в период Театра Спектаклей. И лучше всего свидетельствовали об этом его отношения с Ришардом Чесляком. Ричард Шехнер отметил это, вспомнив о разговоре, который у него состоялся с Чесляком в 1976 году: «Мы с Чесляком были одни. Я обратился к нему со словами примерно такого содержания: “Гротовский – великий театральный режиссер, а ты – великий актер. Но ведь ты перестал играть, уже не работаешь над такими ролями, как Стойкий принц или Темный в “Apocalipsis cum figuris”. Бегаешь по лесу, возглавляя толпу любителей, которые жаждут, бог знает, каких переживаний”. Чесляк уставился на меня своими огромными, тяжелыми, невероятно печальными карими глазами: “Я целиком принадлежу Гротовскому и пойду за ним везде”»[37].

Без сомнения, Гротовский был для Чесляка мастером. Но действительно ли после окончания учебы он освободился от учителя, забыл о впаянном в него знании, подтвердил свою независимость? Скорее, наоборот. Чесляк принес себя в жертву. Не столько обрел с помощью Гротовского свою самость, сколько позволил Гротовскому эту самость создать и использовать. Эудженио Барба, который сам был учеником Гротовского, потрясенно описывает Чесляка и других актеров Лаборатории: «Мало того, что они подчинились этой дисциплине, разделили с Гротовским риск политического проклятия и стойкость, они стали живым символом театра, который жаждал переступить собственные границы. А потом они принесли в жертву свою актерскую тождественность, индивидуальность актеров, которые должны встречаться со зрителем. Когда в 1970 году Гротовский решился больше не делать спектаклей, его актеры покорно потянулись за своим старым режиссером в новом направлении. Они стали педагогами, экспертами по части Паратеатра, проводниками, которым было подарено доверие молодых и старых, – и с тех пор очень редко появлялись на сцене. Никогда я не мог

[36] *Там же.*

[37] *Schechner Richard. Kameleon, szaman, łgarz, artysta, mistrz//Ibid. S. 78.*

совладать с грустью, встречая кого-нибудь из актеров Гротовского, особенно Чесляка. И не сумел объяснить себе того, что чувствовал, когда сталкивался с ними <…>. То, что они обосновались вне театра, был не их выбор, но выражение чужой необходимости, которую они превратили в добродетель»[38].

Похожая вещь пригодилась другому ученику Гротовского, Томасу Ричардсу. Репортаж с организованной во Вроцлаве в 1997 году встречи, в которой принимали участие оба режиссера, Гжегож Нижелек начинает с того, что обращает внимание на то, какие они разные. С одной стороны, Ричардс, прагматик, «эластично продвигающийся внутрь чужого видения», с другой – Гротовский, человек, который, «освободившись от груза уже исполненного дела, знает, что все идеи относительны, и хочет говорить только об отношении к жизни»[39]. Несколькими строками ниже проскальзывает удивление от несамостоятельности Ричардса, его зависимости от мастера: «Его спросили о его происхождении, о семье, а в конце и о душе, впечатлительности и воображении, на что Томас Ричардс отвечал с удивлением, как бы не понимая вопроса. В конце даже за возвращение к своим корням благодарил Гротовского: это, мол, благодаря ему, он узнал элементы забытой в его семье караибской традиции. <…> Ричардс показал спектакль, вызвавший общее отчуждение, чистую прагматику, лишенную всякого контекста, особых примет, основания для фантазии. По существу, Томас Ричардс, неутомимый глашатай доктрины, выглядел, скорее, произведением Гротовского, нежели его учеником. Если права была Эльжбета Моравец в статье "Следы театра" написавшая, что главной целью Гротовского было сотворение нового человека, то во Вроцлаве создалось впечатление, что определенный результат его усилий мы и лицезрели»[40].

Таким образом, Гротовский был для своих учеников кем-то близким и дружески настроенным, но одновременно оставался далеким и грозным. Наблюдал их в работе и ежедневной жизни. Был режиссером их художественных и внехудожественных проявлений. Умел войти в близкий, дружеский контакт, но хорошо умел и обойти его, и даже свести на нет, когда он переставал его удовлетворять. В результате он в равной мере строил, открывал, поддерживал существование своих товарищей и подрывал его, и ограничивал. Этот союз участия с наблюдением, действия с режиссурой, присутствия с отсутствием был для его проекта чем-то совершенно необходимым. Приведем еще одну цитату из «Performer»: «В очень старых текстах Писаний можно прочесть: "Нас двое. Птица – та, что клюет, и та птица, что смотрит. Одна умрет, одна останется жить". Опьяненные существованием во времени, озабоченные клеванием, мы забываем дать жить той части себя, которая смотрит. А значит, нам грозит существование только во времени и никоим образом – вне времени. Чувствование же себя под взглядом той, другой, части самого себя (той, что существует как бы вне времени) дает измерение совершенно иное. Существует Я-Я. Второе Я – квазивиртуально; оно не является в нас ни чьим-то сторонним глазом, ни осуждающим взглядом; оно – как неколебимый взор: немое присутствие, подобное

[38] *Barba Eugenio. Ziemia popiołów a diamantów. Mój pobyt w Polsce. Wrocław, 2001. S. 38. [Барба Эуджениио. Земля пепла и алмазов. Мое пребывание в Польше.]*

[39] *Niziolek Grzegorz. Źródło czyste – źródła zatrute // Sny, komedje, medytacje. Kraków, 2000. S. 119. [Нижелек Гжегож. Источник чистый – источники грязные // Сны, комедии, медитации.]*

[40] *Ibid. S.120.*

солнцу, все освещает вокруг, но и только. Процесс любого из нас может совершиться лишь в контексте этого неколебимого присутствия. Я-Я: в практике, в опыте эта двойня, эта двоичность предстает не разделенной, а единой и полной»[41].

Мы писали уже о парадоксальности формулы «Я-Я». Сейчас нас интересует иной аспект проблемы. Вот уж «Я-Я» – это не только, как мы убедились, объективная правда, окружающая среда «я», но так же и та крупица нашей субъективности, которая наблюдает за нами со стороны, но которой мы наблюдать не можем. Так что где-то на самом дне нашей индивидуальности происходит акт удвоения, наблюдения. И снова это акт о неравном потенциале сил. Так что этому самому «Я-Я» мы обязаны подчиняться. Можно сказать, мы должны позволить этому «Я-Я» нас срежиссировать.

3.

Что значит – Гротовский хотел сотворить нового человека? Пишет об этом Нижелек, ссылаясь на Эльжбету Моравец. Неужели этот таинственный, спроектированный лидером Лаборатории «новый» человек должен был прийти на место «старого»? Если так, то кем был этот «старый» человек? Какое дать определение ему? Задавая подобные вопросы, мы касаемся следующей проблемы, важной в работах Гротовского, – проблемы связей между прошлым и настоящим, памятью и настоящей минутой, между тем, что считается старым, и тем, что является новым.

Гротовский многократно декларировал свой интерес к далекому прошлому: эта старая традиция – как мы уже убедились – была для него естественной точкой соотнесения, реальным горизонтом его работы. Одновременно с этим он делил свое творчество на периоды и всякий раз отмечал, что, переходя к новому периоду, завершает более ранний, в каком-то смысле порывает с ним и даже прерывает традицию. Поначалу свою заинтересованность в чем-то новом, изучение забытых форм искусства он поддерживал лозунгами, которые черпал у авангардной мысли: говорил тогда об усталости от «старого театра» и необходимости строительства театра «нового, свежего». Каким на самом деле было его отношение к прошлому, к традиции, к памяти? Этот вопрос должен занимать нас тем больше, что ответ на него поможет нам выяснить зависимость, которая связывает у Гротовского присутствие и не-присутствие. Называя строительство чувства присутствия своей главной целью, художник ведь предлагал две противоположные стратегии. С одной стороны, он вспоминал о присутствии как о непосредственной жизни, о бытии «здесь и сейчас», или бытии без всяких связей, отношений с прошлым. С другой стороны, он недвусмысленно давал понять, что присутствие осуществится только в контакте с памятью, через повторение и оживление традиции.

В книге «К Бедному Театру», опубликованной в 1968 году и излагающей взгляды Гротовского времен театрального периода, как минимум несколько раз мы встречаем его совет – соотнесение с собственной памятью, личным эмоциональным прошлым должно предшествовать усилиям каждого актера, который старается преодолеть ремесленные штампы и войти в сферу нефальшивых познаний.

[41] *Цит. по: Гротовский Ежи. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. С. 238.*

В тексте «Skara-speech» (сделанном на основании его выступления в Драматической школе Скары в Швеции) Гротовский приводит пример: вообразим себе актера, который играет героя, убивающего собственную мать. Неужели этот актер действительно убил когда-то собственную мать? Скорее всего, нет. Поэтому я не знаю, что это за чувство. Но может быть, он убил какого-нибудь зверя. Может, тогда задать вопрос: как он до этого дошел? Что делали его руки? Был он сосредоточен или нет? Он может припомнить все это и попробовать использовать свой опыт при работе над ролью убийцы. Однако, как предостерегает Гротовский, такого подхода недостаточно. Театральный эффект наверняка получится небанальным, но это не будет подлинной жертвой (т.е. предположительно: актер не исполнит «акт целостный», не будет до конца правдивым). Правильным поступком в таком случае будет поиск еще более близкой мотивации. Если актер чувствует, что эта сцена должна потрясать, ему надо отыскать в своей памяти ощущение похожей силы – не обязательно того же типа и той же эмоциональной природы, но обязательно глубокое. Воспоминание это должно быть так ценно, чтобы использование его в театре вызвало реальный шок. Актер, поставленный перед такой задачей, исключительно рискованной, нарушающей истоки его индивидуальности, не отважится на какой бы то ни было обман, он начнет говорить правду и действовать по правде[42].

Примером удачного использования подобного метода можно считать рассказ Гротовского о работе над ролью Стойкого принца: Ришард Чесляк, готовясь к ней, возвращался к воспоминанию своего детства, в котором пережил экстатическое чувство абсолютного счастья, и на этой основе строил те фрагменты спектакля, где его герой испытывал наивысшее терпение. В «Skara-speech» правила этой техники выражены очень ясно: «Вы не можете играть смерть как смерть, ведь у вас нет опыта смерти. Играть вы можете только ваш собственный, самый интимный и сокровенный опыт. Например, ваш любовный опыт; или же ваш страх, или ваше страдание перед лицом смерти. Или вашу психологическую реакцию на увиденного мертвеца, либо какую-то вашу попытку сравнить себя с покойником. В этом случае идет аналитический процесс»[43]. Тут проясняются все самые сложные ситуации: в оптике Гротовского актер должен использовать на сцене самую интимную часть своей психики, чтобы исполнить «акт целостный» и стать собой. Но путь, который ведет его к этой цели, – это аналитическая работа памяти, воспоминание о чем-то прошедшем. Неужели актер действительно так решает проблему своего присутствия? Реализует ли он им задуманное? Не играет ли на пересечении двух территорий – настоящего и прошлого, действия и его повторения, присутствия и не-присутствия?

А может быть, актер во время «акта целостного» забывает о себе (забывает себя)? Нечто подобное внушают нам те, кто интерпретирует достижения Гротовского в гностических категориях. Суммируя выводы Коланкевича, мы уже говорили об оппозиции между «я» и «Я-Я» (или «не я»), отсылающей нас к гнозе. Можем ли мы теперь

[42] *Гротовский Ежи. Skara-speech // Вопросы театра. М., 2009, № 3–4. С. 69–76. Перевод. с польского Н. Башинджагян.*

[43] *Там же.*

добавить, что рецепт преодоления этого конфликта – отрицание личной памяти, учреждающей «я», через ее отказ от корысти в использовании лишенной персонального «якоря» памяти «Я-Я»? Память «Я-Я» – это форма мифа, функционирующего вне времени, всегда сохраняющегося неизменным, являющегося частью не прошлого, но всегда настоящего. Не является ли тогда выбор этот заблуждением, утопией? И еще: действительно ли можно признать, что Чесляк, использовав для «Стойкого принца» самые личные примеры собственной памяти, на самом деле искал в них то, что надперсонально, – сюжет архетипический или мифологический?

Гротовский в паре текстов подтверждает, что актер не может забыть о себе – хотя бы потому, что не может забыть о своем теле. В текстах 1960-х годов художник описывает фигуру тела-памяти: «Тело-память. Считается, что память есть нечто независимое от всего человеческого тела. В действительности же – по крайней мере, для актера – это совсем не так. И не в том дело, что тело имеет память. Оно само и есть память. Нужно разблокировать тело-память. Однако если мы начинаем диктовать себе: "здесь изменить ритм", "здесь – порядок деталей" – мы вовсе не высвобождаем тело-память. Напротив, именно потому, что мы себе это диктуем, мы его и блокируем. Действующей здесь становится сама мысль. Но если, сохраняя точность деталей, позволить телу диктовать различные ритмы, все время меняя ритм, меняя порядок, схватывая как бы на лету другие детали, – тогда кто нам все это диктует? Это не мысль. Но и не случай. Здесь есть связь с жизнью. Неизвестно даже – как, но это было именно тело-память»[44].

С виду Гротовский предлагает здесь понимать память как явление, не связанное с конкретной индивидуальностью, вне-персональное. Не соглашается на превосходство мысли, помещенной в «я» и реагирующей на влияния извне.

Тут говорится о том, как понять неосознанные мотивы наших действий – мотивы, характерные для нас всех, строящих нашу общую память – память «Я-Я». Чтобы исключить неясность, приведем другое высказывание: «В работе с актером я не задумывался ни над "если бы", ни над "предлагаемыми обстоятельствами". Существуют какие-то причины или отправные точки-трамплины, создающие событие спектакля. Актер обращается к своей собственной жизни, а не ищет что-то в области "эмоциональной памяти" или "если бы". Он обращается к телу-памяти. И телу-жизни. А значит, обращается к опыту переживаний, бывших для него поистине важными, но так же и к тем переживаниям, которые мы еще ждем, которые еще не наступили. Порой – к воспоминаниям о единственном в нашей жизни мгновении или к целой их череде, в них ведь многое остается неизменным. Например, ключевая ситуация по отношению к женщине. Лицо этой женщины меняется (в отдельных жизненных эпизодах – и в реальной жизни, и в том, что еще не пережито), вся ее личность может меняться, но во всех ее существованиях и воплощениях что-то остается неизменным – как разные кадры, которые накладываются один на другой»[45].

Конечно, и в этой цитате легко заметить склонность Гротовского улаживать дела в контексте вне- или

[44] *Цит. по: Гротовский Ежи. Упражнения // Гротовский Ежи. От Бедного Театра к Искусству-проводнику. С.132. Перевод с польского Н. Башинджагян.*

[45] *Цит. по: Гротовский Ежи. Ответ Станиславскому // Там же. С.181–182.*

над-личностном. Внимание к теме воспоминаний, которые касаются как прошлого, так и будущего, можно объяснить очень легко: память – это то, что существует вне нас. Не мы являемся точкой соотнесения для нее, а она для нас, – как неизменная база данных, как собрание образцовых представлений и опытов. Таким образцовым опытом является, по Гротовскому, «ключевая ситуация по отношению к женщине», которую можно свести к нескольким основным общим переживаниям всех мужчин, независимо от того, они уже столкнулись с этой ситуацией или она у них еще впереди. Но сосредоточенность на памяти внеличной, памяти «Я-Я», не допускает одного – забыть о том, на что Гротовский ясно указывает, – что начинается работа актера, по определению, с обращения к памяти собственной. Иными словами, личный опыт, память «я» – это факт, без которого трудно вообразить себе структуру более объемную, абсолютизирующую память «Я-Я». Гротовский подчеркивает, что память не является «чем-то независимым от всего остального». И этого достаточно для объяснения: память не может функционировать, не вступая в отношения с телом, не имея связи с конкретной психикой, с определенным «я».

Вернемся к вопросу, может ли актер уклониться от собственных воспоминаний. Тут есть еще один смысл. Этот смысл – дело истории (или Истории). Может ли актер не обращаться к истории своей родины, расы, народа? Эту проблему Гротовский подымает в тексте 1985 года «Ты – чей-то сын». Уже в заглавии содержится ответ: ты откуда-то пришел. А значит, у тебя есть своя история, ты живешь в определенном историческом окружении, о котором никак не можешь забыть.

Гротовский начинает с примеров собственных открытий времен Театрального периода. Он пишет, как в 1960-е годы искал контакта со своими духовными предшественниками. Он тогда ставил классиков европейской драматургии, потому что, как европеец, именно диалог с литературным наследием считал привилегированным вариантом дискуссии с прошлым. Конечно, уже тогда он пытался вырваться за собственный культурный круг, найти свое место в ином контексте. Поэтому в упражнениях актеров Лаборатории стали появляться элементы йоги и других восточных техник. Однако всегда фоном этих культурных посредничеств было осознание пункта назначения, знание родной истории – польской и европейской. Когда интеркультурные исследования стали главным содержанием работы Лаборатории, Гротовский сохранял уверенность, что в силу своего происхождения он не в состоянии объять все старые течения, которые привлекают его внимание. В тексте «Ты – чей-то сын» он упоминает об африканских практиках зар и вуду, подчеркивая, что они кажутся ему достаточно сложными для того, чтобы быть использованными европейцем («все упомянутое чрезмерно усложнено, находится на грани с “заумью”, из этого невозможно извлечь простой инструмент»[46]). Одновременно с этим он указывает пути, элементы традиции, которые, по его мнению, являются общими для разных культур и могут быть перенесены из одного уклада в другой. Он вспоминает среди прочего и такой факт: один африканский охотник из

[46] Цит. по: Гротовский Ежи. Ты – чей-то сын // Там же. С. 226.

пустыни Калахари, охотник-француз из Сантонжа, охотник-бенгалец, а также охотник «гуичоль» из Мексики во время охоты встают в одну и ту же позу, наклонив позвоночник и слегка подогнув колени, а это подтверждает догадку, что существует «определенная первобытная постановка человеческого тела». Без сомнения, в понимании Гротовского, такое исследование элементов актуальной традиции, важных для разных систем, приведет к реконструкции памяти «Я-Я», которая и складывается, главным образом, из этих элементов. Но текст «Я – чей-то сын» не является всего лишь легкой похвалой над-личной памяти, памяти вида. Гротовский показывает, что эксплуатирование памяти «Я-Я» должно закончиться вопросом о памяти особой, личной: «<…> кто же тот человек, та личность, которая поет старую, архаичную песню? Ты ли это? Но если допустить, что звучит песня твоей прапрабабушки, то что же, и тогда это по-прежнему ты? Но если ты находишься в процессе постижения, исследования твоего предка импульсами твоего собственного тела, то в таком случае это уже не «ты», но это и не твоя «прапрабабушка, которая поет»; это – ты, исследующий твою поющую прапрабабушку. Но, быть может, ты, углубившись еще дальше, достигнешь каких-то таких областей, каких-то таких времен (какие даже трудно себе представить!), где впервые кто-то пропел эту песню. Речь идет о подлинной традиционной песне, то есть песне анонимной. Мы привыкли говорить: архаичную песню сложил народ, народ ее и поет. Но среди этого народа был кто-то первый, кто-то, кто начал. У тебя есть песня; ты должен спросить себя: откуда, с чего эта песня началась?»[47].

Поэтому актер (performer) не может забыть о себе, о своем отношении к истории, об образовании, которое он получил. А так как его цель в перспективе – открытие законов над-личных и даже над-культурных, он обязан обращаться к собственной памяти. Он находится в ситуации парадоксальной: поет песню, которая досталась ему в наследство от прабабки (согласно семейным преданиям), и верит, что благодаря этому получает доступ к сфере универсальных правил. Если в результате, как обещает Гротовский, этот актер осознает свое присутствие (смысл входа в пространство повседневных, вневременных правил – в обретении чувства своего присутствия, сильного ощущения участия в основном течении жизни), но исключительно благодаря посредничеству своей личной памяти.

Эту проблему можно представить в разной перспективе. Можно заметить, что память «я» представляет собой вариант не-присутствия, предыдущих ощущений от жизни, ее свершений, но, если сопоставить ее с памятью «Я-Я», окажется, что она сохраняет присутствие в ее личном, особом варианте, опирается на утверждение, согласно которому мы – только еще одно воплощение универсальных призраков. Одновременно память «Я-Я» можно трактовать как проявление правдивого «я», далекого от нашего обыденного опыта (хоть и зависимого от него), но подлинного, реально существующего. Что делать с таким спутанным клубком нитей? Пожалуй, будет достаточно еще раз подчеркнуть, что «я» входит в некие отношения с «Я-Я», т.е.

[47] Там же. С. 233–234.

разыгрывает свою партию между двумя направлениями – между бытием и небытием, между присутствием и не-присутствием.

Как мы поняли, тема памяти у Гротовского связана с проблемой показа и повторения. С одной стороны, Гротовский доказывает, что участник какого-либо представления обязан обращаться к собственной памяти, т.е. повторять свои переживания, ситуации, поведение в прошлом. С другой стороны, главной ценностью театра и всех иных перформативных искусств для Гротовского остается его сиюминутность, неповторимость. <…>

Цитаты из Гротовского, в которых говорится о театральном или перформативном событии как о единственном в своем роде, не поддающемся повтору, можно продолжить. В тексте «Театр и ритуал» 1968 года читаем: «<…> мы искали ситуацию, которая предполагала бы не имитацию жизни и не попытку сотворить фантастическую, воображаемую действительность; ситуацию, в которой можно было бы достичь такой человеческой реакции, которая возникала бы – буквально – одновременно со спектаклем. В рамках спектакля эти реакции должны были быть чем-то совершенно доподлинным, или, если угодно, совершенно органичным, полностью натуралистичным. Это аристотелев принцип: единство места, единство времени, единство действия, но hic et nunc»[48].

Двадцать лет спустя Гротовский уже уклонялся от таких сильных констатаций (делал это, среди прочего, в начале текста «Ты – чей-то сын»), но несмотря на это и в период Объективной Драмы, и в период Искусства-проводника указывал на то, что его цель – сотворить структуру, в которой исполнитель обретет шанс на непосредственную жизнь – сможет не играть, но действовать, опуская связи со всем, что находится вне события. Томас Ричардс осознал это положение, когда впервые посмотрел созданную в середине 1980-х годов «Main action», в которой участвовали Хейро Куэста и Пабло Хименес: «Я увидел, что актеры вообще не играют, а только выполняют определенные задания. Ключом было их действие взаправду. Не играй – делай»[49]. О том же свидетельствует и Лиза Уолфорд: «“Акции”, реализованные в рамках программы Искусства-проводника, были попыткой нарушить порядок репрезентации, миметического повторения; результатом этой попытки должен был стать вход в ритуал: “Искусство как Проводник не есть миметическое использование перформативного ритуального события: это и есть ритуал, даже если виден шов в том месте, где практика Гротовского накладывается на истоки античной традиции”»[50].

Гротовский потому так сильно увязывал собственные работы с пространством памяти, что они должны были содержать элементы репрезентации, повторения чего-то, уже бывшего прежде. Зададимся только одним вопросом, поднятым Уолфорд. Действительно ли будет достаточно заметить интерес Гротовского к ритуалу, чтобы утверждать, что в его работе был исключен миметический момент? Мне кажется, что вывод Уолфорд в данном случае слишком поспешен. Ведь и сама американка в другом своем тексте пишет, что основным методом познания отобранных материалов для учеников Гротовского было пассивное

[48] *Цит. по: Гротовский Ежи. Театр и ритуал // Там же. С. 114.*

[49] *Richards Thomas. Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi. S. 96.*

[50] *Wolford Lisa. General introduction. Ariadne's thread. S.15.*

повторение. Именно так это было хотя бы во время изучения креольских песен под присмотром Мод Робарт: «Участников попросили не работать над песнями без ее [Мод Робарт] присмотра. Самой главной причиной этого, о чем открыто сказали актерам, было то, что они могут начать петь неправильно, создавая, таким образом, неверное впечатление, которое потом трудно будет разрушить. <…> Запрещалось наигрывать песни Робарт. Нас проинструктировали, что наигрывание не в состоянии передать характер вибрации [голоса]. Во время разучивания новой песни один из лидеров (Робарт, Словяк или кто-то из актеров, назначенный старшим) повторял ее так долго, пока песня не “приходила”. Иногда песня получалась только после дюжины повторений, иногда мы работали с одной мелодией час или немногим больше»[51].

Похожее впечатление, связанное с изучением балийских песен, вспоминает и Ричардс: «Гротовский прилагал невероятные усилия, чтобы мы переехали из Калифорнии в Италию, чтобы он мог действительно научиться этим песням и способу их выпевания. За месяц до выезда он оставил меня одного в зале с И-Ваян Лендра с Бали, который в это время работал над этими песнями, и Лендра пел их со мной часами. Я обязан был их постоянно повторять: “Нет, снова не так, плохая вибрация голоса… Нет, еще раз”»[52].

Трудно было не заметить, что «Акции» Гротовского оставались подражательными с самого рождения. Уолфорд признает это, описывая свои впечатления от просмотра «Акции» 1995 года с участием Томаса Ричардса, Жерома Бидо, Нандан Кирико и Пшемыслава Васильковского. Уже в самом начале она оговаривает, что Гротовский стремился в это время не к созданию «оговоренных значений осведомленного внутреннего отборщика», но «специфического процесса, возникающего между исполнителями»[53]. А минутой позже, сравнивая свои ожидания с полученными впечатлениями, добавляет: «… я была потрясена, увидев, насколько театрально выглядят некоторые фрагменты работы. <…> Некоторые партии “Акции” определенно транслируют конкретное содержание тому, кто наблюдает за этой структурой снаружи. В работе одного из актеров (Бидо) можно даже обнаружить момент презентации – он держит дистанцию по отношению к образу, который играет, и обращается непосредственно к зрителям. С начала и до конца можно считать (или вообразить) какую-то историю»[54].

В понимании Уолфорд «виртуальное повествование» события «объективно зависело» от смены не известных публике внутренних мотиваций актеров – опиралось на них и их дополняло. Может быть, мотивации эти не имели ничего общего с миметическим порядком, однако это не отменяет главного узнавания (распознавания): даже поздние «Акции» Гротовского выстраивали структуру подражания, повторения. Были перетворением воспоминания (или приближением к нему), памяти, предшествовавшей акту (выступлению).

Насколько важным было подобное соотношение, свидетельствует Ричардс, признаваясь, что основой почти каждого этюда, приготовленного Гротовским и его учениками в период Объективной

[51] *Wolford Lisa. Subiektywne refleksje na temat obiektywnej pracy. S. 442.*

[52] *Richards Thomas. Punkt graniczny przedstawienia (1)// Dialog, 1999, №6. S. 119. [Ричардс Томас. Пограничный пункт спектакля.]*

[53] *Wolford Lisa. Action. The Unrepresentable Origin//The Grotowski Sourcebook. P. 409. [Уолфорд Лиза. Акция. Не представленный источник.]*

[54] *Ibid. P. 423.*

Драмы (а может, и позже) было наблюдение за внесценической действительностью. Речь шла не об обыкновенном реализме, но о воспроизведении потока мелких импульсов, из которых складывается наша активность. Ричардс приводит пример: вот он один сидит в кафе, глядя в окно и пытаясь сконцентрировать свои мысли. Проходит молодая женщина, Ричардс видит ее, вздыхает, распрямляется и смотрит в разложенную на столе записку. Все происходит одновременно. Что может сделать актер, чтобы подобную ситуацию сотворить, использовать? Самый неудачный вариант – попытка повторить эмоции Ричардса (поскольку эмоции не поддаются нашей воле). Ответ лежит в другом месте – надо разложить физические действия наблюдаемой нами особы на самые мелкие части и систематически ими овладеть. Конечной целью, как можно предположить, будет составление словаря атомов, или морфем человеческого поведения, корневых импульсов, характерных для всех нас. Но способ познать и понять такие морфемы один – повторение, крайне точное подражание[55].

Подчеркнем еще раз: напряжение, возникающее между актом и повторением, действием и подражанием – это отражение отношений между прошлым и настоящим, памятью и минутой, присутствием и не-присутствием. Связи эти так сложны, что вопреки устремлениям некоторых исследователей трудно их подытожить коротким утверждением о нежелании Гротовского заниматься «театром как репрезентацией». Лиза Уолфорд пытается сопоставить достижения Лаборатории паратеатрального периода с теориями Жака Деррида. Она пишет, что «так же, как и Театр жестокости в версии Деррида, Паратеатр старался разместиться вне "бесконечной череды репрезентаций"»[56]. Американка ошибается, не заметив многовариантности вывода Деррида. Французский философ <…> анализирует Театр жестокости не только как попытку выйти за рамки миметического порядка, но, прежде всего, как симптом двузначности, характерной для сути театра. Для Деррида предложение Арто – это крайнее проявление разрыва между потребностью нарушить приказ повторения, подражания сцены нетеатральному миру (или потребностью быть) и невозможностью выполнить это намерение. Из всего, о чем мы говорили до сих пор, следует, что, если модель Деррида можно отнести к творчеству Гротовского, то только в такой интерпретации. Гротовский, как и Арто, творил на грани, на пересечении разных пространств. <…>

В качестве последнего аргумента можно привести фрагмент его текста «О романтизме» второй половины 1970-х годов, эры расцвета его лабораторного паратеатрального творчества. Его формулировка ясна: нет такого «сейчас», которое могло бы функционировать без связи с тем, что было «когда-то». И наоборот – не существует истории, которая могла бы обойтись без постоянной актуализации, верификации и современности. Гротовский пишет: «Мне кажется, что даже такой особенный опыт, как опыт переживания сейчас, обладает своим историческим фоном. Или иначе: история является и фоном, и поводом»[57].

[55] *Richards Thomas. Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi. S. 138.*

[56] *Wolford Lisa. General introduction. Ariadne's thread. S. 10.*

[57] *Цит. по: Гротовский Ежи. О романтизме// Гротовский Ежи. От бедного театра к искусству-проводнику. М., 2003. С.190.*

4.

Мы оговорили две проблемы. Первая касалась места, которое занимал в проектах Гротовского автор, вторая – рождающегося в них напряжения между актом и его повторением. Пространство, где встречаются обе эти категории связано с понятием знака.

Во второй половине XX века родились многочисленные теории, которые пробовали объяснять феномен театра или зрелища при помощи семиотических категорий. Независимо от их реальной полезности эти теории стали поводом для одного – везде принято считать, что спектакль (зрелище) позволяет трактовать себя как набор ждущих расшифровки знаков; знаков, которые являются частью определенного словаря, подчиняются его требованиям, а также складываются в более или менее цельное сообщение.

Какую роль играл знак в работах Гротовского? Помня об «официальной» точке зрения на творчество художника, следовало бы ожидать, что роль эта была сведена к минимуму. Потому что знак – это по сути своей посреднический элемент, из разряда не-присутствия. Если строится структура замкнутая и одновременно дополняющая текущую действительность, творится искусственный порядок, не способный объяснить наш опыт. Если уже с ходу знак посредничает в объяснении этого опыта, он влияет на него, меняя его суть, переназывая его согласно своему вкусу.

Гротовский о проблемах, связанных с понятием знака, говорил часто. Однако во многих из этих бесед подчеркивал свое «традиционное» видение. В уже цитированной «Skara-speech» он, правда, признался, что все, что происходит на сцене, может стать знаком. И, тем не менее, добавил, что знак – это не частица, переносящая некий смысл, а, скорее, импульс, эмоция, которыми обмениваются актер и зритель: «Знак – это импульс, ясный, чистый. Действия актеров для нас – знаки. <…> когда я "не воспринимаю", значит, знака нет. Подчеркну: когда я "не воспринимаю", а не "не понимаю", потому что "понимать" – это функция мозга. Часто мы видим во время спектакля нечто такое, чего мы не понимаем, но что воспринимаем и чувствуем. Иными словами, я знаю то, что я чувствую. Я не могу умственно определить это, но я знаю, что это такое. Это не имеет ничего общего с "головой", с интеллектом; это заставляет действовать другие ассоциации, другие части тела. Но если я "воспринимаю", значит, знак есть»[58].

Гротовский в своих театральных исследованиях хотел вывести знак из сферы спекуляции, интеллектуального толкования и ввести на территорию чувств, переживаний. Насколько это ему удалось? Трудно дать точный ответ. Чтобы это сделать, надо было бы с полной определенностью решить, может ли знак обойтись без определенной объективированной верификации, без отсылки к словарю, составленному более четко, чем словарь эмоций. Так или иначе, декларация Гротовского была ясной. Он имел в виду, что спектакли Лаборатории (хотя и полные запланированных и точно выраженных знаков) стремятся к близким, личным отношениям с публикой, выстроенным без всякого посредничества, в том числе и без посредничества знака. Легко указать, как это претворялось в театральной практике:

[58] *Гротовский Ежи. Skara-speech.*

достаточно вспомнить своеобразную музыкальность спектаклей Гротовского, специфическую артикуляцию его актеров, которые при произнесении текста как бы затушевывали заложенный в него смысл и направляли внимание публики в иную, неожиданную сторону – вне понимания к чувствам.

Похожие вопросы занимали Гротовского и в паратеатральный период. Хотя бы так, как об этом сказано в начале текста «Такой, какой есть, цельный»: «Был задан вопрос о понимании жеста как знака. Раз существует нечто, что называется жестом, он должен что-то значить… А существует ли содержание и – особенно – средства для его выражения? Надо ли сначала иметь концепцию, а потом уже искать, как ее выразить? Обычно считается, что это и есть единственный путь. Должен признаться, что считаю его в корне фальшивым. На этом пути все с самого начала поделено на мышление и действие, на замысел и на жизнь, с самого начала имеешь дело с заранее определенными "мыслями", а потом ищешь способ, как бы их проиллюстрировать. Наверное, так можно что-то сконструировать, и это будет логично, и будет выражать какие-то мысли, но произведение это никогда не объемлет взаправду, во всей полноте ни того, кто все это соорудил, ни того, кто с ним общается. Потому что это не есть решение – дойти до полноты, дробя ее на части. Это, добавим, всего лишь частный аспект большой проблемы, этого векового, искусственно продленного раздвоения на тело и душу, раздвоения, которое очень по-современному окрестили как разницу между разумом и телом, или, еще иначе, как различие между психическим и физическим»[59].

Тут снова знак возбуждает недоверие Гротовского, поскольку делит реальность на нечто существующее и нечто относительно реальности прошедшее: участвуя в игре между размышлением и действием, он берет сторону размышления (именно через знак выражается в действии предшествовавшая ему мысль, через знак действие становится единственным отражением решений, принятых в прошлом). Но в приведенной цитате можно заметить и серьезную перемену, как и в 1960-х годах. Гротовский пытался определить статус знака, объединить его, скорее, с интуицией, чем со спекулятивным разумом, а уже три месяца спустя четко сформулировал, что знак – это препятствие, враг, с которым лучше не вступать в переговоры. Удалось ли лидеру Лаборатории это препятствие преодолеть? И еще: всегда ли он так же ясно понимал, как хлопотно это преодоление?

Одним из проявлений осторожности, с какой Гротовский трактовал понятие знака, была его позиция относительно собственных текстов. Бóльшая часть их родилась как запись его выступлений и встреч с театральной общественностью. Нетрудно понять, почему. Гротовский был уверен, что устная передача информации, происходящая при интерактивном общении со слушателем, более естественна, чем письменная, литературная, с ее помощью можно избежать небезопасного посредничества знака, а также иерархической логики, руководящей текстом. В 1970 году, говоря о театральной практике Лаборатории, художник объяснял: «Бесспорно, текст как логическое высказывание находится в противоречии с действительностью.

[59] *Grotowski Jerzy. Takim, jakim się jest, cały. S. 51.*

Ведь в жизни мы никогда не говорим логично. Всегда проявляется парадоксальная логика между тем, что мы говорим, и тем, что делаем. Однако в каждом случае, если мы живем в согласии с собой, слово родится из реакции тела. Из реакции тела родится голос, а из голоса – речь»[60].

В 1971 году Гротовский к этому добавил: «Во всем, что является речью, мы стараемся в наших поисках обнаружить естественную человеческую реакцию с ее разрывами, неточностями, недоформулированной человеческой речью. Есть целый ряд моментов, в которых она попросту является человеческой реакцией – как это часто случается с людьми, что-то говорится, но неточно, и получается каша, или, как сказал мой коллега, "бессмыслица", но за этим, тем не менее, проглядывает язык, язык человека, который ищет встречи. Но есть моменты, когда речь, даже одно слово, важны. И это слово должно быть услышано. Если ты являешься моим партнером в поисках того, что мы делаем, того, что называют "спектаклем", и я тебе говорю это одно, очень важное слово, то нужно, чтобы ты имел шанс его услышать <…> . Но незачем искать у нас такие "традиционные" элементы, как субъект, решение, логика, вот тут главный акцент, а тут нет. Нет, потому что живая речь не содержит этих элементов. Когда это так искренне, как в жизни, мы говорим всем собой. Сначала – человек, потом – голос, потом – артикуляция <…>»[61].

Поэтому Гротовский воспринимал текст как нечто небезопасное, враждебное по отношению к правдивому опыту. Но, если он настолько отдавал предпочтение устной речи, зачем он вообще что-либо публиковал? Зачем тратил столько энергии на редактирование своих текстов? Зачем так старательно подыскивал каждое слово? (Легендой стали рассказы о его боях с очередными редакторами и переводчиками – от Барбы, через Константы Пузыну и Коланкевича, до Шехнера и Уолфорд.)

Действительно ли Гротовский однозначно провозглашал примат устной речи над текстом? Неужели его мировоззрение действительно следует анализировать с помощью терминологии Деррида как выражение метафизики присутствия, из-за его подозрений к тексту? Может быть, подсказкой к разгадке послужит внимание Гротовского к слову, которое «должно быть услышано». «Должно быть услышано», а до этого, значит, должно быть высказано или спето (но не записано). Но, прежде всего, «должно быть услышано» – чтобы можно было понять его суть. Это словосочетание в данном случае выступает в роли знака, отсылающего нас к конкретному предмету.

Идея понимания информации, которая содержится в перформативном действии, вернулась в период Объективной Драмы и Искусства как проводника. Томас Ричардс пишет, что одним из двух основных вопросов, которые Гротовский задавал авторам и наблюдателям сочинявшихся тогда этюдов, был такой – «Понятно ли это?». Автор выполнял свое действие, затем Гротовский просил наблюдателей рассказать, что они в нем поняли. Только после этого исполнитель объяснял собственные намерения, прояснял, какую историю хотел рассказать, к чему обращался. Часто сравнение

[60] *Grotowski Jerzy. Co było// Dialog, 1972, №10. S. 114. [Гротовский Ежи. Что было.]*

[61] *Grotowski Jerzy. Jak żyć by mozna// Odra, 1972, № 4. S. 37. [Гротовский Ежи. Как можно бы жить.]*

произведенного эффекта и намерений, соотношений между ними оказывалось для исполнителей сокрушительным. Ричардс воспоминает такой первый общий разбор, в котором он участвовал, как переживание достаточно травматическое: «Во время разбора первого эскиза моей “mistery play” раскритиковал меня не только Гротовский, но и все остальные участники стажа. Оказалось, что они и не поверили, и не поняли»[62].

То, что зрители должны были понять, не являлось сложной структурой импульсов и эмоций, это был простой рассказ. Вдохновляли Ричардса переживания времен детства, когда он часто танцевал с отцом, стоя на его ступнях. Как знак отца Ричардс использовал жердь, которую в финале этюда вбивал в груду камней. Это должно было символизировать, в сравнении с похоронами, разлуку отца и сына. Эта история наглядно показывала, что, если Гротовский спрашивал зрителей «Что вы поняли?», речь шла не о расшифровке интимных мотиваций исполнителя, но о вещах прозаических; говорит ли исполнитель понятным языком и сообщают ли им что-нибудь знаки, на которых он строит действие?

Насколько важна была Гротовскому читаемость формулируемого на сцене сообщения, свидетельствует фрагмент отчета Лизы Уолфорд со стажа, организованного в Ирвине: «Гротовский раскритиковал вторую из придуманных нами перформативных структур, сцену из “Индийских сказок”, поскольку нам не удалось пересказать историю. Конструируя текст спектакля, как подчеркнул он, можно начинать с сообщения истории, а потом переходить к анализу значения, либо начинать со значения и искать способ представить его в форме рассказа. Он указал нам, что только во втором варианте нужно контролировать внимание на представлении событий или отдельных действий»[63].

«Текст спектакля», «сообщение истории», «исследование значения» – на эти формулировки должны обратить внимание все, кто считает, что работы Гротовского 1980--1990-х годов не поддавались традиционному чтению. И еще один дополнительный аргумент: факт, что Гротовский точно отличал ценные «символические действия» от «хлопотливых» и невнятных. Снова процитируем Уолфорд: «Гротовский предостерегал нас – использование естественных элементов – огня, воды, земли – очень небезопасно в границах символических действий. Эти элементы вызывают слишком сильный поток эмоциональных ассоциаций и должны быть использованы только в тех ситуациях, когда их использование выполняет очень точно определенную задачу в Акции. Он подверг сомнению использование нами огня (как символа очищения), земли (символа возрождения) и воды (символа сострадающей Любви Богоматери)»[64].

Важно, что знаком для Гротовского осталось и тело актера, то самое тело, которое (в чем мы могли убедиться чуть раньше) должно было быть чем-то противопоставленным разуму, оппозицией разуму, избегающей интеллектуальной спекуляции, не что-то значит, а просто есть. Гротовский писал о необходимости ликвидировать искусственное разделение мышления, души и тела. Это можно было бы сделать, ограничив традиционную роль интеллекта в пользу

[62] *Richards Thomas. Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi. S. 58.*

[63] *Wolford Lisa. Subiektywne refleksje na temat obiektywnej pracy. S. 450.*

[64] *Ibid. S. 452.*

связанной с телом сферы чувств, интуиции. Однако практика вносила в этот порядок существенную неясность. В спектаклях Гротовского тело исполнителя, даже если оно бывало чем-то большим, нежели знак, никогда своей знаковой природы не утрачивало. Это ясно из очередного фрагмента текста Уолфорд: «Первый и основной уровень, на котором возникает значение, как подчеркнул Гротовский, это физическая реальность. Нельзя проигнорировать тело актера как знак. Плоть, облик – все это имеет значение и отмечается наблюдателем, все это влияет на считывание им “Акции”. Событие, которое случилось через несколько дней, во время работы над этой структурой, еще больше прояснило позицию Гротовского. В определенный момент “Акции” из “Книги мертвых” душа Странника впервые сталкивается лицом к лицу с Братом Стражником. Брат внешне подражал Страннику, носил длинный черный парик и похожий костюм, состоявший из непрочного льняного материала. Странник и Брат встречались и, стоя плечом к плечу, присматривались к путешествию, которое совершил Странник. Гротовский спросил свою ассистентку, Мод Робарт, что она увидела в этом действии. <…> “Вижу двух мужчин… влюбленных… на пляже в Калифорнии»[65].

Этюд оказался не понят (еще раз подчеркнем, что это составляло для Гротовского хлопоты), так как не было учтено одно обстоятельство: не любой актер может сыграть любую роль. Физика актера является элементом, который нельзя недооценивать, – в большой мере именно она решает, какое значение актер может выразить на сцене, она сама по себе является значением.

Насколько большое внимание Гротовский придавал интуиции в этом деле, показывают его режиссерские достижения. В спектаклях Лаборатории тело актера почти что было втянуто в пространство дискурса, подтверждало свою знаковую природу. Стояло за этим простое распознание: представление, что даже в самые интимные моменты нашей жизни мы производим знаки, используем знак как посредника. Гротовский заметил, что актер, который ищет на сцене правдивости собственной самости, должен обратить внимание на это ограничение, вытащить его на поверхность: показать себя самого как знак. Или «сделать искусственным» свое тело, придать ему новую «неестественную» форму и только потом, в этих пределах, искать спонтанные реакции. К этому выводу склоняла статья «К Бедному Театру» 1965 года: «В момент психического шока, вызванного опасностью для жизни, страхом или необузданной радостью, человек ведет себя не “естественно”, а “по-другому”, как будто бы даже – в глазах объективного наблюдателя – “искусственно”. В состоянии самозабвенного восторга, вдохновения, в состоянии духовного максимума человек начинает творить знаки – плясать, петь, ритмически что-то выкрикивать; знак, а не обыденная, общепринятая естественность является присущей нам элементарной выразительностью. И наконец, между внутренним процессом и формой возникает отношение взаимного напряжения, которое усиливает оба упомянутых фактора: форма становится подобна узде, а духовный процесс – зверю, попавшему в узду формы, бьющемуся в этих путах, из которых он вырывается, чтобы броситься в спонтанные реакции»[66].

[65] *Ibid. S. 451.*

[66] *Цит. по: Гротовский Ежи. К Бедному театру. Указ.соч. С. 57–58.*

Пожалуй, трудно найти более выразительный образ: знак как элементарная экспрессия, основа духовного процесса, проводимого для построения чувства присутствия. Знак как узда, которая держит наш опыт спонтанности, но вместе с тем делает возможным и доступ к нему; ловушка, которая оказывается единственно возможным избавлением.

Во всем творчестве Гротовского мы найдем, пожалуй, только один мотив, который двузначную роль знака – соединителя, парламентера между пространствами присутствия и не-присутствия – обнаруживает лучше всего: обращение к муке Христа. Вокруг этого строилась бóльшая часть «Стойкого принца». Там героя напрямую сравнивали с Иисусом: вид тела Принца, поддерживаемого Мулеем, точно отсылал нас к Снятию с креста. Еще выразительней христианская символика была использована в «Apocalipsis cum figuris», где спор особенно возбудило использование хлеба как знака облатки. Гротовский уверял, что его намерением не было инструментальное использование читаемого символа: «… трудно было бы спорить, функционирует ли в “Apocalipsis cum figuris” хлеб как символ или нет. Хлеб – это нечто, что живет, и хлеб – это также тело. А также дитя. Это все как-то наложилось одно на другое и не на основе символа, это нам только так показалось. Только ли нам? Ведь и нашим отцам тоже. Это реальный взгляд, только не на интеллектуальной территории»[67].

Гротовский искал непосредственный доступ к самым важным общим представлениям, к правдивым переживаниям, к понятиям аутентичности и присутствия. Но для этого ему пришлось использовать знак, повторяемый без изменения тысячелетиями. Хлеб в «Apocalipsis cum figuris», вопреки утверждениям режиссера, не был просто хлебом. Не был он и облаткой (в то время сцена с буханкой – одна из самых знаменитых – достигала масштаба такого глубокого шутовства, что даже Гротовского должна была бы возмутить). Он был знаком. Многоуровневым. Был знаком облатки. Но и облатка – уже знак: она означает тело Иисуса. Представляет тело как знак и в этом смысле может быть метафорой усилий Гротовского, режиссера, который старался сам преобразиться в знак тела своих актеров. Что самое главное: даря христианам контакт с Богом, вставшим из мертвых, открывая им опыт бессмертия, в конечном счете через это формируя чувство присутствия, облатка доказывает, что знак не уничтожает присутствие, но – в определенных случаях – поддерживает его и дополняет.

Автор, память, знак – три тематических блока, три проблемы, имеющие отношение к творчеству Гротовского и указывающие на неоднозначность его восприятия, неточно определенный статус и нахождение между бытием и небытием. До сих пор мы присматривались к этим трем понятиям исключительно в контексте работы лидера Лаборатории. Но ведь это не единственная ситуация, в которой можно их рассматривать, и не единственная территория, на которой их «емкость» подлежит верификации.<…>

Перевод Натальи Казьминой

[67] *Grotowski Jerzy. Jak żyć by mozna. S. 37.*

Малгожата ДЗЕВУЛЬСКА

ПОХИТИТЕЛЬ ОГНЯ

БЕГСТВО ВПЕРЕД

Жизнь Ежи Гротовского – одно из самых поразительных событий, какие приключились в Польской Народной Республике. В свете официальной истории послевоенной Польши она совершенно непонятна. Но вместе с тем, как заполнение некоего пустовавшего в этой истории пространства, совершенно ясна. По-настоящему же трудной для постижения она становится тогда, когда мы ставим ее в один ряд с историей духовной жизни общества.

Летопись метаморфоз Гротовского имеет собственную, демонстративно независимую логику. Такой отважной независимостью у нас мало кто обладал. Большей частью художники шли либо вслед за указаниями властей, либо вслед требованиям «гласа народа», либо за тем и другим попеременно. Гротовский же являет собой направление настолько неистово суверенное, что возникает потребность приглядеться к нему именно под этим углом зрения; действительно ли он, как мы все в это уверовали, представлял собой совершенно изолированный *остров* или же обладал какими-то тайными связями с окружающей жизнью?

Молодежный политический активист 1956 года, он впоследствии все более отдалялся от публичной общественной деятельности. Намного раньше других он понял, что поползновения реформаторского лагеря лишены перспектив, и не питал иллюзий относительно возможности реализации тех или иных «программ улучшения». Он уезжает в Москву, где изучает систему Станиславского, а при случае и другие науки, пригодившиеся ему в той действительности, в которой он будет существовать в последующие четверть века.

С той поры он искал собственное место в пределах обязывавших политических условий. Организуя свой театр, вел себя как человек, превосходно отдающий себе отчет в том, в какой стране он живет. Он не верил в возможность открытых действий. Лаборатория почти с самого начала была задумана как неприступная крепость для тех, кто хотел бы атаковать ее извне, – неприступная благодаря придуманной им системе защиты. (Например, идея «отсутствия слова» в спектаклях, вернее, его чисто акустического напевно-неразборчивого звучания, была, думается, результатом не только определенных потребностей; они как-то очень удачно, и вовсе не так уж случайно, совпали с практической необходимостью: благодаря им театр стал относительно независим от непосредственного идеологического надзора.)

Таким образом, в конце 1950-х годов, когда художественные круги Польши пользовались лишь спорадическими результатами свежеиспеченных свобод, Гротовский задумался и озаботился гарантиями на худшие времена. Он опережал, таким образом, других, в особенности же тех, кто вскоре познал горечь разочарования. И когда стали разваливаться либо переживать радикальные изменения многие учреждения культуры, Театру-Лаборатории удалось еще длительное время продержаться без всяких кадровых и репертуарных изменений и даже, несмотря на многие трудности, укрепить свои позиции.

В начале 1960-х годов, уже в условиях возникающих ограничений, когда большинство театров посвящает свои усилия постановкам современных пьес, когда все, кого считают интеллектуалами, стараются мыслить «современно», т.е. рационально и скептически, Гротовский вслед за Юнгом интересуется мифом и мифическим содержанием подсознательных слоев психики и, пусть и в авангардной форме, на которую, не без оснований, более всего упирает в своих программных декларациях, ставит драмы Мицкевича, Словацкого, Выспянского. В то время мало кто интересовался романтическими драмами, в особенности, их духовным содержанием. Мало кого интересовала тема,

ставшая к концу 1960-х годов центром исканий Гротовского, – тема Личности Христа.

В 1970-е годы романтическое наследие вместе с его духовной проблематикой возвращается в круг интересов интеллигенции и молодежи, становится объектом восхищения. Появились признаки возрождения интереса к религиозным проблемам. Поиски национальных и религиозных корней во всех разнообразных соотношениях, какие только имелись в прошлом, стали потребностью, а иногда и модой.

Гротовский же в то время уже «заметал следы» своих связей с некоторыми направлениями христианской и национально-романтической традиции. Когда многие только начинали искать вдохновение в идеях романтиков, он уже освобождался от багажа этой традиции. Если бы он внутренне жил в том же времени, что и его современники, и если бы премьеры «Дзядов», «Кордиана», «Акрополя», «Стойкого принца» и «Апокалипсиса» состоялись на 10 лет позже, в середине и в конце 1970-х годов, восприятие его творчества было бы совершенно иным и, вероятно, охватило бы намного более широкие круги зрителей. Вспомним хотя бы ту странную пьесу, ту жуткую, повергающую в трепет историю о замученном принце: когда польская гуманитарная наука и критика по-настоящему только начали интересоваться таившейся в ней символикой жертвы и насилия, спектакля уже не существовало… Гротовский уже был далеко. В 1970-е годы он выступает предшественником более поздних настроений, что нередко бывает присуще выдающимся художникам и мыслителям.

Но в дальнейшем проблема осложняется.

Когда большинство поляков, хотя бы мысленно участвовавших в общественной жизни, были поглощены вскрытием и постижением многообразных механизмов политического давления, а чуть ли не вся коллективная энергия общества служила все более конкретным надеждам на коренные социальные изменения, в Театре-Лаборатории интересовались совсем другим: здесь исследовались со-общественные формы, основанные на индивидуальной спонтанности и в качестве условия требовавшие отстранения от жизни масс. Примерно около 1970 года эти две сферы, так близко расположенные друг к другу, начали внезапно и неудержимо друг от друга отдаляться. Так неудержимо, что это должно было обратить на себя внимание. Появилось также и какое-то новое качество в уже ставшей традиционной у нас в Польше неприязни к Гротовскому. В чем заключались ее скрытые причины? <…>

Отсутствие созвучия с историей, переживаемой обществом, имело сложные причины, которые, я надеюсь, мне удастся тут прояснить, но оно же имело и еще более серьезные последствия. После периода взаимопонимания между «авангардистским» режиссером и частью зрителей в 1960-е годы и несмотря на контакты, которые он поддерживал с некоторыми молодежными кругами, Гротовский, по существу, разминулся с культурной элитой. Почему, собственно, разминулся? Ведь он никогда не был художником, поглощенным собственными фантасмагориями, напротив, и в спектаклях, и в паратеатральных действах он затрагивал великие проблемы нашей эпохи. Тем не менее, он упорно держался «в стороне» – по каким-то иным причинам.

Интересы Гротовского в 1960-е годы в какой-то мере опережали интересы интеллигенции, способной формулировать свои мысли; но в следующие десятилетия уже не обнаруживается и такой зависимости. Существует ли она вообще и не заменила ли ее какая-то иная, выяснится только в будущем. Может быть, протекал тот процесс, который проявится только позднее, позволяя точнее прочитать целостный смысл его призвания.

Был ли он всегда впереди, потому что был более проницательным? Потому что не страдал ограниченностью, был динамичен, мыслил универсально? Так или иначе, но это было все более ускорявшееся во времени бегство вперед, как можно дальше от того, чем занимались другие. Широкой дугой огибая актуальность настоящего, мысль Гротовского проникала все дальше и дальше в будущее, одновременно ища корни во все более отдаленном прошлом. Один из исходных пунктов, а именно мистериальные идеи романтиков и Юлиуша Остэрвы, стал центральной поворотной осью между его

проектированием будущности и проникновением во всё бо́льшие глубины истории духовности, начиная с дохристианских истоков.

ЯЗЫК

Причины, по которым критические статьи, написанные о Гротовском, пока он жил в Польше, оставляют чувство некоторой неудовлетворенности, не так уж сложны. Те, кто наблюдал за его деятельностью, не были готовы к восприятию его необычных начинаний или не располагали соответствующим материалом, сформулированным на доступном языке. Думается, что до тех пор, пока его идеи не будут переведены на какой-то «старый», «давний», но известный нам язык, их едва ли удастся понять.

Мыслители имеют своих предшественников. У нас нет оснований считать, что в случае с Гротовским было иначе. Без гипотез, соотносящих его мысли с областью тысячелетних духовных исканий прошлого, без указания на их корни они останутся не присвоенными общей культурой, а тем самым, как бы и не существующими.

Определенную роль тут сыграла аргументация несколько демагогического характера: дескать, особые занятия, проводимые в Театре-Лаборатории, стоит наблюдать только изнутри. Работы, проводимые там, действительно носили специфический характер, в известной степени оправдывая такую позицию, но рискну заметить, что если бы мы сохраняли такое отношение к большей части явлений в культуре, она сама перестала бы «переваривать» собственные плоды, иначе говоря, перестала бы существовать.

Действительно, есть несколько скрытых, «подпочвенных» направлений в истории культуры. К ним, возможно, относится и учение Гротовского. Можно его воспринимать так: чтобы стать понятным в общей культуре, «подпочвенное» должно дождаться той эпохи, с наступлением которой, возможно, оно и превратится в направление магистральное.

Расхождение «времени» Гротовского со «временем» общественным имело свои последствия. К их числу относились довольно ограниченный приток информации о деятельности Театра-Лаборатории, скудный обмен этой информацией в контексте художественных идей времени, а также огромное число недоразумений, окружавших этот театр. Это, в свою очередь, было связано с постепенно усиливавшимся утаиванием предмета исследований. И не в том смысле, что из стен Театра-Лаборатории не выходило никаких программных текстов и комментариев, в которые, кстати, вкладывался немалый труд, а в том, что язык их формулировок постепенно зашифровывался.

Информация о нем была либо пристрастной («за» или «против»), либо формулировалась на неизвестном языке. Такое обособление соответствовало не столько, может, намерениям Гротовского, сколько его взглядам на то, какое место в общественной жизни отведено подобным ему храбрецам-«чудакам». Так или иначе, окончательное отъединение от общего мира стало уже только вопросом времени.

Язык, к которому в своих объясняющих текстах он прибегал, имел отчасти эзотерический характер, учитывая основные черты философской позиции автора, отчасти же был зашифрован в связи с почти постоянными идеологическими сомнениями со стороны мецената (т.е. государства).

Особый род языковой экспрессии, появляющийся в этих текстах, со временем терял точки соприкосновения как с обиходным языком, так и с языком художественной критики и гуманитарных наук, с которыми Гротовский еще сохранял связи в 1960-е годы, когда касался, в основном, театральных «техник». Язык же европейской религиозной мысли, как мы попробуем объяснить, в расчет не брался.

Гротовский, несомненно, пытался создать новый язык, способный описать интересующие его сферы действительности и скрытые в ней возможности действия. Самое трудное в понимании смысла того, что он делал, – оценка, до какой степени этот язык действительно новый. Иными словами: можно ли о мире Гротовского говорить каким-то другим языком или же о нем можно говорить только его собственным языком, который мы понимаем слабо и который звучит в устах кого-либо другого невнятно? Повторение пророческого языка не имеет никакого смысла. А язык Гротовского является

именно таким (*автор статьи имеет в виду сочинения Гротовского конца 1970–1980-х годов, «Ты – чей-то сын», «Performer».* – **Прим. пер.**). Его поэтический характер, на который критики обращают внимание, – это ведь и есть традиционный носитель профетического содержания.

КРИТИКА КУЛЬТУРЫ

Одной из причин, по которой идеи Гротовского не могли рассчитывать на более широкий радиус воздействия (впрочем, такое воздействие никогда в его задачу, пожалуй, и не входило), было то, что они находились в принципиальном конфликте с принятыми в рамках нашей культуры стандартными взглядами на то, чем является существование человека в обществе, в культуре, в политике и в институциональных формах религиозности.

Этим я хочу сказать, что Гротовский, вопреки комментариям, интерпретирующим его усилия в духе банальной идеи освобождения современного человека от пороков его потребительского, «вещного» существования, исходит из принципа всеохватной критики самих основ цивилизации. Она (цивилизация) вместилище преступлений, рабства, расизма, всяческого санкционированного насилия. Культура, составляющая ее надстройку, неизлечимо больна лицемерием. Ее идеалы сведены к культивированию иллюзий, помогающих скрывать механизм зла. Надежды можно связывать только с самовоспитанием человеческой индивидуальности, чтобы она была способна в уединении сохранять и совершенствовать ценности своего высшего предназначения. Однако внешне она останется «встроена» в мир общественных институтов, который складывается из иллюзий и пороков. Общение в рамках социального мира является, тем самым, также неполноценным, искалеченным. Все здесь «захватано», «затерто» в неустанной игре камуфлирующих реакций и видимостей.

Итак, в нашей культуре царит обман. Молодежь воспитывается в духе определенных моральных ценностей, но потом, на практике, все они оказываются более чем относительными. К примеру, ложь. Любое воспитание осуждает и отвергает ее, но, тем не менее, все лгут, чаще всего, впрочем, скрывая это от себя. То же касается и всех прочих моральных основ, заповедей, императивов. Декларируем терпимость, а сами грешим нетерпимостью и применяем насилие в разнообразнейших формах. Декларируем добро, но ежедневно попросту пользуемся злом. Политика и войны – лишь крайние проявления этой болезни. Надлежало бы признать в открытую, что время от времени мы вынуждены лгать, а время от времени – и убивать. Ложь самому себе – самый большой проступок по отношению к знанию, являющемуся самой большой земной ценностью.

Независимо от того, насколько точна моя реконструкция, остается очевидным: и пессимизм Гротовского в отношении культуры, и его бунт распространяются намного дальше, чем мы привыкли думать. Обратим внимание, что соединение этих понятий получает здесь парадоксальный характер. Фундаментальный пессимизм находится в противоречии с бунтом, с революционной позицией, ибо он, признавая за константу неискоренимое в мире зло, едва ли собирается что-либо в мире менять. Человека как существо социальное нельзя изменить. Социальные перспективы, следовательно, неинтересны. Иной, более глубокой революции ищет Гротовский – переворота, но только для отдельного, единичного человека. А «на каждый день» остается жизнь в рамках привычных механизмов.

Сочетание крайне бунтарской позиции со своего рода конформизмом вынужденных «движений» в рамках публичной действительности составляет особенность позиции Гротовского. И она же служила неоднократно причиной своеобразного недоверия к нему.

Парадокс становится понятным, если исходить из того, что «революция» такого типа, скорее всего, направлена не против тех или иных общественных институтов и не против человеческих институтов вообще, а по сути своей против чего-то другого. Такая откровенно двойственная позиция отлична от идей, сформировавших наши индивидуальные и коллективные воззрения о том, что мир либо принимается, либо отвергается и что, ежели он отвергается, то и не следует входить с ним в какие-то отношения. Таков фасад

наших поступков, по крайней мере, в нашей повседневной жизни, а не в те редкие минуты «именин сердца», полные благих пожеланий и возвышенного настроения, которые мы все в себе так высоко ценим. На практике же – все иначе. Именно эту трещину лицемерия достаточно рано заметил Гротовский, что вызвало в нем вполне понятное неприятие, даже активную неприязнь. И он выстроил, пользуясь определенными мотивами, существовавшими в прошлом, свое мировосприятие, позволившее это постыдное противоречие исключить. На его место, однако, пришло другое.

РЕЛИГИЯ?

Вопрос о том, где коренятся первоистоки учения Гротовского, – вопрос принципиальный. Соседство этого учения с понятиями, традиционно присущими философии религии в широком смысле (мало популярными в сегодняшней, «очищенной» от подлинных религиозных полемик, практически моноконфессиональной Польше), для меня очевидно. Но материал, дающий пищу для сравнений, слишком распылен, он присутствует в малоизвестных у нас сочинениях из области иных религий, порой в поэзии, в художественной литературе, в источниках, касающихся традиционных («древних» и «примитивных») культур, наконец, в современной антропологии. Все это уголки, куда мы крайне редко заглядываем, а еще реже сравниваем их содержание с преобладающим направлением религиозности.

Впрочем, в стране, которая не имеет «еретических» традиций религиозных споров и в которой мышление о духовном призвании человека подчинено почти безраздельно единому направлению, т. е. национальной разновидности римского католицизма, это встречает особые трудности. У нас не хватает, если можно так выразиться, воображения для развития широко понятой религиозной мысли; то, что в другой стране вызвало бы сопоставление с какими-то историческими явлениями (французы, например, могут припомнить Паскаля и сослаться на него, или Сен-Мартена, или альбигойцев, или тамплиеров – ведь все это они изучали в школе), у нас воспринимается как культурная, но все же чуть-чуть подозрительная абстракция. Наша малая осведомленность и становится причиной того, что призвание Гротовского для нас зашифровано.

Критика, бывшая с первых шагов деятельности Театра-Лаборатории более чувствительной к выдвинутым проблемам (а порою – к своего рода отвлекающим девизам) художественно-технического характера, чем к содержанию работы, тем самым наивно потеряла уже в самом начале существенную нить, которая, единственная, и давала бы ей ключ к пониманию последовавшей затем эволюции. С середины 1970-х годов, когда в Лаборатории кончился театр и начался период, названный Гротовским паратеатральным, писалось уже преимущественно о впечатлениях. Независимая критика не была подготовлена к решению столь необычных вопросов, что же касается критики, находившейся под влиянием Гротовского, то она лишь не очень умело пробовала подражать его пророческому языку, программно не желая выходить за его границы.

Как мы уже сказали, Гротовский шифровал свой язык также и в тактических целях. В период спектаклей он намного больше говорил о моментах технических, чем содержательных, и хотя, без сомнения, всегда говорил о технике больше, чем о чем-либо ином, все же такое «подбрасывание» художественно-технических проблем имело свой тактический смысл. Ведь никогда нельзя было полностью исключить то, что кто-то не примется разоблачать «идеологически враждебные» спектакли, а результатом станет ликвидация Лаборатории. Они, эти спектакли, таковыми в действительности и были, вот и доброхотов было достаточно. И это была еще одна, так удивляющая в Гротовском, грань его работы, в которой проявлялась счастливая способность сочетать исповедуемые им принципы с потребностями тактики. И все же результаты такой тактики не всегда были удачны. Не раз оставалось неясным, обходилось ли что-то молчанием по тактическим соображениям или просто потому, что было не слишком важным. Как всякая конспирация, она рождала настороженность в равной степени и у врагов, и у сторонников.

Философский контекст работы Лаборатории стал со временем поводом для новых «утаиваний» и – для новых недоразумений. И независимо от того, преувеличивал ли Гротовский опасности, ему грозившие, он становился все более одиноким.

Серьезной проблемой оказался явный для окружающих религиозный аспект его работ. Гротовский становился уязвимой мишенью для нападок. Защищался он, впрочем, превосходно и не раз умел свести опасность на нет в самом зародыше. Однако он постоянно находился в трудном положении. Вопрос, к какому же языку прибегнуть для объяснения той или иной фазы работ Лаборатории, мог сыграть решающую роль в судьбе всего предприятия.

И не только ввиду идеологического надзора чиновников власти. Могла грозить и конфронтация с Костелом, а это было бы не безопасно в условиях договора, заключенного между Костелом и правящей партией касательно религиозной цензуры и цензуры нравов. Оба упомянутые высокие Учреждения были учреждениями авторитарными. Гротовский, видимо, не хотел вступать в конфронтацию ни с одной из этих сил, а тем более – с обоими разом, совершенно справедливо полагая, что это не пройдет ему безнаказанно. Его тактическая осторожность и чуткость были в тот период заострены вдвойне, тем более, что тогда обнаружился ряд явлений, «не нужных» обществу с точки зрения обеих упомянутых сил. Не без оснований он мог ожидать, что его Лаборатория будет признана одной из таких «ненужностей».

Не так уж необходимы были, впрочем, теософские аллюзии или даже прямые намеки, которые с середины 1970-х годов делались в адрес практики Лаборатории и коллективных «действ» в природном пространстве, чтобы конфликт Гротовского с Костелом принял публичную форму. Достаточно было спектакля «Apocalypsis cum figuris». Кардинал Вышинский в своей проповеди осудил его. Публицист католического «Общедоступного еженедельника» напал на спектакль: «Кощунство, – писал он, – не может быть путем к поиску сакрального». Но дискуссии не получилось: сторонникам и противникам Гротовского не хватало знания либо истории религии, либо практики Лаборатории. Для самого Гротовского в таких условиях начало какой-либо деятельности, соседствующей со строго охраняемой зоной религии, означало бы вступление на минное поле.

Гротовского не интересовало содержание слова «религия» в общепринятом значении, но, несмотря на это, он старательно избегал в своем окружении всякого рода формулировок, которые могли бы с этим словом ассоциироваться. Язык религии «институированной», а может быть, язык религии явной («явленной») не подходил для выражения его стремлений. Опасался он также разного рода произвольных интерпретаций.

Можно себе представить сегодня, что самую серьезную, с его точки зрения, опасность создавало возможное столкновение его идеи с общепризнанным учением Костела. Когда в начале 1960-х годов Конрад в «Дзядах» Мицкевича появился среди зрителей, неся на согбенной спине вместо креста метлу, театр Гротовского был не так широко известен, а интерес к христианской символике был меньшим и уж во всяком случае меньше выставлялся напоказ. Но позже, в «Акрополе», была «кукла» (Спасителя?), брошенная в печь крематория… Гнев кардинала, после «Апокалипсиса», означал, что дело дошло в конце концов до конфронтации, которая, собственно, неизбежна была с самого начала. Вся история могла быть раздута еще больше, но затихла, возможно, и потому, что Гротовский пристально следил за тем, чтобы не подкидывать оппонентам дополнительного материала для их возмущений.

Но занимал ли он мировоззренческие позиции, по существу чуждые или же враждебные учению Церкви? И был ли гнев кардинала Вышинского спонтанной реакцией на тот контекст, в каком в спектакле Гротовского были применены те или иные церковные «реквизиты», или же он был симптомом принципиального конфликта? А может быть, это была всего лишь одна из так хорошо известных в истории европейского авангарда конфронтаций ритуально-поведенческого типа: неприкасаемый ритуал церкви – падшие нравы общества? Или же все-таки это было нечто большее?

С начала 1970-х годов положение Гротовского, входившего к тому же в новую и полную проблем фазу работы, осложнилось. В 1970-х годах поле его интересов, казалось бы, начало совпадать с полем интересов значительного числа людей: наступало время поиска «новых путей» и «новых свобод», время религиозных и духовных увлечений интеллигенции, молодежи. И все же общественное равнодушие к начинаниям Гротовского не уменьшалось. Почему? Чем дальше и больше шло усиление и развитие национально-освободительных и религиозных настроений в обществе, тем меньше Гротовского понимали в Польше. Еще позже, в атмосфере общественной и религиозной солидарности, в обстоятельствах коллективной и массовой борьбы, при нарастании в обществе настроений надежд на социальную победу правого дела, для идей того типа, какие исповедовал Гротовский, вообще не хватало места. То время не было подходящим для расцвета плюрализма взглядов.

Связь между выездом Гротовского из Польши и введением военного положения едва ли можно назвать случайной, хотя и какой-либо причинно-следственной связи здесь нет, кроме, пожалуй, того банального факта, что в стране, переживающей одновременно и экономическую, и социальную катастрофу, не следовало особенно рассчитывать на финансирование из общественного бюджета его не совсем обычных паратеатральных проектов. Его изгнание не носило политического характера и имело куда более глубокие корни. Как многие и добровольные, и вынужденные изгнания в прошлом, оно было результатом конфликта с моралью большинства.

ВЫХОД ЗА ПРЕДЕЛЫ ТЕАТРА

Первым идею расширения границ театра сформулировал Мицкевич. После него этой идеей интересовались почти все самые прославленные театральные деятели Польши. Таким образом, она не является каким-то особенным чудачеством Гротовского; напротив, в истории польского театра она присутствовала как идея очевидная. Уже говорилось, что в Польше (по моему мнению, с известным ущербом для ее культуры) отсутствовали традиции религиозных ересей. Но зато взамен необходимую культуро-творческую роль выполняли великие еретики. Их значение – значение национальных поэтов-«вещунов» и «пророков» – заключалось не в том, что они вдохновляли нацию на борьбу за выживание, а в том, что в их произведениях велась великая мировоззренческая и религиозная дискуссия, без которой не может существовать ни одна культура.

«Евангелие» выхода за пределы театра проповедовалось Мицкевичем как одна из пророческих импровизаций на тему исторического призвания славянских народов. <…>

Содержание этой импровизации надо понимать, следовательно, скорее, как некое вдохновенное пожелание, чем как теорию. По мысли Мицкевича, славянская драма может стать «избавительной» для христианской цивилизации. Более того, выход за пределы театра будет новой мистерией, воскрешающей средневековую и греческую драму и достигающей дохристианских истоков. Можно найти влияние на Мицкевича некоторых гностических идей (на что обращали внимание исследователи). И действительно: Великая Импровизация в «Дзядах» – этот моральный бунт человека против Творца – не может быть вполне понятен без такого объяснения, т. е. без принятия за основу, что Создатель Мира и Высшее Существо – это два разных бытия. И что Бог-Творец может быть и холодным тираном. А значит, если возникает вопрос, откуда взялась в нашей монорелигиозной культуре такая личность, как Гротовский (что и в самом деле явление удивительное), то ответ должен привести к Мицкевичу. Его наследие несет в себе еретическую мысль о том, что человек взял вопрос о спасении и дело спасения в собственные руки, а эта идея вряд ли согласуется с учением римско-католической церкви. Еще одна тропа, на этот раз российская, явственно ведет к Достоевскому.

Не голословные ли это утверждения? Ведь Гротовский никогда не говорил об этом впрямую. Но анализ его последовательной позиции при всей вариативности его исканий позволяет предложить такую гипотезу в надежде, что возникнет дискуссия.

Гротовский, сформировавшийся в духе научного гуманизма XX века, принадлежит к числу мыслителей, уже начавших прокладывать пути выхода из темницы Нового Просвещения. В случае Гротовского это означало борьбу ученого XX века с самим собой. В этом постоянном споре с самим собой, возникающем из чувства необходимости выйти за пределы общепринятых категорий эпохи, он стремился к восстановлению духовной перспективы, способной перешагнуть границы рациональности, а значит, и границы временности. В мышлении Гротовского присутствует целый круг проблем, выходящих за пределы поддающейся проверке эмпирики, которые наша эпоха затрагивать избегала. Гротовский принадлежит к числу тех, кто нарушил договор рационализма: заниматься только тем, что можно увидеть. Театр был превосходным инструментом для такого эксперимента – ведь искусство, согласно Питеру Бруку, вообще занимается тем, что «делает видимым – невидимое».

От другого своего предшественника, Юлиуша Остэрвы, Гротовский воспринял «монашескую» концепцию театра, т. е. идею почти отшельнического служения актера своему Ремеслу, к тому же актера, выступающего (так было в воображении Остэрвы) посланником Высшей силы, посредником между людьми и волей Бога. О значении Остэрвы как исходного стимула для некоторых его проектов Гротовский говорил сам. Однако Гротовский не разделял многих заблуждений своего предшественника, можно даже сказать, что он извлек уроки из некоторых его поражений. В отличие от Остэрвы, он был хорошо интеллектуально подготовлен для того, чтобы померяться силами с собственными замыслами. Потребность точности языка, так характерная для послевоенного периода развития научных гуманитарных дисциплин, привела к тому, что он всегда говорил преимущественно о техниках общения и связи с высшими силами, нежели о них самих. Эмоциональность его мотивировок, а также огромная решимость в достижении цели, не уступавшая по внутренней силе предшественникам, были скрыты под оболочкой научной дисциплины. Однако то, что диктовалось климатом эпохи, ее скептицизмом и эмоциональной сдержанностью, не следует принимать за суть. В ее подтексте можно найти тот же самый отчаянный, глубоко аффективный жест человека, который не в состоянии примириться с миром. Исходным пунктом Гротовского является трагическая разновидность фундаментального пессимизма. Высокий градус его действий является результатом напряжения, которое возникает между этим трагическим убеждением и наложенным на него ригористическим требованием рационализма, критицизма, диалектики.

Гротовский не разделял утопических убеждений Остэрвы, в которых ожидалось великое возрождение театра и общества после наказания и покаяния войны. Для Остэрвы время оккупации было таким наказанием, посланным Богом для очищения человечества. Для Гротовского это время означало, вероятно, нечто другое – наглядное, воочию проступившее проявление всеобщей основы мира, в котором зло побеждает.

В отличие от Остэрвы, желавшего после войны установить тесное сотрудничество с учреждениями Костела, но, тем самым, не понимавшего последствий им же придуманного, достаточно еретического способа диалога с трансцендентным (через актера), Гротовский с самого начала отдавал себе отчет в том, что его взгляды на духовное посланничество, духовную миссию человека не могут рассчитывать ни на поддержку Костела, ни на понимание католического большинства. Он также иными путями, нежели Остэрва, дошел до вопроса об отношениях сущности человека со сверхприродным миром. Дошел, видимо, (по крайней мере, согласно тому, что известно) при посредничестве аналитической психологии Юнга, а также йоги. Одной из бросающихся в глаза отличительных особенностей позиции Гротовского в отношении проблемы трансцендентного является следующее обстоятельство: несмотря на то, что разные понятия в его текстах могут быть истолкованы при помощи языка исторической религиозной литературы и религиозной мысли, у него ни разу и ни в какой форме не появляется аналог понятия веры. Уже одно это плюс

постоянное присутствие Юнга могут навести нас на определенный след.

Идея выхода за пределы театра прошла, таким образом, долгий путь – и оказалась в руках «маловерного». Если, впрочем, позволительно так сказать о том, кто не столько верит в Бога, сколько знает, что Бог существует. С точки зрения исторической перспективы – серьезная разница.

ПАНТЕИСТИЧЕСКАЯ МИСТИКА

На плакате и на программке спектакля «Apocalypsis cum figuris» – изображение семиглавой гидры. Головы, увенчанные коронами, неистовствуют. Их обуздывает жест Святого, поднявшего ладони рук в движении, противопоставляющем ужасному дракону невозмутимый покой духа. Чем было Зло в этом спектакле?

Один из его персонажей, Темный, был внешне пассивен, другие же были внешне активны. На самом же деле (и по сути дела) все было наоборот. Темный был человеком внутренне активным, а остальные – людьми в состоянии внутреннего омертвения. Это различие было очерчено необычайно выразительно, и именно оно сообщает нам некий ключ к пониманию позднейшего изменения Театра-Лаборатории Гротовского.

Подозрительный «пикничок» собравшейся компании олицетворял собою в спектакле принцип взаимной провокации зла и добра. В отравленной материи уныния и скуки, из которой создан мир, даже малая крупица, искорка духовности высвобождает силы порока, потребность отрицания. На невольную «провокацию» самим появлением среди компании, на этот неловкий и пассивный вызов со стороны Темного остальные отвечают собственными активными, низкими провокациями. И так, двигаясь от одной провокации к другой, они и воплощали тот тип людей, которых особенно много, которых – большинство.

В эссе под названием «Знаки, театр, sacrum» критик Ян Блоньский предложил осторожную интерпретацию главной идеи «посттеатрального» периода деятельности Института Гротовского как принадлежащей к «великой традиции пантеистической мистики». Рассматривая христианские импульсы в Театре-Лаборатории Гротовского, критик предположил, что в ту минуту, когда в финале «Апокалипсиса» звучат слова из Достоевского, которые Великий Инквизитор бросает на прощание Христу («Ступай и не приходи больше!»), нить христианской привязанности у Гротовского окончательно обрывается. Критик коснулся принципиально важной проблемы: христо-центричной – или же нет – философии Гротовского. Он затронул вопрос, имеющий в Польше репутацию «рискованного» – уже не только католического, но общего христианского правосознания, невольно показав, как может восприниматься Гротовский «светлыми», прогрессивными католическими кругами. «Чего все-таки хочет Темный?» – спрашивал критик в конце. – Его доброта, покорность, жертвенность не имеют своей целью стяжания каких-либо ценностей, скорее – они средства, делающие возможными его связь с людьми (прильнуть, быть понятым). Эти старания – наполовину любовные – кончаются поражением. «Апокалипсис» мог бы восприниматься, следовательно, не столько трагедией жертвы, сколько драмой общения. Окончившейся признанием, что не там лежат к нему пути. Темный, в таком случае, ищет, как сам Гротовский, «партнерства», «кого-то другого»… и ищет безуспешно. После «Апокалипсиса» постоянная идея жертвы уходит из высказываний Гротовского и, отступая, уводит с собою также и театр. Есть что-то очень волнующее в этом конце его Института как театра. Разве не с мистерии начался европейский театр?

В конце концов, человечество могло бы обойтись и без театра, как обходилось без него в течение десяти веков христианство. Но как обойтись без Христа? После «Апокалипсиса» Гротовский уже не ищет понимания между людьми через жертвенность, а братства – через «делание». Скорее уж, он ищет их в до-опытном переживании. «Не потому я с тобой, что я что-то для тебя делаю, но потому, что ты смотришь на меня, а я – всматриваюсь в тебя, и вместе мы – "смотри́мы" (кем-то): как цветок, как река, как рыбы в реке… У нас с тобой нет уже друг для друга никаких ролей, кроме нашего общего с тобой совместного нахождения себя – в

природе. Но это будет неизбежное “схождение” вниз, ибо, встречаясь друг с другом, мы всегда отступаем к началу, погружаясь в него, а выплывая из начала, делаем это только для того, чтобы вновь в него возвратиться». Едва ли это подобно Евангелию, и едва ли подобно, вопреки тому, что кажется, – Платону, писавшему: “Начало – как бог, который, пока он живет между нами, все освещает, все вещи…”»

Темный не нес людям морального урока, а его пример вовсе не был ясен, как свет разума. Он обладал моральными качествами в естественном, «натуральном» состоянии и, может быть, даже сам их не сознавал. Тем более, не пытался никого поучать. Он только являл собой пример. Да, его личность излучала свет, но на самом деле он не был светом той морали, что управляет миром. Этот «Христос» – не забудем об этом – якшался с подонками и на глазах у всех добирался до бабы. Этот бродяга и нищий, «святой дурачок» пребывал от рождения, скорее, в притонах, чем в святынях. Его естественным окружением были обочина жизни, беззаконие, порок.

И поэтому не было здесь ни трагедии жертвы, ни драмы общения. Скорее уж, трагедия добра в мире, полном неотвратимого зла. Поражение святости – доказательство того, что она тоже беспомощна, доказательство, кончившееся ее изгнанием, окончательным и навсегда.

Темный был невинен, подобно ребенку: вне условности поведенческой и вне условности моральной, вне дуализма души и тела. Мир инстинктов был для него духовен. Этот персонаж стоит ближе к апокрифическому евангелию св. Фомы, чем к каноническим евангелиям. Темный – Христос еретиков. Но каких именно еретиков?

Бог этого святого простачка, как утверждает Блоньский, и не живет среди нас и «всех вещей» не освещает. Потому что нет в нем Откровения, нет моральной заповеди; Высочайший нам урока не преподал. Он покинул нас и оставил нас во власти демонов. Остались нам (и только они и существуют) «пылинки», остатки той памяти – памяти самого начала; они-то и таятся в существах человеческих, а может быть, и во всех существах, в природном мире. Они – брызги того начала, которое, согласно Гротовскому, мы и должны в себе припомнить.

Общение – это действенная солидарность существ, брошенных космическим приговором в мир, зараженный пороком. Но глубинная сущность человека не проявляет себя в социальной сфере. Поэтому шанс заключен только во встрече вне социального мира. И тут дело не в том, чтобы «найти самого себя в природе», а в том, чтобы тлеющие в нас искры разгорелись более интенсивным светом. Таким образом, мы выкрадем огонь, который не был нам дан. Это вовсе не статичное, не пассивное ви́дение – совсем наоборот, это борьба, она драматична, она воинственна. Стратегия этой борьбы будет, в свою очередь, совершенно иной, отличной от моральных образцов христианства.

«Мы выплываем из начала, чтобы вернуться в него», – признается автор статьи «Знаки, театр, sacrum» в своем христианском сомнении. Да, все именно так и обстоит. Но это начало – с далеким и неведомым нам Отцом. Это не тот Отец, о котором учат в костеле. И не тот, что дал нам радостную ясность, объяснив, что хорошо, а что плохо. Скорее, тот, что нас покинул.

Автор статьи «Знаки, театр, sacrum» оправданно видит в драматическом свете конец театра в Театре-Лаборатории. Но ведь этот конец заключался не в расставании с так не похожим на католического Христом, но в расставании с миром. Прощались не с Темным, прощались с Симоном-Петром, Марией Магдалиной, Иудой, Иоанном и Лазарем. С миром-калекой, с его скукой, равнодушием – и беспамятством. Поэтому театр был уже, собственно, и не нужен.

Темный, изгнанный в спектакле, не был изгнан из стен Театра-Лаборатории. Этот персонаж должен был стать с того времени образцом святости, которую здесь искали, и стал им. Он должен был поселиться и продолжить свою жизнь среди людей – участников паратеатральных встреч – подальше от мира, который его исторг.

Что же могло означать в Польше изгнание Христа, совершенное вместе с Великим Инквизитором? Что-то вроде гражданской смерти. Текст Блоньского, собственно, и подтверждал, что между Гротовским и католическим

большинством стоит некий непреодолимый барьер. И, пожалуй, так оно и было на самом деле.

ДВЕ ЭТИКИ

Статья «Знаки, театр, sacrum» затронула тему, уходящую корнями в почти двухтысячелетнюю давность. Но сравнивая философские основы второго периода деятельности Театра-Лаборатории с пантеистической мистикой, автор как бы не заметил другого, решающего, мотива – непринятия или отвержения Христа, а ответа на вопрос, является ли наш мир творением доброго Бога или, быть может, он создание Князя Тьмы? Как мы знаем, тот, другой, взгляд вовсе не обязательно должен был отвергать идею искупления грехов человечества Сыном Божьим.

В XIII веке за убеждение в том, что миром правит злой дух, полагался костер. В спорах о происхождении зла в Европе были пролиты реки крови. Последние фазы консолидации христианского канона протекали в атмосфере поразительной жестокости. Катары, которые не могли примириться с мыслью, что невинные существа страдают на нашей земле с согласия Всевышнего, и не хотели сдаться, согласившись на переход в римско-католическую веру, были последней в Европе человеческой общностью, которая боролась за последовательность во взглядах на зло. Они были истреблены все до единого. Сама инквизиция была создана для того, чтобы их уничтожить. И самое поразительное, что Римская Церковь сделала тогда по сути все мыслимое, чтобы только доказать правоту катаров.

Фундаментальный пессимизм в христианстве, а вместе с тем и этический релятивизм, который был «костью в горле» в споре двух воззрений, ушел с тех пор в подполье. Тамплиеры, а потом и мистики, алхимики и теософы стали сектантами. Понимание перестало быть возможным. Уже Плотин в I веке сражался с непонятным врагом: в ясном свете разума последствия крайнего дуализма добра и зла становились неуловимы. С момента окончательной победы концепции Римской Церкви вера соединилась в нашей культуре с рационализмом, а знание – с эзотерическим мышлением. Ибо ясная и последовательная моральная система может существовать только в свете веры. Именно эту истину всегда защищало учение Церкви. Именно она и легла в основу нашей культуры. Но ушли ли сомнения?

Моральная неясность в вопросах добра и зла, которая неизбежно вытекает из крайнего, трагического пессимизма, окончательно отделила христианскую культуру от давней попытки постичь метафизическую природу зла. В учении Церкви, как известно, существует в этой сфере достаточно болезненный пробел, время от времени давая о себе знать. Тут следует заметить: определений гносиса существует столько же, сколько энциклопедий и словарей, его истоки теряются в седой древности, а «чистой модели» или канона не существует. Сами отцы Церкви внесли некоторую неясность во взаимоотношения христианства и гносиса; борясь с этой ересью, они порой испытывали ее влияние. Воззрения, близкие гностическим (а их было множество, и к тому же очень разных), на протяжении всей истории оставались в сложном, к тому же преимущественно эмоциональном сопряжении с христианством.

Как видно, положение остается таким же и до сегодняшнего дня. Искушение гносиса и его странные связи с христианством родились не вчера. И Гротовский не так уж, возможно, и одинок (поэт Чеслав Милош тоже не раз признавался в своих сомнениях). Так откуда же его опасения критики со стороны господствующей религии? Уж не страх ли это еретика? А может быть, это пример неправдоподобного атавизма – живая память о кострах семивековой давности?

Коль скоро искра, обнаруженная слишком опрометчиво, вызывает агрессивную реакцию окружающего мира, коль скоро человек не в состоянии собственными силами преодолеть рутину бытования, может, стоит прибегнуть к помощи какой-нибудь уловки и даже к силе. С самого начала нами манипулировали. Огонь охраняем. Мы должны защищаться. Верх берет этика битвы, одна – у врагов, другая – у «своих». Лишенным отчизны не до открытой и простой христианской морали. Попытка добыть знание о нашем происхождении – это бунт против сил, заинтересованных в том, чтобы мы заблудились

в пути, а наша сущность, наша «самость» были поглощены тьмой.

Этот бунт не может произойти явно, потому что любой знак, свидетельствующий о том, что мы напали на след охраняемой тайны, может вызвать противодействие и свести на нет все усилия. Враг начеку. Поэтому – тут стратегия героизма и маневрирования. Не пренебрегать применением силы, но использовать ее только тогда, когда это остро необходимо. То же самое исповедовал и Мицкевич: его фраза «принудить к действию растерянный унылый дух» не была лишь риторическим оборотом. Он тоже не питал никаких иллюзий. (Но речь идет о Мицкевиче не официальном, не «школьном».)

Итак, обманем Деспота, скользя ужом. То знание, что мы хотим добыть, должно быть тоже под опекой «стерегущих». Тот, кто знает, не должен дать понять, что знает. «Знай всех, а сам для всех останься неизвестен». Провозглашение какой-либо идеи впрямую и во всем объеме ничему не служит. В тишине, без шума привлекать сторонников, но допускать поближе только самых верных – они не разгласят того, что тайно. Великая конспирация, в ней надлежит друг с другом объясняться не впрямую, а с помощью понятий, закодированных, как «пароли».

В одном из своих последних текстов, озаглавленном «Performer», Гротовский так говорит о воине: «Если надо принять на себя смертный бой, убивая, – он принимает его, если нет – убивать не станет». Фраза, конечно, выхвачена из контекста, но и она нам говорит о той же этике битвы: воин не позволяет себе упоения иллюзиями, убивая, не пытается оправдать себя, но всегда старается воспользоваться шансом, когда убивать не вынужден. И все же именно в борьбе он воплощает высшее предназначение: в минуты величайшей опасности пульс жизни становится сильнее. Любая борьба – она ведь также и борьба с собственным равнодушием. Неустанная погоня за «наисильнейшим пульсом жизни» – высшая из страстей.

Мировоззрение Гротовского едва ли можно назвать религиозным, поскольку он интересуется не верой, а знанием. Оно представляет собой притягательные, синкретические по своей природе размышления интеллектуала второй половины XX века, который старается накопленные знания применить в целях, всегда бывших целью религии, – в целях спасения. Глубокая травма, поражение, нанесенное раной – вот откуда проистекает его концепция зла, понятная в эпоху тех массовых преступлений и колоссальных страданий, какими отмечен XX век. Она заимствована из немного похожей эпохи конца античности, когда люди воспринимали мир уже не так ясно и гармонично, как греки, а с пессимизмом и страхом. И нет ничего более естественного в эпоху, в которой постепенно высыхали все источники веры. В эпоху Освенцима и Гулага, которые отражают эту модель мира. Или же в эпоху психиатрии, потому что сегодняшнее ви́дение мира напоминает также и шизофреническую космологию.

Мы находим у Гротовского высказывание о том, как Учитель добывает знание, – посредством посвящения или похищения. Ведь Прометей был похитителем, поэтому по-польски Прометей – это Огнекрад. Некоторым критикам не очень нравится «сектантская гордыня» Гротовского. А нам, быть может, следовало бы радоваться тому, что наконец-то в нашей среде появился еретик.

Такие «образцы» не очень-то присущи нашей этической культуре. Напротив, мы привыкли всякий героизм ассоциировать с открытостью, распахнутостью намерений. Бунт? Хватайся за оружие! Так мы привыкли…

Путь Гротовского – это великая философская погоня за иррациональной стихией, но в данном случае научный метод оказался применен для добычи многих тайн жизни. На деле же это путь рационалиста, стремящегося постоянно расширять свое знание о человеке. Поэтому столько динамики и просто подвижности, столько смен понятий и эпизодов, порой взаимно противоречивых. Все его «предприятия» и проекты, постоянно методически уточняемые и проверяемые в духовной и телесной эмпирике, рождаются по мере возникновения потребностей в великом научном эксперименте, цель которого – вырвать у богов священный огонь.

Сергей СТОЛЯРОВ

МОЙ ГРОТОВСКИЙ МИФ

С Гротовским у нас сложилось как-то сразу. Был 1966 год. Поскольку я занимался пантомимой – «это, когда без слов и все понятно», – идея «голый человек на голой сцене» была «про меня». Понятное дело, что все было воспринято моей юной натурой без сомнений и с полной готовностью «следовать». Не нужны были теоретические выкладки, достаточно было увидеть «Апокалипсис», чтобы ВСЕ стало ясно!

Кардинальнейший вопрос «Для чего ТЕАТР?» был поставлен Гротовским передо мной в полный рост однажды и навсегда. Предполагаю, что и он не раз к нему возвращался, хотя всякий раз находил разные ответы. Году в 1981-м в Барнауле я взялся за свой первый спектакль в модели Ритуального театра. Это был «Сын Горы и Озера» по алтайскому эпосу. Предваряла его куча всякого ВСЕГО. Это были многолетние дискуссии с Сашей Школьником и Женей Гиммельфарбом, моими однокурсниками по Харьковскому институту искусств.

Это был и концептуальный театр в Луцке, где актеру отводилась исключительно роль сверхмарионетки, где отступление от режиссерской партитуры, распространявшейся на все, включая развеску кукол за сценой, переживалось мучительнейшим образом. Это был и уход в чистую сценографию, где, «отсиживаясь» за спиной Гиммельфарба, работавшего с актерами на площадке, можно было, подобно Сун-у-куну, сидеть на вершине горы со стороны наблюдая, как мудрый царь обезьян Сун-у-кун, сидя на вершине горы, наблюдал за тем, как в долине бьются два тигра. Наконец, мне стало ясно, что в театре мне интересней всего зритель и то, что с ним происходит. Я называю спектакль – «зритель в предлагаемых обстоятельствах».

Уже у вас назрел вопрос «А причем здесь Гротовский?».

При ВСЁМ.

Его, избранного мною в Учителя, я всякий раз спрашивал (мысленно, разумеется), для чего мне ЗДЕСЬ и СЕЙЧАС театр.

Вы, маэстро, доводите своего Ришарда Чесляка до того, что он разбивает себе лицо в кровь. Для ЧЕГО? Чтобы задать зрителю в ощущение боль и страх, отчаяние и просветление? Не для того же, чтобы Чесляк их пережил в очередной раз? Ритуальность этого театра – в ситуации исповеди, создаваемой для Актера. Но Чесляк всякий раз проживает одну и ту же историю. Да, «день Сурка». Он имеет возможность все глубже погружаться, для него обстоятельства – «предполагаемые», репетиции позволяют их переосмысливать и менять. А Зритель – всякий раз другой, и для него эти обстоятельства не могут измениться, они ему навязываются. Он, как посвящаемый в тайный Орден, находится до поры в неведении. Он знает (понимает, соглашается, догадывается), что то, что происходит, должно/может его изменить, и он следует за ритуалом, досконально известным актерам, его творящим.

Учитель, ДЛЯ КОГО ТЕАТР?

Не исключаю, что некие подобные мысли посещали и пана Ежи Гротовского, коли он оставил свою Лабораторию с ее Активной и Пассивной культурой и занялся своими парателатральными опытами. К нам в Барнаульский театр кукол прилетели долгожданные гостьи – Ирина Павловна Уварова и Юна Давидовна Вертман. Мы показывали им «Точку зрения» по В. Шукшину, «Двенадцать» по А. Блоку, несколько детских… короче, целую афишу, а наши гости их на труппе обсуждали. В том числе показали и «Сына Горы и Озера», по поводу которого Ирина Павловна сказала мне наедине, чтобы не ранить мое самолюбие: «Мне очень нравится Ваша сценография, но режиссуры, я, простите, Сережа, не вижу». Я пытался возражать в том смысле, что это Ритуальный спектакль, поэтому в нем действие устраивается по-другому. Учительница (а И. П. я считаю также своей Учительницей) характерным образом поджала нижнюю губу и прикрыла глаза, что обыкновенно означало «значит, не получилось».

Следующий спектакль был в Оренбурге. Это был «Соловей» по андерсеновским мотивам. Тоже пробы Ритуального театра. Его оценка уже была несколько иной.

А Гротовский причем? Притом!

Поскольку труппа в Барнауле была живая и жаждущая, одними разборами спектаклей разговоры не ограничивались. Да и время было – по части свежей и неофициальной информации – не самым благополучным, поэтому у людей, обладавших какими-то интересностями, было жгучее желание ими делиться. Тем более, с теми, кто с тобой из одного караса. Вот и у Юны Давидовны, оказалось, есть, чем нас ПОРАЗИТЬ! И я рассказывал нашим ребятам на наших тренингах о Гротовском и показывал упражнения, которые почерпнул в самиздатовских списках, и еще какая-то инфа попадалась нам в театре.

Но! То, о чем рассказала, а точнее, прочла по записям Очевидца, Юна Вертман, было ОГЛУШИТЕЛЬНО! (Бедную Ольгу Леонидовну Глазунову, благодаря которой Уварова с Вертман у нас и оказались, за это едва не уволили с работы.) Вот тебе на! Пока мы пробуем научить себя его актерским приемам, Гротовский оставил СВОЙ, самый великий ТЕАТР, и занялся парателтральными опытами с людьми, далекими от театра. При этом, «культурных» людей к участию в своих проектах он не подпускает. А его актеры теперь стали этакими сталкерами и проводят эти самые проекты. В частности, Ришард Чесляк. От польской артистической элиты всегда можно было и следовало ждать чего-то экстравагантного, каких-то открытий.

Но! На своем поле! А тут режиссер уходит из Театра! А это Лучший! А мы – остаемся?

Дело шло к Новому году. Мы скинулись, профсоюз дал еще рублей 40, и сняли на Новый год вдалеке от Барнаула турбазу на день-ночь-день. И наши актеры показали театральной режиссуре в лице Гиммельфарба и Столярова, как нужно РЕАГИРОВАТЬ на услышанное. Они провели нас через Проект! Это было путешествие одиночек через алтайскую тайгу с испытаниями, помощами, отчаяниями, пропажами, спасениями. История, рассказанная Вертман о проекте «Гора», стала осязаемой. В описании очевидца говорилось, что в конце первого дня участники проекта сидели в башне на сене и, не открывая ртов, говорили друг с другом ясно и отчетливо.

А когда на следующий день они отъехали от мельницы на пару километров, автобус остановился и Ришард сказал, что нужно собой засеять поле, ни у кого не возникло сомнения в том, как это сделать. Вот так же и наши ребята этой новогодней ночью сделали что-то со всеми нами такое гротовское, что к «Тилю», нашему следующему спектаклю, мы стали чем-то особенным, чем прежде не были. И спектакль оказался таким, каких прежде не было. Но, в отличие от наших актеров, мы с Гимелем еще и получили дополнительную подпитку Гротовским на ближайшей уваровской Лаборатории, которая проходила в Москве. Мы побывали в куче потрясающих мастерских. Всех хозяев не упомню, но чего стоила мастерская Мессерера! Места изумительные, но понятные.

А одно было ИзРядаВонВыходящим!

Елена Михайловна Ходунова, служившая в ВТО, пригласила нас в свой Домашний Музей Гротовского. Жила она, вернее, ночевала на кухоньке в своей «хрущобе». Нельзя же спать в святилище Бога! А из устройства по-сегодняшнему Инсталляции следовало, что пан Ежи – Бог. Первым это открыл ее сын, который уехал всякими хитростями в Польшу к Гротовскому, чего мать никак одобрить не могла и сопротивлялась. А, когда его при трагических обстоятельствах не стало, Ляля Ходунова отправилась к «погубителю сына» и открыла Бога. Какие-то предметы из Театра-Лаборатории, фотографии, статьи на польском, английском, переводы на русский, книги и книжицы, разумеется, свечи – и взгляд жрицы, ищущий признания величия Его Личности. Елена Михайловна Ходунова была главным доказательством Правды Происходящего.

Журнал «Театр» время от времени посвящал какое-то количество строк Учению пана Гротовского, самого последовательного из последователей г-на Станиславского. Мало чертовски. Но сила этой Личности для меня – в том, что в одной точной фразе-мысли уже

содержится больше, чем в целом страничном размышлении. Например, именно в «Театре», кажется, я прочел его фразу «РАЗОРУЖАЙТЕСЬ», сказанную в адрес людей театра.

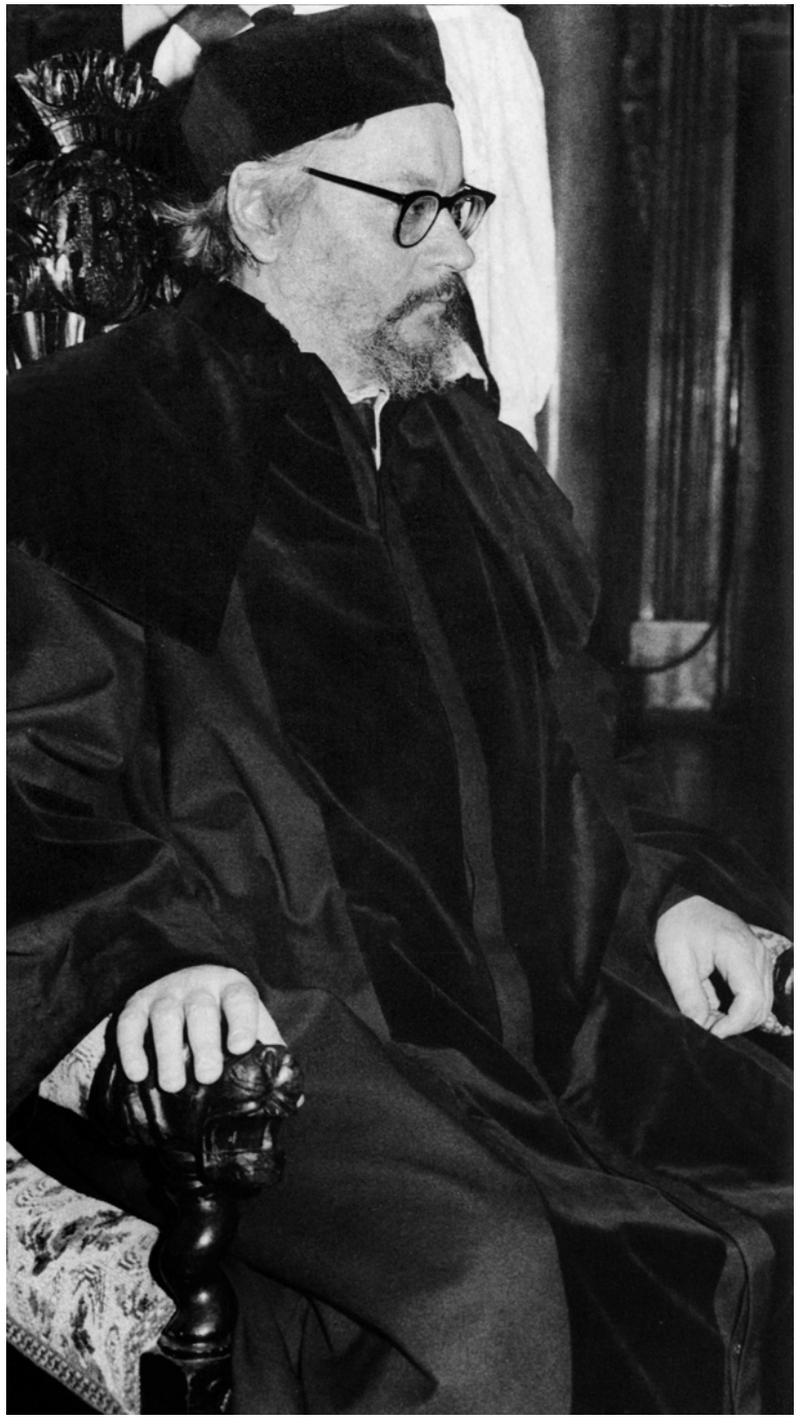
Вскоре я прилетел в Камчатский театр кукол, где работала небольшая талантливая молодая труппа, состоявшая из двух групп. Это был спектакль по мотивам «Махабхараты», т.е. малознакомой нам культуры. И от актеров требовалось в этюдах быть телесно как можно свободней, а свобода такая подразумевает абсолютное доверие к коллегам, сидящим в зале. Группы были – читинцы (актеры, приехавшие из Читы и державшиеся вместе) и «другие», т.е. из разных городов; за пределами сцены те и другие не общались. А в спектакле были заняты все, и напряжение на репетициях ощущалось. Что делать? В Барнауле ничего подобного прежде не было, и такая ситуация мне была непонятна. Ночью я вспомнил «РАЗОРУЖАЙТЕСЬ!». На следующий день, проводя тренинг, как бы между прочим напомнив актерам гениального Гротовского, я процитировал его фразу.

Это оказался сеанс МАГИИ.

Когда Саша Мусиенко, лидер читинцев, произнес после этюда Сережи Горяинова (из «других», понятно): «Серега! Да ты же артист!», – и все зааплодировали, лед был сломлен, стена разрушена, а еще один Проект Гротовского – в его неприсутствии – сработал. А вы говорите – причем тут Гротовский! Миф об Учителе никогда не сделает тебя эпигоном. Тебя не будет бить дрожь от присутствия Великого, не онемеет язык. Ты будешь свободен в своих Прогулках с Гротовским, свободен высказываться и выслушивать.

Я что-то неправильно процитировал? НЕВОЗМОЖНО!

Мой Учитель – Миф, и он сильней реальности.



Е. Гротовский, 1991

Натэлла БАШИНДЖАГЯН

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Прошло уже десять лет, как Гротовского нет среди живых. Но интерес к его работе не убывает, хотя по-прежнему остаются вопросы и иногда по-прежнему возникают недоразумения. Позволим себе две цитаты из вышедшей недавно книги «Театр без кулис»[1]. Первая – «Гротовский уникален» – принадлежит Питеру Бруку; вторая – автору книги: «Традиционную для теории театра терминологию необходимо применить к работе актера в системе Гротовского, что дает возможность находить общепринятые определения».

Так все-таки, «уникален» или «необходимо применить […] общепринятые определения»? Вопрос остается, потому что несовместимость очевидна.

Заслуживает более вдумчивого отношения и «таинственный», «чудодейственный» (его называли по-разному) тренинг Гротовского. Он многократно менялся. *Как* именно менялся – об этом Гротовский не спешил уведомлять читающую публику. Многое из того, что им делалось, Гротовский *утаивал*, – считает театральный критик Малгожата Дзевульска, бывшая в 1970-е годы участницей некоторых занятий Гротовского. И не случайно почти сорок лет Гротовский не давал разрешения на публикацию в Польше своего «старого» тренинга (1959–1962 и 1966 годов). Не случайно, потому что при всех обстоятельствах неизменным оставалось убеждение Гротовского: полезен только такой тренинг, который выработан исключительно *индивидуально*, для того или иного *конкретного* актера, и к тому же – немаловажное условие! – *самими* участниками спектакля, режиссером с актерами.

Попытки использовать «готовый» тренинг, найденный не в процессе такой индивидуальной, *личной* и даже глубоко интимной работы, работы долговременной и трудной, Гротовский считал малопродуктивными, более того – не продуктивными. Так же обстоит дело и с распространившимися в последнее время попытками приписать Гротовскому создание некоей «системы», чуть ли не «системы Бедного Театра». (Более плодотворным в этом отношении, на наш взгляд, представляется *антропологический* аспект большой темы «Гротовский».)

И все же неодолимо желание – по-человечески, а тем более по-актерски вполне понятное: получить готовые рецепты. Однако таких рецептов не существует. «Не существует метода, способного научить, как стать гением, как стать Шаляпиным, стать Шопеном… Нет такого рецепта. Нет никакого метода, потому что сколько людей, столько и методов», – в этих словах великого актера Ришарда Чесляка заключен весь опыт совместной работы с Гротовским в Театре-Лаборатории. Ведь по-разному,

[1] *Степанова Полина. Театр без кулис. Театральные опыты Ежи Гротовского. 1959–1969 гг. СПб., 2008. С. 6,19. Сама по себе книга восторженная, и ей можно было бы только радоваться, если бы не ошибки, неточности, цитаты из неверных и поэтому никогда не авторизованных Гротовским переводов и «переводов с переводов» (а не с языка оригинала), а также ничем, кроме незнания языка, не объяснимые искажения фамилий польских критиков.*

к примеру, можно написать о Шопене. Можно написать, что он «обогатил гармонию и фортепианную фактуру»[2], что для его гармонии характерны «уходы в сферу чистой хроматики или модальности»[3]. А можно иначе: «Шопена траурная фраза/ вплывает как больной орел…». Так пишет поэт о поэте. Борис Пастернак о Фредерике Шопене.

Гротовский был поэтом театра. И, одновременно, исследователем объективных законов действий человека-актера в театре: театре – как одном из путей познания мира. Его спектакли и его актеры существовали не в «общепринятых определениях» и не в «традиционной для теории театра терминологии», а в живом, сильном, ритмичном и неритмичном пульсе ассоциаций – мыслительных и чувственных, сознательных и подсознательных, – сложнейших жизненных и поэтических ассоциаций. При непременном условии: телесное и голосовое исполнение должны были находиться (и находились!) на непостижимом уровне точности, прецезионности. На уровне, условно говоря, «крейслеровой» скрипки.

Но вот это, и именно это, дано не каждому. В отличие от пропечатанного, пронумерованного и «наконец-то общедоступного»[4] тренинга. Потому что по-прежнему остается вопрос: «тренинга» – с какой целью? Ради чего? И для какого репертуара?

Сегодняшний театр, насколько можно судить, в какой-то мере разминулся с Гротовским. Театр выбрал путь «большого» и «дорогого» спектакля, более того – спектакля-шоу. К счастью, не все театры выбрали этот широкий путь. Подспудные ключи, питающие устремления, искания, идеалы человека неиссякаемы: их биение можно замедлить, но едва ли возможно – надолго ли, кратковременно ли – заглушить. Или, тем более, иссушить навсегда.

Несколько страниц посвященных работе Гротовского, публикуемые в «Вопросах театра» дополнят, можно надеяться, ранее неизвестными фактами, событиями и суждениями те статьи, эссе и размышления о театре самого Гротовского и его единомышленников, которые открыла читателю книга «От Бедного Театра к Искусству-проводнику», изданная в Москве в 2003 году.

Е. Гротовский

[2] *См.: Энциклопедический словарь. М., 2002.*

[3] *См.: Музыкальный словарь Гроува. М., 2001.*

[4] *Гротовский Ежи. К Бедному Театру. (Перевод с английского книги «Towards a Poor theatre». Holstebro. 1968.) М. 2009.*

ВОПРОСЫ ТЕАТРА

PRO MEMORIA

Олег ФЕЛЬДМАН

«ВОЛШЕБНЫЙ КРАЙ! ТАМ В СТАРЫ ГОДЫ…»

РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР. ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XIX ВЕКА*

11

Уровень репертуара, игранного в Петербурге накануне и в начале Отечественной войны (затем какое-то время театры стояли «почти пусты»), был ниже отклика, который шел из зрительного зала[1]. Театр оперировал злободневными патриотическими параллелями, поспешал за настроениями минуты. Появлялись и непосредственные отклики на события войны. Показанная в Петербурге в 1812 году в день оставления Москвы пьеса Висковатова «Всеобщее ополчение» была повторена пять раз на протяжении двух недель и позже не возобновлялась[2].

Среди новинок 1813 года прошла «народная героическая драма с хорами и сражениями» А.П. Вронченко «Кириловцы», отклик на крестьянское партизанское движение – в ней действовал отряд, именовавший себя «кириловцами» по аналогии с отрядами воевавших против Наполеона испанских партизан «герильяс», о которых, как говорилось в пьесе, «в московских газетах часто было писано». Животрепещущий современный материал был подан автором «Кириловцев» бережно и чутко[3]. Подобные опыты открывали богатейшие нереализованные возможности театра.

Шаховской в конце 1814 года показал оперу-водевиль «Крестьяне, или Встречи незваных», сценический лубок о партизанском движении, намеренно элементарный в трактовке победоносно завершавшихся перипетий (решающие события отнесены автором за сцену). На фоне нехитрой пейзажной декорации («пустошь с овином, вдали видна деревня, на стороне лес, а на правой шалаш») были скомпонованы сценические эффекты – пожар и перестрелка («деревня загорается и слышна по временам ружейная стрельба» – крестьяне жгли свои дома, занятые неприятелем), появление казачьего офицера на белом коне во главе отряда казаков, финальное шествие крестьян-победителей («староста идет пред вооруженными мужиками, [старостиха] Василиса пред молодицами, пленные меж ними, Вася с другой стороны выводит девушек и детей» – их прятали от неприятеля в лесу). «Черты сей картины списаны с природы»[4], – оценил рецензент этот лубок, в Москве почти не исполнявшийся.

Масштабным воплощением темы Отечественной войны должен был стать возникший десятилетие спустя и оставшийся неосуществленным замысел трагедии А.С. Грибоедова «1812 год». Грибоедов предполагал строить пьесу на обостренных романтических сопоставлениях «величия» и «мерзостей» событий 1812 года, ввести в пьесу пророчество о будущем величии России, но заключить ее самоубийством крестьянина-ополченца, возвращавшегося после победы в крепостную неволю.

** Глава «Драматический театр» из 14 тома «Истории русского искусства», работу над которой ведет Государственный институт искусствознания. Окончание. Начало см. в «Вопросах театра» № 3–4, 2009.*

[1] Репертуар русского театра. 1840. № 4. С. 20; см. также: Русский архив. 1883. № 1. С. 7.

[2] В один вечер с премьерой «Всеобщего ополчения» шел сочиненный И.И.Вальберхом и Огюстом балет «Любовь к отечеству» с вставными «хорами и пением», «вся труппа была на сцене» (Арапов 1861. С. 216–217). Позже Огюст напоминал дирекции, что в сотрудничестве с Вальберхом он в 1812–1814 годах ставил патриотические балеты и, «когда никто не думал о театре, приноровлением сюжетов своих ко времени и обстоятельствам принудил публику ходить в театр». Куплеты для их спектаклей писал П.А.Корсаков. «Странное дело! Никогда хорошие стихи не делаются народными, исключая Италии <. . . >. Жуковского не пели в двенадцатом году, а пели Корсакова», – сокрушенно иронизировал Вяземский (Остафьевский архив. Т.2. С. 373).

[3] См.: ИРДТ. Т. 2. С. 252–254.

[4] N. Смесь // Сын отечества. 1814. № 48. С. 119.

Трагедия продолжала оставаться ведущим жанром репертуара. В разработке политических и морально-философских концепций она встречала препоны. В конце 1813 года в Петербурге не была повторена имевшая успех на премьере тираноборческая трагедия П.А.Корсакова «Маккавеи»[5]. Лишь на одно представление – в бенефис Яковлева – были разрешены «Разбойники» Шиллера (1814, старый перевод Н.Н. Сандунова), и в тот вечер, как с неудовольствием отметил директор театров, в зале «было столь великое число людей, что оные уже никак поместиться не могли»[6]. В роли Карла Яковлев был «замечательно эффектен», особенно в «сцене с братом по выходе отца из темницы» (эта сцена будет центральной и у Мочалова, и у Каратыгина, когда они будут играть «Разбойников»).

12

Атмосферу, окружавшую петербургский театр в послевоенные годы, во многом определяли контакты сцены с «левым флангом» зрительного зала[7]. Это были те зрители, для кого театр был «отдохновение образованное, европейское»[8]. Традиция объединения знатоков-театралов в креслах левой стороны была старинной. И.И.Дмитриев помнил такие сходки «порицателей вкуса и строгих судей» на придворных спектаклях до создания в Петербурге в 1783 году публичного городского театра[9]. Связи сцены с «левым флангом» формировали высоту критериев, эстетических и идейных.

Освободительные тенденции, окрасившие духовную жизнь послевоенной России, пробуждали надежду на близкое преображение национального театра – оно должно было совершиться как следствие назревавших, казалось, политических изменений, стать результатом преображения «нравов». В грядущей политической свободе нации видел залог рождения подлинно национального театра А.Д. Улыбышев, автор утопии «Сон» (1819), уцелевшей в бумагах общества «Зеленая лампа»[10]. Он предсказывал, что политическая свобода воскресит забытые при деспотизме богатства национального опыта,

Большой Каменный театр в Петербурге. Гравюра Бергера

[5] Спустя две недели после этой премьеры Яковлев «по строгости к дисциплине службы Александра Львовича [Нарышкина] посажен под караул для вытрезвления, но он, быв в амбиции великой, не мог переносить сего унижения, чуть не зарезался было», – писал генерал С.Т.Творогов А.А.Аракчееву (цит. по: Куликова К.Ф. Российского театра первые актеры. Л., 1991. С. 201).

[6] См.: Там же. С. 209.

[7] Легенда о «левом фланге» в зрительном зале пушкинской поры восходит к «Летописи» Арапова (см.: Арапов 1861. С.290–291).

[8] П.А.Вяземский 10 ноября 1821 г. писал М.Ф.Орлову: «Мне рассказали о тебе черту, которая меня восхитила. Я всего себя тут увидел. В самый день твоего приезда последнего в Москву был ты в театре. Я и сам добровольно не пропускаю в городе ни одного представления<. . . >, а надо мною все смеются, и те самые, которые по целым дням сидят за вистом. Они не понимают, что театр, как ни будь дурен, но все отдохновение образованное, европейское. <. . . > Сделай милость, не поддавайся глупым насмешкам и, если будешь в Москве, приезжай прямо ко мне в театр» (Вяземский 1878–1896. Т. 2. С. 111).

[9] Дмитриев 1860. С. 36.

[10] А.Д.Улыбышев писал: «Великие события, разбив наши оковы, вознесли нас на первое место среди народов Европы и оживили также почти угасшую искру нашего народного гения. Стали вскрывать плодоносную и почти нетронутую жилу нашей древней народной словесности, и вскоре из нее вспыхнул поэтический огонь, который и теперь с таким блеском горит в наших эпопеях и трагедиях. Нравы, принимая черты все более и более характерные, отличающие свободные народы, породили у нас хорошую комедию, комедию самобытную» (Декабристы и их время 1928. С. 55).

исторического и поэтического, благодаря чему возгорится «поэтический огонь», который заново создаст национальный трагический театр. Возможность появления национального комического театра он связывал с формированием свободного самосознания нации, избавившейся от политических уз и бытовых предрассудков и оценившей свою самобытность. Трагедия, по его мысли, найдет опору в опыте национального прошлого, комедия раскроет самосознание и самобытность современности.

К концу 1810-х годов столичный театр становился местом публичных собраний – и во время действия, и в антрактах, и при разъезде. Вспоминая молодого Пушкина в театре тех лет, современники упоминают его шалости, бретерские дерзости и рискованные политические демонстрации. Активность театрального «левого фланга» приобретала оппозиционную окраску. Открытая реакция зрителей на звучащий со сцены текст самовластно распределяла смысловые акценты в новых и старых пьесах, выделяя злободневные параллели.

Прямые включения авторского голоса в словесную ткань спектакля принадлежали к наиболее броским приемам среди тех средств,

Петербургские актрисы Е.С. Семенова, А.М. Колосова, М.И. Вальберхова. Рисунки А.С. Пушкина. 1818

Члены общества «Зеленая лампа». Рисунки А.С. Пушкина. 1819

которыми театр выстраивал свой контакт с публикой. Сохранявший неоднородность зрительный зал ждал свободного отклика на центральные вопросы современности. Волею обстоятельств театр был готов обратиться в голос пробуждавшегося общества.

Связи зрителей и сцены, которые насмешливо запечатлел Грибоедов в словах Репетилова («вшестером, глядь, водевильчик слепят»), в одних случаях вели к появлению произведений эпигонских, в других оформляли серьезнейшие тенденции театрального развития. «Поэзию бенефисов», с середины 1800-х годов увлекавшую многих литераторов (профессионалов и дилетантов), погружая их в заботы об очередном бенефисе кого-либо из деятелей театра, Вяземский относил к характернейшим чертам эпохи[11]. С «поэзией бенефисов» бывали связаны крупнейшие театральные достижения, чуткость литераторов к новым художественным задачам позволяла заново раскрываться возможностям актеров. Разумеется, параллельно жила проза бенефисов, консервировались уже определившиеся навыки, множились поделки, «дурно обставленные и худо выученные»[12].

Знаменательным событием в театре преддекабристской эпохи было появление на сцене в бенефис Я.Г. Брянского героической трагедии П. Корнеля «Горации» (1817). Ее коллективно выполненный стихотворный перевод (участвовали Шаховской, Катенин, Жандр, А.И. Чепегов) в сценическом звучании приобретал отмеченную рецензентом благородную простоту. «Истинные римляне, кои считали смерть за отечество верховным благом, не могли говорить иначе!» – писал он. Брянский, убежденный ученик Шаховского, в центральной роли Марка Горация демонстрировал «совсем новый род трагического чтения: без малейшего напева и напыщения, обыкновенным голосом, подражая совершенно простому разговору», и тем «не только не унизил благородства поэзии, но придал какую-то новую силу и живость стихам», – «так должен был говорить защитник Рима, для которого любовь к отчизне была священнее всех обязанностей в свете»[13]. Четкости внутренних линий образа отвечала строгость речеведения. Торжествовал принцип, манивший Шаховского на протяжении десятилетия. К этой победе Брянский был подготовлен ролью Фарана в переведенной Шаховским трагедии Дюсиса «Абуфар, или Арабское семейство» (1815), в ней актер овладел «естественной методой чтения»[14] (Шаховской перевел «Абуфара» заново, не воспользовавшись игранным когда-то переводом Гнедича).

В «Горациях» в последнем эпизоде Камиллы, где «исступленный дух ее наполняется каким-то гневным пророческим вдохновением и предвещает грозную судьбу Рима», Семенова поднималась к высотам, которые, казалось, прежде ей не были доступны[15].

13

Высшие сценические достижения рубежа 1810–1820-х годов были связаны с продолжением работы Семеновой и Гнедича над «вечными» образами классицистской трагедии.

В роли Клитемнестры («Ифигения в Авлиде» Расина, перевод М.Е. Лобанова, 1815) полно раскрывшаяся могущественность сценического темперамента Семеновой

[11] Вяземский П.А. Из старой записной книжки // Русский архив. 1873. № 6. Стлб. 1022.

[12] [Бестужев А.А.?] Еженедельный репертуар // Северный наблюдатель. 1817. № 19. С.177.

[13] Там же. С. 174, 178. Предположение об авторстве А.А.Бестужева см.: Медведева И.Н. Екатерина Семенова. М., 1964. С. 150.

[14] См.: [Кони Ф.А.]. Я.Г.Брянский // Пантеон. 1853. № 6. С. 42.

[15] N N [Гнедич Н.И.]. О втором представлении трагедии «Горации» // Сын отечества. 1819. № 39. С. 279. См. также: Еженедельный репертуар // Северный наблюдатель. 1817. № 15. С. 177.

позволяла актрисе при первом же выходе сразу заявить образ в его целостности и затем свободно вести трагическую линию роли до финала, не ощущая необходимости беречь силы для кульминационных моментов, не форсируя эмоционального напряжения и не ослабляя его. Прежде Семенова «нигде не обнаруживала такой силы души и никогда так постоянно не развивала живости чувств своих». В мгновенных «прерывах речи» и в паузах «немой игры», когда она слушала партнеров, гнев и скорбь Клитемнестры раскрывались с той

Е.С. Семенова в роли Клитемнестры. Иллюстрация к 4 акту «Ифигении в Авлиде» Расина. Гравюра И.В. Ческого, выполненная (с использованием гравюры Н.И. Уткина, ср.: Вопросы театра. 2009. № 3–4. С. 244) по заказу М.Е. Лобанова в 1837 г. для не состоявшегося переиздания его перевода трагедии

же ясностью, что в монологах. В сценах, где Клитемнестра, защищая жизнь дочери, становилась «более мать, нежели царица», и там, где она вынужденно прибегала к «уловкам хитрого притворства», Семенова в равной мере пленяла сложностью психологического рисунка и умением хранить «достоинство трагедии»[16]. Ансамблевым сценам «Ифигении» недоставало стройности, но постановка «Эсфири» Расина (1816), переведенной для Семеновой Катениным, стала одним из самых совершенных «великолепных спектаклей» середины 1810-х годов – его участники, гласные и негласные, достигали безупречной слаженности[17].

«Медея» Лонжепьера (1819, над переводом работали С.Н. Марин, И.А. Озеров, А.А. Дельвиг, Гнедич, Катенин и А.П. Поморский) была сыграна Семеновой незадолго до временного ухода со сцены в 1820 году. Медея превосходила прежних героинь Семеновой в могуществе и ранимости натуры, в умении нанести удар и в незащищенности от сокрушающей душевной боли. Обе доминанты роли – месть к предавшему ее Язону и материнскую любовь к своим малым детям, которых по внушению богов она решала убить, – актриса развертывала с равной отчетливостью, укрупненно, в щедрой смене оттенков, и наглядность смертоносной борьбы этих страстей поднимала театр к высотам античной трагедии, пробуждая сострадание к бездонности мук Медеи и ужас перед ее злодеяниями[18].

В статье Пушкина «Мои замечания об русском театре», написанной в начале 1820 года, искусство Семеновой, ее «всегда свободная, всегда ясная» игра предстает как единственно гармоническое явление в неоднородном современном театре[19].

14

За послевоенными опытами «светской комедии» стояли упорные и неравноценные попытки театра соединить сатиру и лирику в восприятии современности, уловить поэзию и стиль формируемого эпохой человеческого идеала.

Стихотворная комедия Шаховского «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815) заметно повлияла на комедийный театр последующих лет. Включенная в пьесу пародия на баллады Жуковского, провоцировавшая литературный скандал, разгневала молодых карамзинистов и дала им повод к объединению в «Арзамас» и к долгой войне с Шаховским. Но не в ней были смысл и ценность спектакля.

В творческих побуждениях Шаховского присутствовал более содержательный мотив. Было очевидно, что пьеса не выдерживает строгой критики, и после петербургской премьеры московские литераторы и актеры, прослушав пьесу, нашли, что «нет в ней ни одного характера, нет хода, нет плана, нет завязки»[20]. Комедия строилась на неизобретательно сочиненном сюжете в обход реальных конфликтов и была в общем русле послевоенных настроений, уже переходивших в охранительные. Качество ее новизны оценил М.М. Сперанский, зритель непредубежденный, отметив, что ее автор – «не Мольер в существе комедии, в выборе и выражении характеров, но стихи его лучше, свободнее и тон вообще лучше, нежели во всех наших прежних комедиях»[21].

[16] См.: N N [Гнедич Н.И.]. Письмо о переводе и представлении трагедии «Ифигения в Авлиде». СПб., 1815.

[17] «Великолепный спектакль, богатые костюмы, прекрасные декорации и хорошая игра актеров делали трагедию сию приятною для зрителей; особенно превосходная музыка хоров и антрактов восхищала слушателей», – писал об «Эсфири» Р.М.Зотов (Р-л З-в. Еженедельный репертуар // Северный наблюдатель. 1817. № 25. С. 357).

[18] См.: Плетнев П.А. Драматическое искусство г-жи Семеновой // Соревнователь просвещения и благотворения. 1822. № 5.

[19] См.: Пушкин 1977–1979. Т. 7. С. 8-9. Статья Пушкина – первая часть задуманного цикла «Замечаний», не получившая продолжения; за первой частью, посвященной трагедии, автор предлагал разобрать «отдельно <. . . > комедию, оперу и балет».

[20] Остафьевский архив. Т. 1. С. 35.

[21] Письма графа М.М.Сперанского к его дочери // Русский архив. 1868. № 7–8. Стлб. 1179.

М.И. Вальберхова, И.И. Сосницкий, Я.Г. Брянский. Литографии В.В. Баранова. 1821

Тон, найденный Шаховским, определил новизну сценического воплощения пьесы. А.А. Бестужев позже шутил, что она «известна более по эпиграммам», чем по литературному достоинству, и сделал важное признание: «Она имела цену только по игре актеров»[22]. Исполнение «Урока кокеткам», – по совпадающим отзывам, «удивительное» – было свободно от преувеличений и карикатуры. Новый стиль игры был программным завоеванием Шаховского. Три центральные роли играли его ученики, находившиеся «в самой свежести и развитии своих талантов». Амплуа «петиметров» от А.В. Каратыгина, всегда остававшегося на сцене «натянутым», перешло к Сосницкому, получившему роль Ольгина, и «все были изумлены прелестною игрою молодого человека, умевшего так верно и хорошо создать роль, дотоле небывалую на русской сцене». «Первым хорошим актером» на амплуа резонеров остался в памяти зрителей Брянский, сыгравший Пронского. Наконец, благодаря Вальберховой («с молодостью и редкой красотой» соединявшей «блистательное воспитание, гибкий звучный орган, много чувства, души и сценическую опытность») в роли графини Лелевой впервые на русской сцене появилась «светская дама высшего общества». Оставаясь по сюжету близки традиционным сценическим маскам, эти персонажи – повеса, серьезный молодой человек, светская дама – выглядели людьми «самого утонченного вкуса»[23]. «Светскость» перестала быть комедийной сценической краской. Общий успех делили А.Н. Рамазанов (гусар

[22] *Бестужев А.А. Критика. «Липецкие воды, или Урок кокеткам» // Сын отечества. 1819. № 6. С. 257, 273.*

[23] *См.: Зотов 1859. С. 40–41.*

Угаров) и А.Е. Асенкова (горничная Саша). Оттенок иронии в восприятии персонажей актерами оставался, но побеждала благородная простота речи и поведения. Стиль игры опровергал поверхностные сатирические задания текста и определял звучание спектакля. Режиссерские усилия Шаховского были направлены к тому, чтобы очертить человеческий тип новой эпохи, передать поэзию современности. Сценический вариант «Урока кокеткам» был отдаленным предвестьем того изображения светского быта, которое вскоре возникнет в первой главе «Евгения Онегина».

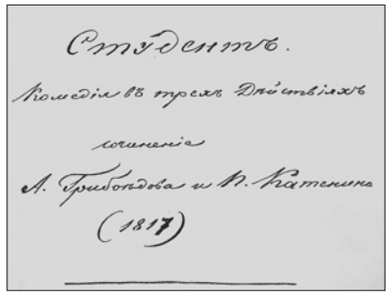
15

Споры, разгоревшиеся вокруг «Урока кокеткам», спустя месяц после премьеры были изображены на петербургской сцене в пьесе М.Н. Загоскина «Комедия против комедии, или Урок волокитам» (1815). Под видом дружеской поправки («урок» волокитам, а не кокеткам), Загоскин сочинил неуклюжий панегирик – положительный персонаж (его играл Брянский) сообщал, что в «Уроке кокеткам» есть «места, достойные Мольера», а отрицательный (Сосницкий) бранил пьесу, дословно повторяя то, что в зрительном зале и в салонах твердил Вигель, самый злоязычный среди зрителей премьеры, оскорбленных насмешками над поэзией Жуковского. В печати промелькнуло предположение, что фамилия дебютировавшего Загоскина – псевдоним, под которым Шаховской вздумал защитить себя сам, резонанс «Комедии против комедии» был невелик.

Стремлением максимально раздвинуть фронт открытой «Уроком кокеткам» литературной войны был рожден вызывающе агрессивный замысел комедии Грибоедова и Катенина «Студент» (1817)[24]. Авторы «Студента» вне сюжета азартно глумились над цитируемыми глупцом-студентом стихотворными строками Карамзина, Жуковского, Батюшкова, В.Л. Пушкина и даже восемнадцатилетнего А.С. Пушкина (над только что напечатанной элегией «Слыхали ль вы…»). По сравнению с «Уроком кокеткам» молодые друзья Шаховского действовали безоглядно, «Студент» обострил бы баталии «архаистов» (старших и младших) с «Арзамасом» и арзамасцами, но сыгран и напечатан он не был – потому, возможно, что Шаховской не стал солидаризироваться с дерзостями «младоархаистов». «Наш ценсор всегдашний»[25], – назовет его Грибоедов в 1820 году в письме Катенину.

16

Созданный «Уроком кокеткам» сценический стиль закрепили «светские» комедии, самое яркое явление в комедийном театре рубежа 1810-х – 1820-х годов. Их ранним образцом были «Молодые супруги», дебют Грибоедова-драматурга (1815). По настоянию Шаховского, он, «ленивый, сонный и при том на срок»[26] – к бенефису Н.С. Семеновой – переделал

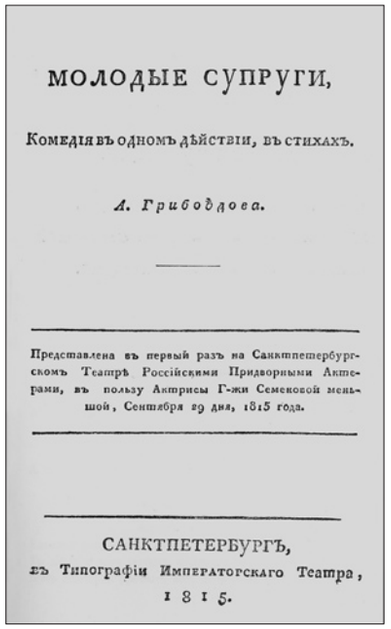

Студентъ.
Комедія въ трехъ Дѣйствіяхъ
сочиненія
А. Грибоѣдова и П. Катенина
(1817)

«Студент». Титульный лист рукописи комедии А.С. Грибоедова и П.А. Катенина. 1817

[24] *Считается, что сюжет «Студента» направлен против Загоскина, но смысловая нагрузка легко сработанной служебной сюжетной конструкции в «Студенте» минимальна. Явившийся в Москву из провинции глупец к финалу всеми брошен, его окружение подано беззлобно, за рамки амплуа не выходят ни хлопотун-дядя, ни его молодая жена, ни ее братец гусар, их причуды не опасны, интриги веселы. Громадна дистанция, отделяющая построение «Студента» от «Горя от ума», где внешне чуть схожая ситуация наполнится жизнью, а позиция автора – сарказмом и лирическим пафосом.*

[25] *Грибоедов А.С. Сочинения. М., 1988. С. 470.*

[26] *См.: Водилен. Домашний театр // Северный Меркурий. 1831. № 23. С. 94; ср.: Грибоедов 1988. С. 674.*



МОЛОДЫЕ СУПРУГИ,

Комедія въ одномъ дѣйствіи, въ стихахъ.

А. Грибоѣдова.

Представлена въ первый разъ на Санктпетербургскомъ Театрѣ Россійскими Придворными Актерами, въ пользу Актрисы Г-жи Семеновой меньшой, Сентября 29 дня, 1815 года.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ,
въ Типографіи Императорскаго Театра,
1815.

«Молодые супруги». Титульный лист комедии А.С. Грибоедова. СПб., 1815

комедию О. Крезе де Лессе, уже исполнявшуюся в Петербурге в переводе А.Г. Волкова («Урок женам»), ее выбор наверняка был подсказан Шаховским. Три акта Грибоедов сжал в один, убыстрение событий усилило игру контрастов в поведении «молодых супругов», послушная Эльмира на глазах становилась загадочной, скучающий Арист – ревнивцем. «Простой, естественный ход, хороший тон»[27] легко дались исполнителям. Пьесу показали спустя неделю после премьеры «Урока кокеткам», играли Сосницкий, Е. Семенова и Брянский, получивший роль примирителя супругов, которым Грибоедов заменил кузину-примирительницу из французского оригинала. Возникла своего рода новая режиссерская вариация старой пьесы.

Так было и с «Притворной неверностью» (1818) Грибоедова и Жандра, сделанным в предбенефисной горячке вольным переводом пьесы Н.-Т. Барта (под тем же названием она с 1770-х годов игралась в Москве). «Семенова торопила меня, чтоб я не задержал ее бенефиса»[28], – объяснял Грибоедов причину сотрудничества с Жандром, оно было тем естественнее, что для того же бенефиса Е.С. Семеновой по подстрочнику Грибоедова Жандр переводил «Семелу» Шиллера. Комедия «была разыграна отчетливо», Вальберхова и А.М. Брянская дурачили – по сюжету – А.Н. Рамазанова, чтобы подразнить своих поклонников, Сосницкого и Брянского[29]. Подобные обновления переносили на сцену возникавший в быту стиль поведения и речи, впервые уловленный «Уроком кокеткам».

Попытка наскоро обновить перевод «Фигаровой женитьбы» Бомарше, сделанный тридцать лет назад А.Ф. Лабзиным, показала ограниченность формировавшегося стиля. В 1816 году «кто-то из тогдашних режиссеров» (несомненно,

ПРИТВОРНАЯ

НЕВѢРНОСТЬ,

Комедія въ одномъ дѣйствіи въ стихахъ.

1818.

«Притворная неверность». Титульный лист комедии А.А. Жандра и А.С. Грибоедова. СПб., 1818

[27] *Из театрального отчета Д.Н. Баркова в обществе «Зеленая лампа» (Декабристы и их время. 1928. С. 25). Спустя полвека младший современник Грибоедова актер и водевилист П.А.Каратыгин назовет «дубовыми» стихи «Молодых супругов» (Каратыгин П.А. Записки. Л., 1970. С. 71).*

[28] *Грибоедов 1988. С. 448.*

[29] *См.: Арапов 1861. С. 263.*

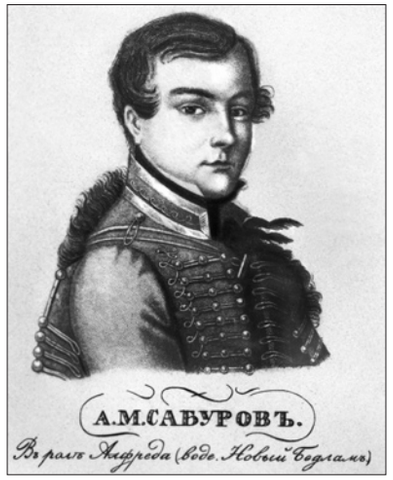
Шаховской), «вымарал из печатного экземпляра комедии разные редкости», отбросил русифицированные имена и распределил роли соответственно сложившейся в труппе системе амплуа: Альмавива – «повеса» Сосницкий, графиня – «светская дама» Вальберхова, Сюзанна – «субретка» А.Е. Асенкова, Фигаро – «слуга» А.Н. Рамазанов. Актерам мешала устарелость языка и не давались масштабы замысла Бомарше, краски их амплуа не сливались с фактурой текста и своей определенностью заслонили персонажей пьесы[30].

Вариациями знакомых пьес были завоевавшие популярность комедии Н.И. Хмельницкого «Говорун» (1817) и «Воздушные замки» (1818). Источник первой – комедия Л. Буасси, второй – комедия Ж.-Ф. Коллена д'Арлевиля, обе под теми же, что у Хмельницкого, названиями игрались в России с 1807 года в прозаических переложениях Н.И. Ильина (первую еще в 1760-х годах переделал В.И. Лукин, назвав «Пустомелей»). Это были мастерские достижения великосветского дилетантизма. Автор-переводчик с иронической снисходительностью предлагал несложную игру легко очерченных масок и перелагал салонную болтовню в александрийский стих. Вполне условные завязки вели к комическому поражению центрального персонажа, охарактеризованного единственной и обязательно смешной чертой – говорливостью в одном случае, фантазированием в другом. Обе пьесы (и другие – «Бабушкины попугаи», 1819, «Нерешительный» и «Карантин», 1820) Хмельницкий дарил для бенефисов И.И. и Е.Я. Сосницким.

Сосницкий в совершенстве владел петербургским стилем «светской» комедии. Он обладал незаурядными данными характерного актера и мог в водевиле «Чем богат, тем и рад, не осудите» (1814, перевод И.И. Вальберха) играть, меняясь до неузнаваемости, восьмерых персонажей. Но славу принесли ему роли великосветских денди, военных и штатских, обычно в расчете на него сочинявшиеся. Играя говорливых героев этих легких стихотворных буффонад и свободно владея интонационными богатствами комедийного стиха, Сосницкий избегал выпуклой характерности, но наделял своих персонажей безукоризненными манерами людей, выросших на паркете. Московский исполнитель тех же ролей А.М. Сабуров вел их с большей «комической замысловатостью», рисунок его поведения был более дробен и согрет открытой радостью пребывания на сцене, контакт со

И.И. Сосницкий в роли бенефицианта в переведенном А.А. Шаховским водевиле М. Теолона и Этьена «Бенефициант». Рисунок И.П. Брюллова. 1826

[30] *См.: Жандр А.А. Театральная критика // Сын отечества. 1829. № 12. С. 350.*



А.М. Сабуров в роли Альфреда в переделанном А.А. Шаховским водевиле Э. Скриба и Ш.-Г. Делестра-Пуарсона «Новый Бедлам». Литография Н.В. Баранова. Из «Драматического альбома на 1826 год»

зрителями – доверительнее и шутливее[31]. Начинавший тогда же московский буфф В.И. Живокини говорил, что Сосницкий в отличие от москвичей умеет «совсем не играть»[32]. Ученик балетмейстера Дидло, Сосницкий славился исполнением мазурки, танцевал ее «легко, зефирно, но вместе с тем увлекательно», «*па* его, – по свидетельству балетмейстера А.П. Глушковского, – были простые, без всякого топтанья, но фигуру свою он держал благородно и картинно»[33]. Стоит отметить, что насмешливо поданное ярко характерное «топтание» гостей в мазурке на фамусовском балу составляло украшение первой московской постановки «Горя от ума» (1830). Присущий Сосницкому дар характерности проявлялся в эти годы в шаржированных портретах стариков, которые он с меткостью шутника-карикатуриста не раз лепил, используя общеизвестные модели. Таков был старец Вольтер в комедии Шаховского «Ты и вы, Вольтерово послание, или Шестьдесят лет антракта» (1824), где для грима актер использовал скульптурный портрет Вольтера работы Ж. Гудона. По мнению Грибоедова, на этот раз актер был «чрезвычайно хорош и добавлял автора», хотя и не стал усложнять «картину неизбежной дряхлости» отсветами «протекшей жизни, громкой, деятельной, разнообразной»[34]. Играя главную роль в «Фальстафе» (1825), выкроенном Шаховским из шекспировского «Генриха IV», Сосницкий ради внешнего перевоплощения соорудил систему толщинок и по совету Шаховского повторил его повадки. Но Шаховской остался недоволен: он подсказывал исходную позицию, а не цель, ученик же, передразнив учителя, Фальстафа не создал[35].

Союз Хмельницкого и Сосницкого не имел перспектив. Незаурядный литератор предлагал незаурядному актеру вариации того, что обоим отлично удавалось. Ограниченность установки на несложность выигрышных заданий наглядно сказалась в водевиле «Актеры между собой, или Первый дебют актрисы Троепольской» (1821), написанном Хмельницким и Н.В. Всеволожским (основателем «Зеленой лампы») для Е.Я. Сосницкой как подарок и комплимент ей. Легенду о первой российской трагической актрисе они заменили шуткой о юной жене нерасторопного актера, мечтающей о сцене и мимоходом невинной хитростью знакомящей будущих сослуживцев со своими дарованиями – с одним она беседовала как графиня, с другим как служанка. Ограничиваясь легкими штрихами, авторы ждали той же легкости штриха от исполнителей. В подобных случаях Шаховской, напротив, порой предпочитал

[31] См.: Р-ъ А. Некрология А.М. Сабурова // Репертуар русского театра. 1840. № 4. С. 22.

[32] Цит. по: Бертенсон С.Л. Дед русской сцены. П., 1916. С. 15, 36, 39.

[33] Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. Л.-М., 1940. С. 195.

[34] Грибоедов 1988. С.501.

[35] См.: Аксаков 1955–1956. Т. 3. С. 32.

Н.И. Хмельницкий. Автотипия П.О. Яблонского по рисунку К. Басдова

усложнять игровые задания. В комедии «Своя семья, или Замужняя невеста» (1818) он предлагал Вальберховой в ее бенефис «показать разнообразие игры», меняясь на глазах зрителей: ее юная героиня в четырех развернутых эпизодах перед каждым из родственников мужа разыгрывала новую роль – домовитую скромницу, сентиментальную мечтательницу, книжницу-всезнайку, беспечную озорницу. Первое ее превращение по просьбе Шаховского сочинил Грибоедов (стилизовал патриархальный быт), предпоследний эпизод (фарсовую сцену экзамена) написал Хмельницкий; себе Шаховской оставил насмешки над чувствительностью во втором эпизоде и мажорное веселье четвертого. Этими преображениями Вальберхова овладела не сразу.

Пробы Хмельницкого иногда расценивались как вызывающие. В его водевиле «Новая шалость, или Театральное сражение» (1822), сделанном по какому-то французскому образцу, новостью было появление семи юных актрис в мундирах сорванцов-кадетов. Из-за этой выдумки и гривуазности мнимо недосказанных куплетов с припевом «Траладери-дера» Шаховской противился постановке «Новой шалости», но «никто не мог запомнить, чтоб какой-нибудь водевиль произвел такой фурор»[36]. Спустя полгода в торжественный спектакль, посвященный памяти скончавшегося

[36] Арапов 1861. С. 317.

«Школа женщин» Мольера в переводе Н.И. Хмельницкого. Иллюстрация к 3 акту. Гравюра Вейса по рисунку А.В. Нотбека. Из кн. «Театр Николая Хмельницкого», СПб., 1830, ч. 2

Дмитревского, Шаховской включил пролог «Новости на Парнасе», и в нем доказывал, что на Парнасе не место прощелыге Водевилю, распевающему прославившееся «Трала-дери-дера». Это вызвало «шиканье и свист» поклонников «Новой шалости», негодовавших так яростно, что «дирекция нашлась вынужденною поднять в зале люстру, и только тем заставила публику выйти вон»[37]. Хмельницкий следовал вкусам веселящейся столичной молодежи, совсем недавно группировавшейся вокруг «Зеленой лампы», эта часть «левого фланга» была за «Новую шалость».

Чуть позже в соавторстве с Шаховским Хмельницкий обратился к популярным когда-то во Франции операм-водевилям Ш.-С. Фавара (впитавшим традиции ярмарочного театра эпохи Лесажа и пародировавшим высокую трагедию) и опубликовал в «Русской Талии» сцены из водевиля «Греческие бредни, или Ифигения в Тавриде наизнанку», предвестье «Прекрасной Елены» Оффенбаха, появившейся сорок лет спустя. Не увидевшие сцены «Греческие бредни» в 1850-х годах поступили в театральную цензуру, и цензор вступился за античных богов, запретив «осмеяние на сцене веры, какова бы она ни была»[38].

Избранная Хмельницким позиция мастера театральных безделок в начале 1820-х годов воспринималась как связывающая его силы[39]. Он начинал тогда писать комедию на бродячий сюжет, положенный позже Гоголем в основу «Ревизора» («Арзамасские гуси») и работал над переводом «Тартюфа». Его ранняя переделка «Шалостей влюбленных» Реньяра (1817), воссоздававшая в рамках безукоризненного вкуса праздничное веселье масок итальянской комедии, наиболее полно выражала присущее ему восприятие театра; петербургские актеры (Вальберхова, Сосницкий, Асенкова, Рамазанов, Величкин) веселились, играя ее. Его перевод мольеровской «Школы женщин» (1820) шел в Петербурге как забавная история Агнессы-победительницы, в 1821 году в роли Агнессы триумфально дебютировала Л.О. Дюрова. В Москве благодаря Щепкину, внимательному и к стилю Хмельницкого, и к замыслам Мольера, в центр «Школы женщин» выдвинулся побежденный Агнессой старик Арнольф.

17

За полуудачами комедий Шаховского в послевоенное десятилетие нередко стояли серьезные творческие задачи, не получавшие полновесных решений.

В 1815 году, еще до «Урока кокеткам», он показал комическую оперу «Откупщик Бражкин, или Продажа села», в которой откупщик зарился на господское поместье, крестьяне учили беспечного барина уму-разуму и спасали от разорения, он каялся («Рассеяние большого света не оставило мне времени и подумать о людях, которых судьба так с моею связана»). Совсем не пасторальная ситуация в финале сводилась к пасторали, тем не менее сыгранный единожды «Бражкин» выпал из репертуара[40].

Многообещающую формальную задачу Шаховской наметил в шутке «Не любо – не слушай, а лгать не мешай» (1818). Это был первый опыт комедии в вольных стихах, открывавший возможность артистической игры

[37] Арапов 1861. С. 326.

[38] Дризен Н.В. Драматическая цензура двух эпох. П., 1917. С. 99.

[39] «Кто не пожелает г. Хмельницкому, оставя "Говорунов" и "Воздушные замки" познакомиться покороче с Мольером», – писал в 1821 г. Н.И.Греч (G. [Греч Н.И.]. Антикритика // Сын отечества. 1821. № 12. С. 219).

[40] См.: Гозенпуд 1959. С. 365.

разностопным ямбом («Что сказано, то свято, / И всякая вина меж нами виновата! / – Княгиня за меня поручится! – Нет, я / Ручаюсь только за себя!»), – стихия вольного стиха совсем скоро понадобится Грибоедову в «Горе от ума». Но сюжет пьесы был пустяковым, персонажи неоригинальны, название неточным (вранье всем досаждавшего Зарницкина снисхождения не заслуживало); пародирование журнальной болтовни П.П. Свиньина не прибавляло пьесе интереса.

Пятиактная комедия Шаховского об оскудении дворянства («Пустодомы», 1819) «опередила свое время» (по мнению Арапова), и ее персонажи – доверивший хозяйство мошеннику-управляющему прожектер Радугин, разоряющие господ проходимцы-слуги – «показались неестественными»[41]. Но психологический рисунок «Пустодомов» выдержан убедительнее, чем обычно бывало у Шаховского; П.С. Мочалов, играя Радугина при Шаховском в Москве, демонстрировал «тонкость в малейших изгибах, в малейших оттенках человеческой речи, человеческих ощущений»[42].

Задумав написать развязку «Урока кокеткам» и женить Ольгина на Лелевой, Шаховской в короткой комедии «Какаду» (1820) чуть не против воли подчинился стилю, созданному сценическим вариантом «Урока кокеткам». Характеристики и словарь смягчились, приятие героев автором сообщило им обаяние. Вернувшись в «Какаду» к прежним персонажам, актеры играли их иначе – Сосницкий наделял вчерашнего повесу Ольгина «отвращением к светским удовольствиям», а Вальберхова играла Лелеву «томной», «чувствующей свои заблуждения». Не без удивления отметив это в рецензии, Н.И. Греч пожалел, что автор не мотивировал разочарованность героев яснее. Шаховской снисходительно ответил Гречу, что персонажи – те же, что были в «Уроке кокеткам». Опять в работе с актерами он точнее улавливал новое, чем за письменным столом, сценический вариант «Какаду» был содержательнее пьесы в воссоздании современных типов[43].

Внешний успех был завоеван «Чванством Транжирина» (1822). Шаховской вернулся к герою не сходивших со сцены «Полубарских затей» после появления комедий Загоскина «Г-н Богатонов, или Провинциал в столице» (1817) и «Богатонов в деревне» (1822), герой которых был упрощенной копией Транжирина («С Транжирина кафтан стащил, Да в нем и ходит», – сказано о Загоскине в памфлете Грибоедова «Лубочный театр»[44]). Полтора десятка лет назад «Полубарские затеи» возникли как адаптация сатирического задания. В отличие от Шаховского Загоскин напрочь чурался сатиры, пытаясь ограничить комедийный театр забавным и забавляющим. «Богатонов» был сочинен эпигоном Шаховского. А в «Чванстве Транжирина» Шаховской стал эпигоном своего эпигона, пополнив репертуар еще одной комедией из тех, которые «не наступают грудью на затверделые пороки, могучие и надменные, а вертятся около мелких и смирных слабостей, задирают безответных провинциалов в столице или горячатся против беспорядков, которых нет или которые можно бы оставить в покое»[45].

[41] Арапов 1861. С. 281.

[42] Аксаков 1955–1956. Т. 3. С. 83.

[43] См.: Г. [Греч Н.И.] О представлении в бенефис г-жи Вальберховой // Сын отечества. 1820. № 4. С. 182; Шаховской А.А. Письмо к издателю // Сын отечества. 1820. № 8. С. 68–80.

[44] Грибоедов 1988. С. 330.

[45] Вяземский 1878–1896. Т. 5. С. 115.

Попыткой «рассматривать душу человеческую во всех ее изменениях, причиняемых волнением страстей» был «Урок женатым» (1823)[46]. Шаховской сочинил свой вариант русского «мариводежа» (тогда же с второй «молодой труппой» он показал «Игру любви и случая» Мариво в переводе П.А. Корсакова). Это была стихотворная переделка повести «Взыскательность молодой девушки», переведенной с французского Жуковским. Ее персонажи вели психологическую – не комедийную – игру друг с другом, этим «Урок женатым» отличался от «Молодых супругов». Роли предназначались Брянскому и Л.О. Дюровой, с ними в начале 1820-х годов Шаховской связывал многие замыслы. Сценический анализ психологических загадок оказался сбивчив у драматурга и труден его ученикам – то за примеряемой маской у них не ощущалось лицо персонажа, то маска становилась нарочитой.

А.В. Каратыгин. Акварель

18

А.В. Каратыгин, режиссер петербургской труппы и ее летописец, считал, что показанная в его бенефис пьеса И.-Ф. Кастелли «Убийца и сирота» (1819, перевод Р.М. Зотова) была «одной из первых мелодрам, появившихся на русском театре»[47]. Спектакль запомнился лишь тем, что роль немого Викторина в нем исполняли балерины – сначала Е.И. Колосова, затем А.А. Лихутина.

Переводная историческая и бытовая мелодрама укоренялась в русском репертуаре с середины 1800-х годов. Вместе с промежуточными жанрами она бескрайне раздвигала доступную театру картину мира и, тяготея к внезапности сюжетных поворотов, умела пробуждать обостренное волнение за судьбы персонажей. Ее ранние образцы сближались с «коцебятиной» вниманием к судьбам «партикулярной» личности и элементарностью распределения симпатий и антипатий. Расширяя арсенал выразительных средств, мелодрама учила извлекать новые живописные, музыкальные, пантомимические, психологические эффекты из характеристики исторической, географической, национальной среды. «Драма сия много выигрывает поражениями взора. Моление народа в храме солнца, заключение в оковы старца и с ним вместе невинного младенца, нападение воинов с обнаженными мечами на Кору и сего младенца, военные эволюции, сражения, поединок Алонза с Давилою, хоры и балеты, – суть такие зрелища, которые не могут оставить зрителя в равнодушии»[48], – описывал рецензент петербургскую постановку мелодрамы Пиксерекура «Пизарро, или Завоеватель Перу» (1805, перевод Е.Ф. Лифанова). Спустя полтора

[46] *Д. [Барков Д.Н.] Санктпетербургский театр // Сын отечества. 1823. № 8. С. 26.*

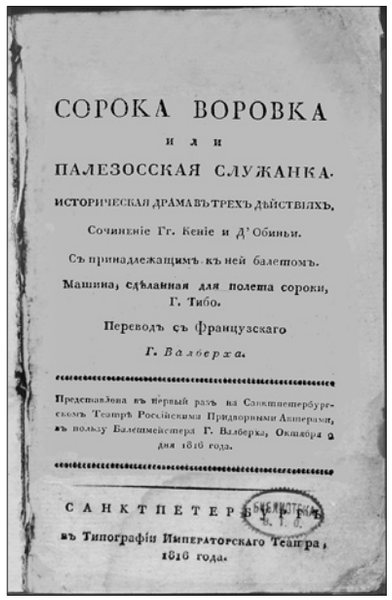
[47] *Арапов 1861. С. 277–278.*

[48] *Русский спектакль // Северный вестник. 1805. № 11. С. 194.*

десятилетия другая мелодрама Пиксерекура «Христофор Колумб, или Открытие Нового света» (1821, перевод Р.М. Зотова) стала в Петербурге торжеством театрального машиниста Грифа, демонстрировавшего «полеты птиц и движение корабля во время морской бури». Двухэтажная декорация первого акта изображала «внутренность корабля», и при переходе по лесенкам с этажа на этаж актеры ради правдоподобия вопреки сценическим обычаям «оборачивались спиной к публике». Во втором акте корабль плыл в открытом море («видны только небо и вода»), при начале шторма волны «простирались до суфлерского места». В последнем акте на острове Буанигани совершались обряды дикарей («пантомимные балеты и танцы диких»). Продетые сквозь ноздри большие золотые кольца и приклеенные к кончикам носов золотые листки дополняли экзотические гримы «ужасно расписанных» островитян[49].

Постановочные эффекты могли становиться главной приманкой мелодрамы. «Виктор, или Дитя в лесу» Пиксерекура (1817, перевод Д.Н. Баркова), показанный в бенефис А.Д. Каратыгиной, был «беспрерывным сцеплением военных эволюций и сражений»[50]. Двадцатилетний переводчик два года спустя открещивался: «Гостинодворская публика приучила актеров выбирать для бенефисов подобные пьесы. Не нужно говорить о нелепости плана и хода драмы. До сих пор она была сносна сражениями, но последний раз и они не удались», – говорил он в театральном обзоре на заседании «Зеленой лампы»[51]. Мелодрама, случалось, возлагала сюжетные функции на птиц и зверей, что требовало постановочной находчивости. В старинном «Попугае» Коцебу к развязке приводила болтовня говорящего попугая. В «Обриевой собаке» Пиксерекура (1820, перевод А.И. Шеллера) специально выученная бенефициантом собака «бежала с фонарем ночью по следам убийцы, <…> и бросалась на злодея»[52]. В мелодраме «Жоко, бразильская обезьяна» Габриэля и Э. Рошфора (1827, перевод Р.М. Зотова) пантомимическая роль обезьяны была поручена танцовщику Монруа[53].

Роли страдающих героинь в петербургских спектаклях популярных мелодрам выпадали Вальберховой, они не меняли ее строгих актерских навыков. Ей предназначалась Анета в переведенной И.И. Вальберхом «Сороке-воровке» (1816) Л.-Ш. Кенье и Т. Добиньи; успех актрисы делил А.Н. Рамазанов, наделявший неподдельным обаянием



СОРОКА ВОРОВКА
или
ПАЛЕЗОССКАЯ СЛУЖАНКА.
ИСТОРИЧЕСКАЯ ДРАМА ВЪ ТРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ.
Сочиненіе Гг. Кеніе и Д'Обиньи.
Съ принадлежащимъ къ ней балетомъ.
Машина, сдѣланная для полета сороки, Г. Тибо.
Переводъ съ Французскаго
Г. Валберха.
Представлена въ первый разъ на Санктпетербургскомъ Театрѣ Россійскими Придворными Актерами, въ пользу Балетмейстера Г. Вальберха, Октября 9 дня 1816 года.
САНКТПЕТЕРБУРГЪ
въ Типографіи Императорскаго Театра, 1816 года.

А.Н. Рамазанов. Портрет работы К.П. Брюллова. 1821–1822

[49] *Арапов 1861. С. 304.*

[50] *«В первом действии приготовляются к сражению, во втором разбойники берут приступом замок барона Фритцерна, в третьем разбойники составляют потешные сражения и увеселяют Виктора, сына атамана шайки Рожера. Драма кончается действительным сражением: полицейская команда нападает на разбойников» (Северный наблюдатель. 1817. № 14. С. 18–19).*

[51] *Декабристы и их время 1928. С. 27.*

[52] *Арапов 1861. С. 295; ср.: Каратыгин 1970. С. 105–110.*

[53] *Вяземский 1878-1896. Т. 7. С. 176.*

«Сорока-воровка». Титульный лист мелодрамы Л.-Ш. Кенье и Т. Бодуэна Добиньи в переводе И.И. Вальберха. СПб., 1816

слабоумного добряка Блезо, невольного спасителя невинно осужденной Анеты, выследившего проделки вороватой сороки. Она же играла Терезу в «Терезе, или Женевской сироте» В. Дюканжа (1822, перевод А.Г. Волкова), не уступавшей в популярности «Сороке-воровке». Пометы в суфлерском экземпляре «Терезы» показывают, насколько послушно выполнялись постановочные задания автора, предлагавшего эффектную светозвуковую партитуру кульминационных эпизодов, – к исполнению отмечены ремарки, передающие атмосферу катастрофических финальных событий центрального акта: «Музыка, молния чаще, гром сильнее, ночь темнее», «удар грома <…>, молния, фейерверк», «слышен жалостный крик <…>, в самую ту же минуту громовым ударом зажигается здание»; последующая народная сцена сопровождена указанием: «Молния, движение»[54].

Господство мелодрамы на русской сцене и ее воздействие на актерский стиль придет позже, в конце 1820-х годов.

19

К 1820-м годам театральную политику правительства определяла фраза из письма царя А.А. Аракчееву: «Я предпочитаю иметь дурной спектакль, нежели хороший, но составленный из наглецов»[55].

Обстановка в театральной дирекции этих лет привела, в частности, к отставке Шаховского и к инциденту, связанному с уходом А.А. Плещеева, который «оставил театр вследствие грубого письма к нему кн. Тюфякина». Директор театров П.И. Тюфякин, по словам П.А. Каратыгина, «напоминал собою наших удельных князей с их грубой татарщиной»[56]. Оценивая уход Плещеева, недолго прослужившего в театре великосветского музыканта и незаурядного актера-любителя, Вяземский писал А.И. Тургеневу: «Где русские начальники, умеющие ценить своих подчиненных? Право, без хвастовства сказать, мы все, сколько нас ни есть, – бисер в ногах свиней. Когда все поставится у нас вверх дном?». Тургенев соглашался: «В своем роде и Плещеева выход из дирекции подтверждает твое замечание о русских начальниках»[57].

Жесткие рамки, в которые были поставлены артисты, сказались в административном аресте молодого премьера В.А. Каратыгина и в преследованиях А.М. Колосовой, уже занявшей видное место в труппе, за ее жалобу, переданную лично царю[58]. Оба они могли пострадать из-за дружбы с Катениным, самым деятельным представителем «левого фланга»[59].

Ровная температура в зрительном зале насаждалась мерами административными при деятельном участии петербургского генерал-губернатора М.А. Милорадовича. «Гусарский офицер кн. Щербатов… аплодировал тем, кто ему нравились; граф Милорадович заметил это и послал к его эскадронному командиру приказ, чтобы Щербатов и прочие офицеры не всем аплодировали»[60], – отмечено в журнале-дневнике Андрея Каратыгина. Подобные распоряжения становились нормой. А.И. Тургенев сообщал Вяземскому из Петербурга, что за «гласное шиканье» на первом спектакле вновь созданной французской труппы

М.А. Милорадович. Рисунок А.С. Пушкина. 1819

[54] См.: ИРДТ. Т. 2. С. 285–286.

[55] Александр I – графу Аракчееву // Русская старина. 1873. № 7. С. 269; ср.: Там же. С. 576–577.

[56] Каратыгин 1970. С. 94.

[57] Остафьевский архив. Т. 2. С. 53 и 62.

[58] См.: Каратыгин 1970. С. 99; Танеев С.В. Из прошлого императорских театров. Вып. 2. СПб., 1886. С. 35–38.

[59] См.: Каратыгин 1970. С. 99.

[60] Цит. по: Лебедев В.А. Журнал театрального артиста Андрея Каратыгина // «О театре». Кн. 2. Л., 1927. С. 110.

«многим запретил либеральный Милорадович ходить в французский театр». Вяземский ответил: «Неужели все это не выведется на свежую европейскую воду? Авось, хотя бы разглашением их нелепостей проступит на лицах этих мертвецов холодный пот стыда». «Если правительство возьмет на себя управление театра, то кому же править государством?»[61] – отшучивался он тогда же.

Происходило изымание театра из-под общественного воздействия. Наиболее значительным среди эпизодов подобного рода была ссылка Катенина. Поводом для нее стали происшествия, сопровождавшие возобновление озеровской «Поликсены» 18 сентября 1822 года, в этот спектакль бенефициант П.И. Толченов «упросил» Е.С. Семенову впервые сыграть вместе с В.А. Каратыгиным. Каратыгин дебютировал в 1820 году под руководством Катенина, учеником которого стал еще в 1818 году после недолгих приватных занятий с Шаховским. Его первые роли (озеровский Фингал и Эдип в трагедии Грузинцова) выявили особенности создававшегося Катениным метода декламации, иного, чем тот, который культивировал Гнедич. Здесь допускалось большее разнообразие и в «сильных порывах страстей», и в выпуклости «переходов от одного чувства к другому», и в резкости переключений патетической речи «в самый даже простой разговор»[62]. Стих звучал экспрессивнее, суровее, контрастнее.

Возобновление «Поликсены» демонстрировало все три стиля исполнения трагедии, возникшие в петербургской труппе. Гармоничность сценического существования Семеновой (она играла Гекубу) отвечала методе Гнедича. Намеренная простота поведения Брянского (Агамемнон) и Вальберховой (Кассандра) восходила к урокам Шаховского. Каратыгин (Пирр) следовал динамическому стилю игры, разработанному Катениным, и строил роль на энергичных контрастах, встречая поддержку у сторонников Катенина и покоряя рядовых зрителей райка и партера. По окончании спектакля «вызваны были г-жи Семенова, Азаревичева и (благодаря партеру и райку) г. Каратыгин вместе; потом г-жа Вальберхова и Брянский»[63], и тогда Катенин из первого ряда кресел во всеуслышание заявил, что Азаревичевой (ей Семенова передала роль Поликсены) «не следовало выходить» и что выдвигать свою ученицу – «дерзость со стороны Семеновой». На другой день Милорадович запретил Катенину посещать спектакли Семеновой. В рапорте императору, находившемуся за границей, Милорадович сообщил, что «Катенин дерзок и подбирает в партере партии, дабы господствовать в оном», после чего Александр I распорядился выслать Катенина из Петербурга[64]. Катенин занимал в театральной жизни позицию, отличавшуюся крайней нетерпимостью. Сохранился отзыв Бестужева: «Надо постегать этого литературного диктатора Катенина. Мочи нет быть с ним вместе в театре: судит и рядит на весь театр всё и всех, так что хоть беги вон»[65]. Но меры, принятые против Катенина, были предупреждением своеволию «левого фланга» театральной залы.

Катенин был выслан 7 ноября 1822 года, а 14 декабря был сыгран «Сид» Корнеля в его переводе, самое яркое завоевание театра

[61] Остафьевский архив. Т. 1. С. 322, 324, 332. А.А.Жандр считал эти гонения первыми акциями правительства против декабристских кругов. Он, в частности, рассказывал: «Это была трудная, особенно для всех любителей театра, для всех театралов пора – конец царствования Александра I. Тяжела она была и для актеров. <…> Всё, говорю вам, что в то время ни касалось театра, было чрезвычайно трудно, за всем этим наблюдали, подглядывали, подслушивали. <…> Мы же принимали в театре самое горячее участие, мнение наше имело вес, и мы любили поставить на своем, но времена были такие, что я перестал ходить в театр вовсе; я был молод, горяч и, разумеется, не стерпел, если бы дирекция стала выставлять какую-нибудь бездарность за счет человека даровитого: вступился бы непременно и нажил бы себе хлопот» (Грибоедов в воспоминаниях 1980. С. 232, 234).

[62] Жандр А.А. О первых двух дебютах г. Каратыгина-младшего // Сын отечества. 1820. № 23. С. 175.

[63] Курганов А. Театр // Благонамеренный. 1822. № 43. С. 144. В дневнике А.В.Каратыгина сказано, что Азаревичеву «хотя и кричали [вызывали. – О.Ф.], но слабо». Ср.: Из дневника А.В.Каратыгина // Русская старина. 1880. № 10. С. 272.

[64] Цит. по: Кубасов Ив. Театральные интриги в 1822 году // Русская старина. 1901. № 11. С. 297–298.

[65] Воспоминания Бестужевых. М., 1951. С. 284.

декабристской поры. Исполнение В.А. Каратыгина было победой негласной режиссуры Катенина. Актер начинал роль «с живостью, пылкостью, свойственной летам Родриго», и завершал ее «твердостью и уверенностью в непобедимости своей». Диапазон его точно разработанных мгновенных реакций был огромен, смелость психологической деталировки и «прозаические» краски соединялись с использованием традиционных приемов декламации, когда текст адресовался непосредственно зрителю. Сцена «борьбы чувств в несчастных любовниках» была «лучшей в трагедии», Каратыгин и Вальберхова (Химена) «были достойны друг друга», «в продолжение всего явления рукоплескания не умолкали» – акценты были распределены с расчетом на открытую реакцию зрителей[66]. «Сид» шел совсем мало, но это не заслоняло масштабов победы. Строка в «Онегине»: «Там наш Катенин воскресил Корнеля гений величавый», – подразумевала «Сида», видеть на сцене которого ссыльному Пушкину не пришлось.

В те годы Каратыгину не нравились роли, где все «размеренно: голос, жесты, шаги, лицо»; он признавался: «Играть с связанными руками я не мастер»[67]. В 1824 году он впервые сыграл шекспировского Гамлета (в переделке С.И. Висковатова); Аксаков называл исполнение «торжеством актера», «лучшие места были видение тени отца», «ужас, отчаяние выражал он [Каратыгин] несравненно». Но в целом роль была воспринята актером рационалистически, как героическая (стихия трагического гнева, которой когда-то наполнял эту роль Яковлев, была чужда

В.А. Каратыгин в роли Гамлета.
Гравюра из альманаха «Русская Талия на 1825 год»

Каратыгину). «Дарование чудное, теперь еще грубое, само себе безотчетное, дай Бог ему напитаться великими образцами»[68], – писал в 1824 году о Каратыгине Грибоедов. Стремление уйти от безотчетности станет в ближайшие же годы руководящим побуждением Каратыгина и превратит его в выдающегося мастера, способного под влиянием обстоятельств – всматриваясь в «образцы», прислушиваясь к знатокам и оглядываясь на зрителя – не раз менять стиль игры и пересматривать вчерашние решения.

Тем же подходом к исполнению трагедии пыталась овладеть А.М. Колосова, дебютировавшая в сезон 1818/19 года и после первых спектаклей перешедшая от Шаховского к Катенину. Резонанс ее дебютов иронически прокомментировал Пушкин. В ее игре «частые слишком сильные движения лица, частые слишком резкие жесты», «резкие вскрикивания» сочетались с общим «однообразным напевом» речи, исчезавшим тогда, когда следовало «дать волю чувствам»[69]. Трагическим

[66] *Ис-в И. Критика. Разбор перевода корнелиевой трагедии «Сид» с кратким замечанием на представление оной // Благонамеренный. 1823. № 15. С. 197, 204, 208.*

[67] *Каратыгин В.А. Письма его к П.А.Катенину // Русская старина. 1880. № 10. С. 287.*

[68] *Грибоедов 1988. С. 497.*

[69] *См.: N N [Гнедич Н.И.]. О втором представлении трагедии «Горации» // Сын отечества. 1819. № 39. С. 279; Пушкин Т. 7. С. 10.*

А.М. Колосова.
Литография В.В. Баранова. 1821

темпераментом она не обладала, попытка соревнования с Семеновой свелось к подражанию ей. После поездки в Париж и знакомства с французской актрисой А.-Ф. Марс Колосова сосредоточилась на комедии. Пьесу Скриба и Мельвиля «Валерия, или Слепая» из репертуара Марс для Колосовой по ее просьбе в 1823 году перевел смягченной разговорной прозой Жуковский, не поставивший своего имени на афише («не хочу выезжать на сцену в пустом переводе посредственной комедии»[70]). «Европейская актриса во всей силе слова. Я не полагаю в ней возвышенного дарования; она не создаст роли, но образованностью своею она точно создание на русской сцене комической», – писал Вяземский, увидев Колосову в роли Селимены («Мизантроп»)[71] . Грибоедов судил строже: «В комедии могла бы быть превосходна, <…> только кривляет свое лицо непомерно, передразнивает кого-то, думаю, что Мариво [Марс?]; потому что пленилась ее игрою, как сама мне сказывала, собственную природу выпустила из виду и редко на нее нападает»[72].

20

Вернувшаяся в 1822 году в театр после почти двухлетнего отсутствия Е.С. Семенова с одинаковой внутренней свободой играла Медею и свои ранние «нежные» роли[73]. В «Медее» прежний рисунок получал удвоенную яркость, возрастала власть актрисы над зрителями. «Чувствовали мы истинную прелесть ужаса!»[74] – признавался один из них. В большом монологе Медеи (видение встреч, которые ждут ее в загробном мире) условность монологической формы позволяла актрисе ступень за ступенью погружать зрителя в бездонный ужас, под гнетом которого билась душа Медеи. Подобной открытости страстей потребует вскоре романтическая драма, но ей не понадобятся присущие Семеновой художественное равновесие и нерушимость классических форм. Моину в «Фингале» Семенова продолжала играть по-прежнему юной, храня лирическую стихию, создавшую когда-то успех трагедии Озерова; но внутренняя линия роли становилась конкретнее, яснее проступали простосердечная доверчивость Моины к отцу, открытость в любви к Фингалу, наполнявшей Моину счастливой гордостью за избранника, неверие в возможность вероломства[75].

Если прежде в ролях Клитемнестры и Медеи внешний прием был закреплен, то теперь безупречная внешняя форма рождалась заново на каждом спектакле, диктуемая живым потоком душевных движений. «Сия превосходная актриса умеет разнообразить и, можно сказать, оттенивать игру свою при каждом

[70] *Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1960. Т. 4. С. 557.*

[71] *Остафьевский архив. Т. 3. С. 86.*

[72] *Грибоедов 1988. С. 504–505. По смыслу письма имя драматурга Мариво следовало бы заменить именем актрисы Марс, это либо описка (шутка?) Грибоедова, либо неточное чтение первого публикатора; автограф цитируемого письма неизвестен.*

[73] *См.: Яковлв М-л [М.А. Яковлев]. Театр // Благонамеренный. 1822. № 46. С. 252. В 1824 г. при возобновлении для очередного бенефиса Семеновой старой трагедии С.Н.Глинки «Сумбека» возникла серия рисунков О.А.Кипренского, запечатлевших актрису и в минуты грозных всплесков темперамента волшебницы Сумбеки, и в моменты, когда зреет сгущающаяся трагическая ситуация, и в «тихие» минуты сценического существования, неомраченной, по-девичьи открытой. См. с. 210.*

[74] *-ин. [А.П. Очкин]. Письмо к Н.М. Я-ву // Благонамеренный. 1823. № 19. С. 55.*

[75] *Яковлв М-л [М.А.Яковлев]. Театр // Благонамеренный. 1822. № 46. С. 249–252.*

представлении так, что заметив в одном из них некоторые места, сказанные ею с отличным чувством и выразительностью, в следующем представлении мы находим в той же роле новые красоты, новые источники наслаждений»[76], – восхищенно писал О.М. Сомов. Наделенная редкостным даром легко и надолго возгоравшегося сценического переживания Семенова также легко подчинялась законам гармонической классицистской формы. И в речи, и в пластике форма в поздних выступлениях актрисы рождалась заново с той же непосредственностью, с какой развертывалась живая логика страстей.

В игре Семеновой равно восхищали «все средства, которыми наделила ее природа», и «все то, что придало ей искусство». В связи с «Медеей» А.Н. Очкин писал, что Семенова черпает средства выражения не в «мире нравственном», но в «мире фантастическом»[77]. Именно там, в фантазии, в воображении – а не в собственной психике, не в повседневности – актрисе удавалось «силою своего гения найти краски, чтобы живописать его [внешний и внутренний облик трагической героини] уму изумленного зрителя». Погружаясь в «мир фантастический», Семенова поступала так, как того требовала от трагической актрисы высокая традиция классицизма, как повелевала классицистская поэтика. Торжествовала абстрагирующая художественная воля, которая позволяла видеть развитие страстей – их взлет и угасание – вне конкретного исторического времени и вне конкретных географических пространств, в вечности, и, заново воскрешая их, проживать на сцене их неизменяемую сущность.

Если искания Яковлева, скончавшегося в 1817 году, вспоминались теперь как безотчетные, то Семенова, казалось, поднимается – благодаря Гнедичу – к осознанному владению важнейшими принципами трагического: «Какие глубокие трагические соображения в ней открываются <…>. Вся теория со всеми таинствами искусства, кажется, раскрыта для г-жи Семеновой»[78], – писал в 1822 году П.А. Плетнев, утверждая, что крупнейшим из русских актеров, даже Дмитревскому и Крутицкому «недоставало изучения своего занятия», и что оно поведет Семенову «к дальнейшим открытиям и познаниям всех тайн искусства».

Роль Федры (1823) стала вершиной воплощения классицистской трагедии на русской сцене, итогом многолетних усилий Гнедича и свидетельством неисчерпаемых возможностей актрисы, но оказалась завершением этой нежданно оборвавшейся линии репертуара.

О глубине постижения замыслов Расина, достигавшейся Семеновой, и о культивируемом Гнедичем отборе внешних и внутренних красок (благодаря которому развитие страсти представало в сверхиндивидуальной общечеловеческой сущности и в прекрасных – по ясности линий – внешних проявлениях) позволяет судить статья, излагавшая позиции руководителей спектакля:

«Страсть Федры не произвольна: Венера вселила оную <…>. Сила высшая заставляет ее беспрестанного говорить и делать то, что ее совесть беспрестанно осуждает. Добродетельная по сердцу своему, но преступная по воле божества, Федра с первого появления на сцену возбуждает сострадание: она

[76] Сомов О.М. Театр // Сын отечества. 1822. № 15. С. 37.

[77] -ин. [А.П.Очкин]. Письмо к М.П.Луну // Благонамеренный. 1822. № 18. С. 187.

[78] Плетнев 1822. С. 233.

преступница несчастная. Любовь ее пламенна, непобедима, как только может быть любовь, возженная Венерою, но и страдание Федры не менее добродетельно: жесточайшие страдания прекращают ее жизнь. Беспрерывная борьба добродетели и порока, любви и угрызений совести <…> должна быть в продолжение всей роли чувствительна для взора и сердца зрителей. <…> В роли Федры заключаются все бури любви пламенной, все терзания страсти преступной, всё, что любовь имеет восхитительного, трогательного и мучительного: трепещущую робость, стыд, забвение самой себя, жар, сладострастие, исступление, угрызения и отчаяние. <…> Изучение чрезвычайно глубокое нужно, чтобы успеть выразить все эти различные страсти, которые, истекая из одной причины, требуют беспрерывной перемены в тонах голоса, в лице, в положении тела, не позволяя между тем, чтоб основание характера изменено было. Самые суровые страсти, восстающие в душе Федры, <…> не должны помрачать лице Федры чернотой страстей Медейных. <…> Но более всего чувство стыда требует в роле сей разнообразия и оттенков»[79]. Статья излагала задачи, стоявшие перед Семеновой, потому и упомянуто, что для Федры неприемлемы краски, найденные для Медеи. Этот документ свидетельствует, что театр начала 1820-х годов нуждался в режиссере-поэте, способном развернуть тончайший поэтический анализ психологии страстей и вести актера к утонченной разработке роли.

Расиновская ситуация была прожита актрисой исчерпывающе. Прекрасную и разрушительную страсть Федры актриса раскрывала с той же конкретностью, что и гнев ее, муки совести, стыд. Стилистическая безупречность исполнения сочеталась с точностью развития психологических линий роли. Семенова погружала зрителей в «раздор души надменной с бунтующими чувствами», в «волнение противоположных страстей» – «любви и оскорбления, стыда и ненависти». Медлительный внешний рисунок роли сохранял расиновскую строгость и был в абсолютном подчинении у неуклонно развивавшегося – и тоже замедленного – внутреннего рисунка. Светлые «движения любви и страсти» получали особую выразительность, завершалась роль «глухим воплем души, растерзанной безнадежностью», – в финале Федра появлялась «изнеможенная пожирающим ее ядом и грызениями совести», «постепенное ослабление и перерыв голоса, неровное, томительное дыхание» становились выражением того, как «душа медленно отлетала от страждущего тела»[80].

В рецензии Сомова сказано о продемонстрированном премьерой «Федры» совершенстве всех компонентов спектакля: «Превосходная игра главного действующего лица, совершенное по способностям и возможностям каждого действие многих лиц, второстепенных и вспомогательных, сцена, хорошо *составленная* и *обставленная*, без сомнения, дают сему спектаклю одно из самых первых мест в летописях русского театра». Ссылаясь на суждения знатоков, Сомов утверждал, что пьеса «была представлена на русском театре в этот раз несравненно лучше, нежели на первом французском».

[79] Анонимная статья «Общие замечания о роли Федры расиновой», содержащая разбор действенной линии роли и требования к ее внешнему рисунку, сохранилась в архиве Дирекции театров. Ее автором несомненно был Н.И. Гнедич. Опубл.: Танеев С.В. Из прошлого императорских театров. Вып. 2. СПб., 1886. С. 26-27.

[80] См.: Сомов О.М. Российский театр // Сын отечества. 1823. № 46. С. 247–250.

Е.С. Семенова. Рисунок О.А. Кипренского. 1824

Каратыгин в роли Ипполита был «разнообразнее, полнее обыкновенного», «в голосе его не было ни крика, ни взвизгивания, какими прежде он иногда портил свою декламацию; телодвижения его были благороднее и не слишком размножаемы». Брянский (Терамен) в знаменитом монологе последнего акта выполнил стилистические задания Расина («смерть Ипполита рассказана им превосходно», «он с особенною выразительностью произносил стихи, отличающиеся подражательной гармонией, изображающие быстроту действия или глубокое чувство горести»[81]). Влияние Гнедича возрастало, Шаховской был официально в отставке и уже не интересовался трагедией, Катенин – в ссылке. Ученики Шаховского и Катенина работали в «Федре» по методу Гнедича: Брянский был внимателен к форме стиха, Каратыгин уходил от кричащего сопоставления красок и научился «оттенять <…> разительнейшие слова и выражения без особенного напряжения голоса»[82]. Спектакль достигал точности в воплощении поэтической структуры пьесы, – стихи последнего монолога Тезея («Все ненавистно мне, и самый дар богов…») у Толченова «вырвались из груди его болезненными стонами».

В предыдущие годы множились нарекания на несоорганизованность трагических спектаклей[83]. Теперь показы трагедий, к которым имел отношение Гнедич («Федра», «Танкред», «Ифигения в Авлиде»), отличала общая погруженность в ход трагических событий, профессиональное внимание актеров друг к другу. Рецензируя очередное

[81] *Там же. С. 242, 250, 254.*

[82] *И.Ч. [И.Б.Чеславский]. Замечания на игру г. Каратыгина в трагедии «Ифигения в Авлиде» // Благонамеренный. 1823. № 18. С. 376.*

[83] *«Мы не имеем почти ни одной трагедии, где бы все играли сносно: один-два человека трогают, а другие смешат – и целая пиеса нисколько не действует на сердце зрителя» (Любитель театра. Театр // Благонамеренный. 1821. № 19–20. С. 84). «У нас вообще в разыгрывании трагедий весьма мало единства: каждый актер думает только о своей роли и вряд ли эти господа и обдумывают целую пьесу, а от этого она никогда не может иметь полного действия» (Любитель театра. Театр // Благонамеренный. 1822. № 16. С. 120–121).*

представление «Танкреда», Д.Н. Барков вслед за похвалами Семеновой и Каратыгину писал: «С удовольствием заметили мы в представление сие, что и прочие актеры старались даже не весьма значительные роли сыграть как должно, и сие производило сильное влияние на зрителей. <…> Ровность игры их, согласие целого (ensemble) суть единственные причины успеха пьесы»[84]. В разборе очередного представления «Ифигении в Авлиде» И.Б. Чеславский фиксировал сложно разработанную реакцию Каратыгина–Ахилла на весть о судьбе Ифигении и далее писал: «Все прочие актеры, не говоря уже о г-же Семеновой, соответствовали ему в положениях своих, и разительная картина этого явления представлена была совершенно»[85].

Очевидность этих достижений давала Гнедичу право от имени Семеновой писать в дирекцию о необходимости должности «дирижера», которой руководил бы исполнением стихотворной трагедии. Вопрос организации спектакля был поставлен им исчерпывающе:

«Как лучшее музыкальное сочинение не может быть хорошо разыграно искуснейшим оркестром без общего соглашения, без управления дирижера, приготовившего гармонию репетициями, на коих согласил он особенную игру каждого в игру общую и управляет ею в действии, так и драматическая пьеса при лучшем сочинении и соответственном каждой роле таланте действующего не может иметь успешного хода, не получив общего согласия. Игра и движения каждого, даже последнего актера должны быть приготовлены таким образом, чтобы ход его роли содействовал ходу всей пьесы. <…> Число репетиций не пособляет порядку: они служат только затвержению ролей, если не управляются таким человеком, который бы каждому действующему, имеющему даже малейшее влияние на ход пьесы, объяснил: кто он, зачем он на сцене, с каким лицом говорит, где его место, как он входит, выходит и управлять голосом должен, который бы заботился о соответствии декораций, костюмов, действии статистов, словом, поставил пьесу в надлежащий, безошибочный, правдоподобный ход»[86].

Письмо формулировало опыт, накопленный в спектаклях 1823 года (до возвращения Шаховского на службу в театр в 1824 году), а появилось оно в 1826 году, после удаления Шаховского из Петербурга. Оно датировано 23 февраля 1826 года; последовала переписка дирекции с «придворной актрисой Катериной Семеновой», длившаяся до 1 мая, когда Семенову известили, что спектаклями стихотворной трагедии будет руководить «директор Остолопов». Поэт и стиховед Н.Ф. Остолопов недолго прослужил в театре и не погружался в технические проблемы актерского мастерства.

Метод Семеновой воспринимался как принципиальное достижение национальной актерской школы. Подчеркивая, что в ее творчестве «природа и искусство соединились», наблюдатель писал: «У нее должны учиться молодые наши артисты, которые думают, что для актера довольно одних только чувств»[87].

21

В 1823 году в Москве П.С. Мочалов (1800–1848) впервые сыграл

[84] *Д. [Д.Н.Барков]. Санктпетербургский театр // Сын отечества. 1823. № 9. С. 79.*

[85] *И.Ч. [И.Б.Чеславский]. Замечания на игру г. Каратыгина в трагедии «Ифигения в Авлиде» // Благонамеренный. 1823. № 17. С. 320.*

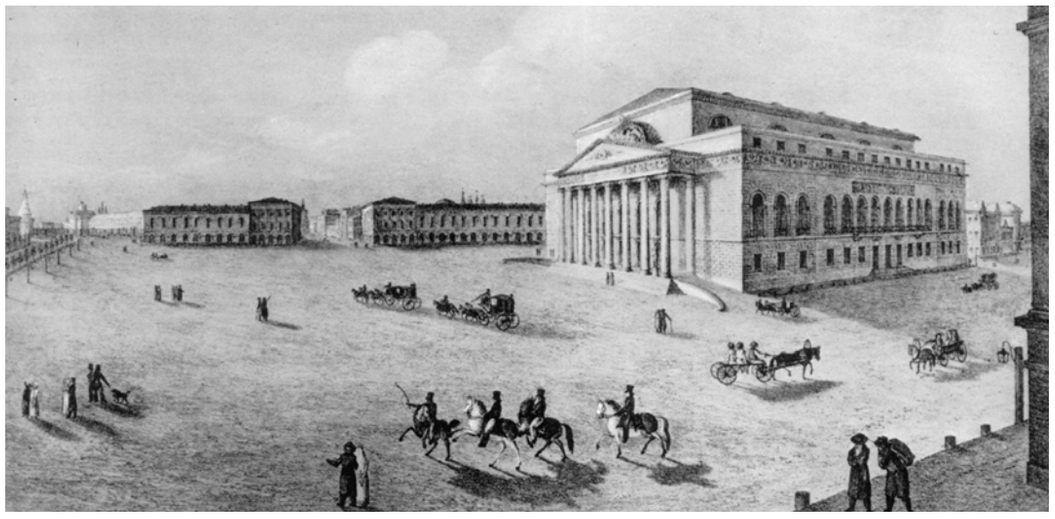
[86] *«Мнение актрисы Катерины Семеновой об улучшении драматических представлений». Публикация А.Я.Альтшуллера // Театр. 1952. № 11. С. 139–140. См. также: Танеев 1885–1886. Вып. 3. С. 11–12; Вып. 2. С. 50–52; Медведева 1964. С. 263–265 и 295–296.*

[87] *См.: Любитель театра. Театр // Благонамеренный. 1822. № 5. С. 197.*

шекспировского Отелло (в обработке Дюсиса, переведенной Вельяминовым), и его исполнение было воспринято как рождение актера-трагика, готового во имя импровизационной свободы сценического существования отринуть любую выверенность приемов и предварительный расчет. Не было сомнений, что Мочалов «долго думал о своей роли и много соображал, оттенив каждую мысль приличным выражением», но на сцене во время действия намерения актера, казалось, полностью растворялись в стихии вольно льющегося сиюминутного творчества. Без опоры на опыт предшественников и при отрешенности от сделанного ими актер был самостоятелен во всем – и в масштабах восприятия роли, и в ощущении каждой ситуации, и в каждом из непреднамеренно рождавшихся технических приспособлений. Его актерский аппарат казался безукоризненно гибким и едва ли не всемогущим в своей отзывчивости, а внутреннее наполнение ключевых ситуаций происходило с мгновенным проникновением в их суть. Могло казаться, что именно такое стихийное сиюминутное творчество отвечает природе Шекспира – безусловной правдой переживаемого в данную минуту и независимостью от правил и школы. «Скажу странность, но может быть справедливую, что в такой пылкой роли, каков Отелло, актеру нельзя всего придумать заранее; находясь на сцене, гармонируя с игрой прочих, тут только рождаются эти неожиданные порывы чувствительности, – эти выражения непридуманные, но изливающиеся прямо из сердца, потрясающие нашу душу, и которые нельзя ни заучить, ни приобрести трудом или навыком»[88], – писал не скрывавший своего потрясения зритель. Столь же безоглядно Мочалов отказывался тогда от декламационного напева – его «пламенный, дикий, страшный» Отелло даже в минуты аффектов «говорил так, как бы сказал человек, увлеченный страстью».

Мочалов, как правило, с юности твердо учил роли, но не закреплял

[88] См.: Любитель театра. Замечания на представление шекспировской трагедии «Отелло» на императорском московском театре // Благонамеренный. 1823. № 20. С. 105–106, 108.



Театральная площадь в Москве. Гравюра. 1830-е годы (?). Выполнена на основе гравюры Д. Аркадьева (1824). См. Вопросы театра. 2009. № 3–4. С. 214.

П.С. Мочалов в роли Фингала из трагедии В.А. Озерова «Фингал». Литография Н.В. Баранова. Из «Драматического альбома на 1826 год»

их внешний рисунок, не «пробовал их интонациями, позами, движениями»[89], оставляя все это на волю вдохновения. Арсенал его технических средств был огромен, но его актерская техника в удачные спектакли казалась самопроизвольно рождавшейся заново. Развертывание его замыслов на сцене – если оно не встречало внешних или внутренних препятствий – становилось захватывающим зрелищем непредсказуемого творческого акта. «Вообще, игра г. Мочалова, отдельно взятая, сама по себе есть уже, если можно так выразиться, поэма загадочная, представляющая борьбу его таланта с препятствиями природы и часто не прежде, как в конце, и не иначе, как внезапно, являющая торжество его»[90], – писал в 1833 году один из зрителей. Внешнюю технику Мочалов ставил в абсолютную зависимость от внутренней, всемогущество которой ощущал с предельной чуткостью и вне которой не ценил театра, но ключ к ней ему удавалось найти далеко не в каждом спектакле. Таков

[89] Павел Степанович Мочалов. Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. Современники о Мочалове. М., 1953. С. 68-69.

[90] Любитель театра. Письмо об игре г. Мочалова на петербургском театре // Молва. 1833. № 82. С. 326.

был присущий ему – и осознанный им – способ существования на сцене. В конце жизни он попытался изложить на бумаге, что такое с его точки зрения «верная или умная игра». Он не отрицал ни пользы образования («хорошее образование – важное пособие для артиста»), ни необходимости в каждой роли рассмотреть «намерение сочинителя», «постигнуть характер представляемого лица и войти в разные его положения», не отрицал пользы бесед с «людьми просвещенными», но основной залог «верной или умной игры» видел в способности актера на сцене «почувствовать сильно минуту своего положения» и «заставить забыться зрителя». Важнейшими свойствами актера он считал «глубину души», «пламенное воображение» и прежде всего «дар представить [то], что сам чувствует в душе, и воображению зрителя». Этот дар он воспринимал как «главную часть и украшение таланта». «Как бриллиант между драгоценных камней игрою своей делится с ними и своим прелестным огнем украшает их, так этот высокий дар дает жизнь прочим способностям»[91], – утверждал он. Мочаловский метод работы – в своих открытых противоречиях, в ставке на «пламенное воображение» и в незнании путей к управлению воображением – наложил ярчайший отпечаток на развитие русской актерской школы.

22

М.С. Щепкин дебютировал в Москве в сентябре 1822 года и вошел в московскую труппу в 1823 году.

Он с 1805 года играл на провинциальных сценах и прошел почти через все типы театров, которые знала провинция. Сын крепостных (его дед принадлежал к духовному званию и был закрепощен в нарушение законов, отец управлял господскими имениями), он в отрочестве дебютировал в любительском ученическом спектакле в Судже (играл комическую роль с переодеванием во «Вздорщице» Сумарокова) и участвовал в домашних спектаклях, эпизодически устраивавшихся в поместьях его господ. В 1805 году он вошел в небольшую курскую труппу братьев Барсовых, типичную для тех городов средней России, где зимовали окрестные помещики: давая спектакли от случая к случаю, эти театры могли существовать лишь потому, что по воле меценатов даром получали помещение, а большинство актеров и музыкантов, оставаясь крепостными, служили также даром, по воле господ, имевших в прошлом собственные театры. К 1816 году эта труппа угасла, и Щепкин вступил в неустойчивую коммерческую труппу И.Ф. Штейна и О.И. Калиновского, кочевавшую по южной России. В 1818 году ее лучшие актеры перешли в полтавский театр, возникший по воле малороссийского генерал-губернатора Н.Г. Репнина. Этот театр был подобен наместническим театрам, которые появлялись во второй половине царствования Екатерины II в резиденциях наместников, уровень спектаклей здесь был выше, чем в коммерческих театрах. Жизнью труппы руководил украинский писатель И.П. Котляревский. При участии Репнина и членов ранних декабристских организаций (С.Г. Волконский, М.Н. Новиков), а также масонской ложи «Любовь к истине» на собранные по подписке деньги Щепкин был освобожден от крепостной зависимости и избежал

[91] См.: Мочалов 1953. С. 68–69.

угрозы попасть в орловскую труппу самодура С.М. Каменского, скупавшего лучших крепостных актеров. Но в Полтаве не существовало публики, способной поддержать театр; случалось, играли лишь для Репнина и немногих его подчиненных, и потому полтавский театр, как и курский, «скорее мог быть назван барской забавой, нежели общенародным зрелищем». После его распада Щепкин в 1821 году вернулся в бродячую труппу Штейна, которая тогда ненадолго осела в Туле, где рассчитывала (как часто бывало в «дворянских» городах) не на сборы, а на пожертвования дворянства[92].

В этих театрах складывался актерский метод Щепкина. Его репертуар был огромен, успех сопутствовал ему и в шутовской роли Бабы Яги в одноименной комической опере Д.П. Горчакова и в требовавшей высокого пафоса роли Первосвященника из озеровского «Эдипа в Афинах». В ярмарочных спектаклях он дурачился по-скоморошьи (об этом рассказал видевший его в 1810 году на Коренной ярмарке И.М. Долгорукий). В том же году в любительском «благородном спектакле» в одном из богатейших южных поместий Щепкин увидел князя П.В. Мещерского, незаурядного актера-любителя, в роли скупца Салидара («Приданное обманом» Сумарокова). Эта встреча познакомила Щепкина с ценнейшими тенденциями актерского искусства 1800-х годов и заставила ощутить, что «искусство настолько высоко, насколько близко к природе»[93]. Уходя от элементарного ремесла, он на протяжении 1810-х годов выработал изощренную технику, которая обеспечивала ему власть над зрителем, – умел пользоваться сценической карикатурой, имитировать знакомых, играть на быстрых внешних и внутренних переключениях. Условия провинции сосредотачивали его внимание на комедии. В 1840-х годах В.Г. Белинскому казалось, что сложись жизнь Щепкина иначе, трагические роли – вплоть до короля Лира – были бы доступны ему. Высшим достижением Щепкина в провинциальные сезоны стали написанные для него И.П. Котляревским лирико-комедийные роли Чупруна в «Москале-чаривнике» и Макогоненки в «Наталке-Полтавке». Стилистически и по духу они предвосхищали персонажей гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

В Москве Щепкин сразу легко закрепил за собой место «первого комического актера для ролей характерных в так называемых высоких комедиях <…> и вообще для представления самых трудных комических лиц»[94]. Высшим образцом комедийного театра для кокошкинского круга оставался Мольер. Кокошкин гордился своим переводом и постановкой «Мизантропа» (1815). По обычаю он русифицировал имена персонажей, но добился успеха в ориентации на стиль исполнения Мольера в Комеди Франсе. Над его страстью учить русских актеров играть по-французски Шаховской посмеивался, но в итоге его усилий С.Ф. Мочалов смог раскрыть «пламенную и чувствительную душу» Крутона (Альцеста), а М.Д. Львова-Синецкая (Прелестина-Селимена) передала «оттенки и изгибы дикции кокетки высшего общества»[95]. Арнольф в мольеровской «Школе женщин» (1825) стал одной из первых московских побед

[92] См.: М.С. Щепкин. Жизнь и творчество. М., 1984. Т. 1. С. 20–21; Т. 2. С. 238. Далее: Щепкин.

[93] Там же. Т. 1. С. 105.

[94] Там же. Т. 2. С. 4.

[95] Драматический альбом. М., 1850. С. 47.

М.С. Щепкин. Портрет работы В.А. Тропинина. 1826. Подлинник утрачен. Фотография портрета, выполненная в 1895 г. для журнала «Артист», но неопубликованная из-за краха издания, ныне в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

Щепкина. Большую комедийную роль актер строил на драматическом подтексте, исполнение разворачивалось «в переломе страстей, в быстрых переходах от гнева к спокойствию, от радости к отчаянию, от умиления к бешенству». Щедрость стремительно развертывавшегося психологического рисунка актер соединял с энергично прочерчиваемой эволюцией образа, и зрители, смеясь над Арнольфом, не могли «не пожалеть о несчастном положении старика». Щепкин вел роль «разговорным тоном», но точно следовал стилю перевода Хмельницкого, и даже в огорчениях его Арнольфа не покидала склонность к остротам[96].

[96] *Щепкин. Т. 2. С. 7.*

Способность оставаться интересным для зрителей в каждое сценическое мгновение и управлять их вниманием до финала событий Щепкин выработал еще в провинции. Уже тогда он умел «схватить сущность лица и передать ее посвоему»[97].

Лучшие среди его бесчисленных водевильных ролей отличались стройностью иронического замысла и полнотой перевоплощения почти не менявшегося внешне актера. В «Хлопотуне» (1824) А.И. Писарев по какому-то французскому образцу сочинил для Щепкина роль добряка-непоседы Репейкина, отдаленно похожего на Кочкарева из гоголевской «Женитьбы», написанной много позже, – он азартно вмешается в чужие дела, невзначай обездоливает самого себя, но уходит со сцены таким же кипучим, каким пришел. Увидев «Хлопотуна» в конце 1830-х годов, в совсем другую эпоху, Белинский был пленен «радужной, блестящей игрой ума»[98], светившейся и в тексте, и в том, как вел роль Щепкин – в «Хлопотуне» жила мажорная радость творческой игры и светлое приятие жизни, окрасившие многие явления искусства начала 1820-х годов.

В драматических опытах А.И. Писарева (1801–1828), служившего при московской дирекции, сказались противоречия, которые были присущи ее руководителям, возлагавшим на юного драматурга немалые надежды. Писарев работал продуктивно, легким стихом он писал так же свободно, как гладкой прозой, желчь в сразу запоминавшихся водевильных куплетах редко выдерживал в должных пропорциях. Его переводы-переделки пользовались вниманием, их любили и в зрительном зале, и за кулисами. Дорожа этим, он вопреки завышенной самооценке оказался в подчинении у навыков актеров и публики.

Его дебютом был «Лукавин» (1823), стихотворная переработка «Школы злословия» Р. Шеридана, выполненная по старинному переводу И.М. Муравьева-Апостола, когда-то русифицировавшего пьесу. Писарев как бы сделал ее новую режиссерскую редакцию, что не раз делали в Петербурге молодые друзья Шаховского. Легкость языку и развитию действия он сообщил очевидными адаптациями, в сюжете проступила схема общих мест, стихию просторечия сменила грамотная фраза. Стилистическая сглаженность «Лукавина» ценилась в кокошкинском кругу, – считалось, что благодаря ей исполнители «были на сцене не артистами только, а лицами, ими представляемыми»[99].

В союзе с М.А. Дмитриевым Писарев вел войну эпиграмм против Грибоедова и Вяземского после

[97] *Там же. С. 271.*

[98] *Белинский В.Г. О драме и театре. М., 1983. Т. 1. С. 223.*

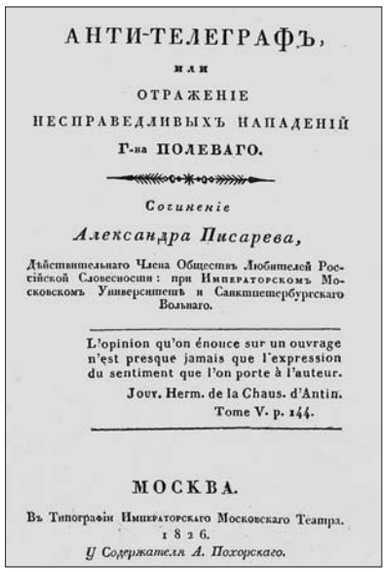
[99] *Драматические прибавления к журналу «Московский вестник». 1828. № 8. С. 395. Тем же путем появился водевиль Писарева «Забавы калифа» (1825), поновление комической оперы Д.П. Горчакова «Калиф на час».*

М.Д. Львова-Синецкая. Литография К. Гампельна. Из издания комедии-водевиля Э. Скриба, Ж.-Ф. Локруа и Ж. Жабо де Буэна в переводе Д.Т. Ленского «Крестная маменька», М., 1831

Н.А. Полевой. Портрет работы Людвига. 1833

премьеры их водевиля «Кто брат, кто сестра, или обман за обманом» (1824). Водевиль был сочинен по просьбе Кокошкина для бенефиса Львовой-Синецкой, ей назначалась роль с переодеванием: ее героиня перед старшим братом мужа появлялась попеременно юным гусаром и его сестрицей; сказался опыт работы Грибоедова с Шаховским над «Своей семьей», но развитие сюжета велось шутливее, с открытой условностью; краски места действия (польская почтовая станция) были поданы с юмором. Войны водевиль не стоил, но эпиграмм появилось более тридцати, больше, чем вокруг «Урока кокеткам» в 1815 году при рождении «Арзамаса». Серьезного противостояния позиций они не обнаруживали (в отличие от завязавшейся тогда же журнальной полемики «классика» М.А. Дмитриева с «романтиком» Вяземским), хотя перестрелка велась в антрактах на глазах зрительного зала – некий «пустейший человек» на очередном спектакле получал в директорской ложе эпиграммы Писарева и Дмитриева, доставлял их в кресла Грибоедову и Вяземскому, затем переправлял ответы из кресел в ложу[100]. Друзья Вяземского и Грибоедова полагали, что те напрасно тратят силы. В молодости Грибоедов ценил подобную тактику литературной борьбы[101]. Но год спустя, к 1825 году его позиция изменится. При публикации фрагментов «Горя от ума» и распространении пьесы в списках война эпиграмм грозила вновь разгореться параллельно вспыхнувшей журнальной полемике, и теперь Грибоедов оценивал подобные стычки – да и журнальную перепалку – как затянувшееся «младенчество» их участников и всей художественной жизни («Борьба ребяческая, школьная. Какое торжество для тех, которые от души желают, чтобы отечество наше оставалось в вечном младенчестве!!!»[102]).

В 1825 году Писарев потерпел поражение в полемике с издателем «Московского телеграфа» Н.А. Полевым, который «был тогда в апогее своей славы, и



АНТИ-ТЕЛЕГРАФЪ,
или
ОТРАЖЕНІЕ
НЕСПРАВЕДЛИВЫХЪ НАПАДЕНІЙ
Г-на ПОЛЕВАГО.

Сочиненіе
Александра Писарева,

Дѣйствительнаго Члена Обществъ Любителей Россійской Словесности: при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ и Санктпетербургскаго Вольнаго.

L'opinion qu'on énonce sur un ouvrage n'est presque jamais que l'expression du sentiment que l'on porte à l'auteur.
Jouv. Herm. de la Chaus. d'Antin.
Tome V. p. 144.

МОСКВА.
Въ Типографіи Императорскаго Московскаго Театра.
1826.
У Содержателя А. Похорскаго.

«Анти-телеграф». Титульный лист полемической брошюры А.И. Писарева, направленная против Н.А. Полевого. 1826

[100] См.: Эпиграмма и сатира. Из истории литературной борьбы XIX века. Т. 1. М.–Л., 1931. С.185; Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998. С. 221–222.

[101] В 1817 г. на мелкие замечания М.Н.Загоскина о стиле «Молодых супругов» Грибоедов ответил злой «фарсеею» (памфлетом) «Лубочный театр» и веселился, наблюдая, как ее читали «в театре во всех углах» по копиям, размноженным его приятелями (Грибоедов. С. 446).

[102] Грибоедов. С. 516.

большинство публики было на его стороне»[103]. Писарев включил в куплеты водевиля «Три десятки» стихи: «Всем мил цветок оранжерейный, / И всем наскучил полевой», – и был освистан. Полевой был убежден, что водевильный репертуар Писарева лишает Малый театр масштабных задач, и в споре с ним задумал для Мочалова перевод шекспировского «Гамлета», осуществленный в середине 1830-х годов.

После ранней смерти Писарева его друзья (помнившие, что в конце жизни он вынашивал многообещающие замыслы) соглашались, что его дарование разошлось на пустяки. С.П. Шевырев признался, что не принимал ни поверхностного тона его водевилей, ни того, что Писарев «обрабатывал в них характеры по ролям и способностям известных артистов», тогда как следовало бы ему «стоять выше своих актеров», «увлекать за собой и их, и самую публику, не потворствовать им, а быть их наставником»[104].

Приобретая все большую техническую виртуозность, театр первой половины 1820-х годов ждал от драматургии нового духовного наполнения. Ниже литературного уровня эпохи была драматургия даже таких репертуарных авторов, как Писарев и Шаховской.

23

В первой половине 1820-х годов Шаховской горячо принял провозглашенные романтизмом принципы свободы художника и реабилитацию духовного опыта человечества в его историческом и эстетическом многообразии. Свободу он понял как право на эклектизм. Все эпохи открылись его взгляду как равно прекрасные, он оценил обозначившиеся резервы театральной выразительности, подчинясь заново слагавшейся мере театральной условности.

Его рыхлые спектакли и прежде часто строились как мозаичные цепи номеров, разных по эффекту воздействия. Наследуя волшебной опере и обстановочной мелодраме, Шаховской со времен «Русалки» с переменным успехом культивировал праздничную перенасыщенность зрелища в переделках чужих пьес и собственных композициях, таких как «Чертов увеселительный замок» (1810) или «Карачун» (1816, в нем действовали потомки персонажей «Русалки»). Теперь ухищрения постановочной занимательности представали в его спектаклях «в виде какого-то чудного поэтического салада»[105] – это слова Грибоедова, посмеивавшегося над тем, что Шаховской «вообразил, что перешел в романтики». По характеру ремарок его пьесы стали походить на рабочие режиссерские экземпляры «великолепных» спектаклей.

Сочинив по образцу «Старинных святок» для Е.С. Сандуновой «песенный водевиль в стихах с хорами и танцами» («Старинный русский быт, или Святочное гадание», 1821), Шаховской полюбил фантазировать на темы национальных обычаев разных времен и стран. Сознавая плодотворность сближения сцены с вершинами поэзии и прозы, он переносил на сцену в собственных обработках выдающиеся образцы литературы. В вариациях на темы великих поэтов ему случалось достигать убедительности в сценических воссозданиях сотворенных ими художественных миров.

Ориентация на английскую литературу его особенно увлекала. Из пьес Шекспира он выбрал

[103] Аксаков. Т. 3. С. 146. См.: Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934. С. 186–189.
Полемике с Н.А. Полевым А.И. Писарев посвятил брошюру «Антителеграф, или Оправдание несправедливых нападок г-на Полевого», написанную поверхностно и желчно.

[104] Работу Писарева над водевилями друзья объясняли различно: Аксаков считал его водевили подарками актерам, М.А.Дмитриев знал, что бенефицианты платят необеспеченному Писареву по установившейся таксе за каждый водевиль (см.: Аксаков. Т. 3. С. 135; Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний моей жизни. С. 205.).

[105] Грибоедов. С. 499.

«Бурю» (1821), превратив ее в «волшебно-романтическое зрелище в стихах и прозе с музыкальным прологом "Кораблекрушение"» («действие пролога происходит на открытом море: корабль несется по волнам, он настигнут бурею, от упавшей молнии зажигается, разбивается на части и тонет»; на премьере «буря произвела замечательный эффект»[106]). Несколько раз Шаховской обращался к Вальтер Скотту. Роман «Айвенго» он переработал в романтическую комедию «Иваной, или Возвращение Ричарда Львиное сердце» (1821, «с турниром, сражениями, балладами, пением и танцами»; пролог «Пир у Иоанна Безземельного» написал для «Иваноя» Катенин). Спектакль был встречен насмешками, но возобновлялся до 1846 года и, по словам Аполлона Григорьева, был слажен настолько «рачительно», что «мир, созданный великим романистом, довольно живо действовал на зрителя именно потому, что у князя Шаховского он уцелел весь вполне»[107]. Сценические результаты вновь были выше литературного уровня сделанной Шаховским первоосновы.

Другие его переделки романов Вальтер Скотта не удержались на сцене – «Таинственный Карло, или Долина черного камня» (1822) и «Судьба Ниджеля» (1824). Аксаков считал, что в «Судьбе Ниджеля» проза сопротивлялась переложению в драму, но Шаховской, соглашаясь, что не избежал длиннот, винил публику, которая «молода для такой серьезной драмы»[108]. Жандр для бенефиса Каратыгина по французскому переводу романа Вальтер Скотта «Пират» написал романтическую комедию «Морской разбойник» (1823, «в

А.А. Шаховской. Рисунок А.С. Пушкина. 1821

стихах и прозе, с хорами, пением, балетом, кулачным боем, ярмаркою и гаданием»); в громоздком спектакле было «тридцать действующих лиц и пятнадцать перемен декораций», повторен он не был[109]. Над этими зрелищами смеялся Хмельницкий в комедии-шутке «Светский случай»: «И что, помилуй, за охота / Сидеть до завтрего и слушать Вальтер Скотта!».

В «Фингале и Розкране», «драматической поэме, взятой из песен Оссиана» (1824), Шаховской в запоздалой полемике с озеровским «Фингалом» смещал акценты, предлагал героическую трактовку оссиановского сюжета, «артисты исполнили свои роли очень добросовестно», но пьеса «вышла довольно скучна», поклонники Озерова «принимались даже шикать»[110].

Инсценируя поэмы Пушкина, Шаховской назвал трилогиями свои переработки эпизода из «Руслана и Людмилы» («Финн»,

[106] Арапов. С. 306.

[107] Отечественные записки. 1850. № 3. С. 77.

[108] Аксаков. Т. 3. С. 78 и 130.

[109] Арапов. С. 347.

[110] Арапов. С. 353.

1824) и «Бахчисарайского фонтана» («Керим-Гирей, Крымский хан», 1825). Катенин счел это следствием «старых уроков», которые когда-то преподал Шаховскому, объяснив ему форму древнегреческих трилогий, являвших собой «одну большую трагедию в трех действиях», в которой «свобода в выборе места для каждого действия» и «произвольное расстояние времени между частями» позволяли «обнять<…> цепь событий обширных»[111]. Шаховской упрощал изложенные Катениным принципы, использовав троекратную смену времени действия в «Финне» и троекратную смену места действия в «Керим-Гирее». «Керим-Гирей» был трехчастной мелодрамой («Татарский стан», «Польский замок», «Бахчисарайский фонтан»). «Финн» походил на перегруженный водевиль: в прологе инсценировалось «празднество Лады», в первой части («Пастух») происходило «поклонение божеству растений», во второй («Герой») совершалось «жертвоприношение покровителю кораблей»; «в пьесе было много действующих лиц, но мало драматического действия, между тем она имела успех»[112]. Роли Финна и Наины (ей в третьей части – «Колдун» – возвращалась юность) предназначались Брянскому и Дюровой. «Ни одна сказка, ни басня не минуют его рук, все перекраивает в пользу Дюр, Брянского и пр.: на днях, кажется, соорудил трилогию из "Медведя и Пустынника" Крылова»[113], – иронизировал над Шаховским Грибоедов в письме Катенину 17 октября 1824 года, шутка была вызвана тем, что Шаховской готовил переделку французского водевиля «Притчи, или Езоп у Ксанфа», в которую ввел басни И.И. Хемницера, И.И. Дмитриева и И.А. Крылова.

Начинания Шаховского позволяли делать далеко идущие предположения, могло казаться, что рождается новый перспективный синтетический жанр, отвечающий нынешнему этапу литературной и театральной эволюции и способный «соединить в себе все роды словесности и все искусства»[114].

Параллельно театр обращался к выдающимся образцам русской поэзии, воссоздающим художественные миры далеких эпох и стран. В 1823 году в бенефис Брянского шел дивертисмент «Венецианская регата, или Бег на гондолах», Брянский и Каратыгин «представляли гондольеров-победителей, читали стихи из Тассовой поэмы, переведенной К.Н. Батюшковым». Тогда же в бенефис Сосницкого была разыграна шарада «Бал-лада» (ранее исполненная в домашнем спектакле Всеволожских), в ней Е. Семенова, «представлявшая символическое лицо», декламировала «Светлану» Жуковского. В бенефис Вальберховой показали «театральное зрелище, состоящее из пения анакреонтической оды Ломоносова с хорами и дивертисментом», названное в афише «Анакреон и Купидон»; в другой ее бенефис шло «театральное представление лирической поэмы И.И. Дмитриева "Ермак" с дивертисментом "Праздник в Сибири"»[115].

24

По замыслу Шаховского его «историческая комедия в древнем роде», которую он назвал «Аристофан, или Представление комедии "Всадники"» (1825), была пьесой о воздействии аристофановских комедий на

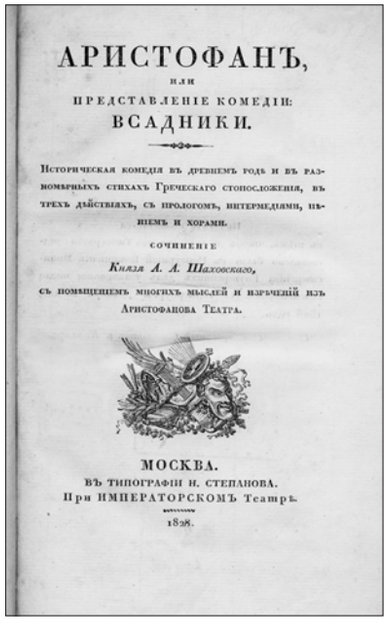
[111] Катенин П.А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 57 и 250.

[112] Арапов. С. 362.

[113] Грибоедов. С. 503.

[114] «Мы, русские, последние пришли на поприще словесности, не нам ли определено заменить Епопею, теперь невозможную, Драмою, соединяющей в себе все роды словесности и все искусства? Князь Шаховской сделал опыты ("Финн", "Аристофан", "Керим Гирей"), должно нам воспользоваться» («Московский вестник». 1827. № 6. С. 168). Предположение об авторстве этой статьи см. в статье Г.В. Зыковой о А.И. Писареве (Русские писатели. Т. 4). А.А. Гозенпуд считал ее автором С.П. Шевырева (см.: Русско-европейские литературные связи. М.-Л., 1966. С. 47).

[115] Арапов. С. 337, 335, 364.



АРИСТОФАНЪ,
или
ПРЕДСТАВЛЕНІЕ КОМЕДІИ:
ВСАДНИКИ.

Историческая комедія въ древнемъ родѣ и въ разномѣрныхъ стихахъ Греческаго стоподложенія, въ трехъ дѣйствіяхъ, съ прологомъ, интермедіями, пѣніемъ и хорами.

сочиненіе
Князя А. А. Шаховскаго,
съ помѣщеніемъ многихъ мыслей и изрѣченій изъ Аристофанова Театра.

МОСКВА.
Въ типографіи Н. Степанова.
При Императорскомъ Театрѣ.
1828.

«Аристофан, или Представление комедии Всадники».
Титульный лист комедии А.А. Шаховского.
М., 1828

настроения афинского народа и – шире – о месте, которое должно принадлежать современной политической комедии в общественном быту.

«Жизнь афинян происходила на площадях, в портиках и садах; их мысли, замыслы и разговоры стремились беспрестанно к делу общественному, в котором участвовали все граждане, и потому их поэты сочиняли в роде ныне называемом политическою комедиею, которая в Афинах производила такое действие, как в Англии оппозиционные мнения и журналы, – писал Шаховской в предисловии к пьесе. – Острые шутки, забавные прозвища, верные списки и полезные истины, облеченные в пиэтическое убранство, вылетая из пламенного воображения поэта, проясняли ум и радовали насмешливость афинян, а живое соучастие к происходящему на площади и на сцене сливало зрителей с действующими лицами в одно целое»[116]. Шаховской инсценировал своего рода утопию об общенародном театре, открыто смеющемся над теми, кто того заслужил, и о народе, весело ждущем от театра правды.

Он отказался от свободной композиции и сочинил гольдониевский (так он считал) сюжет, заставив «любовь спасать гения» (изобретательность прекрасной Алкинои нейтрализует врагов Аристофана и укрепляет триумф «Всадников»). Он инсценировал «греческие древние обряды», «ради веселости» включил в действие шута, шутиху и карикатурные маски, «могущие напомнить нашим зрителям их соседей». На этой основе «великолепное зрелище, чудесные декорации, превосходная музыка, прелестные балеты и прекрасная игра актеров» обеспечили «Аристофану» успех. Шаховской дорожил удачами Брянского (Аристофан) и Дюровой, обнаружившей в роли Алкинои «благородство, чистый и скорый выговор, выразительный взгляд, веселость, хитрость прельщения, силу, насмешливость,

Л.О. Дюрова.
Литография из издания комедии А.А. Шаховского «Урок женатым», СПб., 1823

[116] *Шаховской А.А. Аристофан, или Представление комедии «Всадники». М., 1828. С. VI–VII.*

глубокую чувствительность и даже трагический жар»[117]. Премьера «Аристофана» пришлась на день смерти Александра I.

25

Симптомом перемен, назревавших в театральном развитии, стал изданный Ф.В. Булгариным альманах «Русская Талия на 1825 год». Пушкину знакомство с ним «живо напомнило один из лучших вечеров моей жизни… На чердаке князя Шаховского»[118], так он писал из михайловской ссылки высланному в деревню Катенину. Сближение с салоном («чердаком») Шаховского в конце 1810-х годов было для Пушкина погружением в лабораторию новейших театральных исканий, знакомством с замыслами активно действовавших драматургов и с практикой руководителей актеров. Среди сотрудников Шаховского он тогда, по рассказу А.М. Колосовой, «почти не имел голоса»[119], но «Борис Годунов» лет пять спустя стал откликом Пушкина на настроения, одушевлявшие «чердак» и отразившиеся в «Русской Талии».

На страницах альманаха в статье Булгарина «Между-действие, или Разговор в театре о драматическом искусстве» появилось противопоставление «народной» и «придворной» трагедии, близкое знаменитым наброскам Пушкина, относящимся к 1830 году:

«Драматическое искусство родилось у греков на площади, посреди народа свободного, пылкого и в сильной степени раздражительного. Оттого их трагедия носит на себе отпечаток народных торжеств и отличается смелостью воображения и силою выражений. Напротив того, французская трагедия возникла в передних чертогов и потому подчинилась светским приличиям и осталась в тесных пределах первобытной своей колыбели»[120].

Это противопоставление восходило к трактату А. Шлегеля «Курс драматической литературы». В заимствованиях у Шлегеля Булгарин вынужден был признаться, поскольку Э.П. Перцов в «Московском Телеграфе» сначала отметил, что теоретические выкладки булгаринской статьи – «новость только для русских», а затем показал, что вся статья – «избранные места из Шлегеля». Булгарин не спорил, признав, что многое «взял почти слово в слово из Августа Вильгельма Шлегеля, находя образ мыслей сего писателя совершенно сходным с своим собственным». Но он настаивал, что идеи «преобразования русской сцены» принадлежат ему, после чего Перцов высмеял его представления «о составлении народной драматической школы» («одно предположение выводить в трагедиях не Ахиллесов и Агамемнонов, но Олегов и Владимиров – не составляет еще мыслей о преобразовании русской сцены»)[121]. Эта полемика свидетельствовала о распространенности в России театральных идей европейского романтизма и об актуальности противопоставления «народной» и «придворной» трагедии.

Пьесы, фрагменты которых вошли в «Русскую Талию», заключали в себе итоги театрального прошлого и прогнозы будущего. Это были отрывки из «Горя от ума», катенинской «Андромахи», из переведенной Жандром трагедии Ж. Ротру «Венцеслав» и пьес Шаховского, Хмельницкого, Загоскина, из переводов С. Марина («Меропа»

«Русская Талия на 1825 год».
Титульный лист

[117] *Там же.*

[118] *Пушкин. Т.10. С. 180.*

[119] *Пушкин в воспоминаниях современников. Л., 1950. С. 159.*

[120] *Русская Талия на 1825 год. С. 344–345.*

[121] *См.: Московский телеграф. 1825. № 2. С. 164–166; Там же. № 3, Антикритика. С. 1–13; № 4, Антикритика. С.1–6; Северная пчела. 1825. № 14.*

Вольтера), П.А. Корсакова («Силла» Жуи), Н.Ф. Павлова («Мария Стуарт» Лебрена). Отнюдь не главой нового направления, его поденщиком предстал в альманахе Шаховской. Жандровский перевод трагедии Ротру развивал лучшие приемы аллюзионной декабристкой драмы и был не допущен на сцену. «Андромаха» Катенина не осталась среди достижений русского театра рядом с «Горем от ума» и «Борисом Годуновым», Катенину не дано было сравняться с великими поэтами, которых он имел основание считать учениками, но его позиция была знаменательна. На материале античного мифа «Андромаха» разрабатывала «вечный» трагический конфликт. С поэтической силой, отмеченной Пушкиным[122], Катенин раскрывал тему трагического противостояния личности неразумному миру; его Андромаха, стоически осознавая совершавшееся, бессильна что-либо изменить.

Катенин воссоздавал тип трагедии элитарной, никак не «придворной». Работать в установленных издавна «вечных» законах жанра он считал высшим долгом художника, призванного при опоре на завоеванное предшественниками достичь самостоятельности в осуществлении этих законов. Он надеялся подчинить сцену и зал эстетическим нормам, ими взломанным. Если Катенин, не считаясь с публикой, смотрел в прошлое театра, то Грибоедов ориентировался на современный зрительный зал и писал «Горе от ума» во всеоружии популярных сценических приемов. Его опыт доказал, что (как сказано Пушкиным), «уступая потоку» и «толпе», «гений, какое направление ни изберет, останется всегда гений»[123]. Пушкин в работе над «Борисом Годуновым» развивал тенденции, едва наметившиеся в эволюции театра и в психологии публики, и оказался далеко впереди и публики и театра. Столь не совпадавшие концепции театрального зрелища были выдвинуты Катениным, Грибоедовым, Пушкиным.

Эти выдающиеся образцы драмы оставались вне сцены. Динамика развития драматургии не отражалась на жизни театра в атмосфере сгущавшейся реакции последних лет царствования Александра I, когда «посреди мертвящего формализма всеобщей дисциплины, распространяемой железной ферулой Аракчеева, в обществе было тревожное ожидание чего-то неопределенного, в воздухе чувствовалось приближение кризиса», – вспоминал современник, считавший, что «это была та тень, которую грядущие события бросают перед собой»[124].

26

Грибоедов создал напряженно ожидаемую театром декабристской поры пьесу о современности – современную политическую комедию. Ситуация рубежа 1810-х–1820-х годов ждала от театра свободного вторжения во все противоречия современности, и Грибоедов открывал театр всем ее проявлениям – от броских внешних примет до таящихся в ее недрах «вечных» конфликтов.

Он порывал с жанром «светской» комедии, разрушал его поэтику неприятием анекдотического сюжета и углублением в подлинные жизненные противоречия, отрицанием тона светской болтовни и мастерским воссозданием

[122] См.: Пушкин. Т. 7. С. 216.

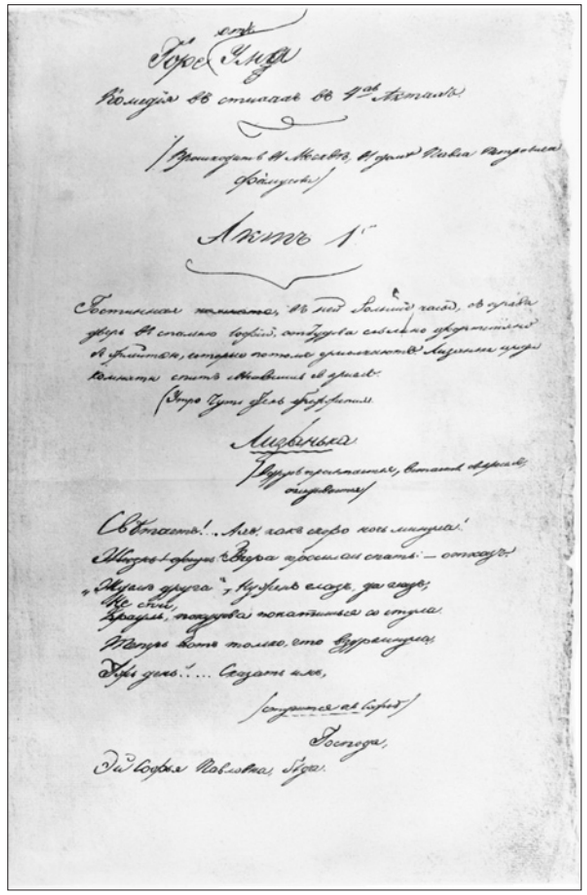
[123] Там же.

[124] Русская старина. 1901. № 11. С. 297.

просторечия и красноречия современности. Пьеса соединила сатиру и поэзию в восприятии современного быта, что почти не давалось «светской» комедии, и была наполнена лирическим пафосом, исток которого был не только в декабристских настроениях, но и в критицизме, заложенном московскими мартинистами[125].

Метод и жанр «Горя от ума» определены свободным взглядом на современность и открытым судом над нею. Границы изображаемого раздвигались вширь и вглубь, раскрывались несчетные напластования, составлявшие современный быт, перспектива уходила в прошлое на десятилетия, к временам очаковским и покоренья Крыма – полвека русской истории присутствует в духовном опыте персонажей.

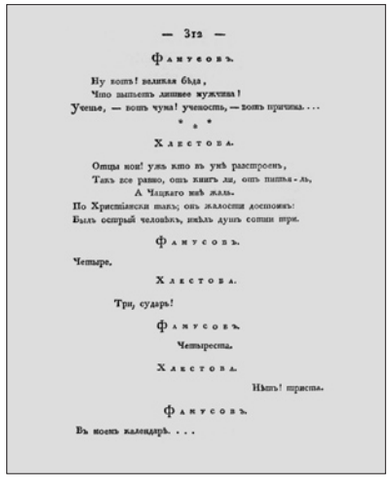
Завораживающую прелесть приобрела убедительность бытового рисунка, – разумеется, в сопоставлении с предыдущими, а не последующими нормами бытописания. Жизнь фамусовского особняка, в котором утром «стук, ходьба, метут и убирают», днем – неизбежные визиты и обязательный семейный обед («сегодня я больна и не пойду обедать»), вечером под фортепиано танцует «множество гостей всякого разбора», а после их затянувшегося разъезда (как сказано в особой ремарке) «последняя лампа гаснет» в опустевших сенях, – весь этот зримо воспроизведенный быт московского семейства бесчисленными нитями связан с тем, что существует за стенами дома. Как расходящиеся круги на воде в тексте пьесы возникает Москва с Покровкой, Кузнецким мостом, Английским клубом, театром («на завтрашний спектакль имеете



билет?»), с балами зимой и летними праздниками на даче. За Москвой в тексте пьесы встает Петербург (вернувшись откуда, Татьяна Юрьевна «рассказывала что-то», откуда переведен Фома Фомич и где, по слухам, «упражняются в расколах и в безверьи профессоры»), за Петербургом – провинция (Тверь, где «коптел» Молчалин, саратовская глушь, ярмарка, на которой плутовал Загорецкий), деревня (где «летом рай», где засел читать книги братец Скалозуба и где Лизе, возможно, предстоит ходить за птицами), Кавказ («в горах был ранен…»), Камчатка, каторга и

«Горе от ума». Первый лист так называемого «музейного автографа» А.С. Грибоедова

[125] См.: Русский архив. 1893. № 8. С. 577.



— 312 —

Фамусовъ.

Ну вотъ! великая бѣда,
Что выпьетъ лишнее мужчина!
Ученье, — вотъ чума! ученость, — вотъ причина. . . .
* * *

Хлестова.

Отцы мои! ужь кто въ умѣ разстроенъ,
Такъ все равно, онъ книгъ ли, онъ пива-ль,
А Чацкаго мнѣ жаль.
По Христіански такъ; онъ жалости достоинъ:
Былъ спирный человѣкъ, имѣлъ душъ сотни три.

Фамусовъ.

Четыре.

Хлестова.

Три, сударь!

Фамусовъ.

Четыреста.

Хлестова.

Нѣтъ! триста.

Фамусовъ.

Въ моемъ календарѣ. . . .

Страница первопечатного текста отрывков из «Горя от ума» в альманахе «Русская Талия на 1825 год». Звездочки отмечают цензурную купюру

поселенье, грозящие холопам, еще далее – чужие края, Париж («о! наших тьма без дальних справок там женятся…»). Вся Россия от государя и сената, которых под занавес поминает Фамусов, до крестьян, привыкших по языку и платью считать господ за немцев, присутствует в «Горе от ума».

Переполняющие пьесу отклики на злобу дня делали ее чрезвычайным явлением даже в дни разлива бесцензурной декабристской лирики. Сохраняя публицистическую самоценность, эти афоризмы и эпиграммы не разрушали правду действия, они диктовали ему меру условности. Возникала особая художественная гармония. Голос автора, звучащий сквозь речь персонажей, устанавливал точки отсчета в оценке изображаемого. Присутствие авторского голоса – важнейший сценический прием, разработанный Грибоедовым, один из конструктивных элементов избранного им жанра. Эту черту «Горя от ума» при первом знакомстве с пьесой определил Пушкин. Он прочел «Горе от ума» в пору работы над «Борисом Годуновым», когда в устремлении к шекспировской объективности голос автора в его трагедии стал голосом истории. Тем острее он ощутил природу позиции Грибоедова.

Голос автора звучит не только в речах Чацкого; еще Вяземский отметил, что этот голос слышится и в «добродушных речах Фамусова», и хвалил смелую изощренность построения комической маски[126]. С той же мерой определенности и столь же ускользающе авторский голос врывается в речь Молчалина, Скалозуба, Репетилова, Загорецкого. Спустя десятилетие этот прием часто оценивался как авторский просчет, хотя все саморазоблачения персонажей Грибоедова стали пословицами[127]. Поэтика «Горя от ума» определена тем, что драматург не скрывает единомыслия с Чацким и насмешку над его противниками. В изображении комедийных героев он пользуется приемом, восходящим к площадному фарсу: воспроизводя внутреннее зерно комических масок в живой целостности и не нарушая окружающий персонажей бытовой антураж, драматург их собственными устами их осмеивает.

Грибоедов предлагал в полную меру использовать возможность, таящуюся в законах восприятия театрального зрелища, – способность зрителя, не отвлекаясь от сюжета, откликаться на включения авторского голоса в общий поток текста. В современной ему драматургии этот прием нередко приводил к подмене действия остроумием. Охранительная драматургия компрометировала его, утверждая утвержденное. Но прямой контакт со зрительным залом, в который вступают драматург и театр в тех случаях, когда, раздвигая рамки

[126] *См.: Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 223.*

[127] *В 1840 г. В.Г.Белинский многими примерами показывал, что комические персонажи Грибоедова «часто проговариваются против себя», «изменяют себе, говоря против себя эпиграммы на общество» (Белинский В.Г. О драме и театре. М., 1983. Т.1. С. 359). Восторжествовавшие впоследствии в драме законы бытового письма не раз заставляли критиков сожалеть, что герои Грибоедова «с какой-то непонятной наивностью, в которой повинен автор, сами говорят о себе то, что о них должен был бы сказать сатирик» (Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. Вып. 1. М., 1911. С.18).*

изображенного на сцене, они по-аристофановски устами персонажа обращаются прямо к публике и судят ее и себя, прошлое и настоящее – принадлежит к числу замечательно действенных средств театральной выразительности, таящих не только публицистическую, но и художественную силу воздействия. Заложенный в природе театра эффект присутствия, соединяющий актера и зрителя в момент творчества, делает уникальной присущую театру возможность поставить зрителя лицом к лицу с острейшими противоречиями времени. Слова декабриста А.П. Беляева о том, что первых читателей комедии «приводила в ярость» реплика о «распроданных по одиночке» крепостных, позволяет представить, на какую реакцию были рассчитаны подобные включения авторского голоса в ткань пьесы[128].

Пьеса Грибоедова окружена легендами о прототипах ее персонажей[129]. Метод легко разгадываемых портретных карикатур, испробованный комедиографией начала века, таил возможность острой переклички с настроениями публики. Попытки разгадать прототипы персонажей при появлении «Горя от ума», по словам К.А. Полевого, «много способствовали успеху»[130]. Но именно в тех случаях, где наличие прототипа не вызывает сомнений (как в случае с Ф.И. Толстым–Американцем, чьи черты включены в портрет одного из друзей Репетилова), становится наглядным превращение портретного шаржа в гротескное обобщение. В 1831 году случай поставил эксперимент с грибоедовским текстом. Провинциальное начальство приняло несколько страниц «Горя от ума» (переписанный от

А.С. Грибоедов. Акварель В. Мошкова. 1827

руки их подчиненным фрагмент, опущенный в «Русской Талии» при первой публикации третьего акта) за оценку действительных событий и потребовало, чтобы подчиненный среди прочего объяснил, «с какого повода он дерзнул написать, что в педагогическом С.-Петербургском институте упражняются в расколах и в безверьи профессоры, и говорить это тогда, когда не безызвестно ему, что в педагогическом институте воспитывались начальники его»[131]. Похожий на удачную мистификацию, этот эпизод выявил плотную насыщенность грибоедовского текста подробностями чуть ли не документального характера и мгновенно обнаруживающуюся памфлетную гиперболичность любой грибоедовской строки, если содержащуюся в ней информацию брать не как художественное обобщение. Нерасторжимое единство обезоруживающе правдивого с осуждающе преувеличенным определяет нормы правдоподобия, господствующие в «Горе от ума».

С той же свободой Грибоедов строил комические роли – живое

[128] *Беляев А.П. Воспоминания о пережитом и перечувствованном. СПб., 1889. С.155.*

[129] *Еще в 1823 г. до ссыльного Пушкина дошел слух, будто Грибоедов «написал комедию на Чедаева», чего одобрить Пушкин не мог. Один из родственников Грибоедова растерянно признавался: «Знакомства и родственные связи были у нас одни и те же, но я никогда в то время не встречал ни Фамусова, ни Репетилова, ни всех этих комических типов».*

[130] *Московский телеграф. 1833. № 18. С. 245.*

[131] *Этот документ не раз публиковался по различным спискам; см.: Русская старина. 1873. № 12. С. 996–997; 1874. № 1. С. 119–200; 1892, № 6, с.469–470; Литературное наследство. 1946. Т. 47–48. С. 297.*

зерно характера проступает в них сквозь традиционную условность сценических амплуа. Обычно субретке положено вести интригу, а отношение грибоедовской Лизы к господам сведено к поддакиванию и ускользанию, при бойкости языка у нее отсутствует инициатива.

Традиционная для «светской» комедии любовная линия лишена в «Горе от ума» доминирующего положения. Грибоедов соглашался, что эпизоды пьесы «связаны произвольно», он знал, что такое построение «в натуре всяких событий» и обладает богатейшими ресурсами сценической занимательности[132]. Обещая зрителю пьесу о соперничестве в любви, он отдает второе действие идеологическим спорам, в начале третьего действия помещает поединок героя и героини, а затем показывает праздник барской Москвы, чтобы закончить пьесу в предрассветной полутьме взрывом необратимых прозрений и разочарований. Пушкин, а затем Чехов считали изображение Софьи неудачей Грибоедова. Едва ли не первым А. Блок в черновой строфе поэмы «Возмездие» включил в содержание «Горя от ума» – как его важнейший компонент – непроясненность, смуту, неоднозначность коллизии Чацкого и Софьи[133]. Рядом с символистки обобщенным противопоставлением «шумного бала» Фамусова «бреду» Чацкого «о невозможном» конфликт Софьи и Чацкого развивается – по Блоку – на грани нерасторжимых противоположностей: Софью можно счесть «мелким бесенком», но она же остается «довершеньем всех чудес», символом высшей мудрости, с нею связано горчайшее поражение Чацкого. В рисунке взаимоотношений Чацкого и Софьи, в их равенстве, любви и разрыве заключено начало темы «русского человека на rendez-vous» (если воспользоваться названием статьи Н.Г. Чернышевского), разработанной позже русской прозой.

Законы жанра современной политической комедии требовали перенести на сцену центральное мировоззренческое столкновение эпохи, бунт лучшей части молодежи против мира, в котором она росла. Разрыв Чацкого со средой, сюжетно подсказанный мольеровским «Мизантропом», внешне совпадал и с основной коллизией романтической драмы. Но в «Горе от ума» нет пессимистической предрешенности, с какой воспринимала конфликт личности и общества романтическая драма, как не могло быть и снятия противоречий, свойственного развязкам «светских» комедий. Непримиримо обнажающийся к финалу и – в отличие от «Мизантропа» – приобретающий политический подтекст конфликт Чацкого с миром Фамусова остается у Грибоедова открытым. Формальная новизна этого решения отвечала тому обстоятельству, что Грибоедов воссоздавал столкновение, не подытоженное жизнью. Таившийся в повседневности острейший конфликт современности был раскрыт Грибоедовым в своем непреходящем значении, и искусство «не выбьется из магического круга, начертанного Грибоедовым, как только художник коснется борьбы понятий, смены поколений»[134].

Современность предстала в «Горе от ума» неотчленимой от прошлого и чреватой будущим, в своих неповторимых животрепещущих чертах и как мгновение вечного течения жизни, в постоянном

[132] Грибоедов. С. 509.

[133] А.Блок в черновой редакции поэмы «Возмездие» писал о Грибоедове и «Горе от ума»:
«. . . И службы пыл не помешал
Ему увидеть в сне тревожном
Бред Чацкого о невозможном,
И Фамусова шумный бал,
И Лизы пухленькие губки,
И, довершенье всех чудес,
Ты, Софья, вестница небес
Или бесенок мелкий в юбке».

[134] Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 32.

чередовании буден и праздников («то бережешься, то обед»), в неизменно повторяющемся круговороте смертей и рождений – недаром Фамусов «зван на погребенье» и в те же дни должен «у вдовы, у докторши крестить». Вместе с тем современность предстала у Грибоедова как мгновенье необратимо движущейся истории, ход которой заставляет о недавнем незабытом прошлом говорить: «Свежо предание, а верится с трудом!» За нынешним порядком вещей пьеса не признавала незыблемости и противопоставляла ему идеал «свободной жизни», с позиций которого Чацкий скажет: «К свободной жизни их вражда непримирима!» Отечественный быт, как и «дым отечества», «сладок и приятен» на страницах «Горя от ума», но грозит «мильоном терзаний» человеку, который дышит отечественным воздухом.

Возникнув на гребне нараставших освободительных тенденций и лишь в отрывках опубликованная при жизни автора, пьеса вошла в репертуар после разгрома декабризма, когда ни содержащаяся в ней концепция современности, ни заложенная в ее тексте концепция театрального зрелища, не могли раскрыться в своих подлинных масштабах, как не могло бы это произойти и в конце царствования Александра I.

27

Пушкинский «Борис Годунов» был задуман для театра, ради его преобразования. Думать иначе не позволяет пушкинский афоризм, формулирующий тот творческий посыл, которым вызван замысел трагедии: «Дух века требует важных перемен и на сцене драматической». Уверенность в необходимости этих перемен соединялась с верой Пушкина в близость других назревавших и совершавшихся изменений. Пушкинская оценка положения вещей в России начала XIX века выражена в его заметке, датируемой 1823 годом: «Только революционная голова <…> может любить Россию – так как писатель только может любить ее язык. Все должно творить в этой России и в этом русском языке»[135]. Русский язык и Россию в целом Пушкин оценивал тогда как материал подлежащий обработке. Завершая вслед Карамзину преобразование русского языка, Пушкин в середине 1820-х годов утверждал, что русской поэзии пора овладеть «суммой идей гораздо позначительнее»[136], выдвигал идею предстоящего оформления русской прозы («проза наша так мало еще обработана»[137]) и закономерно пришел к идее преобразования театра. Замысел «народной трагедии» в середине 1820-х годов наиболее мощно выразил творческие позиции Пушкина и вместе с тем отвечал глубинным тенденциям театрального процесса.

Путь Пушкина к «Борису Годунову» отмечен интенсивным преодолением общепринятых образцов. С детства знакомый с театральным дилетантством допожарной Москвы, тяготевшим к традициям Расина и Мольера, он легко расстался с симпатиями этого круга. Упоминания о театре в его лицейской лирике пренебрежительны и книжны, но после Лицея он увлеченно принял современный театр как эстетическое, бытовое и общественное явление. В начале 1820-х годов Пушкин перерастает, едва наметив, свои замыслы трагедии о легендарном

А.С. Пушкин. Автопортреты. 1826

[135] Пушкин. Т. 7. С. 512.

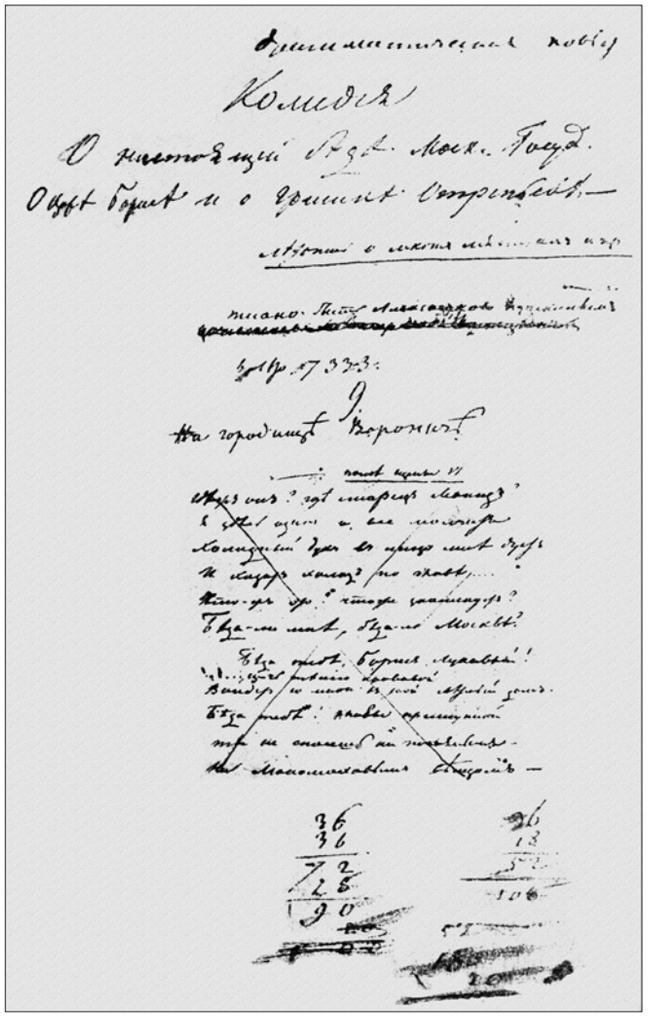
[136] Там же. С. 27.

[137] Там же. С.16 и 18.

Вадиме Новгородском и комедии о повесе-игроке, поставившем на карту своего крепостного воспитателя. Оставив эти планы, отвечавшие самым смелым тенденциям, уже выявившимся в театральном развитии, он предпринял «опыт народной трагедии», опираясь на шекспировскую традицию в ее важнейших социальных и эстетических аспектах и разрушая все предрассудки, окружавшие современный театр.

В «Борисе Годунове» перед зрителем-народом должен был предстать его исторический путь, воссозданный без пристрастий и односторонности. Пушкин отказался от аллюзионного построения пьесы, хотя подсказавшие замысел разделы карамзинской «Истории государства российского» привлекли его сходством с современной политической ситуацией (вина Годунова в гибели царевича ассоциировалась с причастностью Александра I к убийству Павла I, эволюция Годунова совпадала со сменой александровского курса от преобразовательских проектов к режиму полицейщины[138]). Увлечение исторической параллелью отступило в творческой истории «Годунова» перед постижением по-шекспировски понятой природы драматического искусства. Свой драматургический метод Пушкин называл «исследованием истины» и настаивал, что драматургу следует быть «беспристрастным как судьба»[139].

Карамзин создал документальный эпос, воссоздавший политическую историю страны. Разумеется, он не рушил традицию XVIII века, когда занятия историей считались родом официальной службы, и правительственная администрация решала за историка, какие документы «приличны к сочинению истории», а какие «подлежат вечной тайне», предписывала «не мешаться в дела, касающиеся закона», и «не опускать случая к похвале славянскому народу»[140]. Пушкин полагал, что в тексте Карамзина «верный рассказ событий» опровергает «отдельные размышления в пользу самодержавия», и брался восстановить ход событий, опираясь на их собственную логику.


Комедія
О настоящей Бѣдѣ Моск. Госуд.
О Царѣ Борисѣ и о Гришкѣ Отрепьевѣ
На городищѣ Вороничѣ

А.С. Пушкин. Первоначальный вариант названия трагедии «Борис Годунов» («Драмматическая повесть. Комедия о настоящей беде Моск. госуд. О царе Борисе и о Гришке Отрепьеве. Летопись о многих мятежах и пр. Писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городище Ворониче»)

Таков был замысел, Пушкин не знал боязни оказаться в плену у истории (эту боязнь испытывали многие европейские драматурги-романтики) и объяснял структуру пьесы тем, что в «светлом развитии происшествий» следовал изложению Карамзина. Светлое развитие происшествий – сознательный драматургический прием, противоположный затемненному, интригующему. Пушкин отказался от обостренной интриги, хотя выбрал сюжет, не раз привлекавший русских и европейских драматургов яркостью перипетий. Самостоятельные незамкнутые эпизоды пьесы не сводимы в одно место и немыслимы без разделяющих временных дистанций, их разбросанность во времени и пространстве принципиальна, пространство и время в «Борисе Годунове» – реальные силы, определяющие нарастание действия.

Пушкин отбросил первоначальное намерение начать пьесу изображением Годунова перед его избранием и закончить въездом Самозванца в Москву. Он не локализует завязку, в развитии действия он избегает многозначительных обещаний. Уже из окончательной редакции были исключены сцены, обострявшие фабульные повороты («Ограда монастырская» и «Уборная Марины»). Поэт не связывал себя нарочитой заданностью – стремлением написать трагедию без любовной интриги, хотя подобное вызывающее решение казалось ему заманчивым. Ни смерть Бориса, ни взлеты и падения Самозванца, ни безмолвие отшатнувшейся от них московской толпы не дают коренных изменений, цепная реакция столкновений политиканства с совестью и правдой продолжается. Первые картины пьесы – эпилоги предшествовавших трагедий, последние – прологи предстоящих. Историческое творчество «верхов» и «низов», две воссозданные Пушкиным кривые, прочерченные историей, не сливаются, противоречия остаются не сняты, финал трагедии открыт. Не навязывая истории своих предрассудков, поэт раскрывает ее многоголосье. Голос поэта становился голосом событий, его искусство – самовыражением истории. Под его пером история говорила сама за себя, поэт был отзывчив на все ее проявления: по его словам, одни сцены требовали от него только «рассуждения», для других было необходимо вдохновение[141], в третьих (по наблюдению Вяземского) Пушкин «только что тешился»[142]. Такова была непринужденная свобода его метода, обеспечившая непринужденное отражение истории в его пьесе. Такова гипотеза «народной трагедии», заключенная в «Годунове».

История не наряжена у Пушкина в трагический мундир. Нерасчленимость трагического и комического определяет тональность пьесы. Москвичи на церемонии всенародного плача ищут лук, чтобы демонстрировать растроганность, мародеры-пристава спьяну упускают беглого монаха, на поле сражения солдаты не понимают язык полководцев, которых не выручает даже сквернословие (Пушкин находчиво использует «изысканность необходимых иногда простонародных выражений»[143]). Совещание в царской думе становится столкновением Годунова с «дураком» (такова сценическая функция патриарха: «Грибоедов критиковал мое изображение

[138] См.: Винокур Г.О. Комментарий к «Борису Годунову» в кн.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. Л., 1935. С. 488.

[139] Пушкин. Т. 7. С. 218.

[140] Цит. по: Милюков П.Н. Главные течения русской исторической мысли. СПб., 1913. С. 17.

[141] Пушкин. Т. 10. С. 783.

[142] Архив братьев Тургеневых. Вып. 6. Пг., 1921. С. 42.

[143] Пушкин. Т. 7. С. 38.

Иова – патриарх действительно был человеком большого ума, я же по рассеянности сделал из него дурака»[144], – признавался Пушкин). Даже в нападении юродивого на царя есть комический элемент.

Сопоставление сценария «Бориса Годунова» и практики театра первой четверти XIX века показывает, что в композиции пьесы осуществлено формировавшееся восприятие спектакля как единства, возникающего из слияния разнородных элементов. Открытая всем проявлениям жизни, пьеса открыта всему разнообразию театральных приемов, манивших освобождавшийся от классицистских предрассудков театр. Технические трудности постановки многоэпизодной пьесы не были непреодолимы для театра пушкинской поры – разумеется, в пределах существовавшей меры сценической условности[145].

В сценарии «Бориса Годунова» давно отмечены совпадения с практикой «великолепных спектаклей» – придворные церемонии (тронная речь Годунова и парад сторонников Самозванца в Кракове), боярский пир, шествие (переход войсками границы), сражение, польский бал, контрасты старомосковского и вельможного польского быта. В пьесе легко вычленить приемы, культивируемые мелодрамой (юродивый с его сдвинутой психикой, дети, пьяное пение Варлаама). Не редкостью для театра были и многолюдные сцены на площадях, но пушкинские ремарки («народ расходится», «народ несется толпой», «народ безмолвствует») принадлежат к дерзким постановочным заданиям. Как ни подготовлена была почва, для реализации выдвинутых Пушкиным постановочных задач потребовалась бы творческая смелость равная пушкинской.

Пушкин знал и ценил выразительность стихотворных монологов и мгновенных столкновений, лапидарно изложенных прозой, эффекты сценических пауз и «немую игру» в «зонах молчания». Требуя «истины» в раскрытии побуждений, которые владеют персонажами, и включая в круг внимания исполнителей всю сумму «предполагаемых обстоятельств», он предлагал актеру шекспировскую точку зрения на человека. Сцена у фонтана с демонстративной яростностью обнаруживает «истину страстей», определявшую поведение персонажей: в порыве страсти Самозванец признается Марине в самозванстве, которое должен бы скрывать, а Марина не желает слышать того, что должна бы выведывать.

[144] *Там же. Т. 10. С. 734.*

[145] *«Одно мгновение ока, один тихий шорох, и великолепные чертоги превращаются в очаровательную рощу», – свидетельствует об эффектности «чистых перемен» посетитель спектаклей московского домашнего театра богача П.А.Познякова. См.: Журнал драматический на 1811 год. № 3. С. 203.*

«Борис Годунов» А.С. Пушкина. Титульный лист первого издания (СПб., 1831)

Вслед за победным осознанием безусловности достигнутых результатов (вызвавших у него знаменитую хвалу себе: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!»[146]) к Пушкину пришло предвидение «неуспеха» пьесы. Развернув программу преобразования господствовавшей театральной системы, Пушкин на судьбе «Годунова» раскрыл причины неосуществимости предложенных перемен. Проблема «народной трагедии», посвященной народной судьбе и обращающейся к народу, – центральная среди проблем, связанных с «Борисом Годуновым». Предлагая русскому театру принять «народные законы» и перейти к «вольности суждений площади», Пушкин писал «Годунова» для «образованного, просвещенного зрителя», волю которого считал единственно заслуживающей внимания[147]. Это противоречие имеет ключевой смысл. Уже в конце 1820-х годов Пушкин приходит к убеждению, что «народная трагедия» могла бы в российских условиях «расставить свои подмостки» лишь в том случае, если бы удалось «переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий»; возможность торжества «народной трагедии» Пушкин связывал с перспективой перемен, которые привели бы к появлению новых «обычаев, нравов и понятий»[148].

Мысль о зависимости обновления театра от общественного обновления неотвратимо возникала в духовном развитии Европы первой половины XIX века. Ее корни уходили к эпохе назревания великих буржуазных революций. Органичность ее возникновения точно выразил молодой Р.Вагнер: «Размышляя о возможности коренных изменений театрального строя, я невольно натолкнулся на мысль о совершенной непригодности политических и социальных условий современной жизни»[149]. Оценивая масштабы творческих открытий автора «Бориса Годунова», А. Мицкевич писал: «И ты Шекспиром будешь, если судьба позволит»[150].

Пушкин не раз приступал к изложению своих размышлений о необходимости преобразования театра, попытка создания театрального манифеста принадлежит к самым значительным неосуществленным замыслам поэта. В круг его раздумий входила вся театральная история Европы, интенсивное чтение европейских теоретиков драмы сопровождало работу над «Годуновым». Теоретические обобщения Пушкина вырастали, как обычно, из его собственного творчества – сначала, в ранних заметках, как обозначение встававших задач, затем как обобщение сделанного. В незавершенном театральном манифесте ему приходилось решать две противоположные задачи – обосновать неизбежность рождения своего замысла «народной трагедии» и раскрыть причины, мешающие его осуществлению. Отказавшись от мысли о предисловии, Пушкин предполагал изложить размышления, рожденные попыткой «преобразования нашей драматической системы», в разборе трагедии М.П. Погодина «Марфа Посадница» либо в форме письма драматургу Е.Ф. Розену, но оставил свой манифест в черновых конспектах[151].

Выдвинутые «Борисом Годуновым» философские и эстетические проблемы (столкновение морали и политики в историческом

[146] *Пушкин. Т. 10. С. 188.*

[147] *Там же. Т. 7. С. 626.*

[148] *Там же. С. 217.*

[149] *Вагнер Р. Моя жизнь. М., 1911. Т. 4. С. 398.*

[150] *Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. Т.4. М., 1954. С. 94–95.*

[151] *Убежденность в том, что «Борис Годунов», как и многие пьесы европейских романтиков, возник в логике литературного, а не театрального развития, находила и будет находить сторонников. Так думали В.В. Стасов и Ю.Н. Тынянов. Но еще Белинским сказано, что не только историческая, но и «чисто художественная оценка» пушкинского творчества будет расти с движением общества. Эволюция театра привела к тому, что форма «Бориса Годунова» стала восприниматься как доступная сцене.*

творчестве низов и верхов, соотношение условности и правдоподобия в построении театрального зрелища, утверждение открытой структуры многосоставного спектакля, место «истины страстей» в актерском творчестве и центральная среди всех этих проблем – проблема «народной трагедии» и проблема народа, ее зрителя) в полный рост встанут перед театром в XX веке.

28

В первые сезоны николаевского царствования на петербургском театре лежала тень общего оцепенения, сковавшего столицу, «круг театральных посетителей не возобновлялся»[152]. От руководства спектаклями был удален Шаховской. В 1826 году Семенова навсегда покинула театр. Катенинская «Андромаха» (1827) прошла незаметно и не разбудила, по словам Пушкина, сцену, «опустелую после Семеновой»[153].

В 1827 году Вяземский отметил: «Наш театр со всеми принадлежностями стоит так одиноко, обращает на себя такое маловажное и второстепенное внимание»[154]. Три года спустя в книге о Фонвизине он раскрыл причины, питавшие «холодность и равнодушие наше к театральным зрелищам». Откликаясь на слова Пушкина из давнего письма к нему («У нас нет театра»), он писал: «Есть ли у нас театр? На сей вопрос можно дать два ответа: есть и нет! <…> У нас театр не только не потребность, но даже и не из первых удовольствий общества нашего. В столицах он поддерживается значительными пособиями от казны и праздностью столичных жителей <…>. Но и тут несмотря на то, что в Петербурге и в Москве по одному русскому театру, присяжные охотники и по зимним вечерам сидят нередко сам-двадцать в зале. В провинциях если где и находятся театры, то они основаны более на полубарских затеях Транжириных, нежели на потребности и вкусе общества, и служат более к разоренью содержателей и огорчению актеров, нежели к удовольствию зрителей. <…> Когда подумаешь о множестве театров, существующих во Франции, в Италии; когда сообразишь, по указанию Шлегеля, что при движении, данном драматическому искусству Шекспиром, сооружено или устроено было в течение шестидесяти лет в одном Лондоне до семнадцати театральных зал, то нельзя не согласиться, что пора театра русского еще не наступила»[155].

Уже в 1828 году в ответ на еще не умолкшие нападки на Шаховского «за исключительное почти обладание» петербургским театром, журналы с сожалением вспоминали о том времени, «когда кн. Шаховской усердно для него работал»[156]. Происходило несомненное

[152] *Театральный альманах. 1830. С. 10.*

[153] *Пушкин. Т. 7. С. 216.*

[154] *Вяземский. Т. 1. С. 311.*

[155] *Вяземский. Т. 5. С. 111, 120–121.*

[156] *Атеней. 1828. № 17. С. 69. Выступления против А.А. Шаховского получали разную форму. В 1822 г. юный П.Н.Арапов осмеял его в водевиле «Статья из газет, или Жених в книжной лавке» и вопреки существовавшему запрету поместил на обложке в виньетке карикатуру на Шаховского; «пьеса с виньеткой сделала шум в городе», Шаховской не допустил водевиль на сцену, директор театров А.А. Майков пожаловался М.А. Милорадовичу, тот приказал арестовать Арапова, за Арапова кто-то вступился, и молодой драматург чувствовал себя героем. По его просьбе осенью его слабенький водевиль был сыгран в Москве. См.: «Русская старина». 1902. № 9. С. 623; «Исторический вестник». 1880. Т. 2. С. 701–702.*

Карикатура на А.А. Шаховского. Обложка водевиля П.Н. Арапова «Статья из газет, или Жених в книжной лавке» (СПб., 1822). Приведена строка из куплета («Здесь совершенная беда с театром автору связаться»), имеющая двойной смысл: как жалоба Шаховского на критику и как жалоба на Шаховского – виновника бед других драматургов

понижение роли организатора спектакля. Именно в конце 1820-х годов определилось, что режиссура еще долго будет сведена к обязанностям техническим и режиссер останется лицом второстепенным. В живом развитии театра первых десятилетий XIX века назревало нечто большее, нежели то, что осталось жить из его опыта впоследствии, когда оформились иные творческие задачи.

29

Дела московского театра во вторую половину 1820-х годов шли оживленнее, чем в Петербурге, здесь благоприятнее сложилась внутритеатральная ситуация. Эти сезоны Аксаков, долголетний наблюдатель и участник московской театральной жизни, называл одной из лучших ее эпох[157]. Перебравшийся в Москву Шаховской в эту пору «мастерски обдумывал постановку всякой многосложной пьесы», умел держать актеров во внутренней мобилизованности, придавать игре «быстроту, движение»[158]. Он повторил в Москве свои недавние петербургские премьеры. «Какая пиитическая жизнь у греков! Какие прекрасные воспоминания!»[159] – записал в дневнике М.П. Погодин после московской премьеры «Аристофана» (1826). «Гром музыки, пение хоров, пляски на празднике Вакха – все это вместе показалось мне чем-то волшебным», – вспоминал этот спектакль Аксаков. Сардонический смех молодого Аристофана звучал у Мочалова «мелодично и страстно», «все чувства, как в зеркале, отражались в его глазах»; в крохотной роли появлялся Щепкин, мгновенно покоряя зрительный зал; «множество народа, певцов, певиц, танцовщиков и танцовщиц» действовало также четко, как исполнители главных ролей и эпизодов[160]. Показав в Москве свои «Притчи, или Эзоп у Ксанфа» (1826), Шаховской считал, что петербургский Эзоп (Брянский) читает басни с большей простотой, чем Щепкин; соглашаясь с ним, Аксаков настаивал, что Щепкин дает более яркий образ «лукавого раба», «кипящего внутренним негодованием» и под маской покорности сочиняющего басни неспроста[161].

30

Ожесточившаяся в 1826 году тактика цензуры к 1828 году стала меняться, и ее давление ненадолго (до 1830 года) смягчилось. Была очевидна необходимость вернуть внимание к театру, надлежало расширить границы дозволенного. Предстояло искать контакты со зрителем – театральный зал заполняли теперь преимущественно «воюющие литераторы и журналисты, отдыхающие по трудам канцелярские чиновники, хорошо торгующее купечество и просветившееся мещанство»[162].

Назревала потребность обновления устаревавших сценических форм. На сцену были допущены Шиллер и Бомарше, но знаком наступавших перемен стало появление в театрах обеих столиц мелодрамы В. Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (она лишь в 1827 году была показана в Париже и сразу завоевала всеевропейскую популярность). По иронии обстоятельств ее перевод для Москвы сделал классицист Кокошкин; для Петербурга по указанию начальства ее перевел чиновник театральной дирекции Р.М. Зотов. В Москве «Жизнь игрока» сближалась с традицией «коцебятины»; в

П.А. Вяземский. Рисунок А.С. Пушкина. 1825

[157] *См.: Аксаков. Т. 3. С. 71.*

[158] *Арапов. С.343; Щепкин. Т. 2. С. 148.*

[159] *Пушкин и его современники. Вып. 23–24. П., 1916. С. 75.*

[160] *Аксаков. Т. 3. С. 66. Ср.: Каратыгин. С. 150.*

[161] *Аксаков. Т. 3. С. 77.*

[162] *Театральный альманах. 1830. С. 12.*

Петербурге этот репертуарный выбор декларировал новый взгляд на сценического героя, напрочь лишенный московской сердобольности, и категорические перемены в сценическом языке. Первые представления Каратыгин вел роль Жоржа Жермани в выдержанном стиле своих прежних работ, но с третьего спектакля стал «выходить вдруг из естественности и искать аплодисментов судорожным хохотом, резкими жестами, криками и преувеличенным выражением чувств», заполнять паузы перенапряженной мимикой, а для кульминационных моментов сочинять усложненные пантомимические этюды[163]. Его подход к роли был жестким – и в юности, в первом акте, и тридцать лет спустя, в последнем, герой Каратыгина выглядел «злодеем, в коем погасла всякая искра стыда и чести». Таков был один из двух вариантов личности романтического героя, создаваемых в эти годы Каратыгиным. С.П. Шевырев считал, что в «Жизни игрока» Каратагин «передал тип высшего злодейства», «ужасное было доведено им до крайней степени совершенства»[164], а Мочалов вслед за московским переводчиком идеализировал героя пьесы. Целью Каратыгина было «только ужасать», Мочалов – «заставлял плакать»[165].

Мочалов строил роль на открытой борьбе страстей и «умел оттенить каждый возраст не только особой физиономиею, но и особыми наклонениями голоса, то светлого и быстрого, то твердого и одичалого»[166]. Влечение к картам и острое чувство стыда в первом акте владели им с равной силой. Центром роли становился второй акт – в бешенстве страстей герой Мочалова преступал одну преграду за другой. Пластический рисунок роли включал до дерзости смелые краски: в ужасе от совершенного убийства герой Мочалова, увидев через дверь павильона труп убитого им друга, не отрывал от него глаз и стремительно пятился назад, пролетая спиной вдоль всей сцены. В последнем, третьем акте он выглядел

«Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа. Эскиз декорации А. Каноппи к 3 акту. Петербург, 1828

[163] *Исторический вестник. 1896. № 8. С. 301.*

[164] *Молва. 1833. № 54. С. 215.*

[165] *Северная пчела. 1829. 12 декабря.*

[166] *Молва. 1833. № 79. С. 319.*

«страдальцем, изнемогшим под бременем лет и нищеты», и «сохранял спокойствие, подобное изнеможению человека, одержимого лихорадкой»; лишь в финале, когда он казнил искусителя-Варнера, к нему возвращались силы вместе с сознанием своих «преступлений и бедствий». В последнем акте Мочалов появлялся с «желточерным лицом и всклокоченными черно-бурыми волосами», а Щепкин (Варнер) – в «отвратительных лохмотьях». «На сцене такая натура, кажется, не позволительна», – выговаривал им критик, но так воспринимался романтический стиль в московском театре конца 1820-х годов[167].

Показанная в Петербурге первой в цикле шиллеровских спектаклей трагедия «Коварство и любовь» (1827) была «очень хорошо слажена», но по словам москвича Аксакова, играть ее следовало «гораздо простее, натуральнее»[168]. И в ярости и в отчаянии Каратыгин (Фердинанд) был декоративен и грозен; по контрасту с ним Сосницкий буффонно вел роль маршала. Немецкая актриса К. Бауер вспоминала, что «мещаночка Луиза» у А.М. Каратыгиной выглядела «какой-то героиней»[169].

В Москве Мочалов стал играть Фердинанда раньше, «в пору своей молодости»; внешний рисунок – манеры, костюм – он оставлял в небрежении, но его «искренний пыл <…> обнаруживался и в сценах нежной любви, и в сцене отчаянной ревности»[170]. «Самая неловкость его, эти пожиманья плечами, очень в другое время неуклюжие <…>, шли здесь совершенно к его положению и открывали испуганному зрителю волнение его сердца»[171], – вспоминал М.П. Погодин.

В.А. Каратыгин. Гравюра Ф.И. Иордана по рисунку М.И. Теребенева. Из кн.: «Букет. Карманная книжка для любителей и любительниц театра на 1829 год»

«Разбойники» были наиболее популярным шиллеровским спектаклем и в Петербурге (1828), и в Москве (1829), хотя критике казалось, что в урезанной – по воле цензуры и бенефициантов – пьесе оставались лишь «входы и выходы без всякого отчета»[172]. М.Е. Лобанов, переводчик «Федры», в январе 1828 года писал Гнедичу: «“Разбойников” Шиллера играли по три раза в неделю. Я насилу достал себе билет на третье представление. Ни в ложах, ни в креслах ни одного знакомого лица, везде торчали бороды. У Каратыгина были прекрасные минуты»[173]. Каратыгин выстраивал роль Карла эффектно и броско, «фантастический костюм атамана удивительно шел к его колоссальному росту»[174], насыщенная живописность определяла решение кульминационных сцен. Миг потрясения, пережитого Карлом в четвертом акте (когда он видит отца, которого считал умершим), Каратыгин передавал замысловато вычерченной мизансценой («какой-то ураган отталкивает его от отца, <…> роняет Карла на колена, назад, и продолжает толкать

[167] *Драматические прибавления к журналу «Московский вестник». 1828. № 5; цит. по: Бобров Е.А. Литература и просвещение в России XIX в. Т. 3. Казань, 1902. С. 19.*

[168] *Аксаков. Т. 3. С. 447.*

[169] *См.: Каратыгин П.А. Записки. Т. 2. Л., 1930. С. 257.*

[170] *См.: Мочалов. С. 369.*

[171] *Антракт. 1868. № 25.*

[172] *Аксаков. Т. 3. С. 464.*

[173] *Исторический вестник. 1880. № 8. С. 679.*

[174] *Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 359.*

его уже в этом положении через всю сцену, как будто человек катится по рельсам»[175]); последующий монолог актер дробил на реплики, обращая каждую к кому-либо из партнеров, – чрезмерность пережитого смятения сменялась подчеркнутой конкретностью общения с соратниками.

На московской премьере «Разбойников» Мочалов играл Карла, «не стараясь блеснуть чем-либо затверженным», «говорил как бы у себя в комнате», «он по обыкновению своему выжидал минуты вдохновения <…>, и эта минута явилась в четвертом действии, когда несчастный Карл в освобожденном старце узнает своего отца»[176]. Монолог в устах Мочалова был «лава всеувлекающая <…>, а не придуманные заранее театральные штучки»[177].

Шиллеровский «Дон Карлос» (1829, пьесу по просьбе Каратыгина перевел П.Г. Ободовский) обратился в Петербурге в пышное зрелище; Каратыгин наделял Карлоса отвлеченным пафосом благородства – таков был второй вариант романтического героя, утверждаемый им в эти годы. И.И. Панаев рассказывал, что в юности он проливал «реки слез» на «Дон Карлосе», «господа в партере посмеивались над Шиллером, дамы в ложах плакали»[178]. Роль Карлоса казалась созданной для Мочалова (Аксаков находил, что черты актера и персонажа – «порывы страстей, бурные восторги любви, благородный пламень чувств» – на редкость совпадают); но роль не заинтересовала актера, и он, без увлечения сыграв ее единожды, к ней не возвращался[179]. В 1830 г. лишь на одно представление в бенефис Каратыгина был разрешен лично Николаем I шиллеровский «Вильгельм Телль» (перевод А.Г. Родчева); Каратыгин сыграл Телля с той же отвлеченностью, что и Карлоса, «каким-то рыцарем средних веков», а не «мирным добродушным поселянином, в груди коего таится искра желания свободы отчизны»[180]. Героизация оставалась ему ближе поисков характерности и «местного колорита».

В «Свадьбе Фигаро» Бомарше (1829) петербургская труппа, воспитанная школой «светской комедии», демонстрировала блестящие результаты; служившие в Петербурге французские актеры говорили, что «такое прекрасное исполнение <…> сделало бы честь [театру] Французской комедии»[181]. Новый перевод Д.Н. Баркова был «ловкий для чтения». Каратыгин играл Альмавиву волочившимся «свысока», «привыкши к победам легким», и потому поддавшимся на веселый розыгрыш. Сосницкий не пропускал ни одного звена в логике Фигаро («замешательство, ловкость, проворство, догадливость»), но лишал желчи и горечи знаменитый финальный монолог[182].

31

Программным комедийным спектаклем московского театра стал мольеровский «Скупой» (1830) со Щепкиным–Гарпагоном. Пьесу для Щепкина перевел Аксаков – в те годы он более, чем кто-либо, поддерживал в Щепкине «благородное стремление к возможному совершенству». Кокошкин просил Щепкина помнить, что Гарпагон может быть не только «смешным», но «иметь минуты, в которые мучительная страсть представляет его даже достойным сожаления и – отвратным». Он ждал от Щепкина

[175] *Цит. по: Каратыгин П.А. Записки. Т. 2. С. 395.*

[176] *Московский телеграф. 1829. № 2. С. 273, 287.*

[177] *Белинский. Т. 1. С. 25–26. Известно признание Ф.М.Достоевского: «10-ти лет от роду я видел в Москве представление "Разбойников" Шиллера с Мочаловым, и, уверяю Вас, это сильнейшее впечатление, которое я вынес тогда, подействовало на мою духовную сторону очень плодотворно» (Достоевский Ф.М. О искусстве. М., 1973. С. 446).*

[178] *Современник. 1856. № 1. С. 102–103.*

[179] *Аксаков. Т. 3. С. 509.*

[180] *Северная пчела. 1830. 18 января.*

[181] *Исторический вестник. 1886. Т. 23. С. 144.*

[182] *Сын отечества. 1829. № 12. С. 355, 358.*

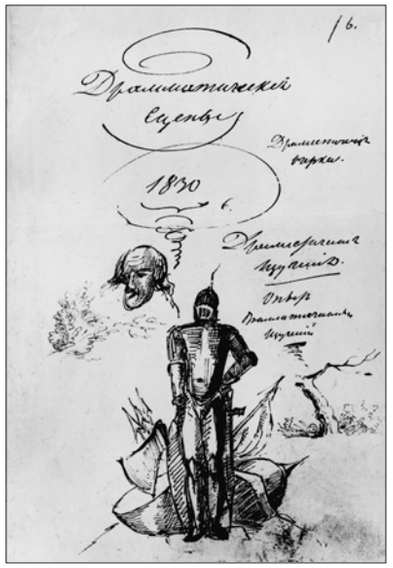
М.С. Щепкин в роли Гарпагона («Скупой» Мольера в переводе С.Т. Аксакова). Рисунок В.И. Сизова

анализа владевших Гарпагоном страстей в их истинности. Молодые друзья Щепкина призывали его к смелости сценических приспособлений и к сниженной характеристике Гарпагона; их советы носили романтическую окраску, но отчасти совпадали с рекомендациями Кокошкина. Щепкин с бесстрашной энергией прочерчивал линию роли – и в сценах жесткого объяснения с сыном, и в старческих заигрываниях с Марианной. В ту минуту, когда Гарпагон обнаруживал пропажу сокровищ и, обращаясь к зрительному залу, «в исступлении указывал на вас и спрашивал: не вы ли украли его деньги?» – зрителям «хотелось хохотать, – рассказывал один из них, – но <…> холод пробегал по вашим жилам». Первоначально Щепкин прибегал к внешнему изображению старости, «шемшил», но в середине 1830-х годов он достиг полноты перевоплощения, «перешел телом и душою в Гарпагона», «переменил свой голос, свое лицо, свою походку», а на рубеже 1830-х–1840-х годов почувствовал необходимость точнее обозначить его бытовую и социальную характеристику и «перерисовал всю картину», сделав скупца «человеком высшего состояния», придворным времен Людовика XIV. Так погружался актер в скрытую за строками мольеровского текста жизнь, соотнося ее с собственными представлениями о природе человека и с историческим временем. Тот же процесс еще более победоносно повторился при встрече Щепкина с ролями Фамусова и городничего, персонажей, ему современных. Внутренний рисунок роли Гарпагона приобретал все большую конкретность, актер настолько владел зерном роли, что оно органически менялось вслед за тем, как с течением лет менялся он сам. В конце 1850-х годов «самая слабость, неизбежно соединенная с летами, не портила, а, скорее, красила его игру, придавая ей высочайшую степень естественности». Щепкинскому Гарпагону были «доступны все человеческие чувства», эта полнота существования в роли была своеобразным ответом актера Белинскому, писавшему когда-то, что Щепкин в силу обстоятельств долго «не знал своего истинного призвания» и даже Мольер держал его талант «в сфере чисто комической и односторонней»[183].

32

Осенью 1830 года Пушкин завершил «маленькие трагедии» – «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Тогда же он варьировал оставшееся в рукописи название

[183] *См.: Щепкин. Т. 1. С. 27–28.*



А.С. Пушкин. Рукописная обложка «маленьких трагедий». 1830

возникшего цикла: «драматические сцены», «драматические очерки», «драматические изучения», «опыт драматических изучений». Единство метода объединяло пьесы в его глазах.

Впервые три «маленькие трагедии» упомянуты в перечне десятка замыслов, составленном Пушкиным, очевидно, в 1826 году («Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Д. Жуан. Иисус. Беральд Савойский. Павел I. Влюбленный бес. Димитрий и Марина. Курбский»). Замыслы, продолжающие «Бориса Годунова», соседствовали с «вечными» сюжетами, с темами античных и христианских легенд, рыцарских хроник и русской политической истории, с темами фантастическими и сенсационными. Таков круг образов и ситуаций, ждавших воплощения.

Осень 1830 года в Болдине была для Пушкина временем творческого подъема и трагического расчета с прошлыми замыслами – он сжег тогда десятую, декабристскую, главу «Евгения Онегина». Можно думать, что завершенные тогда же четыре короткие пьесы (четвертой стала обработка переведенной с английского сцены из драматической поэмы Д. Вильсона «Чумной город») возникли как результат свертывания давнего плана большого цикла «драматических изучений».

Возникнув из опыта «Бориса Годунова», «маленькие трагедии» принадлежали иной поре творческого самоопределения Пушкина. Идея преобразования национального театра уходила для него в прошлое, контакты с реально существовавшим театром не вызывали интереса. Но его увлекали возможности драматической формы, позволяющей без пристрастий и односторонности раскрыть природу характеров и их столкновения. Драматическая форма провоцировала хранить высшее артистическое спокойствие, завоеванное в работе над «Годуновым», оставляя открытыми финалы воссоздаваемых конфликтов[184]. Открытость финалов отвечала определяющей черте творческого самосознания Пушкина, которую сформулировал А.И. Герцен: «Ему были ведомы все страдания цивилизованного человека, но он обладал верой в будущее»[185].

Пушкинский «опыт драматических изучений» был не менее смелым экспериментом, чем осуществленный пять лет назад «опыт народной трагедии». Предметом «изучений» становилась духовная природа человека, «истина страстей». В «маленьких трагедиях» природу страстей Пушкин раскрывал не в их формировании, а в непроизвольных кризисных проявлениях, в моменты максимального напряжения. Не историю страсти, а ее истину делал он

[184] *«Пушкин не дает какого-либо разрешения этих конфликтов, моральной оценки их, он не говорит о правоте или виновности, ложности одной из сторон; его задача как будто только в том, чтобы со всей потрясающей художественной силой демонстрировать противоречивость, диалектичность любой избранной им исторической и социальной ситуации, психологического состояния, философского положения» (Бонди С.М. Драматургия Пушкина и русская драматургия. – В сб. «Пушкин – родоначальник новой русской литературы» (М.-Л., 1941. С. 399–400).*

[185] *Герцен А.И. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. М., 1954–1965. Т. 7. С. 130.*

предметом «драматического изучения». Поэтому он не нуждался в обстоятельном развитии сюжетов и создал лаконичную форму, лишь внешне схожую с короткими репертуарными пьесами.

С разной долей очевидности в «маленьких трагедиях» угадывается груз личных переживаний Пушкина[186]. Не раз была раскрыта точность исторического мышления автора «маленьких трагедий» и безупречность воссоздания в них «местных» исторических и национальных красок[187]. Не сосредотачиваясь ни на лирической исповеди, ни на исторических констатациях, Пушкин в «опытах драматических изучений» поднимался к общезначимым обобщениям, раскрывая общечеловеческий смысл конфликтов, возникающих «на дорогах, по которым ходят все»[188].

Вокруг «вечных» сюжетов, им обработанных, издавна существовали своего рода туманности, скопления трактовок и версий. Этот духовный опыт прошлых поколений становился подпочвой пушкинских пьес. Рассекая скопившиеся напластования, Пушкин находил истинное зерно, делавшее сюжет «вечным».

В «Скупом рыцаре» золото в равной мере искажает духовный мир скупца Барона и его нищего сына. Ни тому, ни другому Пушкин не отказывает в рыцарственности, но скупцу противопоставлен расточитель, в их побуждениях осознанное неотчленимо от безотчетного, их вражда неотвратима и не приносит свободы от золота. Оба обобщения в финальной реплике Герцога («Ужасный век, ужасные сердца!») одинаково трагичны, и одно не покрывает другого.

В «Каменном госте» источник трагического конфликта скрыт в личности Гуана. Как все персонажи «маленьких трагедий», Гуан дан вне развития. От начала событий до развязки он одинаково пленителен и жесток. Не развитие, а обнаружение истинности психологического склада его личности становится целью «драматического исследования».

Адекватное пушкинскому тексту истолкование «Моцарта и Сальери» как «трагедии о дружбе» принадлежит С.Н. Булгакову: «Зависть есть болезнь именно дружбы, так же как ревность Отелло есть болезнь любви»[189]. Обозначившаяся коллизия остается открытой, источник конфликта сформулирован отброшенным Пушкиным вариантом названия пьесы – «Зависть». Сальери завидует творческой свободе Моцарта. Рядом с Моцартом он ощущает себя «организацией несчастной, недоконченной»[190]. Он одержим тоской по недостижимому равенству с гением. Ею вызваны метания его воспаленной мысли, искажающие работу интеллекта: все силлогизмы Сальери субъективны – это Сальери, а не Пушкин, противопоставляет труд и талант, алгебру и гармонию, называет Моцарта «гулякой праздным». И в несовместимость гения и злодейства верит не Пушкин, а пушкинский Моцарт.

Открытость финала наиболее очевидна в «Пире во время чумы»: встреча и спор Председателя и Священника не меняют исходной ситуации. Ни владеющий Вальсингамом пафос протеста против смерти, ни скорбное смирение Священника перед ее всемогуществом не могут быть опровергнуты безоговорочно.

Русской литературе предстоял анализ человеческого материала,

[186] *А.А. Ахматова с максимальной убедительностью сделала это применительно к «Каменному гостю». См.: Ахматова А.А. «Каменный гость» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 2, М.-Л., 1958. С. 189–195.*

[187] *См. наблюдения Г.А. Гуковского в его книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (М.-Л., 1958).*

[188] *Пушкин. Т. 6. С. 207; Т. 10. С. 338.*

[189] *Русская мысль. 1915. № 5. С. 16–21.*

[190] *Белинский. Т. 7. С. 559.*

искаженного историческими обстоятельствами, совсем скоро в центр ее внимания встанут «лишние люди» и «маленький человек». «Евгением Онегиным» и «Повестями Белкина», завершенными в болдинскую осень 1830 года, Пушкин начал разработку этих тем; чуть позже он связал их, назвав «маленького» героя «Медного всадника» Евгением, именем предтечи русских «лишних людей». Одновременно он видел и другие возможности искусства, преломляя идеи немецких романтиков об искусстве как высшем типе познания, способном раскрыть «абсолютную сущность» действительности. Его драматургия, ставшая в «Борисе Годунове» самовыражением истории его страны, становилась самовыражением «вечных» конфликтов бытия.

Пушкинский «опыт драматических изучений» погружением в истину человеческих характеров и беспристрастием открытых финалов отвечал ценнейшим свойствам драматического искусства, выдвигая перед театром задачи максимальной сложности.

33

Результатом недолгого смягчения театральной цензуры стало одно из ярчайших событий русской театральной истории – появление на сцене грибоедовского «Горя от ума» (1831). Жадный интерес к пьесе питался более всего ее крамольной славой, завоеванной в годы, когда она распространялась в списках. Жест Николая I, разрешившего ее постановку, был попыткою лишить пьесу притягательности запретного плода – предлагалось считать, что получившее неслыханную популярность создание великого писателя, недавно погибшего при исполнении высоких государственных обязанностей, вполне вмещается в рамки официальной идеологии. Была создана ситуация двойственная, сказавшаяся на театральной судьбе пьесы. Одни ее качества заведомо не могли раскрыться, другие обрекались на ослабленное звучание, и хотя в Москве и Петербурге ее зрительский успех был чрезвычаен, «на сцене она не имела такого успеха, какого должно было ожидать», как запомнилось Ксенофонту Полевому[191]. И в петербургском, и в московском спектаклях произошло сужение заложенных в пьесе задач.

Среди первых петербургских исполнителей ближе всех к автору был, очевидно, Сосницкий, сыгравший Чацкого (в поставленных в 1829 году отрывках первого акта) «дерзким насмешником и весельчаком». Его трактовку «Северная пчела» назвала ошибочной – не напоминал ли этот дерзкий повеса

ТЕАТРАЛЬНОЕ ФОЙЕ
или: СЦЕНА ПОЗАДИ СЦЕНЫ,
Интермедія дивертисементъ, составленная изъ декламацій, пѣнія, танцовъ и плясокъ.
Въ оной интермедіи будетъ играна сцена изъ комедіи:
ГОРЕ ОТЪ УМА,
Въ стихахъ, соч. А. С. Грибоѣдова.
Въ оной же интермедіи г. Шуваловъ и г-жа Иванова будутъ пѣть: дуэтъ составленный изъ двухъ Русскихъ пѣсенъ: *Лучина лучинушка березовая и улица улица моя*; соч. г. Кашина. Танцовать будутъ: Гг. Огюстъ, Эбергардъ, Трифоновъ и Шелиховъ с., г-жи Шамаева б., Еверенова, Дидье и Азарова Краковякъ; г. Гольцъ съ г-жами Берправ-Антрокъ и Истоминой pas de trois; г. Спиридоновъ м. и г-жа Телешова м. pas de deux.
ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА ВЪ КОМЕДІИ:
Чацкій . . . Г-нъ Сосницкій.
Фамусовъ . . . Г-нъ Борецкій.
Софья Павловна . . . Г-жа Семенова.
Лиза, ея горничная . . . Г-жа Монготье (восп.)
ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА ВЪ ИНТЕРМЕДІИ:
Режиссеръ театра . . . Г-нъ Боченковъ.
Актеры . . . Г-нъ Сосницкій.
. . . Г-нъ Борецкій.
Актрисы . . . Г-жа Семенова.
. . . Г-жа Монготье (восп.)
Певицы . . . Г-жа Иванова.
. . . Г-жа Пушкарева.
Певецъ . . . Г-нъ Шуваловъ.
Дирижеръ . . . Г-нъ Хотяинцовъ.
Балетмейстеръ . . . Г-нъ Григорьевъ м.
Начало въ 7 часовъ.
Особы, желающія имѣть билеты на ложи и кресла для сего спектакля, благоволятъ присылать за оными въ Контору большаго Театра.

Фрагмент афиши бенефиса М.И. Вальберховой – первое исполнение отрывков из «Горя от ума» 2 декабря 1829 г. в Петербурге

[191] «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987. С. 101.

«Горе от ума» в Александринском театре. Эпизоды 3-го (бал) и 4-го актов (П.А. Каратыгин – Загорецкий, И.И. Сосницкий – Репетилов). Литографии П.Ф. Бореля из кн. «А.С. Грибоедов и его сочинения». СПб., 1858

о настроениях молодежи до-николаевской поры? Роль перешла к В. Каратыгину, и та же газета одобрила его намерение играть Чацкого «пламенным патриотом, несколько угрюмым». Петербургский спектакль тяготел к приемам «светской комедии», актеры возвращали пьесу вспять, идеализируя одних персонажей (у А.М. Каратыгиной Наталья Дмитриевна «выказывала господство над мужем в нежных оттенках») и заведомо снижая других (П. Каратыгин в роли Загорецкого повторял старый штамп «мелких плутов»). Брянский играл Фамусова импозантным вельможей «в пудре, чулках и башмаках». В финале третьего акта в танцах участвовали актеры балетной труппы, и фамусовский бал приобретал столичный блеск[192].

В Москве пьесу восприняли иначе. Мочалов оставался в Чацком актером романтической трагедии, в первых актах «сбивался постоянно на тривиальность», но его успех в финале был признан единодушно. Строя последний монолог на резких переключениях, Мочалов наполнял его трагическим пафосом, Чацкий обретал черты романтического титанизма, стилю исполнения это придавало отвлеченность, но возвращало пьесу к запечатленному в ней историческому времени: А. Григорьев вспоминал, что в «энергически и желчно ядовитой речи» Мочалова слышался «один из героев эпохи двадцатых годов»[193].

Исполнители эпизодических ролей с наслаждением и немалой изобретательностью воссоздавали

[192] См.: Там же. С. 20, 79–81.

[193] См.: Там же. С. 22, 125.

М.С. Щепкин – Фамусов, И.В. Самарин – Чацкий, Г.С. Ольгин – Скалозуб.

Фотоснимок выполнен в 1846 г. в фотоателье, чем объясняются застылость иллюстративно построенной тесной мизансцены и четкая фиксация реакций каждого из персонажей актерами, явно позирующими перед фотоаппаратом на фоне рисованного задника (камин с зеркалом слева, угол рамы живописного полотна высоко справа) и среди мебели 1840-х гг., расставленной на небрежно постеленном ковре, изображающем паркет. Впервые в кн.: Грибоедов А.С. Горе от ума. М., 1887 (фототипия М.М. Панова)

на сцене «добрую старушку Москву с ее странностями, причудами и капризами»[194]. Эти слова – из рецензии Н.И. Надеждина; о характере восприятия спектакля публикой в ней сказано: «Невольно засматриваешься, признаешь подлинники и хохочешь». Метод московских комических актеров состоял в насмешливом укрупнении безошибочно отобранных деталей. Это был метод беззлобной эпиграммы, лишь установкой на меткость отвечавший методу пьесы. Успех П.Г. Степанова в бессловесной роли князя Тугоуховского не был курьезом: совсем еще молодой Степанов был актером некрупного дарования, но превосходной школы. В его работе всегда был ощутим «быстрый и верный резец истинного мастера», он действовал как весельчак-имитатор, дразня воображение зрителя и предлагая угадать образцы, от которых отталкивался. Легенда утверждала, что он копировал старого князя Н.Б. Юсупова, но секрет успеха был в том, что актер находил ту меру гротесковой деформации, благодаря которой его Тугоуховский воскрешал в памяти «всех стариков, остававшихся от времени Екатерины»[195]. Тем же методом укрупнения узнаваемых комедийных деталей пользовался И.В. Орлов в роли Скалозуба. Добродушные сценические карикатуры создавали Н.М. Никифоров и А.Ф. Богданов в ролях г. N и г. D; первый был веселым лысым старичком в старинном раритетном мундире, второй – разочарованным франтом с романтической гривой волос. «Что-то знакомое в довольно смешном виде» передавал и комически окрашенный бальный дивертисмент, завершавший третий акт.

С иной мерой наблюдательности и обобщения Щепкин играл

[194] *Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. С. 284.*

[195] *См.: «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 23, 336.*

Фамусова. В работе над «Горем от ума» и чуть позже появившимся «Ревизором» Щепкин открывал новые возможности сценического претворения материала современной жизни. «В лице Фамусова и городничего у Щепкина явились идеальные типы барства и официального начальства как преобладающие элементы большей половины текущего столетия»[196], – писал его младший современник. На премьере Щепкин сближал роль с той сценической маской, которую выработал в комедиях Шаховского и Загоскина. Но уже в 1835 году Белинский утверждал, что в Фамусове Щепкин «глубоко понял поэта и, несмотря на свою от него зависимость, сам является творцом»[197]. Суть выработанного Щепкиным метода – с еще большей яркостью восторжествовавшего затем в городничем – Белинский видел в том, что актер не делал из персонажа «ни карикатуры, ни сатиры, ни даже эпиграммы», а умел «показать явление действительной жизни»[198]. Смелость и масштабность обощения соединялись с точностью и меткостью зоркой наблюдательности. В щепкинском Фамусове не было «ничего надутого», но ни с Чацким, ни со Скалозубом, которым он от души любовался, ни в гневе на слуг он «не переходил пределов важного барина». Весть о сумасшествии Чацкого он принимал как подтверждение собственного здоровья; ничто не разрушало его равновесия, и даже о княгине Марье Алексевне он вспоминал под занавес мимоходом, «дескать, черт с вами со всеми, уйду лучше к себе спать»[199]. Щепкин совершенствовал свое умение идти до конца в овладении стоящим за пьесой материалом жизни, сценический образ в своей завершенности получал собственное существование и благодаря полноте перевоплощения становился как бы независим от создающего его актера. Так закладывались методологические основы реалистического миросозерцания, определившие дальнейшие пути русского театра.

Л.И. Поливанов, записавший подробную партитуру игры Щепкина в последнем акте «Горя от ума», раскрыл изощренность щепкинской декламации и разнообразие приемов, позволявших актеру «удовлетворять и требованиям просодии и правде исполнения»[200] – Щепкину удавалось достигать того, что пульс его Фамусова работал в ритмах, заданных стихом Грибоедова. В живом звучании грибоедовской речи у Щепкина органически совпадали смысловые («реторические») периоды со стихотворными («просодическими»). Как в музыкальном исполнительстве, закрепленность речевого рисунка не препятствовала творческой свободе актера. Во всеоружии мастерства, завещанного 1810–1820-ми годами, Щепкин играл Фамусова как старший современник Гоголя и Белинского.

Соотношение стихотворной речи с правдой сценического переживания, столкновение «поэзии» и «правды» становились одной из самых трудно решаемых проблем для русской актерской школы. Судьба искусства декламации на русской сцене более всего отразилась на традициях исполнения «Горя от ума», Грибоедов ставил предельные требования к правде интонации и к музыке стиха.

34

Русский водевиль, переводный и отечественный, бурная экспансия

[196] *Щепкин. Т. 2. С. 96.*

[197] *Белинский. Т. 1. С. 25.*

[198] *Там же. С. 179.*

[199] *См.: «Горе от ума» на русской и советской сцене. С. 116.*

[200] *См.: Там же. С. 340–344.*

Д.Т. Ленский.
Литография из «Драматического альбома» по рисунку Удалова. 1850

которого началась в затягивавшуюся пору безрепертуарья около 1830 года и продолжалась два десятилетия, представлял собой стремительно разраставшийся мир неравноценных явлений.

Когда в 1800-е годы на русской сцене появились первые водевили, считалось, что ради остроумного диалога и метких куплетов в водевиле допустима беспечная небрежность, случайные персонажи и лишние эпизоды, зрителями ценились короткие «идиллические арлекинады в лицах»[201]. К 1820-м годам, когда водевиль отвоевал немалое место в репертуаре, но оставался новостью (что запечатлено в знаменитой полемической реплике грибоедовского Репетилова: «Да, водевиль есть вещь…»), он был по преимуществу «вздором веселого пера» (это строка из водевиля Хмельницкого «Суженного конем не объедешь», 1821). «Веселый вздор» определял словесную ткань, приемы сюжетостроения и характеристику персонажей, требовал легкости существования на сцене.

Ситуация менялась, и в 1830 году в водевиле Д.Т. Ленского «Муж и жена» (1830) прозвучал куплет: «Все, что б ни говорили / В журналах там и тут, / А нынче водевили / Спектаклям жизнь дают». В принятой структуре спектакля становилось иным соотношение основной пьесы и водевилей, прежде прибавлявшихся к ней «для съезда» зрителей и их разъезда. Теперь водевили обещали быть занимательнее главных пьес и могли заслонять их балагурством. Но засорение репертуара водевилями еще не казалось гибельным, как это будет десятилетие спустя.

Родословная водевильных текстов бывала очень запутана, не раз заново перерабатывались уже использованные образцы. Переводы и переделки с французского обычно уступали оригиналам, но случалось, приобретали самобытность. Замечательные водевилисты выдвинулись из среды актеров – Д.Т. Ленский, П.А. Каратыгин.

П.А. Каратыгин.
Гравюра

Н.О. Дюр.
Литография Пищалкина

[201] *Макаров М.Н. Старина московских театров // Пантеон. 1850. № 1. С. 9.*

В переводах-переделках Ленского «Любовное зелье» (1833) и «Стряпчий под столом» (1834) интерес держался сюжетом, смешной разработкой нехитрых перипетий и использованием комедийных масок, дававших простор актеру. Герой «Любовного зелья» цирюльник Лаверже мог быть недалеким старикашкой (так играл его Н.М. Никифоров в Малом театре), а мог стать весельчаком, гулякой и франтом (так сыграет его полвека спустя молодой К.С. Станиславский). Роль Жовиаля, стряпчего по профессии и куплетиста по призванию, сочинявшего куплеты по любому поводу («Стряпчий под столом»), Ленский писал для москвича В.И. Живокини, и Живокини смешил тем, как куплетист мешает стряпчему, тормозя сюжет куплетами. В Петербурге Н.О. Дюр играл Жовиаля иначе – поэтом, который артистически развивает любую ситуацию и тем выручает беспечного стряпчего (видимо, о популярности этой роли Дюра неприязненно упомянул в «Театральном разъезде» Гоголь: «… всякий день вы увидите пьесу, где один спрятался под стул, а другой вытащил его оттуда за ногу»).

Часто водевиль питался откликами на злобу дня, затрагивая всем известные события и фигуры, функция сюжета становилась вспомогательной. В «Знакомых незнакомцах» (1830) П. Каратыгин, используя популярность Булгарина и Н. Полевого, изобразил встречу двух журналистов, петербуржца Сарказмова и москвича Баклушина; играя их, Рязанцев и Дюр слегка имитировали Булгарина и Полевого, оба журналиста-прототипа благосклонно откликнулись на эту шутку. В водевиле «Горе

В.И. Рязанцев.
Портрет работы неизвестного художника.
1820-е

без ума» (1831) Каратыгин осмеял досаждавшего ему театрального критика М.А. Яковлева и считал себя победителем, вспоминая, как на сцене Дюр передразнивал журналиста, сидевшего в зале[202]. Подобной мелочностью и «личностями» водевильная сатира, как правило, ограничивалась.

Множество водевилей было рассчитано на мастерство актерской трансформации, в них оживали плодотворнейшие традиции комедийного театра – открытая радость творчества, стихия смеха и освобожденной от поучения буффонады, веселые возвращения к вечным мишеням для шуток и насмешек, к бродячим комическим сюжетам и трюкам, к устойчивым маскам персонажей, способным варьироваться до бесконечности. Сценарий водевиля Скриба и Перле «Артист» (1833), переведенного для Дюра А.И. Булгаковым, позволял включать пародии на новинки оперного, балетного и драматического репертуара, и виртуозность Дюра в каждой из этих областей обеспечила «Артисту» успех. В Москве П.Г. Степанов в том же водевиле пародировал,

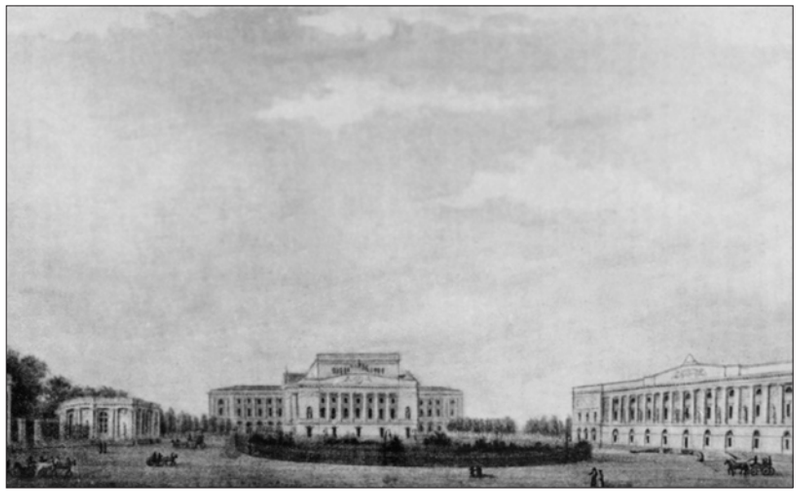
[202] *См.: Каратыгин. С. 175–179, 189–191.*

сопоставляя, трагический стиль Каратыгина («плаксивый и вместе ревущий голос») и Мочалова («подергивая плечами и как бы силясь выскочить из самого себя»), и заслужил похвалу Белинского[203]. В следующее десятилетие возникали попытки создания крупной водевильной формы.

35

После завершения строительства петербургского Александринского театра (1832) в поисках нового сценического образца высокой трагедии была с «царской роскошью» поставлена пьеса А.Н. Муравьева «Битва при Тивериаде, или Падение крестоносцев в Палестине» (1832), поэтизирующая предания о христианском рыцарстве. Она несколько раз собрала «множество зрителей своими декорациями», но «по недостатку действия и сценических эффектов она не могла упрочиться в репертуаре»[204].

Показанная две недели спустя «Двумужница» Шаховского была (как и многие его опыты) «неудачным исполнением намерения прекрасного» – она отвечала «расположению публики к зрелищам, живописующим народность», и безрасчетно «истощала все театральные эффекты для занимательности»[205]. Две ее картины были отданы инсценированию народных обычаев, зимних (Васильев вечер) и летних (Иванов день); у монастырских стен появлялись группы нищих и богомольцев; по Волге плыли разбойничьи ладьи; в последнем акте действие переносилось в разбойничий притон (большую избу с чуланом-пыточной и подвалом – подземным ходом), его штурмом и пожаром завершался спектакль. Показанная чуть позже в Москве, «Двумужница» была встречена ироническим фельетоном Н. Полевого[206], сокрушившим ее репутацию, но (по наблюдениям А. Григорьева) пьеса несколько десятилетий имела сценический успех «по крайней мере равный с пьесами Шекспира»[207]. Полевой бранил «Двумужницу» поделом. Но при слабости драматургии – рыхлом сценарии, затянутых дивертисментных вставках и неразработанности эпизодов, движущих сюжет, при эскизности характеристик, пьеса использовала чутко



«Вид площади между библиотекой и павильоном Аничкова дворца перед новым Каменным театром по проекту К.И. Росси. 1828 г.»

[203] См.: Северная пчела. 1833. 7 ноября; Белинский. Т. 1. С. 209–210.

[204] Молва. 1833. № 1. С. 1.

[205] Там же. № 10. С. 39.

[206] См.: Русский театральный фельетон. Л., 1991. С. 80–94.

[207] Отечественные записки. 1849. № 11. С. 165–166.

уловленные возможности, которые открывались перед театром в разработке приемов праздничного романтического общенационального зрелища, в сценическом воссоздании исторического быта и раскрытии народных представлений о добре и зле. Общий размах этой панорамы и ее отдельные детали долго действовали на зрителя безотказно. В роли Романа Бобра Мочалову было «негде развернуться», но когда он видел с высокого берега свою жену Груню в плывущей лодке рядом с похитившим ее атаманом разбойников Башлыком и кричал ему: «Не владеть тебе моим добром», – всякий раз «раек хлопал и радовался», а «бородки, сидевшие в креслах, шептали про себя: “Славно! Славно!”» Роль Башлыка Шаховской назначал певцам, в Петербурге ее играл знаменитый бас О.А. Петров, в Москве – знаменитый тенор А.О. Бантышев, запомнившийся в Башлыке А. Григорьеву «удальцом с разгульной речью, с живыми песнями, с небрежным молодечеством в каждом движении». Десятилетия спустя отражение воссозданной в «Двумужнице» разбойничьей стихии и использованных в ней приемов театрализованной национальной игры не раз обнаружится даже у А.Н. Островского – и в разбойничьем мирке его «мрачной» комедии «На бойком месте», и в поэтизации легендарной старорусской вольницы в обеих редакциях «Воеводы», и в балаганной игре Хлынова в разбойники в «Горячем сердце».

36

В текущем репертуаре начала 1830-х годов заметное место занимали переводы В. Каратыгина, и смена его репертуарных пристрастий – в 1830-е годы и позже – была выразительна. В 1829 году он имел успех в роли герцога Гиза в комедии А. Дюма «Генрих III и его двор» (перевод Н.П. Мундта), но для бенефиса перевел позднеклассицистскую трагедию Л.-Ж.-Н. Лемерсье «Смерть Агамемнона» (1830), дававшую традиционный образ идеального монарха и воспринятую как анахронизм. В 1831 году под названием «Кровавая рука» он перевел немецкую переделку «Врача своей чести» Кальдерона, на фоне новейших мелодрам она показалась зрителям «слишком мрачной»; а переведенная им тогда же «Изора, или Бешеная» (французская мелодрама нескольких авторов) «производила фурор», в главной роли А.М. Каратыгина «ползала по сцене и чуть ли не кусалась»[208] – она пыталась овладеть техникой мелодраматической игры, но вскоре вынуждена была вновь вернуться к «светской» комедии. «Антони» А. Дюма Каратыгин перевел по рекомендации Е.М. Хитрово, внимательной к европейским новинкам; пьеса о гибельных страстях юного незаконнорожденного изгоя, насильника и бунтаря, воспринималась как отрицание ханжества. Петербургскую постановку «Антони» (1832) Пушкин упоминает в наброске к «Египетским ночам» как знак распадения омертвелых представлений о нравственности. В 1833 году Каратыгин показал две пьесы А. Дюма в своих переводах – («Ричард д’Арлингтон» и «Итальянка, или Яд и кинжал»), обе «особого фурора не произвели», но А.М. Каратыгиной помнилось, что именно они «произвели совершенный переворот на нашей сцене», и классицизм «вытеснен

[208] Вольф А.И. Хроника петербургских театров. СПб., 1877. Ч. 1. С. 24.

П.С. Мочалов в роли Мейнау из комедии А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние». Литография В.Г. Каракалпакова. 1837

был романтизмом»[209]. Стиль игры Каратыгина в первой половине 1830-х годов воспринимался как «смешение классической пластики, нередко классической декламации с романтической естественностью, часто доведенной до самой низкой тривиальности»[210], – это было развитием давних уроков Катенина; но соединяя «высокое» с «прозаическим», Каратыгин теперь настойчиво дополнял их «ужасным», порой чисто механически чередуя отобранные краски и форсируя сценический рисунок даже там, где это противоречило стилю драматургии.

Московскую премьеру «Антони» (1833) Мочалов играл «по вдохновению», хаотично, «прошибая диким пламенем»[211]. Об освобождающем воздействии этого исполнения вспоминал в 1859 году А. Григорьев: «Надобно припомнить еще, что в “Антони” мы видели Мочалова – да и какого Мочалова! – что потребна и теперь особенная крепость нервов для того, чтобы эти

[209] *Цит. по: Каратыгин П.А. Записки. Т. 2, С. 169–170.*

[210] *Молва. 1835. № 16. С.262.*

[211] *Молва. 1833. № 8. С. 31.*

веяния известным образом на нас не подействовали»[212]. На начало 1830-х годов пришелся один из плодотворнейших периодов творчества Мочалова. В его основной репертуар (всегда небольшой) вошли тогда несколько ролей, которые он, как правило, всегда с равным успехом выдерживал «от начала до конца»[213]. В 1831 году в «Прародительнице» Грильпарцера он сыграл роль Яромира, «юноши, обреченного на злодеяния, коих тяжесть он чувствует, но по роковому заклятию судьбы свергнуть не может», и «дикие порывы разъяренных страстей, клубившихся вихрями в огненной душе его, особенно беспрестанные переходы из неистового исступления дикой радости к неистовому исступлению дикого отчаяния – передаваемы были им с ужасающею истиною и естественностью»[214]. В 1832 году он впервые сыграл барона Мейнау в «Ненависти к людям и раскаянии» Коцебу, и ее герой, по словам А. Григорьева, вырастал у Мочалова «в лицо, полное почти Байроновской меланхолии» (жгучей меланхолии, подчеркивал Григорьев); динамика исполнения питалась тем, что «под пеплом души таились еще искры чувства»[215]. На петербургских гастролях 1833 года Мочалов предстал актером, который в удачных ролях «как бы перерождается, оставляя за сценой всё неестественное и принужденное, заимствованное от привычек и метод», «глубоко входит во все сокровенные изгибы своей роли» и в этом отношении превосходит Каратыгина, «с легкостью изображает все изменения главного тона»[216]. Казалось, он способен точно выдерживать собственный замысел и, «действуя с меньшей или большей силою, сообразно вдохновению, его воодушевляющему, он строго следует от начала до конца роли образам, тону и способу действия, им самим созданным». Отличало от Каратыгина его еще и то, что «в сценах, где надобно выражать нежные чувства, <…> голос страсти, у других актеров тяжелый, принужденный и похожий на воркование или приголубливание, у него – полный огня, чистый и светлый, льется прямо из сердца»[217].

Весной 1833 года Каратыгин гастролировал в Москве, и спровоцированное его гастролями сопоставление творческих индивидуальностей двух выдающихся актеров надолго стало одной из ключевых проблем русского театрального сознания и развития русской актерской школы. Сопоставление Мочалова и Каратыгина развертывалось во многих плоскостях – и как встреча театральных традиций Москвы и Петербурга, и как противопоставление актера «плебея» актеру «аристократу», и как противопоставление «нутра» – «школе», вдохновения – расчету, пренебрежения «эстетикой» во имя «правды» – пренебрежению «правдой» ради «эстетики». Правы были те, кто отказывал Каратыгину в трагизме мировосприятия и говорил о внутреннем благополучии его творчества, и правы были видевшие в трагическом гении Мочалова выражение трагических коллизий бытия, обнажение «вечных» вопросов о назначениия человека в мире, стихийное «веяние эпохи» русского романтизма.

[212] *Григорьев А.А. Сочинения. Т. 2. М., 1990. С. 113.*

[213] *Белинский. Т. 1. С. 22.*

[214] *Аксаков. Т. 3. С. 534.*

[215] *Григорьев А.А. Театральная критика. Л., 1985. С. 148.*
Таким запомнился Мочалов – Мейнау тем, кто видел его на рубеже 1830-х – 1840-х гг. В более ранние годы в исполнении господствовали «нежные» краски, они отвечали завораживавшей зрителя красоте той скорби, во власть которой был погружен Мейнау. Таков он на литографии В.Г. Каракалпакова, завоевавшей широкую популярность (см. с. 250).

[216] *Молва. 1833. № 81. С. 321.*

[217] *Там же. № 80. С. 319–320; № 81. С. 321.*

Сергей ЧЕРКАССКИЙ

ЙОГИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО

В предыдущей статье «Станиславский и йога: опыт параллельного чтения», опубликованной в «Вопросах театра» № 3–4 за 2009 год, мы оспорили неоправданные мнения, отрицающие влияние йоги на Станиславского или полагающие это влияние кратковременным и быстро изжитым. Ведь значимость влияния йоги на систему Станиславского в советском театроведении постоянно принижалась. В.Н. Галендеев справедливо замечает: «О Станиславском любили писать, особенно в пятидесятые – шестидесятые годы, что он, дескать, пережил на рубеже веков и в первое ("декадентское") десятилетие века кратковременное и не такое уже глубокое увлечение философией индийских йогов с их учением о пране – таинственной внутренней душевной субстанции, которая служит для связи человеческой души с космосом (или, если перевести на язык более близкий раннемхатовскому мировоззрению, с Мировой душой). Считалось, что Станиславский быстро и успешно преодолел влияние философии далеких индусов и все претворил в материалистическом понятии действия, где уже нет места никакой "мистике"»[1].

Думается, что кропотливо собранные упоминания йоги в текстах Станиславского разных лет, расшифрованные и скрытые отсылки к йоге, не указанные самим Станиславским по цензурным причинам, а также сравнение положений системы с книгами йога Рамачараки «Хатха-йога» и «Раджа-йога», начатое в первой статье, доказывают обратное[2]. В той же публикации мы рассказали, что под псевдонимом йога Рамачараки скрывался американский автор У. Аткинсон, который в своих текстах намеренно приближал древнее индийское учение к западному сознанию, что, несомненно, сказалось на усвоении принципов йоги Станиславским.

Настоящая статья посвящена рассмотрению элементов творческого самочувствия системы Станиславского, которые имеют связь с учением йоги: освобождение мышц, общение, лучеиспускание и лучевосприятие, излучение праны, внимание, ви́дения. Особое внимание будет уделено сравнительному анализу взглядов классической йоги, Рамачараки и Станиславского, на структуру бессознательной деятельности человека, включая его сверхсознание.

Попробуем сравнить схему системы, нарисованную Станиславским[3], с древнеиндийскими схемами, рисующими расположение йогических чакр (центров энергии), лежащих вдоль позвоночника человеческого тела. Картинка Станиславского невольно напоминает организм человека, где многочисленные волнистые линии, меняющие цвет и обозначающие различные элементы внутреннего и внешнего творческого самочувствия актера, напоминают левое и правое легкое человека. Они расположены по обе стороны от вертикали – хребта (на схеме Станиславского эта вертикаль обозначена как перспектива роли – сквозное действие).

На эту вертикаль нанизаны три круга, три двигателя психической жизни – *ум, воля, чувство*. Они изображены такими же кругами, как на йогической схеме изображены чакры. Так эти двигатели психической

[1] Галендеев В. Н. Учение К.С. Станиславского о сценической речи. Л., 1990. С. 105.

[2] Автор настоящей публикации не одинок в убеждении о важности изучения йоговских принципов для воспитания актера школы Станиславского и для развития современной театральной педагогики. К работам зарубежных авторов, упомянутых в примечаниях к статье «Станиславский и йога: опыт параллельного чтения», за непродолжительную паузу между публикациями наших двух статей добавилось содержательное учебное пособие, на которое мне приятно сделать ссылку. Черная Е.И. Воспитание фонационного дыхания с использованием принципов дыхательной гимнастики «йоги». М., 2009. С. 146.

жизни наглядно уподобляются чакрам человека, выступают как своего рода «актерские чакры», источники актерской энергии.

Думается, графика этой схемы глубоко не случайна для Станиславского. Сходство с организмом человека невольно должно было подчеркнуть естественнонаучную, природную основу элементов системы, являющихся законами живой жизни, законами органики человека-артиста.

Напомним, что знакомство с книгами Рамачараки происходило в аналитический период создания системы, когда Станиславский словно коллекционировал объективно существующие элементы творческого самочувствия – законы, описывающие природное функционирование человеческого организма. И в рукописи «Программа статьи: моя система» (1909) – той самой, где термин *система* является у Станиславского впервые, – среди элементов, необходимых для верного творческого самочувствия, указаны *ослабление и напряжение мышц*, *общение*, *творческая сосредоточенность или круг сосредоточенности*[4]. Йога дала Станиславскому конкретные техники для развития этих актерских качеств.

Мы рассмотрим основные элементы системы, на формирование которых йога оказала

[3] Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3. С. 360.

[4] Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. XVIII.

существенное влияние, в порядке восходящей линии самосовершенствования, предложенной в структуре классической йоги с ее восемью ступенями.

Начнем с «Хатха-йоги», где Рамачарака, не касаясь первых двух ступеней, *ямы* и *ниямы*, излагает третью и четвертую ступень классической йоги: *асану* – науку объединять ум и тело посредством физического упражнения, и *пранаяму* – навыки контроля праны через ритмическое дыхание. Отсюда Станиславский позаимствовал технику релаксации, расслабления мышц, а так же, как уже было отмечено при анализе работы Станиславского в Оперной студии, технику и принципы ритмического дыхания.

1. ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ

Станиславский, хотя и не практиковал асаны, позы йоги (впрочем, Рамачарака тоже не описывает их впрямую), уделял большое внимание снятию мышечных напряжений как первому шагу на пути достижения творческого самочувствия.

В XXII главе «Наука об освобождении мускулов от напряжения» Рамачарака пишет, что «гуру, хатха-йог, преподавая науку о покое мускулов, часто обращает внимание учеников на кошку или на животных из кошачьей породы – например, пантеру или леопарда»[5]. Этот педагогический прием подхвачен и Станиславским. И в главе «Освобождение мышц» «Работы над собой в творческом процессе переживания» главным учителем Названова, получившего травму в результате зажима на спектакле и вынужденного пропускать занятия Торцова, становится… домашний кот. А навещающий Названова помощник Торцова Иван Платонович (alter ego Сулержицкого) наставляет его следующим образом:

«Индусы учат, дорогой мой, что надо лежать, как лежат маленькие дети и животные. Как животные! – повторил он для убедительности. – Будьте уверены!

Далее Иван Платонович объяснил, для чего это нужно. Оказывается, что если положить ребенка или кошку на песок, дать им успокоиться или заснуть, а после осторожно приподнять, то на песке оттиснется форма всего тела. Если проделать такой же опыт со взрослым человеком, то на песке останется след лишь от сильно вдавленных лопаток и крестца, остальные же части тела, благодаря постоянному, хроническому, привычному напряжению мышц, слабее соприкоснутся с песком и не отпечатаются на нем.

Чтобы уподобиться при лежании детям и получить форму тела в мягкой почве, нужно освободиться от всякого мышечного напряжения. Такое состояние дает лучший отдых телу. При таком отдыхе можно в полчаса или в час освежиться так, как при других условиях не удастся этого добиться в течение ночи. Недаром вожаки караванов прибегают к таким приемам. Они не могут долго задерживаться в пустыне и принуждены до минимума сокращать свой сон. Продолжительность отдыха возмещается у них полным освобождением тела от мышечного напряжения, что дает обновление усталому организму»[6].

В следующей XXIII главе «Хатха-йоги», названной «Правила освобождения мышц от напряжения», Рамачарака приводит целый ряд «освобождающих упражнений», после чего переходит к упражнениям на вытягивание, упражнениям в

[5] *Доступное нам издание – «Рамачарака. Хатха-йога: йогийская философия физического благосостояния человека» Рамачарака. 2-е изд. М., 2007 – порой содержит достаточно неуклюжий перевод (переводчик не указан), поэтому в таких случаях мы даем ссылки на сетевой ресурс: Рамачарака. Хатха-йога // http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=12 .*

[6] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1989. Т.2. С. 190.*

отдыхе ума, упражнению «минутный отдых». Есть много примеров упражнений и у Станиславского. Вместе с тем рискнем высказать мнение, что упражнения эти даны в достаточно общей форме. Этот раздел Станиславского является одним из самых незавершенных, открытых, требующих развития и гостеприимно допускающих включение самых различных методик – как йоговских, так и совсем иных. Не случайно поэтому в современном актерском тренинге раскрепощения мышц к изначальному набору упражнений присоединяются все новые и новые – из восточных единоборств, из биоэнергетики, из лечебной гимнастики, и т.д. и т.п.[7]

2. ОБЩЕНИЕ И ИЗЛУЧЕНИЕ ПРАНЫ

Одним из наиболее важных заимствований Станиславского из йоги стала концепция праны. Этим санскритским словом (в переводе – ветер, дыхание, жизнь) в философии йоги обозначается живое начало в человеке, душа. Лучи жизненной энергии (праны), согласно йоге, поддаются сознательному управлению, и именно излучение праны становится для Станиславского средством обеспечения подлинного общения – с партнером, с собой, с объектом, со зрителем. Ш. Карнике справедливо замечает, что для Станиславского «прана стала средством заражения зрителей чувствами артиста»[8].

По определению Рамачараки, знакомому Станиславскому, «именем "Праны" мы обозначаем мировую энергию, сущность всякого движения, силы или энергии, проявляющейся в законе тяготения, в электричестве, в обращении планет и во всех формах жизни, от самой высшей до самой низшей. Прана – это как бы душа всякой силы или энергии, в какой бы форме последняя ни проявлялась. Это принцип, который, действуя известным образом, порождает вид активности, присущий всякой жизни.

Прана, хотя и находится во всех формах материи, однако же она не материя; хотя находится в воздухе, но не воздух и не одна из химических составных его частей. Прана есть в пище, которую мы едим, но она не представляет собой ни одну из питательных субстанций пищи. Она находится в воде, которую мы пьем, но не есть одна из составляющих воду субстанций. Она существует в солнечном свете, однако же не есть тепло или свет его лучей. Она – лишь "энергия", присущая материи, и всякая материя является проводником праны»[9].

И согласно принципам йоги именно лучи праны – это то, что испускается и принимается в духовном или невербальном общении.

Можно только предположить, как радовался Станиславский, обнаружив параллели между положениями йоги о пране и уже усвоенными им идеями французского психолога Теодюля Рибо, «подарившего» системе не только понятие «аффективной памяти», но и термины «влучение» и «излучение», или «лучеиспускание» и «лучевосприятие», принципиальные для описания процесса общения по Станиславскому. Комментируя рукопись «Работа над ролью. "Горе от ума"» (1916–1920) Кристи и Прокофьев пишут, что эти термины были заимствованы Станиславским из книги Т. Рибо «Психология внимания», выписки из которой хранятся в архиве Станиславского[10]. И, несмотря на то, что Рибо не

[7] *Подробнее см.: Грачева Л.В. Актерский тренинг: теория и практика. СПб., 2003.*

[8] *Carnicke Sharon. Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century, 2nd Edition. Routledge, 2008. P. 141.*

[9] *Рамачарака. Хатха-йога [Электронный ресурс] – <http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=10>.*

[10] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1957. Т. 4. С. 490.*

употребляет понятия праны, его идея лучеиспускания есть не что иное, как описание схожего феномена другими словами. Во введении к «Психологии внимания», с которой Станиславский знакомился в 1908 году, т.е. раньше чтения «Хатха-йоги», Рибо формулирует, что механизм духовной жизни человека «состоит из непрерывно сменяющих друг друга внутренних процессов, из ряда ощущений, чувствований, мыслей и образов, подвергающихся то взаимной ассоциации [*объединению.* – ***С.Ч.***], то взаимному отталкиванию под действием известных законов. Собственно говоря, это не цепь и не ряд, как часто выражаются, но скорее *лучеиспускание* [*курсив мой.* – ***С.Ч.***] в различных направлениях, проникающее различные слои»[11].

Надо сказать, что идея лучей, пронизывающих пространство вокруг нас, волновала многих представителей русского искусства начала XX века. Это немудрено, ведь только в 1897 году А.С. Попов осуществил первую передачу радиоволн, и представления о возможности излучения и приема невидимых лучей стали входить в повседневную жизнь. А в 1913 году художник М.Ф. Ларионов (1881–1964) опубликовал манифест нового направления в живописи – лучизма (или, на французский манер, районизма), ставящего задачу «передачи четвертого измерения», задачу уловить, запечатлеть на холсте лучи как отражение «внутренней сущности предметов»[12]. Так техническое открытие рубежа XIX–XX веков сообщило новое измерение многовековому знанию йогов о природе человека. А современная наука экспериментально подтвердила существование биоэнергии человека, доступной для излучения. И базовые понятия системы Станиславского – «лучеиспускание», «лучевосприятие», «излучение» – перестали восприниматься как чисто образные и, по замечанию Л.В. Грачевой, «в современном научном контексте не кажутся сверхъестественными»[13].

Приведем примеры использования концепции праны у Станиславского. В главе «Общение» первой части «Работы актера над собой» Станиславский определяет типы общения – с объектом, с собой, с партнером, с залом – и относит сценические монологи, произносимые в момент отсутствия партнеров на сцене, ко второй форме общения, «самообщению». Но дело в том, что актер, лишенный партнера, чаще всего не может создать в себе два «общающихся центра» и удержать в себе «разбегающееся, не направленное внимание», а, в итоге, скатывается к театрально-условной декламации перед зрителями. Проблема кажется почти неразрешимой…

«Как оправдать на сцене то, чему в подлинной жизни я почти не нахожу оправдания?» – задает вопрос Торцов, словно подготавливая эффектную сценическую развязку[14].

«Но *меня научили* [*курсив мой.* – ***С.Ч.***], как выходить из положения, – продолжает Торцов, – Дело в том, что, кроме обычного центра нашей нервной психической жизни – головного мозга, *мне указали* [*курсив мой.* – ***С.Ч.***] на другой центр, находящийся близ сердца, там, где солнечное сплетение. Я попробовал свести между собой для разговора оба упомянутых центра. Мне почудилось, что они не только определились во мне, но и заговорили. Головной центр почувствовался

[11] *Рибо Т. Психология внимания. СПб., 1897. С. 5. В книге С.В. Гиппиуса приводится в чем-то более ясный перевод этого абзаца: «Механизм умственной жизни состоит из беспрестанной смены внутренних процессов, из ряда ощущений, чувствований, идей и образов, которые соединяются и отталкиваются, следуя известным законам… Это и есть лучеиспускание различного направления в различных слоях, подвижной агрегат, беспрестанно образующийся, уничтожающийся и вновь образующийся». См.: Гиппиус С.В. Актерский тренинг. СПб., 2007. С. 292.*

[12] *Ларионов М.Ф. Лучизм. М., 1913.*

[13] *Грачева Л. В. Тренинг внутренней свободы. Актуализация творческого потенциала. СПб., 2005. С. 5.*

[14] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т.2. С. 323.*

мне представителем сознания, а нервный центр солнечного сплетения – представителем эмоции. Таким образом, по моим ощущениям, выходило так, что ум общался с чувством»[15].

Интересно кто же это «научил» и «указал» Станиславскому? Раскрыть вынужденную фигуру умолчания легко – конечно же, речь идет о Рамачараке. В его «Хатха-йоге» Станиславский читал о солнечном сплетении как «важной части нервной системы» и «главном центре накопления праны»[16].

Думается, он также не пропустил утверждение Рамачараки, что «в одном важном вопросе, касающемся нервной системы, учение йогов опередило западную науку; мы имеем в виду то, что по западной терминологии называется “солнечным сплетением” и что западная наука считает просто одним из многочисленных сплетений симпатических нервов, идущих от рассеянных по телу узелков. Учение же йогов считает солнечное сплетение самой важной частью нервной системы; это особый вид мозга, играющий одну из главных ролей в человеческом организме»[17]. Рамачарака справедливо подчеркивает, что йоги считают солнечное сплетение «главным центром накопления праны», а само «название “солнечное” вполне применимо к этому “мозгу”, который излучает из себя силу и энергию во все части тела; от него, как от центра накопления праны в теле, зависит в своей деятельности и головной мозг»[18].

Знания, почерпнутые Станиславским, своеобразно преломились в главе «Работы над собой в творческом процессе переживания». По Станиславскому, обмен энергией между актерами, происходящий при лучеиспускании и лучевосприятии, считывается зрительным залом и воспринимается, как подтверждение сиюминутной *правды переживания*. Кроме того, существует и обмен лучами энергии между актерами и зрителями. «Если бы удалось увидеть с помощью какого-нибудь прибора тот процесс влучения и излучения, которыми обмениваются сцена со зрительным залом в минуту творческого подъема, мы удивились бы, как наши нервы выдерживают напор *тока* [*еще один синоним образца 1936 года для праны; курсив мой.* – ***С.Ч.***], который мы, артисты, посылаем в зрительный зал и воспринимаем назад от тысячи живых организмов, сидящих в партере!», – восклицает Торцов[19].

А в марте 1912 года уже не Торцов, а сам Станиславский записывает, что играл шестое представление «Провинциалки» по системе и «благодаря общению с солнечным сплетением, чувствовал себя хорошо, игралось»[20].

Заметим, кстати, что и мечтам Торцова–Станиславского о «приборе» суждено было сбыться. В конце XX века биополе человека становится доступно приборному измерению. Один лишь пример. Л.В. Грачева сообщает что, в институте точной механики и оптики «коллектив петербургских ученых под руководством К.Г. Короткова создал прибор “Корона ТВ”, позволяющий фиксировать и регистрировать изменения психофизических состояний на основе анализа площади, окраски и дефектов свечения вокруг тела человека – так называемой “ауры”»[21]. Именно с помощью этого прибора сотрудникам лаборатории психофизиологии

[15] *Там же. С. 323.*

[16] *Рамачарака. Хатха-йога [Электронный ресурс] – <http://readr.ru/yog-ramacharaka-hatha-yoga.html#page=10>.*

[17] *Там же.*

[18] *Там же.*

[19] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т.2. С. 347.*

[20] *Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в четырех томах. М., 2003. Т. 2. С. 332.*

[21] *Грачева Л.В. Актерский тренинг: теория и практика. С. 12.*

исполнительских искусств Санкт-Петербургской академии театрального искусства удалось не только измерить некоторые параметры «излучения» вокруг творящего актера, но и сделать интересные выводы о динамике изменений психофизиологических характеристик студентов в процессе обучения[22].

Прана, по Станиславскому, задействована не только в процессе сценического общения актеров. Вся пластика, ее одухотворенность связаны именно с праной. Помните, как в комментариях к третьему тому собрания сочинений Г. Кристи пишет о замене слова прана на более «научное» слово энергия. Тем самым он дает нам подсказку, ключ для всей книги. И, читая «Работу над собой в творческом процессе воплощения», мы понимаем, что, когда Торцов говорит, «*что в основу пластики надо поставить совсем не видимое внешнее, а невидимое внутреннее движение энергии.… Это внутренне ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения* [*т.е., в исходной йоговской терминологии Станиславского, праной. – **С.Ч.***]»[23], то здесь и далее мы сталкиваемся с йоговской основой системы.

А в рукописи середины 1930-х годов «Программа театральной школы и заметки о воспитании актера» Станиславский помечает один из ненаписанных разделов, содержание которого предстоит развить, следующим образом: «Чувство движения (прана)»[24]. Он указывает: «Артисты должны *ощущать (курсив К.С. Станиславского. – **С.Ч.**)* свои движения, волю, эмоции и мысли, чтобы воля заставляла делать те или иные движения (прана), чтобы не были движения бессмысленны»[25]. Таким образом, везде, где Станиславский говорит о пластическом воспитании актера, о развитии у него чувства движения, он подходит к вопросу с позиций, изначально усвоенных им из йоги.

Дадим опять слово В.Н. Галендееву. Приводя пример из поздней репетиционной практики Станиславского, где пластика актера и даже само его существование на сцене увязывались с излучением праны, он пишет: «Мы плохо знаем и понимаем, какими путями складываются глубокие и длительные человеческие пристрастия – их “источник таинственно скрыт”. В самом деле, отчего Станиславский был так пристрастен к кантилене, непрерывной певучей линии в звуке, слове, движении, действии?.. Можно предположить, что эта непрерывная линия была в его представлении тем единственным каналом, по которому может пройти, не расплескавшись, не растратившись на запинках и сбоях, пройти и свободно излиться духовная энергия – прана»[26].

Так йога, «объединившись» с теорией Рибо, входит в корпус научных источников системы. При этом стоит отвести возможные обвинения в эклектичности взглядов Станиславского, – он принимает в объятия системы отнюдь не всю доступную ему научную информацию. Более того, само слово наука иногда вызывает его подозрения. По материалам О.А. Радищевой, на лекциях ноября 1919 года для актеров МХТ Станиславский объяснял, «что наука искусству переживания не поможет. “Наука в искусстве теперь царит вовсю”, – говорил он, считая ею “все эти треугольники, которые рисует Мейерхольд”. Они,

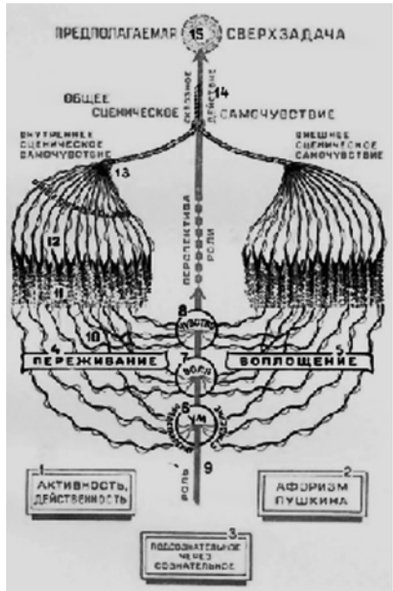
[22] *Там же. С. 10.*

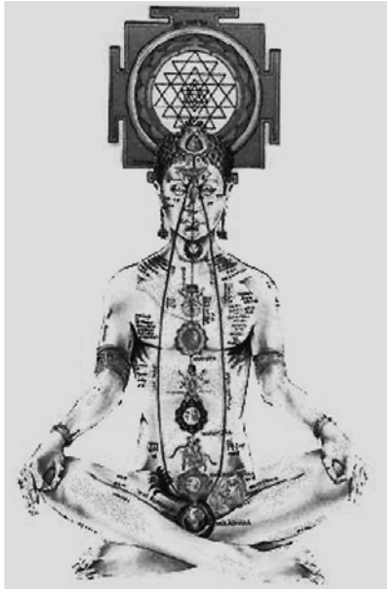
[23] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 3. С. 49.*

[24] *Там же. С. 420.*

[25] *Там же. С. 394.*

[26] *Галендеев В. Н. Указ. соч. С. 105.*





по его мнению, только препятствуют природе творчества [*конечно же, Станиславского увлекала только наука человековедения. – **С.Ч.***]. Себе на помощь Станиславский призвал другие науки: психологию, физиологию и учение йогов. Особенно много почерпнул Станиславский в этот период развития своей “системы” из учения йогов. На первой лекции он сказал: “Оказывается, тысячу лет тому назад они искали то же самое, что мы ищем, только мы уходим в творчество, а они – в свой потусторонний мир”»[27].

Перейдем теперь к положениям, заинтересовавшим Станиславского в «Раджа-йоге» Рамачараки, которая имеет дело с шестой и седьмой ступенью йоги Патанджали.

3. ВНИМАНИЕ

Из «Раджа-йоги» Станиславский почерпнул конкретные пути обострения концентрации внимания и наблюдательности. Веками разработанные йогические тренинги многоплоскостного внимания, практические приемы для развития сосредоточенности словно просились быть использованными для развития психотехники актера. В своих упражнениях на воспитание внимания йоги учили преодолевать действие отвлекающих раздражений. Они учили управлять вниманием, не допускать рассеянности, проявляющейся как в том, что мысль непрерывно перескакивает с одного на другое, так и в том, что сильно сосредоточенный на одной мысли или объекте человек не замечает ничего другого.

Станиславский включает йоговские упражнения в пятую главу «Работы над собой в творческом процессе переживания», названную «Сценическое внимание». Невольные совпадения текстов выглядят уже символичными – именно пятый урок (или пятое чтение) «Раджа-йоги» называется «Воспитание внимания». И Станиславский, и Рамачарака

[27] *Цит. по: Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений, 1917–1938. М. 1999. С.60–61.*

начинают с традиционных йоговских упражнений, которые включают сосредоточение на объекте и удержание в памяти подробностей его внешнего вида и свойств после того, как предмет будет удален из поля вашего зрения. Далее Станиславский развивает эти упражнения для нужд сцены и вводит уже разработанное им понятие «круга внимания», необходимое ему для создания сосредоточенности и «публичного одиночества» актера в присутствии зрительного зала. Ведь для Станиславского принципиально, чтобы актер не думал ни о себе самом, ни о впечатлении, производимом им на зрителей, а был сосредоточен на своей задаче, на партнере. Ведь излишний самоконтроль – причина многих актерских бед.

Удивительно, но и Рамачарака знает об этой проблеме, и в своей пятой главе он пишет… о работе актера! Он дает совет каждому, кто должен работать перед зрительным залом: «Актер, проповедник, оратор или писатель должны потерять идею самих себя для достижения лучших результатов в том, что они делают. Не отвлекайтесь от предмета и не заботьтесь о вашем “я”»[28].

В той же главе, говоря о кругах внимания и публичном одиночестве, Торцов пересказывает «индусскую *сказку*» (так и видится улыбка Станиславского в момент, когда ему в голову пришло это слово-маска для одной из йоговских сутр):

«Магараджа выбирал себе министра. Он возьмет того, кто пройдет по стене вокруг города с большим сосудом, доверху наполненным молоком, и не прольет ни капли. Многие ходили, а по пути их окликали, их пугали, их отвлекали, и они проливали.

“Это не министры”, – говорил магараджа.

Но вот пошел один. Ни крики, ни пугания, ни хитрости не отвлекали его глаз от переполненного сосуда.

“Стреляйте!” – крикнул повелитель.

Стреляли, но это не помогло.

“Это министр!” – сказал магараджа.

“Ты слышал крики?” – спросил он его.

“Нет!”.

“Ты видел, как тебя пугали?”

“Нет. Я смотрел на молоко”.

“Ты слышал выстрелы?”

“Нет, повелитель! Я смотрел на молоко”.

— Вот что называется быть в кругу! Вот что такое настоящее внимание и притом не в темноте, а на свету! – заключил рассказ Торцов»[29].

Что как не *публичное одиночество в круге внимания* описано в этом йоговском примере?

Стоит обратить внимание на схожий эпизод из книги Йогананды, где молодой человек, достигший подобного же самочувствия «в кругу» в центре шумной Калькутты, оказывается «в коконе преобразующей тишины», когда «пешеходы, а также и проезжающие трамваи, автомобили, воловьи упряжки и наемные экипажи на железных колесах все проплывали в бесшумном транзите»[30].

4. ВИ́ДЕНИЯ

Этот важный элемент системы связан с медитативными техниками йоги. Представления Станиславского о необходимости «внутренних ви́дений», о создании «киноленты ви́дений», о значимости артистических «мечтаний» неразрывны с другим элементом творческого

[28] *Рамачарака. Раджа-йога. Учение йоги о психологическом мире человека. Ростов-на-Дону. 2004. С. 126.*

[29] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т.2. С. 164.*

[30] *Yogananda, Paramahansa. Autobiography of a Yogi. Los Angeles, 1993. P. 94–95.*

самочувствия – «воображением», которое анализируется в четвертой главе «Работы над собой в творческом процессе переживания».

Из многих примеров этой главы обратим внимание на задание ученикам вообразить себя деревом. Последовательно уточняя породу дерева, его высоту, цвет и размер листьев, заставляя представить насекомых и птиц в ветвях дерева, почувствовать углубившиеся в почву корни и протянутые к ясному небу ветви, Торцов добивается от учеников конкретности ви́дения. Далее добавляются чувственные ощущения, связанные с погодой, звуки леса вокруг, высота холма, на котором уединенно стоит вековой дуб, время года, и даже историческое время. И вот уже ученик, сливаясь в воображении с могучим дубом, *видит* рыцарей вокруг, шумный праздник, вражеский набег, и всерьез *напуган* попыткой неприятеля срубить и сжечь его!

Детализируя ви́дения, Станиславский–Торцов заманивает воображение учеников на территорию, выходящую за пределы их личного опыта, в мир, ими не изведанный, и иначе чем через воображения и ви́дения не могущий быть познанным[31].

Выбор сюжета для этого сосредоточенного мечтания, для этой медитации, возможно, не случайно связан с индуистскими представлениями о «взаимопроникновении нашего бытия во все сущее вокруг». Как пишет Тагор, «на Западе превалирует ощущение, что мир природы состоит исключительно из неодушевленных вещей и животного мира, и что происходит внезапный и необъяснимый сдвиг, когда возникает человеческая сущность… Но индийский ум никогда не испытывает колебаний в признании своего родства с природой, своей неразрывной связи с ней»[32].

Сегодня, когда мы так привычно проводим упражнения, в которых студенты представляют на сцене животных, растения, предметы или даже камни[33], нам порой даже не приходит в голову степень революционности такого расширения тематической территории актерского тренинга, предпринятого Станиславским в Первой студии под влиянием восточного миросозерцания.

Обратим внимание, что мысли Станиславского о мышлении внутренними ви́дениями, о существовании цепочки этих ви́дений, названных им «кинолентой ви́дений», без создания которой невозможно создать сквозную линию существования актера в роли, предвосхищали позиции современной нейробиологии. Представитель этой науки конца XX века Антонио Дамазио, обсуждая, каким образом «мозг порождает внутренние картинки, которые мы называем образами объектов», пишет: «Откровенно говоря, первой проблемой сознания является проблема создания “кино в мозгу”, при условии, что мы понимаем, что в этой грубой метафоре кино имеет столько сенсорных каналов, сколько сенсорных входов имеет наша нервная система – зрение, слух, вкус, обоняние, осязание, внутренне чувства и прочее»[34]. Карнике, вступая в диалог с Дамазио, расширяет это «и прочее»: «Станиславский, наверное, нашел бы, что эмоциональная память также подразумевается в этом списке органов чувств»[35].

Отметим здесь и иной возможный источник для идей Ста-

[31] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 133–136.*

[32] *Tagore, Rabindranatah. Sadhana. N. Y., 2004. P. 4.*

[33] *Об упражнении «камни» см.: Фильштинский В.М. Открытая педагогика. СПб., 2006. С. 38–42.*

[34] *Damasio Antonio. Decartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain. N. Y., 1994. P. 9.*

[35] *Carnicke Sharon. P. 178.*

ниславского о ви́дениях. Это взгляды римского автора I века нашей эры Марка Фабия Квинтилиана, который, как и Аристотель, полагал, что мышление происходи через череду внутренних картинок[36].

Приводя этот пример, подчеркнем раз и навсегда, что, хотя в данной статье мы ищем сближения элементов системы с йогой, разработка почти каждого из элементов системы могла быть вдохновлена многими источниками. И самый главный источник, который мы здесь не обсуждаем, но который ни на минуту нельзя выпускать из виду, – это актерская практика, помноженная на уникальный педагогический талант Станиславского, одного из величайших актеров XX века.

5. СВЕРХСОЗНАНИЕ

Кроме элементов, перечисленных выше, – освобождение мышц, общение, внимание, ви́дения, – знакомство с теорией и практикой йоги обогатило систему элементами, ранее в ней отсутствовавшими. Из «Раджа-йоги» Станиславский почерпнул концептуальную идею связи творческого состояния и бессознательного, заимствуя представление о сверхсознании как источнике творческой интуиции и трансцендентального знания. Эта идея пронизывает все поиски Станиславского, начиная с середины 1910-х годов. Лозунг «бессознательное через сознательное», провозглашенный на первой репетиции «Села Степанчикова» по Достоевскому (1916), был в дальнейшем повторен создателем системы бесчисленное множество раз, как заклинание. А в конце жизни, в предисловии к «Работе актера над собой» (1938) Станиславский будет указывать на ключевое значение 16 главы книги, в которой для него – «суть творчества и всей системы». Эта глава называется «Подсознание в сценическом самочувствии артиста».

Согласно представлениям йогов, бессознательная жизнь человека распадается на две составляющие – подсознание, которое есть в каждом человеке, и сверхсознание, которое превосходит индивидуума, своего рода, высшее сознание, область трансцендентного. По Станиславскому, искусство прикасается именно к этой Высшей составляющей, приоткрывает ее, и именно поэтому может говорить поверх культур, веков, индивидуальных различий. Весь эмоциональный и, смеем сказать, религиозный пафос Станиславского относительно «тайн животворящей природы», все театропонимание связано с открытием этого чудесного феномена человеческой психики.

При этом роль сверхсознания в системе элементов творческого самочувствия, по Станиславскому, настолько велика, что многие исследователи театра, не знакомые со связями системы Станиславского с учением йоги, даже уверены, что именно Станиславский ввел это понятие и сам термин «сверхсознание» в психологию и науку о творчестве актера.

Такие утверждения можно встретить и у Н. Мандерино[37], и у Дж. Салливана. Последний пишет: «Термин “сверхсознание”, который появляется в сочинениях Станиславского, абсолютно оригинальный. Он не встречается ни в одной установившейся системе психологии»[38].

[36] Roach Joseph. The Player's Passion. Newark, 1985. P. 24–25.

[37] Manderino, Ned. Stanislavski's Fourth Level: A Superconscious Approach to Acting. Los Angeles, 2001. P. 4.

[38] John Sullivan. Stanislavski and Frend // Munk Erica ed. Stanislavski and America. N. Y., 1964. P. 104.

Однако сам Станиславский в этом важнейшем для него вопросе еще в рукописи 1916–1920 годов «Работа над ролью. “Горе от ума”» сразу же выявляет истоки своих взглядов и берет йогов в союзники. Так, утверждая в главе «Сверхсознание», что «единственный подход к бессознательному – через сознательное» и что «единственный подход к сверхсознательному, ирреальному – через реальное, через ультранатуральное, то есть через органическую природу»[39], Станиславский приоткрывает источник своего понимания предмета: «Индусские йоги, достигающие чудес в области под- и сверхсознания, дают много практических советов в этой области. Они также подходят к бессознательному через сознательные подготовительные приемы, от телесного – к духовному, от реального – к ирреальному, от натурализма – к отвлеченному. И мы, артисты, должны делать то же»[40].

При этом Станиславский нигде строго не определяет, что такое сверхсознание и подсознание. Наверное, потому что каждый артист хоть раз в жизни да испытывал могучую силу вдохновения, когда в свои права вступает именно оно, сверхсознание. А тому, кто этого не испытывал, все равно не объяснить.

В разговоре об этом элементе «нашей чудодейственной природы» Станиславскому оказывается ближе образный подход. Так, американское издание «Работы актера над собой» (1936) содержит абзац, который из русского издания был изъят цензурой или самим Станиславским из-за его явной духовной тональности. Когда Названов работает над этюдом сжигания денег, он, по словам Торцова, оказывается на берегу «океана подсознания», приливы которого накатывают на него. Торцов метафорически оценивает работу ученика, говоря о волнах этого прилива. Когда Названов бессознательно теребит обертку денег, Торцов говорит об ученике, что он «на пороге», когда Названов смотрит на часы, Торцов говорит о «большой волне», когда Названов пристально оценивает убытки, Торцов комментирует, что вода добралась до его пояса, а когда Названов погружается в сосредоточенную неподвижность, Торцов шепчет зрителям: «Сейчас он в океане подсознания»[41].

Как замечает Ш. Карнике, «для западного читателя этот образ мог легко напомнить фрейдовский психоанализ религиозности как “океанического чувства”, и на самом деле ассоциации с религиозными чувствами здесь вполне уместны. И хотя Станиславский, наверное, отверг бы темный, скрытый фрейдистский взгляд на подсознание, он вполне принял бы вышеупомянутую духовную ассоциацию. Толстовское “переживание”, как желаемое творческое состояние актера на сцене во многом перекликается с восточной духовностью, стоит только вспомнить описание медитации Йоганандой как момента “океанической радости”[42]. Актер, как и йог, захваченный творческим самочувствием, испытывает нечто подобное, когда его ум, тело и душа объединяются не только друг с другом, но и с партнерами на сцене и присутствующими в зале»[43].

На протяжении долгого времени комментаторы Станиславского пытались представить дело таким образом, что термины

[39] Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 156.

[40] Там же. С.157.

[41] Stanislavski Constantin. An Actor Prepares. New York, 1936. P. 274–275.

[42] Yogananda. Paramahansa. P. 167.

[43] Carnicke, Sharon. Op. cit. P. 167.

«сверхсознание» и «подсознание» – синонимы. Так, примечания к 4 тому собрания сочинений 1957 года сообщают, что «"сверхсознание" – термин, некритически заимствованный Станиславским из идеалистической философии и психологии… В конце 1920-х годов Станиславский отказался от термина "сверхсознание" и заменил его термином "подсознание", который более точно выражает его взгляды на природу творчества актера и находится в соответствии с современной научной терминологией»[44].

Однако прав А.М. Смелянский, что сегодня «не только театроведы, но и психологи пытаются осмыслить в научном плане некоторые практические наблюдения Станиславского, в частности, настойчивое разделение им понятий "подсознания" и "сверхсознания" артиста»[45]. А.М. Смелянский приводит точку зрения П.В. Симонова, который считает, что «Станиславский в данном случае не просто употребляет синонимические слова, но наталкивается на чрезвычайно глубокое и существенное различие двух механизмов, участвующих в творческом акте. Сверхсознание, пишет ученый, есть особый вид неосознаваемого психического. Если "подсознание" заведует, так сказать, сугубо индивидуальными приспособительными реакциями организма, автоматизированными навыками, оттенками эмоций и их внешним выражением, то "сверхсознание участвует в формировании гипотез, "бескорыстных" (познавательных) мотиваций, сверхсознание осваивает те сферы действительности, прагматическая ценность которых сомнительна, неясна"[46]. Сверхсознание артиста – это область открытий, изобретений, новостей. Сверхсознание открывает неизвестное, подсознание подбрасывает штамп. В источнике сверхсознания формируются самые сумасшедшие творческие проекты, самые неожиданные художественные гипотезы, которые в большой степени противостоят консерватизму сознания, охраняющего нас от всего случайного, сомнительного, не апробированного практикой»[47].

Стоит отметить, что вопрос о соотношении сознательного и бессознательного – центральный и для самого учения йоги. Недаром в конце XIX века, пытаясь сделать близкой западному разуму идею йоги, индийский философ-гуманист Свами Вивекананда (Swami Vivekenanda, 1863–1902), харизматическое появление которого на Мировом парламенте религий в 1893 году в Чикаго положило начало буму американского увлечения йогой, интерпретировал ее именно «как метод изменения взаимоотношений между явлениями сознания (вритти) и психическими феноменами, относящимися к сфере бессознательного (санскари васаны)»[48]. Может быть, именно поэтому диалог Станиславского и йоги оказался в этом вопросе столь плодотворным.

Однако не только учение йоги подводило Станиславского к пониманию психической жизни человека и баланса его сознательной и бессознательной жизни. Наравне с йогой источником для представлений Станиславского о бессознательном могли быть и труды немецкого философа Эдуарда фон Гартмана (1824–1906), чья книга «Философия бессознательного» (1869) была необычайно популярна в России в течение многих лет.

[44] Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 495.

[45] Смелянский А.М. Профессия – артист // Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 26.

[46] Симонов П.В. Категория сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К.С.Станиславского // Бессознательное. Тбилиси, 1978. Т.2.

[47] Смелянский А.М. Указ. соч. С. 26.

[48] Костюченко В.С. Вивекананда. М., 1977. С. 124.

По Гартману, существует три уровня бессознательного:

абсолютное бессознательное, которое создает и составляет вселенскую материю и является источником иных форм бессознательного;

физиологическое бессознательное, которое действует при возникновении, развитии и эволюции всего живого, включая человека;

релятивное, или психологическое бессознательное, которое находится в основании нашей сознательной психической жизни[49].

Нетрудно провести параллели: сверхсознательное Станиславского соответствует абсолютному бессознательному Гартмана, бессознательное Станиславского – физиологическому бессознательному Гартмана, а подсознательное – психологическому бессознательному. И, хотя часть исследователей уверена, что Станиславский взял термин «сверхсознательное» исключительно из йоги[50], мы видим, что схожее структурирование бессознательного существовало и в европейской мысли, современной Станиславскому. Не исключено, что такой «замес» из разных источников становится возможным для Станиславского потому, что, создавая книги Рамачараки, сам Аткинсон свободно смешивал идеи йоги с более близкими по времени теориями[51]. И такое сращивание западных и восточных взглядов на феномен бессознательного оказалось вполне плодотворным. В личной библиотеке Станиславского хранятся выписки из статьи 1915 года С.Л. Суханова, названной «Подсознание и его патология» (эту подборку подготовил для Станиславского актер МХТ В.Г. Гайдаров)[52]. Статья Суханова обсуждает взаимоотношения между сознательным «Я» и подсознанием в контексте информации, полученной из изучения патологических состояний. Любопытно, что образ «мешка подсознания», который, как мы уже знаем, был позаимствован Станиславским из «Хатха-йоги», встречается и здесь.

В результате, Станиславский действительно черпает из многих источников. Так, рассматривая феномен памяти, он, как и фон Гартман, полагает память складом бессознательного и, как И.М. Сеченов (1829–1905), считает, что память собирает следы впечатлений от воздействий окружающего мира, которые мы получаем через органы чувств нашей нервной системы[53]. Вот, к примеру, как пишет Станиславский о своих детских встречах с оперой, когда ребенку еще «была скучна музыка»: «Самая сила впечатлений была огромна, но не осознана тогда, а воспринята органически и бессознательно, не только духовно, но и физически. Я понял и оценил эти впечатления лишь впоследствии, по воспоминаниям»[54].

Так или иначе, но сегодня, прослеживая связь «системы» с йогой и с немецкой философией XIX века, мы можем восстановить в правах исходную мысль Станиславского. Как пишет П.В. Симонов, «проницательно уловив недопустимость объединения термином "подсознание" всего, что не осознается – от деятельности внутренних органов до творческих озарений, – великий и глубокий мыслитель К.С. Станиславский ощутил настоятельную нужду в каком-то другом понятии, которое обозначало бы только высшие и наиболее сложные механизмы творчества. Последнюю категорию неосознаваемых процессов он назвал "сверхсознанием"»[55].

[49] Ellenberg Henri. The Discovery of the Unconscious. New York, 1970. P. 210.

[50] Carnicke Sharon. Op cit. P. 180.

[51] Whyman Rose. The Stanislavsky system of acting: legacy and influence in modern performance. Cambridge: University Press, 2008. P. 89.

[52] Суханов С.Л. Подсознание и его патология// Вопросы философии и психологии, 1915, № 26 (128). С. 368–369.

[53] См.: Сеченов И.М. Рефлексы головного мозга// Сеченов И.М. Избранные произведения. М., 1952. Т. 1.

[54] Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 70.

[55] Симонов П.В. Сознание, подсознание, сверхсознание // Наука и жизнь, 1975, № 12. С. 45–51.

Станиславский видит подсознание как путь к сверхсознанию: «чтоб завязать общение со своим сверхсознанием, надо, чтоб артист [*как и йог.* – ***С.Ч.***] умел "взять некие пучки мыслей для того, чтоб их бросить в свой подсознательный мешок". Пища для сверхсознания, материал для творчества заключается в этих "неких пучках мыслей"»[56]. Этот пример из йоги встречается и в рукописи «Работа над ролью. "Горе от ума"», и в репетициях Достоевского[57].

Большой фрагмент из «Работы над ролью. "Горе от ума"», который мы процитируем ниже, дает представление о практическом использовании идей о существовании бессознательного. Конечно, Станиславскому особенно интересны были механизмы управления бессознательной деятельностью ума, которая выполняет определенную работу *мышления* и *воображения*, приводящую к рождению идей и художественных образов.

Станиславский пишет: «Практический совет, который дают нам индусские йоги по отношению к сверхсознательной области, заключается в следующем: возьми некий пучок мыслей, говорят они, и брось их в свой подсознательный мешок; мне некогда заняться этим, и потому займись ты (то есть подсознание). Потом иди спать, а когда проснешься, спроси: готово? – Нет еще.

Возьми опять некий пучок мыслей и брось в подсознательный мешок и т. д. и иди гулять, а вернувшись, спроси: готово? – Нет. И т. д. Вконцеконцов,подсознаниескажет: готово, и вернет то, что ему было поручено [*вышеизложенное – пересказ мыслей Рамачараки.* – ***С.Ч.***][58].

Как часто и мы, ложась спать или идя гулять, тщетно вспоминаем забытую мелодию, или мысль, или имя, адрес и говорим себе: "Утро вечера мудренее". И действительно, проснувшись поутру, точно прозреваем и удивляемся тому, что было накануне. Недаром же говорят, что всякая мысль должна переночевать в голове. Работа нашего подсознания и сверхсознания не прекращается ни ночью, когда покоится и отдыхает тело и вся наша природа, ни днем среди суеты повседневной жизни, когда мысль и чувство отвлечены другим. Но мы не видим и ничего не знаем об этой работе, так как она вне нашего сознания [*современная психология подтверждает, что известная часть мыслительной деятельности может не осознаваться, но не прекращаться при этом.* – ***С.Ч.***].

Таким образом, для того, чтоб завязать общение со своим сверхсознанием, надо, чтоб артист умел "взять некие пучки мыслей для того, чтоб их бросить в свой подсознательный мешок". Пища для сверхсознания, материал для творчества заключается в этих "неких пучках мыслей".

В чем же заключаются эти пучки мыслей и где их добывать? Они заключаются в знаниях, сведениях, в опыте, в воспоминаниях – в материале, хранящемся в нашей интеллектуальной, аффективной, зрительной, слуховой, мускульной и иной памяти. Вот почему так важно для актера постоянно пополнять все эти расходующиеся материалы, для того чтобы кладовая никогда, не оставалась без запаса [*без преувеличения можно сказать, что в этих строках происходит встреча важнейших концепций системы, йоговского сверхсознания и аффективной памяти Рибо.* – ***С.Ч.***].

[56] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 144.*

[57] *Станиславский репетирует: Записи и стенограммы репетиции/ Сост. и ред. И. Н. Виноградская. М., 1987. С. 73–74.*

[58] *Рамачарака. Раджа-йога. СПб., 1914. С. 192.*

Вот почему артисту надо безостановочно пополнять склады своей памяти, учиться, читать, наблюдать, путешествовать, быть в курсе современной общественной, религиозной, политической и иной жизни. Из этого материала и составляются те пучки мыслей, которые бросаются в подсознательный мешок для переработки сверхсознания. Задавая работу сверхсознанию, не надо торопить его; надо уметь быть терпеливым. В противном случае, говорят йоги, случится то же, что случается с глупым ребенком, который, бросив зерно в землю, через каждые полчаса вырывает его, чтоб посмотреть, не пустило ли оно корни [*пример с ребенком – тоже пересказ фрагмента «Раджа-йоги» Рамачараки.* [59] – ***С.Ч.***]»[60].

Таким образом, идеи Станиславского о подсознании укоренены в западноевропейской философии середины XIX века в соединении с идеями Сеченова и Рибо и подтверждены его чтением по философии и практике йоги. Его собственный исполнительский опыт привел к убеждению, что многие творческие проблемы могут быть решены, если актер перестанет думать о них постоянно и позволит ответам возникать самим собой. Примером таких плодотворных вспышек подсознания могут служить как счастливая история создания Станиславским роли доктора Штокмана, так и более частный эпизод из восьмой главы «Работы над собой в творческом процессе воплощения», где Названов неожиданно почувствовал персонажа по имени «критикан» в результате случайно испорченного грима. Собственно говоря, вся литература о театре полна рассказов о таких творческих озарениях. Механизмы возникновения вдохновения за счет предварительной работы подсознания и описывают – каждый по-своему, но согласуясь по сути, – и Суханов, и Рибо, и Рамачарака. В результате «диалога» с ними Станиславский хотя и не предлагает своего строгого определения подсознания или теорию его механизмов, активно включает представления о бессознательном, подсознательном и сверхсознательном в практическую работу актера. Для него это – тайна, управляемая природой, и косвенно доступная через сознательную психотехнику актера.

6. «Я ЕСМЬ»

В «Работе над ролью. "Горе от ума"» Станиславский, сославшись на авторитет европейских ученых («Профессор Эльмар Гетс говорит: "по меньшей мере девяносто процентов нашей умственной жизни – подсознательны". Модсли утверждает, что "сознание не имеет и десятой части тех функций, которые ему обыкновенно приписывают"»), скажет самое для него главное из почерпнутого в йоге и глубоко совпадающее с его личным, выстраданным опытом актера: «Сверхсознание больше всего возвышает душу человека, и потому именно оно должно больше всего цениться и охраняться в нашем искусстве»[61].

Здесь, пожалуй, и находится самый главный перекресток «системы» и йоги. Для йоги сверхсознание суть священное состояние, через которое претендующий кандидат в конце концов достигает восьмой и последней ступени йоги Патанджали, называемой *самадхи*. Как замечает Э. Уайт, *самадхи* имеет много уровней, но

[59] *Там же. С. 198.*

[60] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 4. С. 158–159.*

[61] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 4. С. 140.*

высшее состояние медитации в том, что кандидат полностью поглощен объектом своей медитации. Для йоги объект медитации – Бог. Для Станиславского объект медитации – роль[62].

Именно для передачи этого трансцендентного состояния единения с ролью Станиславский вводит понятие «я есмь». В каком-то смысле, «я есмь» Станиславского – синоним творческого состояния актера в процессе истинного переживания.

Характерно, что в современных изданиях «Раджа-йоги» Рамачараки коренное для него понятие «I am» переводится на русский именно как «Я есмь». Получается, что теперь уже язык Станиславского, знакомый сегодня всем хотя бы понаслышке, помогает освоить тексты индуистской мудрости.

Вот как Рамачарака вводит разделение внутренней сути человека: «Учителя-йоги говорят, что есть две степени в пробуждении сознания реальной сущности человека. Первая степень, которую они называют сознанием "Я", есть полное сознание *реального* существования, которое приходит к ученику и заставляет его *знать*, что он есть реальное существо, имеющее жизнь, не зависящую от тела, – жизнь, которая будет длиться, несмотря на разрушение тела. Вторая степень, которую называют сознанием "Я есмь", есть сознание единства с мировой жизнью, родства и постоянного соприкосновения со всей жизнью, выраженной и невыраженной»[63].

И здесь, похоже, Станиславский отчасти находит ответ на вопрос, который еще в 1906 году так мучил его при осознании невозможности для актера отделить средства выражения от реальности своего физического тела. Йоги описывают вдохновенное состояние сознания, когда ученик прозревает истину, что сознание не только существует отдельно от материального тела, но и переживет его. И как для Рамачараки в состоянии «I am» происходит духовное единение ученика с мировой жизненной энергией, так для Станиславского в состоянии «я есмь» происходит единение актера с ролью, в котором уходят ощущение неловкости и озабоченность своим физическим телом. Когда актер попадает в состоянии «я есмь», «тогда душевный и физический аппарат артиста работает на сцене нормально, по всем законам человеческой природы, совершенно так же, как в жизни, невзирая на ненормальные условия публичного творчества»[64].

А вот слова Станиславского из «Работы над собой в творческом процессе переживания». Так и кажется, что голос Торцова–Учителя становится торжествен, когда он отвечает на вопросы учеников, жаждущих посвящения, и он ведет их по пути, на котором, восходя по ступеням, должно «находить маленькую, подлинную, человеческую, жизненную правду, вызывающую веру, создающую состояние "я есмь".

— А что тогда будет-то?

— Будет то, что у вас *закружится голова* от нескольких моментов *неожиданного и полного слияния жизни изображаемого лица с вашей собственной жизнью на сцене* [*курсив мой.* – ***С.Ч.***]. Произойдет то, что вы почувствуете частицы себя в роли и роли в себе.

— А после что?

— То, что я уже вам говорил: правда, вера, "я есмь" отдадут вас во власть органической природы с ее подсознанием»[65].

[62] *White, Andrew. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System // Theater Survey, 2006. May. P. 87.*

[63] *Рамачарака. Раджа-йога. Учение йоги о психологическом мире человека. Ростов-на-Дону, 2004. С. 7.*

[64] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 439.*

[65] *Там же. С. 441.*

Здесь «я есмь» Станиславского, в котором происходит «*полное слияние*» актера и роли, перекликается с йоговской *самадхи*, в которой происходит полное слияние ученика с божественным. Так, в единственном термине «системы», название которого взято из церковнославянского языка, обертонами зазвучал сакральный звук йоговской медитации «Ом».

Подведем итоги.

Если сравнить возникший в ходе нашего анализа список элементов системы, в которых ощутим йоговский «привкус», с оглавлением «Работы над собой в творческом процессе переживания», то выяснится, что мы перечислили около трети элементов, обсуждаемых в этой книге. Отнюдь не мало!

Создавая систему актерского творчества, впервые в истории театрального искусства основанную на законах живой природы, а не на эстетических постулатах театра, Станиславский черпал информацию из всего корпуса знаний, накопленного человечеством к тому моменту. Широта проанализированной им базы данных впечатляет – от школы Михаила Щепкина и реалистических традиций русской театральной школы до практики хатха-йоги и раджа-йоги, от трудов римского философа Квинтилиана до психологических исследований Теодюля Рибо и трактатов немецкой классической философии.

И когда Станиславский наталкивался на схожие идеи в разных источниках, он видел в этом еще одно подтверждение правоты своих поисков. Одни и те же идеи циркулировали в конце XIX–начале XX века в науке, философии и искусстве. Вспомним процитированное выше характерное обращение йога Рамачараки к западной науке с призывом осознать значение солнечного сплетения. При этом и сам Рамачарака был открыт для сотрудничества. Он не только цитировал Рибо в «Раджа-йоге», но и утверждал, что «теория Востока, обрученная с практикой Запада, создаст достойное наследие»[66]. Может быть, поэтому заимствование идей и из Рибо, и из йоги происходило для Станиславского столь органично, йога и наука им не противопоставлялись. Более того, в теории и практике Станиславского они нашли блестящее соединение. Сам Станиславский хорошо осознавал этот континуум: «Все, что я скажу, взято из психологии и физиологии и подтверждено йогой». Так, в горнильном огне идей французского психолога Рибо и американского йога выковывалась система русского реформатора сцены.

Вклад философии и практики йоги в систему велик.

Йога во многом определила лексику системы и структуру ее развития и изложения.

Йога дала системе многочисленные тренинги внутренней и внешней техники актера. Совершенствование значительного числа элементов творческого самочувствия системы Станиславского и по сей день осуществляется методами, уходящими в многовековую йоговскую традицию.

Йога помогла сформулировать стержневое представление системы о бессознательном и разделении его на под- и сверх-сознание. «Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста»[67].

Йога подсказала *практические пути* реализации основополагающего принципа системы: от

[66] *Cit. at: Carnicke Sharon. Op cit. P. 171.*

[67] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 2. С. 61.*

сознательного – к бессознательному. В противоположность западному мышлению, противопоставляющему тело и сознание, йога предложила Станиславскому целостный, холистический взгляд на человека. Станиславский воспользовался упражнениями йоги, чтобы помочь актерам перейти границы, положенные грубой материальностью тела, и, используя высшие уровни творческого сознания, прорваться к трансцендентальному, высшему.

Йога предоставила Станиславскому модель, которая во многом полнее отвечала вопросам системы о взаимоотношении тела и духа, чем современная Станиславскому психология.

Йога подготовила синтезирующие открытия позднего Станиславского – концепцию неразрывности психофизиологического бытия человека, метод действенного анализа и этюдную технику, в которых система окончательно предстала как целостный подход к творчеству актера, обращенный ко всем сторонам его аппарата – сознанию, телу и духу.

Сегодня, пройдя исторически обусловленный период замалчивания йоговской составляющей системы и отказавшись от преувеличения ее значения в дань перестроечной моде, мы можем внимательно, шаг за шагом проанализировать взаимные пересечения учения йоги и системы. Этого осознания и рассмотрения одного из истоков методологии Станиславского требует сама практика современной театральной жизни. Данная работа лишь предлагает направления такого анализа и делает первые шаги на этом пути.

Безусловно, будущее исследование подарит нам еще много интригующих сюрпризов. В свое время встреча с Крэгом и Дункан заставила Станиславского сформулировать: «Я понял, что в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, разные люди, в разных областях, с разных сторон ищут в искусстве одних и тех же очередных, естественно нарождающихся творческих принципов. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей»[68].

Можно только представить, как поразился бы сам Константин Сергеевич, узнав, что книги, предложенные его вниманию во Франции учеником бурятского буддиста из Петербурга и содержащие изложение учения йогов древней Индии, написаны американским автором из Чикаго. А его собственные книги по системе, изданные в Москве и Нью-Йорке, вдохновят и перессорят всю театральную Америку. И почти через сто лет исследователи и практики театра по обе стороны океана займутся параллельным чтением Рамачараки и Станиславского, удивляясь предвосхищению ими открытий современной нейробиологии.

Поистине, этот почти детективный круговорот идей не лишен театральной выразительности.

[68] *Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. М., 1988. Т. 1. С. 268.*

Беатрис ПИКОН-ВАЛЛЕН

РОЖДЕНИЕ РЕЖИССЕРА

К ВОПРОСУ О ПРЕДРЕЖИССУРЕ*

О возникновении режиссуры в современном значении этого слова в Европе продолжают спорить до сих пор. Участники Международного семинара «Рождение европейской режиссуры. От предрежиссуры к новой творческой функции», организованного Беатрис Пикон-Валлен совместно с Вадимом Щербаковым в ГИИ еще в 2005 году, впервые постарались внести некоторую ясность в этот вопрос[1]. Этот семинар явился первым этапом осмысления истории рождения режиссера, новой фигуры в театральном пейзаже конца XIX – начала XX века, истории превращения предрежиссуры в режиссуру, понимаемую как творчество особого художника, отвечающего в театре за все. Понять и осмыслить это процесс «превращения» было бы чрезвычайно полезно в перспективе общеевропейской театральной истории.

ЕВРОПЕЙСКАЯ ИСТОРИЯ

Мы предполагаем, что столь сложную и многоплановую историю невозможно изучать применительно к какой-то одной стране. Ее следует рассматривать исключительно в рамках европейского поля, – в которое, впрочем, в начале века вписалась и Азия, когда на Всемирной выставке 1900 года были показаны спектакли «японской богини» Садда-Якко, поразившей умы новизной своего сценического существования.

С самого начала именно Европа стала истинным пространством развития этой новой профессии. Все режиссеры – в том числе, и те, кого так не называли, – много путешествовали. Одни были знакомы между собой, другие слышали друг о друге. Они видели работы коллег, начинавших менять театральное дело, – гастроли Мейнингера и спектакли англичанина Ирвинга в Лондоне, о которых они рассказывали друзьям по возвращении. Антуан побывал решительно везде, Крэг был настоящим европейцем. Статьи и книги этих новых художников, их «манифесты» были переведены, выставки работ Крэга (сегодня бы его назвали сценографом-режиссером) были представлены в разных странах. Аппиа писал на двух языках.

Но, несмотря на тесные контакты, эти режиссеры развивались каждый в своем направлении, сохраняя национальные и индивидуальные черты.

Термином «предрежиссура» мы, на самом деле, обозначаем режиссуру, которая существовала всегда, но была усовершенствована. Ибо всегда существовала некая организация сценического пространства, равно как и правила совместного существования на сцене при «leadership» одного человека – будь то ведущий актер, исполнявший и другие функции (Сара Бернар, А. Ленский…), технический директор или автор (Островский, Вольтер, Гюго…). Это очень точно описал Гастон Бати[2]. В театре впервые появляется новая профессия, новый художник – режиссер. Режиссура существовала до режиссера, но изменилась и усложнилась с его появлением.

С 80-х годов XIX века начинается постепенное формирование режиссера, – в каждой культуре по-своему, в зависимости от целого ряд обстоятельств, идеологических и технических, которые

** Материалы предоставлены французским историком театра Беатрис Пикон-Валлен. Автор благодарит г-жу Наталию Звенигородскую за перевод двух статей с французского языка.*

[1] См. доклады: Вадим Щербаков. Сумма ответов, не снимающая вопрос; Жаклин Разгонникофф. Суфлерские экземпляры и хозяйственные документы архива «Комеди Франсез» как источник изучения структуры спектакля. Терминология профессии – рождение слов и понятий; Беатрис Пикон-Валлен. Движение постановочной мысли XIX века в суфлерских экземплярах «Адрианы Лекуврер»; Галина Макарова. Раннее рождение – генезис режиссерского мышления в Германии; Марина Светаева. А.Н. Островский – режиссер; Катрин Ногретт. Первая французская книга о режиссуре и ее автор Луи Бек де Фукьер; Инна Соловьева. Мейнингенский урок русскому театру; Сергей Конаев. Актерская режиссура XIX – начала XX веков в материалах ЦНБ СТД; Олег Фельдман. О русской предрежиссуре.

[2] Cf. Gaston Baty, «Le metteur en scène», conférence de 1944, publié in Rideau baissé, Paris, Bordas, 1949, réedité in Gaston Baty, introduction de B. Picon-Vallin, postface de G. Lieber, Coll. « Mettre en scène » , Actes Sud-Papiers, 2004, pp.17–38.

требуют отдельного анализа. Режиссер становится новым демиургом XX века, его ремесло тесно связано с появлением новых технологий – электричества, например, и его использованием на театральных подмостках, а также с кинематографом, изменившим зрительское восприятие. Vdroug vsio visno na teatralnih pomostah I оказалось, что на восприятие зрителей можно повлиять, создавая эффектный или наоборот тонкий световой акцент. Не случайно Крэг пишет, что у «художника театра будущего» определенная пьеса («Макбет» в данном случае) рождает некое *видение*, которое он может и должен передать зрителям.

Как я уже сказала, режиссер и его искусство, режиссура, меняющаяся в зависимости от его эволюции, знаний и таланта, – разные понятия. Под режиссурой Крэг подразумевает нечто совсем иное, нежели Антуан. При этом принципы ви́дения ведущего художника, чьи многочисленные функции сводятся именно к реализации и материализации этого *ви́дения*, остаются теми же всегда и везде.

Отметим, что немец Эрвин Пискатор будучи в Париже в середине 1950-х годов, крайне удивился, узнав от французских театральных деятелей, что в этой стране слово «режиссер» не значится на театральных афишах! Француз Антуан был одним из первых европейских режиссеров (не считая Кронека и Вагнера), но в самой Франции дела у режиссеров обстояли не очень благополучно – тут царила текстовая культура, и режиссера считали «самозванцем», или, как в 1970-х годах скажет известный драматург Мишель Винавер – «третьим лишним» («metteur en trop»). Ни в Германии, ни в России этого не произошло.

ШАГ В СТОРОНУ

Поначалу профессия режиссера развивалась не в официальных государственных театрах, а в новых, небольших и независимых – в Свободном театре Андре Антуана, в Театре Творчества (Theâtre de l'oeuvre) Орельена Луньe-По, в Художественном Театре Станиславского и Немировича-Данченко, в «Товариществе Новой Драмы» Мейерхольда и т.д. Олег Фельдман сделал на нашем семинаре, как мне кажется, основополагающее замечание: режиссер не мог родиться внутри сложившегося театрального организма, но только в новой структуре, которую он создал бы сам для себя. Режиссер может совершенствовать *свою индивидуальность, свои навыки и свое искусство*, только выйдя из официальной колеи, начав все с нуля или почти с нуля, проявив смелость и отказавшись от всякой ангажированности. Он может найти и занять свое место, только уйдя из солидных театров или даже не стремясь попасть в них. Пройдет несколько лет успешного и интересного существования этой новой профессии, прежде чем старый театр решится допустить в свои стены Мейерхольда, например, – и то благодаря смелости и уму директора Императорских театров Теляковского. Можно бесконечно рассуждать о необходимости этого «шага в сторону» для развития новой профессиональной специализации, учитывая состояние европейского театра конца XIX века. Приведу еще один пример.

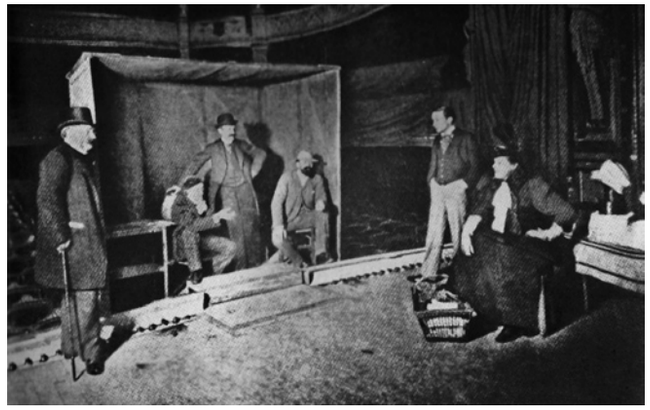
Как именно создается спектакль? Каким образом люди работают

вместе? О практике предрежиссуры многое еще неизвестно. Мы продолжаем размышлять об использовании «гиньоля» на сцене «Комеди Франсез» и Парижской Оперы. Речь идет о легкой демонтируемой конструкции, установленной на авансцене, на месте суфлерской будки. Это нечто вроде неглубокой сценической коробки, сидя в которой человек, выполнявший функции режиссера и несколько актеров, наблюдали за работой. На приведенной иллюстрации, Викторьен Сарду (сидит) ведет в «Комеди Франсез» репетицию своей пьесы «Мадам Сан-Жен». Становится понятно, насколько в этой коробке, своеобразном наросте на сценической площадке, автор и режиссер неотделим от актеров, которым он дает указания. Таким образом, можно предположить, что профессия режиссера в полном смысле этого слова предполагает еще один шаг в сторону – ему необходимо отстраниться от исполнителей и спуститься в зал, чтобы увидеть полную картину на расстоянии, с точки зрения зрителя.

Авторы трех представленных здесь статей создают своеобразный эскиз театрального пейзажа Европы конца XIX века.

Изучив материалы в архивах «Комеди Франсез», Жаклин Разгонникофф, долгое время занимавшая пост хранительницы Музея-Библиотеки «Комеди Франсез», пишет о театральной практике и поиске зрелищности в этом, уже таком почтенном учреждении.

Александр Чепуров анализирует «монтировочное мышление» и влияние французского и немецкого опыта на практику Императорских театров. Впрочем, нельзя упускать из виду и то, что Мейерхольд, например, читал режиссерские



«Гиньоль», где репетирует В. Сарду. Программа обновления пьесы. Из личного архива

тетради и сценические экземпляры, хранившиеся в архивах Императорских театров.

Наконец, Катрин Ногретт прокомментировала для нас первую работу о режиссуре, появившуюся во Франции в 1884 г., в которой автор, Луи Бек де Фукьер, пытается определить суть этого понятия. Он предвидит ее неуклонное восхождение, предчувствует серьезную опасность, которая грозит тексту пьесы, и пытается наложить суровые ограничения на власть режиссера.

Итак, речь идет о первых шагах в углубленном изучении истории и теории режиссуры в Европе, которое мы собираемся предпринять для создания своего рода картографии (где фигурировали бы поставленные произведения, спектакли; письменные источники, статьи, книги, дневники, газеты; материалы изобразительного и визуального характера, а также иконография, режиссерские школы, выставки и т.д.). В ней будут упомянуты имена не только художников, вошедших в историю, но и всех тех, кто, не прославившись, внес свой вклад в преобразование европейской театральной практики.

Перевод Наталии Звенигородской

Жаклин РАЗГОННИКОФФ

О ЗАЧАТКАХ РЕЖИССУРЫ (MISE EN SCÈNE) В «КОМЕДИ ФРАНСЕЗ» XVII–XIX ВВ.

Предпринятое мною специфическое изыскание опирается не на теоретические споры, дефиниции, толкования, размышления деятелей театра или на исследования их творчества. Эти заметки написаны на основании административных, коммерческих и технических документов, сохранившихся в архивах театра. В рассматриваемых документах запечатлены не идеи и замыслы, а театральная практика, зачастую – просто технологический процесс, а иногда и самая грубая – экономическая – сторона дела.

На протяжении 30 лет я занималась классификацией богатейших архивных фондов «Комеди Франсез». В них отразились разные вехи истории французского сценического искусства от эпохи Мольера до наших дней, совпадающие, за редким исключением, с историей самой «Комеди Франсез», начиная с 1680 года, даты ее основания Людовиком XIV, и до окончания ее монополии с принятием закона о свободе театров от 13 января 1791 года. К счастью, особенно богатые архивы сохранились именно за этот период.

На следующем этапе, с момента возрождения «Комеди Франсез» (воссоединения Театра Наций и Театра Республики) в 1799 году и до конца эпохи романтизма, документация заметно расширилась. В нашем распоряжении оказались и эскизы декораций, и подробные описи, и документы постановочной части, которые к концу века уже обрели вид собственно режиссерского экземпляра, или порядка мизансцен (relevés de mise en scène).

Мне показалось интересным, сопоставляя факты истории, эволюции театральной практики с рассматриваемыми документами, проследить и прокомментировать некоторые примеры, позволяющие увидеть те перспективы, которые открывает перед нами изучение этих мало известных источников.

Можно ли считать, что до начала XX века в сознании людей театра (драматургов, актеров, организаторов) действительно ни разу не возникало ни малейшего стремления к единой общей цели, призванной создать целостное зрелище, достойное именоваться спектаклем?

Первый ответ на этот вопрос содержится в текстах двух величайших в истории театра актеров-драматургов. Шекспир в сцене с актерами из «Гамлета» и Мольер в «Версальском экспромте», каждый по-своему, набросали нам нечто вроде первого урока режиссуры. Второй ответ следует искать в эволюции театральной техники и декорационного искусства. Следы этой эволюции мы и находим в рассматриваемых документах.

Итальянская сценическая модель сама по себе уже есть факт режиссуры. Отход от «симультанной» декорации, используемой в Бургундском отеле (см. «Отчет» Маэло и его последователей[1]), и систематическое использование удаляющейся перспективы и симметрии идут рука об руку с применением правила единства места, приводящего театр к единой декорации. Декорация больше не напоминает реальность, но подменяет ее, являя собой новую форму иллюзии. Скажем, помещая своего Дон Жуана в сменяющиеся декорации, созданные лучшими художниками[2],

[1] *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au 17e siècle, publié par Henry Carrington Lancaster. P.: Honoré Champion, 1920. [Мемуары Маэло, Лорана и других декораторов Бургундского отеля и «Комеди Франсез» в XVII веке.]*

[2] *Сохранилась нотариально заверенная смета спектакля.*

Мольер отступает от единства места и выбирает зрелищный аспект. Когда он вместе с Люлли создает жанр комедии-балета, то открывает путь на сцену новейшим изобретениям. И это хорошо видно по расходным счетам, которые изучил администратор «Комеди Франсез» Эдуард Тьерри. Они дают исчерпывающее представление обо всех деталях постановки «Мнимого больного»[3].

В своем знаменитом «Дневнике»[4] и в «Протоколах собраний»[5] труппы Лагранж свободно оперирует словами «ставить» (mettre) или «постановка» (mise). Там также речь идет о «планировке пьесы» (disposition de la piece), в которой предварительно участвует автор[6].

Начиная с XVII века, присутствие автора на репетициях, его свобода в выборе исполнителей и в руководстве ими делают его первым лицом в спектакле, что и подтверждают суфлерские экземпляры[7]. Этот документ, зачастую предварявший типографское издание пьесы, свидетельствует о работе автора с актерами. В нем отражены даже поправки, нередко оставленные собственноручно автором. Он хранит следы всевозможных запретов, официальной цензуры, самоцензуры исполнителей, а иногда исправлений, призванных только лишь облегчить им игру. Являясь важным этапом на пути к окончательному тексту пьесы, суфлерский экземпляр заслуживает специального места в истории режиссуры.

Именно суфлер выработал привычку выкликать персонажей по порядку, указывать им их место на сцене, согласно иерархии ролей, предписанной драконовскими правилами, которые просуществовали вплоть до конца XVIII века. Порой суфлерский экземпляр содержит характерные «режиссерские» ремарки (расположение актеров, настроение, жесты, интонации), то есть фактически является предтечей того, что позже назовут «режиссерским экземпляром» (relevé de mise en scène).

Говоря о театре начала XVIII века, следует различать первую постановку пьесы (mise) и ее возобновления (remises). Актеры, как правило, прикладывали больше усилий при постановке новинок, нежели в работе над текущим репертуаром. Но в 1735 году сосьетер, в чьи обязанности входило поприветствовать публику, когда театр вновь открылся на Пасху, объявил, что отныне возобновления (remises) будут осуществляться с той же тщательностью, что и премьерные постановки (mises). Последовавшие затем перемены нашли отражение в другом типе документов. Например, в накладных и расходных счетах[8].

Приведем пример из спектакля «Мещанин во дворянстве» (постановки 1689, 1709 и 1764 годов). В начале 4 акта Журден дает в честь Доримены обед, вокруг которого разыгрывается интермедия. Датированный июнем 1689 года клочок бумаги содержит следующую запись: «Четверг, 3-е, для "Мещанина во дворянстве" – фрикасе из линя и блюдо с артишоками под соусом, 2 ливра, 10 сантимов, и т.д.». Сей лаконичный счет завизирован собственноручно Лагранжем: «Я заплатил 4 ливра, 20 сантимов и отнес эту статью на непредвиденные расходы». Неужели Лагранж не предвидел, что его товарищи потребуют настоящую еду вместо обычного папье-маше? Так или иначе, но мы располагаем хорошо сохранившимся счетом за май 1709 года, где перечислены

[3] *Thierry E., Documents sur le Malade imaginaire. Paris. 1880. [Документы о «Мнимом больном».]*

[4] *La Grange Charles Varlet de. Extraits des Receptes et des affaires de la Comédie depuis Pasques de l'année 1659. Registre manuscrit tenu par le compagnon et successeur de Molière, une des pièces les plus précieuses des archives de la Comédie-Française. [Собственноручные записи компаньона и преемника Мольера Лагранжа, сделанные в Пасху 1659 года, являются одним из наиболее ценных документов, хранящихся в архивах «Комеди Франсез».]*

[5] *Сохранившиеся протоколы собраний 1677–1706 годов представляют собой отчеты о собраниях сосьетеров (шифр 1 AS). Начиная с 1707 года, им на смену приходят Дневники собраний, но до середины XVIII века в них содержится не очень много достоверной информации.*

[6] *Chappuzeau S. Le Théâtre Français. Lyon., 1673.*

[7] *Для репетиций эти экземпляры переписывались тем, кто был зачастую и копиистом, и суфлером. В библиотеке «Комеди Франсез» хранятся рукописные экземпляры с 1680 года до конца XIX века, когда их заменили машинописными, позже их распечатывали на ротаторе, а теперь – это типографские копии.*

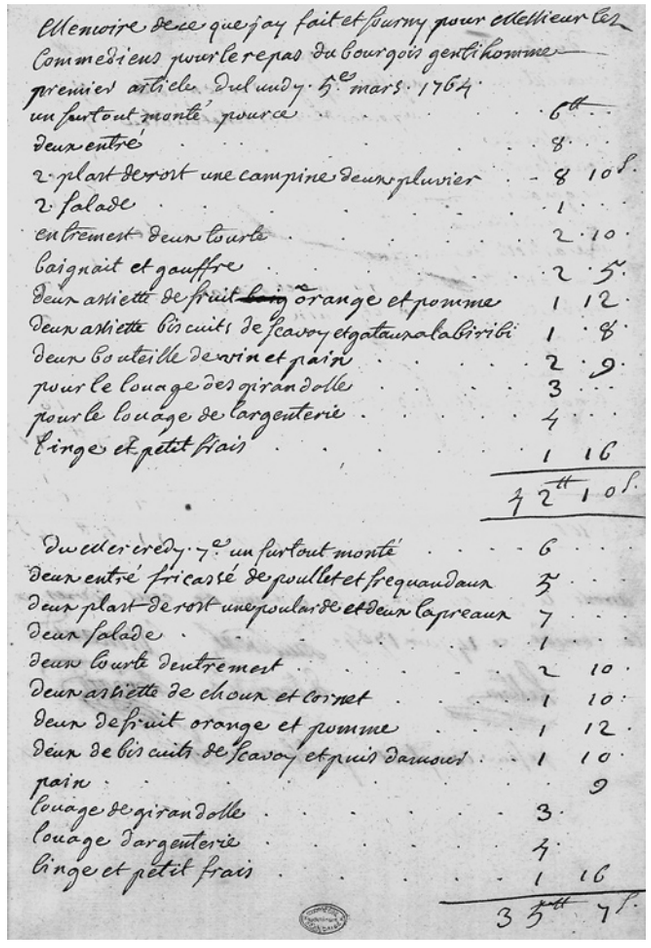
[8] *Бухгалтерские документы (шифры 1AC, 2AC, 3AC) сохранились за конец XVII, весь XVIII и первую половину XIX века. Очень разнообразные, они дают представление о многочисленных деталях сценической и повседневной жизни театра.*

«модели, муляжи, живопись и бутафория»: «корзинки с фруктами, цветами и листьями», «телятина с гарниром из индейки, каплуна, жирной пулярки и цыплят», и т.д. Впечатление в зале было, конечно, уже не то! 1709 год – катастрофический год: девальвация, закрытие театра и крайне суровая зима. На смену дорогостоящим трапезам пришло папье-маше, которое можно было использовать многократно. От эпохи изобилия (1760–1770) до нас дошли счета не только от бутафоров, но и от трактирщиков. И содержание этих счетов заставляет пускать слюнки: птица, овощи, фрукты и пироги во множестве, все это сдобрено вином и помещено в дорогую, но тоже взятую напрокат посуду.

Еще более надежные сведения предоставляют нам Дневники театральных обойщиков и подмастерьев[9], которые они вели с середины XVIII века. Для «Мещанина во дворянстве», судя по этим дневникам, предусматривались, например, многочисленные аксессуары: нотная бумага, домашнее платье Журдена, полный монет кошелек, украшенный свечами колпак, шпага учителя фехтования, освещавшая сцену громадная люстра… По Дневникам подмастерьев можно точно представить себе, как спектакль был «одет».

Все эти детали, сохранившиеся в разного рода архивных документах, позволяют отчасти воскресить в воображении все представление. Из счетов за живопись и декорации[10] мы, например, узнаем, что декоратор Паоло-Антонио Брюнетти должен был сделать для дивертисментов к «Мещанину во дворянстве» в 1753 году огромный занавес в 25 футов шириной, «богато украшенный золотом, серебром, живописными фигурами и цветами», а вдобавок еще украшенные таким же образом задник и плафоны. Все это свидетельствует о желании добиться впечатления «роскошного зрелища» как направляющей идеи данного возобновления. О том же свидетельствует и полученное от Королевской академии музыки официальное разрешение распоряжаться кордебалетом.

…Все это происходит до 1759 года, то есть в эпоху, когда сцена «Комеди Франсез» еще загромождена скамейками и толпой зрителей, вельмож и щеголей, щедро


Memoire de ce que j'ay fait et fourny pour ettelleur les
Commediens pour le repas du bourgois gentilhomme
premier article du lundy 5e mars 1764
un surtout monté pour ce . . . 6lt
deux entré . . . 8
2 plat de rost une campine deux plusier . 8 10s
2 falade . . . 1
entrement deux tourte . . . 2 10
baignait et gauffre . . . 2 5
deux assiette de fruit ~~blanc~~ orange et pomme 1 12
deux assiette biscuits de Savoy et gatau a la biribi 1 8
deux bouteille de vin et pain . . . 2 9
pour le louage des girandolle . . . 3
pour le louage de l'argenterie . . . 4
l'linge et petit frais . . . 1 16
42lt 10s
du vendredy 7e un surtout monté . . . 6
deux entré fricassé de poullet et frequandaux 5
deux plat de rost une poularde et deux lapreaux 7
deux falade . . . 1
deux tourte entrement . . . 2 10
deux assiette de choux et cornet . . . 1 10
deux de fruit orange et pomme . . . 1 12
deux de biscuits de Savoy et puis damour . 1 10
pain . . . 9
louage de girandolle . . . 3
louage d'argenterie . . . 4
linge et petit frais . . . 1 16
35lt 7s

«Мещанин во дворянстве» Ж.-Б.Мольера. Счет от владельца кондитерской Прюдома за многочисленные представления «Мещанина во дворянстве» в марте 1764 года. Бухгалтерские архивы (2 AC). Библиотека-музей «Комеди Франсез»

[9] *Записи технических сотрудников и рабочих сцены появились, в основном, к концу XVIII века и сохранились также за XIX и XX века.*

[10] *Эти ценнейшие документы, относящиеся, главным образом, ко второй половине XVIII – началу XIX века, дают представление об устройствах, предназначенных для установки декораций.*

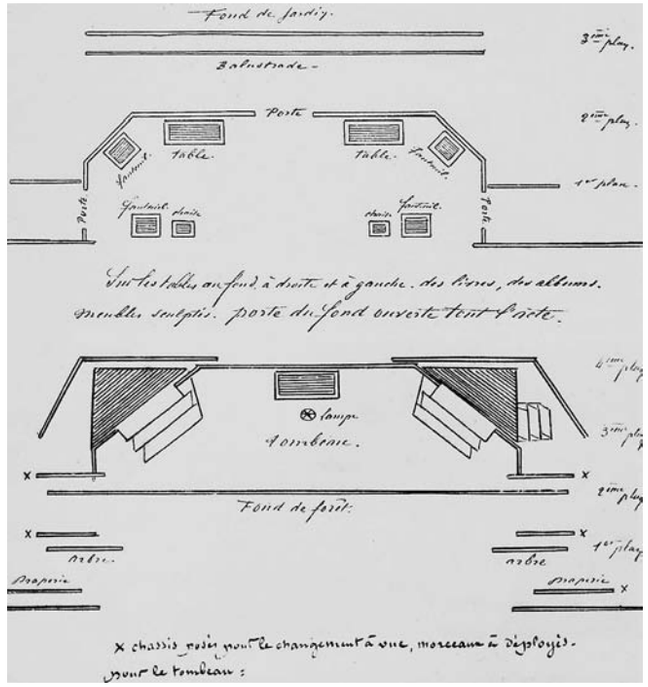
платившихся не только за то, чтобы видеть самим, но и за то, чтобы видели их... Актеры, зажатые в тесноте игровой площадки, вынуждены играть лицом к публике, на фоне замкнутой перспективной декорации, при тусклых огнях рампы у ног и люстр под потолком. Все это, однако, не мешает декораторам старательно добиваться оптической иллюзии, визуально позволяющей отодвинуть зрителей от сцены, освещенной большой люстрой.

Детальная смета, составленная в 1746 году художником-декоратором Дюменилем, например, описывает новое оформление гробницы Командора для «Каменного гостя» (стихотворная версия «Дон Жуана» Мольера, автор – Тома Корнель). Нарисованная с применением оптической иллюзии (trompe l'oeil), эта гробница – восхитительный образец погребальной архитектуры эпохи. Описания, данные в красивых декораторских накладных XVIII века, также – за отсутствием эскизов – дают почву для мысленной реконструкции всего, что касалось «декорационного оформления» (mise en scène décorative) этой пьесы.

Французские театральные реформы второй половины XVIII века связаны с именами двух провидцев – Вольтера, самого востребованного драматурга своего времени, и Лекена, гениального трагика, человека ясного ума, который, безусловно, стал одним из первых, кто записал в тетрадь свои режиссерские требования. Изначально, до 1759 года, реформы, в первую очередь, касались декорации и костюмов. В 1755 году, например, спектакль «Китайский сирота» послужил для двух единомышленников поводом потребовать экзотического правдоподобия, которое, при всей кажущейся нам относительности, имело основополагающее значение. Придуманный Брюнетти китайский дворец «с аркадой, ажурной колоннадой из ферм и подъемных рам» был выстроен за 20 дней. Работы не прекращались ни днем, ни ночью, а в дальнейшем декорация не раз использовалась в различных спектаклях дальневосточной тематики.

Едва появившись в труппе, Лекен не скрывал своего стремления обновить представление трагедий. Настойчивость Вольтера и Лекена, а также финансовая поддержка одного крупного мецената привели к тому, что сцену наконец освободили от скамеек и сидевшей на них публики.

Свидетельством прогресса в представлении трагедий в эту эпоху могут служить не только прекрасно сохранившиеся сметы и расходные



«Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера. Первое представление оригинального текста в «Комеди Франсез» – 15 января 1847 года. Планировка из рукописного экземпляра завпоста Друэна. Библиотека-музей «Комеди Франсез»

счета декораторов, откуда видно, что отныне применялись угловая перспектива и кулисное освещение, но (что особенно важно) и Записки самого Лекена о том, как следует представлять трагедии[11].

В этих записках пьесы приведены в алфавитном порядке. Рубрики представляют распределение ролей (с надлежащим амплуа и рекомендованным для данной роли костюмом), оформление, а также закрепляют за каждым его обязанности: секретарь-суфлер, машинист-декоратор, портной-костюмер и театральный подмастерье. Специальная рубрика относится к управляющему статистами, так как отныне ансамбль фигурантов становится многочисленным и активно действующим. Акт за актом Лекен указывает реплики, на которые статисты входят и выходят, описывает их действия.

Во время работы над постановкой «Троянок» Шатобрена, с которой и началась в 1759 году реформа освобожденной сцены, декоратор задумал грандиозную декорацию во вкусе века помпезных надгробий и «драматической» архитектуры. Лекен с нескрываемым удовлетворением описывает эту декорацию, которая действительно играет активную роль в развитии действия трагедии: «Сцена должна представлять собой широкое поле с возвышающимся посреди множеством надгробий; меж ними два особенно массивны и более заметны, нежели прочие, одно – направо – надгробие Гектора, другое – налево – Париса. Задник изображает руины Трои, средь которых видны развалины дворцов и храмов, уничтоженных огнем; слева вдали заметен шатер, где проходит совет королей Греции.

В правой части сцены располагаются палатка троянок и надгробие Ахилла, на котором приносят в жертву Поликсену.

В перерыве между 3-м и 4-м актами необходимо, чтобы обломки надгробий Гектора и Париса падали один за другим; это нужно сделать таким образом, чтобы падающие обломки не докатились по ступеням до самого подножья надгробия, дабы оставить сцену по возможности свободной». Особо стоит отметить использование музыки в ходе чистой перемены во время разрушения надгробий: «В перерыве между 3-м и 4-м актами музыка должна изображать шум и грохот страшного разрушения вперемежку с глухими стенаниями, исходящими, кажется, из недр земных». Как можно понять, у Лекена было абсолютно «современное» и режиссерское видение спектакля. Различные искусства – живопись, свет, архитектуру, музыку, хореографию – он вводил во взаимодействие с текстом и актерской игрой.

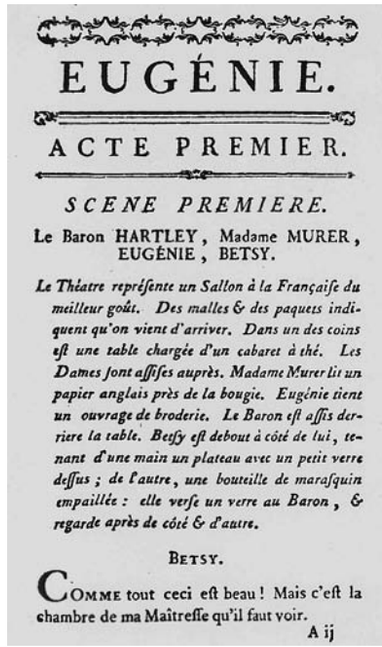
Ж. Расин «Ифигения». Рукописная книга Лекена к представлению трагедий, рекомендации к представлению «Ифигении в Авлиде». Ms 25035. Библиотека-музей «Комеди Франсез»

[11] *Comédie-Française, Ms 25035. Другой аналогичный документ хранится во Французской Национальной библиотеке.*

Тесное сотрудничество постановщика Лекена и декоратора Брюнетти оказалось наиболее плодотворным при возобновлении «Ифигении в Авлиде» Расина после реформы 1759 года. Декорация, использование перспективы, немая игра, предварявшая первую реплику, все в тонкостях разработанные детали ансамбля говорят о том, как тщательно тогда заботились о правдивости представления, продумывая все заранее. Критика дала единодушно высокую оценку представлению «Ифигении».

Именно в этот период суфлерские экземпляры и копии ролей[12] обогатились новыми указаниями, относящимися к тому, что Бомарше называл «пантомимой», – указаниями в духе размышлений, занимавших тогда энциклопедистов и других теоретиков театрального искусства. Они представляют собой отнюдь не только узкопрофессиональный интерес.

В предуведомлении к «Двум друзьям» (1770), обращаясь к провинциальным актерам, желавшим поставить пьесу, Бомарше отсылал их к экземпляру, хранящемуся в библиотеке «Комеди Франсез». А в своей пьесе «Евгения» (1767), беспокоясь о правдоподобии костюмов и декорации, не поленился, как и в случае с пантомимой на открытие занавеса, дать точное их описание, раскрыв множество деталей, под которыми подписался бы и сам Станиславский: «Сцена представляет салон в лучшем французском вкусе. Дорожные сундуки и тюки указывают на недавний приезд. В одном углу стоит стол с чайным подносом. Вокруг сидят дамы. Мадам Мюре у свечи читает английский документ. Евгения держит в руках рукоделие. За столом сидит Барон.



EUGÉNIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

Le Baron HARTLEY, Madame MURER, EUGÉNIE, BETSY.

Le Théatre représente un Sallon à la Française du meilleur goût. Des malles & des paquets indiquent qu'on vient d'arriver. Dans un des coins est une table chargée d'un cabaret à thé. Les Dames sont assises auprès. Madame Murer lit un papier anglais près de la bougie. Eugénie tient un ouvrage de broderie. Le Baron est assis derriere la table. Betsy est debout à côté de lui, tenant d'une main un plateau avec un petit verre dessus; de l'autre, une bouteille de marasquin empaillée: elle verse un verre au Baron, & regarde après de côté & d'autre.

BETSY.

COMME tout ceci est beau! Mais c'est la chambre de ma Maîtresse qu'il faut voir.

A ij

Возле него стоит Бетси, в одной руке у нее поднос со стаканчиком; в другой – бутылка мараскина в оплетке: она наливает стакан Барону, затем смотрит по сторонам».

Эти примеры заботы о «планировке» (dispositi on) или «расстановке» (etablissement) пьесы отнюдь не говорят о том, что в «Комеди Франсез» поведение актеров было образцовым. В Протоколах обсуждений[13] мы находим свидетельства небрежности и недисциплинированности. В связи с этим, начиная с 1763 года, за членами Административного комитета, индивидуально или попарно, были закреплены обязанности по наблюдению за актерами труппы, за сочинением балетов, наймом фигурантов, гардеробом, отношениями с декораторами и т.п. В 1778 году (год смерти Лекена) дежурные сосьетеры, члены Административного комитета, по очереди в течение недели бывавшие ответственными за

«Евгения» П. Бомарше. Описание декорации и пантомимы. Париж, 1767

[12] *Копии ролей составляют часть суфлерского экземпляра: одна роль переписана для одного актера копиистом или самим актером. Лекен и Тальма охотно сами переписывали свои роли, нередко снабжая их дополнительными указаниями.*

[13] *Продолжение «Протоколов собраний». Они приобретают особый интерес с середины XVIII века (1757).*

труппу, получили приказ присутствовать на репетициях.

Смерть Лекена стала тяжелой утратой для труппы. Несколько десятилетий спустя Тальма в блестящей форме воздал ему должное в своем трактате «Несколько размышлений о Лекене и о театральном искусстве», чей рукописный оригинал также хранится в библиотеке «Комеди Франсез»[14]. Тальма приводит в пример Мольера и Шекспира, давших «блистательные уроки актерам своего времени», и подчеркивает, что «правда в декорациях и костюмах способствует театральной иллюзии, переносит зрителя в век или страну, где жили представляемые персонажи. <...> Лекену удалось лишь отчасти уничтожить те смехотворные одеяния, которые носили тогда в театре. Он усовершенствовал многое, но и он не мог решиться на все».

Именно Тальма было суждено завершить необходимую революцию, начатую его предшественниками в области костюма и трагической игры. Вот некоторые исторические метки, характеризующие этот новый этап.

В 1782 году труппа «Комеди Франсез» разместилась в прекрасном зале, выстроенном для нее в квартале Фобур Сен-Жермен. Ныне это Одеон. «Современный» театр с просторной, хорошо оснащенной сценой. Преграды для постановки (в техническом смысле выражения «mise en scène», вошедшего в это время только в профессиональный жаргон) исчезли. Несмотря на сопротивление короля, в 1784 году невиданного в истории «Комеди Франсез» успеха добилась «Женитьба Фигаро» с пятью переменами декораций, «точными» костюмами, оригинальной музыкой и сумасшедшим ритмом, навязанным исполнителям самим автором. Однако в 1789 году, накануне политической революции, которая потрясла Францию, труппа была ослаблена уходом или смертью некоторых из тех, кто обеспечивал ей успех. В 1791 году, когда был принят декрет о свободе театров, «Комеди Франсез» лишилась своего репертуара. Финансовая ситуация вынудила театр отказаться даже от оркестра и кордебалета. В то же время в труппу вошел некто, желавший, чтобы революция с городских улиц ворвалась и на сцену.

Франсуа Жозеф Тальма, выпускник открытой в 1784 году драматической школы, начал с того, что освободился от громоздких греческих и римских одеяний, которые стесняли трагиков, отказался от париков и шлемов с плюмажами, заменил шаровары на брюки телесного цвета и, следуя совету своего друга, художника Луи Жака Давида[15], пытался воскресить на сцене античность, вдохновлявшую революционеров.

Вместе с несколькими товарищами он покинул «Комеди Франсез» в 1791 году и вступил в труппу, что играла в новом театре, выстроенном на улице Ришелье. Этот театр, названный в 1792 году Театром Республики, в течение ряда лет блистал исполнительским ансамблем и качеством оформления и костюмов. Конкуренция между двумя труппами вызвала к жизни несколько небезынтересных – особенно в эстетическом плане – экспериментов.

Влияние живописи подтолкнуло актеров Театра Наций к имитации исторических полотен. Так, в ноябре 1790 года в 5-м акте вольтеровского «Брута» ожила картина Давида, представлявшая

[14] Talma F.J. Quelques réflexions sur Le Kain et sur l'art théâtral. Préface aux Mémoires sur l'Art dramatique, de Le Kain. P., 1825. Ms 25042. Le texte a été récemment republié par Pierre Frantz. [Несколько размышлений о Лекене и театральном искусстве. Предисловие к «Воспоминаниям о драматическом искусстве» Лекена. Текст переиздан недавно Пьером Францем.]

[15] Frantz P. Talma et David, quelques réflexions sur une collaboration exemplaire. In : La Scène comme tableau. Etudes réunies par J.J. Haquette et Emmanuelle Hénin. Poitiers, 2004. [П. Франц. Тальма и Давид. Несколько размышлений об образцовом сотрудничестве// Сцена как полотно. Составители par J.J. Haquette et Emmanuelle Hénin.]

«ликторов, принесших Бруту тела его сыновей». А в 1791 году подобная сцена по произведению художника Друэ, ученика Давида, появилась в трагедии Арно «Марий в Минтурнах». Сцены сражений, взятия Бастилии, патриотических празднеств, военных или экзотических шествий – все становилось предлогом для создания красочного зрелища. В Театре Республики в январе 1793 года на протяжении всего спектакля по пьесе мадам де Гуж «Вступление Дюмурье в Брюссель» сцена представляла собой поле битвы, где лицом к лицу сходились армейские корпуса. Инвентарные описи, списки распределения ролей, списки костюмов и т.д.[16] свидетельствуют о настоящем разгуле фигурантов. В Театре Республики, великолепно оборудованном талантливыми братьями Булле, декораторы демонстрировали недюжинную изобретательность. Нередко здесь можно было видеть дефиле из сотни персонажей. Именно на этой сцене родились элементы декорации, которым суждено будет пережить необычайный расцвет в первые годы XIX века и которые получат название «пратикабли».

Завоевания в области костюма, декорации, актерской игры, о которых так заботился Тальма, пошли на пользу «Комеди Франсез», вновь водворившейся в 1799 году в зале на улице Ришелье.

К сожалению, репертуар театра оказался не на высоте, слабая администрация пустила на ветер все обещания последних лет XVIII столетия. В это самое время начались преобразования в театрах Бульваров. Жильбер де Пиксерекур, автор знаменитых мелодрам, стал первоклассным «постановщиком» и одним из первых потребовал соблюдения своих ремарок. Возникли панорамы, диорамы и прочие окулярные театры. Братья Деготти, дебютировавшие в Театре Республики, продолжили свои оптические эксперименты. Недолго уже оставалось и до важнейшего нововведения – газового освещения.

Между тем, в начале XIX века декорационное искусство все еще испытывало влияние технических приемов, пришедших из Италии. Фермы, занавеси и подъемные рамы чаще всего диктовали симметричное расположение декораций и ограничивали свободу актеров на игровой площадке. В мелодрамах и исторических драмах колорит эпохи, движение, а вслед за ними и декорация вписывались в игровое пространство[17]. Разноуровневые конструкции, пратикабли, наклонные плоскости, лестницы и множественные планы сопровождали поиски адекватного изображения природы во всем ее разнообразии.

Итак, с обновлением материально-технической декорационной базы «Комеди Франсез», с назначением главой театра барона Тейлора, с привлечением к работе гениального декоратора Пьера-Люка-Шарля Сисери и с появлением должности директора сцены рождались и новые постановочные идеи. Подтверждающих это документов более чем достаточно: переписка между главными действующими лицами (администратором, директором, завпостом, авторами), планы-макеты, записи рабочих сцены[18], обойщиков, инвентарные описи, а с 1830 года – списки выходов на сцену, записи[19] спектаклей и монтировки[20].

[16] Конец XVIII века богат всевозможными документами – административными, финансовыми и техническими, дающими нам ценнейшие сведения.

[17] Zaragosa G. Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen. Essai de dramaturgie comparée. P., 1999. [Дж.Сарагоса. Заставить играть пространство в европейском романтическом театре. Эссе о сравнительной драматургии.]

[18] Daniels Barry, Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-française 1799–1848; suivi du Registre des Machinistes, 1806–1844, transcription par Jacqueline Razgonnikoff, P., 2003. [В. Дениэлс. Театральная декорация эпохи романтизма. Каталог-резоне декораций «Комеди Франсез». 1799–1848; приложены Записи рабочих сцены, 1806–1844. Подготовлено Жаклин Разгонникофф.]

[19] Эти сложенные в восемь раз листки носил в кармане распорядитель сцены. На них он записывал начало реплик, выходы и уходы актеров, а иногда и особо важные их перемещения по ходу действия, некоторые детали освещения, звука или работы занавеса.

[20] Монтировки указывают, каким образом на различных планах сцены расположены рамы и другие элементы декорации, а также обстановка.

В те времена, когда рабочий сцены по имени Бризьон[21] начал записывать в тетради все поставленные перед ним задачи, декорационная часть «Комеди Франсез» пребывала в плачевном состоянии. Нового почти не создавали, предпочитая подновлять старое. Лишь начиная с 1819 года, с появлением Сисери, а окончательно с 1825 года, когда барон Тейлор наконец получил от властей необходимые средства, декорация на итальянский манер уступила место более сложной архитектуре, включавшей объемные конструкции, за которыми теперь можно было разместить осветительные приборы. Использование этих конструкций неразрывно связано с освоением описываемого драматургом пространства, в чем после своих экспериментов с окулярными спектаклями и драматическими панорамами преуспел Сисери.

Одной из первых пьес, ознаменовавших эту сценическую революцию, стал «Леонидас» Пиша. Именно с этих пор в Записях рабочих сцены упоминаются уже не только подновление, но и производство новых конструкций, предназначенных для спектакля. В статьях, неистово защищавших декорационное убранство «Леонидаса» либо протестовавших против него, для его описания все чаще и настойчивее повторялось выражение «mise en scène».

Несмотря на превосходное исполнение Тальма, пьесу Пиша, безусловно, не отнесешь к литературным образцам. В то же время барон Тейлор показал себя настоящим «режиссером», подчинив единому замыслу декорации, костюмы, освещение, музыку и актерскую игру. С этого времени рядом с ним уже были «распорядитель сцены» (directeur de scène) и «заведующий постановочной частью» (regisseur), так что все необходимые функции они разделили между собой. Это видно из Записей рабочих сцены (обойщиков, реквизиторов и даже ламповщиков).

Хотя термин «mise en scène» и не был известен Эмилю Литтрэ, он широко использовался в театральных словарях, во множестве выходивших между 1825 и 1832 годами. «Словарь кулис, или Путеводитель для театральных завсегдатаев», опубликованный в 1832 году, констатировал: «mise en scène сделалась в последнее время очень важной частью драматического искусства». Издание относит успех на счет влияния Тейлора во французском театре. С другой стороны, если режиссура стала явлением очевидным, то вовсе не только по причине технических нововведений в области декорационного оформления. Причина заключалась, главным образом, в том, что в дело вступили драматурги-романтики, ставшие авторами-режиссерами – Дюма, Виньи, Гюго[22]. Люди театра по самой своей природе, они обладали всеобъемлющим, целостным видением своих собственных текстов. Архивные документы свидетельствуют об этом с наивозможнейшей полнотой. Суфлерские экземпляры изобилуют ремарками, все больше становится детальных описаний декораций, костюмов, обстановки, аксессуаров. Всерьез затрагиваются вопросы режиссуры и в переписке. Все мы помним предисловие к «Кромвелю» Гюго, который в 1827 году поставил вопрос о колорите эпохи и выдвинул девиз «Натура и правда!» Пока бушевали оппоненты Тейлора, выступавшие против непомерных расходов на костюмы и оформление,

[21] Razgonnikoff J. «Le Registre des machinistes» // Journal de la Comédie-Française, n°4, janvier 2003.

[22] См. о них блестящие исследования: M.A. Allévy (Alexandre Dumas) ; Anne Ubersfeld (Hugo), Barry Daniels (Alfred de Vigny), Sylvie Chevalley et Fernande Bassan (Alexandre Dumas, Alfred de Vigny), etc.

писатели новой школы осваивали пространство, декорации и их перемену в ходе представления. Принципиально новым стало включение актерской игры в разноуровневое пространство[23]. Декоратор больше не ограничивался оптической иллюзией и перспективным изображением горы, площадки, лестницы. Теперь он выстраивал их на сцене. Одной из самых ранних декораций с подобными неровностями, которой вдохновлялось большинство последующих, стала гора для «Прекрасной фермерши»[24]. Согласно старинной описи, она состояла из «2 ферм, одной поперечины, 2 других ферм, 7 помостов разной величины, двух площадок», а располагалась, скорее всего, в глубине сцены, у изображающего основной пейзаж задника. Эта гора, опиравшаяся на одноэтажный пратикабль, на который взбирались по спрятанной за декорацией лестнице, не раз впоследствии использовалась и в других спектаклях. Так, в 1830 году это лестница из 4 акта «Эрнани», которая стала техническим новшеством, чрезвычайно значимым также и с драматургической точки зрения. Это был уже не визуальный эффект, а символ направления мысли персонажа, в данном случае – Дона Карлоса. Гюго, поместивший действие решающего акта пьесы в усыпальницу Шарлеманя в Экс-ла-Шапель, придумал переплетение колонн, сводов и арок. В рукописи сказано: «Дна подземелья не видно: взгляд теряется среди переплетающихся в сумраке арок и колонн». Этот текст опубликован в 1830 году. В издание 1836 года, которое считается наиболее удачным[25], Гюго вносит поправку: «взгляд теряется среди арок, лестниц и колонн». Доказательство, что эта деталь восходит к режиссуре. Декорация, сохранившаяся лишь в эскизе, напечатанном Леже-Ларбуйятом[26], так потрясла зрителей 1830 года, что Теофиль Готье, вновь увидев пьесу в 1867-м с упрощенной декорацией к 4 акту, сделанной Камбоном, влекомый душевным порывом, приписал в своих воспоминаниях виденное в 1830-м более поздней версии, в которой этой детали уже не было: «Во время большого монолога Дона Карлоса пред усыпальницей Шарлеманя нам казалось, он поднимается по монументальной лестнице, каждый пролет которой – стих на острие соборного шпиля, откуда мир видится, точно как на готической космографической гравюре» [27]. Машинист сцены оставил тщательное и детальное описание декорации 4 акта, откуда следует, что эта – центральная – лестница (имелись также боковые ступени, спускавшиеся ниже) состояла из четырех частей, устанавливаемых во время антракта. Лестница опиралась о «гору», которая возвышалась, достигая одной из площадок; ту, в свою очередь, дублировала опора, призванная поддерживать лестницу. С самого утра начиналась операция по установке стремянки, рамп и моста, открывавших доступ к игровым частям декорации. Новизна заключалась в том, что эта монументальная лестница была объемной. Сложность установки, без сомнения, стала причиной ее замены в 1867 году, в отсутствие Виктора Гюго, на гораздо более простую и традиционную декорацию Камбона, где лестница больше не была фронтальной и состояла из двух частей-пратикаблей, разделенных площадкой.

[23] «Для романтиков драматургия неотделима от определенной концепции пространства. Это пространство не является более лишь местом, где происходит действие, но дает возможность персонажам развиваться, что способно определять характер игры и даже выполнять первостепенную роль в развитии драматического действия» (Zaragoza G., Op. cit.)

[24] Catherine ou La Belle fermière, comédie en 3 actes en prose de Mme Simons-Candeille. Création, Théâtre de la République, 27 décembre 1792, Comédie-Française, 7 août 1799.

[25] Voir l'édition critique réalisée par John J. Janc. University Press of America, 2001.

[26] Сборник опубликован в 1830 году, хранится в Библиотеке-музее Парижской оперы.

[27] Gautier Théophile. Histoire du romantisme, suivi de Notices romantiques. . . 3e éd. P.: Charpentier 1877.

Не станем подробно классифицировать всевозможные ступени, подножки, площадки и приподнятые галереи. Но невозможно умолчать об одном – о лестнице «Чаттертона»[28]. Той лестнице, что принесла Мари Дорваль, игравшей Китти Белл, едва ли не самый большой успех в ее карьере. Эта примечательная и совершенная декорация включала (факт крайне редкий) плоский деревянный плафон. 3-й акт пьесы «Чаттертон» начинается с монолога юного поэта в его каморке, размещенной по диагонали на фоне основной декорации (лавки Джона Белла). Машинист сцены указывает, что в 3-м акте существует рабочий занавес и что первая декорация возвращается в середине акта, после закрытия занавеса. В кулисах стоит человек, чья обязанность – «дернуть за веревочку», которая уберет плафон и позволит спрятать фермы и подъемные рамы, изображающие комнату Чаттертона. Это ясно видно из сохранившихся планировок возобновления 1857 года, точно повторявшего оригинал. В «Чаттертоне» более чем где-либо, «природа и правда» являются ключевыми словами постановки, вплоть до восхитительного финального падения Мари Дорваль: прислонившись к перилам знаменитой лестницы, запрокинув голову, свесив ноги, она рухнула вниз, в пустоту, «упала, точно раненая птица».

Можно также добавить, что состоявшая из трех частей лестница «Чаттертона», наряду с четырехмаршевой лестницей из 4-го акта «Эрнани», в наиболее законченном виде представляет романтическую декорацию, выражающую лирический порыв поэтического

«Чаттертон»
А. де Виньи.
Планировка комнаты Чаттертона из рукописного экземпляра пьесы, 12 февраля 1835 года.
Библиотека-музей «Комеди Франсез»

текста. Можно вдохнуть жизнь в декорацию, только если пьеса к тому располагает, а мы увидим в дальнейшем, как самые искушенные декораторы терпели неудачу, желая наполнить жизнью то, что было лишь дешевой поделкой. Невозможно отрицать, что эти декорационные «волнения» тесно связаны с драматургией.

Любопытно отметить, что большинство романтических пьес выходило из печати уже после их премьеры в театре, что давало возможность автору превратить готовые мизансцены в ремарки. Драмы Дюма, Виньи и Гюго можно поставить, шаг за шагом следуя указаниям автора. В «Венецианском мавре», «Чаттертоне» или «Жене маршала д'Анкр» не упущено ни одно движение, ни одно душевное состояние. Что касается Дюма, то в своих пьесах, от «Генриха III и его двора» до «Калигулы», он рисует великолепные картины, для сценического воплощения которых никогда не хватает средств. Требуя лошадей для триумфальной колесницы Калигулы, Дюма тоже фактически выдвигает требования режиссера.

[28] Chatterton, drame en 3 actes en prose d'Alfred de Vigny. Comédie-Française, 12 février 1835.

Остается лишь гадать, нуждается ли во всем этом «литературный» театр. Извечный спор…

На фоне декорационного изобилия, сопровождающего постановки новой драматургии, классические смотрятся бедными родственниками. Но в то же время извлекают свою выгоду из многосложных декораций, если текст не слишком сопротивляется. Забота о точной исторической реконструкции при исполнении произведений Александра Суме, Леона Галеви или Казимира Делавиня заставила «Комеди Франсез» обновить и свою концепцию классики. Теперь Расин и Корнель воспользовались завоеваниями «Калигулы», «Верджинии» и «Суллы» в стремлении к историзму, унаследованном от эпохи Революции. Однако, повторимся, попытка обновить постановку при помощи декорации далеко не всегда в «Комеди Франсез» венчается успехом. В случае критики разоблачают анахронизмы. Когда классическая трагедия вновь воцарилась на сцене под влиянием Рашель, на первый план в спектакле выступило актерское исполнение, а не «режиссерское решение». Существенные изменения претерпело и историческое восприятие классической комедии. Внезапно (и это совпадает с данными исследователей творчества драматурга) Мольера перестали воспринимать как современника, чьи пьесы игрались в повседневных костюмах. Он переместился в век Людовика XIV, который общество вновь открывало для себя благодаря историческим романам. Театр «Комеди Франсез», естественно, не был авангардистским и с очень большой осторожностью предлагал зрителю то, что называлось «костюмами эпохи». С 1829 года так играли «Ученых женщин» Мольера, и м-ль Марс постепенно отказалась от рукавов-буфф и выреза лодочкой, которые так выгодно оттеняли ее грациозные руки и шею.

Вслед за торжественным открытием Музея Версальского дворца 10 июня 1837 года была предпринята попытка поставить «Мизантропа», чье действие разворачивается в этом историческом месте, с декорацией и костюмами времен молодости Людовика XIV. Великолепные и соответствующие эпохе костюмы были задуманы Полем Ломье, художником Парижской Оперы, сшиты из прекрасных тканей и оплачены из королевской казны Луи-Филиппа. В этой постановке как раз и проявился недостаток «внутренней режиссуры» (mise en scène interieure), говоря словами Антуана[29]. Привыкшие к традиционной интерпретации исполнители чувствовали себя не в своей тарелке в этих пышных одеждах. Возникло явное несоответствие между обстановкой, костюмами, аксессуарами и рутинной игрой актеров. Оказавшись среди приглашенных, Гюго констатировал отсутствие новых приемов исполнения, которые соответствовали бы новой обстановке. Мольера уже не было, и некому было руководить актерами подобно тому, как сам Гюго руководил ими при постановке «Эрнани». После нескольких представлений актеры вновь надели привычные костюмы конца века...

Нужно было дождаться 225-й годовщины со дня рождения Мольера, 15 января 1847 года, чтобы наконец увидеть настоящую режиссерскую интерпретацию его пьесы. Через 182 года после премьеры в «Комеди

[29] Основатель Свободного театра различал два вида режиссуры: «Есть две режиссуры – та, которую я называю «пластической » (декорации, костюмы, аксессуары, освещение), и та, которую я назвал бы «внутренней» и которая еще не известна у нас. Эта, последняя, действительно могла бы раскрыть самые интимные глубины произведения, показать все психологические и философские его тайны, чтобы все передвижения актера (где его поставить, когда и куда переставить) также способствовали раскрытию таинственной "подоплеки" поступков и слов».

Франсез» вновь решили поставить оригинальный прозаический текст мольеровского «Дон Жуана».

В сохранившемся в Библиотеке «Комеди Франсез» письме (возможно, адресованном Ренье, будущему постановщику «Дон Жуана») Шарль Нодье убеждал актеров, что такая постановка была бы интересна «в отношении мизансцены, способной произвести настоящий взрыв»[30].

Нодье умер в 1844 году, так и не увидев, к чему привел его совет. Отвечал за спектакль Филоклес Ренье, великий сосьетер, тонкий актер, а зачастую и режиссер, хотя его так и не называли (он закончил свою карьеру директором сцены). В этой работе объединились великие имена эпохи: Шарль Сисери отвечал за декорации (все – новые), Ахилл Деверия – за костюмы по эскизам Адама ван дер Мелена, современника Мольера, Жорж Буске, обладатель Большой Римской премии, – за музыку, тонко вплетенную в действие: он адаптировал фрагменты «Дон Жуана» и «Реквиема» Моцарта.

Помимо прекрасных макетов Деверия, к счастью, сохранился и краткий, но ясный «перечень мизансцен»[31], выполненный – по примеру опубликованных Палианти оперных мизансцен – завпостом Друэном, бывшим актером и человеком практического ума. Этот перечень с успехом заменил используемые ранее листки разводки.

В это же самое время знаменитый критик Жюль Жанен, квалифицировавший выражение «mise en scène» как «варваризм, который приходится применять», уже нарисовал портрет постановщика, с которым согласились бы нынешние адепты образа режиссера-демиурга: «Когда свое слово сказал завпост (directeur), является *постановщик (metteur en scène)*, персонаж важный и, быть может, первый в иерархии. Увы! Без него ничего не делается: удалите его из театра, как можно быстрее из комедии, а тем более из драмы. Что ни говори, а невеликие умы, как правило, скрупулезны, эта скрупулезность – гений и заслуга *постановщика*. В конечном счете, именно он назначает входы и выходы; именно он определяет разметку на площадке для каждого актера, которому предписано сменить, по меньшей мере, десять точек за три часа. <...> Прежде, чем разразится драма, *постановщик* узрит всю пьесу в темной комнате своего разума; он не знает, что происходит, что говорится, но видит *образ* действия, положение персонажей, кресло, стол, геридон, шнур от звонка. <...> Он всюду необходим: он является тотчас вослед автору, *постановщик*. Он вооружает, он одевает, а также и раздевает различные персонажи этой громадной машины; он выписывает балетные вензеля; он расстилает скатерть и убирает ее. Он мастер на все руки, эдакий слуга Жак в едва проклюнувшемся абсолютном шедевре. <...> И так же, как все пустые почести безраздельно принадлежат ему на этом свете, в его власти – милости и даже гнев небес. Он – Зефир. Он – Северный ветер. Если вы видите всполохи молнии, разрывающие тучи, если вы слышите раскаты грома в туманной выси, все это свершается по воле неустанного его гения, незримо присутствующего повсюду»[32].

Перевод Наталии Звенигородской

[30] *См. об этом статью Noëlle Guibert в № 79 журнала Comédie-Française, июнь 1979.*

[31] *Речь идет о подлинных рабочих документах, фиксировавших планировки декораций, выходы, уходы, основные размещения на сцене и некоторые указания о манере поведения (или дидаскалии). Сегодня на смену этим документам пришли Cahiers de régie, которые ведут режиссеры-ассистенты и в которых отражены даже мелкие детали всех элементов постановки.*

[32] *Janin J.: Histoire de la littérature dramatique [1830–1849]. Tome VI. P.: Michel Lévy, 1858.*

Александр ЧЕПУРОВ

МОНТИРОВОЧНОЕ МЫШЛЕНИЕ

К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА СПЕКТАКЛЯ

Говоря о предпосылках возникновения режиссуры как самостоятельного искусства в России на рубеже XIX–XX веков, С.В. Владимиров обращал внимание на важность изучения различных этапов развития постановочного искусства предшествующих периодов[1]. Принципиально разделяя собственно «режиссуру» в нашем сегодняшнем понимании (то есть искусство сотворения содержательных образно-сценических структур) и «постановочное искусство» (то есть искусство организовывать сценическое действие), исследователь выявлял различные способы регулирования сценического действия, обеспечивающие последовательно на организационно-зрелищном, авторско-драматургическом и актерско-ансамблевом уровнях целостность спектакля, что позволяло зрителям воспринимать театральные представления не только как набор постановочных эффектов или актерских работ, не только как дополнение к литературному тексту, а как относительно самостоятельное художественное произведение, обладающее своими, сугубо театральными средствами воздействия на зрителя, своими механизмами и инструментами транслирования художественных смыслов.

Формирование и развитие постановочного искусства связано, в первую очередь, с искусством организовывать и обставлять игровое пространство. Именно поэтому столь пристальное внимание испокон века в театре уделялось проблеме формирования материальной среды театрального представления. Еще во времена классицизма во Франции применительно к процессу подготовки спектаклей использовался термин monteu, то есть «монтировать» спектакль. Соответственно вся документация, связанная с фиксацией конкретных декораций, бутафории, костюмов и иных аксессуаров, закрепленных за тем или иным драматургическим названием, называлось монтировкой. Надо отметить, что появлению монтировок способствовало несколько обстоятельств. Во-первых, необходимость, что называется, «наперед», заранее определить или подобрать требуемые для данного спектакля элементы обстановки, а во-вторых, необходимость «закрепления», фиксации сделанного выбора для последующего повторения названного представления. Оба эти обстоятельства определяют и подразумевают собой наличие некой «постоянной», относительно устойчивой структуры не только на уровне литературного текста, но и на уровне сценическо-зрелищной.

Известны, например, монтировки расиновских и мольеровских спектаклей XVII века, нашедшие свое отображение в записях декоратора Лорана Маэло и опубликованные

[1] См.: Владимиров С.В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. Л., 1976.

еще в 1920 году[2]. Они представляют собой описание бутафории и реквизита, необходимых для разыгрывания той или иной трагедии или комедии. Но здесь монтировка носит еще сугубо служебный характер, имеет вид своеобразного инвентарного списка, реестра, касающегося по преимуществу сценической обстановки, которые декоратор составляет «для памяти». Такие «инвентарии» (inventarie), касающиеся театральных постановок XVIII века, можно найти в архивных собраниях Парижа (спектакли Оперы и театра «Французской комедии»), Вены (спектакли при дворе Марии-Терезии), Берлина (спектакли времен Фридриха Великого), Стокгольма (постановки при дворе короля Густава Третьего), Санкт-Петербурга и других европейских столиц.

В Библиотеке «Комеди Франсез» хранятся подробные реестры декораций к спектаклям середины XVIII – начала XIX века, а также монтировочные требования, касающиеся заготовления декораций, костюмов и реквизита к отдельным репертуарным названиям (Memoirs de la montagne pour la pieces). Особый интерес представляет здесь и объемная «Книга машиниста», в которой записана обстановка десятков спектаклей, прошедших на сцене знаменитого парижского театра в 1800-х – 1830-х годах[3].

В середине XVIII в. важные перемены в искусство монтировки внесли идеи Вольтера о зрелищности театральных постановок. Следствием этого стали знаменитые монтировки Лекена 1760-х – 1780-х годов, которые регулировали уже различные составляющие театрального действия. Коллекция «Repertoire Tragic» представляет собой объемистое собрание монтировочных листов пьес из репертуара театра «Французской комедии», где даются конкретные указания о распределении ролей, костюмировке персонажей, подробно по актам описываются декорации, помещаются комментарии и распоряжения для декоратора, машиниста, задается характер освещения, световых и шумовых эффектов[4]. В своих монтировках Лекен давал подробные указания декоратору, машинисту, суфлеру, капельмейстеру и т. д. Но особую часть монтировки занимает запись мизансцен спектакля, где по актам и сценам расписаны передвижения и изменения положения актеров на сцене с обозначением их реплик.

Порядок организации и регулирования сценического действия, разработанный Лекеном, хотя, казалось, и не имел буквального продолжения, но, тем не менее, оказал сильное воздействие на постановочную систему не только во Франции, но и в других странах Европы. В тех или иных формах «монтировочное мышление» стало утверждаться в европейском театре конца XVIII – XIX века.

Безусловно, знакомство с постановочной системой Лекена оказало влияние на И.А. Дмитревского, посещавшего в середине 1760-х годов Париж и имевшего возможность соприкоснуться с деятельностью французского актера и постановщика. В эпоху Екатерины Второй происходит существенное упорядочение всей постановочной системы русских императорских театров, что закрепляется итоговым актом 1783 года, где подробно прописываются все этапы подготовки

[2] См.: Memoire de Mahelot, Laurent, et autres decorateurs de l'Yjtel de Bourgogne et de la Comedie Francaise au XVII siecle / publie par H.C. Lancaster. P., 1920.

[3] Manuel de Decoration de 1806–1839 // CF. R 575

[4] Le Kain. Repertoire tragique [1760–1780s] // CF MS. 25035 / Register Le Kain.

новых спектаклей[5]. Указ 1783 года был составлен как итог изучения театральных уставов немецких и французских театров.

Попытка заранее, на уровне замысла будущего спектакля художественно согласовать различные его постановочные элементы подвигла В. Гете, принявшего на себя директорство Веймарским театром, особое значение придать системе фиксации творческих договоренностей, достигаемых в ходе предварительного обсуждения проектов новых постановок. Протоколы таких заседаний превращались по сути дела в документы, закрепляющие на постановочном уровне форму спектакля при его первом и последующих проведениях[6].

Театральные деятели России, следившие за организационно-творческими новациями европейской сцены, искали приемлемые для себя формы организационно-творческого регулирования целостности спектакля. Так по примеру парижских и немецких сцен в ходе реформы административного управления императорскими театрами в 1803 году создается специальная репертуарная часть, в ведение которой поступает подготовка новых спектаклей и ход старого репертуара. Возглавивший репертуарную часть А.А. Шаховской, хорошо знакомый с европейскими постановочными системами, в первую очередь проводит полную ревизию декорационного парка императорских театров, что позволяет ему при монтировке пьес свободно оперировать сценическим пространством.

В первой четверти XIX века, не только в Париже, но и в Берлинских королевских театрах начинается углубленная работа по упорядочению механизма «производства» спектаклей. Настоящими реформаторами производственно-художественной системы стали знаменитые интенданты граф Брюль в Берлине[7] и барон Тейлор в Париже[8]. Кроме того, в Париже наряду с производственными комплексами государственных театров создается ателье П.-Л.-Ш. Сисери, а в Берлине – ателье братьев Гроппиусов, дающие импульс к формированию постановочной системы не только парижских и берлинских театров, но и распространивших монтировочный принцип на главные европейские сцены. Совершенствуются системы изготовления декораций, формируется так называемый парк «типовых декораций» или «декораций для всеобщего употребления», из которых монтируется в десятках вариаций сценический мир различных пьес. В середине 1820-х годов зреет театральная реформа и в Петербурге, где, впитывая опыт крупнейших европейских театров, театральные деятели последовательно стремились к обретению целостности хотя бы на организационном уровне. Идея целостности спектакля формировалась на основе романтической эстетики. Ведь не даром еще Ф. Шеллинг в своей «Философии искусства» говорил о спектакле, как «живой пластике»[9]. Во второй половине 1820-х годов появляется целый ряд проектов, в которых в разных формах предлагается закрепить режиссерское единоначалие в формировании образа будущего спектакля. Именно эти идеи пронизывают и записку актрисы Е.С. Семеновой (1826)[10] и проект инструкций инспектору русской драматической труппы (1828), составленный А.И. Храповицким[11].

[5] См.: Архив дирекции императорских театров. Вып. 1 (1746–1801). СПб., 1892. С. 113.

[6] См.: Mueller-Harang U. Weimarer Theater zur Zeit Goethes. Weimar, 1990.

[7] См.: Schaffner H. Die Kostumreform unter der Intenanz es Grafen Bruhl an den Koniglichen Theatern zu Berlin. 1814–1828/ Erlagen, 1926; Freidank R. Theater in Berlin: von den Anfaengen bis 1945. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. 1988; Harten U. Die buhnennetwurfe / Frierich Shinkel: Lebenswerk. Munhen; Berlin, 2000.

[8] См.: Plazaola J. Le baron Taylor. Portrait d'un home d'avenir. Foundation Taylor, 1987; La Boutique Romantique du Baron Taylor au La Comedie Francaise de 1825–1838. Exaposition realisee a la Foundation Taylor [Catalogue]. 1990.

[9] Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1999. С. 538.

[10] См.: Мнение актрисы Катерины Семеновой об улучшении драматических представлений // Театр, 1952, № 11.

[11] См.: Проект инструкции инспектору драматической труппы [1828 г.] // РГИА. Ф. 497. Оп. 8. Д. 451.

Именно в 1830-е годы почти синхронно на французской, немецкой и русской сценах встает вопрос о роли своеобразного руководителя, который обеспечивал бы некую художественную устойчивость сценического текста спектакля. В целом ряде документов, связанных с деятельностью Парижской Оперы и «Комеди Франсез», в 1830 году возникают настойчивые напоминания о значении фигуры режиссера в процессе подготовки спектакля[12]. Одной из его функций становилось составление так называемых кондуитов (conduit). Именно с этого времени в практику парижских театров прочно входит система составления своеобразных планировок действия инсценируемых пьес. Текст такого кондуита (составляемого для каждой подготавливаемой к постановке пьесы) представляет собой планировку декорации каждой картины, вслед за которой идет описание мизансцен спектакля, которое дается с помощью словесной фиксации перемещений героев в соответствии с ключевыми репликами[13]. По сути дела этот кондуит являет собой не что иное, как в развитой форме один из разделов лекеновских монтировок. Одним из новых свойств этого кондуита является попытка фиксации положения актера на сцене с помощью цифр. Одновременно «цифровая система» фиксации мизансцен возникает и в суфлерских экземплярах[14]. В обязанности суфлера входит теперь фиксация найденных процессе репетиций мизансцен. Так уже в суфлерском экземпляре знаменитой постановки драмы В. Гюго «Эрнани», применена цифровая запись мизансцен[15]. Положение персонажа на сцене (во фронтальной проекции) фиксировалось порядковым номером занимаемого им места справа налево (со стороны зрителей). Подобная система имела и свои преимущества и свои недостатки, так как не учитывала глубину сцены. Но этот недостаток нивелировался наличием планировок и кондуита. Постепенно в кондуитах, обозначенные цифрами места расположения персонажей, а также перемещения массовки стали обозначаться и соединяться стрелочками, задающими направление движения, что по сути дела и стало впоследствии классическим методом записи мизансцен. Как видим, режиссерские кондуиты и суфлерские экземпляры стали основной формой режиссерской документации, позволяющей фиксировать, а зачастую и заранее придумывать сценический текст спектакля. При этом во Франции особую, отдельную часть продолжали составлять собственно монтировки, способ функционирования которых в «Комеди Франсез» был подробно прослежен Барри Даниелсом, издавшим и прокомментировавшим каталог декораций театра[16].

Будучи зафиксированным, сценический текст с середины 1830-х–1840-х годов приобрел определенную структурную устойчивость, которая открыла возможности его репродуцирования. Этими текстами, кондуитами и монтировками предприимчивые театральные чиновники с середины XIX века стали сначала тайно, а потом и явно стали «приторговывать». Более того, бывший сотрудник парижской «Опера Комик» Луи Полианти с 1860-х годов начал издавать целую серию брошюр, в которых были представлены мизансцены постановок популярных драм, опер и оперетт[17].

[12] См. например: Report sur la setuation de l'opera Necessite d'une subvention. Project de regie interssee, 1830 // Opera. ARCM. 19.103.

[13] Livre de conduite de la mise en scene XIX s. Titles A-B // CF. 4 boite. 3 cc, № 1974.

[14] См.: Manuel du suffleur // Blewer E. La Compagne d'Hernani. Edition du manuscript du suffleur. L, 2002. P. 56–64.

[15] Hugo V. Hernani [Manuscript par le suffleur] // CF. MS 647, № 0673.

[16] Daniels B. Le decor de theatre a l'epoque romantique. Catalogue raisonne des decors de la Comedie Francaise. 1799–1840 / Biblioteque Nationale de France, 2003.

[17] Collection e Mise en scene de grand operas et d'operas comiques representes pour la premiere fois a Paris redigees et publiees per M. L. Polianty. [1838–1870]

Так в европейском театре стала развиваться система копирования постановок, что свидетельствует о том, что сценический текст не только смог «отслоиться» в особую, отдельную структуру, но смог даже стать «товаром» на театральном рынке.

В России же французская система была претворена своеобразно. Здесь с 1828 года возникает так называемая форма монтировочной ведомости, куда записываются все требуемые по действию декорации, сценические эффекты, реквизит, костюмы и аксессуары: парики, головные уборы, обувь.

Именно в эти ведомости, составляемые режиссерами, вносятся ключевые постановочные задумки. Именно рамках этой формы формируется структура сценического действия, а иногда и ритма будущего спектакля. В суфлерских экземплярах с середины 1830-х годов робко начинают «нарастать» режиссерские пометки, где обозначаются выходы артистов, специальные световые и звуковые эффекты. Однако, собственно, планировки (прикладываемые к ходовым сценическим экземплярам) известны лишь с 1860-х годов, когда режиссерами петербургской сцены работали Е.И. Воронов и А.А. Яблочкин.

Форма монтировки получила, безусловно, свое блестящее развитие в деятельности представителей немецкого театра, отличавшихся особой дотошностью и вниманию к мельчайшим деталям постановочной работы. Так в 1851 году побывавший в Берлине известный русский водевилист и историк Ф. Кони с восторгом отзывался и виденных им монтировках[18], составленных знаменитым немецким режиссером Луисом Шнайдером[19], каждая из которых представляла собой огромный многостраничный фолиант.

В парижской Biblioteque de la Ville хранится богатейший фонд режиссерских кондуитов второй половины XIX века, собранный Ассоциацией театральных режиссеров[20], свидетельствующий о стремительном развитии мастерства сценических постановок. Мастер составления мизансценических текстов спектакля во Франции стал называться Maitre-en-scene.

Задачи подробной разработки обстановки действия вкупе с мизансценическим строем спектакля были обусловлены реалистическими тенденциями искусства. Это было связано, как с бытово-натуралистической направленностью искусства, так и с требованиями исторической достоверности обстановки действия. Как известно, в своем самом ярком выражении первая тенденция прямым ходом привела к опытам А. Антуана, вторая – к спектаклям «мейнингенцев». В России же освоение и французского и немецкого опыта привело сначала к попыткам организационно-творческих реформ в императорских театрах, проводившихся в начале 1880-х годов, но по части творческой оставшихся только на бумаге. «Монтировочное мышление» постепенно из прогрессивной тенденции превратилось в рутинный формализм и потребовалось решительное переосмысление всех творческих элементов спектакля деятелями Московского Художественного театра для того, чтобы открыть дорогу режиссуре, как самостоятельному виду искусства.

[18] См.: К [Кони Ф.А.] Театральная летопись // Пантеон, 1851, № 6, июнь. С. 1–2.

[19] См.: Schneider L. Geschichte der Oper in Berlin. Prachtausgabe mit historischen Documenten, artistischen Beilagen und eingedruckten Holzschnitten. Berlin, 1852.

[20] Catalogue des mise en scene de L'A.R.T. [Association des regisseurs de theatres] // Biblioteque de la Ville. B22.

Катрин НОГРЕТТ

«ИСКУССТВО РЕЖИССУРЫ»

(«L'ART DE LA MISE EN SCÈNE»)

ЛУИ БЕК ДЕ ФУКЬЕРА

ПЕРВЫЙ ТРАКТАТ О РЕЖИССУРЕ ВО ФРАНЦИИ

Рождение режиссуры во Франции символично и в то же время вполне конкретно совпадает с рождением Свободного театра, основанного в 1887 году А. Антуаном. Впервые административная и художественная ответственность оказались сосредоточены в руках одного человека. Он лично формировал репертуар, выбирал декорации, костюмы, освещение и музыку, сам распределял роли и руководил актерами. Иными словами, Антуан отвечал за все то, что через полтора десятка лет в «Беседе о режиссуре» (1903) назовет основными и дополнительными задачами современной режиссуры. «Когда мне, – пишет он, – впервые пришлось ставить спектакль, я ясно осознал, что эта работа состоит из двух разных частей: первая, сугубо материальная, то есть создание декорации, служащей местом действия, обрисовка персонажей, их группировка; другая часть – нематериальная, то есть интерпретация и движение диалога»[1]. Именно эта нематериальная часть, или, если угодно, комбинация двух аспектов, материального и нематериального, и лежит в основе современной режиссуры. В этом и заключена новая роль постановщика как творца.

Между тем, уже в 1884 году, за три года до рождения Свободного театра и основания Антуаном современной режиссуры, появился труд под названием «L'art de la mise en scène» с подзаголовком «Эссе о театральной эстетике»[2]. Его автором был Луи Бек де Фукьер (1831–1887), кадровый военный, публиковавший также труды в области литературы, изобразительного искусства и театра, сочинивший несколько драм и комедий (вышли в издательстве Плона в 1860 году). С 1884 года Бек де Фукьер тоже, очевидно, начинал осознавать смысл эволюции и необыкновенного роста популярности того, что в своей книге он назовет «театральным искусством» (искусством мизансцены) в противовес «драматическому искусству» (искусству автора). Более того, это раннее эссе о режиссуре надолго останется единственным, изначально признающим режиссуру искусством, называющим ее искусством и рассматривающим с эстетической точки зрения. Заметим, что речь также идет о первой книге, отсылавшей (это видно из подзаголовка) к некой ветви философии искусства, до тех пор еще не самоопределившейся и не заявленной, – к театральной эстетике, основы которой эта книга отчасти и заложила. Как бы то ни было, но Бек де Фукьер, вне всякого сомнения, оказался первооткрывателем.

Конечно, нельзя отрицать тот факт, что перед нами первый во Франции теоретический труд, посвященный режиссуре, и первое упоминание выражения «театральная эстетика». В то же время к утверждению о первенстве Бек де Фукьера, о новаторском характере его труда следует подходить

[1] *Antoine A. Causerie sur la mise en scène. Revue de Paris, 1er avril 1903. Paris. P. 603 (воспроизведено в: Антуан, изобретение режиссуры. Антология Андре Антуана, составители Жан-Пьер Сарразак и Филипп Марсеру. Серия «Parcours de théâtre», CNT, Actes-Sud Papiers, 1999. P. 109). [Антуан А. Беседы о режиссуре.]*

[2] *Becq de Fouquières L. L'art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale. P.: Charpantier et Cie, 1884. Préface. p. V (reed. par J.P. Han, Cd. Entre Vues, Marseille, 1998). [Бек де Фукьер Л. Искусство режиссуры. Эссе о театральной эстетике.]*

с осторожностью, разобравшись во всех нюансах, ибо занятая им позиция, по меньшей мере, двойственна. Весь его труд пронизан опасениями и желанием снизить риск, которому подвергается драма *по причине* появления на свет режиссуры, набиравшей все большую силу. Речь, конечно же, идет не об обвинении, но о предостережении. Бек де Фукьер старается предуведомить своих читателей о возможных в скором будущем потрясениях. Он втихомолку ведет бой, к тому времени, в сущности, уже проигранный: старается защитить традиционную драму перед лицом наступающей режиссуры. Определение, которое он дает театральной эстетике, также обращено в прошлое, уже преодоленное к 1880-м годам. Утверждая нормативные параметры, устанавливая критерий Прекрасного, стремясь к патетике, это определение и в самом деле проникнуто скорее духом середины XVII или даже XVIII века, времен монархии, но никак не века XIX. Иными словами, оно ориентировано на традицию и классицизм. Для Бек де Фукьера театральная эстетика также определяется, как «изучение основных принципов и законов, которые управляют представлением драматических произведений и способствуют воплощению патетического и прекрасного»[3].

Канонические ценности драмы определены с самого начала, автор едва ли не фанатично отстаивает их до последней страницы. Драматическое произведение рассматривается как наделенное «действительной стоимостью», с которой должен соотноситься «абсолют» в порядке представления. С другой стороны, аристотелевы и классические принципы правдоподобия и благопристойности должны быть признаны режиссурой так же, как они признаны драматургией. Режиссерские приемы не должны отвлекать внимание публики, сосредоточенное на главном – на развитии действия: «Абсолютный закон режиссуры заключается в том, что никакой реальный предмет, предназначенный по природе или месту привлекать внимание зрителя, не может занимать наш взор дольше, чем того требует ход драмы»[4].

Мы находим здесь, почти точь-в-точь, атрибуты старинной драмы, как о них говорит Петер Шонди во вводной главе к «Теории современной драмы». Например, основополагающий принцип воспроизведения межчеловеческих отношений: «Все, что лежит вне этого действия, – пишет Шонди, – должно остаться за рамками драмы: невыразимое словами, скрытое в душе, а также идея, непосредственно не связанная с сюжетом. И, наконец, что невыразимо, мир вещей в той мере, в какой он не может войти в человеческие отношения»[5]. Абсолют драмы: «драма есть абсолют. Чтобы быть чистым и притом драматическим рассказом, она должна освободиться от всякого внешнего элемента, не знать ничего, кроме нее самой»[6]. Отношение к зрителю является «таким же абсолютом»: зритель «присутствует при драматическом обмене: в молчании, со сведенными ладонями, парализованный впечатлениями иного мира»[7]. Наконец, сценическая форма, приспособленная к этому драматическому абсолюту, раскрывает все его черты: «Не существует ничего, вплоть до искусства актера,

[3] *Ibid. P. 51.*

[4] *Szondi P. Théorie du drame moderne, 1880–1950. Lausanne, L'âge d'homme, 1983. P. 13. [Шонди П. Теория современной драмы.]*

[5] *Ibid. P. 14.*

[6] *Ibidem.*

[7] *Ibid. P. 15.*

что не сообразуется с абсолютом драмы»[8]. Здесь в принцип возведены те же самые драматические законы, что мы находим у Бек де Фукьера. Он вступается за них не перед лицом эволюции современного драматического искусства и перемен в стратегии письма, но перед лицом нарождающейся режиссуры, таящей угрозу целостности драмы.

Бек де Фукьер выводит целую серию законов, пытаясь обуздать режиссуру, ввести ее в нормы и рамки идеальной сценической формы. Есть, к примеру, закон смежности: «Следует настаивать лишь на тех деталях, которые имеют непосредственное отношение к действию»[9]; закон внешней видимости: «Как только иллюзия достигнута, нет надобности продолжать»[10]. Или такие законы: «Режиссура (*la mise en scène*) никогда не должна противоречить поэтическому тексту»; «режиссура не самоценна; конечная задача драмы – вот формальная задача мизансцены»[11]; «декорация должна оказывать лишь общее влияние на зрительское восприятие»[12]; «в драматическом произведении режиссура есть элемент, по сути, деструктивный»[13]…

Автор трактата об искусстве режиссуры, Бек де Фукьер фактически рекомендует эту самую режиссуру уничтожить, когда пишет: «Пьеса прожила свое, и невозможно предвидеть результат дальнейших постановок»[14]. В своей озабоченности целостностью драмы он доходит даже до того, что превозносит чтение как единственный, имеющий право на существование постановочный прием. Для него «реальный репрезентативный эффект», составляющий суть режиссуры, всегда «насильствен», «груб» по отношению к «идеальному репрезентативному эффекту», который дает чтение. Защитник написанного произведения и его чтения во имя традиции и нео-классического культа красоты, Бек де Фукьер приходит к экстремистским тезисам символистов, так же, но с позиций модернизма, превозносивших чтение как единственную подлинную режиссуру, – подобно Метерлинку, в 1890 году заявившему, что «большинство великих поэм человечества не сценично. “Король Лир”, “Гамлет”, “Отелло”, “Макбет”, “Антоний и Клеопатра” не могут быть представлены на сцене, опасно видеть их на сцене. Что-то в Гамлете умирает для нас в тот день, когда мы видим его самого умирающим на сцене. Призрак актера губит его, и мы более не можем отделаться от узурпатора наших снов»[15].

В то же время в систематической защитной стратегии Бек де Фукьера одна идея кажется превалирующей над прочими. Она как будто бы обращает порочность режиссуры и разрушение драмы к иным горизонтам. Главная опасность, перед которой все прочие меркнут и отодвигаются на второй план, заключена в том переходе от общего к частному, который осуществляется при помощи режиссуры: от всеобщей правды к правде частной, от идеальной картины к частному изображению, от гомогенного к неоднородному, от единства к детали, от целого к фрагменту, от вечного к преходящему, от абсолютного к относительному. Все эти антонимии, отвергаемые на протяжении всей книги, отсылают к идее этой оригинальной работы о режиссуре, исследующей абсолют драмы. Отсюда вытекает фундаментальный закон, великий закон

[8] Becq de Fouquières. Op. cit. P. 87.

[9] Ibid. P. 92.

[10] Ibid. P. 35.

[11] Ibid. P. 84.

[12] Ibid. P. 50.

[13] Ibid. P. 83.

[14] Ibid. P. 108.

[15] Maeterlinck M. La Jeune Belgique. P. 331 (cité par Jeacques Robichez, Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'uvre. Paris. P. 83).

режиссуры по Бек де Фукьеру: больше общих черт, меньше черт частных. Представлять надлежит лишь всеобщую картину, генеральную идею, объединяющую событие, персонаж, место действия.

Возьмем, например, как говорит Бек де Фукьер, «представление смерти, которая является природным феноменом и которую театр представляет нам наиболее часто. Мало кто не присутствовал при чьей-либо смерти: один видел смерть старика, другой – ребенка или женщины; тот видел, как падают в бою солдаты, этот был свидетелем агонии умирающих в больнице <…>; словом, все видели одни и те же явления в разных условиях. Если добавить к этому более или менее богатому личному опыту столь часто приводимые описания данного феномена, мы поймем, как в душе каждого из нас формируется идея смерти, идея, складывающаяся из множества черт, общих для этого высшего явления. В этих общих чертах оно и предстает перед нами. Незначительные же различия второстепенны. Итак, лишь эта идея, эта картина (что одно и то же) единственно и подлежит художественному представлению». Перенесемся, продолжает Бек, «в театральный зал, где мы присутствуем на представлении драмы, в которой актер или актриса изображают смерть, и изучим условия для разрешения сценической задачи. Актер должен сделать вид, что умирает, и его искусство состоит в том, чтобы добиться наивозможнейшего сходства. Но сходства с чем? Со смертью родича, при которой он присутствовал дома, либо умирающего, чью агонию он детально изучал в больнице? Ничуть не бывало! Он должен добиться сходства с самой идеей смерти, что живет в душах полутора тысяч сидящих пред ним зрителей»[16].

Приводя этот пример, автор берет под прицел реалистическую или натуралистическую школу, а принцип условности берет под защиту. Тем не менее, затеянный Бек де Фукьером спор не сводится к одной лишь условности, но далеко выходит за рамки этого понятия. Он сам говорит об этом, ограничивая смысл и применение термина: «Термин “условность” в этих случаях не кажется мне подходящим, если только ему придают единственно верное значение, которое заключается в согласованности между способами видеть, а не подразумевают под этим словом произвольный смысл. Итак, согласованность между способами видеть – есть не что иное, как сходное восприятие идентичной обобщенной картины»[17]. Речь идет о «способах видеть», то есть представлять в театре. Иными словами, какое представление должен показать нам режиссер, чтобы не подвергнуть драму опасности? Ведь то, что годится для драмы, годится и для режиссуры, и наоборот. Автор, как и режиссер, должен придерживаться этого закона обобщенных образов, а не искать в истории или в реальности какой-то особой правды.

«Предположим, – говорит Бек, – что поэт выводит Перикла, рыдающего на могиле последнего из сыновей. Безусловно, зрелище тронет нас лишь в том случае, если мы увидим отца, так похожего на нас, горюющего о потере любимого сына. Но если автор вздумал углубиться в моральную археологию и хочет увлечь нас особой печалью, какую переживал только

[16] Becq de Fouquières. Op. cit. P. 183–184.

[17] Ibid. P. 192.

Перикл», эти чувства сегодня «не возьмут нас за сердце». Бек добавляет: «Все то в выражении чувств и идей, о чем мы говорим применительно к драме, верно и применительно к режиссуре. Что если решиться, к примеру, в представлении ориентальной драмы развернуть перед нашим взором причудливую амальгаму европейских и азиатских безделушек, уродующих жизнь богатых вельмож, эту безобразную мешанину вековых вкусов Константинополя и вульгарной моды Парижа? Подобные несоответствия, столь часто встречающиеся в восточной жизни, какой ее сделал современный космополитизм, шокировали бы нас до такой степени, что мы бы не в силах были это видеть. Это вошло бы в противоречие с нашим представлением о восточной жизни, и обязанность режиссера как раз и состоит в том, чтобы соответствовать такому представлению»[18].

Написанное Бек де Фукьером эссе, мотивируя его опасения и неоднократные предостережения, утверждая определенные законы и принципы, по сути, представляет собой широкую систему доказательств *a contrario* (непримиримое утверждение через отрицание) новых возможностей режиссуры, которая, в силу ее творческой значимости, способна, по его мнению, разрушить генеральную идею, двигаясь ли в сторону реализма и частностей (как у натуралистов), или добиваясь метафизической видимости (как у символистов). В тщетной тоске по идеалу, ведя упорную борьбу против модернизма и достижений режиссуры, книга «Искусство режиссуры» парадоксальным образом свидетельствует об этих самых достижениях 1880-х годов. Впрочем, Бек де Фукьер отдает себе в этом отчет: будущее драмы, без сомнения, за режиссурой, чьих эффектов она страшится и чью неотвратимость сознает. Тем не менее, обороняясь, он все же создает пророческую книгу: «Я верю, – пишет он, – в будущие попытки». Если они провалятся, этот краткий опыт «надолго оставит искусство в замешательстве; если же эксперимент окажется удачным, он обновит театр и, можно сказать, расширит драматическое пространство; и искусство, пусть и униженное, через низвержение былых идеалов войдет в эру невиданного изобилия, поскольку все сюжеты, трактуемые на протяжении двух тысячелетий и в известном смысле уже приевшиеся, обретут новую жизнь вследствие вливания свежей крови»[19].

Перевод Наталии Звенигородской.

[18] *Ibid. P. 99.*

[19] *Ibid. P. 251.*

Инна НЕКРАСОВА

ЖАННА Д'АРК, ГЕРОИНЯ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ТРАГЕДИИ XVI–XVII ВЕКОВ

Национальная героиня Франции Жанна д'Арк за пять с лишним веков несчетное количество раз выходила на театральную сцену, чтобы вновь и вновь прожить свою краткую жизнь и взойти на свой костер. Она стала героиней множества пьес не только во Франции, но и в других странах. Сам ее процесс, завершившийся 29 мая 1431 года и зафиксированный в протоколах Руанского суда, представляет собой потрясающую документальную драму (его тоже переносили на сцену, и знаменитая французская актриса русского происхождения Людмила Питоева в 1929 году играла Жанну по этому тексту[1]).

Как драматический персонаж Жанна д'Арк обладает своей спецификой, которая складывается, условно говоря, из константы, то есть ее подвига, известного всему свету, и вариативных, даже фантастических элементов – следствия загадочности ее исторического облика, противоречий в трактовках, даже отсутствия прижизненного портрета. Это позволяло авторам создавать очень разные роли Орлеанской девы, а играть их – актрисам различных амплуа и внешних данных. Классическими стали для нас образы Жанны, созданные Ф. Шиллером, Б. Шоу, Ж. Ануем, причем, они принципиально не схожи: достаточно вообразить величественную воительницу Шиллера в исполнении М.Н. Ермоловой или ануевскую девочку–«жаворонка»… Но каждый из великих драматургов, представляя свою Жанну, так или иначе отталкивался от уже сложившегося канона, спорил с традицией – а это целый комплекс исторических, политических, религиозных, но также литературных и театральных интерпретаций. Споры о Жанне д'Арк не угасают у историков и в XX, и в XXI веке, питая все новые художественные версии. Но каковы были самые первые воплощения Орлеанской девы в театре? С чего начиналась ее сценическая судьба?

Во Франции Жанна вступила на подмостки на исходе Ренессанса, во времена становления профессионального театра и драматургии. Основные жанры – прежде всего, трагедия – в конце XVI века еще только обретали национальное своеобразие. Наиболее устойчивыми моделями трагедии были мифологическая, основанная на античных образцах и античной теории драмы, и религиозная – библейская и агиографическая. Иная проблематика – современная, национально-историческая – в трагедию внедрялась медленно. Показательно, что самые ранние французские трагедии на национальные сюжеты были ближе к религиозной модели, и не только потому, что они отражали эпоху, полную религиозных конфликтов, военных столкновений между

[1] *«Подлинный процесс Жанны д'Арк»; документы процесса были инсценированы режиссером Жоржем Питоевым и драматургом Рене Арно.*

Рисунок пером Клемана Фокемберга, секретаря Парижского парламента, 10 мая 1429 г. (при жизни Жанны, но не с натуры)

католиками и гугенотами. Таким образом достигалась необходимая степень возвышения трагических героев, подчеркивался сам факт их избранности – равно историей и Богом. Героями подобных трагедий становились, например, адмирал Колиньи, вождь гугенотов, убитый в Варфоломеевскую ночь 1572 года, представители семейства Гизов, вдохновителей католической Лиги, Мария Стюарт, казненная в Англии в 1588 году, король Генрих IV, заколотый фанатиком в 1610 году…[2] Жанна д'Арк также появилась в театре именно как персонаж религиозной трагедии – при этом трагедии национальной и исторической.

К образу Орлеанской девы драматурги конца XVI – первой половины XVII века обращались независимо друг от друга: каждый «открывал» и героиню, и сюжет заново, обращался к разным источникам, искал свое соотношение реалий и художественного вымысла. Пьесы эти представляют лишь научный интерес и редко привлекают внимание специалистов в области литературы и театра[3]. Интерес к ним выказывают, главным образом, историки в контексте исследований о самой Жанне и ее эпохе[4]. Но можно также попытаться взглянуть на них и с театроведческой точки зрения, тем более что хронологически эти пьесы расположились – удивительным образом – вблизи поворотных дат истории французского театра, на его пути от учено-гуманистической и школьной сцены позднего Ренессанса к «великому веку» классицизма. За этот период возникло несколько концепций религиозной трагедии, и в рамках каждой из них появлялась своя особенная героиня – Орлеанская дева.

За пределами очерка приходится оставить самый первый выход Жанны д'Арк на сцену – не вполне еще театральную. Знаменитую «Мистерию об осаде Орлеана», созданную по горячим следам событий, специалисты определяют как

[2] *Имеются в виду пьесы «Гаспар де Колиньи» Ж.-Ф. де Шантелува (1574), «Гизиада» П. Матье (1589), «Гизар, или Вероломство тирана Генриха Валуа…» С. Бельяра (1592), «Королева Шотландская» А. де Монкретьена (1601), «Генрих Великий» К. Бильяра де Куржене (1612) и др.*

[3] *Первая обзорная работа по теме появилась в конце XIX века и принадлежала французскому историку графу де Пюимегру (Puymaigre T.B., comte de. Jeanne d'Arc au théâtre: 1439–1890. P., 1890). См. также: Soons J.J. Jeanne d'Arc au théâtre: étude sur la plus ancienne tragédie. Purmerend, 1929; Powers A.B. The Image of Jeanne d'Arc in seventeenth-century France. Cincinnati, 1967 и др.*

[4] *См., в частности, исследования современных французских медиевистов Ф. Мишо-Фрежавиль (Michaud-Fréjaville F. Personne, personnage: Jeanne d'Arc en France au XVII-e siècle // Jeanne d'Arc en garde. Bruxelles, 1999. P. 55-77) и Ф. Пелиссон-Каппо (Pélisson-Karro F. «L'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy, aultrement d'Orleans» : première pièce du Répertoire du théâtre des Jésuites en France avant 1762 dans les collections de la BNF // Plaire et instruire: Le spectacles dans les collèges de l'Ancien Régime. Rennes, 2007. P. 241–251).*

«хронику в лицах», которая предназначалась для чтения, а ставилась (в 1435, 1439 и 1440 годах) на городских торжествах в Орлеане лишь частями. «Даме Жанне» отведена там одна из важных, но отнюдь не центральная роль. У нее много живого текста (с поразительной точностью инсценированы материалы процесса и другие аутентичные документы), ряд сцен отмечен яркой театральностью. Например, эпизод, где Жанне подносят доспех и она при всем народе «облачается в мужское платье: ей почтительно помогают надеть все эти мужские одежды»[5]. Или ее появление в замке Шинон, где она безошибочно узнает короля меж придворных и обращается к нему с пламенной речью. Или въезд Жанны в Орлеан через Бургундские ворота: «и когда она въезжает, Дева повелевает нести ее знамя – среди ночи – с факелами, перед нею, вооруженной, на могучем белом коне»[6]. Однако главным содержанием мистерии стала многоэтапная история осады города, судьба героини-освободительницы, орудия высших сил, вплетена там в общий ход Столетней войны, а сам ее образ не получил ни завершенности, ни истолкования.

Нужно отметить, что первая роль Жанны была мужской ролью. Такова традиция – в Средневековье женщины вообще не выступали на подмостках, она сохранится и в XVI веке. Но эта особенная роль, в соответствии с реальными фактами, требовала и чисто мужских умений носить доспех, управляться с оружием. Ведь именно эти «мужские» качества девушки более всего поражали тех, кто видел Жанну в жизни. В театре они составят ее специфику как персонажа.

Первая настоящая драма о Жанне д'Арк появилась в 1580 году, это одна из самых ранних трагедий национальной тематики во Франции. «Трагическая история о деве из Домреми, иначе из Орлеана…» принадлежала перу иезуита Фронтона дю Дюка (1558–1624)[7], преподавателя коллежа в Понт-а-Муссон в Лотарингии. Этот коллеж, открытый в 1573 году, оставил след в истории французского театра благодаря тому, что именно в нем утвердилась практика постоянных ученических спектаклей: иезуиты активно и умело использовали театр в процессе обучения.

Трагедия о Жанне создавалась, однако, не в учебных целях, а под серьезный политический заказ. Торжественное представление готовили к визиту короля Франции Генриха III во владения его главных политических конкурентов Гизов, герцогов Лотарингских. (Генрих III, впрочем, не любил трагедий, так что замысел изначально был не слишком удачен.) Визит отменили, и уже готовая пьеса была исполнена школярами под руководством автора 7 сентября 1581 года перед местной знатью.

Фронтон дю Дюк сочинил произведение в равной мере политическое,

Жанна со стягом. Миниатюра XV в.

Портрет неизвестного французского художника XVII в. Борегар-ан-Блезуа

Герб Жанны д´Арк

[5] *Mystère du siège d'Orléans / éd. G. Gros. P., 2002. P. 580.*

[6] *Ibid. P. 745.*

[7] *Это его единственное произведение для сцены. Позже он сделал блестящую карьеру в ордене, создал много теологических трудов. Пьеса была опубликована в 1581 году, а переиздана впервые только в 1859 году.*

религиозное и ученое. Он успешно выполнил задачу воспеть ключевую роль Лотарингии, земли Гизов и родины Жанны, в истории Франции. При создании пьесы он придерживался исторической логики, опираясь на различные источники[8], упомянул гораздо больше фактов и реальных лиц, чем потребовалось на сцене. Фабула трагедии сложилась из следующих событий: побуждение Жанны к действию архангелом Михаилом; приход ее к королю; суд епископов в Пуатье, удостоверивший ее правдивость; ее военные победы под Орлеаном; плен и невмешательство короля; процесс, устроенный англичанами с участием французских церковников; финал – сожжение в Руане. Можно сказать, что Фронтон дю Дюк избрал для своей пьесы лишь те факты, которые не вызывали сомнений и доказывали предопределенность спасения Франции. Он стремился представить Жанну и ее соратников, короля Карла VII и других участников событий, как реальных людей, а сами события с разных сторон – потому немалое место (как и в мистерии) отведено англичанам.

То, что для самой Жанны и французов является религиозным чудом (ее вдохновляет на подвиг святой Михаил), враги-англичане воспринимают как колдовство, думают, что ей помогают силы ада, и потому желают ей позорной смерти. Так же злой колдуньей изобразил Жанну в первой части хроники «Генрих VI» и англичанин У. Шекспир. Совпадения некоторых моментов, даже реплик разительны. Хроника датируется приблизительно 1592 годом, она появилась позже, чем трагедия лотарингского иезуита. Сегодня доказано, что эти переклички – не случайность, что пьеса Фронтона дю Дюка могла попасть в Шотландию и Англию по иезуитским каналам и могла быть там известна[9].

«Трагическая история о деве из Домреми» была написана через тридцать лет после премьеры «Плененной Клеопатры» Э. Жоделя (1552), с которой начался во Франции ренессансный театр и традиция «правильной» трагедии. Молодой ученый автор из провинции был явно знаком с образцами античной драматургии и опытами поэтов «Плеяды», но не владел ни теорией, ни практическими навыками в построении пьесы. У него воспроизведены только внешние приметы жанра: пять актов, в конце каждого акта – хор, события вынесены за пределы сцены. Но, чтобы перейти от повествования к действию, ему приходилось прибегать к «показам» в наивной манере средневековых представлений (как явление святого Михаила с небес или симультанная сцена осады Орлеана, где англичане и французы переругиваются, стоя бок о бок).

Показательно, что самые удивительные, экстраординарные эпизоды истории Жанны д'Арк этот автор опустил, либо едва наметил, не сумев извлечь из них драматизм. Например, в сцене 3 первого акта, где Жанна с первого взгляда узнает короля среди придворных. Игра как таковая исчерпана одной репликой: граф предупреждает короля, что раз девица и вправду из Лотарингии, значит, могла не раз лицезреть монарший лик, никакого чуда нет. И напротив, сцена 3 в третьем акте, когда Ла Гир, соратник Жанны, сообщает королю о ее пленении под Компьеном, гораздо более драматична, так как этот рассказ воспроизводит классическую

[8] С этих позиций пьеса привлекала внимание исследователей. См.: Soons J.J. Jeanne d'Arc au théâtre: étude sur la plus ancienne tragédie. Purmerend, 1929.

[9] См: Hillman R. La Pucelle sur la scène littéraire et politique: le trajet Pont-à-Mousson – Londres // Shakespeare et l'Europe de la Renaissance. Tours, 2005. P. 131–150.

схему: рассказ вестника о несчастье с героем. То же в пятом акте, где руанский горожанин повествует о сожжении Жанны, описывая ее облик, поведение, всю последовательность действа с ужасающими подробностями. Здесь автору помог принцип подражания древним, свойственный всей ученой драматургии.

Но дело в том, что история Жанны д'Арк уникальна, ибо реальна, и параллели ее деяниям, отыскиваемые у Сенеки или Еврипида, не могли обеспечить целостного событийного ряда. Для церковного писателя, каким был иезуит Фронтон, еще более органичными были поиски подобия в библейском арсенале. Сравнения Орлеанской девы с Эсфирью, Юдифью или Сусанной были общим местом у историков и поэтов эпохи, однако они не помогали при строении драматической фабулы и драматического характера (Жанна побеждает врага подобно Юдифи, блюдет свою чистоту подобно Сусанне, но действует совершенно иначе). Эти сравнения звучат в самой пьесе, звучат и опровержения им – ведь и Юдифь, и Эсфирь были знатными дамами, а эта героиня – простая пастушка… Что же она такое? Автор разгадал сам факт уникальности Жанны как персонажа, однако не сумел реализовать свое открытие доступными ему художественными средствами.

В этой трагедии не могло быть страсти как движущей силы, и Фронтон дю Дюк выстроил некое подобие внутреннего конфликта, разворачивающегося в душе героини: между ее девичьей слабостью и ее мужской, военной миссией. Она говорит об этом на протяжении всей пьесы, с первого выхода на сцену (акт 1, сцена 2):

Увы! Ах! Должна ли я весь
ход вещей переменить?
Должна ли, позабыв свой пол,
мужчиною одеться?[10]

Этот конфликт женской и мужской модели поведения для автора весьма значим, хоть он и не влияет на поступки героини, он не земной, а религиозный по сути. О «священной» (для англичан – «дьявольской») чистоте героини очень много рассуждают в пьесе. В четвертом акте святой Михаил обещает Жанне:

Будь же уверена, что твоя
непорочность
Пребудет незапятнанной и
пред лицом твоих врагов[11].

В спектакле 1581 года эту Жанну также играл юноша, ученик коллежа, несомненно, хорошо обученный ораторскому искусству, как и другие участники спектакля, ибо и главная роль, и вся пьеса довольно сложны. Трагедия создавалась для разовой постановки под авторским руководством и, возможно, поэтому не была снабжена никакими ремарками. Сценическая конструкция, скорее всего, включала два помоста или «беседки», то есть декорации мистериального типа (по тексту пьесы не всегда ясно, сменялось ли место действия), а также площадку для «хора сынов и дочерей Франции». Иезуитский театр конца XVI века еще не обзавелся совершенной сценографической техникой итальянского типа, какая будет в ходу в период его расцвета, а драматургия еще не нуждалась в таковой.

Спектакль о Жанне д'Арк состоялся в парадном зале коллежа Понт-а-Муссон, богато декорированном по случаю приезда знатных лиц, и, в отличие от типовых,

[10] Fronton du Duc. Histoire tragique de la pucelle de Dom-Remy, aultrement d'Orléans. Pont-à-Mousson, 1859. P. 6. Здесь и далее – прозаический перевод стихотворных строк мой.

[11] Ibid. P. 69.

скромных школьных постановок, обладал приметами торжественного придворного действа. Он отмечен в истории французской сцены как одна из первых попыток соединения постановочных принципов придворного и школьного театра – и тот, и другой готовили основание для театра профессионального.

Вторая из известных пьес, «Трагедия о Жанне д'Арк по прозванию Орлеанская дева», уже относится ко временам бытования во Франции профессиональных актерских трупп со своим репертуаром, обращенным к широкому зрителю. Эта трагедия приписывается Жану де Вире, сеньору де Гравье (?–1597)[12], ученому писателю, участнику религиозных войн. Она была опубликована в 1600 году в Руане – городе, где судили и сожгли Жанну. Руан был одним из очагов развития французской драмы в XVII веке; там, как известно, родился П. Корнель.

Обращаясь к читателю, Вире приписывал себе первенство в обращении к теме Жанны д'Арк, заявляя, что «неблагодарная Франция» до сих пор не воздала должное своей героине-мученице, ибо ее история, ее «столь трагическая кончина никогда прежде не была представлена на Театре Муз»[13]. Сей «обширный сюжет» Вире сам назвал историческим, однако факты в его пьесе искажены настолько, что вызывают подозрение в полном незнании им документов (Жанна происходит из деревни Ампренн или Эперне, нет встречи с королем, нет процесса). С точки зрения специалистов, это «произведение, в котором нет ни доли правды»[14]. Но зато обнаруживается попытка интерпретировать историю Жанны д'Арк именно для сцены.

Здесь автор не повествует «в лицах», но стремится показать события. Образ Жанны приобретает у Вире бóльшую демонстративность: она является носителем миссии и декларирует это. В этой пьесе она – в равной мере орудие Бога и свободно действующая героическая личность. Драматургу требовалось это доказать, сделать такую героиню убедительной. У него Жанна никакая не пастушка, ее народная сущность затушевана, поскольку ее миссия трактуется как проявление героизма, а значит, она должна принадлежать к высокому миру героев. Поражает изобилие античных образов. Сама Жанна объявляет, что она должна «всю себя посвятить смертоносному Марсу»[15], что во сне ей являлись посланцы всемогущего Юпитера, чтобы объявить о «целях ее судьбы», и она сравнивает себя с Амазонкой, с Пентесилеей (характерна именно самооценка героини, так как подобные сравнения не были новы в литературе о Жанне). И только потом, во всеоружии, она возносит молитву к Богу.

Едва Жанна покинула школьные подмостки ради публичной сцены, тайна ее женственности, женского естества сразу же оказалась одной из главных. Впервые это прозвучало у Шекспира в «Генрихе VI», где Жанна-колдунья, в тщетных попытках избежать казни, заявляла, что она беременна то ли от герцога Алансонского, то ли от Рене, короля Неаполя (акт 5, картина 4). Жестоко и ложно, но зато – какой театральный эффект!

У Вире Жанна напоминает прекрасную даму из рыцарского романа. Во втором акте ее соратник Бастард Орлеанский описывает ее облик в соответствующих

[12] В данном случае нет необходимости затрагивать проблему атрибуции этой пьесы. Другие драмы, приписывающиеся Жану де Вире, тоже были изданы после его смерти.

[13] [Virey J. de.] Au lecteur, sur l'Argument de la tragedie // [Virey J. de.] Tragedie de Jeanne d'Arques, dite la Pucelle d'Orléans, native du village d'Emprenne, pres Voucouleurs en Lorraine. Rouen, 1600. [P. 2].

[14] Перну Р., Клэн М.-В. Жанна д'Арк. М., 1992. С. 399.

[15] [Virey J. de.] Tragedie de Jeanne d'Arques… P. 19.

этикетных формулах, воздает хвалу очам, ланитам, губам, заявляет ей даже:

…ваша красота
Могла б сразить врагов числом не меньше,
Чем меч в других руках…[16]

Он спрашивает, каково ее мнение о «дарах Афродиты», готова ли она познать их. Здесь подступ к той вымышленной любовной теме, которую развернут пародийно – Вольтер и патетически – Шиллер. Вире еще так далеко не заходит, у него героиня отвечает на призыв к любви пламенным негодованием, вызывая ассоциацию с еще одним античным героем – Ипполитом у Еврипида.

Опус Фронтона дю Дюка так и остался местной достопримечательностью, а пьеса Вире не раз переиздавалась и исполнялась. Эта «Трагедия о Жанне д'Арк» принадлежит к разряду «неправильных» трагедий в стилистике раннего барокко, которые во Франции пришли на смену ученогуманистическому жанру на рубеже XVI–XVII веков. Для таких пьес, как светских, так и религиозных, характерно было пренебрежение нормами высокой словесности в угоду зрелищности, нагромождение жестокостей, эффекты и возврат к симультанной сцене. В изданиях этой трагедии 1600 и 1603 годов нет особых примет сценической выразительности (в отличие, например, от другой драмы Вире – «Божественная и счастливая победа Маккавеев над царем Антиохом», изданной в 1611 году, где как раз много действенных ремарок, есть сцены битв, шествия и т.п.). Но известно, что в начале XVII века актерские труппы часто переделывали печатные пьесы для своих нужд, и вполне допустимо, что эта «Трагедия о Жанне д'Арк» могла быть приспособлена для барочной сцены. То, что она ставилась не однажды, – факт: зафиксированы постановки в провинции около 1600 и в 1603 годах, в 1616 году в парижском театре Бургундский Отель. До нас дошло даже имя исполнителя роли Орлеанской девы в 1603 году (по всей видимости, в Руане). Сей безвестный служитель Мельпомены звался Жеан Гобье[17], а роль Жанны опять-таки была мужской ролью.

После двух трагедий Жанна д'Арк появилась затем в пасторали, точнее – в пасторальной интермедии. Пьеса принадлежала перу Никола Кретьена де Круа[18], еще одного драматурга начала XVII века из Руана (похоже, они стремились «оправдаться» за свой город, где разыгралась реальная трагедия Жанны). Называлась она по обычаю многословно – «Любовницы, или Большая Пастораль, украшенная многими прекрасными и редкими выдумками и подкрепленная героическими интермедиями во славу французов» – и была напечатана в 1613 году с посвящением юному королю Людовику XIII.

Театральная пастораль, созданная итальянцами в период позднего Ренессанса, по существу своему была гораздо больше связана со сценической практикой, нежели ученая трагедия: в ней всегда властвовала игра. Пасторали подчиняются канону, и нет ни малейшего интереса описывать данное сочинение в целом, там четыре пары героев, запутанных в сетях любовной страсти… Акты чередуются с интермедиями (эта традиция также пришла во Францию из Италии). У Кретьена де Круа они

[16] Ibid. P. 22.

[17] Список исполнителей был напечатан на титульном листе руанского издания 1603 г. – [Virey J. de.] Tragedie de Jeanne d'Arques… Rouen, 1603.

[18] Годы жизни неизвестны. Он автор сборника трагедий античной и библейской тематики, изданного в Руане в 1608 году.

оригинальны, ибо основаны на религиозно-патриотических темах. Замысел состоял в том, чтобы символически охватить прошлое Франции, начиная с крещения Хлодвига, и воспеть хвалу французскому трону. «Каждая (интермедия. – ***И.Н.***) изображает победу, одержанную французским героем или героиней с божьей помощью, и построена таким образом, что включает либо предисловие, либо разъяснение того, почему необходимо напасть на противника, сцену во вражеском стане и битву, сопровождаемую молитвой, за которой следует победа»[19]. Интермедия об Орлеанской деве венчает композицию. Все интермедии имеют счастливый финал, а последняя завершается – после снятия осады Орлеана – торжественным обещанием «девы Жанны Орлеанской» отвести короля в Реймс на коронацию. Все трагическое изъято.

Интермедия состоит из шести сцен. Ее открывает монолог Жанны, в котором та называет себя «девой… из скромного рода», но избранницей божьей десницы. Она предупреждает зрителей:

Пускай не удивляется никто, что хоть я и девица,
Во мне сердце мужа, и я способна на большее, чем мужи…[20]

Скромный руанский автор сумел воспользоваться теми необычайными событиями, которые и составляют историю Жанны. У него получились выразительные сцены, например, та, в которой сьер Бодрикур просит короля принять неизвестную «юную деву», а король противится, не желая поверить в то, что она послана Богом спасти Францию; в сцене, где Жанна узнает короля, спрятавшегося меж придворных, потрясение Карла мастерски обыграно. Единственный вопрос, который остается открытым, ибо не сохранилось данных о постановках, – мужская или женская здесь главная роль. Предположительно, все-таки мужская (оружие, сцена битвы, особенная «военная» патетика), по контрасту с образами лирических «любовниц» в основном действии.

Эта интермедия, подчиненная законам пасторали с ее изысканными и замысловатыми играми, оказалась очень удачным наброском полноценной пьесы. Своей ясностью и лаконизмом она приближается к будущей классицистской модели французской драмы.

А вот следующая версия, латинская трагедия «Ioanna Darcia» иезуита из Лувена Никола Вернуля (1583–1649), возвращает нас в сферу ученого театра. У этой пьесы своеобразное историческое место: она была написана в 1629-м[21], в момент подъема французского театра к своим вершинам – в год дебюта Пьера Корнеля с его «Мелитой» в парижском театре Марэ. Она содержала посвящение кардиналу Ришелье, покровителю новой классицистской сцены. Но она представляла собой пьесу без действия, с хорами и персонажем-комментатором – тип трагедии, который как раз тогда стремительно устаревал. Это «красивое сочинение, хорошего драматического и исторического качества, написанное гибким классическим языком»[22] и «правильно» выстроенное, могло иметь успех только в чтении и, разумеется, в учебной практике.

Школьные спектакли в XVII веке во Франции культивировались по преимуществу в иезуитских

[19] *Lancaster H.C. A History of French dramatic literature in the 17th century. N. Y., 1966. Part I. Vol. I. P. 131.*

[20] *Chrestien des Croix N. Les Amantes, ou La Grande Pastourelle… Rouan, 1613. P. 209.*

[21] *Издана в составе авторского сборника трагедий в 1631 г. – Vernulz N. Tragoediae decem. Louvain, 1631.*

[22] *Michaud-Fréjaville F. Personne, personnage: Jeanne d'Arc en France au XVII-e siècle // Jeanne d'Arc en garde. Bruxelles, 1999. P. 64.*

учебных заведениях. К этому времени театр иезуитов уже выработал свои жесткие правила, такие как использование для постановок сочинений только авторов-членов ордена, только на латинском языке и на поучительные темы. К таким правилам относился и запрет на изображение на сцене женщин. Один из педагогических кодексов ордена, «Ratio Studiorum Regis Rectores», изданный в Риме в 1586 году, содержал следующие указания: «Пусть сюжет трагедий и комедий, каковые должны быть латинскими и весьма редкими, будет священным и благочестивым, <…> да не будет там женских персонажей и женских одежд»[23]. Но Жанна д'Арк оказалась приемлемым персонажем даже для иезуитского театра, вероятно, единственным в своем роде. Будучи юной девой, она не является «женским персонажем»: не проявляет никаких женских чувств и даже не носит женского платья. «Мужские» свойства ее роли снова оказались принципиально важны.

Трагедия Н. Вернуля совсем несхожа с первоначальной версией его собрата по ордену Фронтона дю Дюка. Если первый заботился об исторической достоверности, то второй намеренно историю переакцентировал. У него на первый план выдвинута тема участия церкви в свершениях героини. Например, в большое полотно развернут совершенно «не театральный» эпизод первого допроса Жанны теологами в Пуатье (второй акт, сцена 4). И еще более тенденциозным выглядит то, что в пьесе духовные лица вообще не участвуют в обвинительном процессе в Руане – казнит Жанну одна английская, то есть вражеская, светская власть!

Какова Жанна у этого автора? Она более «земная». Все сверхъестественное в ее судьбе передано лишь в ретроспекции, в ее воспоминаниях (у Фронтона, опиравшегося на архаичную мистериальную традицию, на сцене еще появлялся святой Михаил). Она наделена душевным величием, чувством собственного достоинства, а также любовью к своей земле, в ее образе пафос сочетается с долей лиризма. Из ее уст звучит красивый монолог на тему прощания с родными краями (акт II, сцена 1):

Как я любила прежде эти
долины, я любила
Преодолевать вершины гор
и вести моим посохом
Смиренные мои стада
среди журчащих рек
И среди расщелин скал. Овечки,
что прежде были моими,
И вы, козы, и вы, знакомые мне стада,
И вы, чьи воды текли с мелодичным журчаньем,
Прощайте, источники…[24]

(Французские специалисты давно пришли к заключению, что этот монолог лежит в основе хрестоматийной речи Иоанны из шиллеровской «Орлеанской девы» – «Простите вы, холмы, поля родные…»[25].)

Трагедия Н. Вернуля представляет самый, вероятно, упрощенный с драматургической точки зрения образ Жанны д'Арк. Десятилетием позже (около 1640 года), в совсем другой эстетической системе, появилась героиня, ей почти что противоположная. В период раннего классицизма, когда французский театр пережил недолгий период возрождения интереса к жанру католической, или «священной» драмы[26], свою «Орлеанскую деву»

[23] *Цит. по: Lazard M. Le théâtre en France au XVIe siècle. P., 1980. P. 90.*

[24] *Vernulz N. Tragoediae decem. Louvain, 1631. P. 311–312.*

[25] *Впервые это соображение было высказано в 1886 г. См: Michaud-Fréjaville F. Personne, personnage: Jeanne d'Arc en France au XVII-e siècle // Jeanne d'Arc en garde. Bruxelles, 1999. P. 66–67.*

[26] *Об истории этого направления см. в частности: Некрасова И.А. Французская католическая драма и театр в XVII веке // Театрон. СПб., 2008, № 1. С. 54–65.*

представил известный литератор Франсуа Эделен аббат д'Обиньяк (1604–1676).

Перед нами трагедия, построенная в соответствии с «единствами» (хотя и не во всем верная новой нормативной эстетике, одним из адептов которой был д'Обиньяк; потому, вероятно, он и сочинил ее в прозе). Автор признал в предисловии, что избранный сюжет оказался «очень трудным и мало пригодным для театра»[27]. Но он сумел уложить действие в двадцать четыре часа (это день казни героини), собрать всех персонажей в замке, который служит также тюрьмой, а также придумать любовную интригу как главный узел конфликта.

Орлеанская дева в этой трагедии – в центре всех событий, к ней сходятся все нити интриги. Уникальность ее образа воссоздается д'Обиньяком театральными средствами. Действие (и роль) начинается с сильного эффекта, «видения»: «В небе открывается большой просвет и появляется ангел на подъемной машине»[28]. Ангел возвещает героине об ожидающей ее смерти на исходе дня, призывает отринуть страх, верить в божий промысел и посмертную славу. В глубине сцены при его словах опускается полотно с изображением женщины в пламени костра, среди толпы народа. «Это последнее испытание твоей добродетели, это театр твоей славы»[29], – говорит ангел и исчезает, «небеса закрываются». Но разлившийся по темнице Девы ярчайший свет пугает стражников, которые решают, что это проявление колдовства.

В пьесе д'Обиньяка англичанин граф Варвик (в действительности – ее тюремщик) влюблен в Орлеанскую деву и хочет освободить ее из заключения. Он борется с собой, ибо подобный поступок граничит с предательством: освобожденная Дева вновь возглавит французские войска на горе англичанам. Однако героиня холодна к нему и не жаждет свободы, ибо устремлена к мученическому венцу:

«Граф, – говорит она, – подвиги мои не были делом девичьих рук, и моя свобода – не во власти мужей. Тот, кто пожелал заключить меня в темницу во испытание моей добродетели, даст мне, когда соизволит, и свободу в утешение моих бедствий, и свидетельство своей защиты. Нет, нет, не думай, что я стану пытаться бежать от моей стражи. Ангел, что принял заботу о моей жизни, привел меня в то расположение духа, что лицезреешь ты, дабы разъяснить мне, что настал день моей кончины, и вот место моего осуждения; и ты, что пришел ныне говорить мне о любви, станешь одним из судей моих – добрым, ибо не желаешь мне зла, но боязливым, ибо не сумеешь остановить преступление»[30].

Попытки Варвика избавить возлюбленную – вопреки ее воле – от страшной участи тщетны, и к тому же его супруга из ревности выдает план побега. Деву судит военный трибунал, ее обвиняют в колдовстве (по доносу стражников) и приговаривают к казни.

В центральном эпизоде суда (в IV акте) героине также отведена самая активная роль: не судьи обвиняют ее, а она – своих судей во главе с Каншоном (то есть историческим епископом П. Кошоном). Всем им она предрекает скорую и позорную кончину, и это начинает сбываться в финале драмы. Обвинители Жанны падают мертвыми один за другим.

[27] [D'Aubignac F.H.] Preface // [D'Aubignac F.H.] La Pucelle d'Orléans. Paris, 1642. [P. IX.]

[28] [D'Aubignac F.H.] La Pucelle d'Orléans. P. 1. (Это «видение» организовано по принципам, близким эстетике испанского театра, жанру «комедии о святых».)

[29] Ibid. P. 6.

[30] Ibid. P. 10-11.

Нарушив историческое правдоподобие, д'Обиньяк смог выстроить занимательный и зрелищный сюжет, в соответствии с эстетическими законами своей эпохи. В этой трагедии Жанну, безусловно, должна была играть актриса. Сделав героиню предметом любви Варвика, драматург наделил ее обаянием женственности (и таким образом сделал ее похожей на героинь религиозных трагедий той эпохи, мучениц за веру, которые отвергли земную любовь, – например, на святую Екатерину у Ж. Пюже де ла Серра или Феодору у П. Корнеля).

Правда, на сцене замысел воплотился не полностью, о чем с горечью писал издатель пьесы Ф. Тарга. Актеры скверно декламировали, постановочные эффекты не удались: подъемная «машина» действовала плохо, иной раз Ангел выходил «пешком», а игровой задник для первой картины размалевали кустарным способом, сэкономив на приглашении живописца. Они (актеры) «превратили в нелепицу прекраснейшие украшения сей пьесы и почти что погубили все сочинение»[31]. (На основании этих сведений американский историк Г.К. Ланкастер сделал вывод, что премьера «Орлеанской девы» могла пройти только на сцене во дворце Ришелье, Пале-Кардиналь, которая по желанию самого кардинала была оборудована машинерией[32]. Появившаяся почти сразу же стихотворная переработка этой пьесы, приписываемая Жюлю Пиле де ла Менардьеру, во всем следовала первоисточнику, кроме описания этого «видения». Без машин и сменных задников она уже могла ставиться в театрах Марэ или Бургундский Отель.)

Как видно, с первых своих появлений в театре Жанна д'Арк предстала перед зрителями и читателями как персонаж с уникальными качествами. Известность, документированность ее истории отнюдь не означала «объясненности» ее личности. Перед драматургами XVI–XVII веков она воздвигала увлекательные, но почти неразрешимые творческие задачи. Как совместить в одном персонаже народное происхождение и свободу в обращении с королем, девичью скромность и доспехи, «голоса святых» и военную тактику? Только «чудом», то есть констатацией вмешательства сверхъестественного, что было органично для средневековой мистерии, однако в трагедии нового времени требовало подкрепления действием. По-своему перекраивая фабулу и придавая Жанне д'Арк новые черты, драматурги стремились постичь загадку ее судьбы и возвеличить ее подвиг. Религиозная доминанта во всех произведениях была, во-первых, данью народной памяти (Жанну называли святой задолго до канонизации), а во-вторых, придавала необходимую возвышенность: только в ранге божьей избранницы крестьянка могла попасть в протагонисты трагедии. И если в духовной поэзии той эпохи (у Ж. Шаплена) образ героини застыл в потоке восхвалений святости, то в драме она оставалась по-прежнему живой. Уже тогда она воплотила на французской сцене один из первых национальных характеров, исторических в полном смысле слова и женских к тому же.

Памятник Жанне д´Арк. Париж

[31] Au lecteur // [D'Aubignac F.H.] La Pucelle d'Orléans. [P. IV.]

[32] Lancaster H.C. A History of French dramatic literature in the 17th century. Part II. Vol. I. P. 359.

Мария БЕРЛОВА

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СКИТАНИЯ БАРОНА АРМФЕЛЬТА

РАСПОРЯДИТЕЛЯ УВЕСЕЛЕНИЙ ПРИ ДВОРЕ ГУСТАВА III, БОЖИЕЮ МИЛОСТЬЮ КОРОЛЯ ШВЕДСКОГО, ГОТСКОГО И ВЕНСКОГО

19 августа 1814 года в Царском Селе под Санкт-Петербургом умирал барон Густав Мауриц Армфельт. Через открытую балконную дверь из Царкосельского парка тянуло прохладой, освежающей, по-августовски благоуханной, – она была последним успокоением барона. Совсем недавно Александр I, вернувшись из завоеванного Парижа, навестил умирающего друга. Именно ему Император был обязан недавно заключенным миром со Швецией. Армфельт содействовал и новому титулу Александра – царя-освободителя Европы.

В 1809 году генерал Армфельт приехал в Россию и поступил на службу к Александру I. Начал с того, что стал гувернером императорских детей. «Генерал-гувернер» – это звучало забавно. В 1811 году Армфельт был назначен председателем Финского комитета. Вскоре сделался советником и близким другом русского царя.

История жизни Армфельта, финна по происхождению, охватывает сразу несколько стран: Швецию, Финляндию и Россию. Барон служил при дворах трех шведских королей и одного русского царя. Мирным договором России и Швеции, подписанным в 1811 году, Армфельт сумел вернуть своей родине независимость.

Кроме заслуг на политической арене, барон прославился еще и тем, что был актером, режиссером и драматургом в придворном театре короля Густава III, отца-основателя национальной сцены Швеции.

ГРАНДИОЗНЫЙ ТЕАТР ГУСТАВА III

Известие о кончине отца, короля Адольфа Фредрика, настигло юного кронпринца Густава при весьма любопытных обстоятельствах: 1 марта 1771 года он пребывал на спектакле Комеди Франсэз, когда в ложу постучали и сообщили, что «король умер, да здравствует король!». Для Густава это станет обыкновением: самые большие потрясения в его жизни – в том числе, собственная смерть на маскараде в Опере – будут настигать его в театре.

С детства Густав испытывал благоговение перед сочинениями Вольтера и считал его героев достойными примерами для подражания. Известно, что, когда фернейский старец узнал о том, что Густав в возрасте 17 лет читает его «Генриаду» наизусть, он прослезился и молвил: «Я ведь и написал ее с мыслью, что она послужит в качестве урока для королей, но не надеялся, что она принесет плоды на Севере. Я ошибся: на Севере всегда рождались герои и великие мужи»[1]. Густав с юных лет уверовал в свою миссию, в идею просвещенного монарха, в «великую роль». А так как кронпринц обладал недюжими актерскими способностями и неистово живым воображением, то

[1] Лённрут Э. Великая роль. СПб., 1999. С. 24.

[2] Livertin O. Gustaf III som dramatisk forfattare. Stockholm, 1911. S. 61. (Здесь и далее перевод автора.)

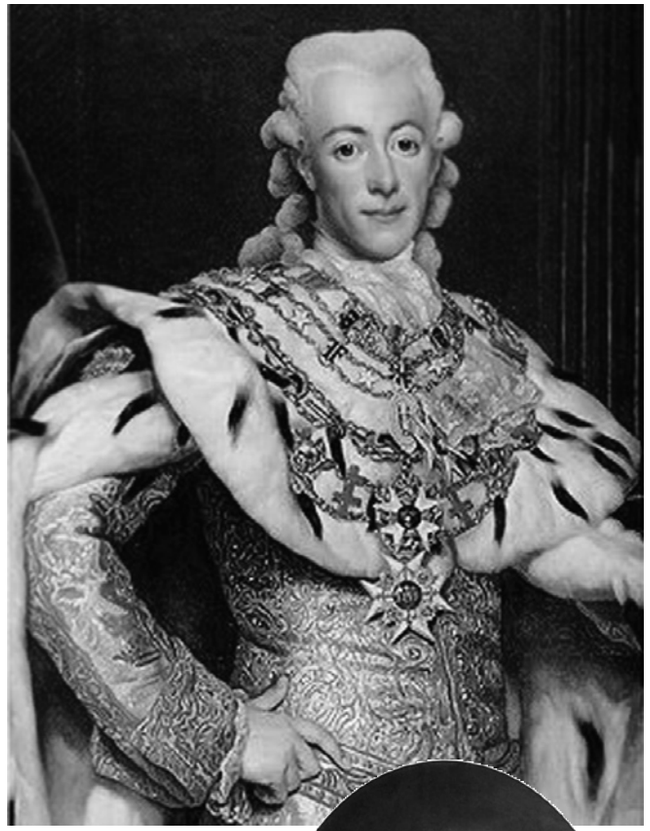
очень скоро жизнь превратилась для него в сцену.

Сохранилось немало воспоминаний, в которых говорится о страстном увлечении Густава театром, о его неутомимом желании непрестанно играть. Так, например, сэр Гамильтон вспоминает в исторических анекдотах об обыкновении кронпринца готовиться ко сну: «Юный Густав никогда не ложился спать допоздна, подолгу проводил время за чтением книг, все по-французски, а также занимался собственным сочинительством с детских лет. Когда время было глубоко за полночь, кронпринц ложился в постель, и в этот самый момент гувернер Карл Шеффер, согласно уже хорошо известному ему ритуалу, подтаскивал к постели наследника престола стол. Густав восходил на него и, как с подмостков сцены, начинал громко декламировать монологи из трагедий. Он мог предаваться этому занятию часами, при этом читал по памяти. Когда бесконечно длинный монолог все же подходил к концу, герой заканчивал его финальным возгласом: "Игра окончена!". Далее протыкал себе грудь воображаемым кинжалом, падал в постель и засыпал»[2].

Сам гувернер Карл Шеффер тоже вспоминал подобного рода эпизоды из детства своего неординарного воспитанника. В мемуарах он писал, что, когда Густаву было десять лет, он сочинил свою первую небольшую пьесу.

В 1772 году, когда Густав III в результате государственного переворота пришел к власти и возвеличил себя до абсолютного монарха, ему уже ничто не мешало играть на большей, нежели приставленный к кровати стол, сцене, – вся Швеция стала театральными подмостками короля. Густава III вольно сочинял свое царствование и историю Швеции как должного масштаба пьесу, участниками которой были как знать, так и простой народ.

Эрик Лённрут в книге «Великая роль. Король Густав III, играющий самого себя» рассматривает густавианский период правления как зрелищное театральное представление, в котором король отводил себе заглавную роль. Лённрут выделяет в правлении Густава III определенные этапы-роли: каждое



А. Рослин. Густав III

Н. Аргунов. Армфельт Густав-Маврикий Максимович (1757–1814), 1796

политическое фиаско король-актер спешил обыграть сменой амплуа. Так, героическая роль просвещенного монарха в скором времени сменилась образом лицедея на троне, а к концу правления – тираном.

Король выстраивал политические события, как если бы ставил спектакль. Например, в 1788 году Густав III готовился напасть на Россию, для чего выбрал дату – 23 июня. Даже неблагоприятный ветер не мог повлиять на выбор короля. Дата была неслучайной: то был день отплытия Густава II Адольфа на Тридцатилетнюю войну. В конечном итоге, шведская флотилия все же отправилась в путь 19 июня, но это было уже не суть важно, важен был первоначальный порыв короля, его стремление подчинить жизнь преднамеренному эффектному сценарию[3].

Юрий Лотман писал о театрализации русской дворянской культуры в период конца XVIII – начала XIX века. Тогда грань между искусством и жизнью оказалась стертой: театр, литература и живопись проникали в жизнь, влияли на бытовое поведение людей. Лотман пишет: «Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового провидения <…> Искусство становится моделью, которой жизнь подражает. Примеры того, как люди конца XVIII – начала XIX века строят свое личное поведение, бытовую речь, в конечном счете, свою жизненную судьбу по литературным и театральным образцам, весьма многочисленны»[4].

Поведение Густава III является прямым тому подтверждением. 30 июля 1788 года, во время русской кампании он пишет с полей сражений в Стокгольм своему другу Армфельту. Письмо заканчивается следующими словами: «Дружба – приятное утешение. Я чувствую это в настоящую минуту, и если потеряю вас, у меня не останется ничего, по-прежнему говорю, как Агамемнон…», – и далее следует длинная цитата из «Ифигении» Расина, смысл которой сводится к тому, что счастлив тот, кто довольствуется низким положением и живет вдалеке от военных тревог короля, пусть даже в неприметности, но следуя воли небес. Густав вошел в роль трагического героя[5].

С одной стороны, Густав III театрализовал свое правление; с другой же, он сделал театр частью государственной политики. Одним из первых указов короля после прихода к власти в 1772 году был указ о роспуске французской театральной труппы его родителей, Адольфа Фредрика и Лувисы Ульрики. С первых дней своего правления Густав III задумал создание национального театра. Вскоре этой идеей уже жила вся страна, аристократия и простой народ. Шведский театр складывался поэтапно, от зрелищной оперы к драме. В 1782 году, когда уже существовала шведская опера и зрители имели обыкновение посещать театр, Густав III взялся за создание шведского драматического искусства. В виду отсутствия драматургии на родном языке, король сам взялся за написание пьес. Его верным помощником в этом деле стал Армфельт.

Густав III писал многофигурные, исполненные патетики и

[3] Лённрут Э. Указ. соч. С. 253.

[4] Лотман Ю. Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 183.

[5] Лённрут Э. Указ. соч. С. 262.

[6] Там же. С. 117.

благородного пафоса драмы. Как правило, следовал французским образцам, но принципиально использовал сюжеты из шведской истории. Главными героями Густава III стали шведские короли-предшественники: Густав Васа, пьеса о котором впоследствии была переработана в первую национальную оперу, и Густав II Адольф, герой пьес «Густав Адольф и Эбба Брахе», «Великодушие Густава Адольфа» и «Сири Брахе». Через образы героев Густава III легко прочитывается ход мыслей короля, – это взгляд на самого себя в чужом обличии. Так, Густав Адольф в изображении Густава III превратился в красиво декламирующего, философствующего в духе эпохи Просвещения царственного героя, весьма не похожего на воина Густава Адольфа, который в реальности был довольно-таки толстым. Густав Адольф, вышедший из-под пера Густава III, как пишет Лённрут, «почти Бог-отец, всеведущий, всемилостивый и всемогущий»[6]. Линия, которую проводил в своей драматургии Густав III, была очевидной: он выступал как *следующий* из династии Великих Густавов.

В пьесах Густава III простой народ обожает короля. В одной из сцен «Великодушия Густава Адольфа» крестьянский парень и служанка возвышенным слогом рассуждают о короле так:

Никогда, никогда прежде не было
ему подобного
Милостью и мягкосердечием.
Когда он объезжает свое
государство,
Всех переполняет радость.
Он не пренебрегает скромными
дарами,
Приносимыми к его ногам;
Он молвит: «Дети мои,
из подарков от вас
Я хочу получить только ваши сердца».
Мир в стране и слава за ее рубежами –
Вот плоды его добродетелей.
И господам, и крестьянам
равно покойно
Под его защитой
На нынешнем празднике
В годовщину свадьбы нашей
монаршей четы.
Смотрите, он откладывает
свой скипетр
И желает, чтобы мы веселились[7].

Дворяне тоже приветствовали короля: «О, мой король! О, король, достойный своей короны!»[8]. В реальности это было далеко от правды, так как ужесточение абсолютизма влекло за собой нарастающее недовольство дворянского сословия.

Иногда в процессе сочинительства Густав III мог увлечься настолько, что позволял себе даже проговориться. Согласно ремарке, Густав Адольф делает реплику в сторону: «Как это приятно видеть себя столь любимым!»[9].

Однако не будем очень увлекаться театром размером в жизнь выдающегося Густава III и вернемся к Армфельту.

НАЧАЛО СКИТАНИЙ БАРОНА

В день своей смерти в Царском Селе, символично совпавшей с годовщиной государственного переворота Густава III, в котором Армфельт, будучи кадетом в офицерской школе в Карлскруне, в Финляндии, принимал непосредственное участие, мысленно перед

[7] Там же. С. 118–119.

[8] Там же. С. 119.

[9] Там же. С. 120.

глазами барона проносилась вся его жизнь (1757–1814). Он был родом из Або, Финляндии. Считал себя финном, хотя мать его была шведкой. Род Армфельта был давний и славился военными заслугами своих мужей. Известно, что дальний предок Армфельта, Эрик Ларсон, доблестно воевал при короле Густаве II Адольфе, за что в 1648 году был удостоен дворянства и имени Армфельта. Получив от короля земли, семья обосновалась в Финляндии. Прадед Армфельта, Карл Густав Армфельт, был генералом, и его слава увенчивала родовую фамилию, когда наш герой появился на свет.

Родители Армфельта приобрели родовое поместье Оминне в Финляндии. Там прошло детство Густава Маурица; там он получил блестящее домашнее образование. К моменту, когда молодому человеку следовало выйти в жизнь, семья обеднела, и родителям ничего не оставалось, как отдать сына в офицерскую школу. В то время там учились дети обедневших дворян. Не унаследовав большого состояния, но помня громкую славу прадеда-генерала, которую приходилось отстаивать собственной честью, Армфельт начал свой жизненный путь.

После учения он начал военную службу. Но не прошло и срока, как за участие в дуэли молодой бретер был выслан из страны и отправлен на австро-прусскую войну, вспыхнувшую в 1778 году. Путь Армфельта лежал через Санкт-Петербург. Здесь, в Царском Селе Густав впервые был представлен русской императрице. Екатерина Великая, знавшая толк в мужской красоте, сразу отметила красоту молодого финна: его статное, крепкое телосложение, лицо, подобное лику Аполлона, с удивительно прекрасными и ясными чертами; его прозрачно-голубые глаза, в которых лучилась радость и проглядывал незаурядный ум. Сам Армфельт после встречи с Екатериной записал в дневнике, что в самодержавной правительнице его потрясла красота ее кожи, необычно красивая форма рук и глаза, странным образом очаровывающие, берущие в плен того, с кем она разговаривает[10].

Кто бы тогда мог подумать, что Армфельту еще придется жить в России, подолгу прогуливаться по аллеям Царкосельского парка и, возможно, неоднократно вспоминать встречу с Екатериной.

Из Санкт-Петербурга путь Армфельта лежал в Польшу. По дороге он узнал, что война закончилась, так и не успев для него начаться. Военная экспедиция разом превратилась в полное приключений путешествие по Европе. О чем еще мог мечтать молодой офицер из глубинки Финляндии, толком не видевший света. Далее история Армфельта продолжилась в лучших традициях романа XVIII века. В Польше он оказался без памяти влюблен в замужнюю графиню. Любовники уже готовились к ночному побегу, когда отец девушки разоблачил тайный заговор и отправил негодницу в монастырь. Далее был Париж, шумный, людный, полный всевозможных развлечений. Наконец-то Армфельт понял, что такое настоящая жизнь. В Париже Густав не на шутку увлекся театром, а точнее актрисой, мадам Л'Эклер, которая впоследствии родила от него ребенка. Как порядочный господин, Армфельт регулярно высылал деньги на

[10] Ramel S. Gustav Mauritz Armfelt 1757–1814. Stockholm, 1997. S. 25.

воспитание сына. В Париже Густав каждый вечер посещал театр; смотрел пьесы Расина, Корнеля, Мольера, но больше всего молодому офицеру нравился модный в то время «легкий» жанр, а именно комические оперы.

Так бы Густав Мауриц Армфельт и дальше продолжал свое праздное существование, но закончились средства, и пришлось всерьез задуматься, что делать дальше. Появились мысли о военной службе в Америке, что в то время было распространено среди офицеров. Но вмешался случай. Во Франции Армфельт встретил семейную пару Рамелов. Оставив пост шведского министра в Мадриде, Малте Рамел с женой держал путь в Стокгольм и по дороге собирался остановиться в Спа, модном в то время европейском водном курорте. Встретив на пути Армфельта, влиятельный Рамел поддался очарованию Армфельта и взялся покровительствовать молодому финскому офицеру. Вместе с семьей Рамелов Армфельт приехал в Спа, где по счастливому стечению обстоятельств поправлял свое здоровье Густав III. Армфельта представили королю, и история его восхождения при шведском дворе началась.

За три года, с 1780 по 1783 год, Армфельт сумел подняться от офицера-гувернера до генерала-адъютанта; в 1788 году он в качестве генерала даже возглавил шведскую армию в войне против России. Параллельно с военной карьерой стремительно развивалась и театральная: сначала он – организатор торжеств и увеселений короля, в 1786 году – директор Королевской оперы, в 1788 году – также директор Королевского драматического театра и театральной школы. В 1786 году Армфельт стал одним из первых восемнадцати членов Шведской академии. Здесь неизбежно напрашивается вопрос: как смог Армфельт за столь короткий срок сделать такую головокружительную карьеру? В чем кроется секрет его успеха?

Современники вспоминали, что единственным, у кого всегда находился ответ импозантному королю, был Армфельт. Его красноречие, остроумие, ловкость и легкость в разговоре не имели себе равных. Острота реакций и смелость шуток не позволяли королю скучать в окружении непревзойденного фаворита. Однажды, например, остроумный Армфельт будто бы сказал об одном из молодых придворных Густава III, Фредрике Спарре, человеке маленького роста с большой головой и без чувства юмора: «Его голова обладает всеми свойствами воздушного шара, кроме одного – способности подниматься в воздух»[11].

Король часто был невесел и раздражен, его настроение постоянно менялось, но стоило среди натянутых официальных улыбок королевского окружения появиться сияющей, всегда открытой улыбке Армфельта, а еще лучше раздаться его заразительному смеху, как у Густава III тут же поднималось настроение. Армфельт рассказывал королю первое, что приходило ему на ум, анекдоты, небылицы, и король хохотал от души.

Очевидно, во многом причиной успеха Армфельта при дворе Густава III был его нрав. Из сохранившихся воспоминаний об Армфельте особого труда не составляет восстановить его портрет: невероятно живой темперамент, всегда запечатленная на довольном лице радость жизни;

[11] Лённрут Э. Указ. соч. С. 13.

ясный и быстрый ум, безграничная фантазия и изобретательность; хорошие манеры, необычайная любезность и учтивость, а также беспощадная язвительность и колкость. Он мог осыпать собеседника остротами и открыто говорить ему нелицеприятные вещи; умел деликатно смягчить короля, мгновенно остудить его вспыльчивую натуру, а мог и сам проявить твердость и непреклонность и открыто противостоять Густаву III, отстаивая свою правоту. Над всеми качествами Армфельта возвышались его блистательное чувство юмора и невероятная легкость, возможно, поэтому все в его жизни складывалось легко и непренужденно.

Однако стоит заметить, что невероятная легкость Армфельта имела и обратную сторону – легкомысленность, которая часто проявлялась в беспечности, неосмотрительности, болтливости. Не зря Армфельта называли «ветреным любимцем короля».

Не берусь судить, насколько вышеприведенные качества Армфельта способствовали его военной карьере, но на театральном поприще, в качестве распорядителя увеселений короля, он оказался незаменим. По поручению Густава III Армфельт устраивал придворные спектакли (речь об одном из них еще впереди), а также всевозможные празднества: театрализованные годовщины, именины, средневековые турниры и т. д. Богатая фантазия барона с легкостью воплощала самые невероятные прихоти короля в жизнь.

АРМФЕЛЬТ – РАСПОРЯДИТЕЛЬ УВЕСЕЛЕНИЙ КОРОЛЯ

Приведу пример одного из придворных празднеств (иначе их называли дивертисментами), которое состоялось по случаю заложения камня нового королевского дворца в Хаге в 1786 году. Придворная дама и свояченица короля, Хэдвиг Элисабета Шарлотта, описывает данное событие в своем дневнике: «В день годовщины революции, 19 августа, у нас был небольшой дивертисмент, устроенный новым театральным директором бароном Армфельтом, которого все с большей очевидностью можно называть королевским любимцем. <…> Королю был дан сигнал пойти из старой Хаги, где до этого все собрались, к новому месту; к моменту прихода короля циклопы, распевая песню, уже заканчивали вбивать камень и наносили последние удары своими тяжелыми молотами. Затем под всеобщие восторги появилась богиня удовольствия, которая в дуэте с Вулканом обещала всегда охранять новое жилище Густава; циклопы также осыпали короля разными лестными словами. Вскоре камень был заложен. <…> Окруженный весельем и игрой, король начал обходить по парку место будущего дворца: среди деревьев виднелась богиня удовольствия и звала богиню-покровительницу здешних мест, которая вскоре пришла, окруженная лесными нимфами, замечательно представленными ведущими артистами оперы. <…> После того, как пение закончилось, нимфы стали усыпать путь короля цветами; король поднялся на борт корабля, и корабль в сопровождении музыки отчалил от берега и пошел по озеру; много других кораблей проделывало вокруг короля разные маневры. Герцогу было поручено командование всей эскадрой, каждым

же кораблем командовал офицер флота; все матросы были одинаково одеты…»[12]. Подобных празднеств Армфельт устраивал сотни, по случаю именин, годовщин, помолвок и просто без всякого повода.

Надо сказать, что жизнь при дворе Густава III, который ввел в Швеции придворные ритуалы Людовика XIV, напоминала собой одно непрерывно длящееся празднество. Даже обыденная послеполуденная прогулка в парк по велению короля облекалась в театральные формы. Например, Хедвиг Элисабета Шарлотта пишет в своем дневнике, что теплым сентябрьским вечером 1783 года вместе с королевой и придворными Густав III выходит на прогулку в Дроттнингхольмский парк, где как будто ничто не предвещает событий. Но придворные прекрасно понимают, что сейчас невольно станут участниками еще одного спектакля короля. И действительно, сначала прогуливающаяся группа встречает певца, который, аккомпанируя себе на гитаре, исполняет шуточные, фривольные куплеты; затем появляется гадалка; она по руке предсказывает королеве и придворным дамам судьбу, после чего приглашает все общество пройти в беседку; там таинственный отшельник рассказывает загадочные, странные истории. Наконец, вечер завершается тем, что все направляются к выстроенной в парке сцене и на лоне природы смотрят на танцующих артистов оперы[13].

На ум приходят картины Антуана Ватто первой половины XVIII века: «Обольститель», «Искательница приключений»… На них «реальная природа озарена блеском театральных огней и устроена наподобие сцены, а сцена и люди на них – это какое-то воспоминание о спектакле, возникшее на фоне естественной природы»[14]. Из описания Шарлотты легко представить, насколько неуловимым, зыбким был переход от повседневной жизни к театральному действу. Явно, что Армфельта, всегда готового к театральной игре и самого эту игру затевавшего, такого рода переключение не могло застать врасплох. Другие же придворные Густава III все время пребывали в состоянии напряжения, пытаясь угадать, кем окажутся в следующий момент, зрителями или актерами. Сомнения исчезали только тогда, когда густавианские придворные в качестве актеров-любителей выходили играть на подмостки придворной сцены. Тогда наступал звездный час Армфельта.

ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР ГУСТАВА III

Во второй половине XVIII века европейские придворные и домашние театры переживали период рассвета. Во Франции законодательницей моды стала мадам де Помпадур, создавшая в середине столетия известный Театр Малых Кабинетов. В конце XVIII века Мария-Антуанетта также имела свой театр, не уступавший театру предшественницы. Известные придворные театры были и у Фридриха Великого в Пруссии, Иосифа II в Австрии и Станислава Понятовского в Польше. У Густава III было сразу несколько придворных театров: в Дроттнингхольме, Грипсхольме и Ульриксдале. Все они удивительным образом сохранились и по сей день. Для шведского короля придворный театр не был только развлечением. Именно на придворной сцене родился

[12] Ramel S. Op. cit. S. 45.

[13] Bestedt B.-M. Gustaf Mauritz Aemfelt teaterman och foeretagsledare. Stockholm, 2005. S.34.

[14] Герман М. Антуан Ватто. Л., 1984. С. 47.

шведский драматический репертуар, который плавно перешел на сцену открывшегося в 1788 году Королевского драматического театра, впоследствии Драматена.

Важными этапами в формировании национальной драмы стали придворные театральные сезоны. Во время театрального сезона в Грипсхольме (1775–1776) король и его свита на целый год удалились из Стокгольма в отдаленную резиденцию на озере Меларен и поселились в уединенном замке. Жизнь придворных всецело была посвящена сцене. На ней играл сам король, члены его семьи и видные шведские аристократы. Репутация при дворе Густава III складывалась не только на политической арене и полях сражений, но также и на театральных подмостках. Известно, что Карл Шеффер, один из главных умов королевства, прославился тем, что в возрасте шестидесяти лет сыграл роль молодого любовника Любина. Придворный поэт Оксеншерна даже воспел его игру в стихах. Стоит также вспомнить Армфельта, преуспевшего равно как на военном, так и на театральном поприще. Благоволение короля можно было узнать по распределению ролей: фавориты получали выгодные партии. Становится понятным, почему придворные так ревностно и самозабвенно репетировали целыми днями, ведь от успеха на театре зависела их судьба. Король был одержим более других. Карл Шеффер зафиксировал расписание Густава III во время грипсхольмского театрального сезона: «Король, проснувшись утром, отправлялся в театр и там репетировал с актерами к вечернему спектаклю. Обедал король в театре. После спектакля ужинал с придворными на сцене, часто оставаясь в театральном костюме. Нам приходилось сидеть за одним столом не с королем Густавом III, а с Радамистом, Цинной или еще лучше с верховным священнослужителем иерусалимского храма. Король по собственному желанию выставлял себя на всеобщее посмешище. Многие поговаривали, что он просто безумен»[15].

В 1782 году Густав III устраивает новый театральный сезон в Грипсхольме и Ульриксдале. Примечательно, что в течение года Густав III пишет пять драм: «Великодушие Густава Адольфа», «Хельмфельт», «Один и Фригга», «Густав Адольф и Эбба Брахе», «Кристина и Магнус де ля Гардье». На этот раз придворные выступают как члены недавно сформированного по французскому образцу Общества охраны и развития шведского языка. Распорядок работы труппы становится еще более интенсивным. Ежедневные репетиции начинаются в десять утра и продолжаются до обеда. Король обедает в окружении свиты и служебного персонала прямо на сцене, после чего в пять репетиции возобновляются и заканчиваются только к десяти часам вечера[16].

К лету 1783 года от изнурительных ежедневных репетиций и ежемесячных премьер силы актеров были настолько истощены, что работу Общества пришлось на лето приостановить. В адрес короля посыпались упреки придворных. Но уже к осени силы были восстановлены, и Общество с еще большим энтузиазмом принялось за работу. Так бы продолжалось и дальше, если бы Густав III вместе с Армфельтом и тесным кругом придворных не уехал в известное Итальянское путешествие, обогатившее культуру Швеции.

[15] Livertin O. Op. cit. S. 68.

[16] Ibid. S. 71.

Сезон вынужденно приостановили. Нас интересует именно этот театральный сезон, так как именно в 1783 году состоялась премьера пьесы Армфельта «Случай делает вора».

«СЛУЧАЙ ДЕЛАЕТ ВОРА», ИЛИ УДОВОЛЬСТВИЕ УВИДЕТЬ ДИКОГО ЗВЕРЯ

Спектакль состоялся в придворном театре Ульриксдаля, резиденции брата короля, герцога Карла и его супруги, уже известной нам Хедвиг Элисабеты Шарлотты. Представление было приурочено к именинам Шарлотты и должно было состояться 22 марта, но из-за смерти ребенка герцогини торжество пришлось отложить. Только 8 апреля, когда горечь утраты поутихла, зрители смогли насладиться очередной премьерой. Спектакль состоял из трех частей: дивертисмента, драмы Густава III «Хельмфельт» и новой пьесы Армфельта «Случай делает вора», поставленной как комическая опера.

Вопрос об авторстве «Случая» спорный, и вряд ли его когда-нибудь удастся разрешить. Дело в том, что Шарлотта, оставившая девять томов дневников, охватывающих более пятидесяти лет шведской истории, после премьеры «Случая» записала: «Армфельт сообщается как автор пьесы, но для всех не секрет, что автор не он, а Халльман, которому хорошо заплатили за молчание. Но так как тайное рано или поздно становится явным, то правда в скором времени восторжествует»[17]. С момента написания этих строк прошло уже более двухсот лет, а правду с подачи Шарлотты историки все еще ищут. Вопрос авторства может стать темой отдельного исследования, в рамках данной статьи нам не представляется возможным изложить его подробно. Однако стоит сказать, что в последней монографии об Армфельте 1996 года шведский исследователь Стиг Рамел все-таки настаивает на авторстве барона.

Обратимся непосредственно к пьесе. Ее действие происходит в небольшом шведском городке Вингокере области Сёдерманландс. В каждой области Швеции существует свой национальный костюм. В начале XIX века в Сёдерманланде был принят областной закон о консервации национального костюма, так что костюмы к спектаклю нетрудно восстановить. В первом действии пьесы – солнечный весенний день. В городке – ярмарка. Кузнец Мастер Бюльт и его жена устраивают свадьбу своей дочери Лизы и Якоба. На свадьбу приглашены все поселяне, среди них – вдова присяжного заседателя Марью. В первой картине действие происходит в доме Марью. Она не хочет, чтобы ее дочь Ингрид шла на свадьбу, так как сама влюблена в часовщика Луллиуса, и красавица-дочь может составить ей нежелательную конкуренцию. Ингрид же любит мельника Пелле, в чем открыто признается матери. Марью недовольна поведением дочери и теперь вдвойне убеждена в том, что та должна остаться дома: «Будь умницей и пряди, сиди прилежно и пряди. И не позволяй ни Полу, ни Перу пробраться в дом. Как же прелестно, когда девушки послушны!»[18]. С этими словами Марью запирает дверь и уходит.

На свадьбе гости поздравляют жениха и невесту. Столпившийся народ слушает игру музыкантов на скрипках и гуслях. Среди толпы и стар, и млад: крестьянская девушка и молодой крестьянский парень,

[17] Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok. Band II. Stockholm, 1911. S. 9.

[18] Pjasen. Kongl. Tryckteriet, 1783.

старый вдовец и удалой кавалерист, – все они в один голос мечтают о любви, зовут любовь. Природа им вторит, она пробудилась от зимы и тоже полна любви. Сцена заканчивается тем, что свадебная процессия направляется в церковь на холме, изображенную на заднике сцены.

Далее – ярмарка. На площадь высыпает народ, купцы отпирают ларьки и раскладывают перед покупателями товар. Появляется комичная фигура немца-купца. Он снимает со спины короб и орет во все горло, зазывая покупателей. (Его шведско-немецкая тарабарщина вызывает комический эффект: в то время в Стокгольме было засилье немецких купцов.) На ярмарочной площади встречаются попадья, роль которой исполнял мужчина, и жена пристава. Кумушки кудахчут и бранятся. Два крестьянских парня, один – пьяный, другой – урод, затевают драку. Они уже вцепились друг другу в волосы, когда появляется пристав и разнимает их. Кульминация ярмарочного веселья – выход на сцену огромного бурого медведя, которого изображал актер (был ли он придворным Густава III, история умалчивает). Медведь танцует, а хозяин кричит: «В такт, Мишка, в такт! Танцуй в такт!»[19]. В шапку сыплются звонкие монеты. Тут деревенские парни вновь затевают драку, посередине сцены образуется куча мала, и занавес падает.

Во втором действии – поздний вечер. Мельник Пелле, не обнаружив возлюбленной Ингрид на свадьбе, отправляется к ней домой. Ингрид, скучающая за прялкой, рада появлению Пелле и, недолго думая, выпархивает к нему в объятия через окно. Между возлюбленными происходит лирическое объяснение. Тут, как назло, появляются огни приближающейся свадебной процессии. В панике Пелле убегает за лестницей: Ингрид надо вернуть в дом. Девушка, видя приближающиеся огни, мечется по площади, натыкается на ларек, дверь которого оказывается не запертой, и решает там спрятаться. Приходит хозяин ларька: он вернулся, чтобы запереть дверь.

На торговой площади встречаются на тайном свидании Марью и Луллиус. Они обмениваются любовными клятвами, как вдруг из ларька доносится странный пугающий стук. Часовщик решает, что это сам дьявол, а Марью убеждена, что это призрак ее покойного мужа. Дуэт перерастает в квартет: к голосам Марью и Луллиуса присоединяются голоса Ингрид и Пелле: каждый поет о своем, а все вместе – о любви.

Пелле понимает, что лестницей делу не поможешь, и убегает за кузнецом. В это время приходит купец, он отворяет дверь ларька и, обнаружив Ингрид, думает, что поймал вора. На его крики сбегается вся округа. Ингрид обвиняют в воровстве. Приход Пелле и кузнеца, вооруженного отмычкой, только усугубляет дело. В конечном итоге, неразбериха распутывается, и Пелле с Ингрид на коленях просят у Марью благословения. Отмычка больше не нужна, судьба сама распутала все путы. Хор поет, что «у любви нет преград». Пьеса заканчивается двумя свадьбами и всеобщей полькой.

Очевидно, что пьеса писалась по французским образцам. Вероятно, тут имели место театральные впечатления Армфельта, полученные во время пребывания в Париже в 1780 году. Однако,

[19] *Ibidem.*

несмотря на французское влияние, в пьесе присутствует и неповторимо шведский колорит: не случайно местом действия выбран городок Вингокер, самая глубинка Швеции, которая и по сей день воспринимается, как что-то «очень шведское», восходящее к национальным корням. В финале танцуют шведскую польку, весьма не похожую на традиционный европейский танец. В пьесе справляется три свадьбы, и время действия – весна. Согласно народному календарю, свадьбы в Швеции всегда игрались по весне на Троицу. Герои пьесы «Случай делает вора» – самые обыкновенные шведские крестьяне, живые и розовощекие. По сохранившейся картине кисти Пера Хиллестрёма можно сделать вывод, что на крестьянах в спектакле были типичные вингокерские костюмы. Речь крестьян полна диалектизмов, что особенно сочно и выпукло проявляется в ярмарочной сцене. По картине Хиллестрёма также можно предположить, что действие происходило на фоне южно-шведского пейзажа, на котором виднелись поля, густой лес и озеро, одно из многочисленных шведских озер; на пригорке красовалась церковь, оповещавшая прихожан звоном своих колоколов. Все говорит за то, что, несмотря на заимствованную форму, душа пьесы – истинно шведская.

В первом издании 1783 года предисловие к пьесе заканчивалось словами: «Это первая пьеса в Швеции, написанная в подобном жанре. Ее цель – исключить разговорную речь между куплетами и речитативами. Куплеты должны исполняться под приятную и веселую музыку, чтобы разогнать тягостное впечатление, которое трагедии и драмы часто производят на душу. Эта пьеса не безупречна, так как была написана за слишком короткие сроки, но подобных и лучших пьес может в скором времени быть много. Эта же – первая ласточка, которая выпорхнула ранней весной и поэтому слегка утомлена»[20].

В отличие от назидательных исторических драм Густава III, «Случай» просто-напросто развлекал. Он был призван служить не запросам короля, а, в первую очередь, потребностям публики, обращался не к разуму, а к чувству.

Жанр пьесы историки определяли по-разному: комедия, комическая опера, опера-буфф, лирическая комедия. Последнее определение, пожалуй, самое верное. Пьеса буквально дышит любовью. Любовь присутствует почти в каждом слове, в каждой реплике, в каждом персонаже. Все только и думают и говорят о любви. В пьесе три влюбленные пары, три свадьбы, а сколько еще мечтающих о любви!

Время действия «Случая» и время его премьеры – весна. Духом свежести, предчувствием обновления наполнена пьеса, ее образный ряд целиком построен на образах природы и весны. Каждая тварь, каждая букашка в природе обретают себе пару. Весенние настроения витают в воздухе, который как будто выписан нежной акварелью, пока не приходит вечер и не укрывает влюбленных бархатным покровом. Весна – в природе и в сердцах людей.

Основной движущей силой в пьесе становится любовь, которой оказываются *все возрасты покорны*: и мать, и дочь сгорают от любви. Именно любовь, а не отмычка кузнеца вмиг разрывает все путы, устраняет преграды, именно она

[20] *Ibidem.*

делает каждого «кузнецом» своего счастья. Любовь, как бурный весенний поток, охватывает и увлекает всех, а случай, который делает из Ингрид вора, этот любовный поток только ускоряет. Случай подталкивает молодых влюбленных открыто пасть на колени и молить Марью о благословении. И Марью не может отказать влюбленным, так как сама влюблена.

В это время во Франции уже написаны любовно-психологические комедии П. Мариво, «который знал все тропинки человеческого сердца»[21]. Над персонажами Мариво всегда главенствует любовь, – вспомним его комедии «Игра любви и случая», «Торжество любви». Развитие интриги у Мариво так же происходит не без участия его величества *случая*. Вслед за Мариво персонажи из третьего сословия начинают появляться в пьесах М. Седена, которого особо жаловала Мария-Антуанетта. Простой народ становится главным героем пьес революционно настроенного Л.-С. Мерсье.

В Дании первой половины XVIII века работает драматург Людвиг Хольберг. Он берет за образец комедии Мольера, но всегда переносит место действия в Данию и наполняет мольеровский сюжет местным колоритом. Героями Хольберга являются обыкновенные датчане, как правило, крестьяне или горожане. Примечательно, что комедии Хольберга и Мариво были популярны в Швеции второй половины XVIII века – в публичном театре Шведской комедии и придворном театре Густава III.

Во второй половине XVIII века популярным жанром в Европе становится комическая опера. И даже такой противник театра, как Жан-Жак Руссо, сочиняет комическую оперу «Деревенский колдун», которая имеет невероятный успех[22].

В 1789 году, через шесть лет после того, как был написан «Случай», во Франции хореограф Жан Доберваль поставит комический балет «La Fille Mal Gardee», или «Тщетная предосторожность», которая и сегодня не сходит с мировой сцены. Сюжет балета во многом повторяет сюжет шведской пьесы.

В России театр второй половины XVIII века, как и в скандинавских странах, следует французским образцам, но при этом сохраняет местный колорит. Во время правления Екатерины Великой также в моде комические оперы. Их героями нередко становятся крестьяне, как, например, в известной опере А. Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват», написанной в 1779 году.

К концу XVIII столетия в российской литературе складывается сентименталистское направление. Появляются пьесы Н. Ильина и В. Федорова, охарактеризовать которые можно одной фразой Карамзина – «и крестьянки любить умеют». Пьесам сентиментализма была присуща идеализация крестьян. В своем предисловии к пьесе «Лиза, или Торжество благодарности» Н. Ильин писал: «Я старался заставить говорить Лизу несколько по-книжному, особливо во втором явлении первого действия, где она, разговаривая с Лиодором, кажется, должна была желать непременно показать ему, что она не грубая крестьянка, а девушка, выученная грамоте, которая проводит свое время больше с книгами, нежели с прялицею»[23].

Очевидно, что для европейской аристократии повсеместно обращение к третьему сословию,

[21] Герман М. Указ. соч. С. 132.

[22] Мокульский С. Вступительная статья// Французский театр эпохи Просвещения: В 2 т. М., 1957. Т.1. С. 38.

[23] Драматургия русского сентиментализма. / Сост. Н. Пивоварова. М., 2005. С. 87.

в частности, крестьянству, было своего рода театральной игрой, слепой идеализацией под влиянием философии Руссо. Известно, что многие аристократы второй половины XVIII века, подобно Марии-Антуанетте, принимали гостей в передниках и сами разливали им суп; строили в усадьбах «деревушки» и молочные фермы в миниатюре, где сами доили коров.

Лотман пишет, что в конце XVIII века русское дворянство, стремясь обрести «естественность», все чаще обращалось к природе и народной культуре. «Так, на портрете М.И. Лопухиной В. Боровиковского (1797 года. – ***М.Б.***) отнюдь не случайно фоном вместо привычных тогда бюста императрицы или же пышного архитектурного сооружения стали колосья ржи и васильки»[24]. В 1785 году появился портрет Агаши Д.Г. Левицкого, на котором дочка художника, А.Д. Левицкая, изображена в русском костюме, а ее естественное, необыкновенно русское лицо обрамляет кокошник. Известно, что при Павле I принято было аристократкам являться на балы в русских костюмах.

В Швеции при дворе Густава III работал ранее упоминавшийся художник Пер Хиллестрём. Наряду с парадными портретами, интерьерами, картинами по мотивам увиденных придворных спектаклей, он подробно и досконально исследовал крестьянский быт и национальные костюмы. По картинам Хиллестрёма можно составить впечатление не только о жизни аристократии, но и о том, как танцевалась грубая деревенская полька, как прислуга на кухне освежевывала птицу, как в крестьянской избе перед консервированием яиц их внимательно просматривали на просвет у свечи и т.д.

В период формирования большой культуры, а именно такими были годы правления Густава III, всегда появляется неподдельный интерес к национальным корням. В Швеции подобный интерес был обусловлен еще и тем, что уже в начале 1780-х годов Густав III, дабы вернуть себе утраченную популярность, планировал войну с Данией, которая впоследствии сменилась на войну с Россией. Ввиду предстоящей военной кампании король всячески старался поднять народный дух и укрепить национальное самосознание.

Из приведенного выше контекста становится понятным, что 8 апреля 1783 года неслучайно на придворной сцене в Ульриксдале появился южно-шведский пейзаж и вингокерские крестьяне в народных платьях. Попробуем представить себе спектакль, поставленный Армфельтом с придворными.

Придворный театр Конфидансен в Ульриксдале был устроен по поручению матери Густава III Лувисы Ульрики в 1753 году. Королева тоже любила театр и всегда предпочитала его другим светским удовольствиям. Таким образом, здание манежа было перестроено в театр. Архитектором стал Аделькранц, он же спустя тринадцать лет спроектировал придворный театр в Дроттнингхольме, а также здание Оперы. Интерьер Конфидансена отвечал господствующему в середине века стилю рококо: нежная пастельная, или, как ее называют, «перловая» цветовая гамма; на стенах – росписи с витиеватыми узорами, цветами и жеманно улыбающимися пухлощекими амурами. Интерьер театра схож с

[24] Лотман Ю. Указ.соч. С. 52.

интерьером Китайского дворца в Дроттнингхольме, построенном по мотивам Конфидансена несколько позже. Атмосферу интимности в придворном театре усиливал мерцающий свет свечей. В противоположной по отношению к рампе стене зрительного зала была устроена декоративная ниша – для симметрии, дабы подчеркнуть чувство гармонии, во имя которого в XVIII веке прибегали ко всякого рода «обманкам». Так, например, в театре Дроттнингхольма некоторые ложи выполнены из папье-маше, а двери просто-напросто нарисованы. В самом центре прямоугольного зала Конфидансена возвышались кресла коронованных особ, ясно, что центром театрального пространства, как, впрочем, и спектакля, неизбежно был король.

Интересно, что после смерти Густава III театральная жизнь в стране на время приостановилась, придворные театры опустели и за ненадобностью им быстро нашли другое применение. Так, Дроттнингхольмский театр стали использовать как склад. Он был надолго забыт, благодаря чему и сохранился. Только в 20-е годы XX века шведский критик и историк театра Агнэ Бейер обнаружил и возродил этот старинный театр, в котором чудом сохранилась действующая театральная машинерия середины XVIII века. С Конфидансеном произошла приблизительно та же история, но только он проспал безмятежным сном, подобно Спящей красавице, еще дольше, а именно сто восемьдесят лет. Театр был найден и восстановлен Черстин Деллерт в 1976 году. Оба театра сегодня открыты для публики летними месяцами, и на их сценах играют репертуар XVIII века.

Театр Конфидансен расположен в отдалении от дворцового комплекса, на окраине парка, разбитого на версальский манер. Можно себе представить, как по вечерам при свете горящих факелов длинное шествие короля и его свиты направлялось на представление в придворный театр.

Стоит напомнить, что спектакль 8 апреля, который нас интересует, состоял из трех частей. Армфельт, актерский диапазон которого, очевидно, был широк, выступил в заглавной роли каждой из частей. Он сыграл прекрасного Аполлона в прологе, знатного дворянина и доблестного воина Хельмфельта в драме Густава III и влюбленного мельника Пеле в комедии «Случай делает вора».

Чтобы представить себе представление в Конфидансене, необходимо помнить, что оно строилось по принципу контраста: аллегорический пролог, драма и комическая опера.

Густавианская драма диктовала совсем иное, нежели комедия, поведение на сцене: ей была присуща статуарная пластика, движения актеров были благородными, во многом соответствовали придворному церемониалу. Сцена, как лупа, укрупняла и без того театрализованный придворный этикет. Целью драмы было преподать урок: театр демонстрировал *идеальное*, предъявлял образцы морали и нравственности, благородство манер. Сцены из драм густавианского театра, который начинался с оперы как «услады для глаз» напоминали живые картины: царственные герои то и дело замирали в прекрасных позах, являя собой истинные произведения

искусства. Сохранились картины Пера Хиллестрёма, на которых запечатлены подобные моменты из спектаклей, понятно, во многом приукрашенные фантазией художника.

Сюжет драмы «Хельмфельт» в сравнении с сюжетом комедии был не столь легковесен, однако смысл был предельно ясен. Густав III написал «Хельмфельта» после успеха другой своей драмы – «Великодушие Густава Адольфа». Речь в обеих пьесах идет о природном благородстве, которое неотделимо от знатного происхождения. Ребенком Хельмфельта выкрали из аристократической семьи, и он попал в подмастерья. Когда Хельмфельт вырос, он решил покинуть отечество и отправился со шведской армией на войну в Германию. Вскоре за проявленную доблесть и отвагу юношу произвели в фельдмаршалы. Хельмфельт, сам того не ведая, встречает своего отца. Следует длинная череда событий: письма, узнавания, предательства. Зрителю приходилось сосредоточенно думать, чтобы не упустить подробностей развития интриги, – задача, надо признаться, не из легких. Основной же смысл драмы прост: аристократическое происхождение рано или поздно всегда проявится, однако лучше, если это произойдет на военном поприще. В финале Хельмфельт погибал, но это была гибель доблестного воина во славу короля и отечества, на гордость старику-отцу.

После просмотра запутанной густавианской драмы, зрителям предлагалось развлечься и вместе со счастливыми крестьянами порадоваться процветанию своей страны. В драме за успех приходилось бороться, отстаивать честь шпагой, в комедии все случалось легко, и успех был неизбежен. Время двигалось несоизмеримо быстрее, чувства опережали разум.

В комической опере актерам, придворным Густава III, приходилось проделывать то, что они никогда не делали в повседневной жизни. Например, в финале «Случая» они танцевали деревенскую польку. Как на картинах Пера Хиллестрёма («Танцы в избе») и Йозефа Валандера («Свадебные танцы в Вингокере»), они брались за руки и, двигаясь по кругу, начинали раскачиваться, как маятники на размер ¾, звучно топоча деревянными башмаками. Сколько удовольствия! А сколько труда на репетициях!

Если в драмах действия носили ритуально-символический характер («объятия», например, означали «покровительство», вспышка света – просветление), то в комической опере этих условностей не было. Объятия деревенских влюбленных Пелле и Ингрид вмиг заставляли чопорную густавианскую публику оживиться. На сцене присутствовал диковинный для придворных быт: на ярмарке купцы открывали свои ларьки и раскладывали на прилавках всевозможные товары; приходили коробейники с полными коробами разного скарба; попадья и жена пристава, встретившись на торговой площади, начинали хвастать друг перед другом своими покупками, демонстрируя зрителям то таз, то половник, то дуршлаг…

Местом действия драм Густава III, как правило, была зала в густавианском стиле. Пер Хиллестрём, изображая сцены из спектаклей, всегда подробно прорисовывал интерьер: строгий, весьма аскетичный стиль; едва изогнуты ножки стульев, нет

уже больше гибких, пластичных линий рококо, господствует героический дух неоклассицизма; стелы увенчаны мраморными бюстами, на стенах галерей – семейные портреты в массивных рамах.

В «Случае», согласно ремарке, «театр представляет собой торговую площадь в небольшой деревне, которая с обеих сторон окружена высокими деревьями. На заднем плане виднеется холм, по которому дорога ведет к церкви, расположенной на вершине холма. На переднем плане – дом вдовы присяжного заседателя Марью, он немного выше остальных, над дверью – окно. Напротив дома Марью располагается дом суда, здесь будет происходить свадьба»[25]. Можно предположить, что оформление сцены, характерное для придворных комедий эпохи, было выполнено в традициях перспективных декораций итальянского театра эпохи Возрождения, Олимпико в Виченце.

Сохранилась картина Хиллестрёма, на которой изображена сцена из спектакля «Случай делает вора». На ней – Марью и Ингрид. Они в нарядных по случаю праздника костюмах: на голове Марью – платок, голова же Ингрид, как полагалось незамужним девушкам, не покрыта и украшена венком из цветов. Количество оборок на юбках женщины и девушки тоже разное. Ингрид грациозным жестом натягивает на руку перчатку. Фон на картине совпадает с описанием в ремарке и духом пьесы – это нежный весенний пейзаж. В нем много воздуха и солнца; виднеются лес и церковь на холме; женщины стоят на самом берегу озера.

Теперь обратимся к актерской игре.

Известно, что роль попадьи на ярмарке играл мужчина. Исполнение мужчинами женских ролей в густавианском театре было традицией.

Роль немца-купца в сцене ярмарки играл первый придворный поэт Густава III Карл Микаэль Бельман, прославившийся сатирическими стихами и песнями. Бельман сам сочинил свою роль. Много написано о бельмановском процессе сочинительства, который, как правило, был импровизацией. Бард брал в руки гитару, и тут же на заданную зрителями тему рождались стихи. Смысл их был не столь важен, важна сама мелодика бельмановского стиха. Можно себе представить, как создавалась роль ярмарочного купца, который являлся на торговую площадь с коробом за спиной и начинал нескончаемо длинный монолог, периодически прерывая его громкими выкриками. О чем был этот монолог? О чем он только не был! Бельман на нечленораздельной шведско-немецкой тарабарщине что-то бормотал о невинных, несчастных девушках, которым житья нет от их матерей, намекая на персонажей пьесы, пускался в пространные рассуждения о любви, жаловался на свою нелегкую долю и т. д. С монологом Бельмана на сцену придворного театра Густава III врывалась жизнь шумных торговых площадей Стокгольма, где в конце XVIII века было несметное количество немецких купцов.

Смехом встречала Бельмана-купца придворная публика Густава III. По мнению многих, это была лучшая театральная роль поэта. Сам Бельман не раз признавался,

[25] Pjasen.Op. cit.

что купец из «Случая» – его самая любимая роль.

Говоря о «Случае», не стоит забывать, что на сцене придворного театра играли не актеры-профессионалы, а любители, и здесь куда более важным становилось не актерское мастерство и отказ от своего «я», а обаяние самой личности. В тесном, почти семейном придворном кругу зрителей радость была в узнавании. Про чарующее обаяние личности Армфельта мы уже говорили. Он запомнился современникам именно как мельник Пелле, а не героический Хельмфельт или царственный Аполлон. Возможно, потому, что в роли Пелле Армфельт в большей мере оставался самим собой: непринужденно шутил, смеялся, как это делал в жизни. Стоит заметить, что Марью, перед которой в финале Армфельт–Пелле падал на колени, прося руки ее дочери, играла Хедвиг Де ла Гарди, будущая жена барона. Скрытые смыслы в придворных спектаклях, доступные пониманию только посвященной придворной публики, придавали действию особую жизненную силу.

Комическую оперу «Случай делает вора» на придворной сцене в Ульриксдале сыграли дважды – 8 апреля и 15 мая. Согласно дневнику Шарлотты, «на премьере пьеса вызвала много смеха у публики, игра Бельмана и Армфельта была превосходной, но большого успеха пьеса не имела, так как очень походила на фарс»[26].

Здесь стоит уточнить, что пьеса подобного жанра игралась на придворной сцене впервые. «Вингокерские крестьяне» вышли на сцену не для того, чтобы как раньше позабавить светскую публику народными песнями и плясками, а чтобы стать главными героями лирической комедии. Крестьяне открыто говорили о своих чувствах, весьма утонченных и возвышенных, не чуждых поэзии. Возможно, именно это и вызвало неудовольствие герцогини.

Шарлотта также написала, что на второе представление, которое состоялось 15 мая, «в зрительный зал набилось столько разного люда, что складывалось впечатление, будто пригласительные билеты, подписанные рукой самого короля, делились сразу между несколькими лицами»[27]. Вероятно, слухи о новой пьесе быстро распространились и привели на второе представление толпы желающих.

Продолжая запись, Шарлотта не без возмущения писала, что многочисленная публика во время спектакля «вела себя так шумно, что подчас заглушала актеров, и со сцены нельзя было ровным счетом ничего разобрать»[28].

Интересно сравнить записи Шарлотты с воспоминаниями Густава Йохана Эренсверда, который побывал на спектакле в публичном театре Мункбрун. Надо заметить, что в театр Мункбрун, иначе – Театр шведской комедии, часто наведывались знатные вельможи, даже у короля была там своя ложа. В Мункбруне не играли густавианских драм высокого стиля, здесь репертуар состоял только из комедий, фарсов, пародий, арлекинад, театра марионеток, театра теней и т.д. В театре Мункбрун, который находился в одной из узеньких улочек Стокгольма, недалеко от Королевского дворца, аристократия соприкасалась с жизнью города. Здесь можно было узнать все последние новости и

[26] Hedvig Elisabeth Charlottas Dagbok. S. 9.

[27] Ibidem.

[28] Ibidem.

весело провести время. После посещения театра Мункбрун Эренсверд записал, что его удивил оглушительно ревущий стоя партер («partie de debauche») и сравнил удовольствие от своего посещения с удовольствием увидеть дикого зверя или потанцевать на крестьянской свадьбе[29].

Удивительным образом атмосфера на спектакле придворного театра приблизилась к атмосфере простонародного публичного театра.

«Случай», написанный для придворного театра и впервые сыгранный на придворной сцене, через пять лет появился в репертуаре театра Мункбрун и имел там оглушительный успех. С 1788 по 1799 год прошло пятьдесят два представления, играли бы и дальше, но театр закрылся. Ввиду монополии на пьесу, которая принадлежала Мункбруну, в 1785 году на сцене Королевской оперы появился балет Л. Галлодьера «Случай делает вора», он стоял в репертуаре до 1789 года. С 1802 по 1825 год в Арсенальном театре пьесу сыграли шестьдесят пять раз. В Королевской опере (теперь уже как драматический спектакль) «Случай» прошел с 1811 по 1859 год восемьдесят раз. Комедия Армфельта стала самым популярным спектаклем легкого жанра в истории шведского театра XIX века.

Однако на этом история пьесы не заканчивается. В 1993 году Регина Бек-Фриис с актерами Королевской оперы реконструировала балет «Случай делает вора» на сцене восстановленного театра Конфидансен.

ФИНАЛ, ДОСТОЙНЫЙ КИСТИ ХУДОЖНИКА

Первая шведская лирическая комедия имеет нескончаемо длинную историю. Но она так и осталась

Й. Линдх. Армфельт

единственной в своем роде, других «ласточек» за ней не последовало, шведский сентиментализм так никогда и не родился. В 1784 году, через год после придворного представления в Конфидансене, во Франции, несмотря на многократные запреты, была поставлена «Женитьба Фигаро» Бомарше, а в 1789 году галантный XVIII век рухнул под напором кровавой Французской революции. Миф о «естественном» человеке и идеализация народа вмиг потеряли свое обаяние.

В Швеции год от года недовольство правлением Густава III росло среди всех сословий. В 1788 году король решил

[29] Den svenska nationalscenen. Red. Claes Rosenqvist. Lund, 1988. S. 10.

объединить нацию под эгидой войны с Россией. Время театра кончилось, мрачная комедия разыгралась на Балтийском море. В 1789 году Швеция лишилась всех субсидий со стороны Франции. Французский народ уже бы не стал, как раньше, рукоплесканиями и криками приветствовать шведского короля, опоздавшего на «Женитьбу Фигаро», и требовать, чтобы в его честь актеры начали игру сначала[30]. Французская революция и оппозиция шведского дворянства вселяли в Густава III истинный страх, и король решил принять жесткие меры. В 1789 году он лишил дворянское сословие последних привилегий и максимально усилил королевскую власть. Петля затянулась. В 1792 году, в ночь с 16 на 17 марта, в результате заговора дворян в Опере, на маскараде, произошло убийство Густава III. Этот факт стал широко известен в мире, благодаря опере Верди «Бал-маскарад».

Драматично сложилась и судьба Армфельта, «ветреного любимца короля». В 1793 году, в период регентства, его обвинили в государственном заговоре, и «дело Армфельта» закончилось конфискацией имущества и приговором к смертной казни. Но Армфельту удалось бежать в Россию.

Когда-то при дворе Густава III Армфельта порицали за роскошь, которой он себя окружал. В России жизнь Армфельта разительно переменилась: в течение трех лет он был вынужден скрываться в Калуге под вымышленным именем аптекаря Брандта.

Когда сын Густава III Густав IV Адольф пришел к власти, он вспомнил о финне-гувернере и снова призвал Армфельта ко двору. В 1799 году Армфельт вернулся в Швецию, но через десять лет после государственного переворота и прихода к власти Карла XVIII Армфельт уже навсегда покинул Швецию и нашел покровительство и священный образ монарха в лице русского царя Александра I.

Сохранился портрет Армфельта. Живописец Й. Линдх изобразил барона в русской генеральской форме, грудь увешана медалями и орденами; среди них – Андреевский крест, Орден святой Анны и Александра Невского. Армфельт стоит, облокотившись о стелу, на которой возвышается мраморный бюст Густава III. Спустя некоторое время Линдх сделал копию этой картины, на которой (должно быть, по важным политическим соображениям) заменил Густава III на Александра I. Сам же Армфельт не изменился, он был все тот же: античные черты лица, вольно вьющиеся волосы, цвет глаз в тон голубой ленте через плечо и, что особенно запоминается, невероятно спокойным, гордым и непреклонным взглядом. Сменилась декорация, а человек остался.

Последней декорацией, в которой завершились театральные скитания нашего героя, был величавый интерьер Царскосельского дворца. Умирающий среди придворной роскоши седовласый генерал и великий монарх, скорбно склонившийся над одром верного слуги и друга, – возвышенно-трогательная картина, достойная кисти придворного живописца талантом и рангом повыше, чем Й. Линдх.

[30] Иванов. Ив. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII-го века. М., 1895. С. 319.

Александра ВАРЕНИКОВА

«ДВАЖДЫ АМФИТРИОН» ГЕОРГА КАЙЗЕРА

ХРИСТИАНИЗАЦИЯ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО МИФА

Пьесы Георга Кайзера (1878, Магдебург, Германия – 1945, Аскона, Швейцария) – уникальное явление в драматургии XX века. Начав творческий путь еще в конце века XIX, в своих первых драматических произведениях Кайзер не скрывал, что подражает самым разным образцам. Постепенно подражание перешло в более тонкие аллюзии и даже игру с такими великими предшественниками, как А. Стриндберг и Ф. Ведекинд. Игра довольно быстро приняла жесткий, несколько издевательский характер, и к экспрессионистическому периоду Кайзер перешагивает через нее, приходя к абсолютно независимому творчеству.

Экспрессионизм этого драматурга оказался особенным по всем параметрам. Глобальность и размах сюжетов позволили некоторым исследователям назвать Кайзера «новым мифотворцем»[1].

Стиль Кайзера – отсутствие знаменитого экспрессионистского крика в обычном понимании этого термина; математическая, доведенная до механичности выверенность в построении пьес; рваный, пульсирующий ритм; наполненная смыслом пунктуация – невозможно не узнать. Будучи действительно неповторимыми, его экспрессионистские произведения имели оглушительный успех, как в Германии, так и по всей Европе. Тем удивительнее, что, оказавшись в 1933 году запрещенным на родине, бежав, спустя пять лет, в Швейцарию, Кайзер, в отличие от многих других экспрессионистов, не только не перестал писать, но достиг вершины своего творчества именно в эмиграции. В 1940-е годы появляется трилогия, условно называемая «Эллинские драмы»[2], в которой набранное еще в ранних пьесах мастерство выстраивать и продумывать до мелочей структуру и отработанный в экспрессионистский период неповторимый литературный стиль наконец-то обретают глубокую внутреннюю наполненность. Кайзеру в конце жизни удается реализовать одну из задач, которую пытались разрешить многие художники первой половины XX века. Он воскрешает миф. И делает это, наполняя античный сюжет христианским содержанием.

Наиболее ярко этот подход выражен в первой пьесе трилогии «Дважды Амфитрион», написанной в 1943 году. Наряду с этим антивоенным произведением к «Эллинским драмам» относятся «Пигмалион» и «Беллерофонт». Обе созданы в 1944 году.

Мифологическая тема проявилась в творчестве Кайзера с самых первых пьес. Среди ранних произведений драматурга, а также пьес, относящихся к экспрессионистскому периоду, можно найти такие, как «Еврейская вдова» (1904) про Юдифь, «Европа» (1914–1915) о похищении Европы. В 1920–1930-е годы в драмах Кайзера преобладают

[1] *Например, Steiner C. Georg Kaiser – Ein moderner «Mythenmacher» // Georg Kaiser: Eine Aufsatzsammlung einem Symposium in Edmonton/ Kanada / Hrsg. A. Pausch, E. Reinhold. Berlin; Darmstadt: Agora. 1980. S. 41–56.*

[2] *Часть исследователей ошибочно называет их «Греческими драмами».*

Г. Кайзер

драмы социальной направленности и развлекательного характера. Но к концу 1930-х он вновь возвращается к мифологической тематике. Параллельно с последней трилогией, драматург работает над пьесой «Великое распятие», так им и не завершенной.

К сожалению, пьесы Кайзера мало переводились на русский язык. Из более чем семидесяти драматических произведений на русском доступно всего лишь около десятка, и все они относятся к экспрессионистскому периоду творчества драматурга. Такая же судьба постигла и пьесу «Дважды Амфитрион».

К известному мифу Кайзер обратился случайно. Он упоминает об этом в одном из писем: «Следовало бы задаться вопросом, откуда приходят идеи. Для меня это остается полной загадкой. Амфитрион был мне всю жизнь

безразличен – однажды летним вечером он появился и захотел, чтобы его описали»[3]. Незадолго до написания этой пьесы драматург начал изучать древнегреческий язык[4].

Хотя выбор сюжета оказался до некоторой степени случайным, в пьесе обнаруживаются глубокие связи с разными драматическими традициями. В первую очередь, речь идет о древнегреческих трагедиях. Возможно, если бы утерянные пьесы об Амфитрионе и Алкмене таких драматургов, как Эсхил, Софокл и Еврипид, сохранились, у драмы Кайзера было бы нечто общее с ними.

Что же позволяет сравнивать пьесу «Дважды Амфитрион» с античной трагедией? Главным образом, фигуры главных героев: Алкмены, Зевса и Амфитриона. Несмотря на то, что у каждого из этих персонажей есть свое имя, все они являются, скорее, олицетворениями идей, нежели конкретными героями, имеющими индивидуальные характеры. Алкмена – это человеческая любовь; Амфитрион – милитаризм, ослепление войной; Зевс – рок, божественное вмешательство. Второстепенных персонажей – старцев, военачальников и женщин – можно рассматривать, как хор. Они не имеют имен, только порядковые номера: первый старец, шестой военачальник, третья женщина и т. п. Каждая группа несет общую мысль, которую по очереди выражают ее участники. Конфликт драмы также сродни древним трагедиям: рок и человек. Но Кайзер дает ему отличное от античного разрешение: Алкмене силой своей любви удается изменить решение богов уничтожить человечество.

С другой стороны, драма «Дважды Амфитрион» имеет внутренние связи и с комедией Г. фон Кляйста «Амфитрион». Несмотря на то, что Кайзер высоко ценил творчество Кляйста, а его пьесу «Кэтхен из Хайльбронна» считал одной из лучших немецких пьес[5], свое произведение он ставил выше комедии великого романтика. «Мне открылся великолепный новый Амфитрион. План превосходит Мольера и Кляйста. Но удадутся ли мне стихи Кляйста»[6]? Пьесу немецкого романтика, скорее, следовало бы назвать драмой. Ее жанр был определен, как комедия, вероятно, всего лишь потому, что она начиналась, как перевод произведения Мольера[7]. Алкмена в романтическом «Амфитрионе» активно вовлечена в действие. Автор заставляет ее делать выбор между двойниками (мужем и Зевсом); сеет в ее душе сомнения по поводу того, с кем же она провела ночь; дает ей последнюю реплику в пьесе. У Кайзера Алкмена играет еще более существенную роль, становясь, по сути, двигателем всего действия. По свидетельству Ф.-В. Римера, Гёте говорил, что «Амфитрион» Кляйста «содержит не что иное, как толкование христианского сюжета о посещении Марии святым духом»[8]. Сравнение же героини драмы Кайзера с богородицей напрашивается само собой. Такая догадка возникает еще в начале пьесы, а после финальной речи Зевса, в которой он объявляет Геракла новым человеком, судьба которого – изменить род людской, последние сомнения исчезают.

Такая параллель – нечто новое в творчестве Кайзера. Никогда ранее он не обращался к христианству. На первый взгляд, драматург и в пьесе «Дважды Амфитрион» продолжает развивать экспрессионистскую идею об обновлении человечества,

[3] Kaiser G. Der Brief an Hans Feist. Januar 1944 // Kaiser G. Briefe Briefe / Hrsg. G. M. Valk. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen, 1980. S. 960.

[4] Kaiser G. Der Brief an Margarethe Kaiser. 28.1.43 // Kaiser G. Op.cit. S. 833.

[5] Kaiser G. Der Brief an Julius Marx. 9.5.1944 // Kaiser G. Op.cit. S. 998.

[6] Kaiser G. Der Brief an Caesar von Arx. 15.5.1943 // Kaiser G. Op.cit. S. 877.

[7] Хотя романтическое определение жанра комедии, данное Ф. Шеллингом в «Философии искусства», дает основания и для других трактовок.

[8] Goethe J. W. [Ohne Titel] // Goethe J. W. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche: In 40 B. B. 33. Napoleonische Zeit: Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 10. Mai 1805 bis 6. Juni 1816: In 2 T. T. I: Von Schillers Tod bis 1811 / Hrsg. R. Unterberger. Frankfurt am Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1993. S. 205.

и Геракл должен стать зарей этого нового мира. Но есть одно принципиальное различие между трактовкой этой концепции в ранних и поздних произведениях Кайзера. Если раньше драматург считал, что человечество должно полагаться на себя самое, стремясь к такого рода изменениям и совершая их, то теперь он показывает: «без помощи высшей силы человек бесполезен и побежден»[9]. О том, что этой высшей силой стал для Кайзера христианский бог, говорят его письма. «Недавно <…> я обратился к любимому Богу. Он дал мне необычайное поручение: я должен уведомить людей, что он не готов думать о том, чтобы и дальше заниматься ими. Он уже сделал достаточно, чтобы принести исцеление, чудом своего сына, которого распяли на кресте. По этому поручению должно появиться убедительное поэтическое произведение»[10], – писал драматург переводчице Ф. Халлер. Хотя Кайзер под этим произведением подразумевал пьесу «Великое распятие»[11], которую он так и не успел закончить, такому заданию в некоторой степени соответствует и драма «Дважды Амфитрион».

Я. Лорам считает, что выбор названия для пьесы легко объясняется, исходя из этой концепции. Казалось бы, логичнее было назвать драму «Алкмена». Но Кайзер выбирает другой заголовок – «Дважды Амфитрион». Это происходит потому, что «именно Амфитрион спасен божественным вмешательством»[12]. Но вмешательством не в античном понимании, а проникновением бога в человеческую душу, приводящим к внутреннему перерождению героя.

Обратимся к тексту пьесы, чтобы подробнее рассмотреть некоторые из выдвинутых тезисов, разобрать структуру драмы и составить более полное представление о героях и проблематике.

«Дважды Амфитрион» – первая пьеса Кайзера, написанная в стихах. Ее нельзя отнести к экспрессионистским произведениям драматурга потому, что это культурное явление имеет свои временны́е рамки, но экспрессионистская эстетика в некоторой мере присутствует и в этой пьесе. Она выражена, в первую очередь, в типичных для этого художественного направления идеях об уничтожении людей и появлении нового человека, в подчеркнутом «равнодушии к социальности»[13], которое выказывает Алкмена и, конечно, в мрачном колорите драмы.

Главной же темой пьесы является противопоставление человеческой любви судьбе. Именно она изменяет все, что уже было предначертано свыше. Уникальность чувства Алкмены Кайзер отмечает в письме к своей дочери Сибилле: «Не забывай: любовь так редка – так чудовищно редка, что среди миллионов едва ли один может рассчитывать ее повстречать. Я написал об этом в “Амфитрионе” и создал Алкмену уникальной личностью»[14].

«Дважды Амфитрион» состоит из 5 актов, но не разбитых на сцены или картины. Такая почти классическая структура не типична для произведений Кайзера. Большая часть его пьес состоит из 2–3 актов. Действие происходит в Древней Греции, в городах Фивы и Фарсала, а также в горах близ последнего.

Пьеса открывается экспозицией. Она составляет большую часть 1 акта. Сначала из разговора служанки с вестником, вернувшимся

[9] Loram I. C. Georg Kaiser's swan song: «Griechische Dramen» // Monatshefte: A journal devoted to the study of German language and literature, 1957, № 1. P. 23.

[10] Kaiser G. Der Brief an Frida Haller. 30.3.1943 // Kaiser G. Op.cit. S. 856.

[11] Ibidem.

[12] Loram I. Op cit. P. 27.

[13] Штеффенс В. Драматургия // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Под ред. Л. Ришара. М., 2003. С. 225.

[14] Kaiser G. Der Brief an Sibylle Kaiser. 14.11.1943 // Kaiser G. Op.cit. S. 936.

из Фарсалы, становится ясно, что Алкмена, а вместе с ней и все обитатели дворца, уже давно ждут послания от Амфитриона.

Молодая служанка.
Тебя так ждут! Ты должен это знать.
Старались мы не шелохнуться, чтобы
Звук лишний не раздался вдруг. Ах, нам
Казалось: хватит даже пустяка.
Полета мухи лишь, что сорвалась
И начала бессмысленно кружиться.
Жужжанья тихого,
жжж-жжж, жжж-жжж[15].

Затем вестник рассказывает Алкмене о том, как прошло его путешествие, об отказе Амфитриона принять его и возвращает Алкмене нераспечатанное послание.

Вестник.
Мне было сказано, что
полководец наш,
Амфитрион, того лишь
будет слушать,
Кто о падении Фарсалы сообщит![16]

Из трагического рассказа Алкмены становится известной история свадебного пира, а вместе с ней и завязка пьесы. Военачальники преподнесли своему полководцу поистине царский подарок – роскошные доспехи, при взгляде на которые Амфитрион потерял голову.

Алкмена.
Но только лишь Амфитриона взор,
В нем в миг то отразилось, что
блестело
Пред ним, могу я предать словами.
Казалось, что глаза его желают
Шарами стать, от век
освободившись.
Нет, прежде я не знала, что зарницы
Метать умеют человека взоры[17].
Но видела я искры, что способны
Обжечь саму плоть жизни, и подняв
Ладонь к глазам, хотела
защититься[18].

Не дожидаясь окончания свадебного пира, Амфитрион умчался завоевывать Фарсалу, оставив свою юную жену девственной. Здесь Кайзер поднимает тему ослепления войной, которая после некоторого развития получит неожиданное разрешение в финале.

После этой сцены становится ясным одно принципиальное отличие драмы «Дважды Амфитрион» от всех предыдущих разработок рассматриваемого сюжета, да и от самого мифа тоже. Брак Амфитриона и Алкмены не существует как таковой. Кайзер показывает безответную, но при этом безграничную любовь покинутой девушки, а не счастливую семейную пару, временно разлученную волей обстоятельств, как это было раньше. Таким образом, сам смысл мифа изначально оказывается изменен. Если раньше Амфитрион и Алкмена были вынуждены решать сложную головоломку, и неверный ответ грозил им разлукой, то теперь Алкмена пытается завоевать любовь своего мужа.

«Абсолютная любовь и самоотверженность Алкмены привлекают божественное и приносят его на землю»[19]. Молитва отчаявшейся женщины, решившей молиться, не вставая с колен, до возвращения мужа, ее просьба вернуть Амфитриона «бедным и презренным, как козьи пастухи»[20], оказывается услышанной. Зевс является к Алкмене в обличье Амфитриона, переодетого пастухом. Здесь Кайзер опять-таки отступает от традиций: не отец богов решил почтить своим присутствием земную женщину и

[15] Kaiser G. Zweimal Amphitryon // Amphitryon: Plautus, Moliere, Dryden, Kleist, Giraudoux, Kaiser. München; Wien: Albert Langen; Georg Müller, 1964. S. 365. (Здесь и далее перевод мой. – А.В.)

[16] Ibid. S. 370.

[17] Для сравнения, реплика Меркурия Амфитриону у Клейста:
Меркурий.
<. . . > Когда бы взгляды злобные кусались,
Меня бы разорвал он на куски!
(Клейст Г. фон. Амфитрион. // Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи. М.,1977. С. 249.)

[18] Kaiser G. Zweimal Amphitryon. S. 373.

[19] Köpke W. Georg Kaisers Dramen nach 1938: Gegenentwurf zum Leben // Georg Kaiser / Hrsg. A. Pausch, E. Reinhold. S. 215.

[20] Kaiser G. Zweimal Amphitryon. S. 376.

подарить ей божественного ребенка, а любовь и отчаяние человеческого существа спровоцировали его появление.

После волшебного появления псевдо-Амфитриона в столбе дыма, любовь Алкмены достигает апогея. Она не только не отворачивается от пастуха, одетого в дурно пахнущие шкуры и подпоясанного веревкой, но начинает стыдиться своего поступка.

Алкмена.
Лишен окажешься оружья блеска
Ты завтра, запретил приказом бог
Тебе, чтоб смог меня ты навестить
В обличье пастуха, что коз пасет,
Кто меньше, чем ничто[21].

Во втором действии идет развитие военной темы. Недовольный тем, как была завоевана Фарсала (помогла хитрость со стадом коз), Амфитрион решает отправиться в горы – покорять неизвестные доселе народы. Он одержим войной. И его безумие достигает апогея. Перед нами уже не человек, а почти что сам бог войны, образ которого описан в лучших экспрессионистских традициях.

Амфитрион.
Хочу еще вдохнуть я этот чад.
Он на меня струится, даже слаще,
Чем ароматы миндаля иль смол,
Которые вдыхает Зевс, как жертву.
Здесь дым горящих балок перемешан
С иным, что так ласкает ноздри мне.
О! Это человечина горит!
Кто хоть однажды насладился этим
Прекрасным ароматом, тот всегда
Стремиться будет вновь его вдохнуть[22].

Этому эгоистичному, беспринципному чудовищу Кайзер противопоставляет совестливый человечный хор военачальников, которые хотят вернуться домой в Фивы. Силы, конечно же, не равны, и после обвинений Амфитриона хору ничего не остается, как согласиться и остаться ожидать возвращения полководца из разведки.

Амфитрион.
Как вы решились с толку сбить меня,
Преподнеся доспехи, что мой взор
Отворотили от всего другого?
Я видел только шлем и щит, копье
И меч, блиставший ярко предо мною[23].

Надо думать, что здесь в происходящее уже вмешивается Зевс, намеренно продлевающий ослепление полководца, чтобы подготовить ему достойное наказание. В пользу этой догадки говорит и то, что в шатре Амфитриона волшебным образом оказываются все атрибуты козьего пастуха: фляга, сумка, веревка, посох, подходящая шкура, – герою стоит лишь решить отправиться в горы в таком обличье.

Пока Амфитрион блуждает по неразведанной местности, Зевс, так и не снимая шкур, садится с Алкменой за пиршественный стол. Женщина пребывает в блаженном экстазе. Ей слабо верится, что происходящее не сон. А хор старцев интересует другой вопрос: где же полководец оставил свое войско? Они по очереди задают вопросы, позволяющие выяснить все новые подробности о происшедшем. Зевс рассказывает старцам искаженную правду. Как любовь Алкмены находит отражение в воинственном ослеплении ее мужа, так и разговор в шатре полководца зеркально показан в рассказе бога.

[21] Ebenda. S. 379.

[22] Ibid. S. 382.

[23] Ibid. S. 386.

Зевс.
Они убили бы меня. Лишь хитрость
Позволила мне избежать расправы.
Я согласился в горы их вести,
Чтобы подняться к землям незнакомым.
Хотели мы уж утром, на рассвете
Напасть, не медля более ни дня!
Но, козьим пастухом переодетый,
В тот день уже спешил к вам в Фивы я[24].

Пока хор старцев решает, что же делать дальше и выбирает посланников к взбунтовавшемуся войску, а хор женщин сетует на судьбу своих мужей, Зевс дарит Алкмене потерянную первую ночь. Теперь свадебная церемония, и в самом деле, завершена.

В 4 акте действие достигает кульминации. Старцы, военачальники и сам Амфитрион встречаются в палатке полководца. Амфитрион признан виновным, никакие доказательства не способны переубедить хор старцев и военачальников. Как преступника сопровождают его в Фивы, где должен состояться публичный суд.

Несмотря на то, что в драме 5 актов, все они различны по длине. Первый и последний превосходят по размеру три центральных. Возможно, этим Кайзер хотел подчеркнуть большую значимость событий 1 и 5 действия: мольбы Алкмены, явления Зевса и помилование человечества.

В 5 акте на рыночной площади идет суд. Амфитрион яростно отбивается от обвинений старцев и военачальников. Затем на сцене появляется Алкмена. Кайзер делает, на первый взгляд, такой же ход, что и Кляйст. Но, на самом деле, все иначе. Если Алкмена из романтической пьесы должна выбрать между двойниками, то Алкмена в драме XX века приходит выдвинуть обвинение против мужа. Она обвиняет Амфитриона в том, что он «отказывается быть тем, кем был»[25]. А когда полководец отказывается признать ребенка, которого ждет его жена, она, как и героиня трагикомедии Ж. Жироду «Амфитрион-38», грозится убить и себя, и плод одним ударом меча.

В сложившейся безвыходной ситуации Зевс не появляется сам. Он, как могло бы быть и в древнегреческой трагедии, приходит только после мольбы, обращенной к нему. К небу обращается Амфитрион. Судя по всему, Кайзеру было важно это обращение героя к богу, как и его последующая готовность принять наказание. В этом есть что-то созвучное финалу комедии Плавта «Амфитрион», в которой Амфитрион так же безропотно покоряется воле богов и даже рад этому.

В финальной сцене драматург дает совершенно неожиданную трактовку образа Зевса. Оказывается, олимпийские боги – пацифисты. Несмотря на то, что такая идея противоречит древнегреческой мифологии, она выглядит убедительно в контексте этой драмы. Более того, такой подход делает Зевса близким христианскому богу, наславшему на землю всемирный потоп, уничтоживший погрязшее в грехах человечество.

Зевс.
Убийством смерть позоря, воевали
Вы лицемерно, говоря, война –
Занятие достойное мужчины.
Но слушать говор битвы и победы
Кровавый, и смотреть, как на земле
Триумф над братом справил брат и, в клочья
Разодраны, валяются тела,
Богам противно. Ваше поколенье –

[24] Ibid. S. 400.

[25] Ibid. S. 423.

Сколь вероломно, столь обречено.
И время ваше вышло. Это было
Богами на совете решено[26].

Но именно самоотверженная любовь Алкмены, которую познал сам отец богов, удерживает его от расправы. С Зевсом происходит трансформация, похожая на ту, что случилась с Юпитером в пьесе Жироду. Алкмена так описывает ее в своей финальной реплике: «Он богом был. Теперь он человек»[27].

Зевс обрекает Амфитриона на скитания в обличье козьего пастуха до рождения божественного ребенка. И что-то человеческое проглядывает в этом решении, дарующем покой той женщине, через которую «он стал человечным»[28]. Гераклу же суждено очистить землю от зла, прекратить войны. Как это ни странно, панацеей в данном случае Кайзер считает Олимпийские игры, которые и должен организовать будущий герой. Я. Лорам пишет, что драматург придерживался изречения «В здоровом теле – здоровый дух», но ранее не упоминал об этом в своих произведениях[29].

Геракл, так и не родившийся в драме «Дважды Амфитрион», – «последнее кайзеровское воплощение нового человека; он принадлежит времени, в которое божественная составляющая человека (любовь Алкмены) преодолела низменные инстинкты (военное высокомерие, страстное влечение к власти, эгоцентризм какого-то Амфитриона)[30]». То, что младенец так и не появляется на свет, заставляет пересмотреть кажущийся на первый взгляд оптимистичным финал. Действительно ли Кайзер еще верит в возможность обновления человечества, пусть даже и с помощью божественного вмешательства, или же он уже считает эту идею утопией?

Драма «Дважды Амфитрион» вобрала в себя весь художественный опыт, накопленный Кайзером за десятилетия творчества. Полная отличительных особенностей самых разных художественных течений, относящихся как к XX веку, так и к более ранним историческим периодам, эта пьеса, тем не менее, не похожа ни на одну из ранее созданных драматургом. Наряду с драмами «Пигмалион» и «Беллерофонт», пьеса «Дважды Амфитрион» наглядно показывает, насколько далеко ушел Кайзер от несложных фарсов и комедий, с которых начинал, и каких вершин достиг к концу жизни. Недаром некоторые исследователи называют последнюю трилогию драматурга его лебединой песней…

Пьеса «Дважды Амфитрион» впервые была поставлена при жизни Кайзера в Шаушпильхаус (Schauspielhaus), в Цюрихе. Премьера состоялась 29 апреля 1944 года. Драматург по независящим от него причинам постановки так и не увидел. Он не получил разрешения на въезд в кантон Цюрих.

Спектакль поставил известный режиссер Леопольд Линдтберг (Leopold Lindtberg, 1902–1984), в 1920-е годы работавший с Эрвином Пискатором. Декорации выполнил крупный театральный художник Тео Отто (Teo Otto, 1904–1968), работавший с Брехтом. Композитор – Пауль Буркхард (Paul Burkhard, 1911–1977). Главные роли исполняли: Зевс – Вольфганг Лангхофф (Wolfgang Langhoff, 1901–1966), Амфитрион – ученик Рейнхардта, Лукас Амман (Lukas Ammann), Алкмена – Маргарете

[26] Ibid. S. 427.

[27] Ibid. S. 428.

[28] Koepke W. Op. cit. S. 216.

[29] Loram I. C. Op. cit. P. 28.

[30] Kenworthy B. J. Die Dramen 1928-1945: Apotheose der Subjectivitaet // Georg Kaiser / Hrsg. A. Arnold. Stuttgart: Klett, 1980. S. 138.

Фрис (Margarethe Fries). Эта постановка – отнюдь не рядовое явление в истории театра. Наряду с некоторыми другими спектаклями Цюрихского театра она является ярким примером работы немецких эмигрантов-антифашистов в Швейцарии.

Сделанная практически без спецэффектов, постановка вызвала противоречивые отзывы – от восторженных до остро критических. Претензии высказывались не только в адрес спектакля, но касались и самой пьесы.

Рецензент газеты «Нойе Цюрхер Нахрихтен» утверждает, что актеры «испытывают затруднения с полноценным использованием имеющихся драматических средств»[31], поскольку пьеса не подразумевает эмоционального исполнения. По его мнению, «публика в духовном мире этого “играющего с мыслью” Георга Кайзера оставалась достаточно холодной и тосковала по вздохам горячих актеров»[32].

Сама постановка наиболее подробно разобрана в статье известного критика 1920–1930-х годов и автора первой монографии о Георге Кайзере Бернхарда Дибольда[33]. Вначале, анализируя пьесу, автор приходит к выводу, что одна из главных ее особенностей – наличие двух миров: реального, бытового, и иллюзорного, мифического. По мнению Б. Дибольда, даже если Линдтберг и увидел оба эти плана, передать он их в полной мере не смог. Это касается как режиссуры, так и исполнения. Журналист отмечает: «Тон речи также остался слишком соответствующим нашему повседневному миру – слишком речитативным и сухим, – как оперный текст без музыки, который, однако, звучал, как ямбы. И когда Алкмена в чистом облике Маргарете Фрис вышеуказанным тоном с достоинством обнаруживала любовь бога, то она действовала только в рамках представлений повседневного сознания, не теряясь в ночных грезах»[34]. Бытово выглядел даже одетый в античную маску певец, «который подавался не как сказитель, а как вполне реалистичный оратор»[35].

За весь спектакль Линдтбергу, по мнению Б. Дибольда, удалось всего лишь дважды достичь соответствующей пьесе глубины: «<…> в конце второго акта Амфитрион через распахнутый шатер спустился с холма не в открытую даль, а прямо во дворец в Фивах, чтобы в душе своего божественного двойника отыскать свое лучшее Я. Также игра достигла глубины в расставании Амфитриона с Алкменой»[36].

Никоим образом не умаляя актерского таланта исполнителей, Б. Дибольд, однако, пишет и о том, что «Лангхофф был слишком мало похож на любовника, а Амман – на солдата, и оба так же не были настроены на создание образов, излучающих сказочные флюиды»[37].

Об этом же несоответствии актеров кайзеровским персонажам говорит и рецензент газеты «Тагес-Анцайгер»: «… восприятие было бы иным <…> при другом составе, когда вместо Лангхоффа <…> и Аммана <…> нашли бы двух единообразных партнеров»[38]. Речь идет о слишком разной манере актерской игры.

Этот журналист, как и Б. Дибольд, отмечает и излишнее «снижение» материала, сделанное режиссером: «Неприятное яркое освещение первой картины, небольшой размер сцены, которые даже мы воспринимали не иначе, как тормоз,

[31] *nn. Zweimal Amphitryon: Georg Kaiser – Uraufführung // Neue Zürcher Nachrichten, 1944, 3. Mai.*

[32] *Ibidem.*

[33] *Diebold B. Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankfurt/Main: Frankfurter Verlags-Anstalt A. G., 1924.*

[34] *Diebold B. Uraufführung v. Georg Kaisers „Zweimal Amphitryon“ // Die Tat. 1944. 2. Mai.*

[35] *Ibidem.*

[36] *Ibidem.*

[37] *Ibidem.*

[38] *B. K. „Zweimal Amphitryon“: Uraufführung im Schauspielhaus // Tages-Anzeiger. 1944. 1. Mai.*

[39] *Ibidem.*

мешали, слова не хотели звенеть, и – что мы, вправду, вынуждены поставить в упрек Линдтбергу – страх перед неизбежным пафосом слишком снизил накал кайзеровских ямбов»[39]. Что касается сценического пространства, то и сам Кайзер настаивал на том, что пьеса должна идти на большой сцене[40].

Остальные рецензенты отнеслись к цюрихской постановке менее критично, посчитав ее в целом несомненным успехом. Например, журналист газеты «Дер Бунд» пишет: «В Шаушпильхаус в Цюрихе на долю пьесы выпала исключительная постановка, которая внесла такой же вклад в большой успех в заполненном до отказа зале, как и принципиальный выразительный финал пьесы. В постановке Леопольда Линдтберга все было сыграно очень сдержанно и убедительно, а декорации Тео Отто дали ямбическому языку настоящий пространственный резонанс»[41]. А рецензент из «Фольксрехт» замечает: «… временами ощущаешь себя очутившимся в гимническом цикле <…> созданная композиция декорации (Тео Отто) в своей замкнутости и суровости напоминает этрусские фризы»[42]. В «Дер Ландботе» говорится о великолепной игре исполнителей, как главных, так и второстепенных ролей[43]. Анонимный рецензент из «Цюрихзее-Цайтунг» упоминает и о том, что «музыка Пауля Буркхарда дала мифически-волшебным моментам соответствующие акценты»[44].

К сожалению, противоречивые рецензии и отсутствие подробного описания декораций и актерской игры не позволяют нам составить внятное представление о том, как именно соотносилась постановка с пьесой Кайзера. Однако, судя по резонансу, спектакль этот, безусловно, заслуживает внимания.

В период 1945–1960 годов драма «Дважды Амфитрион» была поставлена в Германии дважды. В театре Ландесбюне Захсен-Анхальт (Landesbühne Sachsen-Anhalt) города Халле (Заале) премьера состоялась 21 февраля 1950 года; в Ландстеатэр Вюртемберг (Landstheater Württemberg) в Тюбингене – 10 января 1952 года[45].

При жизни драматурга многие его пьесы ставились во Франкфуртском Ноес Театэр (прозванном Театром Кайзера) режиссером Артуром Хельмером. К сожалению, в наше время пьесы Кайзера незаслуженно забыты. Первостепенная причина этого, вероятно, в сложности постановки его многофигурных театральных полотен. Вообразить спектакль по любой пьесе этого драматурга без грамотно построенных массовых сцен невозможно. А это сложная задача даже для опытного режиссера. Толпа – в том или ином варианте – неотъемлемый атрибут драматургии Кайзера.

Однако пьеса «Дважды Амфитрион» интересна и сегодня. Гуманистическая драма, демонстрирующая, что люди должны оставаться людьми вне зависимости от обстоятельств и социального положения, сохраняет актуальность поднимаемых в ней проблем. Но пьесы Кайзера на современную сцену пока не попадают. Даже если в Германии к юбилеям драматурга и ставят некоторые из его пьес, то без особого успеха.

[40] *Kaiser G. Der Brief an Alma Staub. 8.11.1943 // Kaiser G. Op. cit. S. 930–931.*

[41] *E. Br. Zweimal Amphitryon: Georg Kaiser – Uraufführung in Zürich // Der Bund., 1944, 2. Mai.*

[42] *Bg. Georg Kaisers „Zweimal Amphitryon“ im Schauspielhaus // Volksrecht., 1944, 6. Mai.*

[43] *H. L. Schauspielhaus Zürich: Zweimal Amphitryon // Der Landbote. 1944. 19. Mai.*

[44] *Anonym. Theater: Eine Uraufführung im Schauspielhaus Zürich .Zweimal Amphitryon. (29. April) // Zürichsee-Zeitung., 1944, 2. Mai.*

[45] *Shaw L. R. Georg Kaiser auf der deutschsprachigen Bühne 1945–1960 // Maske und Kothurn, 1963, № 9. Heft 1. S. 83, 85.*

Башинджагян Натэлла Захаровна
Театровед, критик, литературный переводчик. Старший научный сотрудник отдела стран Центральной Европы ГИИ. По окончании аспирантуры МГУ им. М. Ломоносова защитила кандидатскую диссертацию по истории польского театра 1920–1930-х годов «Эстетика, драматургия, сценическая практика». Автор книг «Беседы о театре социалистических стран» (1982), «Гротовский. От Бедного театра к искусству-проводнику» (2003), «Театр Леона Шиллера. Режиссер и его время» (2006), а также почти двухсот статей в коллективных монографиях, научно-исследовательских трудах, художественных изданиях и театральных журналах. Награждена юбилейной медалью Леона Шиллера, которую присуждает Союз польских артистов театра и кино (SPATiF) иностранным исследователям польского театра. Заслуженный деятель культуры Польши, награждена двумя польскими орденами – «Знак Почета» (1973) и «Крест за заслуги перед Польской Республикой» (1999).
Контакты: 8(495) 445-12-42

Березкин Виктор Иосифович
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела театра ГИИ, автор более 350 статей и 33 книг (из них 9 – под грифом ГИИ). В том числе, 6 томов серии «Искусство сценографии мирового театра» (первые три книги удостоены премии Москвы, 2003). Разрабатывает новое направление в отечественном и зарубежном искусствознании, посвященное изучению «театра художника» как особого вида сценического творчества. Кураторские проекты: «Наш Чехов». Экспозиция СССР на Пражской Квадриеннале сценографии (1987, Золотая медаль); Театрально-художественная акция «Большой театр в Большом манеже» (2001, Государственная премия РФ); «Наш Чехов. Двадцать лет спустя». Экспозиция России на Пражской Квадриеннале сценографии (2007, главный приз «Золотая Трига»).
Контакты: e-mail: beriozkin@list.ru

Берлова Мария Сергеевна
Аспирантка РАТИ (кафедра зарубежного театра, научный руководитель – А.В. Бартошевич) и Стокгольмского университета (кафедра истории театра и танца). Преподает в РАТИ историю театра и спецкурс по истории скандинавского театра.
Контакты: 109387 Москва,
ул. Люблинская,107–10, кв. 13.
8(916)751-00-71
e-mail: mashaberlova@yandex.ru

Вареникова Александра Михайловна
Аспирант кафедры зарубежного театра театроведческого факультета СПбГАТИ. Тема диссертации: «Пьесы на мифологические и легендарные сюжеты в творчестве Георга Кайзера и их сценическое воплощение на немецкоязычной сцене».
Место работы – Театральная лаборатория Вадима Максимова: заведующий литературной частью.
Контакты: 192239 С.-Петербург,
ул. Белградская 52–2–16;
+7(911)167-33-41;
e-mail: alexa.m.v@mail.ru

Гинкас Кама Миронович
Режиссер, заслуженный деятель искусств РФ, народный артист РФ. Лауреат Государственной премии РФ, премии К.С. Станиславского, премии М. Туманишвили, премий «Триумф», «Золотая маска», «Чайка», «Хрустальная Турандот».
С 1959 по 1962 годы учился в Вильнюсской консерватории (актерский факультет). В 1967 году закончил режиссерский факультет ЛГИТМиКа/ СПбГАТИ (мастерская Г. Товстоногова). Дебютировал в 1967 году спектаклем «Традиционный сбор» В. Розова в Рижском театре русской драмы (Латвия). В 1970–1972 годах возглавлял Красноярский ТЮЗ. Эти годы составили самую яркую страницу в истории театра.
В 1979 году поставил с В. Гвоздицким спектакль «Пушкин и Натали» (по письмам А.С. Пушкина,), который сделал безработного режиссера знаменитым и открыл ему наконец дорогу в лучшие московские театры.
С 1981 года живет и работает в Москве. Ставил (при О.Н. Ефремове) во МХАТе им. М. Горького, в Театре им. Моссовета. Сейчас работает только в МТЮЗе.
В 1980-е годы преподавал в ГИТИСе им. А.В. Луначарского, Школе-студии МХАТ и на Высших режиссерских курсах. В 1998 году руководил режиссерско-актерской лабораторией в

Шекспировском Королевском театре. В 2005 году выпустил режиссерский курс в Школе-студии МХАТ. Профессор Шведской театральной академии в Хельсинки.
Неоднократно выезжал за рубеж для чтения лекций, проводил мастер-классы в театральных школах Великобритании, США, Норвегии и Финляндии.
Вместе с Джоном Фридманом выпустил книгу «Provoking Theatre» (на англ. языке).
Контакты: e-mail: mtyz@mail.ru

Гудкова Наталья Валерьевна
Аспирантка РАТИ-ГИТИСа (кафедра зарубежного театра, руководитель Е.И. Струтинская)
Контакты: +7(903)784-95-63;
e-mail: incolours@gmail.com

Дзевульска Малгожата
Польский театральный критик и культуролог. Ее статья «Похититель огня» впервые была опубликована в варшавском журнале «Театр» («Teatr», 1992, №3). Позднее – с небольшими изменениями, учтенными в данном переводе, – вошла в ее книгу «Артисты-художники и паломники» (Małgorzata Dziewulska. «Artyści I pielgrzymi». Wrocław.1995).

Звенигородская Наталия Эдуардовна
Старший научный сотрудник Отдела театра ГИИ, заведующая редакцией театра и кино издательства «Большая Российская энциклопедия». Автор книги «Провинциальные сезоны Всеволода Мейерхольда. 1902–1905 гг.» (М. 2004). Регулярно выступает со статьями о театре и танцевальном искусстве в периодической печати. Переводит работы французских исследователей для журналов «Театр», «Сцена», «Театральная жизнь», альманахов «Мнемозина», «Вопросы театра» и др. Основные переводы: Мишель Сануйе. Дада в Париже. М. 1999; Беатрис Пикон-Валлен. Мейерхольд ставит «Пизанеллу» Габриеле д'Аннунцио// Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX в. Вып. 3/ Редактор-составитель В.В. Иванов. М. 2004; Франсуа Риккобони. Искусство театра// Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны. Документальная хроника. 1741–1750. Вып. 2. Ч. 2./ Составитель Л.М. Старикова. М. 2005; Беатрис Пикон-Валлен. «Лес», или «Ах, этот сон…». Заметки о репетициях «Леса» П. Фоменко в «Комеди Франсез». Март–апрель 2003 года// PRO SCENIUM/Вопросы театра / Составитель и ответственный редактор В.А. Максимова. М. 2006.
Контакты: e-mail: zvenataliya@yandex.ru

Казьмина Наталья Юрьевна
Театральный критик, историк театра, старший научный сотрудник отдела театра ГИИ, редактор сборников «Proscaenium/Вопросы театра» (2006, 2008), ответственный редактор журнала «Вопросы театра». 20 лет работала в журнале «Театр», с 2003 по 2008 годы – его обозреватель, с 2008 года – завлит театра «Эрмитаж». Печаталась в журналах «Вестник Европы», «Театральная жизнь» (составитель ряда номеров), «Современная драматургия», «Планета красота» в газетах «Московские новости», «Культура», «Общая газета», «Экран и сцена» и др. Автор-составитель книги М. Туманишвили «Введение в режиссуру» (2003), автор-составитель книги (совместно с П. Любимцевым) «Вахтанговская театральная школа» (2010). Лауреат премии им. А. Кугеля (2003).
Контакты: e-mail: kazminata@yandex.ru

Кретова Екатерина Георгиевна
Музыковед, журналист, музыкальный критик. Закончила Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (по специальности «теория музыки») и аспирантуру Московской государственной консерватории (по специальности «философия»). Печаталась в газетах «Коммерсант», «Русский курьер», «Новые Известия», «Версия», «Известия», «Неделя», журналах «Музыкальная жизнь», «Ритм», «ТВ Парк», «Театрал», «Планета Красота». С 1995 года – музыкальный обозреватель газеты «Московский комсомолец», заведующая литературной частью московского театра «Школа современной пьесы».
Контакты: e-mail: kretova@neglinka29.ru

Некрасова Инна Анатольевна
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства (театроведческий факультет) СПбГАТИ.
Контакты: 191028 С.-Петербург, Моховая ул., д.34;
193168 С.-Петербург, ул. Дыбенко, д.24, к.1, кв.84;
8(812) 588-92-77
e-mail: nekrassova-inna@mail.ru

Ногретт Катрин
Профессор истории и театральной эстетики Института театральных исследований университета Париж-3 – Новая Сорбонна, где в настоящее время руководит курсом «Искусства и медиа» при докторантуре. Также является шеф-редактором журнала «Registres», издаваемого Институтом театральных исследований (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle).
Среди основных публикаций: L'Esthétique théâtrale.

P. Armand Colin. 2000; Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain. P. Circé . 2004.
Контакты: e-mail: picon-vallin@ivry.cnrs.fr

Пикон-Валлен Беатрис
Ведущий научный сотрудник CNRS (Национального центра научных исследований), лаборатория ARIAS, Париж. Специалист по истории русского театра XX века, опубликовала много работ о Мейерхольде: переводы и теоретические труды, в том числе, книга «Meyerhold. Les voies de la creationtheatrale, vol. 17, CNRS editions, 1989», которая получила Премию критики и была переиздана 4 раза. Также ведет исследования в области истории европейской режиссуры, связей между искусствами (театр, видео, цирк, танец), интеркультурализма (Европа/Восток), проблем актерской игры. Руководит изданием трех театральных серий (CNRS editions «Arts du spectacle»; «TH XX» L'age d'Homme; Mettre en scène, Actessud).
Последние труды: «Meyerhold. 1917–1930». L'age d'Homme. 2009; «Ariane Mnouchkine». Actes Sud –Papiers. 2009.
Контакты: e-mail: picon-vallin@ivry.cnrs.fr

Плата Томаш
Родился в 1974 году. В настоящее время преподает в Театральной Академии в Варшаве, работал как редактор и журналист («City Magazine», «Machina»), писал для «Газеты Выборчей», журналов «Диалог» и «Didaskalia/Ремарки». Автор книг «Энди Уорхол на пути к театру», «Академия Движения», «Быть и не быть», а также автор идеи и редактор сборника «Стратегии публичные, стратегии личные. Польский театр. 1990–2005» (на польском и немецком языке).
Контакты: e-mail: kasiaosinska@poczta.onet.pl

Разгонникофф Жаклин
Историктеатра,специальность:Мольер,Театрэпохи Великой Французской революции, театр романтизма. Библиотекарь Библиотеки-музея Комедии Франсэз, заведующая архивом (1976–2006), член Ассоциации Антуана Витеза, театральный переводчик (древние языки, современный греческий и русский), член редколлегии издания «Cahiers Alexandre Dumas».
Последние публикации: Jacqueline Razgonnikoff. L'Esclavage des nègres, de Mme de Gouges. Edition annotée et présentée par Sylvie Chalaye et. Paris, L'Harmattan, 2006. (Coll. Autrement mêmes); Par Barry Daniels et Jacqueline Razgonnikoff. Patriotes, en scène. Le Théâtre de la République (1790–1799). Artlys, 2007; Théâtre de Chamfort. Ed. Lampsaque, 2009.
Контакты: e-mail: picon-vallin@ivry.cnrs.fr

Смирнов Илья Викторович
Российский журналист, публицист, музыкальный критик, историк. Один из основоположников и ключевых фигур так называемого «рок-андерграунда» 1980-х годов. Автор книги «Время Колокольчиков – жизнь и смерть русского рока» (1994), «Прекрасный дилетант: Борис Гребенщиков в новейшей истории России» (1999), «Либерастия» (2000), а также множества статей о театре, литературе, рок-культуре и современной демократии.
Контакты: e-mail: brickinthewall@mail.ru

Столяров Сергей Всеволодович
Режиссер и художник театра кукол. Окончил Политехнический институт в Харькове (1965–1970), Харьковский институт искусств (1970–1976). Работал в кукольных театрах Абакана, Барнаула, Луцка, Оренбурга, Петропавловска-Камчатского, Улан-Удэ. С 1993 по 2006 год был свободным художником. Ставил в театрах Великого Новгорода, Выборга, Краснодара, Лаппенрата (Финляндия), Москвы, Орла, Пловдива (Болгария), Санкт-Петербурга, Томска, Тулузы (Франция), Уфы, Харькова (Украина), Читы, Ярославля. С 2007 года – главный режиссер Театра куклы и актера им. Р. Виндермана. Осуществил более 130 постановок как режиссер и сценограф.
С 1978 года – участник многочисленных союзных и международных выставок сценографов. Лауреат Всероссийской национальной премии «Золотая маска» (1998); лауреат и дипломант крупнейших российских и международных фестивалей театров кукол; организатор и художественный руководитель лабораторий и фестивалей в Абакане и Улан-Удэ (1986–1991), а также мастер-классов по технике актера театра кукол в Царском Селе, Тулузе, Ставрополе, Абакане, Лаппенрата, Риге, Улан-Удэ (1992–2007).
Публиковался в журналах «Театральная жизнь», «Декоративное искусство СССР», «Кукарт» и местной российской и европейской прессе.
Преподавал в Харьковском институте искусств, Филиале СПбГАТИ в Царском Селе, Санкт-Петербургском университете (курс «Пространство театра»).
Заслуженный деятель искусств Республики Бурятия.

Контакты: 199178, С.-Петербург, 16 линия В.О. 47–30; 8(812)321-84-92;
e-mail: s-100liar@narod.ru; 100liarov@mail.ru

Фельдман Олег Максимович
Историк русского театра, кандидат искусствоведения, заведует в ГИИ Отделом изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда. Лауреат Государственной премии РФ (2000) и Премии Станиславского (2007).
Редактор «Наследия В.Э. Мейерхольда» (т. 1, 1998; т. 2, 2006, издание продолжается) и сопутствующих книг («Мейерхольд и другие», 2000; «В.Э. Мейерхольд. Лекции. 1918–1919», 2000 и др.). Для «Истории русского драматического театра» написал разделы о Пушкине (т. 2, 1977), о провинциальном театре 1860-х–1890-х гг. (т. 5, 1980; т. 6, 1982), о театральной жизни столиц в начале XX в. (т. 7, 1987), а также приготовил переиздание двух книг В.Н. Всеволодского-Гернгросса о русском театре от истоков до конца XVIII в., вошедшие в первый том этого издания. Написал разделы о драматическом театре для «Истории русской художественной культуры второй половины XIX в.» (т. 1, 1988) и «Очерков русской культуры XIX в.» (т. 6, 2002). Участвовал в подготовке шести книг театрально-критического наследия П.А. Маркова («О театре», т. 1–4, 1974–1977; «Книга завлита», 1976; «Книга воспоминаний», 1983). Автор книги «Судьба драматургии Пушкина» (1975). В качестве составителя, редактора и автора вступительных статей участвовал в изданиях «М.С. Щепкин. Жизнь и творчество» (т. 1–2, 1984), «Записки актера Щепкина» (1988), «"Горе от ума" на русской и советской сцене» (1987). Написал предисловие к «Дневникам В.А. Теляковского (т. 1, 1998).
Контакты: e-mail: om-feldman@yandex.ru

Чепуров Александр Анатольевич
Доктор искусствоведения, профессор кафедры русского театра СПбГАТИ. Руководитель творческо-исследовательской части Александринского театра. С 1989 по 2004 год был деканом театроведческого факультета Академии. Автор книг: «Александринская «Чайка» (2002); «А.П. Чехов и Александринский театр. 1889–1902» (2006). Ответственный редактор книжной серии «Библиотека Александринского театра», в которой вышло 12 книг, посвященных истории русского театра. Является редактором-составителем изданий: «Александринский «Ревизор» Валерия Фокина (2005) и «В. Фокин. Беседы о профессии» (2006). Автор главы в учебнике «История русского театра» (2005), около сотни статей в журналах и научных сборниках. Заслуженный деятель искусств РФ (2006), лауреат премии имени К.С. Станиславского (2009).
Контакты: e-mail: chepurov@tz14103.spb.edu

Черкасский Сергей Дмитриевич
Театральный режиссер, руководитель актерской мастерской, доцент Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, заслуженный деятель искусств РБ, кандидат искусствоведения.
Работал в театрах Петербурга и России, три года возглавлял Красноярский драматический театр им. Пушкина. Поставил около тридцати спектаклей, среди них пьесы Грибоедова, Островского, Шекспира, Шоу, Уайлдера, Мюссе, Эрдмана, Ануя. Снял фильм «Хмелита». Ставил спектакли в Эстонии, Великобритании, США, проводил мастер-классы по системе Станиславского более чем в пятнадцати театральных школах мира. В Петербурге спектакли С. Черкасского шли в Театре им. В.Ф. Комиссаржевской, Театре на Литейном, Театре Сатиры.
Печатался в «Театральной жизни», «Петербургском театральном журнале», автор книг «Валлентин Смышляев – актер, режиссер, педагог» и др., редактор и автор предисловия к книге своего учителя М.В. Сулимова «Посвящение в режиссуру».
Контакты: 8(812) 766-41-36 или 8(812) 315-08-70, +7(921)951-10-24;
e-mail: sergei@ST1676.spb.edu

Якубова Наталия Олеговна
Театровед, кандидат искусствоведения, работает в отделе искусства стран Центральной Европы Института искусствознания. В 1995–1998 годах работала редактором в журнале «Московский наблюдатель». Автор многочисленных публикаций по истории польской культуры, а также по истории театра Центральной и Восточной Европы после 1985 года. В настоящее время работает над монографией, посвященной последнему десятилетию в театрах России, Польши и Венгрии.
Контакты: e-mail: natalia_yakubova@mail.ru

Notes on contributors

Bashinjagyan Natella Zakharovna
Theatre historian, critic, translator. Senior Researcher at the Department of the Arts of Central European Countries, the State Institute for Arts Research. After taking a post-graduate course at Moscow State University she received PhD for her thesis on the Polish theatrical history of the 1920s to the 1930s (*The Aesthetic, the Plays, the Stage*). Author of: *Talks on the Theatre of the Socialist Countries* (1982), *Grotowski: From the Poor Theatre to Art As a Vehicle*(2003), *The Theatre of Leon Schiller. The Director and His Time* (2006) and of about 200 articles in academic collections, books on art and theatre magazines. Awarded the Leon Schiller Anniversary Medal by SPATiF (Polish Union of Theatre and Cinema Artists) which is given to foreign researchers in the Polish theatre. Honoured Culture Worker of Poland, awarded two Polish orders: the Badge of Honour (1973) and the Cross for Services Rendered to the Polish Republic (1999).
Contacts: +7(495)785-24-06

Berlova Maria Sergeevna
Post-graduate at RATA-GITIS (under A.V. Bartoshevich, Foreign Theatre Department) and Stockholm University (History of Theatre and Dance Department). Teaches European Theatre History and a course in Scandinavian theatre history at RATA.
Contacts: Moscow 109387, Lyublinskaya Street, 107, Block 10, Flat 13
+7(916)751-00-71
e-mail: mashaberlova@yandex.ru

Chepurov Aleksandr Anatolievich
Doctor of the Arts, Professor of the Department of the Russian Theatre, SPbGATI. Head of Artistic Research Department of the Alexandrinsky Theatre. In 1989–2004 was Dean of the Theatre Critics' Faculty of the Theatre Academy. Books: *The Alexandrinsky Seagull* (2002), *A. P. Chekhov and the Alexandrinsky Theatre, 1889–1902* (2006). Editor of the *Library of the Alexandrinsky Theatre* series (12 books on the history of the Russian theatre have been published). Editor and compiler of *The Alexandrinsky* Government Inspector *by Valery Fokin* (2005) and *V. Fokin. Conversations About the Profession* (2006). Author of a chapter in *The History of the Russian Theatre* (2005), about 100 articles in magazines and academic publications. Honoured Artist of the Russian Federation (2006), Stanislavsky Prize winner (2009).
Contacts: e-mail: chepurov@tz14103.spb.edu

Dziewulska Malgorzata
Polish theatre critic and expert in culture studies. Her article 'The Fire-Stealer' was first published in *Teatr* magazine (Warsaw,1992, No.3) and later, with small alterations, became part of her book *Artysci i pielgrzymi* (*Arists and Pilgrims*), Wroclaw, 1995. This later version is published in the present collection.

Feldman Oleg Maximovich
Russian theatre historian, PhD, Head of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication, the State Institute for Arts Research. State Prize of the Russian Federation (2000) and Stanislavsky Prize (2007).
Editor of *V. E. Meyerhold Heritage* (v.1, 1998; v. 2, 2006, work in progress) and relevant books (*Meyerhold and Others*, 2000; *V. E. Meyerhold. Lectures, 1918–1919*, 2000, etc). For *History of the Russian Provincial Drama Theatre*: chapters on Pushkin (v. 2, 1977), provincial theatre of the 1860s to 1890s (v.5, 1980; v.6, 1982), theatrical life in the two capitals in the early 20th century (v.7, 1987). He also prepared for re-publication two books by V.N. Vsevolodsky-Gerngross about the Russian theatre from its origins to the end of the 18th century; these were included in volume 1 of *History…* Chapters on theatre in *History of the Russian Arts in the Second Half of the 19th Century* (v.1, 1988) and *Essays on 19th-Century Russian Culture* (v. 6, 2002). Took part in preparing the publication of theatre critic P.A. Markov's heritage in 6 books (*On Theatre*, vv. 1–4, 1974–1977; *A Literary Manager's Book*, 1976; *A Book of Recollections*, 1983). Author of *The Fortunes of Pushkin's Plays* (1975). As compiler, editor and author of introductory articles took part in: *M. S. Shchepkin. His Life and Art* (v. 1–2, 1984), *Actor Shchepkin's Notes* (1988), Woe from Wit *on the Russian and Soviet Stage* (1987). Wrote 'Introduction' in *V. A. Telyakovsky's Diary* (v. 1, 1998)
Contacts: e-mail: om-feldman@yandex.ru

Ginkas Kama Mironovich
Director, Honoured Artist of the Russian Federation (1997), People's Artist of Russia (2003). For 3 years was a student of Vilnius Conservatory (Acting Faculty). Graduated from the Leningrad Theatre Institute (SPbGATI), the Directing Faculty (workshop by G. Tovstonogov) in 1967. In 1970–1972 – Artistic Director of the famous Krasnoyarsk Young People's Theatre.
More than 30 years lives and directs in Moscow (the Chekhov Moscow Art Theatre, the Mossovet Theatre, the Moscow Young People's Theatre). He taught at RATA-GITIS, at the Moscow Art Theatre School, at the Moscow Higher Directing Courses. Had the Master Class in Finland, US, Great Britain, Norway, etc. Professor of Sweedish Theatre Academy in Helsinki.
Awards: State Prize of the Russian Federation, the Moscow Prize, the Stanislavsky International Prize, the Prize of M. Tumanishvili, the Prizes «Triumfh», «Golden mask», «Seagull» and «Crystal Turandot».
With Gohn Freedman has written the book *Provoking Theatre*.
Contacts: e-mail: mtyz@mail.ru

Gudkova Natalia Valerievna
Post-graduate at RATA-GITIS (Foreign Theatre Department)
Contacts: +7(903)784-95-63;
e-mail: incolours@gmail.com

Kazmina Natalya Yurievna
Theatre critic and historian, Senior Researcher at the state Institute for Arts Research (Theatre Department), editor of *Proscenium/Voprosy Teatra* (2007, 2008), editor of *Voprosy teatra* magazine. She worked with *Teatr* magazine for 20 years, in 2003–2008 was a reviewer there, since 2008 – literary manager of the Hermitage Theatre. She has written for many magazines: *Vestnik Yevropy, Teatralnaya Zhizn* (compiler of a number issues), *Sovremennaya Dramaturgia* as well as newspapers: *Moskovskiye Novosti, Kultura, Obshchaya Gazeta, Ekran i Stsena* and others. Compiler of *An Introduction to Directing* by M. Tumanishvili (2003), author, compiler (with P. Lyubimtsev) of *The Vakhtangov Drama School* (2010). Winner of the A. Kugel Prize.
Contacts: e-mail: kazminata@yandex.ru

Kretova Yekaterina Georgievna
Musicologist, journalist, music critic. Trained at the Gnesins State Musical-Pedagogic Institute (theory of music) and took a postgraduate course at the Moscow State Conservatoire (studying philosophy). Published her articles in newspapers (Kommersant, Russian Courier, New Izvestia, Versia, Izvestia, Nedelya), and magazines (Muzykalnaya Zhizn, Ritm, TV Park, Teatral, Planet Beauty). Since 1995, music reviewer of the Moskovsky Komsomolets newspaper, literary manager of the School of the Modern Play Theatre (Moscow).
Contacts: e-mail: kretova@neglinka29.ru

Naugrette Catherine
Professor of History and Theatre Aesthetics at the Institute for Theatre Research, Paris University-3 – New Sorbonne, where she is Head of the Arts and Media course at the Doctoral Department. Chief Editor of *Registres* magazine published by the Institute for Theatre Research (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle).
Principal publications include *L'Esthétique théâtrale*. P., 2000*; Paysages dévastés*. *Le théâtre et le sens de l'humain*. P., 2004.
Contacts: e-mail: picon-vallin@ivry.cnrs.fr

Nekrassova Inna Anatolievna
PhD, Professor at SPbGATI (Department of Foreign Arts, Theatre Critics' Faculty).
Contacts: Mokhovaya Street, 34, St. Petersburg 191028;
Dybenko Street, 24, Block 1, Flat 84, St. Petersburg, 193168
8(812)5889277
e-mail: nekrassova-inna@mail.ru

Picon-Vallin Béatrice
Leading researcher at CNRS (National Centre for Scientific Research), ARIAS Laboratory, Paris. Expert in the history of the Russian 19th-century theatre, published a number of works on Meyerhold (translations and theoretical works) including *Meyerhold. Les voies de la creation théâtrale* , vol. 17, CNRS editions, 1989, which won the Critics' Prize and was reprinted four times. She also carries out research on the history of European stage direction, connections between the arts (theatre, video, circus, dance), on interculturism (Europe\East) and acting. Runs the publication of three theatre series (CNRS editions *Arts du spectacle; TH XX* L'age d'Homme; *Mettre en scène*, Actessud). Latest publications: *Meyerhold. 1917–1930*. P. 2009; *Ariane Mnouchkine*. P. 2009.
Contacts: e-mail: picon-vallin@ivry.cnrs.fr

Plata Tomasz
Born at 1974. At present teaches at the Theatre Academy, Warsaw, worked as a journalist: City Magazine, Machina, Dialog, Didaskalia (Remarks) magazines, Gazeta Wyborcza. Books: *Andy Warhol: Towards Theatre; The Academy of Movement*; *To Be and Not To Be*; the author of the idea and editor of *Strategies Public and Private. The Polish Theatre, 1990–2005*, a collection of essays (in Polish and German).
Contacts: e-mail: kasiaosinska@poczta.onet.pl

Razgonnikoff Jacqueline
Theatre historian; subjects: Moliere, theatre in the period of the Great French Revolution, theatre of romanticism. Librarian of Comedie-Francaise Museum Library, Head of the Library's Archive (1976–2006), a member ot the Antoine Vitez Association, theatre translator (classical languages, Modern Greek and Russian), a member of the editorial board of *Cahiers Alexandre Dumas*.
Contacts: e-mail: picon-vallin@ivry.cnrs.fr

Smirnov Ilya Victorovich
Russian journalist, polemicist, music critic, historian. One of the founders and key figures of the so-called

Notes on contributors

Notes on contributors

'rock underground' of the 1980s. Books: *Bells Time: the Life and Death of the Russian Rock* (1994); *The Wonderful Diletante: Boris Grebenshchikov in the Contemporary History of Russia* (1999); *Liberasty* (2000) numerous articles on theatre, literature, rock culture and contemporary democracy.
Contacts: e-mail: brickinthewall@mail.ru

Stoliarov Sergey Vsevolodovich
Puppet theatre director and designer. Graduate of the Polytechnic Institute, Kharkov (1965–1970), and the Kharkov Arts Institute (1970–1976). Worked as director and designer (over 130 productions) at dozens of puppet theatres in Russia and abroad (Finland, Bulgaria, France, Ukraine). Chief director of the R. Vinderman Puppet and Actor Theatre since 2007.
Since 1978 has participated in numerous scenography exhibitions in this country and abroad. The Golden Mask Festival prize-winner (1998), numerous awards at the major Russian and international festivals of puppet theatres; organizer and artistic director of laboratories and festivals in Abakan and Ulan Ude (1986–1991) and master classes in the puppet theatre actor techniques in a number of theatres in Russia and abroad (1992–2007).
Articles in various Russian and European magazines (including Teatralnaya Zhizn, Decorative Art in the USSR, Kukart) and newspapers.
Taught at the Kharkov Arts Institute, the St. Petersburg State Theatre Arts Academy (Tsarskoye Selo branch), St. Petersburg University (a 'Theatre Space' course).
Honoured Artist of the Buryat Republic.
Contacts: e-mail: s-100liar@narod.ru; 100liarov@mail.ru

Tcherkassky Sergei Dmitrievich
The Head of the Acting Studio in the St. Petersburg State Theatre Arts Academy, Russia. He holds Ph.D. for his research in the Russian school of theatre director's training in the 20th century. His practical work with students is esteemed not only in Russia but also in over fifteen drama schools of the world, his students got numerous awards as actors and directors including the Golden Mask Award (highest national theatre award in Russia). He is an Honoured Artist of Buryatia: the title was bestowed on him for teaching actors.
As a theatre director Sergei Tcherkassky staged plays in many Russian theatres as well as abroad (USA, Romania, Estonia). For three years he was Artistic director of the Pushkin Drama Theatre in Krasnoyarsk, three of his productions had a long run in St. Petersburg. His recent productions include *Measure for Measure* by Shakespeare and *Our Town* by T. Wilder at the Academy, *Duck Hunting* by A. Vampilov at RATA.
Prof. Tcherkassky's list of publications in Russian includes twenty titles. He has published *Valentin Smyshliayev – actor, director, teacher* about the First Studio member and Mikhail Chekhov's collaborator. He also paid a tribute to his teacher, professor Mar Sulimov by publishing and editing his book *Initiation into Directing*.
Contacts: 8(812)766-41-36 или 8(812)315-08-70,
+ 7(921)951-10-24;
e-mail: sergei@ST1676.spb.edu

Varenikova Aleksandra Mikhailovna
Post-graduate at SPbGATI (Theatre Critics' Faculty), her thesis is: *Plays on Mythological and Legendary Plots in the Work of Georg Kaiser and Their Interpetation on the German Stage*. Literary manager of the Vadim Maximov Theatre Laboratory.
Contacts: Belgradskaya Street, 52, Block 2, Flat 16
+7(911)673-341
e-mail: alexa.m.v@mail.ru;

Yakubova Natalia Olegovna
Theatre critic and historian, PhD, works at the Institute for Arts Research, the Department of the Arts of Central European Countries. In 1995–1998 worked as sub-editor in Moskovsky Nablyudatel (Moscow Observer) theatre magazine. Numerous articles on Polish cultural history and theatre of Central and Eastern Europe after 1985. Work in progress: a book on the theatre of Russia, Poland and Hungary in the last decade.
Contacts: e-mail: natalia_yakubova@mail.ru

Zvenigorodskaya Natalia Eduardovna
Senior Researcher at the Department of Theatre of the State Institute for Arts Research, Editor of Theatre and Cinema section at the *Big Russian Encyclopedia* Publishers. Author of Vsevolod Meyerhold's Province Seasons, 1902–1905 (Moscow, 2004). Regular features on theatre and dance in various periodicals. Translations of works by French researchers for magazines: *Teatr*, *Stsena* (*Stage*), *Teatralnaya Zhizn* (*Theatre Life*); almanacs: *Mnemosyne*, *Voprosy Teatra*, etc.
Contacts: e-mail: zvenataliya@yandex.ru

Аннотации

PRO НАСТОЯЩЕЕ

Мастер-класс

Кама ГИНКАС
«Здравствуй, трагедия! Давно тебя не видали»
Беседа с Натальей Казьминой
О последней премьере МТЮЗа, спектакле К. Гинкаса «Медея», и о том, что этому предшествовало.
Ключевые слова: Кама Гинкас, «Медея», Еврипид, Сенека, Ануй, Бродский, МТЮЗ

Новый театр, старая сцена

Екатерина КРЕТОВА
Русский мюзикл: my way…
Как ни странно, родословная «мюзикла по-русски» уходит в далекое прошлое. Об исторических корнях современного русского мюзикла и перспективах его развития размышляет музыковед Е. Кретова.
Ключевые слова: русский мюзикл, оперетта, «Нотр-Дам», «Чикаго», «Монте-Кристо»

Илья СМИРНОВ
Дети Гельминталя: групповой портрет в историческом интерьере
За 10 лет в нашей культуре многое изменилось, и то, что представлялось сначала досадным отклонением, проникшим в театр со стороны, в результате происков каких-то внешних сил, теперь стало общепринятым и едва ли не магистральным направлением развития. О некоторых вехах на этом «славном пути» сердито и страстно размышляет известный историк И. Смирнов.
Ключевые слова: «Дети Розенталя», Леонид Десятников, Владимир Сорокин

Наталия ЯКУБОВА
Культ рассказа
Заметки о поколении 1990–2000-х годов в восточноевропейской режиссуре. Одним из важных знаков этой режиссуры оказалось некое притупление чувствительности к тому, какие возможности эстетического обновления театра скрывает в себе работа с прозой. Количество постановок прозы, может быть, и не уменьшилось, однако, изменилось отношение к прозаическому слову.
Ключевые слова: Петр Фоменко, Сергей Женовач, Миндаугас Карбаускис, Иван Вырыпаев, Кирилл Серебренников, Кшиштоф Варликовский

Сценография

Виктор БЕРЕЗКИН
Александр Боровский
О работах известного театрального художника в сотрудничестве с режиссерами В. Фокиным, С. Женовачом и Л. Додиным.
Ключевые слова: Александр Боровский, Валерий Фокин, Сергей Женовач, Лев Додин, «Живой труп», «Двойник», «Ксения. История любви», «Захудалый род», «Три года»

Наталья ГУДКОВА
Сценический свет как средство художественной выразительности спектакля: основные этапы становления
Автор рассказывает о разнообразных способах использования осветительного оборудования в различные периоды истории театра. В чем разница между использованием свечного, газового и электрического оборудования? Каким образом режиссеры абсолютно разных способов мышления и стилей работали со светом на сцене? Для каких целей использовались различные устройства? Автор постарался объединить технические проблемы с животрепещущими проблемами театрального искусства и рассказать, как именно их разрешали разные театральные режиссеры.
Главная идея статьи – дать понять, как именно работает свет на сцене, что должен уметь режиссер для создания успешного представления и как взаимодействовать с художниками-осветителями. Из истории театра автор выбрал три личности, которые, с его точки зрения, являются самым ярким примером того, как именно надо режиссерам работать с художниками-осветителями. Эти имена хорошо известны читателям – Гордон Крэг, Адольф Аппиа и Макс Рейнхардт.
Ключевые слова: сценический свет, театральное осветительное оборудование, художник-осветитель, Гордон Крэг, Адольф Аппиа, Макс Рейнхардт

Год Гротовского

Натэлла БАШИДЖАГЯН
Глиняные голуби
Личные воспоминания театрального критика-полониста об одном из первых и мало известных спектаклей Е. Гротовского «Глиняные голуби».
Ключевые слова: Гротовский, «Глиняные голуби»

Томаш ПЛАТА
Быть и не быть
Глава из одноименной книги молодого польского театроведа, который спорит с известными исследователями творчества Гротовского, З. Осиньским и Л. Коланкевичем, предлагая иной, менее пафосный подход к анализу достижений Гротовского и более демократичное отношение к его личности. Перевод с польского Натальи Казьминой.
Ключевые слова: Гротовский, З. Осиньский, Л. Коланкевич, Театр-Лаборатория, достижения и открытия Гротовского

Малгожата ДЗЕВУЛЬСКА
Похититель огня
По мнению польского автора, лично знавшего Ежи Гротовского, его жизнь – одно из поразительных событий, какие приключились в Польской Народной Республике. Польский театровед и культуролог пытается проследить и проанализировать всю цепь метаморфоз Гротовского, особо останавливаясь на проблемах веры, отношении Гротовского к знакам и символам искусства на примере его спектакля «Apocalypsis cum frguris».
Ключевые слова: Гротовский, Театр-Лаборатория, «Дзяды», «Кордиан», «Акрополь», «Стойкий принц», «Apocalypsis cum frguris»

Сергей СТОЛЯРОВ
Мой Гротовский миф
Попытка русского режиссера и сценографа рассказать о «своем» Гротовском, о том, как опыт далекого и не известного ему лично польского реформатора повлиял на отдельно взятую судьбу и отношение к искусству.
Ключевые слова: Гротовский, Чесляк, Елена Ходунова, ритуальный театр, «Махабхарата» Брука

Натэлла БАШИНДЖАГЯН
Вместо послесловия
Известный переводчик Гротовского подводит итоги публикации «Вопросов театра», посвященной Году Гротовского.

PRO MEMORIA

Истоки, традиции, рифмы

Олег ФЕЛЬДМАН
«Волшебный край! Там в стары годы…»
В публикуемых разделах главы «Драматический театр», подготовленной для 14 тома «Истории русского искусства», рассматриваются актерское искусство и драматургия 1800-х годов как единый творческий процесс. Окончание. Начало см. в «Вопросах театра» № 3–4, 2009.
Ключевые слова: движение русского актерского искусства и драматургии в первое десятилетие XIX века.

Сергей ЧЕРКАССКИЙ
Йогические элементы системы Станиславского
В первой статье этого автора – «Станиславский и йога: опыт параллельного чтения» («Вопросы театра», 2009, № 3–4) – было оспорено мнение, отрицающее влияние йоги на Станиславского или полагающее это влияние кратковременным и скоро изжитым. В статье были кропотливо собраны упоминания йоги в текстах Станиславского разных лет, расшифрованы отсылки к йоге, не указанные самим Станиславским по цензурным причинам. В основе статьи лежало сравнение положений системы с книгами йоги Рамачараки, основного источника Станиславского. Вторая статья продолжает рассматривать воздействие йоги на практическую деятельность Станиславского по воспитанию актера. Детально проанализированы элементы системы, имеющие связь с учением йоги, – освобождение мышц, общение, лучеиспускание и лучевосприятие, излучение праны, внимание, видения. Особое внимание уделено взглядам классической йоги, Рамачараки и Станиславского на структуру бессознательной деятельности человека, включая его сверхсознание.

Ключевые слова: история театра, психотехника актера, педагогика актерского мастерства, Станиславский К.С., система Станиславского, Рамачарака, Аткинсон У.У., Гротовский Е., хатха-йога, раджа-йога, элементы системы, лучеиспускание, прана, сверхсознание, освобождение мышц, общение, внимание, видения, МХТ, Первая студия, Оперная студия

Беатрис ПИКОН-ВАЛЛЕН
Рождение режиссера.
К вопросу о предрежиссуре
О возникновении режиссуры в современном значении этого слова в Европе продолжают спорить. Пять лет назад участники международного семинара «Рождение европейской режиссуры. От предрежиссуры к новой творческой функции», организованного Б. Пикон-Валлен и В. Щербаковым в ГИИ, попытались внести некоторую ясность в этот вопрос. Этот семинар стал первым этапом программы по изучению истории рождения режиссера, новой фигуры в театральном пейзаже. Разговор об истоках этой профессии продолжается на страницах «Вопросов театра».
Ключевые слова: история европейского театра, режиссура, режиссер, «Комеди Франсез», Антуан, Свободный театр

Жаклин РАЗГОННИКОФФ
О зачатках режиссуры («mise en scène») в «Комеди Франсез» XVII–XIX вв.
Библиотекарь музея и заведующая архивом «Комеди Франсез» с тридцатилетним стажем, автор рассказывает о зарождении режиссуры на основании административных, коммерческих и технических документов, сохранившихся в богатейших архивных фондах «Комеди Франсез». В них отразились вехи истории сценического искусства в целом от эпохи Мольера до наших дней, совпадающие, за редким исключением, с историей самой «Комеди Франсез», начиная с 1680 года (даты ее основания Людовиком XIV), и до окончания ее монополии с принятием закона о свободе театров от 13 января 1791 года. Особенно богатые архивы сохранились именно за этот период.
Ключевые слова: режиссура, режиссер, «Комеди Франсез», Библиотека-музей «Комеди Франсез», Вольтер, Лекен

Александр ЧЕПУРОВ
Монтировочное мышление.
К истории формирования сценического текста спектакля
На примере французского и русского театра XVIII–XIX веков автор размышляет о предпосылках возникновения режиссуры как самостоятельного искусства в России на рубеже XIX–XX веков. Развитие постановочного искусства связано, в первую очередь, с умением организовать игровое пространство. Именно поэтому столь пристальное внимание испокон века в театре уделялось проблеме формирования материальной сценической среды. Однако со временем «монтировочное мышление» из прогрессивной тенденции превратилось в рутинный формализм, и потребовалось решительное его переосмысление деятелями МХТ, чтобы открыть дорогу режиссуре как самостоятельному виду искусства.
Ключевые слова: история европейского театра, режиссер, режиссура, МХТ, «Комеди Франсез», библиотека «Комеди Франсез», Лекен

Катрин НОГРЕТТ
«Искусство режиссуры» Луи Бек де Фукьера
Рождение режиссуры во Франции символично и в то же время вполне конкретно совпадает с рождением Свободного театра, основанного в 1887 году Андре Антуаном. Впервые административная и художественная ответственность оказались сосредоточенными в руках одного человека. Между тем, уже в 1884 году, за три года до рождения Свободного театра и основания Антуаном современной режиссуры, появился труд под названием «L'art de la mise en scène» с подзаголовком «Эссе о театральной эстетике». Его автором был Луи Бек де Фукьер. Это раннее эссе о режиссуре надолго останется единственным, изначально признающим режиссуру искусством, называющим ее искусством и рассматривающим с эстетической точки зрения. Это первый во Франции теоретический труд, посвященный режиссуре, и первое упоминание выражения «театральная эстетика».
Ключевые слова: Свободный театр, Антуан, Луи Бек де Фукьер, режиссер, режиссура

Аннотации

Европа и Россия

Ирина НЕКРАСОВА
Жанна д'Арк, героиня французской религиозной трагедии XVI–XVII веков
Статья посвящена самым ранним театральным интерпретациям образа национальной героини Франции. В контексте истории французского театра эпохи Ренессанса и классицизма рассмотрены такие пьесы, как «Трагическая история о деве из Домреми» Фронтона дю Дюка, одна из первых трагедий национальной тематики во Франции; «Трагедия о Жанне д'Арк» Ж. де Вире, «неправильная» трагедия времен формирования профессионального театра; интермедия из пастурали «Любовницы» Н. Кретьена де Круа; латинская трагедия иезуита Н. Вернуля «Иоанна Дарциа»; «Орлеанская дева» Ф. д'Обиньяка, значительное произведение классицистской сцены.
Ключевые слова: Жанна д'Арк, религиозная трагедия, французский театр, Ренессанс, классицизм

Мария БЕРЛОВА
Театральные скитания барона Армфельта
Статья о жизни фаворита шведского короля Густава III, который закончил свою жизнь в России, при дворе Александра I. Барон Армфельт был генералом шведской армии, а также актером, драматургом и режиссером в придворном театре Густава III. Эпоха правления Густава III, которого называют королем театра, была ознаменована рождением национального театра в Швеции. Король, сам актер, драматург и режиссер, известен как «отец-основатель» драмы на шведском языке. Придворную жизнь при Густаве III характеризуют всевозможные празднества, дивертисменты и карусели, устроителем которых и был Армфельт. Особое внимание в статье уделяется его пьесе «Случай делает вора» (1783). Сохранившиеся архивные материалы, а также старинные театральные постройки и действующая театральная машинерия XVIII века дали возможность автору статьи реконструировать густавианский придворный спектакль.
Ключевые слова: Армфельт, Густав III, национальный театр Швеции, придворный театр Густава III

Александра ВАРЕНИКОВА
«Дважды Амфитрион» Георга Кайзера. Христианизация древнегреческого мифа
Георг Кайзер, крупнейший представитель театрального экспрессионизма, в конце своего творческого пути разрешил одну из главных проблем начала XX века. Ему удалось возродить миф, вдохнув в него актуальное содержание. Речь идет о первой пьесе его трилогии, условно называемой «эллинскими драмами», «Дважды Амфитрион» (1943). Зевс, явившийся на землю, подобно карающему христианскому богу, из ветхозаветного становится новозаветным, всемилостивым и, спасая Афмитриона, дарует прощение всему человечеству. Все это – благодаря Алкмене. «Новым человеком», посланником господним, должен стать Геракл. В статье помимо анализа пьесы рассматривается ее связь с немецкой драматургической традицией, а также анализируется премьерная постановка «Дважды Амфитриона», состоявшаяся в Швейцарии в 1944 году.
Ключевые слова: Георг Кайзер, экспрессионизм, миф, Амфитрион, христианство

PRO Present

Master Class

Kama Ginkas,'Welcome, Tragedy! It's a Long Time Since We Saw You Last'.
Conversation with Natalia Kazmina
On Ginkas's latest production, *Medea*, and what preceded it.
Key words: Kama Ginkas, *Medea*, Euripides, Seneca, Anouilh, Brodsky, Moscow Young People's Theatre

New Theatre, Old Stage

Yekaterina Kretova. The Russian Musical: My Way…
Strange as it may seem, the genealogy of 'musical Russian style' goes back to the distant past. Musicologist Y. Kretova considers the origins and prospects of the contemporary Russian musical.
Key words: Russian musical, operetta, *Notre Dame*, *Chicago*, *Monte Cristo*

Summary

Ilya Smirnov,'Children of Helminthal: Conversation Piece in Historical Setting'
Much has changed in our culture including theatre in the past ten years, and what first looked as an annoying deviation caused by intrigues of some external forces is now considered a legitimate and all but the main direction of theatre development. Well-known historian I. Smirnov passionately and angrily reflects on 'some landmarks along this glorious road'.
Key words: *Children of Rosenthal*, Leonid Desyatnikov, Vladimir Sorokin, Kirill Serebrennikov

Natalia Yakubova, 'The Cult of the Story'
Notes on the 1990s-2000s generation of East European directors. One of the distinguishing traits of this group has proved to be a certain lack of sensitivity to the potentialities of aesthetic regeneration of theatre through working on narrative prose. The number of stage adaptations of non-dramatic works may not have diminished but the attitude to the word of the original has changed.
Key words: Pyotr Fomenko, Sergei Zhenovach, Mindaugas Karbauskis,Ivan Vyrypaev, Kirill Serebrennikov, Krzystof Warlikowski

Scenography

Victor Beriozkin, 'Aleksandr Borovsky'
On the works of the well-known stage designer in collaboration with directors V. Fokin, S. Zhenovach and L. Dodin.
Key words: Aleksandr Borovsky, Valery Fokin, Sergei Zhenovach, Lev Dodin, *The Living Corpse, The Double*, *Xenia. Love Story*, *Impoverished Family*, *Three Years*

Natalia Gudkova, 'Stage Lighting as a Means of Artistic Expressiveness in Stage Direction in the Second Part of the 19th to the Early 20th Centuries
In this article the author discusses ways of using lighting equipment in different periods of theatre history. What was the difference between candle, gas and electricity periods? How did the directors of distinct ways of thinking and methods of work use light on the stage? For what purpose did each of them choose particular devices? The author has tried to combine technical problems with the vital needs of the art of the theatre and show how those problems were solved by different directors. The main idea is that to create a successful performance the director should understand how lighting functions on the stage and, consequently, collaborate with lighting designers. From the 'old' theatre history the author has chosen three persons who, from her point of view, showed how to combine stage directing with light designing. Those names are well-known: Edward Gordon Craig, Adolphe Appia and Max Reinhardt.
Key words: stage lighting, lighting equipment, lighting designers, artistic expressiveness in stage direction, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Max Reinhardt

The Year of Grotowski

Natella Bashinjagyan, *'Clay Pigeons'*
Personal recollections of the Polish scholar and critic of one of the first and lesser-known productions by Grotowski, *Clay Pigeons*.
Key words: Grotowski, *Clay Pigeons*

Tomasz Plata, 'To Be and Not To Be'
A chapter from the book of the same title by the young Polish theatre historian who argues with Z. Osinski and L. Kolankiewicz, well-known researchers of Grotowski's work, offering a different, not so eulogistic, approach to the analysis of Grotowski's achievements and a more democratic attitude to his personality. Translated from the Polish by Natalia Kazmina.
Key words: Grotowski, Z. Osinski, L. Kolankiewicz, Laboratory Theatre, Grotowski's achievements and discoveries

Malgorzata Dziewulska, 'The Fire-Stealer'
In the opinion of this author, who knew Jerzy Grotowski personally, his life is one of striking phenomena in the Polish People's Republic. The author, a theatre historian and a specialist in culture studies, is trying to trace and analyse the whole chain of Grotowski's transformations focussing on the problems of faith, Grotowski's attitude to art's signs and symbols taking as an example his production of *Apocalypsis cum figuris*.
Key words: Grotowski, Laboratory Theatre, *Dziady, Kordian, Acropolis, The Constant Prince, Apocalypsis cum figuris*

Sergei Stoliarov, 'My Grotowski Myth'
An attempt by a Russian director and scenographer to tell the reader about 'his own' Grotowski, of how the experience of a Polish reformer whom he never met has

influenced one individual fortune and attitude to art.
Key words: Grotowski, Cieslak, Yelena Khodunova, Theatre of ritual, *The Mahabharata* by Peter Brook

Natella Bashinjagyan, 'By Way of Afterword'
The well-known researcher and translator of Grotowski is summing up the Voprosy Teatra section devoted to the Year of Grotowski.

PRO memoria

Sources, Traditions, Rhymes

Oleg Feldman,'"O, magical country! There, in the old days…"'
This text, which is part of the chapter 'Drama Theatre' prepared for Vol. 14 of *History of the Russian Arts*, discusses the acting and playwriting in the 1800s as a single process. Here the ending of the article published in the previous issue.
Key words: developments in the Russian acting and playwriting in the 1800s

Sergei Tcherkasski, 'Yogic Elements of the Stanislavsky System'
The second article by Sergei Tcherkasski on yoga and Stanislavsky. The first one, 'Stanislavsky and Yoga: an Experience of Parallel Reading', published in No. 3-4, 2009, disputes the position of many Soviet theatre researchers who denied yoga influence on Stanislavsky or considered it short-lived. Mentions of yoga in Stanislavsky's texts of different periods are carefully collected by the author. Hidden references which were not explained by Stanislavsky himself for censorship reasons are deciphered. The research focuses on comparison between the System and Ramacharaka's books on yoga which were the main source for Stanislavsky.
The present article continues detailed exploration of yoga influence on acting according to Stanislavsky. Elements of the System which are based on Yoga principles are analyzed here including relaxation of muscles, communication, emanation and reception of rays, radiation of prana, attention, visions. Special attention is paid to the idea of the superconscious in classical yoga, Ramacharaka's and Stanislavsky's theories.
Key words: Theatre History, acting, Stanislavsky, Ramacharaka, W.W. Atkinson, Grotowski, hatha yoga, raja yoga, elements of the Stanislavsky System, prana, radiation, superconscious, relaxation of muscles, communication, attention, visions, Moscow Art Theatre, First Studio, Opera Studio

Beatrice Picon-Vallin, 'On Pre-Direction and the New Creative Function of the Director'
There are still debates on the origin of European stage direction in the contemporary sense of the term. Five years ago the participants in the international symposium named 'The Birth of European Stage Direction. From Pre-Direction to a New Creative Function' organized by B. Picon-Vallin and V. Shcherbakov at the State Institute for Arts Research tried to throw some light on this question. That symposium became the first stage of the programme of research on the history of the birth of the director, a new figure in the theatrical landscape. *Voprosy Teatra* goes on discussing the origins of this profession.
Key words: history of European theatre, direction, director, Comedie-Française, Antoine, Theatre Libre

Aleksandr Chepurov, 'Blocking-Out. Towards the History of Forming the Stage Text of a Performance'
The author reflects on the prerequisites to the birth of direction as a distinct art in Russia at the turn of the 19th century by analysing the material of French and Russian 18th- and 19th-century theatre. Stagecraft in the theatre is first and foremost the ability to organize acting space. That was why the task of forming material stage surroudings has been considered all-important in the theatre from time immemorial. With time, however, 'blocking-out thinking', from a progressive tendency, turned into routine formalism and had to be drastically rethought by the MKhT artists in order to open the road to direction as an art in its own right.
Key words: history of European theatre, director, direction, MKhT, Comedie-Française, Comedie-Française Library, Lekain

Jacqueline Razgonnikoff, 'On the Beginnings of Stage Direction ('mise en scene')'
The author, who has been Librarian and Head of the Archive at the Comedie-Française, tells the story of the origins of direction using the administrative, commercial and technical documents preserved in the rich archive funds of the Comedie-Française.

They show the landmarks of the theatre history as a whole from Moliere's time to the present which, with very few exceptions, coincide with the history of the Comedie-Française itself, starting with 1680(the date of its foundation by Louis XIY) and finishing with the end of its monopoly after passing the law of the 13th of January, 1791 on the liberty of theatres. It is about that particular period that the greatest wealth of material is preserved in the archives.
Key words: direction, director, Comedie-Française, Comedie-Française Museum Library, Voltaire, Lekain

Catherine Naugrette, '*L'art de la mise en scene*' by Louis Becq de Fouquiere
The birth of stage direction in France coincides both symbolically and concretely with the birth of the Theatre Libre founded by Andre Antoine in 1887. It was for the first time that one person assumed the administrative as well as artistic responsibilities. However, three years earlier, in 1884, 'L'art de la mise en scene', subtitled 'An Essay on Theatre Aesthetics', was published. Written by Louis Becq de Fouquiere, this early essay about direction was long to be the only one recognizing direction as an art and looking at it from the aesthetic point of view, the first French theoretical work devoted to direction and the first to introduce the notion of 'theatre aesthetics'.
Key words: Theatre Libre, Antoine, Louis Becq de Fouquiere, director, direction

Between Russia and Europe

Irina Nekrassova, 'Joan of Arc, Heroine of the French Religious Tragedy of the 16th and 17th Centuries'
Irina Nekrassova's article is devoted to the image of the French national heroine in the Renaissance and classicist theatre. The author examines the early plays about Joan of Arc, such as *The Tragical History of the Pucelle from Domremy* by Fronton du Duc, one of the first tragedies on national issues in France; *The Tragedy of Joan of Arc* by Jean de *Virey*, an 'irregular' tragedy from the time of formation of the French professional theatre; an interlude from the pastoral *The Lovers* by N. Crestien de Croix; a Latin play written by the Jesuit N. Vernulz, *Ioanna Darcia*; *The Pucelle of Orleans* by F. D'Aubignac, a significant work of the classicist stage.
Key words: Joan of Arc, religious tragedy, French theatre, Renaissance, classicism

Maria Berlova,'Theatre Wanderings of Baron Armfelt'
The article is about the life of the favourite of the Swedish King Gustav III. Armfelt ended his life in Russia in the court of Alexander I in a remarkable way. Armfelt was not only a general in the Swedish army, but also an actor, playwright and stage director in the court theatre of Gustav III. The reign of Gustav III, who is called the Theatre King, is distinguished by the formation of the Swedish national theatre. The King, who was himself an actor, playwright and stage director, is known as the 'Founding Father' of Swedish drama. Gustav III's court life is characterized by a great variety of festivals, divertissements, and roundabout, which were staged by Armfelt. The article focuses on the play *Opportunity Makes the Thief* by Armfelt. It was staged in the court theatre in 1783. Remarkably, Armfelt played the star role in the performance. Due to a wealth of preserved sources, including the 18th century court theatre complete with functioning theatre machinery, the author of the article had a unique opportunity to reconstruct the Gustavian court performance.
Key words: Armfelt, Swedish national theatre, the court theatre of Gustav III, *Opportunity Makes the Thief* by Armfelt

Aleksandra Varenikova,'*Twice Amphitryon* by Georg Kaiser. Christianization of a Greek Myth'
Georg Kaiser, a major exponent of the Expressionist theatre, solved one of the main problems of the early 20th century at the end of his career. He managed to revive the myth by giving it a contemporary content. The subject of the article is the first play of his trilogy (so-called 'Hellenic dramas'), *Twice Amphitryon* (1943). Zeus descending on the Earth in the manner of the Old Testament punishing Christian God becomes the New Testament God of mercy, saves Amphitryon and grants pardon to all mankind. All this is due to Alcmene. Hercules is to become a 'new man', God's messenger. Besides analysing the play the article looks at its connections with the German drama tradition and examines the world premiere of *Twice Amphitryon* which took place in 1944 in Switzerland.
Key words: Georg Kaiser, *Twice Amphitryon*, Expressionism, myth, Amphitryon, Christianity

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА
PROSCAENIUM
1-2

Главный редактор В.А. Максимова
Ответственный редактор Н.Ю. Казьмина
Предпечатная подготовка:
С.А. Скоморохов, Д.Д. Петров, В.Н. Эренбург

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993гг., в 2006 и 2008 гг.
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.

Адрес редакции:
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,
Государственный институт искусствознания,
Редакция журнала «Вопросы театра».
Контактный тел.: 692–29–49
E-mail: proscaenium@mail.ru

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации ПИ № ФС77-30075

Подписано в печать 10.05.2010
Формат 70x100 $^{1}/_{16}$. Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.
Отпечатано в типографии «Lokus Standi»:
129090, Москва, ул. Щепкина, д. 8