

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



3-4 (вып. XVI)
Москва
2014

PROSCAENIUM
ВОПРОСЫ ТЕАТРА

К сведению авторов

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

1. допустимый объем статьи – до 1,5 учетно-издательских листов (60 000 знаков с пробелами);
2. количество иллюстраций (если они предполагаются) согласовывается с редакцией;
3. таблицы, графики, нотные тексты не публикуются;
4. тексты и иллюстрации принимаются на электронных носителях (CD) с распечаткой (в 2-х экземплярах) за подписью автора и по e-mail: voprosy_teatra@mail.ru;
5. экспертную оценку рукописей проводит Редакционный совет журнала.

К статье обязательно прилагаются:

1. краткая аннотация с названием статьи на русском и английском языках (до 800 знаков с пробелами) с указанием ключевых слов (от 5 до 10);
2. сведения об авторе на русском и английском языках (с указанием ученой степени, ученого звания, места работы, почтового адреса с индексом, телефона, e-mail).

Для аспирантов и докторантов дополнительно необходимо:

1. указание кафедры и факультета учебного заведения или названия научного учреждения;
2. рецензия научного руководителя, ведущего специалиста или направляющей организации, заверенная печатью (в 2-х экземплярах).

Правила оформления статей и иллюстраций:

1. тексты принимаются в формате MS Word;
2. имя автора и название статьи даются строчными буквами;
3. все примечания отмечаются сквозной нумерацией и даются в конце текста;
4. примечания на иностранных языках должны строго соответствовать правилам грамматики;
5. кавычки используются в виде «елочки»;
6. иллюстрации принимаются в формате TIF, JPG (разрешение от 250 до 600 dpi);
7. подписи под иллюстрациями должны включать название произведения искусства, имя автора, исполнителей, год и место создания.

С аспирантов и соискателей докторской степени плата за публикации не взимается.

Материалы, присланные без соблюдения перечисленных требований, не рассматриваются.

Все указанные параметры обусловлены новыми правилами, установленными в 2008 году Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки России (ВАК) для изданий, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий».

**Вопросы театра/
PROSCAENIUM.
M., 2014**

ISSN 0507-3952

© Институт
искусствознания,
2014

© Вопросы театра,
2014

Содержание

Про настоящее

Монологи

- 6 Валентин ГАФТ**
«Смертелен уровень воды...»

Театральный дневник

- 15 Марина ТИМАШЕВА**
Мозаика сцены-2
- 44 Марина ТОКАРЕВА**
На что способна поздняя любовь
- 46 Илья СМИРНОВ**
Что нам Нюрнберг?
- 53 Сергей КОРОБКОВ**
«Когда бы грек увидел наши игры...»
- 56 Фотовыставка – 100 лет Камерному театру**

Посвящается Константину Богомолову

- 60 Вадим ЩЕРБАКОВ**
Комедия о беде
- 66 Марина ТИМАШЕВА**
Государственный репертуарный балаган
- 71 Вера МАКСИМОВА**
Время мнимостей или цена успеха

Записки ретрограда

- 83 Алексей БИТОВ**
«К концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу»...

Фестивали

- 91 Елена ГОРФУНКЕЛЬ**
Восьмой Александринский
- 101 Марина ЗАБОЛОННЯ**
Страсти по Шекспиру.
- 108 Елена ДЪЯКОВА**
От супермаркета к ветхому завету.
О фестивале «Сезон Станиславского»
- 113 Светлана ГИРШОН**
Между миром и войной

Дебют критика

- 122 Варвара ИВЛИЕВА**
Мы всю жизнь умираем. Про камни и цветы
Спектакли Юрия Бутусова. Попытка запечатления

Главный редактор:

В.А. Максимова

Редакция:

О.В. Буткова
А.А. Вислов
М.А. Тимашева
В.А. Щербаков

Редакционный совет:

А.В. Бартошевич
В.Ф. Колязин
К.А. Райкин
Д.В. Родионов
И.И. Рубанова
Н.В. Сиповская
Ю.М. Соломин
Е.И. Струтинская
Е.Я. Суриц
Д.В. Трубочкин
И.П. Уварова
О.М. Фельдман
В.В. Фокин
И.М. Чурикова
А.Я. Шапиро

Содержание

Театральная провинция

- 130 Татьяна ТИХОНОВЕЦ**
Театр здесь есть или праздники и будни Хабаровского ТЮЗа

Книжная полка

- 141 Николай ПЕСОЧИНСКИЙ**
«Любовь к трем апельсинам»
- 145 Ирина КЛИМОВА**
Пьеро, Коломбина, Арлекин и другие

Pro memoria

Мейерхольдовские чтения

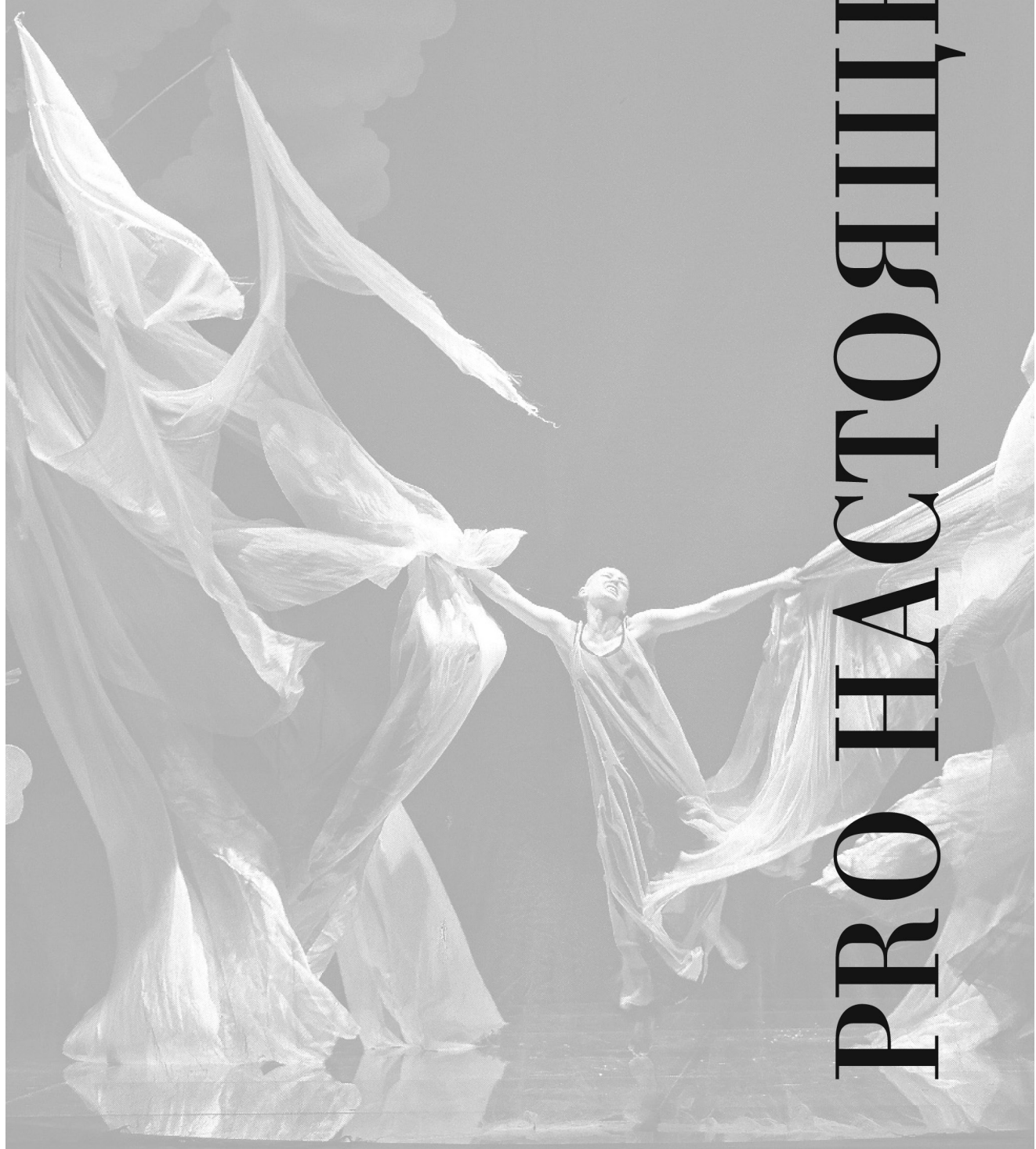
- 148 Вадим ЩЕРБАКОВ**
Конструктивистская утопия Вс. Мейерхольда
- 161 Олег ФЕЛЬДМАН**
«Возбуждение горького чувства, а отнюдь не веселонравия...»
Из неосуществленных замыслов Мейерхольда:
Иванов-Разумник инсценирует Салтыкова-Щедрина
- 172 ИВАНОВ-РАЗУМНИК**
Письма В.Э. Мейерхольду и З.Н. Райх
- 179 ИВАНОВ-РАЗУМНИК**
Инсценировка «Истории одного города»
М.Е. Салтыкова-Щедрина. 1926

Театральное пограничье

- 231 Павел ЛУЦКЕР**
Гомер, Аддисон, Гольдони:
о сюжетных истоках либретто «Граф Карамелла»
- 244 Наталья ЩЕРБАКОВА**
Бердслей и его маски
- 261 Ольга БУТКОВА**
Кто расскажет сказку. Сказительство и сторителлинг

Страницы истории

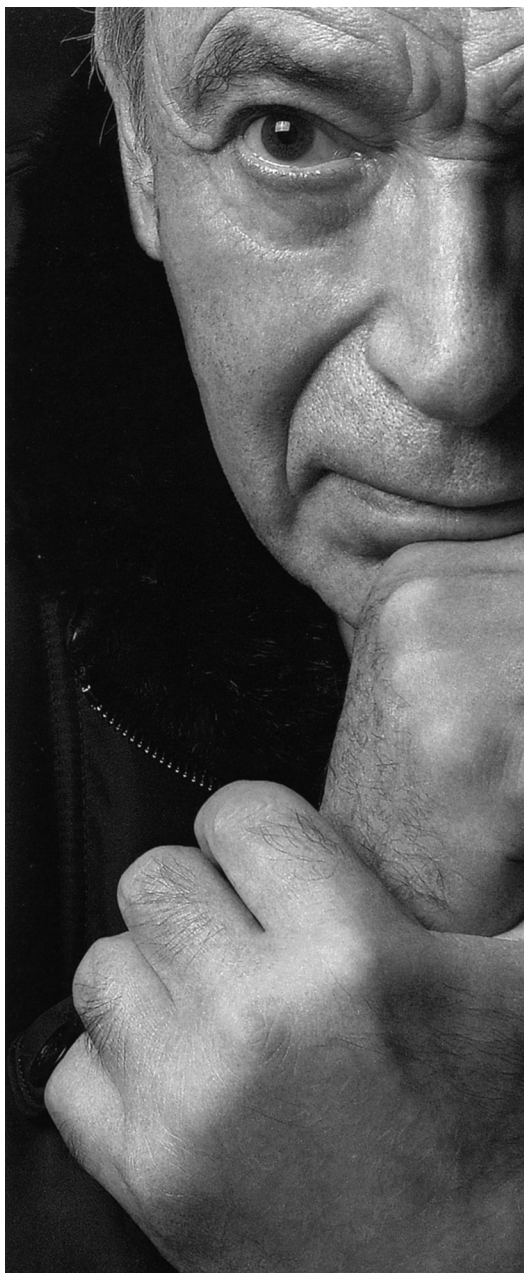
- 269 Александра ВАСИЛЬЕВА**
Обезьян Великий
- 293 Георгий КОВАЛЕНКО**
Бронислава Нижинская и Александра Экстер
- 323 Людмила ТИХВИНСКАЯ**
«Излер, Излер, Излер...»
- 339 Авторы**
- 344 Аннотации**



PROHACTORILLE

Валентин ГАФТ

«СМЕРТЕЛЕН УРОВЕНЬ ВОДЫ...»



Я долго живу... В молодости, не раздумывая, менял театры – Театр Моссовета во главе с Завадским, забытый сегодня маленький театрик Драмы и Комедии на Спартаковской; у Плучека в Сатире сыграл в «Женитьбе Фигаро» графа Альмавиву; у Эфроса – в театре Ленинского комсомола в булгаковском «Мольере» – маркиза-дуэлянта и разбойника д'Орсиньи, а после того, как Эфроса выгнали, у него же на Малой Бронной – обольстителя Колобашкина (как бы я его сегодня сыграл!) и Отелло... Только два раза и вышел на сцену в этой любимой моей роли. Пришел к Ефремову в «Современник», получил Шамраева в «Чайке», остался с Волчек на целых тридцать лет... Галина Борисовна – она очень хорошая... Живет с удовольствием, словно в цветущем саду среди роз и при этом постоянно жалуется, как ей трудно.

Я работал с замечательными людьми.

Андрей Александрович Гончаров репетировал незабываемо. Лучшее всего на уровне эскиза. Тончайше разбирал пьесу. Потом, к сожалению, в его спектаклях оказывалось много «гвоздей». Режиссура Анатолия Васильевича Эфроса казалось мне журчанием ручья. Камешек к камешку... Прозрачные струйки их обтекают... И вдруг ты чувствуешь, что оказался на вершине Олимпа. Ох, какой он был гениальный! А на телевидении у него не очень получалось

Сегодня неожиданно для себя я стал популярным человеком. Мне и раньше приходилось слышать немало хороших слов. Еще в Училище, когда на экзамене я прочитал «Люблю» Маяковского, для меня – гениального лирика, главного поэта моей жизни, знаменитый чтец Дмитрий Николаевич Журавлев поставил мне невиданный в школе балл – пятерку с плюсом. (И спас меня, нерадивого студента, который не мог делать упражнения с воображаемыми предметами и был кандидатом на отчисление).

Монологи

Перед тем, как я был уволен из Театра Моссовета (режиссер велел мне открывать дверь левой рукой, а я хотел – правой), Ростислав Янович Плятт, сказал: «Этот мальчик отмечен Богом!». Женя Евстигнеев любил со мной играть, говорил, что в «Осенней скуке» Некрасова я лучший из его партнеров. Но я быстро забывал хорошее. Мне казалось, что все они больше, талантливей меня: великие Евстигнеев и Олег Борисов, Ефим Копелян, Евгений Лебедев, Андрюша Миронов, прекрасная Зина Шарко... Она читает Марину Цветаеву так, как никто никогда не читал...

Теперь я редко хожу в театр. Меня куда больше интересует, ужасает и потрясает сегодняшняя жизнь в России и в мире, и все, что происходит с нами. Какой-то дьявольский разгул разрушительных страстей. Только дети верят в сказки. Людей убивают, детей убивают, дома разрушают, старики плачут, им негде жить и нечего есть. А взрослые дяди делают вид, что ничего этого нет. Есть преступление и нет суда.

Маяковский написал когда-то:

В рублях карманы.

Любить?

Пожалуйста!

Рубликов за сто...

Не хватает терпения, добираться дыхание, скрежещешь зубами. Противно сознавать, что ты никто и не способен помешать. Сердце может разорваться, и ты померешь.

Я не могу, как чеховский Чебутыкин, сказать: «...Одним бароном больше, одним меньше – не все ли равно?» Мне не все равно. И что толку гадать, какая жизнь будет через 200 лет? Вполне возможно, что ее вообще не будет.

Стали дьяволами судьи,

Кровь застыла на челе.

Умирая, стонут люди,

Бога ищут на земле.

И потомки, и подонки,

Мы теперь одна семья.

Солнца нет, одни потемки.

Дьявол он, и дьявол я.

Сегодня я стал видеть и слышать больше, понимать больше, чем можно вытерпеть.

В молодости останавливался на начальных «а» и «б». Сейчас дошел до середины алфавита.

Прежде лодка моя опускалась под воду метра на три, а теперь – на сто.

Смертелен уровень воды,

Когда в нее впадают – Слезы!

Все опошлено – совесть, человеческое достоинство, любовь, а драматической литературы, чтобы сказать об этом всерьез, нет (или почти нет). Авторы, которые сочиняют новые пьесы, то ли не видят, не слышат того, что творится за стенами театра, то ли не умеют об этом написать, а может, боятся. А то, что я время от времени вижу на сцене, унижает меня, оскорбляет глухотой к реальности. Какой-то веселящий и веселящийся театр... И столько смешилок, анекдотов, рассчитанных на дураков... Как будто бы наша действительность дает повод к веселью!

Секс и пошлость стали ширпотребом. Безумие какое-то!.. Я написал в одной эпиграмме:

«Раздвинув ноги у культуры,

Он эпатирует народ...»

Кого-кого, а меня меньше всего можно заподозрить в неприязни к сексу. Наоборот, я это очень даже люблю. И кое-что мог бы рассказать из своего, далеко не бедного на сексуальные радости, прошлого нынешним театральным прогрессистам, в особенности – прогрессисткам. Но, как говорят, на всякое безобразие есть свое приличие. Нельзя все показывать на сцене! Зоологи утверждают, что даже верблюды, в пору случки, ищут место поукромней, удаляются в пустыню, где их никто не увидит.

Мне, конечно, возразят, что есть Роден, есть великие греки с их культом обнаженного тела. Нотам такая красота, совершенство, идеальное согласие внутреннего и внешнего!.. В Версале я видел картину, которая, кажется, называлась «Свидание». На полотне – сумерки и уходящий в глубину коридор с открытой дверью в конце его. Из дверной рамы выглядывает девушка. Виден кончик хорошенького носика и маленькие пальчики. С другой стороны – протянута рука и выставлена нога мужчины. Ясно, что еще мгновение и эти двое шагнут навстречу друг к другу, кинутся в объятия, сольются в жгучем поцелуе. Намек всегда выразительнее

целого, показанного буквально и натурально. Есть запрещенные на сцене приемы. Не все можно «трогать руками». Вы попробуйте сказать о тайнах секса, как это делал Александр Сергеевич Пушкин в своих гениальных эротических стихах и в такие давние времена.

Кажется мне, что в сексуальном безумии, в пошлости, в натурализме театра мы опередили и Европу, и Америку. Почти тридцать лет назад открылись границы, а мы оказались к этому не готовы. Кинулись во все тяжкие – усваивать, подражать, принимать чужое. Теряя достоинство, легкость, артистизм, с азартом и тяжеловесностью комплексующих провинциалов, в забвении собственного культурного прошлого поспешили «заглотнуть» все подряд, не различая дурного и хорошего. В сегодняшних театральных радикалах есть что-то и от сокрушителей–большевиков, и от новых русских – бешеных «Дунек» особого пола, пущенных в Европу. (Хотя они в последние годы стали потише за рубежом).

Уверен, что так, как я, думают о театре новейшего времени в России все порядочные, совестливые люди. Говорю вовсе не потому, что я старый. Я себя не чувствую стариком. Разве что, когда смотрюсь в зеркало или когда поясница болит. Энергии у меня без конца, и живу я активно. Правда, в последние годы мало работаю в «Современнике». Но зато мы с Володей Андреевым на сцене Театра им. М.Н. Ермоловой с удовольствием играем спектакль на двоих – «Самая большая маленькая драма» (вариант чеховского «Калхаса»). Я пишу стихи, сегодня – больше и чаще, чем эпиграммы. (Иногда мне приписывают чужие и особенно злые). И прежние, и новые читаю на своих творческих вечерах. Сочинил пьесу в стихах о Сталине – «Сон Гафта, пересказанный Виктюком»; несколько сезонов играл ее в «Современнике» вместе с Александром Филиппенко. Он очень хороший актер, острый и любящий слово; немолодой уже «украинский хлопчик», неугомонный, неутомимый, который своим разнообразным творчеством опровергает зависимость и подчиненность актерской профессии.

Совсем недавно я приготовил моновариант пьесы. Буду читать и играть ее один; на сцене Зала им. П.И. Чайковского исполню все роли, от Сталина до Эдика Радзинского, под божественное звучание знаменитого Московского камерного хора Владимира Минина. Для неверующего человека смерть – это слышимый или неслышимый, бессловесный вой ужаса. Сталин у меня перед смертью воет зверем.

Я уверен, что настоящий театр не может до конца исчезнуть. Чем хуже он сегодня, тем больше шансов на его возрождение. Люди устанут от безобразий и возникнет какое-то движение от противного. Кажется, оно уже началось. Пока еще не в самом театре. По причинам нездоровья я мало езжу в метро. Но друзья говорят мне, что сегодняшние пассажиры – все с книгами. Они читают. Может быть, книга для русского человека снова становится «частью костюма»? С книгами так бывает, когда становится совсем худо. Люди заслоняются ими от мерзостей жизни, уходят в прекрасное.

На концертах в Большом зале консерватории или в Зале Чайковского, я вижу множество молодых людей, девушек и юношей, совсем иных, чем «продвинутые» и «крутые» 1990-х и «нулевых» годов. Воспитанных и корректных, одетых строго и элегантно. С умными, «содержательными», взволнованными лицами. Не те ли это, кто отучился в знаменитых европейских и американских университетах и вернулся в Россию?.. Жаль, что наш театр, в «смелости» опередивший Европу, их пропустил или пока пропускает.

А что до того театра, который я знаю, почитаю, люблю, в котором всю жизнь работаю, то он никуда и не исчезал. Жил, развивался, менялся... Однако был задвинут в тень. Где-то рядом расцветали прекрасные цветы, созревал урожай. Но мало кто заботился, чтобы отдать ему должное. Напротив, изо всех сил старались, чтобы о нем поменьше знали.

Недавно умер замечательный актер Малого театра народный артист России Александр Потапов. Я ужаснулся, ахнул. Вот о ком надо было говорить, писать, кого показывать по телевидению!.. Какой он был необыкновенный Городничий в «Ревизоре», лучший из всех

мною когда-либо виденных!.. Я и сам эту роль в спектакле Валерия Фокина, в «Современнике» играл. Считалось, что успешно. Но у Саши пронзительно присутствовал Гоголь, в невероятном объеме гения... Такой мощный, его Городничий метался, рычал, был смешным и растерзанным, жалким в финале... И как он плакал! Настоящими слезами. Ужасно, что я не был с Потаповым знаком, не успел сказать, как я им восхищаюсь. А пресловутая «Золотая маска» куда смотрела? Национальной премией называется! В номинациях и награждениях непозволительный процент ошибок, предвзятость, «кумовство». А Саша Потапов был подлинно русский национальный актер.

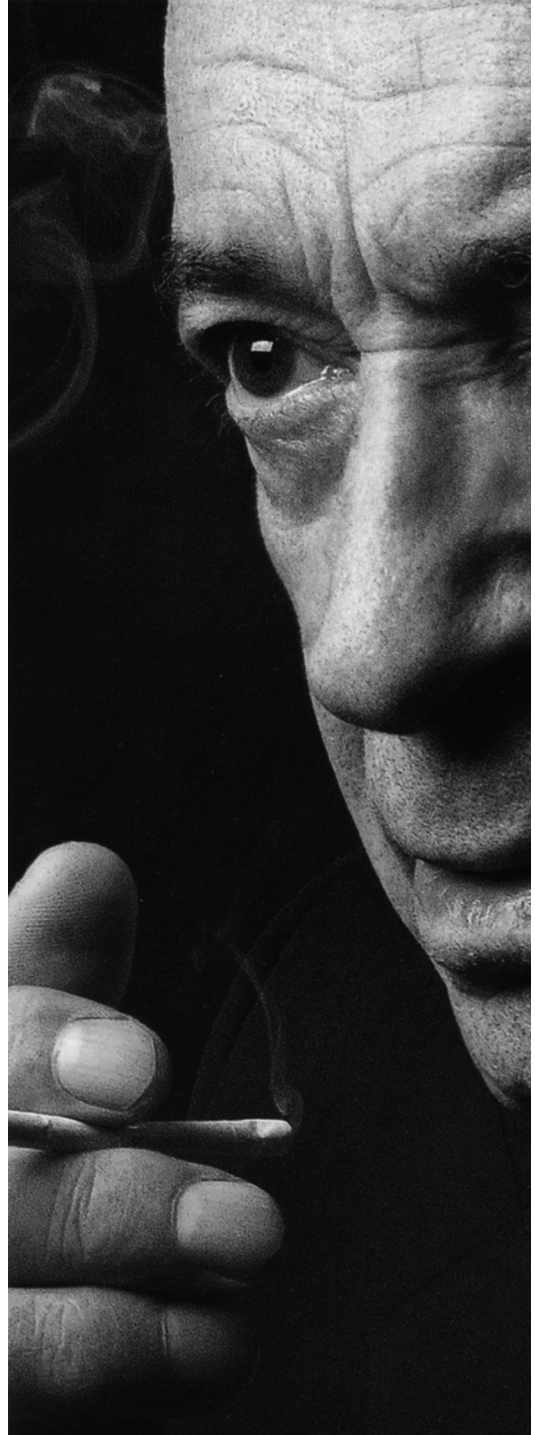
Мне очень нравится Виктор Сухо-руков из Театра им. Моссовета. В наше тревожное, смутное, промежуточное время, когда обесценено мастерство и полная свобода дана дилетантам, он являет собой сложное и глубоко человеческое искусство. Он – мастер, в котором шутовство, озорство, разгул, даже русское юродство соединились с абсолютной правдой внутренней жизни. Его «театр» не скрыт. Мне кажется, что он из актерской плеяды Михаила Чехова.

Я не люблю, когда меня называют поэтом. Я – артист Валентин Гафт. А сочинение стихов – это для меня упражнение души. И защита ее.

* * *

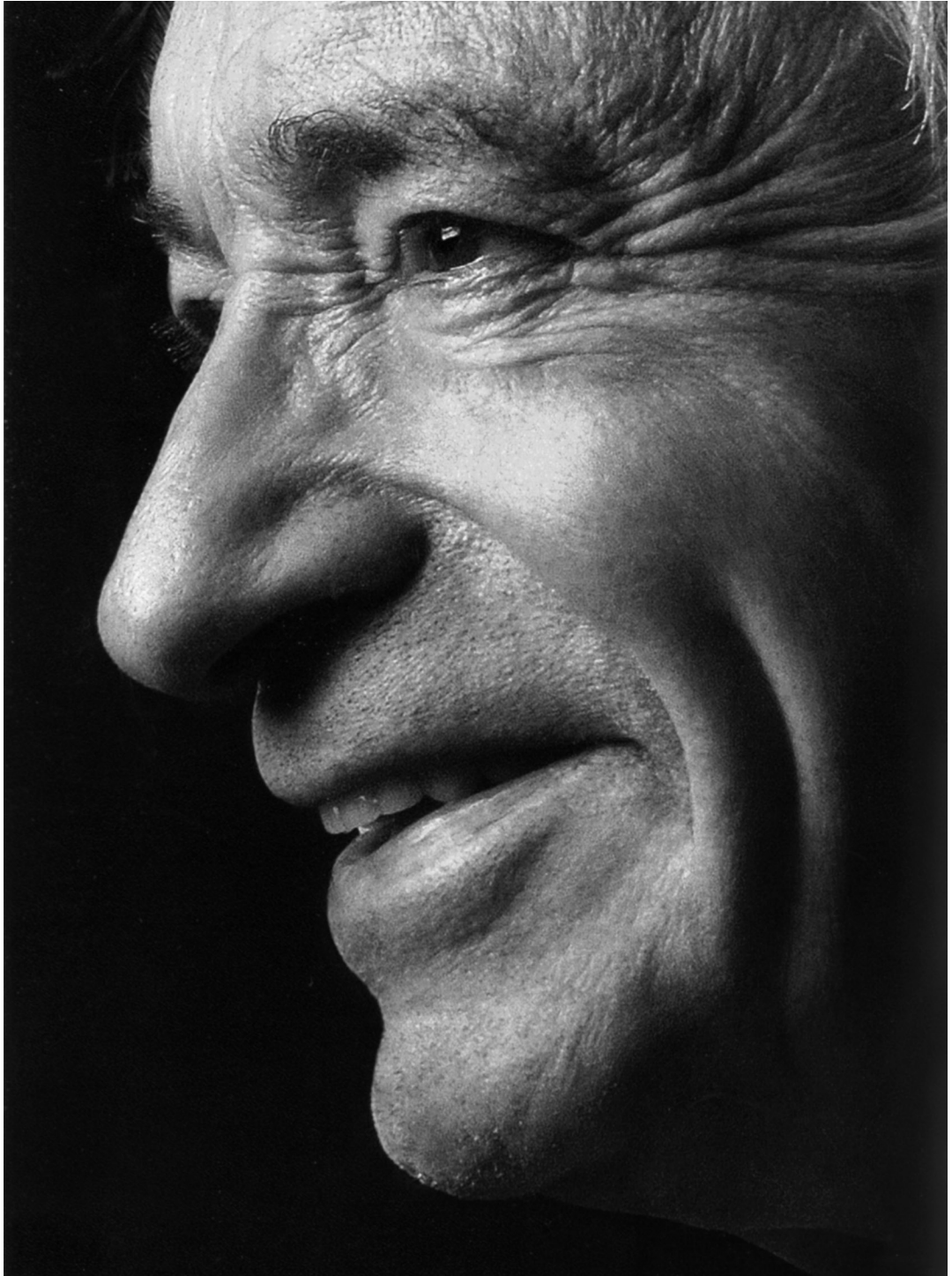
Упало зеркало, разбилось отраженье –
Сегодня или завтра быть беде.
Не так причесан мир, и все его движенья
Преломлены, как тени на воде.

Разбитых стекол свет стал узким, колким.
Но отраженье мира погребя,
Мы соберем души своей осколки,
Чтоб, может быть, увидеть в них себя.



Pro настоящее

DM



**ВЕТЕР**

Что, ветер! Наступили сроки
Тебе с землей повоевать.
Ты сделал где-то вдох глубокий,
Пришел на землю одинокий
Свое дыханье выдыхать

О ветер, ты предвестник бурь,
Земля от боли сжалась.
Свою выветривая дурь,
Оставь земле ее лазурь
Не рви восставший парус.

Но ветер был упрям, жесток.
Он был, как парус, одинок,
Как я, как эти строки.
Мы все на свете одиноки.

И ветер бушевал, не утихая,
Он мстил земле, все с корнем вырывая,
Земле, где нет покоя,
Ни парусу, ни мне.
Нас с ветром трое.

ОГОНЬ

Есть у огня свои законы.
Огонь войны в людей вселяет страх,
Покоем дышит он в каминах и в кострах,
Но есть огонь невидимый – иконы.

О, как блаженно жгут лучи твои,
Сжигай меня, икона, я не струшу,
Я знаю, ты сожжешь грехи мои,
Чтоб отогреть измученную душу.

* * *

Окончилось лето,
Устали поэты,
На время свое отложили перо.
Раскрыты секреты,
Все песни допеты.
Что новым казалось –
Вдруг стало старо.

Остались заветы,
Загадки, ответы.
Но что будет дальше,
Не знает никто.
И чайка убита, и Чехова нету!
А мы все играем.
Играем в лото.

БАБОЧКА

Через муки, риск, усилия
Пробивался к свету кокон,
Чтобы шелковые крылья
Изумляли наше око.

Замерев в нектарной смеси,
Как циркачка на канате,
Сохраняют равновесье
Крылья бархатного платья.

Жизнь длиною в одни сутки
Не сравнится с нашим веком,
Посидеть на незабудке
Невозможно человеку.

Так порхая в одиночку,
Лепестки цветов целуя,
Она каждому цветочку
Передаст пыльцу живую.

Когда гусеница в кокон
Превратится не спеша,
Из-под нитяных волокон
Вырвется ее душа.

Жизнь былую озирая,
Улетит под небосвод.
Люди, мы не умираем,
В каждом бабочка живет.

КРОТ

Есть у крота секрет,
Известный лишь ему:
Он вечно ищет свет,
Предпочитая тьму.

ЦАПЛЯ

Только ноги, только шея,
Остальное – ерунда,
Остальное только тело,
То, куда идет еда.

Тычет воду длинным клювом,
Точно шлангом со штыком,
И рыбешек, и лягушек
Поглощает целиком.

Ну а к вечеру устанет,
Одну ногу подождет
И засынет одиноко,
Словно рыцарь Дон Кихот.

В небо цапля не взлетает
Уже много-много лет.
Небеса не принимают
Этот странный силуэт.

ЖИРАФ

Не олень он и не страус,
А какой-то странный сплав.
Он абстракция, он хаос,
Он ошибка, он жираф.

Он такая же ошибка,
Как павлин, как осьминог,
Как комар, собака, рыбка,
Как Гоген и как Ван Гог.

У природы в подсознание
Много есть еще идей.
И к нему придет признание,
Как ко многим из людей.

Жираф – Эйфелева башня,
Облака над головой,
А ему совсем не страшно,
Он – великий и немой.

РАДИОМУХА

Муха бьется о стекло,
Рядышком окно открыто.
Или муху припекло,
Или после менингита.

Ловко делает она
Агрессивные движенья.
Ей свобода не нужна –
Мухе надобно сраженье.

Муха – лекарь, муха – врач.
Яд – любимое лекарство,
Этим ядом передач
Муха «лечит» государство.

Муха борется со злом,
Все печется о народе,
Погибая за стеклом
На жирнющем бутерброде.

Родилась она давно,
Еще в том, двадцатом веке,
Но любимое говно
Ищет в каждом человеке.

ГРЯЗЬ

Какого цвета грязь?
Любого.
Пол грязным может быть и слово,
Идея, руки, площадь, шины...
Грязь – лишний штрих, и нет картины.
Грязь в вечном споре с чистотой,

И дух свой, смрадный и густой,
Свое зловонье, безобразье
Грязь называет простотой
<...>
Уже близка опасная черта,
Пустые души искажают лица.
О, вечная земная Простота,
О, вечная земная Чистота,
Спасительница мира – Красота,
Явись скорей, хочю успеть отмыться.

ЮРИЮ ВИЗБОРУ

Попса дробит шрапнелью наши души,
Ее за это не привлечь к суду.
Часть поколенья выросла на чуши,
И новое рождается в бреду.

О, солнышко лесное, чудо-песня,
Как мы в неволе пели, чудаки.
Пришла свобода – стали интересней
Писклявые уродцы-пошляки.

Слова – ничто, есть вопли вырожденья.
Тот знаменит, кто больше нездоров,
Кто выйдет петь без всякого стесненья,
Без совести, без страха, без штанов.

Где песня, чтобы спеть ее хотелось?
Слова где, чтоб вовеки не забыть?
Ну что горланить про кусочек тела,
Который с кем-то очень хочет жить?!

С телеэкрана, как из ресторана,
Для пущей важности прибавив хрипотцы,
Они пудами сыплют соль на раны,
Как на капусту или огурцы.

В халатике бесполоя фигура
Запела, оголившись без причин.
Противно это.

Спой нам, Юра,
О женской теплоте
И мужестве мужчин.

ТЕАТР – СЦЕНА

Театр – сцена, две кулисы –
Это место с давних пор,
Где актеру врет актриса
И актрисе врет актер.
Но за лживые забавы
Меж актеров и актрис
Им правдиво кричат «Браво!»
И правдиво кричат «Бис!».

**ТЕАТР**

Театр! Чем он так прельщает?
В нем умереть иной готов.
Как милосердно Бог прощает
Артистов, клоунов, шутов.

Зачем в святое мы играем,
На душу принимая грех,
Зачем мы сердце разрываем
За деньги, радость, за успех?

Зачем кричим, зачем мы плачем,
Устраивая карнавал,
Кому-то говорим – удача,
Кому-то говорим – провал.

Не стыдно ль жизнь, судьбу чужую
Нам представлять в своем лице?!
Я мертв, но видно, что дышу я,
Убит – и кланяюсь в конце.

Жизнь коротка, как пьесы читка,
Но если веришь, будешь жить.
Театр – сладкая попытка
Вернуться, что-то изменить.

Остановить на миг мгновенье,
Потом увянуть, как цветок,
И возродиться вдохновеньем.
Играем! Разрешает Бог!

ТРИ СЕСТРЫ

Все будет выпито и смыто
Волною от ушедших барж.
Уходит полк, стучат копыта,
А сердце разрывает марш.

Уходит полк в Читу иль в Польшу,
Но всем уйти не суждено.
Одним Бароном меньше-больше,
Не все ль равно, не все ль равно.

Страдать, терпеть, молчать, не плакать
Не врать себе, другим не врать.
Терпеть в жару, в мороз и слякоть,
Не зная для чего, но зная...

В последний раз успеть проститься...
Прощание как приговор.
Взметнулись в небо, словно птицы,
Три силуэта трех сестер.

И завтра их уже не будет –
К утру погаснут фонари,
О них расскажут, как о чуде.
А было их всего лишь три.

НИКОЛАЮ ГОГОЛЮ

Он выбрал трудную дорогу
И шел по ней без остановки.
Платя молитвами, он к Богу
Вымаливал командировки.

Любил стремглав на тройке-птице
С чертями по небу промчатся
И успевал писать, молиться,
И каяться, и вдохновляться.

Не встретив Бога – вот причина,
У бездны стоя на краю,
Молясь, дрожащий у камина
Сжигал он рукопись свою.

И видя гениальным взором
Средь мертвых душ свою судьбу,
Последний раз взглянул с укором
И пред Всевышним ревизором
Перевернул себя в гробу.

ФАИНЕ РАНЕВСКОЙ

Голова седая на подушке.
Держит тонкокожая рука
Красный томик «Александр Пушкин»,
С ней он и сейчас наверняка.

С ней он никогда не расставался,
Самый лучший верный кавалер,
В ней он оживал, когда читался, –
Вот вам гениальности пример.

Приходил задумчивый и странный,
Шляпу сняв с курчавой головы.
Вас всегда здесь ждали, Александр,
Жили потому, что были вы.

О, многострадальная Фаина,
Дорогой захлопнутый рояль.
Грустных нот в нем ровно половина,
Столько же несыгранных. А жаль!

ТРАГЕДИЯ

Платок потерян и браслет,
Нет Дездемоны, Нины нет,
Сошел с ума Арбенин, и Отелло
Кинжалом острым грудь себе рассек.
Несовершенен человек,
Хоть Ум есть, и Душа, и Тело,
И есть Язык, и Слово есть,
И, к сожалению, возможно
Попрать Достоинство и Честь,
И Правду перепутать с ложью.

ВЛАДИМИРУ ВЫСОЦКОМУ ХУЛИГАНЫ

Мамаша, успокойтесь, он не хулиган,
Он не пристанет к вам на полустанке.
В войну Малахов помните курган?
С гранатами такие шли под танки.

Такие строили дороги и мосты,
Каналы рыли, шахты и траншеи,
Всегда в грязи, но души их чисты,
Навеки жилы напряглись на шее.

Что за манера – сразу за наган,
Что за привычка – сразу на колени.
Ушел из жизни Маяковский-хулиган,
Ушел из жизни хулиган Есенин.

Чтоб мы не унижались за гроши,
Чтоб мы не жили, мать, по-идиотски,
Ушел из жизни хулиган Шукшин,
Ушел из жизни хулиган Высоцкий.

Мы живы, а они ушли туда,
Взяв на себя все боли наши, раны...
Горит на небе новая Звезда,
Ее зажгли, конечно, хулиганы.

АНДРЕЮ МИРОНОВУ

О, как дрожит в руках перо,
Как тянется оно к бумаге:
Андрюшу вспомнил я – играем «Фигаро»,
Блестят глаза, кипит нутро,
Лицо полным-полно отваги.

Вдруг радость переходит в грусть,
Как страшно он молчит, все зная наизусть,
Не чувствует еще, не понимает,
Кем монолог внезапно сокращен,
Куда слова бесследно исчезают.
Все онемело, градом льется пот,
Последние слова, как льдинки, тают,
Вопят в молчании глаза, они как будто знают
Все, что сейчас произойдет.

Отмеченный Всевышним, он все мог.
И верил, и любил играя.
Но смерть и Фигаро сшибает с ног
И самый важный монолог
И жизнь на сцене отбирает.

Но знай, Андрей, что Фигаро
Не будет никогда старо,
Его еще мы вместе доиграем.
Где встретимся, пока не знаю,
В слезах бумага и перо.

НОЧЬ БЕЗ ФОМЕНКО

Не верю я, и вы не верьте,
С таким талантом в организме
Не умирают – он бессмертен,
Он сам источник этой жизни.

Небо надело вечерний наряд,
Горы свалились вповалку и спят.
Ночь. Люди любят... пьют... и едят.
Прожитый день не вернется назад.

Утро. Стихают ночные пиры,
Свеча догорает вокруг мошкары.
Но почему так печален рассвет?
Кто впереди был, того уже нет.

ОЛЬГЕ ОСТРОУМОВОЙ

Освещена лучом святым,
На землю духом бестелесным
Со взглядом светлым и простым
Сошла ты с высоты небесной.

Сказать словами не могу,
Что в ощущениях берегу.

Тебя я чувствую в пути,
Хоть стал ленивей и капризней.
Но Дух твой все же во плоти
Ко мне явился в этой жизни.

МАЛЕРУ

Я слушал Малера, закрыв глаза,
Катилась по щеке слеза.
Мне было страшно, но напрасно
Я видел смерть – она прекрасна.

* * *

Вечер не вечность. Промчится –
как миг новогодний,
Снег, поискрившись, сойдет,
не оставив следа.

Знаю, что очень люблю,
Что люблю тебя очень – сегодня,
Завтра, быть может, не будет
уже никогда.

* * *

Мои слова – мои рабы,
Из них слагаются стихи.
Среди словесной чепухи
Ищу следы своей судьбы.

Марина ТИМАШЕВА

МОЗАИКА СЦЕНЫ-2

*Продолжение театрального дневника,
начатого журналом «Вопросы
театра» в 2014 году (1-2, вып. XV)*

ТЕАТР «ШКОЛА СОВРЕМЕННОЙ ПЬЕСЫ». «СПАСТИ КАМЕР-ЮНКЕРА ПУШКИНА»

«Спасти камер-юнкера Пушкина», строго говоря, – не пьеса, а лирический монолог, тональностью схожий с монологами Е. Гришковца, к которому у «Школы современной пьесы» – особое пристрастие, здесь поставлено несколько его произведений. В тексте М. Хейфеца также много примет знакомого быта, общего прошлого, песен, чувственной памяти, которая объединяет людей, ироничных и одновременно трогательных зарисовок.

Монолог разложен на пять актерских голосов. Александр Овчинников, Иван Мамонов, Николай Голубев, Даниэлла Селицка и Валерия Кузнецова (она же – сорежиссер спектакля, а худрук театра, в данном случае, обозначен в качестве его «автора») изображают с десяток исторических и современных персонажей. Они не играют Пушкина, Гончарову, Дантеса, Геккерена, они играют в Пушкина, Гончарову, Дантеса, Геккерена. Выходят в рабочей униформе, на наших глазах меняют прозодежду на костюмы (довольно условные) пушкинской поры.

Молодые герои спектакля пробуют ответить на вопрос, можно ли было спасти Пушкина, то есть не допустить дуэли и убийства, и что для этого следовало сделать. Вторая тема: как спасти наследие Пушкина от того, о чем (применительно к Маяковскому) писал Б. Пастернак в «Охранной грамоте»: «Его стали вводить принудительно, как картофель при Екатерине, это стало его второй смертью, в ней он неповинен».

За сочинением М. Хейфеца тянется длинный шлейф русской иронической и абсурдистской прозы: от маленьких рассказов Хармса («входит Пушкин, спотыкается о Гоголя, падает») до «Прогулок с Пушкиным» Абрама Терца.

Только теперь герой, «споткнувшийся» о Пушкина, принадлежит другому времени. Детство, отрочество и юность Михаила Питунина пришлись на годы советской власти, а взросление – на постперестроечные 90-е.

Зрительные ряды художник Алексей Трегубов разделил вытянутой, огороженной досками, ямой. В нее засыпана не то земля, не то зола. В спектакле Питунин проходит путь от рождения до смерти, от песочницы до могилы.

Режиссер Иосиф Райхельгуз воспринимает историю нашего современника, которого планомерно отвращали от Пушкина, как пьесу воспитания чувств. Сперва воспитательница в детском садике мучила его чтением стихов. Самих стихов нет, одно только ритмизованное «бу-бу-бу» – как воспринимал поток непонятных слов малыш-Питунин. Потом, уже в школе, учительница бубнила другие стихи, а во дворе нависал над детьми памятник поэту (актер встает на стул, принимает узнаваемую позу и взирает на своих товарищей сверху вниз). На уроке рисования заданы пушкинские сюжеты, и бездарный по этой части ребенок принимается за картину про Попа и Балду. Насыпает могильный холм, втыкает в него табличку с надписью «поп», роль «надгробия» доверяет однокласснику, засовывает ему в рот воздушный шарик и пишет на шарике «ха-ха-ха», как в комиксах. Перед нами возникает «живая скульптура» – Балда торжествует победу над попом. В отличие от смеющихся зрителей, учительница приходит в ярость, и раздражается настоящая гроза: бьют молнии, грохочет гром, в его раскатах голос с неба отчитывает Питунина за хулиганство. А учительница волочит нарушителя на очередную лекцию про «солнце русской поэзии». Пока на мониторах, развешанных по всему периметру зала, многократно

Pro настоящее




Н. Голубев –
Витек Дубасов,
А. Овчинников –
Михаил Питунин.
«Спасти камер-юнкера
Пушкина».
Театр «Школа совре-
менной пьесы».
Фото М. Гутермана

воспроизведена картина Адриана Волкова, на которой раненый Пушкин целит из пистолета в Дантеса, ученики селятся сообразить, как он мог промазать с такого близкого расстояния. Для них самих вызов к доске пострашнее вызова на дуэль, а «Шизгара», которую они исполняют на переменах в вольном переводе на русский, куда привлекательнее, чем главы «Евгения Онегина». Их заставляют учить назизусть, и Питунин жалеет, что поэта не убили до того, как тот создал «энциклопедию русской жизни». Реальная же необходимость знания поэзии связана с естественными потребностями: возлюбленная, нежная барышня, ждет стихов – в то время как плоть Питунина жаждет совсем другого. Переживая первую любовь, Питунин, неожиданно для самого себя, задумывается о том, как можно было помешать встрече Дантеса с Геккереном или ссоре Пушкина с Италией Полетикой (каждую ситуацию актеры реконструируют, чтобы потом вернуться в исходную точку и проиграть следующий вариант развития событий).

Время в театре несется быстро, позади армия, демобилизация, родной город, неузнаваемо перестроенный, попытка вписаться в новые обстоятельства, мелкий бизнес, разорение, случайная встреча с бывшими одноклассниками, закончившими школу им. Пушкина. В тот момент, когда повзрослевший герой обнаружит,

что книги Пушкина полностью вытеснены из продажи глянцевыми журналами (как вытеснен из новой жизни сам Питунин), когда он проникнется к поэту глубокой симпатией, когда пройдет путь от ненависти к любви, когда придет к мысли, что Пушкина заслонил бы от пули собственным телом, одноклассники убьют Питунина, чтобы завладеть его квартирой.

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ Петра ФОМЕНКО».
«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

Спектакль создан в рамках программы «Пробы и ошибки». Придумал ее, как известно, П. Фоменко, Пушкина ставивший превыше всех поэтов. Последнее, что он репетировал, – «Бориса Годунова». Перед тем вышел «Триптих» (по «Графу Нулину», «Каменному гостю» и «Сцене из Фауста»). Тогда мы впервые увидели чудесные возможности трансформирующегося пространства малого зала. Они же использованы в «Руслане и Людмиле», и кажется, что режиссер М. Крылов таким образом «поклонялся» Петру Наумовичу.

Здесь все напоминает детскую игру: актеры не перевоплощаются, но переодеваются в героев, а любой подручный предмет пущен в оборот (столы на колесиках мигом составляют в брачное ложе; на головах у соперников, словно сошедших с картины «Три богатыря», ведра вместо шлемов; лошадьми им служат



Сцена из спектакля
«Руслан и Людмила».
Театр «Мастерская
Петра Фоменко».
Фото Л. Герасимчук

швабры). Если в тексте сказано *«назад он скачет»*, актер дает задний ход. Фарлаф говорит, что *«прервал обед»*, продолжая есть. Понятно, что не существует на белом свете такой силы, которая могла бы положить конец его обжорству. Совершенно цирковой шпагат, выполненный Екатериной Смирновой (Людмила) на двух разъезжающихся лестницах – зримый эквивалент ее попытке утопиться. Попытка, впрочем, несерьезна, как и *«роскошный обед»* героини. В сценической версии это просто сосиска. Отлично придумано все, что связано с волшебными появлениями, исчезновениями, полетами. К примеру, обезвреженный Черномор залезает в платье с завязочками, Руслан (Игорь Войнаровский) накидывает завязочки на плечо, а Черномор, будто в заплечном мешке, трясется за ним. Меч-кладенец – простые ножницы, которыми отрезана чудодейственная черноморова борода. Шапка-невидимка тоже имеется в ассортименте: на нее нашиты лампочки, которые гаснут и загораются в зависимости от того, видят Людмилу враги или нет. Таинственные блики отбрасывает на задник блестящая металлическая тарелка. Сады Черномора образованы двумя полукружиями лестниц, которые могут «разводиться», как мосты Петербурга. Пушкин задумал *«Руслана и Людмилу»* в Лицее, писал в Петербурге, и персонажи спектакля – по воле художника

Владимира Максимова – переехали в северную столицу (на что указывают силуэты мостов, мраморные марши лестниц, колонны).

Роль Рассказчика играет сам режиссер, которому придано портретное сходство с Александром Сергеевичем. Не отклеивая пушкинских бакенбардов и не меняя платья, он также исполняет роли Ученого кота (ходит, а точнее, лазит по белой колонне-дубу) и Черномора. Кот, видимо, уподоблен автору на том основании, что песнь заводит и сказку говорит, а в Черноморе, судя по всему, должны зримо воплотиться женолюбие и сладострастие самого поэта, а также его неосознанное желание умыкнуть из-под венца чужую невесту. Взрослые зрители (особенно те, которые знакомы не только с поэмой Пушкина, но еще с его жизнеописаниями) многочисленные игривые намеки понимают, однако спектакль предназначен для детей, и шанс, что в их памяти образ *«солнца русской поэзии»* навсегда зарифмуется с *«бородатым карлой»*, а *«Сказка о Руслане и Людмиле»* – с длинным капустником, сочиненным Черномором, очень велик.

Спектакль удивительно неточен по части адресата. На афишах указано «12+». Очевидно, М. Крылов намеревался показать юному зрителю, что Пушкин был человеком задорным, своим в доску, а не хрестоматийным занудой из школьной программы. Однако, хитрая на

выдумки, избыточная по части гэгов, постановка безнадежно (на три часа) затянута и выдержана в однообразной иронической интонации. Нет спора, ее довольно и у Пушкина, но в его поэме есть много чего, помимо иронии. Больше всего жаль стихов, потому что их чарующая мелодия (то, чем можно обворожить человека любого возраста) принесена в жертву общему веселью. Сам П. Фоменко был человеком озорным, толк в театральной игре знал, но первоосновой для него оставалась мелодия стиха, и ее он никогда не корежил. В спектакле же ее не уродует один только Василий Фирсов (Финн).

ТЕАТР п/р О. ТАБАКОВА. «ТУПЕЙНЫЙ ХУДОЖНИК»

Из разговора зрительниц после спектакля: «Тяжело и знала, что эта история хорошо не кончится. – Ну да, они же все – крепостные, чего же хорошего. Печально».

В девять лет Н. Лесков услышал повесть А. Герцена «Сорока-воровка» и через сорок три года сочинил «Тупейного художника» с пометкой «С-Петербург, 19 февраля 1883 года. День освобождения крепостных и суббота поминовения усопших». Описанные Герценом события происходили при С.М. Каменском, «просвещенном» театралье, сыне убитого крестьянами за жестокость генерал-фельдмаршала

М.Ф. Каменского. Он же выведен в повести Лескова.

В Орле граф Каменский содержит большой крепостной театр. Его фаворит – тупейный художник Аркадий («парикмахер и гримировщик, который всех крепостных артисток графа рисовал и причесывал») влюбляется в крепостную актрису Любу. Хозяин желает воспользоваться правом первой ночи. Аркадий и Люба пробуют бежать, их хватают, его пытаются и отдают в солдаты, ее ссылают на скотный двор.

В камерной истории любви отражаются чудовищные, извращенные общественные отношения, судьба человеческая отзывается судьбой народной. У Лескова «Тупейному художнику» дан подзаголовок «рассказ на могиле». В «Табакерке» действие перемещено в старинный театр, интерьеры которого (занавес, зеркала, порталы, механизмы) воссозданы художником Алексеем Вотяковым. С самого начала очевидно: режиссера М. Станкевича театр в его прелести интересует больше, чем народ в его страдании.

Текст Лескова взят почти полностью (за незначительным изъятием). И дополнен, благо в самой прозе упомянуто представление крепостных актеров под названием «Китайская огородница». Специально для спектакля «Табакерки» композитор Александр Маноцков



Е. Борзых – Люба,
М. Шкловский –
Аркадий Ильин.
«Тупейный художник».
Театр п/р О. Табакова.
Фото К. Бубенец

на либретто Донасьен Дю Же написал одноактную оперу, стилизованную под барочную, ту самую «*Китайскую Огородницу*». На сцене располагается оркестр «*N'Saged*» в составе: скрипка, альт, виолончель, гобой, клавишин. С ним – пять вокалистов, в их числе исполнительница роли Любы – Евгения Борзых. Поют по-французски, но сюжет перед тем пересказан. По сюжету «*Китайской огородницы*» влюбленные бегут, пойманы и гибнут.

Оперная история окликает реальную, но внимание сосредоточено не на горестях героев, а на экзотике (ярких «китайских» халатах, затейливых головных уборах, выбеленных лицах-масках, вычурных позах, причудливых интонациях) и на старинных технологиях (действующие лица спускаются с небес и возносятся к небесам на подвижной платформе, вручную управляемой лебедкой).

Возможно, опираясь на поднадоевший, хотя бы и оправданный в данном случае, прием «театра в театре», М. Станкевич добивался того, чтобы герои Лескова на фоне персонажей «*Китайской огородницы*», по контрасту с ними выглядели более естественно, но сам чересчур увлекся ТЕАТРОМ и разными типами его условности. Лескова интересовали, в первую очередь, люди, а Станкевичу «*Китайская огородница*» удалась лучше, чем «*Тупейный художник*».

Режиссер использовал еще один шаблонный прием: актеры произносят не только реплики персонажей, но и текст повествователя. Опять же можно сказать, что он оправдан: у Лескова историю Любы со слов няньки излагает рассказчик. Но на сцене к этому методу обыкновенно прибегают для «остранения», чтобы удержать актера на дистанции от роли и не дать зрителям сопереживать героям. Допустим, этот прием работает у Гинкаса с Чеховым. А с Лесковым не работает, потому что автор хочет, чтобы его героям сочувствовали. Чтобы было не печально (см. диалог зрительниц), а трагично.

Читаешь Лескова – история из давнего прошлого, рассказ, написанный более ста лет назад, а сердце разрывается от жалости, от сострадания, от желания вмешаться, переменить участь вымышленных персонажей. Зачем же делать так,

чтобы ослабить эффект сопричастности чужой жизни, чтобы всякими театральными штучками и приемами отвлечь от главного? Все равно спектакль сильнее всего действует в тех немногочисленных сценах, в которых актерам дана возможность пожить со своими персонажами без «очуждения» и «остранения». И лучше всех здесь Алексей Усольцев (Рассказчик) и Евгения Борзых (Люба).

М. Станкевич, безусловно, хороший режиссер, и если бы не усложнял форму, вышло бы пусть простодушней, но ближе к автору и драматичнее. Впрочем, «*Тупейный художник*», при всех замечаниях, из лучших спектаклей прошлого сезона.

ТЕАТР «ЕТ СЕТЕРА». «СТАРШАЯ СЕСТРА»

Театру снова понадобились советские драматурги: в Москве – подряд две премьеры по В. Розову («*С вечера до полудня*» в театре им. Пушкина и «*Затейник*» в РАМТе), ставится А. Володин – в ТЮЗе и в петербургском «Балтийском доме» («*С любимыми не расставайтесь*» Г. Яновской, «*Осенний марафон*» А. Праудина). Драматурги, что подтверждается вышеперечисленными постановками, были хорошие: все у них связано с тем временем, в котором они жили, и с теми людьми, которых знали, однако спустя десятилетия пьесы ничуть не устарели. Из них, без всякого насилия и своеволия, можно вычитать смысл, который окажется важным для современного человека.

«Старшая сестра» – четвертая режиссерская работа известного актера Владимира Скворцова (после «*Скользящей Люче*» Лауры-Синтии Черняускайте в ЦДР, «*Человека-подушки*» Мартина Макдонаха в «Другом театре» Эстонии и «*Орфея*» Жана Кокто в «Et Cetera»).

Конечно, сравнения с фильмом Георгия Натансона, в котором главные роли играли Т. Доронина, Н. Тенякова, М. Жаров, В. Соломин, Л. Куравлев, Е. Евстигнеев, И. Чурикова, выдержать невозможно, и театр, принимая к постановке «*Старшую сестру*», такой задачи перед собой не ставил. Видимо, специально, чтобы решительно обозначить разницу, режиссер перенес из середины пьесы в пролог монолог

Pro настоящее



А. Кондаков – Кирилл,
Е. Егорова – Лида,
М. Скосырева – Надя,
И. Косичкин – Ухов.
«Старшая сестра».
Театр «Et Cetera».
Фото О. Хаимова

о театре. И обращает его Мария Скосырева (Надя) не к суровой комиссии, а к зрителям, ищет в них единомышленников: *«Театр?... Любите ли вы театр так, как я люблю его, то есть всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем испуганием, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений изящного?»*.

Действие разворачивается в конце 60-х – начале 70-х годов XX века, на сцене – много узнаваемых вещей (художник – Мария Рыбасова). Есть «улица»: плакат с Татьяной Самойловой – Наташей Ростовской, песочница, в которой сидит потрепанная игрушечная обезьянка, старая голубятня, качели. Есть комната: лампа под абажуром, черный грузный дисковый телефон, проигрыватель с пластинками. Костюмы приведены в соответствие с эпохой (в наличии даже большие бигуди, поверх которых повязан платок). Звучат «песни нашего двора», от нахальных частушек до «Ямайки» Робертино Лоретти. Зрители постарше вспоминают: великая вещь – чувственная память. Зрители помладше знакомятся с бытом недавнего прошлого. Некоторые детали, к сожалению, неточны, к тому же актеры часто грубо ерничают, сатиру подменяют карикатурой, хотя в самой пьесе сказано: *«Зрители ценят обаяние, непосредственность»*.

Встречу со временем дополняют фрагменты кинохроники. Закадровый текст стилизован

под документ и записан отдельно, но так мастерски, что даже профессионал не ощущает подмены. А диктор ведет речь про ММКФ, про советско-американские переговоры: тональность иная, чем сегодня, а темы все – будто из вчерашней газеты.

В. Скворцов вслед за Володиным задает вопросы, на которые рано или поздно пробует ответить любой человек: стоит ли работать из-за денег и можно ли искать счастье в труде. Звучит, конечно, старомодно, так теперь мысли не излагают, но по сути, речь о том, что жизнь имеет смысл, только если она – ради чего-то или кого-то, о том, что альтруизм – непереносимое условие выживания. Выживания личности, семьи, общества: *«Помнишь, как мы жили в детском доме? Ты ничего не помнишь, это ужасно. Там все жили как при коммунизме. Один раз воспитатели хватились – в столовой нет корок от мандаринов. Оказывается, старшие не едят, оставляют мандарины младшим. А помнишь? В коллективе плохое настроение – трубить общее собрание! Помнишь, как ты упала, у тебя было сотрясение мозга, в день нашей годовщины. Совет решил: отставить праздник! Не может быть в одном доме горе и радость»*.

Ностальгии по советской власти нет, нет и ее обличения, хотя портреты представителей парткома выполнены жирными сатирическими мазками (то, что в пьесе сказано словами, превращено во вставной комедийный номер).

Предпринята попытка эмоционального разговора о том, что такое свобода и во всех ли нарядах она хороша? И о том, от чего счастье обязательно будет, но когда-то потом. Не сейчас.

Однако, мы имеем дело с так называемой актерской режиссурой, когда каждая отдельная сцена разобрана, решена и придумана, но в цельный спектакль, ясное мировоззренческое высказывание они не складываются, а жанр не определен: грубоватый фарс переходит в музыкальную комедию, музыкальная комедия – в мелодраму. Режиссер собирался поговорить о театре (своей к нему любви), об историческом времени, о жизни, но не определился с тем, что для него важнее. Кажется, ему стоило сосредоточиться на лирике, потому что более всего удалось в спектакле камерные, тихие дуэты Нади и Шуры (отличная работа Натальи Попенко), Нади и Колдуньи (Татьяна Владимирова), Нади и Володи (Алексей Осипов).

ТЕАТР им. А.С. ПУШКИНА. «ЭСТРОГЕН»

Режиссер Йо Стромгрэн – норвежец. Судя по информации, размещенной на сайте театра, на все руки и ноги – мастер: ставил и драматические спектакли, и кукольные, и оперные, и балетные. Прежде бывал на фестивалях в России, но с нашими артистами работает впервые. Зрелище он сочинил, по преимуществу, пластическое, внимания к словам не требующее. Состоит история (автор – тот же Стромгрэн) из пяти небольших новелл. В последней актеры изъясняются по-русски, в остальных лопочут на птичьем языке, иногда вставляя в «щебет» отдельные узнаваемые слова. Все пять историй происходят в разное время и в разных странах: в Чехии XVII века, во Франции, Китае XX-го, затем – в неопределенном будущем.

«Каждый из сюжетов связан с женщиной, которая слишком многого хочет от своего мужчины и в конце концов убивает его», – сказано в программке, но фраза не соответствует реальности. В первой, чешской истории, воинственные барышни свою охотничью добычу – *«мужичишку-дьяволишку»* – наряжают в костюм прекрасного Принца и управляют его ногами и руками, поскольку сам он пьян

до полного бесчувствия. При этом прелестные юные создания по очереди впадают в мечтательно-эротическое состояние и явно намерены оспорить друг у друга право на обладание этим чувелом.

Во французском эпизоде на территорию женского монастыря, вернее, на кладбище, расположенное подле него, рухнул парашютист. Ясно, что не простой, а американский, поскольку из его карманов сыплются чупа-чупсы. Поначалу монахини принимают его за ангела, но настоятельница убеждает подчиненных, что перед ними сам Христос. В итоге милые дамы распинают бесчувственного мужчину на кресте, дабы придать ему сходства с тем, кого в нем увидели. Иными словами, женщины всеми способами подгоняют мужчину под свой идеал. Его согласия не требуется, ибо в обоих случаях дамы общаются с безжизненными телами.

В китайской миниатюре молодой начальник за какую-то провинность распекает рабочих угольной шахты. Они ужасно нищие и совершенно голодные, а он кормит их баснями, точнее, патриотическими песнями, которые безостановочно льются из радиоприемника. Важный руководитель не в курсе, что работает на шахте одни женщины, а догадаться об этом невозможно, благо все они – в униформе, в касках, а лица перепачканы углем. Из недогадливого начальника работницы сделают утку по-пекински. То есть опять превратят мужчину, на этот раз живого, здорового и трезвого в то, что понадобилось им в эту минуту. Пошел, так сказать, на корм.

За Мужчину отвечает Игорь Теплов, за женщин – Анна Бегунова, Анна Кармакова, Анастасия Лебедева, Эльмира Мирэль, Екатерина Клочкова, Наталья Рева-Рядинская.

Две первые пластические зарисовки одновременно лиричны, остроумны и драматичны, третья, китайская – комическая. А следующая – футуристическая сценка – примитивный капустник. На землю (один чахлый кустик и скелет ящера) прибывает космический корабль. Из него выбирается женщина. Надевает черный шлем и становится похожа на Дарта Вейдера из *«Звездных войн»*. Под мелодию *«Калинки»* открывает вентиль, и из-под крышки

корабля вылезает ядерная боеголовка с надписью «СССР».

После того, как женщины повсюду навели свои порядки, они остались одни (видимо, боеголовка не сработала). Без мужчин. К финалу стали догадываться, что не только некого любить, но и детей делать не с кем. Нашли какого-то одного, чудом уцелевшего, в котором еще теплились признаки жизни, и решили его перезагрузить, то есть вернуть ему прежнее мужское достоинство. Постскрипту неожиданно сентиментален, и ко всему, прежде происходившему, не имеет ни малейшего отношения: оказывается, все испортила возможность выбора, мужчины и женщины должны больше доверять друг другу.

Зрители, обсуждая спектакль в Сети, путают название. То «Эстроген» напишут, то «Эстрагон». Эстроген – женский половой гормон. Эстрагон – имя героя Беккета «В ожидании Годо». Похоже, режиссер собрался сочинить абсурдистскую притчу о гормонах, но с задачей не совладал. А финал получился откровенно поучительный, что решительно неуместно в комедии абсурда.

Видимо, понимая, что его обвинят в нарушении правил жанра, Йо Стромгрэн прослоил спектакль интермедиями: молодой мужчина,

судя по всему, альтер-эго автора (Николай Кисличенко) общается со своим единственным другом – большой собакой. Это Назар Сафонов, студент Школы-студии МХАТ, вдетый в «собачий» костюм. Собака лежит, сидит, стоит на авансцене и внимает своему хозяину, но маска в зависимости от наклона головы как будто меняет выражение, и реакции кажутся смешными или трогательными.

С несчастным животным герой беседует о философии Хайдеггера, о деконструкции и прочих высоких материях. «Стать понятной – это самоубийство для философии», – размышляет герой. Вроде бы, режиссер насмехается (и правильно делает) над современным театром с его претензиями на «интеллектуальность», то есть сознает всю глупость подобных теорий, но действует в полном с ними соответствии. Очевидно, решив, что сама по себе антифеминистская история слишком проста, чтобы признать ее настоящим искусством, Стромгрэн прослоил весь спектакль подобными многозначительными монологами. Или, выражаясь его языком, «перелел два типа деконструкции». По странно-му стечению обстоятельств минус на минус не дал плюса.



Сцена из спектакля
«Эстроген».
Театр им. А.С. Пушкина
Фото С. Ясира

ТЕАТР им. Владимира МАЯКОВСКОГО.**«В.О.Л.К.»**

На международном фестивале «Твой шанс», который ежегодно проходит в ТЦ «На Страстном» и представляет дипломные работы театральных вузов, ГИТИС показал спектакль Мастерской Олега Кудряшова «В.О.Л.К.». Учебная работа стала самым сильным впечатлением уходящего года и вошла с нового сезона в репертуар Театра им. Маяковского.

Оторопь берет от изучения репертуара отечественных вузов. Включает он в себя, как правило, произведения, которые не по зубам драматическим театрам: «Васса Железнова» Горького, «Расточитель» и «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова... Умный выбор литературного материала, между тем, половина успеха всего предприятия.

Олег Кудряшов и педагоги его курса обучают не только студентов, но и многоопытных режиссеров тому, как подбирать настоящую современную литературу и формировать оригинальный репертуар. Четыре года назад, задолго до фильма Александра Велединского и спектакля пермского театра «Сцена-Молот», они показали блестящую версию книги А. Иванова «*Географ глобус пропил*» (режиссер – Екатерина Гранитова). Теперь режиссер-педагог Светлана Землякова открыла еще одно новое для театра имя, Василия Ивановича Аксенова. Писатель родом из Сибири, живет в Петербурге. Чтобы избежать путаницы с Василием Павловичем Аксеновым, его называют Аксенов-Яланский. По его книге – классическому роману воспитания «*Десять посещений моей возлюбленной*» (лауреат журнала «*Москва*» за лучшую публикацию 2011 года) – и поставлен «В.О.Л.К.» («*Вот Она, Любовь, Какая*»)

Поскольку действие происходит в селе Ялани, можно сказать, что это деревенская проза, но никакой принципиальной разницы между собой, горожанкой, и этими деревенскими, мне обнаружить не удалось. Дело не столько в месте, сколько во времени действия: самый конец 1960-х – начало 1970-х годов.

Молодые играют молодых (хотя у каждого – по несколько ролей, приходится перевоплощаться и в стариков, но временно). Герой,

17-летний Олег Истомин, выясняет отношения с родителями, друзьями и недругами, со своей любимой и с той, которая могла – с большим правом – занять это место, но не сложилось (в дипломном спектакле главные роли прекрасно исполнили Павел Пархоменко, Мария Фомина и Анастасия Мытражик). И, конечно, с самим собой: «*Изжить хочется в себе эту жалкую, щемящую, неведомо из чего выросшую во мне мещанскую сентиментальность... Не для сильного духом и деятельного мужчины такое состояние, а для слюнтяя. Я на пороге нового. Твердой волей, направляемой ясным умом, или ясным умом, поддерживаемым твердой волей, следует устремиться в светлое, прекрасное и неизведанное будущее, а не киснуть в трясине настоящего*».

Жизнь Ялани вовсе не пасторальная: небогатая (мотоцикл – роскошь), трудовая, в свободное время не слишком трезвая, порою страшная. С самого начала над героем нависает как проклятие пример его родственника, героя-десантника, которым гордилась вся семья, а он покончил с собой из-за несчастной любви, да таким способом, что лучше не вспоминать. Но в спектакле нет и намека на ту осточертевшую «чернуху», которая в последнее время стала обязательным (для т.н. «драматургов») атрибутом русской провинции. Здесь никто не сводит запоздалые (лет на 40) счеты с советской властью, и юмор – это именно юмор, а не презрительная ухмылка столичного сноба.

Перед нами не просто замечательно талантливая и профессиональная, но еще очень человечная и душевная работа. Важно, что такое отношение к жизни с восторгом принимает молодая аудитория (ровесники тех, кто на сцене).

В этом спектакле музейная аутентичность (афиши фильмов «*Вертикаль*» и «*Доживем до понедельника*», маленький киноэкран сельского клуба, настоящий «ИЖ-Юпитер», проигрыватель с пластинками, клеши с нашитыми на штанины электрическими лампочками) сосуществует с волшебными метаморфозами привычных предметов. Поскольку комбайн на сцену не выкаатишь, уборочная страда весьма убедительно представлена игрой с вениками-снопами.

Pro настоящее



Сцены из спектакля
«В.О.Л.К.».
Театр им. Владимира
Маяковского.
Фото С. Петрова

«В.О.Л.К.» – прекрасный драматический спектакль, но если вы назовете его музыкальным, тоже сильно не ошибетесь. Актеры поют, играют на всех инструментах, очень точно стилизуя исполнительскую манеру под 1970-е. Почти все герои раскрывают характер в песне, и то, что показывают «кудряши», ошеломляет разнообразием мелодий и ритмов, от «забойного» рок-н-ролла до этнической архаики. Исполнение изумительное, порой – виртуозное: например, когда деревенские старики запевают духовный стих, а один из них, татарин – мусульманскую молитву, и потом две разные мелодии сливаются в народный плач.

В спектакле воссоздана музыкальная атмосфера. И не только музыкальная. Точно переданы интонации, повадки, говор сибиряков, пластика... Помните, как, отклоняя корпус назад, заложив руки в передние прорезные карманы, ходили юноши в брюках-клевш, как бдительно женские руки придерживали у бедер мини-юбки, как нежные барышни, насмотревшись «Ангелики – маркизы ангелов», укладывали грудь в лифы простеньких платьев по образу и подобию бюста Мишель Мерсье.

Можно бесконечно и с наслаждением пересказывать сцену за сценой: как потешно пьяный герой бодается с рулем мотоцикла (будто



это рога быка), как разучивают и бьют степ, как аппетитно готовят и едят, как хор молоденьких девочек с большим чувством поет про пролетевшую молодость, как (с характерным для тех мест говором) старики обсуждают охоту-рыбалку-Сталина... и Бога. О Боге старшие много спорят, младшие над ними насмеваются. Тогдашним младшим нынче около 50-ти лет, и многие считают себя верующими. А те, кто в 1970-х издевался над псевдонародными песнями, плачут, когда «кудряши» исполняют «Гляжу в озера синие».

Конечно, современные студенты не могли видеть тогдашнюю танцплощадку или почтовое отделение, все эти «вкусные», апеллирующие к чувственной памяти, подробности

найлены и подсказаны наставниками. Но чтобы услышать подсказку и так органично вписаться в чужое время, нужен талант и мастерство.

На всех занятых в спектакле актеров (а их 17) радостно смотреть. Они умеют – без видимого шва – сшить смешное с трагическим, эксцентрическое – с лирическим, легкомысленное – с серьезным (про смерть ровесника: *«он теперь никто, ничто, что-то у меня не может с эти согласиться»*, про гибель русской деревни: *«Разваливается вот только Ялань моя, жалко. До слез. Дома пустеют. Люди уезжают. Кто куда»*)

Кажется, от Гарри Поттера мы слышали, что самое трудное в магии – манипуляции со временем. Молодые актеры показывают, для чего существует театр, как в нем – из литературы, музыки и движения – рождается магия, способная оживлять минувшее, возвращать утраченное, менять оптику. Они уже волшебники, их хорошо учили.

ТЕАТР «ТЕНЬ».

«КукКафе “У. ШЕКСПИРА”»

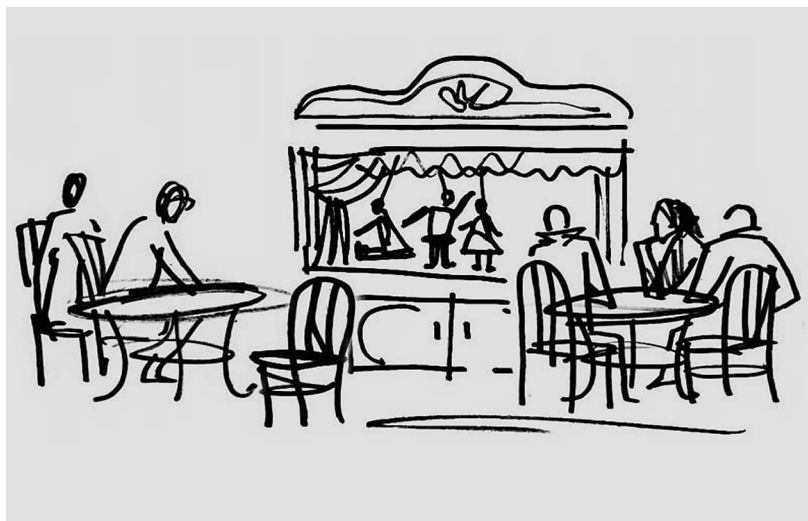
В современной американской пьесе «37 открыток» героиня вообразила, что получает от сына весточки, которых он никогда не посылал. У. Шекспир послал нам не то тридцать семь, не

то тридцать восемь пьес, и в год 450-летия драматурга их решили поставить в московском кукольном театре «Тень».

Театральный проект называется «КукКафе “У. Шекспира”». Значит, Кук – от английского «cook» (готовить), и от слова «кукольный». «У. Шекспира» можно прочесть как инициал с фамилией, а можно как название заведения общественного питания.

В небольшом зале расставлено пять столиков, за каждым из которых может разместиться не больше трех посетителей. Меню КукКафе составлено блюдами литературной кухни, то есть пьесами английского барда. В продолжение вечера каждый столик может заказать одну из пьес и посмотреть спектакль с остальными гостями. Таким образом, в течение вечера дается пять представлений. В антрактах между ними зрителей кормят не искусством, а по-настоящему. Каждому блюду дано «шекспировское» название: «Буря», «Ведьмы», «Мальволио». Каждое из них подают весьма оригинальным способом.

Над спектаклем тоже работали оригинально. Объявили в Интернете конкурс на лучшее десятиминутное переложение шекспировских пьес. Получили от участников тексты, отредактировали, сделали декорации (в комнате стоит большой деревянный буфет, он же – сцена,



М. Краснопольская
«КукКафе
“У Шекспира”».
Театр «Тень».
Рисунок с сайта

створки – занавес), подобрали музыку, изготовили кукол, пригласили знаменитых людей (не только актеров), чтобы их голосами заговорили персонажи. Например, Сергей Юрский представляет трех Шекспиров: автора хроник, комедий и трагедий.

Куклы во всех спектаклях друг на друга не похожи. Одни сделаны из тряпочек, другие – из деревянных «болванок» с вырезанными лицами, а в «Бесплодных усилиях любви» (как в детской игре «пирамидка») на палочку набрасывают кругляши разного размера и цвета, и они прямо на наших глазах принимают облик персонажей, одетых в исторические костюмы.

Действуют во всех миниатюрах тростевые куклы и – невидимые зрителю – молодые актеры (всего двое). Они – мастера своего дела, то есть умеют одушевлять неживую материю.

Каждый спектакль длится по пять-семь минут, в беглых и остроумных адаптациях психологические нюансы исчезают, но фабула и мораль сохранены. В «Ричарде Втором» подданные клянутся в любви к тирану, истребившему всю их родню, зовут его «солнышком», вскорости устраивают заговор, убивают монарха, венчают на царство Болингброка, называют солнышком и втихомолку примеряют на себя его корону. Механизм политических интриг обнажен и весьма нагляден.

А в «Укрощении строптивой» обнаружена и визуализирована связь ренессансной комедии с площадным балаганом, в котором Петрушка (Панч) столетие за столетием колотил-дрессировал сварливую жену. Тут Катарина (Кэт) по приказу мужа кувыркается, подтягивается, отжимается, как солдат на плацу, и волочит на себе осла вместо того, чтобы ехать на нем (для этого маленького спектакля все голоса записал один Валерий Гаркалин).

В «Тите Андронике» Вячеслав Игнатов обнаружил предтечу американских фильмов «страшилок». Куклы здесь созданы по подобию киноперсонажей: от Фредди Крюгера до Ганнибала Лектора.

Режиссеры семи из восьми готовых спектаклей – Майя Краснополянская и Илья Эппельбаум, создатели и руководители театра «Тень», одного из лучших театров России, постоянного

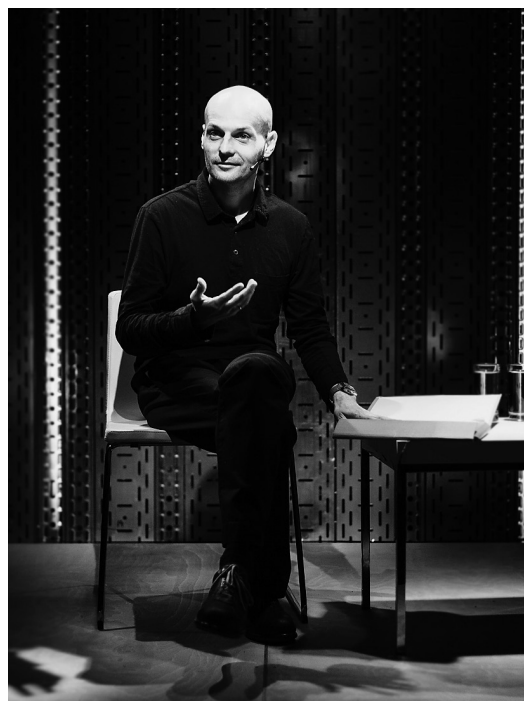
участника и лауреата международных фестивалей, обладателя девяти «Золотых Масок». Будет странно, если десятую не получит «КукКафе "У. Шекспира"».

ТЕАТР «ПРАКТИКА».

«UFO»

Прямо обращаясь к зрителям, Иван Вырыпаев (автор и исполнитель) рассказывает историю создания спектакля: он искал в интернете людей, встречавшихся с инопланетянами. Таковых обнаружилось множество, но в спектакль поместилось девять якобы документальных монологов: американского менеджера, английской домохозяйки, немецкого торговца, австралийского айтишника, петербургского программиста (живущего в Гонконге), норвежского турагента. Зритель, знакомый с творчеством И. Вырыпаева, мигом распознает мистификацию. К подобному приему драматург уже прибегал в «Бытии

И. Вырыпаев.
«UFO». Театр «Практика».
Фото И. Клейменова



номер два», когда приписывал авторство текста некоей психически больной женщине. Если же кто о «Бытии» ничего не ведал и с сочинениями Вырыпаева прежде знаком не был, все равно – по самим текстам – догадается: все монологи написаны одной рукой. Дело в том, что они, во-первых, построены по единой схеме: респондент представляется, немного рассказывает о себе, потом переходит к основному вопросу, затем очень быстро прощается. Во-вторых, литературного дара Вырыпаева не хватает на девять разных речевых характеристик (там, где один персонаж употребит междометие «вот», другой произнесет «ну», там, где один скажет «фигня», другой использует слово «чепуха», но в целом невелика разница). Если же особо доверчивый или сугубо невнимательный зритель поверит в документальную основу повествования, автор как честный человек сам себя разоблачит, в финале произнесет речь от имени некоего спонсора, который будто бы дал денег на эту постановку, а потому знает имя настоящего автора – Ивана Вырыпаева.

«UFO» трудно назвать спектаклем. Полтора часа на сцене сидит И. Вырыпаев, читает текст по бумажке, не подражает голосам разных персонажей, лишь слегка меняет интонацию и темп речи. Сам он действительно похож на ET, то есть не на айтишника, а на инопланетянина из одноименного фильма С. Спилберга. Высокий, очень худой, с прозрачным взглядом и мягким обволакивающим обаянием, характерным для людей, много занимающихся восточными духовными практиками (кстати, в театре по утрам проводят занятия йогой). Слова, которые произносит Вырыпаев от имени разных людей, очень похожи на проповедь. Придуманные им персонажи никаких НЛО не видели и не допускают возможности встреч с инопланетянами. Они ощущали контакт с некой силой неясной природы. Они его переживали. И это переживание изменило их самих к лучшему. С ними случилось нечто чудесное, на них снизошла благодать.

Каково мистическое откровение, о котором повествуют персонажи? Один впервые в жизни

почувствовал себя в полной безопасности, другой услышал абсолютную тишину, третий поставил знак равенства между собой и миром («я и есть мир»), четвертый осознал связь со всей Вселенной, то, что отвечает не только за себя, но и за нее. Пятый решил, что главное – оставаться самим собой (и не важно, как тебя зовут, кем ты работаешь, богат ты или беден). Шестой – что нужно принять мир таким, каков он есть. Седьмой, что нужно быть благодарным за все сущее. Восьмой рассуждает о жизни как о тропинке, которая ведет человека через холодный космос к настоящему дому, и о соприкосновении с энергией Вселенной, то есть с Богом.

Со спектакля выходишь спокойным, умиротворенным, будто после сеанса медитации, а потом задумываешься: неужели для того, чтобы сделать такие мудрые выводы, непременно нужно чудо, и почему для того, чтобы жить в соответствии с этими простыми правилами, не хватит ни встречи с НЛО, ни проповеди в театре «Практика».

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ ПЕТРА ФОМЕНКО». «ЛЕТНИЕ ОСЫ КУСАЮТ НАС ДАЖЕ В НОЯБРЕ»

Русскому театру отчаянно не хватает умения играть комедии. Получается обыкновенно или вовсе не весело или, что много хуже, смешно засчет телесного низа и пошлых шуточек. В этом контексте спектакль по пьесе И. Вырыпаева «Летние осы кусают нас даже в ноябре» – настоящее событие. Искушению объяснить его уникальность иностранным участием (режиссер Сигрид Стрем Рейбо – из Норвегии) поддаваться не стоит, поскольку сами «фоменки» – превосходные комедианты. Они блистательные характерные актеры, если под словом «характерность» понимать не агрессивный наигрыш, не систему внешних (мимических и пластических) приспособлений, но изящную, легкомысленную игру. Режиссер делает ставку исключительно на их возможности, из спецэффектов – небольшой экран с титрами-комментариями, сопровождающими все действие, трюк один-единственный: сумка героини Ксении Кутеповой, из которой она

Pro настоящее



Т. Моцкус – Марк,
К. Кутепова – Елена,
А. Колубков – Йозеф.
«Летние оси кусают
нас даже в ноябре».
Театр «Мастерская
Петра Фоменко».
Фото Л. Герасимчук

извлекает все необходимое для жизни, почти как Винни из «Счастливых дней» Беккета (сумка не бездонная: актриса, как заправский фокусник, ее незаметно подменяет).

Завязка детективно-мелодраматического свойства: муж уверен, что супруга принимала в гостях соперника. Жена уверяет, что принимала, но не соперника, а его же брата. Друг семьи утверждает, что брат мужа тем же вечером гостил у него, и никак не мог одновременно находиться в обоих домах. Свидетели жены твердят, что брат был у нее, свидетели друга, что у него. Зрители невольно оказываются «коллективным» мужем: как и он, заслушивают показания разных людей, и верят то одним, то другим.

Итак, пьеса на троих. Жена Ксении Кутеповой – обворожительная домохозяйка, светливая и легкомысленная, «слабая, незащищенная». Врет талантливо, может убедить кого угодно и в чем угодно; на словах религиозна, в жизни заповеди нарушает легко. Друг в исполнении Алексея Колубкова – увалень-философ, большой правдолюбец, человек неуравновешенный, желчный, временами впадающий в депрессию, склонный видеть все в дурном свете. Муж у Томаса Моцкуса, напротив, рациональный господин, абстрактных рассуждений не понимает, доверяет только фактам,

ищет разумного выхода из положения, однако, взаимоисключающие утверждения супруги и друга доводят его до полного нервного истощения. Они выясняют отношения друг с другом, но ни в чем не могут согласиться, конфликт начинается с бытового повода, но только провоцирует героев на диспут о вещах, куда более серьезных, чем измена жены. Если невозможно понять, кто где был такого-то числа такого-то месяца, да и был ли вообще, то чего стоят доказательства существования Бога или его отсутствия? Если нельзя установить истину в банальном житейском споре, можно ли найти ее вообще и стоит ли искать? Каждому персонажу дан монолог. Выходя за пределы детективно-любовного треугольника, смешные герои принимаются рассуждать о существовании Бога и о возможности Спасения, о том, как несправедливо устроен мир, что считать грехом и так ли необходим человеку опыт или вполне достаточно веры. Даже рассуждения о роли женщины выходят на иной уровень обобщения: женщина не должна выбирать себе мужчину, как слуга не должен выбирать себе господина, как люди не должны выбирать себе Бога. Кстати, на этих словах Ксения Кутепова вытряхивает из своей волшебной сумки целую кучу мужской обуви – выбор у нее был значительный и нелегкий.

В форму комедии облачены «проклятые вопросы» (как у Беккета в «Ожидании Годо» или в тех же «Счастливых днях»). Пробуя на них ответить, люди размышляют о том, что мешает им чувствовать себя счастливыми, что в мироздании устроено не так. «Все, что есть самого ценного, уплывает от нас». «Рай – на другом берегу, и он недостижим».

Вывод самих авторов, насколько он считается из спектакля: надо не домогаться истины, а верить в то, что она существует; не проверять друг друга, а доверять друг другу; не спорить, а сойтись на чем-то, с чем всем легко согласиться, хотя бы на том, что на улице идет дождь. Просто признать, что он идет, выйти на улицу, попрыгать в луже. Поиграть. И будет вам счастье.

Действие заканчивается детской игрой в «брызгалки». Кабы не она, завершилось бы все драматически. А так – раз в кои-то веки – на российской сцене получилась комедия.

ТЕАТР им. А.С. ПУШКИНА. «С ВЕЧЕРА ДО ПОЛУДНЯ»

Это драма В. Розова в 1969 году была поставлена Г. Товстоноговым в БДТ. В 1981 году Константин Худяков экранизировал пьесу (Кима играл Леонид Филатов, Нину – Людмила Савельева, Жаркова – Всеволод Санаев, Аллу – Наталья Фатеева, Груздева – Эдуард Марцевич). В 2013-м, после

значительного перерыва, она появилась в афише Нового драматического театра (режиссер В. Долгачев). Годом позже РАМТ проводил лабораторию к 100-летию В. Розова, режиссеры показывали эскизы будущих спектаклей. Из такого эскиза и вырисовался спектакль Рузанны Мовсесян, идущий в Филиале Театра Пушкина.

История из жизни трех поколений интеллигентной московской семьи. В доме писателя Жаркова, где он проживает с дочерью Ниной, сыном Кимом и внуком Альбертом, появляются гости. Ученый из Сибири (так в спектакле, в пьесе он критик) – друг Жаркова; бывший возлюбленный Нины Лева Груздев и бывшая супруга Кима, ныне жена влиятельного дипломата – Алла, которую Ким все еще любит, но панически боится, что она заберет сына и увезет за границу. Все эти люди, кроме Аллы, собираются вместе вечером, а ночью – как бывает не только в литературе – у них открываются старые раны, и они принимаются ворошить прошлое. Конфликт разворачивается на всех уровнях и по всем осям координат: по вертикали (между дедом и сыном, сыном и внуком), по горизонтали (между мужьями и женами, бывшими возлюбленными, старыми друзьями), но главное, что действующие лица состоят в конфликте с самими собой. Старого писателя мы застаем в тот момент, когда он приходит в довольно верному выводу, что потратил жизнь



Н. Рева-Рядинская – Нина,
А. Заводюк – Ким,
С. Кудряшов – Альберт.
«С вечера до полудня».
Филиал Театра
им. А.С. Пушкина.
Фото
М. Митрофановой

не на то, к чему имел настоящее призвание и талант. Кима – когда он осознает, что ему не стать не только чемпионом по бегу, но и хорошим тренером. Нина, которая не может оправиться от предательства бросившего ее возлюбленного, убеждается в том, что ей его не вернуть. Не считая «гостей», то есть этого самого возлюбленного Груздева, Аллы и старого ученого, наши герои – неудачники, лузеры. И такая же судьба, очевидно, караулит Альберта, которому предстоит принять самостоятельное решение: остаться с отцом или отбыть в Англию с матерью. Но все они, если следовать режиссерской логике, проявляющей себя деликатно, ненавязчиво через разбор пьесы с актерами, благородные люди.

Мы наблюдаем в реальном времени течение как будто подлинной, а не театральной жизни. Кажется, что Ким не может быть иным, чем Андрей Заводюк, что перед нами не актеры Владимир Николенко и Виктор Васильев, а настоящие писатель и ученый, и это впечатление – от всех, включая самого молодого актера – Сергея Кудряшова. Дело тут не в точно схваченном типажном сходстве (хотя и оно есть), но в том, что исполнители хорошо понимают людей, чьи роли им достались, подробно следят за происходящими в них переменами, переживают с ними и за них, не отделяют себя от персонажей. Поставлен спектакль со множеством вкусных психологических нюансов, подробностей, подтекстов. Хотя он намного «розовее» пьесы Розова.

Для нее существенно, что под окнами сталинской высотки находится зоопарк, герои засыпают и просыпаются вместе с его обитателями. Они гадают, тот же слон трубит, что десять лет назад, или его дети; слышат они клекот орлиный или другой птицы; ревет в клетке бегемот или еще какое страшилище. Похоже, что драматург склонялся к тому, чтобы уподобить своих героев обитателям зоопарка.

Звуки животной жизни вторгаются и в спектакль, но совершенно очевидно, что эта параллель не интересовала Р. Мовсесян, она доверилась названию «С вечера до полудня» (кстати, среди поздних пьес В. Розова есть «Гнездо глухаря» и «Кабанчик»). Речь, конечно, идет не о

том, что действие происходит в определенное время суток, но – метафорически – о том, как к финалу рассеивается мрак, сгущавшийся в доме и в душах героев.

В спектакле, как и в пьесе, все происходит в интерьерах одной квартиры (художник Мария Утробина). Сцены в гостиной, кабинете, спальне, прихожей идут без перестановок, накладываются одна на другую. Актеры почти ни на минуту не уходят «за кулисы». В правом углу, в кабинете, писатель и ученый спорят о литературе, в то же время в гостиной выясняют отношения Нина и Груздев, а в спальне Ким разговаривает с Альбертом. Голоса одних стихают, на первый план выступают другие.

Помимо «достоверных» шкафов, столов, вешалок, диванов ближе к авансцене стоит престелный макет высотки на площади Восстания (А. Томская, Д. Звенков). Внешне дом надежный, крепкий, красивый. Но хрупкий, как макет. Кукольный дом. Фасад благополучной жизни, как выясняется, изрезан трещинами. Ключевые сцены разворачиваются за длинным, многоуважаемым обеденным столом. Что как не этот стол, должно связывать людей с традицией и объединять друг с другом? Однако, именно за ним происходят самые острые конфликты и самые жаркие дискуссии. Одна из них – о крахе семьи в традиционном значении слова. Его приветствует рациональный, прагматичный, ни при каких обстоятельствах не поддающийся эмоциям Груздев Денис Баландина. К нынешнему времени уже окончательно ясно, что «семейный» сценарий двинулся по пути, намеченному Груздевым. Второй, как выяснилось, еще более актуальный вопрос дискутируют до сих пор: нужно ли право свободного выбора детям, не разумнее ли вверить их судьбу опытным старшим.

Герои спектакля нервны, раздражительны, в какой-то мере эгоистичны, но научены уважать чужое мнение, прислушиваться к другим, помогать в беде, не терять достоинства. Однако даже такие – интеллигентные, совестливые, великодушные – они заставляют страдать своих родных: та же Алла причиняет боль Киму, потому что его не любит, но от этого ей и самой больно.

Когда она рассуждает о будущем справедливом обществе, думаешь о том, что справедливости нет даже в отношениях двух людей, ее нет в семейных отношениях, стало быть, и общества такого не будет. Вывод этот кажется, прямо скажем, неутешительным.

**ТЕАТР им. Евг. ВАХТАНГОВА.
«УЛЫБНИСЬ НАМ, ГОСПОДИ»**

«Улыбнись нам, Господи» я трижды видела в исполнении актеров Вильнюсского Малого театра на фестивале «Балтийский Дом». От него невозможно было оторваться. Римас Туминас поставил спектакль в 1995 году, он долго держался в репертуаре, но умер один из актеров, и режиссер из этических соображений не стал вводить другого. Замечательно, что теперь «Улыбнись нам, Господи» перенесен на сцену прекрасного московского театра, но не хочется кривить душой: литовская версия была значительно лучше, потому ли, что копия всегда бледнее оригинала, потому ли, что блестящие российские актеры играют намного тяжелее, серьезнее, чем их

литовские коллеги. Спектакль изменился так, будто полотно Марка Шагала переписали художники-передвижники. На премьере замечательные актеры играли сами по себе и сами за себя. Их герои – по сюжету – проходят большой путь. Актерам тоже предстоит его преодолеть, чтобы сложился настоящий ансамбль – такой, какой был в Литве.

Спектакль поставлен по двум книгам «Козленок за два гроша» и «Улыбнись нам, Господи» бывшего вильнюсца Григория Кановича, давно живущего в Израиле. Стиль Кановича удивительно свободно сочетает в себе эпическое, философское, лирическое и ироническое. Своеобразные притчи насыщены афоризмами, речь героев восходит к традиции Шолом-Алейхема.

Е. Князев – Шмуле-Сендер Лазарек,
С. Маковецкий – Эфраим Дудак,
В. Добронравов – Хлойне-Генех,
В. Сухоруков – Авнер Розенталь.
«Улыбнись нам, Господи».
Театр им. Евг. Вахтангова.
Фото В. Мясникова



Название одного из романов взято из детской песенки: *«Пой, мама, пой! Козленка, козленка отец мой купил, Два гроша, два гроша всего заплатил. Козленка, козленка кот черный сожрал. Кота за околицей пес разорвал. Тяжелая палка разделалась с псом. Сжег палку огонь. А потом, а потом... вода из бочонка огонь залила. Вол выпил всю воду. Ну и дела! А резник пришел и зарезал вола. А резника смерть навсегда унесла. А тут появился наш праведный бог. Он смерть придушил и с собой поволок».*

Три старых еврея пускаются в путь, чтобы добраться до Вильнюса и там просить помилования для сына одного из них, покушавшегося на генерал-губернатора. В книге рассказ о путешествии перемежается рассказом о следствии и суде над Гиришем, а также историей его отношений с братом по отцу, который служит в жандармском управлении. Туминас эти сюжеты отсек и сосредоточился не на детях, а на отцах: *«Жизнь, думал Эфраим, есть любовь, и в каждом ровно столько жизни, сколько в нем любви. А Гириш? Разве он кого-нибудь любит? Он любит справедливость. Но как можно любить справедливость и не любить человека – своего отца, своего брата...»*

Трое жителей местечка – болтливый, мудрый и суетливый бакалейщик Авнер (Виктор Сухоруков), молчаливый, похожий на ветхозаветного пророка, каменотес Эфраим, в котором *«самом было что-то от камня»* (Сергей Маковецкий), унылый подкаблучник водовоз Шмуле-Сендер (Евгений Князев) и примкнувший к ним в пути жулик и воришка Хлойне, неутомимый рассказчик анекдотов (Виктор Добронравов). В пути герои тоскуют по лучшей жизни, по справедливости, по тому, чтобы все люди стали братья.

С ними происходят разные незначительные события, но дело не в них, а в том, о чем и как они разговаривают и к каким выводам приходят. Простой сюжет рассказывается как притча о вечной дороге: *«Стоит еврею сделать остановку, и на него сразу же все беды обрушиваются. Но пока еврей едет, нет на свете человека счастливее, чем он. Даже если он едет на похороны».*

В спектакле есть своего рода рефрен, неоднократно повторяющаяся сцена: четверо

спутников, все – в темных пальто и сношенной грубой обуви – выстраиваются по росту, закладывают за согбенные спины одну, потом – вторую руку, и дождавшись первых тактов музыки, медленно, с усилием переступая с ноги на ногу, чуть разворачивая корпус – вправо-влево, вправо-влево – бредут по сцене. С одной стороны, это движение похоже на основной ход еврейского танца, с другой напоминает прогулку по тюремному дворику, в нем – одновременно смешное и трагическое, национальное и наднациональное, каждый характер отдельно и общая судьба людей.

Фаустас Латенас, одному ему известным способом, преобразует песню *«Shtilar, shtilar»* Александра Тамира. Известный израильский пианист, профессор Иерусалимской академии музыки и танца, он родился в Вильнюсе в 1931 году. А в 1942-м написал песню *«Тише, тише»* для музыкального конкурса в еврейском гетто. Иногда ее так и называют – *«Песня вильнюсского гетто»*. Фаустас Латенас переплавляет красивую непритязательную мелодию в музыку какой-то вселенской, космической церкви. Земное и небесное – в музыке, земное и небесное – в образе мира Адомаса Яцовскиса. Левая стена зашита ржавыми листами железа, к ней прислонены сельскохозяйственные инструменты, а справа – двери храма. Когда они – единожды – распахнутся, в глаза ударит ослепительный свет.

Если позволено использовать в театре жанровые определения, связанные с кинематографом, то *«Улыбнись нам, Господи»* – «дорожная история». Большая часть ее действия происходит на телеге. Выдающийся художник Яцовскис собрал ее из тех предметов, которые героям жаль было оставлять дома, а жаль было, кажется, всего. Поэтому в центре сцены громоздится гора из коричневых деревянных шкафов, полочек, сундуков, мешков, а к ней приставлено пианино, а на нем женский портрет. Пианино по совместительству исполняет роль лошади. Мелким шагом пятится, словно удаляясь от нас, массовка, чуть покачиваются фигуры на телеге – и рождается иллюзия движения. Так устроен весь спектакль, в котором высочайшей степени поэтическая условность воспринимается

как правда жизни. *«Огонек горит в печке каменной. И тепло в избе. Учат ребе малышню при пламени. Учат "а" и "б"». Вот и Туминас учит нас «а» и «б»». Он поставил спектакль про то, что самый маленький, нелепый, жалкий человечек может оказаться стойком. Про мечту: «чтобы любви... хватало для всех: для коз и волков, лошадей и деревьев, русских и евреев, литовцев и поляков, персов и японцев, изгнанников и скитальцев, новобранцев и подсудимых и даже для подневольных надзирателей и конвоиров; столько, чтобы ее ни у кого не надо было вымалывать и ездить за ней за тридевять земель». Про то, что главное в жизни – дети: *«Будь он, Эфраим, богом, он сделал бы так, чтобы у родителей никогда не отнимали детей – ни за какую провинность... Можно, думал Эфраим, отнять у человека и тук его, и курдюк, и елей, и опресноки, но детей... Детей пусть не трогают, пока они сами не вырастят своих детей. И да пребудет так из века в век до скончания света!»**

Премьере сопутствовала выставка однофамильца автора Марка Кановича. В фойе театра экспонировали листы иллюстраций к книгам Григория Кановича: на одной изображен человек, из головы которого растут то ли ветви, то ли крылья, то ли длинные уши шутовского колпака. Таковы, в большинстве своем, и персонажи спектакля: на вид – смешные, нелепые клоуны, по сути – философы и поэты.

**ТЕАТР им. Евг. ВАХТАНГОВА.
«РЕВНИВАЯ К СЕБЕ САМОЙ»**

Тирсо де Молина – представитель испанской ветви маньеризма. В изобразительном искусстве этот термин подразумевает взвинченность линий, напряженность поз, перегруженность композиции. Характерные особенности стиля режиссеру известны и им в работе использованы. Александр Коручеков – мастер острой, гротескной формы, но у него она всякий раз соответствует строю принятого к постановке произведения. Поэтому в спектаклях Коручекова отражается не он сам, но авторы разных пьес, стало быть, его постановки не похожи одна на другую. *«Ревнивая к себе самой»* – спектакль чрезвычайно зрелищный и

музыкально изысканный. В полукружии алого задника сцены-арены (художники – Тимофей Рябушинский и Мария Данилова), в костюмах (черные платья, гребни в волосах, кораллового цвета стена), пластике (изломанном танце тел), в мелодиях – ироничный образ условной Испании.

Актеры молоды и необыкновенно привлекательны. Они отлично справляются с амплу традиционной комедии положений, то есть с прекраснодушными героями, соблазнительными женщинами, простаками, злодеями, доверчивыми стариками, но умеют и нечто большее: рассмешить, оставаясь лириками, и – напротив – тронуть до слез, как будто валяя дурака. Актеры телами рисуют взвинченные линии, мастерски держат вычурную форму, в то же время наполняют ее психологическим

Ольга Лерман – Магдалена.
«Ревнивая к себе самой».
Театр им. Евг. Вахтангова.
Фото В. Мясникова



содержанием. Тем смыслом, которого прежде, кажется, никто в спектаклях по Тирсо де Молине не открывал.

Конечно, в «Ревнивой» много от ренессансной комедии и от комедии положений. Однако, зритель, незнакомый с творчеством де Молины, будет до конца сомневаться в том, чем закончится история: свадьбой или смертоубийством. Любое отдельно взятое положение забавно, каждая ситуация сама по себе анекдотична, но взятые вместе, они тревожат, грозя обернуться бедой. Этим воистину маньеристским ощущением зыбкости, иллюзорности всего сущего пропитан спектакль. «*Весь мир – театр, и люди в нем – актеры*», – радостно вторим мы шекспировскому персонажу. Не задавая при этом вопроса, а так ли это хорошо?

Благородный Дон Мельчор (Виталийс Семеновс) приезжает из провинции в Мадрид. Прибыв в огромный и безнравственный город, герой немедленно влюбляется в даму, укрытую вуалью. Видит он только одну ее руку, то есть, как Дон Жуан («*чуть узенькую пятку я приметил*») соблазнен более всего собственным воображением. Мельчор прибыл, чтобы жениться, а незнакомка и есть его невеста, только ему это невдомек: рука невесты, как и вся она в целом, не производят на него никакого впечатления. Донье Магдалене Ольги Лерман остается ревновать жениха к самой себе. При этом, она так сживается со своей маской, что продолжает встречаться с ним под вуалью прекрасной незнакомки.

Благородных господ повсюду сопровождают слуги, шуты, которые комментируют их действия сообразно здравому смыслу. Первый же диалог Дона и его слуги (редкое комическое дарование у Евгения Косырева) вызывает оживление московского зрительного зала: ведь Мадрид, – говорят они, – растет, его население увеличивается в 12 раз.

Любят «народные» персонажи преимущественно деньги, и в брачных делах деньги играют солидную роль. Сердце уподоблено украденному кошельку, а в спектакле и сердце, и кошелек это – теннисный мячик, которым легко перебрасываться. Под уздцы на сцену вывозят

большущего пластмассового белого коня в яблоках. Яблоки выпуклые, их можно крутить, тем самым включая-отключая музыку.

У Коручекова ненавязчиво проявлена преемственность литературных персонажей: слуга Вентуро – он же Санчо Панса, он же – Сганарель, он же – Лепорелло. Вечные маски и вечная тема: воображенное обладает большей притягательной силой, чем реальное. Искусство выше жизни.

МХТ им. А.П. ЧЕХОВА.

«КОНТРАБАС»

Самой знаменитой версией пьесы Патрика Зюскинда, построенной в форме монолога музыканта о своем инструменте и о композиторах, о положении в оркестре и об одиночестве, о желании славы или хотя бы признания, остается спектакль «Сатириконе» поставленный Еленой Неужиной с Константином Райкиным в главной роли. Между двумя постановками легко обнаружить общее – они идут на больших сценах (что редкость для жанра моноспектакля), главную роль играет очень знаменитый актер, он (то есть они оба) одеты по-клоунски (Райкин – в мешковатых штанах на подтяжках, Хабенский – в коротких брюках, зеленых носках и больших ботинках). Соблюдая ремарки автора, оба актера научились играть на контрабасе, они методично прикладываются к пивной бутылке и используют эстрадные приемы. На этом сходство заканчивается.

«Контрабас» в «Сатириконе» вызывал ассоциации с «Репетицией оркестра» Феллини, а сам Райкин – с Акакием Акакиевичем Гоголя, с Подпольным человеком Достоевского, с Грегором Замзой из «Превращения» Кафки. Речь шла о крушении мира, а к герою мы испытывали сострадание. В спектакле Неужиной очень ясно, про что история: Райкин – великий актер, контрабасист – невеликий музыкант, однако их объединяет жертвенное служение искусству, которое заменяет им жизнь и обрекает на абсолютное одиночество.

Константин Хабенский – прекрасный актер, технически может выполнить любую задачу и свои умения, навыки, таланты щедро демонстрирует. Ясно, что он играет в каждой отдельной сцене, можно долго и со вкусом

описывать, как он это делает, но целостной картины не складывается, будто калейдоскоп испорчен. Спектакль не скреплен общим замыслом и распадается на номера. За общий замысел отвечает режиссер Глеб Черепанов, а он то ли не формулировал задачи, то ли не сумел ее воплотить.

«В течение столетий оркестры обходились без дирижера. А дирижер, даже исходя из истории музыки, – это изобретение новейших времен. Десятилетиями. И даже я могу вам подтвердить, что мы в Государственном оркестре иногда играем, совершенно не глядя на дирижера. Или глядя мимо него. Иногда мы играем, не обращая внимания на дирижера – так, что он этого и сам не замечает. Оставляем его там впереди размахивать так, как он себе хочет, а сами развязываем себе руки». Замените слова в пьесе Зюскинда («дирижер» – на «режиссер», а «музыкант» – на «актер»), и получите спектакль МХТ: актер играет, глядя мимо режиссера.

Хабенского мы видим, в основном, в героико-романтических ролях (Алексей Турбин в спектакле МХТ и в телесериале «Белая гвардия», Грин в «Статском советнике», Колчак в «Адмирале»), в ролях злодеев (Калигула или Клавдий), в ролях «лишних людей» (Зилов в «Утиной охоте», Служкин в «Географ глобус пропил»), а также светлого мага (Антон Городецкий из «Дневного» и «Ночного» «дозоров»). Между тем, в годы учебы он играл Ломова в чеховском «Предложении», канатоходца Матто в «Дороге» по Ф. Феллини, Чебутыкина в «Трех сестрах». А слава навестила его, когда еще студентом Петербургского института Хабенский вышел в спектакле Юрия Бутусова «В ожидании Годо» в эксцентричной роли Эстрагона. Иными словами, в нем сперва (в Петербурге) воспитывали, а потом (в Москве) истребляли характерного актера. Черепанов, и это его несомненная заслуга, позволил ему вернуться к фарсу, к гротеску, к эксцентрике. В программке даже значится определение «трагифарс», но это преувеличение: ничего трагического в спектакле нет, персонаж Хабенского не вызывает ни малейшей симпатии, стало быть, и никакого сожаления.

Как только занавес раскрывается, наверху распаивается дверь, из которой бьет слепящий луч. В контровом свете человек в черном тащит вниз по лестнице огромный футляр. Когда дадут полное освещение, мы попадем в серый бункер, стены которого обшиты матрасами (художник – Николай Симонов). Еще один матрас до поры прячется в футляре, чтобы чуть погодя занавесить тяжеленную, с металлическими засовами, дверь, единственный выход из подземелья. Контрабасист уверяет, что матрасы нужны для звукоизоляции, но первая ассоциация – все же не звукозаписывающая студия, а палата сумасшедшего дома с «безопасными» стенами (кстати, в такой же камере начинается действие «Гамлета» Лепаж). Забегая вперед скажем, что обшивка, то есть матрасы, один за другим упадут, обнажая темное пространство сцены в тот момент, когда герой изобразит попытку самоубийства (почти так падает декорация в «Записках покойника» в СТИ, когда Максудов подносит револьвер к виску). Конечно, всегда можно сказать, что идеи носятся в воздухе.

Итак, контрабаса в футляре нет, герой держит его в шкафу, из чего прямо следует, что вернулся он не с концерта, и возможно, вовсе не музыкант, а только грезит несбывшейся мечтой и ругает контрабас за то, что не сумел им овладеть. Как ругал бы за то же самое женщину. Во всяком случае, первые сцены Хабенский разыгрывает как коверный: пробует стянуть пальто через голову, запутывается в нем и бродит по сцене вслепую; приколачивая матрас к двери, бьет молотком по собственному пальцу, издает популярный у клоунов писк и долго носит палец впереди себя. Впоследствии герой постепенно разоблачается до трусов и майки. Видимо, это метафора обнажения души или душевного стриптиза.

К сожалению, ни одна заявленная режиссером тема не доведена до конца, все они брошены на полпути. Без видимой причины наш герой впадает в лихорадочное возбуждение и принимается читать стоящему на столе граммофону лекцию о своем инструменте, потом – все так же возбужденно, но уже публиче – о прекрасной певице, меццо-сопрано,

в которую влюблен. В этот момент клоунская маска исчезает, и в персонаже явственно проступают знакомые всем по американскому кино черты маньяка. Способствуют тому некоторые фрагменты текста, биографические подробности, которыми обыкновенно оправдывают действия серийных убийц: «доминирующий отец, служащий, немusикальный; слабая мать, флейта, увлеченная музыкой; я, ребенок, безумно обожающий мать; мать любит отца; отец любит мою маленькую сестру; меня не любит никто – это субъективно». Внимательный зритель довольно быстро сообразит, что Контрабасист делается все больше похож на героя другого произведения Зюскинда, на Парфюмера. В спектакле он утверждает, что живет в шумном центре большого города, в доказательство приоткрывает окно (отодвигает матрас), но там – полнейшая тишина. То есть у нашего

героя – слуховые галлюцинации (в пьесе ничего подобного: «Он подходит к окну и открывает его. В окно врывается варварский шум автомобилей, строек, мусоровозов, отбойных молотков и тому подобного»).

Парфюмер сходил с ума из-за запахов, Контрабасист изводит звуки. Намерение режиссера понятно: играя одно произведение, играть всего автора, но параллель не слишком убедительна: Парфюмер создавал запахи, которым люди поклонялись как Богу, а герой Хабенского не создает ничего. Контрабас он таскает по сцене, душит шарфом, седлает его как велосипед и делает вид, что крутит педали, но не играет на нем. Звуки же извлекает из подручных предметов: лестницы-стремянки,

К. Хабенский – Контрабасист,
О. Воронина – Меццо-сопрано.
«Контрабас». МХТ им. А.П. Чехова.
Фото Е. Цветковой



спинки стула, медного таза, пилы, бутылок с водой, бокалов – всеми техниками Хабенский владеет вполне.

Как мы помним, Парфюмер становится убийцей – божественные запахи он синтезирует из тел своих жертв. Стало быть, и горе-музыкант должен оказаться маньяком-убийцей. В финале он откроет дверцу холодильника, в котором, помимо батареи пивных бутылок, хранится тело возлюбленной меццо-сопрано в алом концертном платье, а сам заберется наверх, втащит за собой громоздкий футляр и прикует себя наручниками: одну руку – к футляру, другую – к батарее. Правда, к этой минуте зрители, в самом начале спектакля догадавшиеся, что режиссера интересуют не музыканты, а маньяки, о своей догадке успевают позабыть (сам режиссер тоже вспомнил об этом замысле ближе к финалу). К тому же, у спектакля есть постскрипtum: закрывшийся было занавес снова открывается, на сцене опять появляется Хабенский с контрабасом и с Ольгой Ворониной.

Они исполняют «*Lascia ch'io pianga*» Генделя, он очень старательно, она – нарочито(?) фальшиво. Возможно, так материализована на сцене мечта, которой не суждено было сбыться. Мечта музыканта, хотя спектакль был не про него, а про маньяка.

Хабенский не может два часа играть то паранойю, то шизофрению, а потому следом за «клоуном» и «маньяком» примеряет разнообразные маски: вот Моцарт в атласном камзоле и парике, а вот Вагнер, похожий на Сальери, согбенный, злобный, вечно что-то жующий старикан (о них рассуждает Контрабасист). А вот музыкант-неудачник: ничтожный, жалкий человечек, снедаемый завистью к великим, пытается их опорочить, копясь в их личной жизни. И маленький обиженный мальчик, которого родители заставляли играть на «неуклюжем» и «неэлегантном» инструменте («ребенок имеет право на свободу»). А вот философ рассуждает об оркестре: «это отображение человеческого общества. Потому что здесь, как и там, тот, кто безоговорочно выполняет самую дерьмовую работу, сверху до низу презирается всеми остальными». А вот

карикатурный диктатор (похожий на Артуро Уи) сидит на верхней ступеньке стремянки, и напялив на голову тевтонский шлем (один рог у шлема обломан и используется для распиития спиртных напитков), рассуждает о том, что нацизм и музыка несовместимы. И уж совершенно отдельным номером идут монологи о положении госслужащего в оркестре.

«Я как член Государственного оркестра являюсь квази-служащим ... У меня определено количество рабочих часов в неделю и пять недель отпуска. Страховка на случай болезни. Раз в два года автоматическая прибавка к жалованию. Затем пенсия. Я имею все гарантии... Знаете -- это иногда меня так пугает, я... я... я иногда боюсь выйти из дому, настолько я всем гарантирован... Даже наш дирижер не имеет всех этих гарантий. Главного дирижера можно уволить, а госслужащий не подлежит увольнению. У нашего дирижера контракт на пять лет. И если ему его не продлят, тогда он вылетит... Или директор. Директор всемогущ – но он может вылететь... Но я не вылету никогда. Я могу играть и пропускать все, что я хочу, я не вылету... От этого просто впадать в отчаяние. Конечно ж, я могу уволиться. Конечно. Я могу прийти и могу сказать: Я увольняюсь. Это было бы необычно. Так поступали очень немногие. Но я смог бы это сделать, все было бы по закону. И я стал бы свободным... Да, а потом!? Что я буду делать потом? Тогда я окажусь на улице...»

В последнее время очень широко обсуждается проблема штатного расписания и перехода актеров на контракты, так что, эта тема в спектакле – самая актуальная, она вызывает настоящий отклик зрительного зала.

ТЕАТР «МАСТЕРСКАЯ ПЕТРА ФОМЕНКО». «ГИГАНТЫ ГОРЫ»

«Гиганты горы» поставлены Евгением Каменьковичем и Полиной Агуреевой по последней, незавершенной пьесе Луиджи Пиранделло (1936 г.) в переводе Елены Касаткиной. Как известно, в ранней драматургии Пиранделло преобладали бытовые комедии. Позднее они уступили место философским пьесам, в которых автор исследовал противоречия между искусством и жизнью,

искусством и моралью, рассуждал о бунте против действительности и бегстве в страну иллюзий. Искусство или жизнь – основной вопрос пьесы «Гиганты горы».

«В свое время Вахтангов, – пишет немодный нынче А. Луначарский, – идя по линии известной пресыщенности театром, поставил очаровательную «Турандот» ... Актеры играли не пьесу Гоцци, а ...какую-то труппу виртуозных любителей, затеявших подурчиться и посмеить публику вокруг пьесы Гоцци». Цитата вполне подходит новой работе Каменьковича, правда, с существенной поправкой: тут затеяли не дурачиться, а философствовать.

...На виллу «Отчаяние», где обитают странные персонажи (не то эскаписты-затворники, не то призраки), попадает труппа комедиантов. Виллу при содействии мага Котроне они немедленно превращают в репетиционную базу. Актеры хотят готовый спектакль представить на публике, а Котроне пробует их – безрезультатно – уговорить не выходить из сна, не возвращаться к людям (почти как у Бродского: «не выходи из комнаты, не совершай ошибки»).

Чтобы извлечь сюжетный стержень из этой пьесы, надо перерыть тонны словесной руды. Зато урок ясен заранее, прямо проговорен и многократно, как заклинание, повторен. «Человек никогда не бывает более правдив, чем когда он выдумывает правду». Это дифирамб театру и искусству вообще. Драматурги и режиссеры часто льстят себе, убеждая других в том, что творчество превыше всего, художественная правда выше житейской, а жизнь сценического духа выше жизни человеческого. (Часто творцы иллюзий действительно в это верят. Константин Райкин в книге Наталии Колесовой «Воспоминания о Фоменко», например, признается: «Для меня повседневная человеческая жизнь это какой-то гербарий и тень».) Чтобы уверить зрителя в том, что жизнь его в сравнении с искусством ничего не стоит, нужна самая малость: великое искусство. Сам Фоменко, наверное, занял бы сторону бродячих актеров («сказка должна жить среди

Сцена из спектакля «Гиганты горы».
Театр «Мастерская Петра Фоменко».
Фото С. Петрова



людей»). Фоменко, – говорит Галина Тюнина (в той же книге «Воспоминания о Фоменко») «волновал зритель, который придет сегодня, и хотелось бы, чтобы он пришел и завтра и чтобы он что-то понял, а для этого он не должен чувствовать, что Театр – это высокое элитарное искусство, которое недоступно человеческому пониманию».

Спектакль, однако, поставлен убежденными сторонниками Котроне: искусство – ради искусства, оно внеморально и принадлежит только посвященным. У Пиранделло история заканчивается тем, что спектакль показывают неким гигантам горы, он приходится им не по нраву, и они убивают актрису, графиню Илсе (Полина Агуреева). Котроне, стало быть, прав: публика невежественна и агрессивна. Не искусство требует жертв (как думает Илсе), их – по версии Котроне – требует невежественная публика. Трижды пьесу Пиранделло ставил Джорджо Стрелер. Последний раз – в 1968 году, незадолго до того, как контркультурная молодежь выкинула его из театра Пикколо. Великий режиссер предчувствовал этот трагический финал. Вряд ли подобная участь в ближайшее время постигнет худрука «Мастерской» Евгения Каменьковича, но его спектакль заканчивается почти прямой цитатой из постановки Джорджо Стрелера (1968): «В центральной части сцены – яркое светлое прямоугольное пятно – натянутая простыня, служащая здесь театральным занавесом, подсвеченным с внутренней стороны. За ним в глубине сцены, скрытый от глаз зрителей, находится зал театра, заполненный великанами и их слугами, перед которыми актерам и предстоит сыграть пьесу... Заполнив все пространство авансцены, восемь актеров долго, спокойно, тщательно готовят себя к священнодействию – к спектаклю; они гримируются, одеваются, надевают свои маски, постепенно превращаясь в некое подобие огромных марионеток (в спектакле театра Фоменко есть куклы в человеческий рост – **М.Т.**) ...Каждый акт творца, каждый выход актера к зрителям – это священнодействие, жертвоприношение. И это всегда путь на Голгофу. Актеры с Ильсе на руках спускаются в зрительный зал и

проходят через него (точно так – и в постановке Каменьковича – Агуреевой – **М.Т.**) (Скорнякова М.Г. Джорджо Стрелер и «Пикколо театро ди Милано». М., ГИИ, 2012 г. / sias.ru/upload/iblock/661/skornikova.pdf)

К сожалению, основной конфликт произведения театром не уточнен. Львиную долю энергии зрители тратят на бесплодную попытку понять, что происходит между персонажами, о чем они без умолку говорят друг с другом. На самом-то деле, внимания заслуживает само зрелище. Художник Мария Митрофанова придумала образ, имеющий прямое отношение к смыслу пьесы. На самой сцене, по бокам – установлены горки, словно на детской площадке, ведь Котроне уподобляет идеального актера ребенку. Задник кажется объемным изображением луны, и с него на сцену спускается Котроне Федора Малышева. Он и его люди одеты в белые балахоны. Видимо, по логике режиссера (связанной с логикой пьесы) все они – посланцы Луны.

Исключительной эффектностью зрелище обязано автору кукол и масок Ирине Бачуриной. Спускающиеся на сцену с колосников куклы одеты в старинные, тронутые тленом белые платья. Они безвольно висят на тросах, но передвигающиеся между ними актеры задевают их, куклы шевелятся, покачиваются, вращаются, и возникает иллюзия, что они – живые. Некоторые маски выполнены в портретном сходстве с актерами, поэтому зачастую сложно отличить человека от марионетки (Котроне, почти как Гордон Крэг, считает, что возможности актера уступают возможностям марионетки). Визуально одна из тем пьесы (проницаемость границы между реальностью и иллюзией, явью и сном) раскрыта с неподражаемым мастерством. Но режиссера, кажется, больше увлекло другое послание: «спасутся только художники...если ты отстаиваешь принципы высокого искусства, то толпой ты будешь растерзан». В контексте нынешней тошнотворной конъюнктуры («ватникам» не понять высоколбых творцов) оно производит неприятное впечатление. Да и не припоминаются за последние 50 лет имена творцов, растерзанных толпой.

**ТЕАТР им. Владимира МАЯКОВСКОГО.
«БЕСПРИДАННИЦА»**

Начнем с цитаты режиссера: *«Жизнь человеческого духа – с моей не до конца материалистической точки зрения – все-таки проявляется только через жизнь человеческого тела»*. Почерк Льва Эренбурга легко узнаваем: в его спектаклях все приведено к физиологическому или психопатологическому знаменателю. Говорят, что по одному из своих многочисленных образований Эренбург – врач. То есть он в подробностях знает, чем одна стадия алкоголизма отличается от другой, как сходят с ума, как сводят счеты с жизнью, каковы симптомы различных заболеваний. Все это, основываясь на сильно сокращенных и перемонтированных классических пьесах, режиссер сообщает несведущим по медицинской части зрителям. Эмоциональное впечатление подменяется сильным раздражителем.

Защитники Эренбурга скажут, что он следует не букве произведения, но его духу. Однако, «дух» Островского, Чехова или Горького в спектаклях Льва Эренбурга веет совершенно одинаковым способом. Иногда кажется, что критик, посмотревший пару его постановок, может выпустить третью вместо него, никто не заметит подмены. Допустим, в его версии

«На дне» Клещ моет в корыте Анну, а у Луки случаются эпилептические припадки. В *«Вассе»* героиня моет в ванне своего мужа, а припадки – у ее брата. *«Гроза»* начинается сценой в бане, а в *«Вассе»* ею открывается второй акт. Есть глаголы, которые подходят для описания поведения персонажей всех спектаклей Эренбурга: пьют, дерутся, испражняются, насилуют, кусаются, плюются. Общий тон постановок всегда взвинченный, истеричный. Спектакли распадаются на серию актерских этюдов, за их каскадом теряется сюжет, характеры – и, в конечном счете, смысл происходящего. Но остается претензия на создание образа народа: все хотят, чтобы им было весело, но срываются в истерический загул, никто не знает, пустятся ли они в пляс или в мордобой. Такая мифологическая Россия, которую мы давно уже потеряли.

Все те же методы, в несколько смягченном варианте, действуют и в *«Бесприданнице»*. У одного персонажа – подагра, другой хромает, представлены все стадии опьянения, разные типы истерики и способы свести счеты с жизнью (Лариса Огудалова Полины Лазаревой и топится, и стреляться пробует, и вены вот-вот себе порежет, да еще над сценой веревка болтается – не ровен час в петлю полезет). Нюансы Эренбурга не волнуют, все в его спектакле



П. Лазарева – Лариса Дмитриевна Огудалова,
О. Киселева – Харита Игнатьевна Огудалова,
Ю. Лахин – Мокий Парменыч Кнуров
А. Фатеев – Сергей Сергеич Паратов.
«Бесприданница».
Театр им. Владимира Маяковского

весомо, грубо и зримо, выражено средствами театра мимики и жеста. То есть все, что герои должны чувствовать, обнаруживает себя в непосредственных физических действиях. Шанса что-то домыслить, додумать режиссер зрителю не оставляет. Пространство спектакля совершенно лишено воздуха, зато много суеты, беготни, крика и топота. Тексту навязывают значение, которого автор не предполагал, для этого пьесу насилюют: произвольно сокращают, перекомпоновывают, дописывают своими словами. Действие начинается (за вычетом пения с пантомимой) тем, что разбойничьего вида типы пытаются Паратова (Алексей Фатеев), прижимают ему руку утюгом и приговаривают: если денег вовремя не отдаст, то же самое проделают над Ларисой Дмитриевной. Строго говоря, прямо в эту минуту спектакль можно заканчивать, поскольку весь драматический конфликт упразднен: Паратов женится на богачке вынужденно, чтобы добыть денег и спасти Ларису. Но сказать ей об этом отчего-то не решается. Жертвенная особь. Правда, это свойство, открытое в Паратове режиссером, в дальнейшем никак себя не проявляет. Вожеватов (Всеволод Макаров), в свою очередь, так любит Ларису, что не берет денег, которые ему целыми сумками пихает Кнуров (Юрий Лахин), который тоже так любит Ларису, что ему для нее ничего не жаль. Видно, чтобы скрыть истинные чувства, в самом начале спектакля они разыгрывают Ларису не в «орла-решку», а в «двадцать одно». Кнуров выведен настоящим убийцей-рецидивистом (бритвы в его руке боится даже бесстрашный Паратов), вдобавок – бывшим любовником старшей Огудаловой (намек на то, что Лариса вот-вот станет жертвой инцеста, не назовешь тонким). Вожеватов представлен такой расфранченной обезьяной. Досталось на орехи и Робинзону (Игорь Евтушенко) – он оказался гомосексуалистом, влюбленным в Паратова и страдающим из-за отсутствия взаимности. По версии Л. Эренбурга Робинзон виноват в кровавой развязке, ведь именно он – из ревности – «заложил» Ларису, сообщил Карандышеву, куда и с кем отправилась его молодая жена. Это ж надо до такого додуматься! Впрочем, тема модная, значит, надо,

даже выгодно – додуматься. Лариса Полины Лазаревой в спектакле – девушка прямая, внешне спокойная, все время унижает ни в чем не повинного Карандышева (Алексей Дякин). Кстати, он в Ларису не стреляет, пистолет у него сам выстреливает (как ружье Ленского в «Евгении Онегине» Дмитрия Чернякова в Большом театре).

Ничего, из-за чего стоило бы бушевать таким страстям, в этой Ларисе нет. Впрочем, любовь актерами, послушными режиссерской концепции, только задекларирована: Карандышев моет руки прежде, чем дотронуться до Ларисы.

Во множестве по спектаклю рассыпаны «капустные» фокусы. Карандышев приходит в дом Ларисы с бутафорской воблой, а Паратов – с осетром, Кнуров в самые неподходящие моменты не может разогнуться из-за подагры. Музыкальным лейтмотивом служит романс «Колокольчики мои», и кажется, что строки «Конь несет меня лихой, а куда – не знаю» имеют прямое отношение к режиссуре. Отдельные выразительные пластические этюды (Вожеватов, в котором внезапно проснулось что-то человеческое, баюкает Ларису; Кнуров, в котором тоже внезапно проснулось, отогревает ее ноги дыханием; сцена танца-драки Паратова и Карандышева) положения не спасают.

ТЕАТР им. А.С. ПУШКИНА. «ЖЕНИТЬБА ФИГАРО»

Евгений Писарев – редкий талант, поскольку умеет ставить комедии на большой сцене. У него к этому есть вкус и необходимое чувство меры. Актер, которому он часто поручает главные роли – Сергей Лазарев – известен далеко за театральными пределами, он занят в шоу-бизнесе, и ради него в театр приходит та часть молодых зрителей, которая без него туда бы не попала. Они получают от всего увиденного искреннее удовольствие, поскольку для них все, включая сюжет, – в новинку. Старшему поколению, конечно, сложнее, в голову все время лезут сравнения с эталонным спектаклем Театра Сатиры, в котором Фигаро играл Андрей Миронов, Альмавиву – Александр Ширвиндт. Кстати, сам Писарев «поклонился» той постановке в своем



спектакле: использовал в нем тот же лейтмотив – из Моцарта. В спектакле вообще очень много музыки. В своеобразных аранжировках (музыкальный руководитель Игорь Горский) звучат мелодии из *«Женитьбы Фигаро»*, фрагмент 40-й симфонии и *«Маленькая ночная серенада»* Моцарта. Поют драматические актеры не слишком уверенно, если не считать Анны Кармаковой и Евгения Плиткина (оба заняты в московских мюзиклах). Ради этих двоих досочинены роли «духов». Они обеспечивают не только вокальное, но и пластическое сопровождение спектакля, а заодно – прелестный фокус в начале спектакля. На сцене, по всем лестничным маршам расставлены скульптуры, казалось бы, одинаково-бутафорские, однако, две оказываются живыми. Эта пара – духи времени: они оживут, когда Фигаро заведет часы, а мы, послушные его воле, вернемся во времена Бомарше, не только драматурга, но и придворного часовщика. Фигаро как альтер эго драматурга? Пожалуй, так. Доказательством тому – его монологи. Даже знаменитый монолог пятого акта, который обычно сокращали, сохранен в целостности.

Сцена из спектакля *«Женитьба Фигаро»*.
Театр им. А.С. Пушкина. Фото В. Лебедевой

Монологи подаются с авансены в зал, как с трибуны, будто в них содержится острое политическое высказывание. На самом деле, в нынешней общественной ситуации они не работают. Да и в пространстве конкретного спектакля такое решение кажется лишним: совершенно очевидно, что Писарева социальное не волновало. Ему хотелось сделать красивый спектакль с молодыми, обаятельными актерами, с роскошными декорациями и костюмами, на прекрасный поэтический текст и чарующую музыку. Режиссер в одном из интервью ссылается на опыт руководителя Камерного театра Александра Таирова: *«Он был в стороне от того, что происходило вокруг, и от того, что делал, например, Мейерхольд, который существовал в активном диалоге с улицей и властью. А Таиров у себя в Камерном создавал свое время, чересчур изысканное, и противопоставлял его существующему. Я себя ни с кем не сравниваю, но это мое отношение ко времени: кто-то хочет идти с ним в ногу, а*

кто-то – делать что-то противоположное». Эту позицию очень хочется поддержать, но «Женитьба Фигаро» кажется не изысканной, а громоздкой, как и впечатляющая декорация Зиновия Марголина. Это тяжеловесная конструкция – парадная лестница во всю ширину, глубину и высоту сцены, на каждом пролете установлены скульптуры, а между ступенями – зарешеченные окошки (пару раз по ходу действия они даже приоткрываются). К сожалению, постановщики задействовали не все пять «этажей». Актеры передвигаются, в основном, по трем. Вторая проблема состоит в том, что декорация статична, одна – на оба акта, и диктует однородные фронтальные мизансцены.

Хороши исполнители второстепенных ролей Базиль (Александр Матросов) или Дон Гусман Бридуазон (Сергей Миллер). Замечательна Виктория Исакова в роли манерной, жеманной и малахольной графини. Александр Арсентьев в роли Альмавивы показался однообразно и деланно наивным. Сюзон у Александры Урсуляк получилась грубоватой и поднаторевшей в интригах, а Фигаро Сергея Лазарева – не слишком веселым, подозрительным, желчным человеком. Двум героям, Фигаро и его невесте, жизнь не оставила прямых путей, заставила пробираться к цели окольными путями, обманывать, подслушивать, хитрить и изворачиваться. Такая интерпретация могла быть интересной и добавить драматизма, но она возникла, видимо, помимо воли режиссера. Или Евгению Писареву просто не удалось примирить комическое с драматическим.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

В этом выпуске нашего театрального дневника шестнадцать спектаклей. Почти все постановки – государственных (федеральных или муниципальных) репертуарных театров, кроме одной дипломной работы, хотя студенты и преподаватели, которые сделали спектакль «В.О.Л.К.», тоже из государственного вуза, а сам спектакль включен в афишу Театра им. Маяковского. Вот такой у нас «капитализм».

«Репертуар» дневника, в сравнении с прошлым сезоном, получился разнообразнее и современнее, целых семь спектаклей

поставлены по произведениям ныне живущих авторов (трое – иностранцы). Однако действие в них происходит либо во времена далекие, теперь почти былинные, либо в некоторых условиях обстоятельствах. Специфики XXI века в них не больше, чем в инсценировках классической литературы. Конечно, в «UFO» театра «Практика» фигурируют айтишник и программист, однако для сюжета это не существенно, «уфология» зародилась в 40-е гг. прошлого века, а в России массовое увлечение инопланетянами характерно все для тех же 70-х.

Не слишком радостная тенденция: в большинстве своем режиссеры не могут (или не хотят) внятно рассказать человеческую историю, подменяют ее коллажами (в которых отдельные сцены не складываются в единство сюжетное или даже жанровое), трюками и бесконечно эксплуатируемым приемом «*театра в театре*». Эти игры для узкого круга подрывают взаимопонимание со зрителем. Очень не хотелось бы, чтобы на сцене утвердился аналог т.н. «*фестивального кино*», которое снимается не для людей в кинотеатрах, а для знакомых «*экспертов*» и приставленных к культуре чиновников.

Вторая проблема безусловно связана с первой: режиссеры стараются избегать открытой эмоции и прямого высказывания. Помню времена, когда российские рок-музыканты больше всего на свете (включая КГБ) боялись упреков в пафосе и сентиментальности. Когда Вячеслав Бутусов в нарушение этого табу пел «*Я хочу быть с тобой*», аудитория Зеленого театра Подольска веселилась и издевательски, на бабий манер, хором стонала: «ой». Тогда, во второй половине 80-х многие люди не желали слышать ничего из джентльменского набора брежневской эстрады про любовь, комсомол и весну (любовь и весна пошли под нож вместе с комсомолом), потому что настаивали на стилистических разногласиях с советской властью. Сейчас этот страх кажется анахронизмом: вот уже третье десятилетие в «тренде» – стеб, игра на понижение, открытая наприязнь к серьезному эмоциональному переживанию.

Марина ТОКАРЕВА

НА ЧТО СПОСОБНА ПОЗДНЯЯ ЛЮБОВЬ

ПРЕМЬЕРА ДМИТРИЯ КРЫМОВА ЕЩЕ РАЗ ОТКРЫЛА АЛЕКСАНДРА ОСТРОВСКОГО

Вообразите: о любви. Той, что «долготерпит, милосердствует, не завидует, не превозносится, не гордится, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит». И о корысти – той, что пропитан воздух русского общества, в наши дни – еще пуще времен Островского.

Театр, всегда чаемый и всегда неожиданный, явился в спектакле Дмитрия Крымова «О-й. Поздняя любовь».

Пьеса не из самых постановочных у Островского. Не сравнить ее с «Грозой» или «Бесприданницей»; потому и взята. Людмила, дочь адвоката Маргаритова, старая, по меркам XIX века, девушка влюбляется в неподходящего человека – гуляку, неудачника. И предает отца: отдает возлюбленному ценную бумагу, заемное письмо. Автору важен не сюжет, а мораль, ее в избытке.

Крымов здесь в большей степени постановщик, чем сценограф – и его лаборатория от этого лишь выигрывает. Оказывается, Александр Николаевич, драматург великой добротности характеров и основательности суждений, принимает и жадно впитывает все, что помогает сегодня строить его типажи в 3D-вневременности. Спектакль черно-белый, прием универсален: пытки электрошоком соседствуют с трепетом чувств, драки-побоища – с правилами чести; мужчины, исполняющие женские роли, с женщинами, исполнителями мужских; а хоралы Моцарта – с яростной алчностью иных персонажей. Сцена, как современность, трещит от несовместимых обстоятельств, а в результате рождается цельное талантливое действо.

Легкость, с которой режиссер побеждает тяжеловесную назидательность драматургической «базы», вырастает из его иронической фантазии. Прописные истины от отца записаны на магнитофон; дочка обязана их слушать, как уроки. Все тревоги и страхи родителя, вся его

жизненная наука льется из аппарата, такая попытка воспитанием, как ни заливайся слезами, сделать тише нельзя. И – при всей унылой верности произносимого – это очень смешно.

Крымов нашел тут звук человеческого страдания, которое невозможно передать только словами. Так Маргаритов расскажет о своем крушении: по стене пойдет текст, а сам он, горестно скуля, отчаянно рыдая, захлебываясь, изложит свою историю. Обманутый стряпчий у Алины Ходжевановой похож на бесполоую «училку» – дрожащие седые кудельки, потерянные глаза, толстые линзы очков. И так же, одним звуком, позже расскажет его дочь о своих чувствах. И резким звуком – жестяной, жесткой заплачкой, напоминающей и о пьесе «Гроза», где жене полагается в разлуке день «кричать по мужу», и о страшных сказках Афанасьева, открывается спектакль.

Евгений Каменькович и Дмитрий Крымов студентов выучили отлично. Четверокурсники ГИТИСа работают, прямо скажем, лихо. Каждая роль – радужная чешуйка реликтовой царь-рыбы под названием «Мир Островского». Фелицата Шаблова, хозяйка дома, где разворачиваются

М. Смольникова – Людмила.
«О-й. Поздняя любовь».
«Школа Драматического искусства».
Фото Н. Чабан



события (Евгений Старцев) – женщина, суровая, обильная телом, в миг разденется до белья (чтоб показать – денег нет!), сделает сальто через голову, станет лупить в футбол и нарезать рэп со своим полоумным младшеньким – и все это будет кстати, к Островскому, к его смыслу. И влюбленный без надежды Дормедонт (Андрей Михалев), злорадный, длинный, как верста, словно судорогой сведенный, несчастная раненая птица. И похожий на Гоголя искуситель Дороднов (Вероника Тимофеева). И расчетливая вдова Лебекина (Константин Муханов), азартно трансформирующаяся из роскошной дамы в хищника-трансвестита. И конечно, старший сын Шабловой Николай (Александр Кузнецов) с чертами Пьеро и неуловимой метой «лишнего человека». В него-то Людмила и влюблена насмерть.

Актрисы, исполняющие мужские роли, актеры, играющие женщин, стали штампованным приемом современной сцены, но не часто перевертыши убеждают со столь исчерпывающей образной логикой, как здесь. Мужчины, играющие женщин, вносят в роли угрюмую или азартную силу, а женщины, играющие мужчин, дают своим персонажам вкрадчивую изощренность и трепетную ранимость. В сущности, собой – мужчиной и женщиной – остаются только герой с героиней, да еще бедняга Дормедонт.

Что тут собственно происходит? В сущности – главное событие спектакля, до последнего стежка продуманного и выверенного режиссером, на мой взгляд, рождение новой героини. Со своей интонацией и философией.

Она – почти клоунесса, подлинник чувства и формы. Единственная не студентка в ансамбле, актриса Мария Смольникова. Облик своей Людмилы, рассказал режиссер, придумала сама: хрупкая фигурка в платье чужого размера, с черными гусеницами бровей и преувеличенно-толстой косой. Шлет ли она деньги проигравшемуся Николаю, качает ли его, похмельного, на груди, с гневным смирением открывает ему свою любовь, тихо просит «как-то определиться», эта неуклюжая, косноязычная дурнушка пленяет зал. Трогательная и негибкая, беззащитная и бесшабашная Людмила Смольниковой – живая иллюстрация знаменитой формулы красоты Заболоцкого: но ее огонь

не мерцает «в сосуде», а факелом рвется на ветру событий, подгоняя их и выстраивая. Она сама признается в любви, бунтарски закурит, сложит в узел свои манатки для побега. Она спрячет револьвер Николая в ящик с лифчиками-пantalонами, будет кротко слушать, станет спасать и отдаст последнее. Замечательна скорость ее мысли, опережающая все линейные реакции окружающих: на известие о том, что Николай проигрался и ему срочно нужны деньги, она реагирует быстрее, чем его угрюмая мамаша. Молниеносная готовность самопожертвования – не укоряющая, а нежная и веселая – составляет часть ее обаяния. Она, что называется, верный человек, слишком верный, чтобы шатающийся во всех своих основах герой мог это вынести. Однако и его, жгущего скучную жизнь со всех концов, пронимает ее радостная неуступчивость, ее безоглядная пристрастность. И его схватка с бывшей страстью, алчной вдовой – бешеное побоище – срывающее юбки, маски и инстинкты, происходит не за закладную бумагу – за эту жертвенную ничем не заслуженную любовь. За эту голую душу, не стесняющуюся открывать себя.

Ближе к финалу Николай, наконец, выведет из строя противный магнитофон, они вместе займутся поломкой, передавая друг другу сигаретку: под высвист оборванных фраз он выдернет узкую ленточку пленки и положит в ее ладонь; в этот миг она станет свободной.

Крымов следует одновременно за опытом своего времени и опытом автора. Крепкий психологизм Островского сдвигает к карнавалу, патетику к гротеску, серьезность быта к комической условности – и парадокс: возникает Островский, агрессивно современный. Внутри спектакля – редкость по нынешним временам – ощутимо движение жизни, ее игра и тайна.

...Поздняя любовь способна на все. Но потому и поздняя, что – поздно. В финале герои, как дети, поднимаются на стулья: все невзгоды позади! Сияющая Людмила грезит о будущем, Николай в бок, медленно, неловко упирает пистолет. Она выкрикивает космосу свой план счастья, а на его рубашке расплывается кровавое пятно...

Илья СМИРНОВ

ЧТО НАМ НЮРНБЕРГ?

Поставив в Молодежном театре «Нюрнберг» Эбби Манна, Алексей Бородин вмешался в дела нескольких богинь, помимо своей родной Мельпомены – неподкупных Фемиды и Клио, а также тех небожительниц, которые отвечают за политику. Это, наверное, Афина и Ата, причем Афина, у которой десять разных работ, часто отвлекается, и тогда креативная девушка Ата рулит политикой одна. Иначе трудно объяснить настойчивые попытки пристегнуть премьеру в РАМТе к партийному агитпропу определенного толка.

«Ситуация, схваченная более полувека назад американскими авторами и заново осмысленная нынче московским театром, попадает в Россию образца 2014 года, как в яблочко»¹. «Здесь зал замирает.

Потому что думает о том, что происходит не в Нюрнберге 47-го года, а в Москве 2014-го»².

И что же там происходит настолько ужасного, что сопоставимо с преступлениями гитлеровцев? «Открыв ай-фон, прочла, что на 13 ноября назначено заседание Верховного суда, на котором по иску Минюста будет рассматриваться вопрос о ликвидации правозащитного общества «Мемориал».

Вспоминается старый анекдот. «Доктор, вы сексуальный маньяк».

Конечно, каждый волен в своих ассоциациях, кому что «музыкой навеяло». А в спектакле Бородина (как и в любом настоящем произведении искусства) присутствуют темы общечеловеческие, имеющие отношение и к Америке, и к Германии, и к России.

¹ Каминская Н. И штрудель так хорош на вкус // Петербургский театральный журнал. <http://ptj.spb.ru/blog/ishtrudel-tak-xorosh-navkus/>

² Азишева Н. Кабаре на Туманике. http://www.snob.ru/selected/entry/82178#comment_749188

Сцена из спектакля «Нюрнберг». РАМТ. Фото С. Петрова



Театральный дневник

Об этом – общечеловеческом – мы еще поговорим. Но профессионал, если уж берется анализировать произведение, должен опираться на конкретный материал, на то, что происходит на сцене. Тем более, в данном случае перед нами судебная драма, в которой конфликты между персонажами оформлены юридически.

Итак, американцы уже в условиях Холодной войны проводят на оккупированной немецкой территории один из «дополнительных» или «последующих» Нюрнбергских процессов. Подсудимые – высокопоставленные юристы Третьего Рейха, то есть специалисты, которые отвечали за правовое обоснование его преступлений. Подробно (с вызовом свидетелей и прениями сторон) рассматриваются два эпизода из великого множества подобных.

1. Рабочий парень, сын железнодорожника-коммуниста, был приговорен нацистами к унижительной калечашей операции после того, как осмелился защищать свой собственный дом от штурмовиков.

2. Пожилой еврей был осужден на смерть, потому что его признали виновным в связи с арийской девушкой, а сама девушка, отказавшаяся дать нужные показания против еврея, отправилась в тюрьму. Как поясняет Эрнст Яннинг (при Гитлере судья, теперь сам подсудимый), «я вынес вердикт по делу Фельденштейна еще до того, как вошел в судебный зал. Независимо от улики и доказательств, я должен был признать его виновным».

Третий принципиально важный эпизод – доклад американского полковника Лоусона о том, как работали концентрационные лагеря.

Тест из ЕГЭ по театроведению. Что из вышеперечисленного

характерно для России в «подлом времени 2014 года»? Людей «неправильной» национальности отправляют в концлагеря?

Уничтожают коммунистов (либералов, анархистов, монархистов, нужно подчеркнуть)? Кого-то подвергают насильственной стерилизации? Может быть, в РФ запрещены межнациональные браки?

Для строгой объективности отметим: в деле Фельденштейна можно обнаружить современные российские аналогии, но не по тому, что было главным для судьбы Яннинга (этнос), а по другому основанию. Якобы «пострадавшей» на момент мифического «осквернения расы» исполнилось всего 16 лет. Здесь вспоминаются недавний процесс профессора Рябова (которого, слава Богу, удалось спасти)³ и вовсе печальное дело Владимира Макарова⁴. Однако сексуально-ювенальная инквизиция вовсе не является отечественным изобретением, соответствующие методики разработаны в ЕС и США, там же зафиксированы и самые дикие (за рамками не только права, но и психической нормы) примеры их реализации.

Между тем, со сцены РАМТа звучат слова, к которым злободневные ассоциации не надо притягивать за уши, они воспроизводятся в современных новостях практически один к одному, изменилась только фамилия президента, и события – не в Чехословакии.

«Герр Яннинг, вы читали, что напечатано в утренней газете?... Президент Трумэн заявил: в связи с событиями в Чехословакии необходимо укреплять военную готовность. Он выразил опасения относительно способности западных наций выжить в условиях восточной угрозы.

³ Дело профессора Рябова <http://www.svoboda.org/content/transcript/24554106.html>

⁴ <http://delo-makarova.livejournal.com/5818.html#cutid1>

Pro настоящее

«Восточной угрозы».

То же самое, что говорил Гитлер. Борьба Востока и Запада за выживание. То же самое. Гитлер был прав.

Они еще поймут. Мы знали, что делали.

Они не смогут называть нас преступниками».

Вот как нацисты оправдываются перед судом:

«Мы были оплотом в борьбе с большевиками и оставались столпом западной культуры. И этот бастион, этот оплот, которым являлась и является ныне Германия, Запад должен сохранить...»

О достоверности реплик из спектакля можно судить, сопоставляя их с реальными высказываниями именитых нюрнбергских подсудимых. Геринг: *«Этот процесс – фарс..., когда-нибудь вы, американцы, нападёте с этими русскими, вы увидите меня и мои действия в другом свете».* Кальтенбруннер: *«Гитлер всегда подчеркивал, что если Америка действительно боролась бы за демократию, то она покончила бы с антидемократической системой в Советском Союзе».* Ганс Франк: *«Осталась только одна сила в мире, которая может одолеть Россию. Наших сил не хватило».* Гроссадмирал Дёниц, официальный наследник Гитлера: *«... Содружество европейских наций, связанных вместе и удерживающих Россию на Востоке».* Фельдмаршал Кессельринг: *«Можно создать объединенную Европу... Англия, Франция, Германия, Испания, Италия и Греция образуют единый фронт, они будут противостоять только одному фронту – восточному»⁵.*

В «Нюрнберге» зафиксирован тот исторический перелом, когда

«западные демократии», напуганные «восточной угрозой», пересмотрели свою политику по отношению к вчерашним врагам-нацистам: «Нечего копать в этом старье, когда русские в Восточной Европе». Точнее: они вернулись к своей изначальной политике. Ведь фашизм есть не что иное, как превентивная контрреволюция.

Подчеркиваю: об этом нам рассказывает не тогдашняя газета «Правда» и не нынешнее российское ТВ, а американский драматург, оscarовский лауреат–1962. И это не его субъективная версия, а исторический факт. Нацисты после войны, несмотря на все *«родство тоталитарных режимов»*, бежали почему-то не на Восток, а исключительно на Запад, многие находили там не только убежище и защиту от судебного преследования, но и высокооплачиваемую работу по специальности⁶. Если гитлеровские юристы на соответствующем нюрнбергском процессе были все-таки осуждены, а потом помилованы, то такие профессиональные каратели, как, например, группенфюрер Р. Бангерскис или главный эксперт вермахта по антипартизанским операциям генерал А. Хольмстон не понесли даже символического наказания. Тот самый Бандера, портретами которого украшен евроинтегрированный Киев, и его немецкий куратор Т. Оберлендер тоже оказались не виноваты буквально ни в чем, включая резню еврейского и польского населения в г. Львове в 1941 г. Так, мимо проходили.

Далеко не все американцы готовы были согласиться с внезапным пируэтом высокой политики и принять подобную публику к себе в друзья.



А. Гришин – судья Хейвуд.

Фото Е. Люлюкина

⁵Голденсон Л. Нюрнбергские интервью. Екатеринбург: «У-Фактория», 2008. С. 217, 234, 66, 46, 457.

⁶Власти США выплатили нацистским преступникам миллионы долларов в виде пособий, утверждает npecca: <http://newsru.com/world/20oct2014/usa.html>

Театральный дневник

Общее внимание и персонажей на сцене, и зрителей в зале, приковано к председателю суда Дэну Хейвуду – какую позицию он займет?

Хейвуд – судья из американской глубинки, более грубый вариант – «деревенщина из Мэна». Он и сам признает: *«Нужно было хорошо порыскать по штату Мэн, чтобы вытащить такого, как я»*. Драматург все время подчеркивает, что его главный герой человек простой. *«Послушайте, сенатор, вы уверены, что мне необходимо иметь трех слуг? Я чувствую себя совершенно по-идиотски»*. Он даже не хочет, чтобы к нему обращались «сэр», просто «судья» или по имени.

На самом-то деле он очень непрост, поскольку не укладывается в схемы.

«— К какой партии вы принадлежите?»

— *Я непреклонный республиканец, который считал и считает, что Франклин Делано Рузвельт был великим человеком»*

Классический американский характер, сформированный бескрайними просторами Нового Света и приученный полагаться на себя, жить своим умом, а не по инструкции начальства. Такими были герои Фенимора Купера, Марка Твена и Джека Лондона. Герой Манна тоже свободный человек и уважает чужую свободу, например, право земляков прокатить его самого на выборах окружного суда: *«Я занимал эту должность довольно продолжительное время и вероятно надоел им»*. Он служит не букве закона, не «юридическим терминам» (руководствуясь буквой и формой, нацистов вообще нельзя было бы судить, законов своего Рейха они не нарушали), но справедливости.

Право для него неотделимо от этики (а кто сказал, что их вообще можно разделить?)

Хейвуд, которого играет Александр Гришин – с одной стороны, настоящий американец (именно такие люди сделали США великой державой), с другой – вполне общечеловеческий образец для подражания – «делать жизнь с кого» – и с каждым его появлением на сцене мы в этом все больше убеждаемся.

Вроде бы, «молодой радикал» полковник Лоусон (Степан Морозов) придерживается тех же взглядов: *«Мы, американцы, не созданы быть оккупантами, для нас это новая роль, и она нам не слишком удается»*. В качестве обвинителя он отстаивает их куда решительнее. Он лично освобождал концлагерь, видел собственными глазами, что там делали с людьми, и говорит генералу: *«Я привык все доделывать до конца, поэтому ни вы, ни Пентагон, ни сам Господь Бог...»*

Увы, гордая фраза оборвана на полуслове. Полковник – человек государственный. Над ним – воинская дисциплина и соображения высокой геополитики, в которых действует уже не конкретное «я», а безличное «мы»: если «мы» оттолкнем немецкую элиту, то потеряем Германию, а если потеряем Германию, то потеряем всю Европу... Поэтому в критический момент он уходит в сторону. Буквально: на самый край сцены. И там рвет свою обвинительную речь, чтобы потом произнести несколько ни к чему никого не обязывающих общих слов за все хорошее, против всего плохого.

Теперь – о художественных средствах, с помощью которых театр раскрывает нам драматические конфликты нюрнбергского правосудия.



Н. Уварова –
фрау Бертольд.
Фото. Е. Люлюкина

Pro настоящее

Стремясь дистанцироваться от строгой киноверсии Стэнли Крамера («Нюрнбергский процесс», 1961), Алексей Бородин наполнил спектакль разнообразными эффектами, трюками с переодеванием и музыкально-танцевальными номерами.

Показания свидетелей:

«Бородин сделал все, чтобы форму суда преодолеть... Вставил суд в многоплановость самой жизни, посадил обвиняемых за столы в баре, где на заднем плане американские судьи играют в бильярд, где поют и танцуют чечетку на эстраде и где карнавальная праздничность жизни вступает в диалог с памятью о смерти, преступлении и вине»⁷. «Вот слева стоит массивный стол, где сидят трое американских судей, но вот, сметенный карнавалом, он внезапно переместился вправо, или это камера документальных репортеров переехала в другой конец зала? А может, все это – только милый немецкий ресторанчик? Собственно, это он и есть. Затерянный среди шумного карнавала, где лучшие кабаре-певцы и акробаты создают ощущение качественного музыкального шоу, где артисты поют и танцуют так, что им может позавидовать какой-нибудь театр мюзикла, этот ресторанчик расширяет пространство «суда» до пространства города и мира»⁸.

Есть мнение, что именно так и надо было сегодня ставить «Нюрнберг»: «трагическое облечь в такую одежду, которая сделает легче его восприятие»⁹. Не зря же спектакль заявлен в программе как «воспоминание». Кошмар Третьего Рейха показан через «карнавальную праздничность»

и милое общение благополучных людей, не склонных обременять себя любимых ни призраками из прошлого, ни ужасами вечерних новостей (дословно: «Казни имели место, но того, что нам показывали, не было»).

Признавая, что в подобном подходе есть логика, и восхищаясь режиссерским мастерством – когда, например, действие «движением властной руки» вдруг переносится в оперный театр – я, тем не менее, позволю себе некоторые сомнения. Будучи «сермяжным реалистом», вслед за С. Крамером и В.С. Розовым (любимым РАМТовским драматургом), полагаю, что в искусстве тоже должна действовать бритва Оккама. Средства хороши постольку, поскольку способствуют раскрытию содержания. Под давлением сценической магии, я – простой зритель, деревенщина с Самотёки – порою перестаю понимать, что и с кем происходит. И готов переадресовать Алексею Бородину те претензии, которые Д.И. Писарев когда-то предъявлял своему любимому поэту Г. Гейне: «Цепь причудливых арабесков или гирлянда фантастических цветов, очень ярких, очень пестрых, очень разнообразных, но набросанных неизвестно для чего»¹⁰. Конкретный пример: почему в спектакле «Нюрнберг» одни судебные заседания проводятся в кафе, а другие – все-таки в суде?

Избыточные эффекты вступают в противоречие и со сценографией Станислава Бенедиктова (в ней как раз с максимальной достоверностью воспроизведены страна и эпоха, то представление о качестве окружающих человека вещей, которое умные люди до сих пор сохраняют в дедушкиных шкафах

⁷Изнатьева М. Нескучный суд // Независимая газета, 13.10.2014. http://www.ng.ru/culture/2014-10-13/7_nurnberg.html

⁸Карась А. История лояльности. <http://ramt.ru/press/press-play/plays-article-4445/article-641/>

⁹Тимашева М. Театральная страшица вечернего эфира с Анатолием Кузичевым, радио «Коммерсантъ FM»

¹⁰Писарев Д.И. Генрих Гейне // Собр. соч. в 4-х тт. М.: ГИХЛ, Т. 4. С. 203.

Театральный дневник

из настоящего дерева и старинных часах с боем) и с драматургией Эбби Манна. Появляясь в кафе, как в суде (или наоборот), рабочий-антифашист Петерсен (Тарас Епифанцев) активно выпивает, чокаясь и обнимаясь со своими палачами. Какой вывод мы должны из этого сделать? Что нацисты были правы, и у него действительно не все дома? Но ведь драматург не зря прописал все реплики этого персонажа таким образом, чтобы мы не сомневались: это вполне нормальный человек, разумный и с достоинством.

«— О чем еще вас спрашивали?

— Спросили, когда родились Гитлер и Геббельс.

— Что вы ответили?

— Ответил, что не знаю и знать не хочу»

Давая показания перед американским трибуналом, Петерсен точно отмечает детали, принципиально важные не только для юристов, но и для историков, которые хотели бы объективно оценить то, что происходило в Германии в 30-е годы. «Полицейские... сказали, что сочувствуют мне, но ничего не могут поделать... Пришла сестра подготовить меня к операции. Она сказала, что все это ужасно. Потом пришел врач, который должен был меня оперировать. Он тоже сказал, что это ужасно».

Все говорили «ужасно» – и послушно исполняли то, что ужасно, собственными руками.

Именно Петерсен опровергает казуистику адвоката Рольфе: дескать, если бы Яннинг не занял руководящий пост, туда назначили бы кого-то другого, кто принес бы еще больше вреда. Нет, выбор не сводится к разным оттенкам

коричневого. Нужно было просто оставаться человеком.

Единственная «ненормальность» Петерсена связана с его реакцией на идиотский текст, придуманный нацистами для выявления «неполноценных» и воспроизведенный адвокатом Рольфе (Евгений Редько) уже в американском суде.

И она вполне понятна в свете того, через что пришлось этому человеку пройти.

Не могу не выразить сожаление по поводу одной сюжетной линии, которая важна для дня нынешнего, но не очень заинтересовала Стэнли Крамера в начале 60-х (можно догадаться, почему), а Алексею Бородину показалась и вовсе лишней. Как мы уже отметили чуть выше, главный герой – простой американец из глубинки и именно в этом качестве противостоит немецким аристократам, будь то профессор-правовед Яннинг (Илья Исаев) или вдова гитлеровского генерала фрау Бертольд (Нелли Уварова). На Яннинга Хейвуд изначально склонен был смотреть снизу вверх. «Все, что написал Яннинг, интересно. Его книги – это слепок эпохи, надежд и устремлений...» Но Яннинг сам перечеркнул свои книги, перечеркнул себя как ученого и юриста, когда встал на сторону Гитлера. И это не индивидуальная характеристика, а общая черта тогдашней немецкой элиты. Ее принципиальные разногласия с НСДАП – миф и блеф. Тот самый блеф, который положен в основу недавнего голливудского блокбастера «Операция «Валькирия», а в спектакле опровергается последовательно, пункт за пунктом, юридически, исторически и художественно. Заметьте, что у Манна (и у Бородина) те немцы, которые

Pro настоящее

нашли в себе мужество противостоять нацизму – отнюдь не «сливки общества», а самые что ни на есть простые люди, «совки и ватники», выражаясь лексиконом современных снобов «с хорошими лицами». Однако действенность разоблачения в спектакле ослабляется тем, что социальные характеристики затерты, Яннинг Ильи Исаева совсем не похож на рафинированного аристократа, а «в Хейвуде, верховном судье, Александр Гришин скорее играет драму одиночества интеллигента»¹¹. Если такова задача, поставленная перед артистами режиссером, то она, по-моему, поставлена напрасно. «Одиночество интеллигента» – расхожая банальность, и, видит Бог, Хейвуд намного интереснее.

Все вышеизложенное не отменяет общей положительной оценки спектакля. Выбрав для постановки американскую судебную драму, написанную более полувека тому назад, РАМТ очередной раз продемонстрировал высочайший уровень своей репертуарной политики и, конечно, режиссуры, ведь отличать хорошую пьесу от плохой – такой же абсолютно необходимый компонент режиссерской профессии, как для плотника умение отличить прочное дерево от трухлявого. Не умеешь – значит, ты вообще не плотник (и не режиссер).

«Нюрнберг» утверждает простые общечеловеческие истины. Каждый сам выбирает между добром и злом. Не партия, нация или эпоха, а сам человек несет ответственность за конкретный поступок и определяется тем выбором, который на себя принимает. Как объяснил судья Хейвуд немецкому ученому коллеге, все то страшное,

что с вами случилось, произошло именно тогда, «когда вы в первый раз приговорили невинного к смертной казни».

«Нюрнберг» предостерегает от растворения личности в «заблудившемся инстинкте». Национализм – братская могила прежде всего для того этноса, интересы которого он берется отстаивать. В спектакле показано, что даже справедливые лозунги – против Версальской системы, за восстановление достоинства страны – в контексте этнического «псевдовидообразования» выворачиваются наизнанку и становятся ступенями вниз, к радикальному расчеловечиванию.

Так получается, что оценивая этот спектакль, я становлюсь в критическую позицию по отношению к одному из немногих московских театров, который заслуживает звания репертуарного – стационарного и действительно имеет право на бюджетное финансирование. Заранее прошу у труппы РАМТ прощения, надеюсь, что моя критика ей не повредит, а более всего был бы рад услышать аргументированные возражения. С другой стороны, согласитесь: только настоящий театр и может быть предметом серьезного обсуждения. Не предъявлять же исторические и эстетические претензии к прокатной площадке.

¹¹ Изнатьева М. Указ. соч.

Сергей КОРОБКОВ

«КОГДА БЫ ГРЕК УВИДЕЛ НАШИ ИГРЫ...»

Камерный театр, созданный Александром Таировым 100 лет назад, в 1914-м, просуществовавший неполных 35 сезонов и убитый советским режимом, никогда не был фигурой умолчания. Невероятно длинным оказался его величественно «кровавый» след; неподвластными никаким копиям – спектакли-раритеты; уникальным – голос, играющий сквозь время обертонами Алисы Коонен – Федры, чей пурпурный плащ закрывал собой в расиновой трагедии сцену на Тверском бульваре.

Но и назвать Камерный театр фаворитом истории – нельзя. Слишком коротким и слишком нетипичным оказался его путь, оборванный решительно и навсегда. Ни апологетов ему, ни эпигонов не нашлось. Повторить, а тем более развить разлетевшиеся бенгальским огнем по всей Европе и за океанами идеи Таирова

ни у кого не получилось. По той простой причине, что Камерный театр не был театром идеи, способной конфликтовать с другими идеями – Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова или Мейерхольда. Он, Камерный, был театром особого взгляда на мир. Особость и неповторимость сделались



В. Воронкова – Алиса Коонен
А. Заводюк – Александр Таиров.
«Камерный театр. 100 лет. Спектакль-посвящение»
Московский драматический театр имени А.С. Пушкина.
Фото В. Лебедевой



однажды синонимами инакомыслия и заложниками трагического рока, витавшего над «театром, чуждым народу» ни один год кряду. Пока не превратили его в одну из самых восхитительных легенд мировой театральной истории. Постигать легенды трудно, иногда – невозможно. Худрук Московского театра им. А.С. Пушкина Евгений Писарев рискнул, и у него получилось то, что не давалось никому из предшественников: увлечь труппу, унаследовавшую здание на Тверском бульваре, некогда превращенное из городского особняка в Камерный театр, – историей дома как Театра и Театра как взгляда на мир.

Слов о театральной вере и умении нести свой крест, о художественном стоицизме и артистическом малодушии, о спрятанных по темным углам жизни войнах, которые нивесть зачем корежат мир, и о неразличимом в спящем свете софитов предательстве – в юбилейной документальной композиции «Камерный

Эпизод «Фамира-кифаред»

театр. 100 лет. Спектакль-посвящение» не прозвучало. Но они, слова – не произнесенные и не проговоренные – удивительным образом складывались в стройный, как гамма, эмоциональный ряд. По «эту» сторону рампы – где нарядный и узнаваемый зритель, поначалу не обремененный думами о былом, в непривычном по формату действе (2,5 часа без антракта) находил все больше сближений между «чужим» прошлым и «своим» настоящим.

По «другую» сторону рампы, на сцене, по собранным Еленой Греминой текстам из наследия – преимущественно Таирова и Коонен, писем и свидетельств, рецензий и правительственных циркуляров, сменяли друг друга главы докдрамы («Перемена участи», «Одиночество», «Режиссер», «Премьер», «Успех», «Одиночество», «Власть и смерть»). Меж главами – в арьере сцены, как на экране синематографа, возникали

стилизованные этюды-реплики к спектаклям Таирова – от «Фамиры-кифареда» до «Оперы нищих». Хронологию решили не соблюдать, текст, хоть и документальный, брался «вразлет», дабы акцентировать внутреннюю тему сцены, выделить драматургическим курсивом титульную идею той или иной главы. Больше всех тут «пострадал» Вахтангов, выступивший в начале 1920-х эстетическим оппонентом Таирова: его филиппика волей драматурга пролетела сквозь время, отчего глашатай «фантастического реализма» пополнил ряды злостных хулителей камерника-неореалиста, хотя не имел к его травле никакого отношения.

Документальный ряд, по правде сказать, сбило не раз, да и сцены-цитаты из таировских шедевров (за исключением, пожалуй, одной, где Вера Воронкова прочла монолог кооненовской Федры) получались иллюстрациями к пособию по утраченному методу великого режиссера. Никто и не думал, что Таирова можно повторить, тем более – спустя век. Кроме, может быть, Евгения Писарева, трижды за вечер объявлявшегося на сцене в роли Человека от Театра: он понял, что о Камерном театре можно и нужно рассказать и, главное понял – как.

В Человеке от Театра Писарев дал портрет самого себя – искренне увлеченного театральной историей артиста и режиссера, восстанавливающего сегодня из руин Камерного свой Театр и стремящегося найти ему опору в том, что было и близко, и возможно, и дожило бы до наших дней, если бы не трагедия, закрывшая черной пеленой взгляд на мир – не только таировский, но и его зрителя, и целого народа, и целой страны. Потому без пафоса, чуть полупшепотом, но чтобы было слышно в дальних рядах, Писарев сначала обратился к публике с прологом, сказав пару слов из-за такта. Потом, посередине действия, вышел и прочел письмо Немировича-Данченко, подставившего в крайние дни затравленному Таирову дружеское плечо, хотя искусства его никогда не принимавшего и не поддерживавшего. И в самом финале, когда опустили пожарный железный занавес (точно так, как опустили его по распоряжению Таирова на последнем спектакле

Камерного театра «Адриенна Лекуврер» в 1949 году), Писарев на узкой полоске у рампы прочел пророческое стихотворение «Я не увижу знаменитой Федры», написанное Осипом Мандельштамом в 1915-м, за семь лет до знаменитой постановки Таирова. Там есть такие строфы: *«Вновь шелестят истлевшие афиши, / И слабо пахнет апельсиновой коркой, / И, словно из столетней летаргии, / Очнувшийся сосед мне говорит: / – Измученный безумством Мельпомены, / Я в этой жизни жажду только мира; / Уйдем, покуда зрители-шакалы / На растерзанье Музы не пришли! / Когда бы грек увидел наши игры...»*. Прочел и признался от имени своей труппы, что «это был настоящий праздник, и мы рады, что хотя бы на один день наш театр снова стал Камерным». Зал встал. Запахло апельсиновой коркой.

В. Воронкова – Федра
Фото В. Лебедевой





100 лет Камерному театру



А. Таиров.
Фото 1910-х г.

А. Коонен.
Фото 1920-х г.

А. Таиров и
А. Коонен.
Фото конца 1920-х –
начала 1930-х г.

А. Таиров, А. Коонен,
Е. Коваленко и
сотрудники театра на
обсуждении макета
к спектаклю «Мадам
Бовари».

Конец 1930-х годов
А. Коонен – Саломея

А. Коонен – Эмма
Бовари



А. Коонен.
Фото 1910-х г.



100 лет Камерному театру



Л. Фенин – Мурзук,
А. Коонен – Жирофле.
«Жирофле-Жирофля».
1922

Сцена из спектакля
«Негр». 1929

А. Коонен – Эбби,
Н. Церетелли – Ивен.
«Любовь под вязами».
1926

А. Коонен – Пьеретта,
Б. Фердинандов –
Арлекин.
«Покрывало Пьеретты».
1921

Сцена из спектакля
«Адриенна Лекуврер».
1919

А. Таиров.
Конец 1910-х – начало
1920-х г.г.

А. Коонен. Фото 1920-х г.

Сцена из спектакля
«Федра». 1922



Вадим ЩЕРБАКОВ

КОМЕДИЯ О БЕДЕ

В афише театра «Ленком» появился «Борис Годунов». Пушкинскую трагедию адаптировал, дописал и приспособил к нуждам сегодняшнего дня режиссер Константин Богомолов.

Спектакль оставляет сильное впечатление. Наслышанный про громкие свершения г. Богомолова, но не имевший случая их видеть зритель наверняка будет недоумевать. И это тот самый бич старого искусства, тот победительный Атилла, перед которым распаиваются ворота академических театров? Тот самый воевода передового полку новейшей режиссуры?

Во все времена немало было борцов за обновление театра. Задорные могильщики рутины, провозгласив окончательную гибель изживших себя способов игры, постоянно предлагали искусству некие новые пути. Как правило, стук лопат у порога заставлял все здоровые консервативные силы мобилизоваться и срочно противопоставить молодым нахалам образцы своего неувядающего мастерства. Так двигалось и развивалось искусство – традиции сохраняли вечное, а новаторство приносило новые формы.

Но никогда, кажется, старый театр не был так растерян и деморализован перед лицом своих могильщиков, как сегодня. Редкие фанатики древнего благочестия еще выходят, погромыхая ржавыми доспехами, на святую прю за истинные ценности «психологического» искусства – и мало кто из них, к сожалению, может предъявить что-либо убедительное. Большинство же пожилых деятелей театра уже сдалось, уже поверило в свою устарелость и всячески выказывает готовность подчиниться неизбежному. Новый театр подобен Року, который – по слову Сенеки – смиренного ведет, а непокорного тащит. Тем более, что (может быть, впервые в истории сценического искусства) атакующих новаторов и Рок объединяет одно мистическое свойство – и те, и другой

решительно непостижимы. В словах модернизаторов нет логики, их предложения очевидно идут вразрез с природой театра, но за ними молодость и, мнится, новая публика. Лучше уж сдаться на почетных условиях, чем оказаться на свалке. Потому как – судьба...

Манифестаторы радикального обновления разнятся между собой. Одни призывают отказаться от персонажа и превратить актера в перформера, который от своего имени будет глаголить истину. Другие утверждают, что умерла и выдохлась классическая драматургия, заинтерпретированная до дыр. Иные же требуют вообще отказаться от выдуманных историй. Некоторые воюют с ложным пафосом игры и дискредитировавшими себя наборами театральных условностей. И так далее – в различных комбинациях, а то и скопом вывешивают они транспаранты всех лозунгов сего дня.

Едины эти борцы с рутиной, пожалуй, только в одном. Все они полагают, что радикальных перемен требует новая публика. В старые театры, утверждают они, не ходят современные свободные и сложные люди, которые не любят, чтобы им навязывали определенное мнение. Люди эти отличаются отменным образованием и способностью к аналитической деятельности, самим строем своего мышления и с детства усвоенным набором правильных ценностей они подготовлены к восприятию сложного и остро актуального искусства.

Нельзя не отметить при этом, что в качестве практических ответов на вызовы столь требовательной публики предлагаются спектакли, всяко упрощающие театр. Примитивизация форм, элементарность задач, поставленных как перед актерами, так и зрителями, очевидная одномерность способов репрезентации

Посвящается Константину Богомолову

жизни – таков стандартный набор качеств нового сценического искусства. Исключения, конечно, бывают, но общую картину они подправить не могут.

Константин Богомолов не отказывается от выдуманных героев. Персонажи – точнее их неплотные масочки, сквозь которые просвечивает актер, – ему очень даже нужны. С явным удовольствием работает он и с классическими текстами, не испытывая, кажется, тяги к так называемой «новой драме». И в то же время на его спектаклях зритель сталкивается с таким карнавалом упрощений, какой трудно наблюдать в произведениях других радикальных режиссеров.

Метод г. Богомолова, собственно, базируется только на одном приеме – его сценические тексты сплошь состоят из комментариев. Сам по себе сценический комментарий не новость,

А. Збруев – Борис Годунов.
Фото из архива театра
«Ленком»



на ином техническом уровне прием этот был известен и Мейерхольду, и Вахтангову, и Брехту. (Если не вспоминать про апарты классической драматургии; да и актерская оценка произнесенной реплики существует чуть ли не от рождения сценического искусства.) Впрочем, ничто не ново под колосниками.

Однако г. Богомолов – комментатор тотальный. Нет, он не толкует трагедию «Борис Годунов». Пушкин нужен ему не как собеседник, а в качестве носителя культурного кода. С помощью хрестоматийного текста режиссер комментирует прошлое, настоящее и будущее России – такие, какими они видятся ему.

Это безусловно авторский театр. В спектакле царит лишь один взгляд на сегодняшнюю жизнь. Остальные присутствуют постольку, поскольку они не мешают режиссеру беседовать с публикой. Ну, или потому, что г. Богомолов не сумел с ними справиться.

Способы, которыми осуществляется комментирование, вполне однообразны. Это либо текстовые титры на экране мониторов, либо развернутые в примитивное сценическое действие «хаханьки» (по меткому определению Т. Москвиной). На первый взгляд, «хаханьки» напоминают метафоры, но не являются таковыми. Они суть иллюстрации вербальной шутки, своего рода живые картины авторского остроумия, которые – не имея сколько-нибудь обоснованного места в логике развертывания спектакля – оканчиваются столь же внезапно, как и начались. Попросту говоря, они в какой-то момент надоедают и режиссеру, и актерам, и зрителям. Иногда критические точки трудно переносимой скуки у этих трех категорий граждан не совпадают. И тогда исполнители без толку маются на площадке, поскольку режиссер не умеет обозначить им никаких внятных задач, а публика кашляет и ерзает.

Ну, например: зека (кто бы сомневался!) Пимен у г. Богомолова не пишет, а накалывает свои летописи на тела сокамерников. На вербальном уровне задумано, вроде, остроумно. И впрямь – предания нашей старины вьелись нам в кожу; и как к этому не относиться, какой знак не ставь, но отодрать их можно только вместе со шкуркой! Исполнен, правда, сей

замысел предельно невыразительно: слоняется по сцене пара вьюношей в грубо сделанном трикотажном белье телесного цвета, покрытом черными буквами, и изъявляет вялое желание поскорее вырваться из-под пикированной «машинки»...

Есть и третий уровень комментирования. Автор спектакля присваивает имена-маркеры явлениям современной жизни. Черпает их г. Богомолов с анархическим своеволием откуда взялось: из образного ряда трагедии Пушкина, из советского прошлого, из ассоциаций собственной памяти и проч.

Между этими отсылками к известным деятелям, к событиям минувшего и историческими аналогиями есть существенная разница. Аналогия апеллирует к знанию, она дает возможность увидеть не только сходство сопоставляемых явлений, но и отличия между ними, предлагая, таким образом, найти *новые* определения, соответствующие их уникальности. Все люди похожи друг на друга, однако это не означает, что они – тождественны.

В своих спектаклях г. Богомолов оперирует простыми подобиями. Ассоциации выпотрошены и превращены в ярлыки. Рождающееся *сейчас* описывается в категориях *прошлого*. Это присвоение сегодняшнему старым имен – бесплодно. Получающаяся картинка упрощена настолько, что утрачивает соответствие и может быть прилеплена к любой поверхности, но способна она лишь сгладить естественный рельеф.

Конечно, упрощение упрощению рознь. Глядя на намалеванный режиссером аляповатый комикс, совсем не хотелось вспоминать об огромной силе простоты, о мощи архаических форм примитива, о балагане, пробивающем, как сказал Александр Блок, брешь в любой мертвечине. Видимо потому, что идеи такого порядка работают на театре с чувствами, помогая именно им пробиться сквозь привычные ухватки восприятия «культурного» зрителя. Ну а о чувствах в произведении г. Богомолова, разумеется, думать неуместно.

По большому счету не интересует радикального автора и театр – его поэзия, магический воздух, красота, выразительность

мизансцен... Словом все то, что является категориями профессии. Элементарная разводка актеров, безликое пространство, случайность ракурсов, простейшие приемы воздействия, в общем сводимые к оружейной пальбе и реву. Эти громкие средства режиссером рассыпаны густо. А потому с ними быстро свыкаешься и они перестают работать даже на рефлекторном уровне.

Сторонники г. Богомолова могут напомнить мне про политический гиньоль, про агитационный плакат, про сатирическую карикатуру, наконец. Они ведь тоже – плоские, что вовсе не мешает им смешить и ужасать. Однако настоящий памфлет переполнен энергией. Он движим ненавистью, а это, как ни крути, сильное переживание. Его присутствие в ленкомовском «Борисе Годунове» неразличимо. Автор здесь все время делает замах на большую оплеуху и всякий раз обманывает – зритель слышит только дряблый шлепок. И как не усиливай его техническими средствами, он все будет походить не на гром, а на его скромную имитацию.

Показательно, что самый живой момент режиссерской конструкции напрямую связан отнюдь не со смыслами, но вызван заботой автора о программировании реакции публики. Перед началом спектакля г. Богомолов делает «подсадку»: в литературном ряду около центрального прохода он помещает своего «зрителя». Довольно скоро «подсадной» принимается в голос возмущаться происходящим на сцене и требует возврата денег за билет. Играет он свою роль вполне убедительно – кое-кто из сочувствующей актуальному театру публики начинает выражать встречный протест действиями «хулигана». Наконец, г. Збруев (исполнитель роли Годунова) прицеливается в него из футляра от очков, раздаются громкие выстрелы, по светлой рубашке разрушителя порядка расплывается кровавое пятно. Приговаривая что-то вроде: «Вот это хорошо! Действенно! Прямо в сердце!», «подсадной» покидает зал. Смех и аплодисменты. Возможные несогласные посрамлены и выведены дураками заранее – уже поостерегутся говорить и писать, что им вздумается!

Посвящается Константину Богомолову

Ловкий портной умело позаботился о зримой материальности нового королевского платья...

А что актеры? Актеры привычно мастерили... Нет, не роли, а куски, моменты сценического присутствия. Включали модуляции разработанных голосов, обильно опирались на природное и благоприобретенное обаяние, всю использовали накопленный опыт создавать иллюзию осмысленности своего пребывания на сцене. Владение ремеслом и отпущенный Богом талант в разной мере позволяли им заполнять пустоту.

Не знаю, удовлетворен ли Александр Збруев результатом работы с г. Богомоловым, но временами тот серенький властитель, которого они вместе сваяли, вызывал интерес. Не в те моменты, когда он бесстрастно злодействовал или открывал рот, изображая пение детским голосом трогательной песни про крылатые качели. Таких аттракционов было даже слишком много. По контрасту к ним запомнилась, пожалуй, только сцена завещания Бориса.

Сидя рядом со спящим наследником (его – как и другого убиенного царевича – играет в спектакле г-жа Фомина), Годунов тихо, чтобы не разбудить дитя, наговаривает в диктофон свою науку власти. Толково излагает мудрые слова, вложенные Пушкиным в уста тертого службиста. И этот почти шепот, эта забота о сыне, об оправдании всех трудов по учреждению новой династии, обнаруживают вдруг абсолютную тщетность – и мудрости, и знаний, и злодейств... Неизбежное одиночество перед лицом небытия, явленное интонацией г. Збруева, подходит этой сцене, пожалуй, больше привычных решений.

Марину Мнишек г-жа Миронова играет разнообразно по средствам, но в осязаемом единстве задачи. Ее избалованная, ни в чем и никогда не знавшая отказа панна создана и воспитана лишь для успешной реализации встроенной программы служебного повышения. Переход на новый уровень (из замка магната

М. Фомина – Царевич,
А. Збруев – Борис Годунов



в царский терем) – вот и весь горизонт хотений. Для Александра Пушкина этого, конечно, мало, но на фоне гулкой колоды спектакля Константина Богомолова смотрится вполне достойно.

Не столь элементарен набор целей, поставленный перед г. Миркурбановым, изображающем Отрепьева. Призванный из труппы МХТ актер является, кажется, одним из любимейших выразителей идей режиссера. Что ж, простейшие аттракционы (вроде воровской распальцовки или эстрадного исполнения любовной песни) ему очевидно доступны. Про остальное сказать затруднительно – его злосчастная роль сокращена меньше всякой другой, она переполнена огромными массивами текста, которые актер то ведет на одной «уголовной» краске, то пробалтывает скороговоркой, то вдруг начинает страстно «раскрашивать». Логику интонационных переходов часто понять невозможно, а потому возникает навязчивое чувство, что пушкинские стихи перепеваются с помощью трех блатных аккордов.

Стертых русских чиновников и не менее стертых панов (от наших они отличаются только клетчатыми пиджаками да карикатурной игрой в генерала Ярузельского) представляют гг. Сиринов и Агапов. Дисциплинированы стоят фонтаном в соответствующей сцене, нередко получают удовольствие от придуманных трюков. Вялой режиссерской борозды не только не портят, но даже иногда укрупняют.

Про остальных актеров лучше умолчу – кроме одного, место которого еще впереди. Скажу лишь, что смена артистических поколений кажется грозит нам массой неприятных сюрпризов.

Самым любопытным объектом наблюдений в этом спектакле для меня оказалась публика. В XVI веке (про который, напомним, написана трагедия Пушкина) бояре, обращаясь к венценосцу, именовали себя государевыми детьми, остальные же – царскими сиротами. Заполненный довольными боярами и сердитыми сиротами зрительный зал «Ленкома» с удовольствием играл в поддавки – словно дети на Новогодней елке. Публике очень нравилось, что с прославленной сцены им показывают *обозначения*

памятных событий, давно и тщательно обсужденных в социальных сетях. Встали молодые люди в серой униформе (некогда пушкинские приставы) в позу целующихся милиционеров со скандально изъятого из заграничной экспозиции министром культуры произведения – ура Мальчишу! Снимает значительно Патриарх с руки золотые часы – салют Кибальчишу! Надевает себе на голову молодая актриса черную балаклаву, чтобы изобразить Юродивого – полный респект смелому борцу с режимом!

И все эти уры, салюты и респекты публика выражает радостным гогомом, особым «московским» смехом, который, по меткому наблюдению Евгения Шварца, есть ни мысль, ни эмоция, а ублюбочная форма снобистского утверждения собственного превосходства.

Радость присутствия при театральном пересказе в публичном пространстве обсосанных информационных леденцов ощутимо витала над рядами. Яркие индивидуалисты становились частью хора прекрасных креативных людей, единым фронтом выступающих за все хорошее против всего дурного.

С верой, что Россия – тюрьма, а Кремль – та же тюрьма, но самая образцовая, зритель уже пришел в театр. Филиппики автора представления никому не сделали больно – даже, полагаю, начальникам, которым скорее полезно и радостно было узнать, сколь плоско рисуют их себе оппоненты власти.

Однако кое-что новое и отчасти даже смелое в этом «Годунове» все-таки прозвучало. Впервые, пожалуй, в синклит отечественных мерзостей оказалась вписана российская оппозиция.

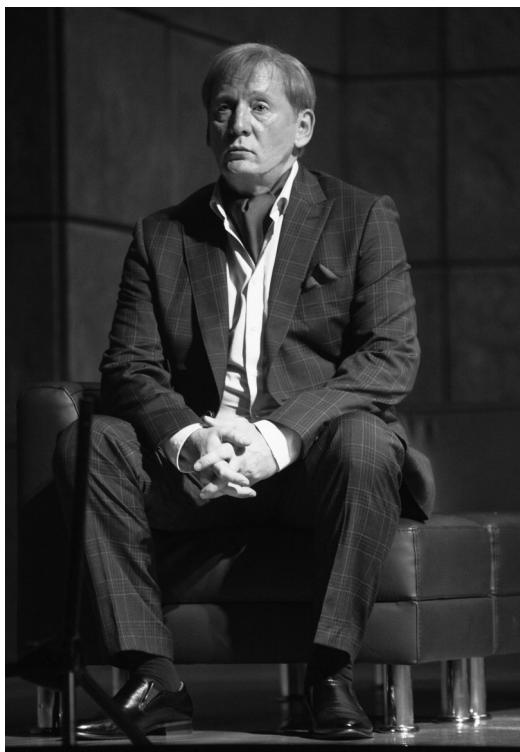
Два ее лика представлены Самозванцем и тем элегантным господином, которого воплощает Виктор Вержбицкий. Играет он весь скопом «род Пушкиных мятежный»: эмигранта Гаврилу, внутреннего российского супостата Афанасия и даже поэта Александра – некогда «либерального западника», а затем «верноподданного патриота». От лица последнего актер читает «шинельную» (с точки зрения просвещенных крепостников 1830-х гг.) оду «Клеветникам России». Оставив в стороне те ассоциации, которые рождают сейчас строки

Посвящается Константину Богомолову

про «кровавый» спор славян между собою, подчеркни лишь, что, на мой взгляд, «наше все» понадобился тут г. Богомолову именно в качестве яркого примера переменчивости взглядов отечественного художника.

Роль собирательного Пушкина во многом сочинена автором ленкомовского «Годунова». В уста г. Вержбицкого вложены незамеченные ранее в трагедии фразы и про тонкую душевную организацию русского либерала, и про родные могилы, покидать которые неместно, и про преступность любой власти на Руси. Этот персонаж прекрасно отдает себе отчет в том, какого монстра ведет он на московский престол. Одним протухшим мирром мазаны в спектакле и власть, и авантюристы, рвущиеся к ней любой ценой, и либералы, не гнушающиеся совершать подлости ради своих идеалов. Все негодяи в отвратительной вашей Раше – говорит нам г. Богомолов. И это действительно почти поступок!

В. Вержбицкий – Пушкин



Чтобы стать настоящим мужеством ему, однако, не хватает сушей безделицы. Так уж повелось в наших палестинах, что любая критика общих понятий (вроде – все режиссеры шарлатаны и бездари) традиционно исключает из числа критикуемых тех, кто волею случая попал с ниспровергателем устоев за один стол. Ругая всех, русский человек по умолчанию не относит эту ругань к своему узкому кругу. Стоит ли удивляться, что московский «кланчик» пропустил выпад? Он просто по привычке не принял его на свой счет.

Помимо увеличения мощности памфлетной энергии (которой и впрямь остро не хватало этому выпад), всеохватности бичевания мерзости можно было бы добиться включением в число бичуемых себя самого. На такой радикальный шаг, однако, гг. новейшим режиссерам редко достает куражу – грязь и кровь нашей истории ведь не запачкали их белоснежных одежд, в дурости российской их вины быть не может! А потому и книжки наши важнейшие читают они совсем иными глазами, и вопросы наши окаянные перед ними не встают. Зачем ломать голову, пытаюсь сформулировать причины нескончаемого топтания русского общества по кругу (для чего текст Пушкина очень мог бы пригодиться)? Место проклятое – да и все тут!

Анекдотический ответ всегда пользуется популярностью в компании людей интеллигентного труда. На спектакль валом валит народ, слухами интернет полнится, ворох рецензий наличествует. Все атрибуты успеха налицо.

Правда, некоторые зрители еще помнят времена, когда театры ставили перед собой и более масштабные задачи.

Марина ТИМАШЕВА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РЕПЕРТУАРНЫЙ БАЛАГАН

В ТЕАТРЕ НАЦИЙ – «ГАРГАНТЮА И ПАНТАГРЮЭЛЬ»

Константин Богомолов выбрал произведение, которое подходит именно ему. Всеразьедающий смех, разрушение табу и срывание масок, отповедь религиозным ханжам, взяточникам, судейским, кредиторам, лицемерам. Ведь это – не только про стихию Рабле, но, казалось бы, и про приоритеты режиссера. Оставалось немного подогнать текст под современные реалии и получить зубодробительный сатирический спектакль. И никому не удалось бы на этот раз обвинить Богомолова в глумлении над святынями, потому что его подпирает многовековой авторитет самого Рабле, у которого (читай «Творчество Франсуа Рабле» Бахтина) *«профанное идет бок о бок с сакральным, высокая культура соседствует с площадным балаганом, а телесный низ перевешивает бестелесный верх»*. Однако, такая задача не увлекла постановщика. Из четырех книг романа он отобрал те фрагменты, которые касаются не столько мощи, сколько немощи телесного низа.

«Спи, малыш, сейчас я расскажу тебе сказку», – заводит Сергей Епишев (Рассказчик). Уподобив течение спектакля кардиограмме, мы получим по большей части ровную линию: будто сердечный ритм потерян, и больной скорее мертв, чем жив. Иногда эта линия – с места в карьер – взвивается вверх: значит, настало время интермедии, в фонограмме заиграла песенка и (или) задергались в пластических конвульсиях актеры.

Гаргантюа учили говорить наизусть, не вникая в смысл. Вот и Богомолов обучил актеров ничего не переживать и не изображать, произносить слова монотонно, белым, лишенным интонации голосом, держать лицо в режиме отсутствия всякого выражения. Ни для кого не новость, что анекдот в изложении серьезного рассказчика веселит слушателей больше, этот прием стар как мир, им от века пользуются комедики, только клоунская реприза обыкновенно занимает несколько минут. А спектакль тянется три часа, действие приема быстро ослабевает и сходит на нет. Остается дожидаться следующей громкой песенки или забавного трюка.



Сцена из спектакля
«Гаргантюа и
Пантагрюэль».
Театр Наций

Посвящается Константину Богомолову

Дремлющему зрителю три часа рассказывают немного про Гаргантюа, больше – про Пантагрюэля и Панурга, подмешивая к Рабле природно-язычные тексты: от гумилевских «Капитанов» до сказки Сергея Козлова, от песни «Темная ночь» до убогих эстрадных шлягеров, от пародии на чтение стихов Бродским до «Марша шахтеров». Отдельные сценки решены остроумно (как эпизод встречи Пантагрюэля с путниками, языка которых он не понимает, и Панург изобретает новый язык, произнося слова задом наперед), но это – редкость.

Норма, когда актер («Панург влюбился в даму из высшего французского общества») кричит партнерше, что ее хочет, а зрители, поскольку актер бежит за ней в спущенных штанах, видят, что не хочет ничуть. Или когда Роза Хайруллина сидит на диване, тупо уставившись в одну точку, а уходит со сцены на реплику «Тоска уходит». Ей же досталась роль Тьмы: та же Роза – на том же диване (ноги поджаты иначе), покидает нас на словах «Тьма уходит». Занятые прочисткой кишечника Пантагрюэля работяги по ходу дела исполняют «Марш шахтеров». Пантагрюэль мечтательно вспоминает, как он какал, когда был молод, под песню С. Никитина «Когда мы были молодыми» (все актеры подпевают). Актриса Александра Ребенок в красивом концертном платье встает на табурет, микрофон установлен на уровне причинного места, и из него льется ария *Casta Diva*.

Богомолов опять покусился на табу, оскорбил святыни, надругался над Гумилевым и Бродским, над прекрасными советскими песнями, над дивной музыкой Беллини, над Великой Отечественной войной. Возможно, он наивно полагал, что раздражит зрителей, выведет их из состояния душевного комфорта, спровоцирует протесты во время спектакля. Не на тех напал. Привычные ко всякому безобразию зрители на эти уловки не поддаются, сидят себе чинно, время от времени смеются, в финале немного аплодируют. Не случайно уже дважды в других спектаклях Богомолову пришлось прибегнуть к помощи «подсадных», которые смачно, на весь зал, костерят его самого и ему подобных. «Покорного ведут, сопротивляющегося

тащат», – цитирую по Рабле. Богомолов тащит покорных, не сопротивляющихся.

В книге Рабле – в избытке идей, они опередили эпоху и способствовали ее развитию. В отдельных рассуждениях (например, про образование) по сей день больше смысла, чем в деятельности всего Минобраза. Когда у Рабле на трех страницах перечисляется, как «Шальброт родил Сараброта, а Сараброт родил Фариброта», это издевательство над Писанием или – как считал Бахтин – следование средневековой традиции «мира наизнанку», в любом случае за такие шутки по тем временам можно было поплатиться жизнью. Когда те же самые слова произносит со сцены Епишев, это только безопасный опыт над зрителем: сколько будет забавлять его заунывное бормотание. Все, что в книге было живописным, полиняло; литературные персонажи, наделенные разными характерами и темпераментами, сделались совершенно неотличимыми друг от друга; положительный герой исчез; того, что Рабле наделил Пантагрюэля чертами идеального государя, никто не заподозрит; об утопии Телемского аббатства в этой постановке – ни звука; сатира, даже если кому-то удалось обнаружить ее признаки, кажется совершенно беззубой, потому что не определен объект (у Рабле выведены конкретные папы, богословы, правители, судьи – объектом сатиры могут быть и общие понятия, но, конечно, ясно названные). Политической остроты нет, сведения счетов с властью или иным неприятелем нет. Радостей плоти тоже нет, остались одни тошнотворные гадости. Слово «карнавал» Богомолов перевел буквально – «привет, мясо» (слово *vale* использовалось и при встрече, и при прощании). Недаром декорация Л. Ломакиной (опять комната) окрашена в цвета мясной туши. Мясо, с которым прощаются в шоу Богомолова, давно протухло. Траченные жизнью бойцы (то есть Гаргантюа, Пантагрюэль, Панург в исполнении Виктора Вержицкого и Сергея Чонишвили) вспоминают минувшие дни (путешествия на разные острова), не отрывая задниц от диванов. Облезлые ветераны проводят «время дожидания» в разговорах о пищеварении.

В самом финале представления режиссер подводит вербальную базу под эту интерпретацию. «Все великаны умерли», – говорит Рассказчик Гомер Иванович, а в фонограмме звучит песня «Маленькая страна». Видимо, понимать послание надо так, что в маленькой стране все великаны (Рабле и его герои) умерли, и теперь в ней проживают одни недомерки. Что ж, это высказывание весьма самокритично, потому что должно касаться и самого режиссера.

В ТЕАТРЕ «ЛЕНКОМ» – «БОРИС ГОДУНОВ»

«Бориса Годунова» в драматических театрах давно обряжают исключительно в современные одежды. Из относительно недавних опытов вспоминается спектакль Деклана Доннеллана с Александром Феклистовым – Борисом и Евгением Мироновым – Самозванцем. К обоим у театра нет ни капли уважения или сострадания: «сцена у поляков, в которой Самозванец – Е. Миронов – принимает у шляхтичей заверения в признании и поддержке, поставлена как бодрое телешоу. <...> Предельная степень пошлости помножена на предельную степень цинизма» (Н. Каминская). В 2011-м на экраны вышел фильм В. Мирзоева с Максимом Сухановым – Борисом и Андреем Мерзликиным – Отрепьевым. Действие происходило в Москве начала XXI века.

В этом отношении Богомолов ничего нового не предлагает. Антураж – современный. Д. Гизбрехт–Пимен и И. Миркурбанов–Гришка манерой напоминают М. Суханова: блатное юродство в повадке и интонациях. В первой же сцене – телестудия. Текст Шуйского передан приглашенному гостю шоу – Гавриле Пушкину, за Воротынского – телеведущая: ноги растут прямо от головы, каблук еще того длиннее, жеманная, фальшивая, все слова тянет и гундосит. Откуда у нее интеллект Воротынского – не ясно.

Вопросы по части логики применительно к этой постановке вообще задавать не следует. Ее нет. Ничего нового по части смысла тоже нет. К. Богомолов считает свой театр «интеллектуальным», но великое произведение

превращает в примитивную адаптацию сюжета для зрителей, которые предпочитают сериалы НТВ. Пушкинские персонажи, герои трагической истории, сложносочиненные характеры обращены в приблизительные обозначения типажей, по сути неотличимых друг от друга.

Богомолов тексты перемешивает или переписывает, но в качестве сырья для своих инсталляций упорно выбирает классическую литературу. Достоевский, Рабле, Уайльд, Пушкин – всех авторов он загоняет в прокрустово ложе и делает их неотличимыми. Сценография (уже в который раз) – огромная комната мышиного цвета. Декорация статичная, используется по разным поводам – хоть для Кремля, хоть для трактира, хоть для монастыря. Повсюду развешены мониторы (на них – крупные планы, кинохроника, телепередачи, фрагменты фильмов, ремарки: «А это уже монастырь, сюда пришел Отрепьев»). Актеры говорят в микрофоны, слова падают как в колодец, звучат глухо. Интонации стертые, монотонные, безжизненные. Передвижения медленные. Переход на крик внезапный – с места в карьер, чтобы резко встряхнуть зрителей (привет от современной немецкой актерской школы). Обязательны интермедии с песенками. Можно смотреть каждую сцену по паре минут – все равно внутри нее ничего не переменится – и засыпать до следующего гэта. Непременны диковатые сексуальные фантазии: в «Борисе Годунове», правда, нет орального секса с фаллоимитирующими пистолетами и швабрами, как это было в других постановках Богомолова, зато эротично подергивается на крупном экранном плане заколотый царевич, и весьма сексуально вылизывает кровь из его раны вампироподобный Гришка Отрепьев.

Один из вариантов названия пьесы – «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве». Вот режиссер и поставил комедию, вернее, длинный, серый, снотворный балаган на три с половиной часа. Или (вариант жанрового определения) – полнометражный развесистый якобы политический капустник. Но без определенного адреса. Никак не удастся вычислить, против кого направлено острие режиссерского копья. Понятно, что оно может поразить любое

Посвящается Константину Богомолову

время (от древней Руси до наших дней) и любого правителя (Сталин – что банально – уподоблен Грозному, а Курбский – что оригинальнее – Б. Березовскому). Годунов напяливает шапку Мономаха, а фоном даны кадры кинохроники: путинский кортеж движется по безлюдной Москве. Реплика «что творят польские оккупанты» проиллюстрирована кадрами из фильма «Александр Невский», где тевтонцы бросают детей в костер. Стало быть, детей в костер никто никогда не бросал, вместе посмеемся над пропагандистскими клише летописцев: от Пимена до телевидения тудэй. Понятно, что Богомолов целит в новостные пропагандистские инсценировки наших дней, но нам-то ведомо, что жгли и резали тогда, сейчас и впредь будут. Стоит ли цепляться к форме, если не отменима суть?

Монашеская братия – уголовные «братки», сидят они не по кельям, а по камерам. Пимен – спец по татуажу, свои мемуары он выводит по спинам сокамерников. Отрепьев – такой же блатной, распальцованный, гундосый урка. Разве что Пимен, видать, курил дурь, потому расслаблен и улыбка у него блаженная. А Гришка brutalен и агрессивен. Убивает Пимена заточкой в ухо, чтобы не наболтал про него лишнего. Потом расстреливает из-под полы в корчме полицейских ищеек. Потом убивает пленного Рожнова (вся сцена – чистая пародия

на эпизоды старых советских патриотических фильмов про казнь партизана или допрос коммуниста).

Борис (А. Збруев) тоже убивает, прямо на наших глазах – царицу (М. Миронова), предварительно на нее наорав, обозвав «сухой». Фамилия его пишется как «Гадунов». Никакой рефлексии, совести, убежденный циник, мерзавец, палач. Сомнений в том, что эта уголовная рожа порешила маленького царевича, нет ни малейших. Между ним и Отрепьевым – никакой разницы: бандиты разного ранга. Спектакль заканчивается тронной речью Годунова в исполнении Самозванца. Можно, конечно, сложить миф о Годунове–Джокере и Самозванце–Бэтмене (в какой-то момент на мониторе они так и представлены), но кто поверит в такую чушь? Для завершения картины – Патриарх в партикулярном, с мобилой, на которой бриллиантами выложено распятие. Послание считывается полностью уже к третьей сцене первого акта: Россией правят уголовники, в ней никогда ничего не меняется.

Не слишком свежее сообщение.

Текст Пушкина режиссер дописал отсебятиной (и устной речью, и титрами на экранах, иногда даже смешными: «Руководство Древней Руси состояло из трех–четырёх человек»). Афанасий и Гаврила Пушкины: один



А. Збруев – Борис Годунов,
М. Миронова – Царица.
«Борис Годунов».
Театр Ленком

давно проживает на Западе, другой состоит на царевой службе. В спектакле они ведут между собой диспут о пользе эмиграции (тема, судя по социальным сетям, чрезвычайно актуальная). Вернее (поскольку актер один – В. Вержбицкий), мы имеем дело с раздвоением сознания русского интеллигента, которое, впрочем, не мешает «двустороннему» персонажу оставаться пакостником в обеих ипостасях: один – придворный лицемер, другой зовет иноземцев на свою Родину.

Полякам тоже досталось. Марина Мнишек призывает Самозванца «убивать русских и жидов». Мария Миронова безжалостна к своей героине: холодной змее, в которой нет вообще ничего человеческого, только жажда власти и трона, цинизм и распутство. Все любовные признания Отрепьева ей переводят на польский, торжественный, возвышенный стих вдруг кажется легкомысленным и пустым (напоминает прием, раньше использованный Р. Туминасом в «Евгении Онегине», когда Письмо Татьяны звучит по-французски).

Живое чувство – вдруг, ниоткуда – возникает то у влюбленного Отрепьева, то в ровных, стертых и оттого страшных интонациях Годунова. Но развернуться актерам негде.

Один музыкальный номер позволяет переосмыслить песню «Машины времени» – «Пусть этот мир прогнется под нас». Вместе с молодыми музыкантами нестройными голосами ее исполняет свита Годунова – гэбэшники, менты, олигархи, – те персоны, под которых, собственно, и прогибается мир. Задумываешься: прогибаться, конечно, не стоит, но не стоит и прогибать под себя – ни людей, ни миров. Впрочем, зрительный зал реагирует не на это, а на то, что со сцены звучит композиция «опального» Макаревича.

Отдельные находки не меняют общей унылой картины. Травестия как литературный жанр основана на пародировании известного «высокого» образца; она использует приемы перенесения действия в сниженную, бытовую сферу, подмены героических персонажей низменными и простонародными. Богомолов пародирует все образцы вообще, в том числе низменные. Он сваливает в кучу разнородные

элементы масс-культуры: КВНЫ и «Аншлаги», народные песни и убогую эстраду, фрагменты знаменитых советских фильмов и американских блокбастеров...

И все кажется одинаково гнусным: что Окуджава, что Стас Михайлов. Омерзительны русские и поляки, чиновники и интеллигенты, цари и солдаты, женщины и мужчины. Даже убиенный царевич, он же – царский сын Феодор – модельного вида барышня (Мария Фомина) в белой рубашке с непроницаемым тупым лицом и сопутствующей ее (его) появлению песенкой: «Танцуй Россия и плачь Европа. А у меня самая-самая-самая красивая попа». Могла выйти очередная «историософия» в духе лакея Яши: дескать, у России нет будущего, все ее дети обречены на заклятие, – кабы не эта песенка и не выражение этого лица, поскольку из них следует, что это не дети никакие, а сама Россия и есть – красивая, равнодушная, самовлюбленная.

Единственное, что звучит серьезно – пушкинское «Клеветникам России» в исполнении В. Вержбицкого. Хрестоматийное стихотворение рождает прямые ассоциации с нынешней ситуацией вокруг Украины. Режиссер-«либерал», логически рассуждая, не может быть согласен с такой позицией. Кажется, это эффект незапланированный. Но Пушкин есть Пушкин, как бы его ни старались умножить на ноль.

*«О чем шумите вы, народные витии?
Зачем анафемой грозите вы России?
Что возмутило вас? волнения Литвы?
Оставьте: это спор славян между собою,
Домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою,
Вопрос, которого не разрешите вы...
Так высылайте ж к нам, витии,
Своих озлобленных сынов:
Есть место им в полях России,
Среди нечуждых им гробов».*



Вера МАКСИМОВА

ВРЕМЯ МНИМОСТЕЙ ИЛИ ЦЕНА УСПЕХА

«Городулин в каком-то глупом споре о рысистых лошадях одним господином назван либералом; он так этому названию обрадовался, что три дня по Москве ездил и всем рассказывал, что он либерал. Так теперь и числится».

А.Н. Островский.

«На всякого мудреца довольно простоты»

Не знаю, кто первым назвал режиссера Константина Богомолова интеллектуалом потому, что до ГИТИСа он окончил еще и филфак Московского Университета. (К слову сказать: МГУ ежегодно выпускает более 5000 дипломников, среди которых есть гении, таланты, а есть бездари и дураки).

Не знаю также, обрадовался ли сам режиссер подобной характеристике, полученной еще в профессиональном младенчестве, но, чрезвычайно популярный сегодня, он не позволяет о ней забывать. Вдруг вставит в «Лиру» (Театр комедиантов», СПб.) вместо уничтоженного (переписанного) шекспировского текста куски из Фридриха Ницше. Или в том же самом и без того длинном спектакле (четыре, пять часов – для Богомолова – норма) поручит актрисе читать стихотворение австрийского поэта Пауля Целана, накануне премьеры специально уведолив, что автор – в России почти не известен, что он – литературная редкость. Объясняя «себя», режиссер стремится говорить «научно», не слишком заботясь о том, понятно это или нет рядовому читателю (зрителю).

Предпремьерные газетные интервью, предвещения в интернете Богомолов особенно любит. «*Супер активный фейсбучник*» (Р. Должанский), «*западник, резонер и трибун социальных сетей*» (А. Шевелева), он (видимо), верит в необходимость подобных разъяснений и в то, что содержание его работ настолько сложно («философично»), что без режиссерских подсказок и расшифровок будущему зрителю не обойтись.

О работах «провокативного» постановщика существует невероятное число рецензий,

главным образом, – кратких, неизменно одобряющих, пафосных. Количественно преобладают («царствуют») в нынешнем медийном пространстве критики – газетчики, мастера блиц-рецензий. Авторы напоминают безотказную «группу поддержки», а их публикации размером в полторы–две страницы появляются залпом, «сонмом» немедленно после выхода премьеры. (Среди почитателей режиссера, его энтузиастов неизменно находим – Давыдову, Должанского, Шендерову, Карась, Руднева, примкнувших к ним «ветеранок» Солнцеву и Степанову...)

Некоторые из них – способные люди, умеющие писать энергично, напористо, «мускулисто», еще и очень плодovиты (ни дня без строчки!), но неотличимы друг от друга. Убери фамилии, напечатай десять текстов подряд, и получится нескончаемая рецензия с повторами (кружением-топтанием на месте); одной на всех лексикой, отсутствием авторской индивидуальности и личной манеры, с обязательными вставками иностранных слов – «трэш», «фрик», «фолл», «пул», «гэг на грани фола», «хоррор»... Еще недавно в постоянном употреблении были «брэнд» и «мэйнстрим»; теперь особо полюбился глагол «тролить», как свидетельство «продвинутости», «крутости» рецензентов, их приобщения к «европейской цивилизации», а главное – напоминало бы об участии в международной фестивальной «тусовке», завидной и недоступной многим. (Там наслушались и насмотрелись!) Подобное кокетничанье иностранными словами отличает людей с несвободным, на бытовом уровне владении чужим языком.

Они вводят Богомолова в «европейский контекст», наделяют спектакли обязывающими и многообещающими эпитетами: философские, сакральные, модернистские, потсмодернистские, эксгибиционистские, в «масштабе крупного художественного обобщения» и т.д. Пишут об их «перверсивной красоте», о гуманитарности, «возникающей на контрапункте, через отрицание» (П. Руднев)

Сам режиссер относится к пишущим скептически-спокойно. Но если сравнить и поставить рядом высказывания Богомолова и цитаты из рецензентов-апологетов, они почти совпадут. И постановщик, и те, кто его «трактует», говорят об одном и том же. В «Карамазовых» о «религиозном и культурном ханжестве современной России», «привычке к сладострастному самоистязанию и истязанию близких, похотливой страсти к преступлению, покрытой сульфальным слоем ханжеского благочестия», которые ввелись «в костный состав русской жизни» (А. Карась).

О том, что «русский дух – это и есть дух тления, гниения, разложения. И он пропитал собой не только социальное тело страны, он вообще все собой пропитал.

В мире все смердит. В этом чертовом мире все смердит» (М. Давыдова).

И еще о том, что русские – садисты, мучители, садомазохисты и рабы; о том, что российская власть – изначально, генно преступна, продажна, как в историческом прошлом, так и сегодня («Идеальный муж» – МХТ, «Борис Годунов» – ЛЕНКОМ), к тому же «собрана» из сплошных гомосексуалистов («Идеальный муж» – МХТ). (Гомосексуальная тема чем-то особенно дорога Богомолову.) Что Сталин и Гитлер – «близнецы-братья», в трагедии Второй мировой войны и Холокосте одинаково виноваты, Сталин – даже больше, чем «фюрер» («Лир» в петербургском «Театре комедиантов»). Что в поисках чистой, «высшей» человеческой особи или расы гебисты и эсесовцы участвовали на равных («Лед» в Национальном театре Варшавы).

«Лира» Богомолов ставит в точности «по написанному», но не Шекспиром, а известным «знакомом» нашей военной истории, «желтым»



К. Богомолов

романистом Виктором Суворовым, помещая на титульном листе программки примечательное предисловие: «Конец света уже был, и приторный запах тянется из прошлого. Конец света случился в прошлом веке. Мы не заметили. Он был. Он почему-то для меня концентрируется вокруг Великой Отечественной войны. И десятилетия вокруг нее, когда из людей варили мыло. Или трупами мостили дорогу к Берлину, хотя в этом уже не было надобности».

В последние годы режиссер главные свои спектакли осуществляет по классике. (Сорокин, по его мнению вот-вот классиком станет: «... Войдет в "нул" классиков нашей литературы лет через сто: Пушкин, Толстой, Достоевский, Платонов...») Но причины режиссерского отбора этих, а не других авторов, просчитать трудно. («Может быть, время влияет, которое вокруг. Названия как-то сами собой выскакивают из головы» – объясняет Богомолов в одном из интервью). Не поймешь, кто ему ближе, кто дальше, кто органически, жизненно необходим, – переписанные от начала до конца Уайльд и Шекспир; или частично сохранный Достоевский в «Карамазовых», чем режиссер, кажется, гордится, о чем несколько раз специально напоминал. Теперь вот Пушкин сокращен до дайджеста и почти не узнаваем. Слова и эпизоды добавлены в текст трагедии, «знакомой до боли». (Например, слово

«Сука!» – которое иступленно выкрикивает Борис Годунов – еще не царь, прося поддержки у сестры-инокини Ирины, перед тем, как ее задушить). Переключения, прыжки, «полеты» от одного гения к другому стремительны и без пауз на приготовление, сосредоточенье, обдумывание, как бывало в прежние, все еще памятные театральные времена. Сидишь и спрашиваешь себя: «Неужели никогда не повторятся эти муки сомнения, колебания слабости и робости перед гениями; покой и мужество принятого решения?» Так было с Товстоноговым, медлившим приступить к «Идиоту», ожидавшим «пришествия» актера на великую роль, в послевоенные, казалось бы, не созвучные знаменитому роману годы... Так было с идеальным актером Достоевского – Олегом Борисовым, в его осторожных подступах к «Кроткой» – на театральной сцене, к Версиллову в «Подростке» – на киноэкране... И с Эфросом, и с Ефремовым, половину жизни не решавшимся взяться за классику, Чехова, в особенности...

Что же касается того, как *сделаны* спектакли модного режиссера, то они до мелочей уподоблены друг другу. Один тип постановки на всех авторов скопом или «пулом» (любимое слово Богомолова) и – никаких различий.

Легче сказать не о том, что в них «есть», а о том, чего в них «нет». Нет ритма и меры времени. Длинные и очень длинные, они движутся вяло. Нет *игры с жанрами и стилями*. О стиле, как общности художественных приемов, характерных для того или другого произведения, школы, направления, как средства передать авторскую уникальность и т.д., говорить невозможно, разве что в применении к самому постановщику, неизменно «верному себе» и с первых мгновений узнаваемому. Нет темперамента, энергии утверждения или отрицания. Нет монтажа – ни параллельного, ни тематического, ни аналитического, ни перекрестного, ни ассоциативного... Имеется начальное арифметическое действие – простейшее сложение. Не композиция, а монотонное чередование эпизодов и текстов, зачастую – огромнейших, через паузу, «*через русский шансон и нерусский рок*» (М. Давыдова), через включения

отечественных песен (от Владимира Высоцкого до Аллы Пугачевой и Веры Полозковой) и западных зонгов. Есть признаки «балагана», но не в эстетическом, а буквальном (жизнейском) смысле слова, то есть – «грубого, пошлого, шутовского, противного художественному вкусу, беспорядочного, несерьезного».

Использован теперь уже банальный, распространенный, почти обязательный в постановках классики (что в Европе, что у нас) прием переодевания – перенесения персонажей из «древности», «давности» в сегодняшнее время. Иногда он дает актеру дополнительную, большую свободу; иногда возникает от недостатка средств на постановку и костюмы; иногда – от бесчувствия к красоте, от равнодушия к истории, к прошлому, но чаще – от недоверия к современному зрителю, якобы не способному без такого подсказа выстроить ассоциацию, усвоить уроки жизни, уловить совпадение ситуаций и характеров во времени.

У Богомолова в «Борисе Годунове» (ЛЕНКОМ) – царь превращен в почти Президента, Самозванец – в уголовника, Марина Мнишек – в Юлию Тимошенко с накладной крашеной косой вокруг головы. Патриарх остался Патриархом, а чтобы мы поняли, что и он перемещен из прошлого в настоящее, на руке у одетого в цивильный костюм актера дорогие часы, почти такие же, с которыми «засветился» на телеэкране нынешний Владыка Кирилл. Ленкомовский Патриарх часы снимает и прячет.

В «Идеальном муже» лорд Чилтерн стал российским министром резиновых изделий Терновым, а лондонский денди лорд Горинг – эстрадным певцом, шоу-звездой и гомосексуалистом, в которого министр влюблен. В «Карамазовых» аристократическая Катерина Ивановна превратилась в феминистку Катю-кровососа, а загадочная прелестница Грушенька – в эстрадную диву-блондинку в бутафорском кокошнике и атласном сарафане пронзительного зеленого цвета. И т.п.

Популярные песни сопровождают уж совсем безобразные эпизоды. Митя с отцом яростно лупят друг друга под «Родительский дом, начало начал...». Федор Павлович, он

же Черт в финале втыкает цветочек в зад Елизавете Смердящей, неожиданно воскресшей, возвращенной в спектакль, склонившейся возле надгробий-унитазов, но не золотых, как у Энди Уорхолла, а стандартных, белых, хоть и с фамилиями умерших Карамазовых. И сразу актер и эстрадный певец Игорь Миркурбанов, играющий обе роли, раскатываясь и рочка, во весь свой богатый голос, заводит песню Константина Ваншенкина и Эдуарда Калмановского «Я люблю тебя жизнь...» (Что сказали бы поэт и композитор, обладатели «авторского права» о таком ерническом подходе к их общему творению?)

На словах – Богомолов не приемлет развлекательного театра. На деле – в каждом его спектакле есть «забавности» (развлечения) и в изобилии, в переизбытке, – непристойности (тоже развлечения, в особенности для молодых зрителей-неофитов, впервые приобщающихся к театру).

Их особенно много в «Идеальном муже», «Лире» и «Карамазовых». В спектакле «Лед» о них обстоятельно, не спеша, в подробностях (что, где, чем, куда, как долго?) рассказано живыми актерами или в микрофонной записи. Скабрзности меньше в «Борисе Годунове». Разве что картинка на экране, когда самозванец ложится на убиенного сына Годунова – юного царевича Федора и пьет (слизывает) кровь из перерезанного царевичева горла. Почти бессловесная роль отдана молодой, длинноногой, очень красивой, статуарно неподвижной актрисе в батистовой короткой мужской рубаше и дамских туфлях на высоченных каблуках – Мария Фомина.

«Покушаться» на непристойности в спектаклях Богомолова опасно. Обругают в прессе, нарвешься на площадные грубости в интернете.

Сам режиссер решительно требует *«изгнать ханжей из театров!»* Однако позволю себе процитировать одного всенародно известного и любимого «ханжу». *«То, что показывают нам на сцене, лучше смотреть дома и в одиночку с партнером или партнершей. Порнография ничего не может добавить к нашему миру».* (М. Жванецкий)

Ожидая неизбежного хамства, о безобразиях все-таки поговорим. Они поданы буквально и натурально, вживую и в повторении – увеличении на телеэкранах. Режиссер и «группа поддержки» уверяют, что все это «игра», ироническое «остранение»... Но ни игрового, ни иронического начала в эпизодах подобного сорта не обнаружить. Иронизм на драматической сцене – прием трудно доступный, редкий. У Богомолова использована его эстрадная, капустническая ипостась. (Но эстрада, которой он, как и капустнику, отдает солидную дозу внимания почти в каждом спектакле, по самой своей природе, – темпераментней, непосредственней, простодушней, заразительней и демократичней...)

В показе непристойностей и кощунств режиссер подробен, «тяжеловесен», настырен и от начала до конца натуралист. В «Идеальном муже» до пояса обнаженная актриса Дарья Мороз – Гертруда Тернова, густо испятнанная красной татуировкой, усаживается на колени к любовнику-гомосексуалисту и сидит, запрокинувшись на него спиной. Священник – Максим Матвеев – распахивает полы рясы, и там оказывается, прильнувший к пастырю, мальчик-подросток. Над ними, распятая подобно Христу, висит в вышине голая, кажется, и немытая, девица с прядями нечесаных волос, с обнаженной отвислой грудью.

В «Лире» немолодая, худая, седая, остриженная ежиком, похожая на состарившегося мальчика; со смуглым, восточного типа лицом, голосом болезненной ломкости, – известная, даже знаменитая (и судя по другим, прежним ее ролям, – талантливая) актриса Роза Хайруллина играет главную мужскую роль. Начиная в Казани, получившая известность в Самаре, тюзовская, травестийная, – она теперь работает на главных сценах Москвы, выступает в Петербурге. Столичному режиссеру Богомолову благодарная (или обязанная), послушная или увлеченная им, в черном мужском костюме ложится на надувную, трупного цвета куклу в рост человека с нарисованной на теле географической картой – то ли России, то ли лирова королевства, и микрофоном с проводами принимается «трахать» чучело.

Посвящается Константину Богомолову



Сцена из спектакля
«Идеальный муж».
МХТ им. А.П. Чехова

И. Миркурбанов –
Григорий Отрепьев,
М. Миронова –
Марина Мнишек.
«Борис Годунов».
ЛЕНКОМ

В «Гаргантюа и Пантагрюэле» другая, тоже талантливая и далеко не юная, маленького роста, очень полная актриса Анна Галинова (Нянька и не только), – валится на доски сцены и долго лежит «небольшой горой», издавая громкие, с рокотанием и раскатами звуки. Те самые, что до недавних пор в человеческом обществе считались конфузом, нарушением приличий.

Где еще услышишь и увидишь такое?! Чтобы в «Карамазовых» повар Смердяков поварешкой мешал отвратительное месиво цвета запеченной крови, черпал жижу и медленно выливал ее, рассматривая на просвет, чтобы и мы, зрители, полюбовались «кровяницей», а потом вытаскивал гуттаперчевого младенца с круглым (гинекологическим) зеркальцем вместо головы. (Критика, «скромно» умолчав о подробностях, написала, что ребеночек появляется «из мусорного ведра». О, если бы!..)

Там же, в «Карамазовых», Грушенька – Александра Ребенок укладывает засыпающего Алешу на столе, задирает полы его черного капота-подрясника, раздвигает ему ноги, и возникший из причинного места яркий луч света бьет ей в лицо. Возле правой кулисы, разворачивается, повторяясь на экране, лесбийская сцена Грушеньки и Катерины Ивановны. А у левой кулисы – резвятся веселые гомики. На черном фоне белыми буквами возникает разъяряющий текст, но не Достоевского, а самого Богомолова.

Об актрисах хочется говорить особо. Как это они соглашаются на подобные мизансцены? И не в подвальном стриптизе, не в маленьком, радикальном, экспериментальном Театре. DOC

или театре «Практике», а на большой сцене МХТ? С легкостью, с удовольствием, от бездумья или в ожидании *обязательного* шумного успеха, лестных наград? За сыгранного Лира, ничего, по сути, в роли не делая, – ложась на куклу с микрофоном-фаллосом и матерно ругаясь больным голосом, Роза Хайруллина получила «Золотую маску». (Стоит заметить, что «гениальной», по определению самого режиссера, красавице с великолепной фигурой, голосом мелодической прозрачности, Дануте Стенка из Национального театра Варшавы, любимой актрисе Кшиштофа Варликовского, знаменитого польского режиссера, Богомолов в спектакле «Лед» ничего подобного не предложил. «Физиологический» текст Сорокина произносила другая исполнительница, видимо, более скромного положения). Спрашивается, – а что останется от «Карамазовых», от других работ Богомолова, если гадости и непристойности убрать? Немного...

Известно, что первоначальную свою славу режиссер приобрел, как автор капустников. Капустнический след ощутим почти в каждой его работе. «Борис Годунов» в ЛЕНКОМе – капустник от начала и до конца, поэтому он самый элементарный из всех, легко доступный. В последнее время богомоловские капустники заметно похудшали, поскущнели. Раздражение, обида, злость, поименное – со сцены – сведение счетов с противниками и оппонентами (с грубыми выпадами в адрес весьма уважаемых людей) ни к чему хорошему не приводят.

Известно также, что капустники Богомолова разговорные, репризные, а не игровые.

И спектакли его – такие же. «Идеальный муж», «Карамазовы», «Лед» тонут в словах. Во втором акте «Гаргантюа и Пантагрюэля» спектакль как таковой прекращается. Остаются огромные повествовательные куски, извлеченные из фантастического романа Рабле, которые, сидя на диване, по очереди произносят актеры Виктор Вержбицкий (Пантагрюэль и не только) и Сергей Чонишвили (Панург и не только).

Опытные мастера и молодая, обаятельная, женственная Александра Ребенок (Дама-Тамара и не только) – талантливы и выполняют (простые, упрощенные) задания режиссера хорошо. Однако несмотря на дарование и мастерство, у Вержбицкого, в особенности, (его умение общаться через повествовательную прозу, быть выразительным в бесстрастии, жить в паузах, играть интонациями, тонко варьируя их), – скука воцаряется и не отпускает до последнего мгновения спектакля, с которого в антракте ушли зрители бельэтажа и балкона Театра Наций.

Режиссер как будто бы не озабочен тем, чтобы тексты звучали внятно, чтобы содержание их было доступно зрителю. В «Карамазовых» монолог Федора Павловича – Миркурбанова звучит неразлично в словах, «накатом-роко-таньем» роскошного баритонального тембра актера. В спектакле «Лед» реплики персонажей – с диванов, кушеток, кресел – превращаются в шум, шорох, шелест.

Но если ритм всех спектаклей без исключения – медленный, тягучий, сонный (хотя рецензент написал о «Карамазовых» – «спектакль летит»), то монологи, напротив, произносятся в проброс, «трындением». На слух не понять, о чем так долго вещает папаша Федор Павлович в первом акте, взят ли текст подряд, целиком из романа или составлен из нескольких кусков.

В «Идеальном муже», прервав действие минут на сорок, режиссер опускает в партер, помещает среди зрителей недавнего ленкомовского актера Сергея Чонишвили. Одаренный, в молодости много обещавший, он сыграл огорчительно мало. Ныне – более всего теледиктор («из-за кадра»), читает прозаический отрывок из «Портрета Дориана Грея» (пьесы Уайльда режиссеру, видимо, не хватило) с «космической

скоростью», без знаков препинания и пауз, без единой живой интонации, на одной ноте, подобно механизму на максимальном заводе... Мы отдаем должное технике исполнителя, но содержание ускользает, остается лишь словесная гонка, напоминает упражнение-сороговорку. В театральных ВУЗах этим занимаются студенты-младшекурсники.

Постановочные фантазии в богомоловских спектаклях не увлекают. Метафор, как сложнейшего, содержательного философского приема там нет. Из мизансцен в «Карамазовых» преобладают сидячие. Расположившись на креслах и диване «рядком» или «визави», «глаза в глаза» друг против друга, в анфас и в профиль к залу, – персонажи беседуют, Федор Павлович с сыновьями, старец Зосима с Митей и Иваном, Иван – очень долго, тихо, шепотом, не меняя позы, – с Чертом, то есть с отцом – Карамазовым старшим. В «Борисе Годунове» участники более всего стоят и ходят. Медленно являются на сцену, не спеша, размеренным шагом, удаляются за кулисы. «Лед» напоминает публичное чтение с эстрады. Отговорив свое, актеры отступают с первого плана сцены на второй, не спеша «бредут» от рампы, опускаются в мягкие кресла, ложатся на диваны, тонут в мягких пуховиках, молчат и отдыхают.

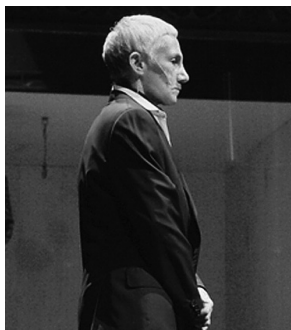
В «Карамазовых» некоторые из участников спускаются в партер, проходят близко от зрителей (Карамазов-отец еще и цветок какой-то из дам-зрительниц дарит); или проносятся по залу, забегают в боковую ложу, чтобы оттуда прокричать соответствующий текст. Из ложи надсадно вопит худенький, бледненький Филипп Янковский, в котором лишь после вслушивания в известные по роману слова мы узнаем Митю. (Назначение на роль совершалось, видимо, по принципу «наоборот»). О талантах актера можно (и не без восторгов) судить по киноролям, но не по работе с Богомоловым. Много ли умения нужно, чтобы на дальнем плане сцены стоять под петлей виселицы (не то что мимика, но и лицо героя неразлично) и вместе с нами – зрителями слушать (или читать) о том, как тебя изнасиловали в тюрьме.

Павильон, выстроенный Ларисой Ломакиной – постоянным сценографом Богомолова,

Посвящается Константину Богомолову



Д. Стеклов,
Ф. Янковский –
Дмитрий Федорович
Карамазов,
М. Матвеев.
«Карамазовы».
МХТ им. А.П. Чехова



Р. Хайруллина –
Алексей Федорович
Карамазов

И. Миркурбанов –
Федор Павлович
Карамазов

В. Вержбицкий –
Смердяков

Фото Е. Цветковой

в «Карамазовых» – каменное, точнее – плиточное, по периметру сцены каре высотой под колосники, – при всей огромности своей напоминает не саркофаг и не крематорий (как «сочинили» некоторые из рецензентов), а безликий, стандартный, по советским критериям – богатый вестибюль солидной гостиницы. Еще и с «метой» русскости, – бело-синим, гжельским бордюриком по верху. Почти такой же, но в другом колорите, уже не сумеречном, а белом, без оттенков, слепящем свете, с холодным сверканием нержавеющей стали (в «Идеальном муже»); бежевом, тонов песка и пустыни (во «Льде»); буро-красном (в «Гаргантюа и Пантагрюэле»).

Но большое пространство, открытая вверх, вглубь,вширь сцена Богомолову не нужны. Масштаб и монументальность его работ обманны, мнимы. (Какой-то «серый гигантизм»!) Режиссер избегает массовых сцен, даже когда они естественны и необходимы. У него



на площадке все больше двойки–тройки–четверки действующих лиц. Необъятная у Достоевского, с множеством участников сцена в Мокром (легенда, шедевр, «революционный» прорыв Немировича в «Братьях Карамазовых» в старом МХТ, с пением, пьянством, буйством русского загула, пробуждением к свету и любви, трагедией Мити, в смерти отца не повинного) решена постановщиком «запросто», имеет одного единственного участника. Встав у рампы, повернувшись к залу спиной, вихляет

и вздрагивает задом развеселый парень в розовых атласных трусах.

Большая сцена нужна Богомолу не для людей-актеров, а для вещей, для «мертвой материи». Для телекамер, которые изредка, медленно перекачивают по планшету. Для плазменных телеэкранов. На них (которых в «Борисе Годунове» целых пять – четыре маленьких и один большой) возникают крупные планы актеров и документальные вставки – проезд Путина на президентскую инаугурацию по пустой, «зачищенной» Москве; обрюзгая, ухмыляющаяся, физиономия Ельцина. Для скамейки-солярия в «Карамазовых» (с которой «восстает» померший было папаша Федор Павлович), но более всего для диванов и кресел. Интерьеры Ломакиной напоминают мебельный магазин. У художника и режиссера к диванам и креслам – явная слабость. Громоздким, кожаным, черным, официозным (из советских бюрократических кабинетов) – в «Карамазовых». Серебристым, «биметаллическим», сверхмодным – в «Идеальном муже». Рыжим, полосатым – во «Льде», в «Гаргантюа и Пантагрюэле»

К диванам и креслам, поставленным боком и в фас к зрительному залу, образующим углы и не замкнутые квадраты, «привязаны» мизансцены. Все они бытового, обыденного плана, и ни одна не запоминается, ни одну не хочется «украсть». (Товстоногов шутил, что «украсть» ему хотелось только у хороших режиссеров).

У Богомолова и Серебренникова не воруют. Они сами «заимствуют». Серебренников – у Юрия Любимова, по фотографиям и пленкам времен содружества с Давидом Боровским и расцвета Таганки. Богомол – у современной немецкой и польской режиссуры. Он явно и наглядно пользуется приемами и структурой спектаклей Кшиштофа Варликовского, лидера сегодняшнего польского театра, подымающегося вновь, после долгой паузы. («Большое время» в спектаклях – «(А)Поллония» продолжается шесть с лишним часов; нарочито медленные ритмы, взывающие к слушанию и размышлению; огромные монологи, обращенные в зал...) Есть, однако, и существенная разница. У

польского режиссера в основу спектакля всегда положена кровотокающая, жгучая, нерешенная, требующая ответа мысль (например, о судьбе еврейства в Польше); «мучающие тебя и твоё поколение психозы и фобии, ... способность разговаривать сначала с самим собой, а потом уже со зрителями». (К. Варликовский)

А у Богомолова ни смысловой, ни формальной тайны нет. Политизированные (на уровне нынешних газет или «официального» федерального телевидения) смыслы не задевают, не увлекают, не ранят. Режиссер обещает зрителям «ад», но боли, ужаса, страдания в его спектаклях нет. Их восприятие внеэмоционально. Рецензенты посылают СМС, дремлют, иногда спят. И если постановка – своего рода портрет режиссера, то в данном случае ставит Достоевского, Шекспира, Пушкина спокойный, рациональный, и кажется, вполне благополучный человек. Вдобавок еще и весельчак! Не вспомнить ли известное высказывание Томаса Манна: «Но я испытываю робость, глубокую мистическую робость, повелевающую мне молчать перед религиозным величием отверженных, перед гением, как болезнью и болезнью, как гением, перед тем, кто отягощен проклятием и одержимостью, в чьей душе святой не отторжим от преступника...»

Нельзя шутить над детьми духа, над великими грешниками и страстотерпцами, над святыми безумцами. Невозможно подтрунивать над Ницше и Достоевским...» (Манн Томас. Собрание сочинений. 10 т. Статьи 1929–1955. М. 1961. С.с.328, 329.)

В богомолловских интерпретациях – псевдоострота, псевдодерзость, псевдоопозиционность. Не случайно, весьма подозрительная к любому серьезному протесту «власть», остро чувствующая опасность, не обращает на *выпады* Богомолова никакого внимания.

Критика с легкостью, чуть ли не на утро после премьеры извлекает из спектаклей «смыслы» и формулирует их без усилий. Тем самым невольно компрометируя режиссера-интеллектуала, заставляя сомневаться в серьезности его видений, прочтений, суждений, идей, которые не более, чем трюизмы, – повторяют «избитые истины» – о грехах человеческих, о

Посвящается Константину Богомолову

гадостности Мира или России. Экстравагантные или «кошунственные», необъяснимые построения и выдумки Богомолова рождаются от одного, вырванного из контекста слова. Так от «клейких зеленых листочков» (знаменитой цитаты из Достоевского) – знака неистребимой человеческой жадности возрождаться и жить, возникла одна из самых ужасных «находок» в «Карамазовых». У калеки Лизы Хохлаковой, прикованной к инвалидному креслу, нет рук и ног, – вместо них палочки. Омерзительно, когда верхом на колени к ней усаживается влюбленный Алеша в своей черной рясе и она обнимает его палочками, на которых вдруг распускаются эти самые листочки. Шокирующее сближение старца Зосимы с будущим убийцей, лакеем Смердяковым, назначение на роль одного актера – Виктора Вержбицкого произошло от глагола «смердеть». (У Достоевского Зосима вовсе не «праведник» и не святой, тем более – не церковный говорун и не ханжа, как в спектакле, а в прошлом – светский человек, грешник, как и все мы, перед смертью, – утешитель людей, добрый и мудрый наставник Алеши). Незаконный сын Федора Павловича рожден от Елизаветы Смердящей. И тело умершего старца не благоухает, как случалось у праведников, ожидалось в монастыре и Алешей, а «провоняло». Но грубое, мало уважительное это слово, ерничая и глумясь произносит в романе недоучившийся студент Ракитин, тот самый родственник Грушеньки, который занял у нее двадцать пять рублей и не отдает, а в родстве не признается, потому что она – «падшая». О Ракитке, и о том, что «смыслы» Богомолова по уровню совпадают с рассуждениями недоучившегося студента, на «Карамазовых» думаешь не раз. («Косноязычная Кассандра» – Смердяков в сравнение не годится. Он хоть и уродливое, но отражение гениального Ивана).

«Сердце он имел весьма беспокойное... Значительные свои способности он совершенно в себе сознавал, но нервно преувеличивал их в своем самомнении...» – это о Ракитине у автора, Достоевского. А вот характеристика, данная ему Митей: *«... А ты хоть и учился, а не философ... Резвый человек... А не любит Бога Ракитин, ух, не любит! Это у них самое больное место*

у всех! Но скрывают. Лгут. Представляют... Умному человеку, говорит, все можно... У них ведь всякой мерзости гражданское оправдание есть... В шутовской стишок сумел гражданскую скорбь всучить»

Режиссер работает, главным образом, с мастерами, с хорошими, очень хорошими и даже выдающимися артистами, но задачи, поставленные им, легко доступны и просты. Серьезным, настоящим артистам делать в его постановках как бы и нечего. Разве что их свобода (обретенная не здесь и не сейчас), издавна полюбившаяся индивидуальность, органика значительности, обаяние выработанной манеры, – подкупают. В «Борисе Годунове» это можно сказать о многих – о Сирине, Агапове, приглашенном из МХТ Вержбицком... Уникальный Мастер Александр Збруев – Борис Годунов получил, наконец, наиглавнейшую роль на сцене своего родимого ЛЕНКОМа. Но все, что делает и как звучит артист в знаменитой роли, вроде бы уже было, виделось прежде, когда-то... Татарский прищур и ленивая улыбка «хитрована»-притворщика, добродушного циника; замедленные ритмы сомнамбулы, интонация полусна-полубреда наяву, невозмутимость все знающего наперед... (Помнится, как очень давно с загадочной, странной, «нерастворимой» индивидуальностью Збруева работали Анатолий Эфрос в «Моем бедном Марате» – 1971 и Марк Захаров в «Хории» – 1981, добиваясь и достигая объема, сложности, многомерности роли). По замыслу постановщика, по его режиссерской идее развернутых ролей в нынешнем «Борисе Годунове» нет и не должно быть. Есть современные аллюзии, перформансные намеки, «штрихи к портрету». Лишь изредка (в нарушение установленного режиссером правила) возникает возможность приблизиться к образу, «войти» в него. Тогда Збруев с пронзительной печалью играет сцену прощания с сыном. Царевич Федор спит, а над ним умирающий отец произносит свое завещание. Мудрое, проникнутое опытом, знанием людских слабостей и бесполезное юному, слабому, обреченному сыну.

Мы забываем о Юлии Тимошенко с ее накладной косой, о майдане и войне на Украине,

когда видим Марию Миронову – Марину Мнишек, которая незаметно, постепенно в нынешние смутные времена стала большой актрисой и сыграла свою, новую Марину – с ее великим честолюбием, змеиной пластикой горячки, жестокостью бесчувствия, металлом в голосе и металлом несгибаемой воли, замороженностью и бредом единственной мечты – о власти над необъятной Россией, о российском троне.

Но это – исключения. А правило в спектаклях Богомолова, когда сквозь не созданные роли видны (как украшение, оправдание, поддержка спектаклей) актеры-мастера и их не пригодившиеся, не востребованные возможности.

Трудно ли было в «Борисе Годунове» Дмитрию Гизбрехту (психологу, пластику, пантомимисту, танцору), который своим дебютом в «Затмении» на сцене ЛЕНКОМа – произвел смятение в московских театральных умах, сидеть на полу сцены – Пименом, и до белесости закатив глаза, в наркотическом угаре, пробормотав-пропищав дискантом знаменитый монолог, делать наколки летописного текста на тела, то бишь на майки телесного цвета, своим молодым дебило-подобным помощникам? (Услышав по микрофону объяснение, что летописи в Древней Руси наносились с помощью наколок на тела монахов и иноков, в замешательстве молчим, боясь обнаружить свое невежество в сравнении с осведомленностью университетского интеллектуала Богомолова). Нужно признать, что сочиненный Богомоловым монастырский эпизод не столько забавен, сколько противен.

Трудно ли Виктору Вержбицкому в эпизоде телефонного разговора братьев Пушкиных, ходить слева направо по сцене, от одного аппарата к другому, беседовать с самим собой (актер играет обоих – и Гаврилу, и Афанасия, патриота и эмигранта). Буквальный повтор известного номера мима и клоуна Вячеслава Полунина про «Дудочку» и «Асисяй».

Марина Зудина увлеченно и легко играет капустническую миниатюру – эпизод объяснения владелицы банка, «кубышки Хохлаковой» с Митей Карамазовым, пришедшим просить денег.

(«Снайперски точно», «до масштаба крупного художественного обобщения», – пишут, не замечая штампованных оборотов речи, восторженные рецензенты). Воздушная, тонкая, полная любования собой, неудержимо болтливая, ее Хохлакова, глупость которой – в «недержании сущности», несколько, однако, не похожа «на фигурантку оборонсервиса» Васильеву (как утверждают некоторые из пишущих), – массивную, корпулентную «плебейку», какой уж год пребывающую под следствием и домашним арестом в собственной тринадцати комнатной квартире.

Зудиной, наверное, «комфортно» с Богомоловым. Она и в «Идеальном муже» в роли миссии Чивли (у Оскара Уайльда – миссис Чивли) – бизнес-леди нашего времени выглядит очень стильно, чеканно и с изяществом произносит тексты Уайльда. Но если это – лучшее, «самое-самое» в биографии актрисы, профессионально работающей вот уже лет 25, каких только ролей не имевшей в Табакерке и МХТ, то комплимент более чем сомнителен.

Рецензенты перехваливают актеров – участников спектаклей Богомолова. Особенно тех, кто вновь или снова, после перерыва «приобщился» к театру. Игорь Миркурбанов уезжал в Израиль, к нашему бывшему режиссеру Евгению Арье, в театр «Гешер» тихо и незаметно и там прославился, главным образом, как телеведущий популярных телепередач. Но возвращение его признано чуть ли не «акцией», хотя он *неразлично* играет Федора Павловича и Черта, а Гришку Отрепьева – похожим на обоих предыдущих, с ухватками и речевой манерой уголовного (к тому же с дефектной, свистящей дикцией). *«Так, как играет артист Игорь Миркурбанов, надолго исчезавший из театра и вернувшийся в него благодаря «Идеальному мужу», у нас не играли уже давно. У него фантастическая голосовая партитура: глуховатый тембр превращается в захлеб, в хриплый рык и гнусавый плач. И точно построенная пластика: большие руки с растопыренными пальцами цепко загребают воздух, а ноги вот-вот пустятся в пляс»* (А. Шендерова). Возможно ли представить, как сочетается, соотносится этот «тембр... в захлеб» (?), эти руки, которые

Посвящается Константину Богомолову



«загребают» и ноги «которые вот-вот пустятся в пляс»? Вспоминаешь смешную фразу из сочинения десятиклассника-двоечника о Саньке, который, «разбежался в разные стороны». Кажется, и папашу Карамазова, каким его играет Миркурбанов, вот-вот разорвет на части.

Филиппа Янковского делают конгениальным знаменитому отцу. В эпизоде казни (в спектакле Митю вешают) ужасают петля, залитая кровью рубаха, но почти ничего не выражено самим актером, потерявшим, маленьким на дальнем плане сцены. Однако неподвижное, бессловесное стояние под петлей приравнено к великолепной финальной сцене из фильма Марка Захарова «Тот самый Мюнхгаузен», в которой воздух, небесный простор наполнены восторгом и печалью, а в лице Янковского-старшего, в его последних перед вечным прощанием словах, читались судьба и выбор мечтателя, поэта, жизнелюбца; бесстрашие и бессмертие храбреца, вызов пошлому и трезвому миру.

Загадочное в Богомолове – причина, природа, цена его успеха. Сверхмодный, провокативный режиссер в славе, пожалуй, превзошел самого Кирилла Серебренникова, отодвинул в тень многолетнего лидера нынешних «новых», хотя тот собственным примером успел подсказать младшему товарищу кратчайший путь к публичной, скандальной известности.

Главнейший аргумент «успешности» богомоловских спектаклей – их посещаемость. (Слово «успешный» – в материальном, денежном, экономическом смысле – особенно часто употребляет лидер МХТ Табаков). Успех Богомолова зрительский, шумный, «шлягерный» – то есть у множества, у большинства... Но «шлягер – это поражение индивидуальности... Не вижу большего зла... Мне крайне подозрительно, когда идет большой внешний успех», – так говорил Альфред Шнитке, имея в виду музыку, но его определение «шлягера-зла» применимо к театру. Намеренно цитирую его, которого «уходящей натурой» не назывешь: великий композитор XX века давно и безвозвратно ушел в лучший мир, и в «консерваторы» и «ханжи» его не запишешь.

...Есть что-то симпатичное, естественное, живое в самой атмосфере вечера в Камергерском переулке перед спектаклями Богомолова. Люди-зрители, в большинстве – молодежь убыстряют шаг, устремляясь к освещенному подъезду. Шаг особый – слаженный, пружинный, звонкий – по камням брусчатки. Возле нешироких дверей, под знаменитым мхатовским козырьком, перед сияющим медью порогом тесно. На лицах – нетерпение, радость предугадания от того, что предстоит, начнется через несколько минут; удовлетворение от того, что удалось пробиться, попасть на трудно доступное (аншлаг на аншлаге!), дорогостоящее мероприятие, которое вызывает столько восторгов, споров, похвал и ругани. Наверное, здесь еще и ожидание скандала – чего-то непозволительного, запретного, о чем можно было прочитать в рецензиях, узнать в интернете. Но настроение меняется вскоре после начала представления.

Интересно наблюдать зрительный зал богомоловских спектаклей сверху, из бельэтажа, например.

Своих зрителей режиссер разделяет на «биологическую массу» и индивидуумов-интеллектуалов. Индивидуумам на его спектаклях непросто. Партер, в котором они, вперемежку с критиками и театрами старшего поколения обычно сидят, (приглашенные или достаточно обеспеченные, чтобы купить за «дорого» удобные места), почти не реагируя, скучая, пребывает в молчании, недоуменном или полном немого возмущения. Приученные к вековому уважению театра в России, «индивидуумы» во время действия не «бузят» (как это не раз приходилось мне видеть в темпераментной Италии, где люди пальцами показывают артистам «бараньи рога» и хором тянут угрожающее «бу-у-у»). Однако покидая зал в антракте (не большинством, но внушительным множеством), устремляясь вон тем же торопливым, поспешающим шагом, что и перед началом, – они вполне внятно ругаются себе под нос.

Те, кто терпит до конца, аплодируют по российской привычке благодарить актеров за труд. Но бурных оваций, радостного

одушевления даже после премьер мне видеть у Богомолова не пришлось. В финале «Бориса Годунова» хлопали маловато, на лицах исполнителей и постановщика (жевавшего жвачку) читалось огорчение и разочарование.

Чем дальше от сцены – у Табакова в здании на Камергерском, у Марка Захарова или в амфитеатре Театрального центра на Страстном, – в задних рядах кресел или выше, в ярусах, на балконе, – тем активнее реакция публики. Однако «демократическими» или предназначенными для молодежи я бы спектакли Богомолова не назвала.

Настораживает качество реакций. Нынешние молодые «великого театра» в России не видели. Товстоногова, Эфроса, любимовскую Таганку периода ее расцвета по возрасту не застали. Фоменко долгие годы работал в малых камерных помещениях; Лев Додин и его ленинградский МДТ половину времени проводили за границей, и оба выдающихся «аншлаговых» коллектива были трудно доступны для простого зрителя.

Младшие почитатели Константина Богомолова принимают его с энтузиазмом, горячо, согласно, «массой». Для них он – это и есть театр. Но реагируют они на отдельные реплики, на слова, на пародии, внедренные в спектакль, на капустнические эпизоды. Радуются ерничанью над вполне хорошими (отнюдь не официальными) песнями советского времени, только потому, что они «советские». Смеются над былыми кумирами – Владимиром Высоцким или Марком Бернесом, которые, судя по всему, и сегодня не исчезли из нормальной человеческой памяти. (Что дурного сделали эти талантливые люди с непростой – у Высоцкого трагической – судьбой: полупризнанного, прижизненно не оцененного, получившего небывалую, а не подпольную славу лишь после смерти, – чтобы так их «употреблять», как это делает Богомолов? В чем они виноваты? В том, что жили при советской власти? Тогда выходит, что те, кто смеется над ними, «велики», имеют право выносить приговор, уже потому, что по молодости лет при тоталитаризме не жили, а живут сегодня в «невиданно свободные» в России времена?

Но ведь важно не когда человек жил, а как он жил или как живет сейчас).

Молодые, очутившись на трудно доступном и широко пропиаренном зрелище, откровенно переживают обширные словесные вставки, монологи. На «Карамазовых» это особенно заметно. Достоевский (даже в упрощенном варианте) молодежной аудитории явно не «по зубам» и не «по мозгам». Здесь реакция молодых отсутствует. Они испытывают облегчение и откровенно радуются музыкальным, зонговым, песенным вставкам. Неуверенно подхихикивают в эпизодах непристойных, осторожно поглядывая вокруг себя, пытаюсь выяснить – не показалось ли им, возможно ли такое в мемориальном зале МХТ или под сводами знаменитого ЛЕНКОМА? Постепенно освоившись, расслабившись, расхрабрившись, уже не робкие, молодые неопиты громко, в голос хохочут (гогочут) в наиболее скабрёзных местах. Во время лесбийской сцены Грушеньки с Катериной Ивановной, например, или тогда, когда пара пьяноватых полуголых гомосексуалов, пританцовывая, стучит палочкой по своим пенисам, – ненормально длинным, муляжным, издающим деревянный звук. (Откуда им – бедным, лишь «приобщающимся» к искусству, знать, что это – цитата из «Механического апельсина» Кубрика, а парни – подобия дебоширов из знаменитого фильма).

В антрактах многие уходят. Однако, не так уж и важно, сколько людей уходит. Важно, как они смотрят и слушают. «...Уровень считывания сценического текста – в том числе и критикой – крайне низок», – пишет режиссер. «В том числе» – это значит и критикой, и зрителем.

Сам Богомолов говорит, что «пошлость – это когда всерьез». Странное суждение. Насчет серьезности он может не беспокоиться. Его спектакли в которых «скатывают» Достоевского, «катыт вниз» других классиков (определение И. Бродского) – зачастую пошлые, шокируют, изумляют. Но они не серьезные, они – скучны.

Алексей БИТОВ

«К КОНЦУ ЭТОЙ НОЧИ Я ПОНЯЛ, ЧТО СОЧИНЯЮ ПЬЕСУ»...

Несколько лет назад одна известная в определенных кругах искусствоведша огорошила публику заявлением: «рисовать художнику не обязательно». В драматургии до этого, слава Богу, пока не дошло: даже самые радикальные «театроведы» вряд ли объявят пьесой коллекцию почтовых марок или набор сидений для унитаза, связанных колючей проволокой; скрепя сердце, они признают, что пьеса – текст. Однако, какой? ЛЮБОЙ? Вне зависимости от того, можно перенести его на сцену или нет. И достаточно ли, чтобы автор назвал свое детище пьесой?

Понятно, «перелицевать» можно все, что угодно, но если присланный текст требует сценической адаптации, причем не к данной конкретной сцене (что естественно), а к любой, это уже не адаптация, а инсценировка – то, в чем драматургическое произведение не нуждается по определению. Увы, сегодня, ужи не просто допускаются к конкурсу ежей, они зачастую становятся лауреатами.

Почему устроители конкурсов не фильтруют поступившие тексты? Вроде бы, валовые показатели тут не нужны, олимпийских медалей за достижения не вручают, премий за перевыполнение плана не выписывают. Зато создается видимость масштабного процесса, из чего делается вывод о небывалом подъеме отечественной драматургии. Мало того, строится нехилая пирамида, которая легким движением дирижерской палочки трансформируется в боевую свинью, способную сметать все на своем пути, прокладывая жоакам дорогу к лучшей жизни.

Сами авторы, естественно, не понимают, кем и для чего они востребованы. С правилами игры новички практически не знакомы (верят, что все правила упряднены как устаревшие) и охотно клюют на приманку: вот тебе почетный диплом, пиши еще. Вроде бы, пустячок, а

приятно, есть, что предъявить остальным («господин назначил меня любимой женой» – ну, во всяком случае, одной из любимых). А правила? какие правила? Отстой, анахронизм... Помню, один автор возмущался: что же ему, дополнительно проверять написанное на предмет соответствия жанру? Упаси Господи, почему дополнительно? Взываю к свидетелю прямо-таки исключительной, можно сказать, неоспоримой надежности, и вот, что показывает Сергей Леонтьевич Максудов: «Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. Ясно было, что с ними так не разойтись. Но что же делать с ними?

Первое время я просто беседовал с ними, и все-таки книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы корбочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе...

С течением времени камера в книжке зазвучала...

Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу... А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли уже более никуда?

И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать?

А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцветивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют «Фауста». Вдруг «Фауст» смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет?

Вон он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу – напевает. Пишу – напевает.

Да это, оказывается, прелестная игра! Не надо ходить ни на вечеринки, ни в театр ходить не нужно.

Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу.

В апреле месяце, когда исчез снег со двора, первая картинка была разработана. Герои мои и двигались, и ходили, и говорили» (М. Булгаков, «Театральный роман», глава 7, безымянная).

«К концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу». Жанр определился сам собой, потому что автор следовал принципу «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует...» И другие авторы, следующие этому принципу, тоже не могут промахнуться с жанром – «как бы коробочка», если она есть, подскажет, а вернее, покажет все так, что выйдет именно пьеса (или рассказ, или еще что-нибудь). А если в «как бы коробочку» не лезет – может, ничего не было у автора, только «грех сочинительства»?

Вернемся к нашим конкурсам. Вряд ли их организаторы рискнут утверждать, что этикетка с надписью «Водка» автоматически превращает в водку любую жидкость, залитую в бутылку. Понятно, это рискованно, можно отравиться. А вот хвалить «паленые» пьесы им не зазорно (вполне вероятно, некоторые из них сами на это «палево» подвели, но вряд ли таких много). Поветрие в той или иной мере затронуло едва ли не все конкурсы, хотя и с разной степенью тяжести.

Еще в XIX веке кандидаты в драматурги имели зрительский опыт и ориентировались на то, что видели, – в основном, на пьесы. Дальше появилось кино, а потом и ТВ, и нынешние начинающие драматурги смотрели на экран намного чаще, чем на сцену. В результате, как и следовало ожидать, ориентиры оказались смещены – как стрелка компаса, под который подложили магнит. И корабль прибыл туда, куда плыл на самом деле, а не в мечтах юного капитана. Изрядную часть лауреатов драматургических конкурсов составляют ныне не пьесы, а сценарии. В чем разница? Прежде всего,

в планах (они часто меняются с театрального среднего плана на киношный, крупный) и в ракурсах, а также в частоте «перескоков» действия с место на место. О ракурсе и «перескоках» – чуть подробнее.

Можно перенести сцену в центр зала, или гонять зрителей с места на место, или перемещать декорации с помощью, к примеру, поворотного круга. Фокус в том что ни в одном случае ракурс не меняется мгновенно, как в кино. Да, можно мгновенно поменять виртуальные декорации, проецируемые, скажем, на задник, но то, что реально, не перенесется туда или сюда по мановению волшебной палочки. А реальность – такая штука, с которой, пусть нехотя, но все-таки следует считаться. В любом случае, мы не можем увидеть живого актера спереди, а потом сразу же сзади – в промежутке, пусть недолго, но мы увидим его сбоку; пример, понятно, условный, но он показывает, что без промежуточной фазы никак не обойтись. А стоит ли гонять зрителей туда-сюда – вопрос отдельный: если не смотреть, куда идешь, легко споткнуться, а если смотреть – поневоле отвлекаешься от того, ради чего, собственно, люди и ходят в театр (наверное, не для того, чтобы рассматривать пол и соседей).

И о числе мест действия. В принципе, оно не лимитировано, но при постоянных «перебросах» любое место должно прописываться очень и очень условно; к сожалению, авторы во многих случаях, напротив, прописывают все детально и загромождают сцену невероятным количеством всяческих атрибутов. В сценариях это допустимо, а в пьесах... В итоге постановщики вынуждены игнорировать лишние атрибуты и сочинять собственную версию событий. Фактически текст приходится сценически адаптировать; пьеса, напомню, в подобной адаптации по определению не нуждается. Нет, понятно, режиссер-фантазер будет перекраивать на свой лад любой текст, имевший несчастье попасть в его шаловливые ручки, но – почувствуйте разницу: в одном случае режиссер кроит текст по своему хотению, в другом – потому, что вынужден это делать: в первоизданном виде авторский текст на сцену, увы, не лезет.

Попытаемся показать на примерах, что представляют из себя некоторые лауреаты драматургических конкурсов, если просмотреть их на предмет соответствия заявленному жанру. Начнем с конкурса им. В. Розова, недавно проведенного под эгидой уважаемого РАМТа. Среди пяти победителей (с учетом обладателя спецприза) – целых три пьесы (разного качества, но все же – пьесы). Еще один текст непонятного типа (неловкая попытка оживить криминальную хронику) и один киносценарий, обладающий в этом качестве достоинствами, но сценически он неудобоарим.

С. Орлова, «Дерево без цветов». «Главка» 1.

Разберем ее максимально подробно. Действие происходит в вестибюле института. Из вводной ремарки: «Буфет уже закрыт, пуста стеклянная клетка киоска... Вдруг входная дверь снова открывается...» Чтобы показать все так, как прописано у автора, на сцене нужны: «клетка», «дверь» (входная, которая по ходу «открывается»), еще одна дверь (с крупной надписью «Буфет» и, возможно, с табличкой «Закрыто»). Мало того, во вводной ремарке не указан стенд с фотографиями, он «проявится» позже (Володя «приблизился к стенду, рассматривает фотографии»). Потом возникнет стойка (Женька «берет со стойки газету, показывает»). Кроме того, в качестве атрибута на сцене находится еще и Охранник; он на боевом посту, и, по идее, не должен покидать сцену, хотя быстро замолкает, ничего в дальнейшем не говорит, в действии никак не участвует.

Дополнительно – две ремарки: «Захарцев ей рассказывает, сердито сверкая очками»; «Тычет пальцами в центральное, черно-белое фото, где изображены первокурсник Сергунов и тетя Ира. Теперь понятно, что друг Сергунова – это молодой Захарцев». Допустим, фотографию можно вывести на экран крупным планом, но из чего станет понятно, что на ней «изображен» именно Сергунов? Зритель еще не видел тетю Иру, а Сергунов на сцене вообще не появится. Ладно, допустим (опять допустим), что фотографию Сергунова нам уже показали на экране, зритель успел его (и тетю Иру) запомнить и может их опознать, но из чего следует, что Захарцев был другом

Сергунова? Их вместе сфотографировали? Они в обнимку стоят?

Как бы то ни было, вдруг все – двери, стойка, клетка, стенд, Охранник – куда-то исчезает: «Володя и Женька выходят на высокое крыльцо» и совершают целое путешествие: «Они идут по зеленому переулкам, проходят насквозь большие зеленые дворы, движутся мимо облупленных пятиэтажек, залитых вечерним солнцем, которое скрашивает бедность, старость, а выгоревшую краску превращает в произведение искусства...» Сам по себе проход вынести на сцену несложно, но куда все-таки делся вестибюль со всем, так сказать, содержимым? Поворотный круг? Увы, как следует из дальнейшего, его придется вращать чуть ли не со скоростью секундной стрелки. А если убрать подробности? Но это и есть адаптация (в сущности, инсценировка); в данном случае она просто необходима, ведь в авторском варианте добрую половину «пьесы» придется показывать на экране. Не проще ли в таком случае показать на экране все, от начала до конца?

Между тем, «главка» 1 еще не закончилась. Путешествие героев завершается так: «Окна по летнему времени открыты, на балконах сохнет белье, откуда-то слышатся слабые звуки фортепьяно, постепенно они все громче и отчетливее. Становится ясно, что это не запись: кто-то то начинает и обрывает музыкальную композицию, то берет несколько аккордов, то пробегает пальцами хроматическую гамму...» «Становится ясно»? Есть, над чем голову поломать. На «сцене», между тем, появляются новые атрибуты. Женька вдруг замечает: «Вижу, что там на дереве кто-то сидит»... Дальше – так:

«ВОЛОДЯ. Опа... (Замирает, пытаюсь понять, не обознался ли.) Хм... Она, не она... Не могу понять... Леся! Лесяка!..

ЛЕСЯ (Высунувшись из ветвей). Тихо! Тсс!» А затем Леся «спрыгивает с дерева», которое только что выросло посреди сцены на наших глазах (вряд ли оно стояло в вестибюле, да и с экрана в реальность особо не прыгнешь).

Если речь идет о сценарии – все понятно. А если о пьесе?

Небуду столь же подробно разбирать остальные 18 «главок», ограничусь перечислением.

«Главка» 2. Квартира Ильсеньевых. Антураж: «шкафы ломятся от научных сборников, на полках экспонаты личной коллекции – статуэтки и черепки, но немного... На стенах висят маски, над кроватью – большая фотография: студенты и преподаватели на раскопках». Одна из масок реальна (Володя «Снимает маску со стены, рассматривает»). Есть еще письменный стол (с выдвижным ящиком – как минимум, одним). По ходу Леся «Делает страшные глаза», «На фотокарточке Настя смеется, Сергунов-старший обнимает ее за плечи» (крупные планы). В финале «главки» трое персонажей перемещаются на кухню, которая тоже должна быть как-то обозначена на сцене.

«Главка» 3. Опять институтский вестибюль. «Буфет работает».

«Главка» 4. «Пыльный подъезд, фикусы в горшках, косые лучи солнца падают на лестницу, на стену с почтовыми ящиками. Над ящиками наклеено объявление: "НЕ МУСОРИТЬ"». Леся «Пробует пристроить букет в почтовый ящик, но стебли распадаются, оказавшись в щели. В конце концов она решает просунуть букет в петлю, на которой должен был висеть замок». (В скобках: замка, получается, нет – возможно, ящик не запер? Не проще ли тогда открыть дверь и поставить букет внутрь?) Тем временем, пока Леся выполняла сложные манипуляции с букетом, «вдруг кто-то из жителей подъезда, спустившись по лестнице, подошел и хлопнул по железной крышке прямо у Леся над головой». Как это – «кто-то»? Это же Захарцев, он появлялся на сцене, и, пока он спускается по лестнице, зритель вполне успеет его «опознать». Далее Леся «спускается на несколько ступенек вниз... Сходит с лестницы, открывает подъездную дверь... Выходит из подъезда, дверь захлопывается». Это сколько же всего придется нагородить на сцене ради одного-единственного эпизода?

«Главка» 5. «Сцена актового зала гуманитарного корпуса... Перед сценой стоит стол с нутбуком... Женька высовывается из-за кулис».

«Главка» 6. «Фонарь возле подъезда загорелся, освещая облупленную дверь. Дерево с голыми ветвями темным силуэтом виднеется на фоне стены; в ветвях кто-то устроился...

Случайные звуки. Ждешь другого [???]. Окно на втором этаже, там, где шторы задернуты, светится ярче других [незадернутых?]... Захарцев раздергивает шторы, видит на дереве Леся, конечно же». Потом Леся падает с дерева, «Распахивается дверь подъезда, выскакивает Захарцев. Помогает Лесе добраться до скамейки... Усаживает на скамейку».

«Главка» 7. «Квартира Захарцева... Глухие шкафы, стол, кресло, диван». Плюс фортепьяно и люстра. Ремарку: «Ведет ее в комнату, садит на диван и начинает искать в шкафу аптечку», – будем считать, никто не заметил.

«Главка» 8. «Крыльцо гуманитарного корпуса» (мы там уже были). Сразу же – толпа студентов (с плакатами, мегафоном, термосом), часть действия происходит на крыльце, видеопроецией тут не обойтись.

«Главка» 9. Снова «Квартира Захарцева». «За окнами падает снег» (ладно, спроецировали).

«Главка» 10. «Квартира тети» (вернее, «квартира Ильсеньевых»). Торшер, стол, диван.

«Главка» 11. «Квартира Захарцева». Кресло, шкаф, стол.

«Главка» 12. «Вестибюль гуманитарного корпуса». Антураж известен, работает ли буфет, неясно, Охранник спит. «Идет пара, поэтому пусто» [?]. По ходу подошедшая Настя «садится на скамейку». Тем временем «Женька, ежась, идет по улице следом за Ивановной. Она торопится, оскальзывается на подтаявшем снегу... Добирается наконец до подъезда, звонит в домофон».

«Главка» 13. «Квартира Захарцева». Кресло, стол с выдвижным ящиком. Далее действие перемещается в прихожую, на лестничную площадку, Леся «сбегает вниз по лестнице». Ивановна и Женька следуют обратным маршрутом: входят в прихожую, потом в комнату (шкаф-стенка, пианино, кресло). Снова прихожая (Женька), снова комната (Захарцев и Ивановна). И ремарка по ходу: «Женька сразу же замечает пианино, на его лице мелькает странное выражение – догадался». От театрального зрителя «мелькнувшее» выражение, скорее всего, ускользнет, сцена, как ни крути, требует более акцентированной реакции персонажа.

«Главка» 14. «Крыльцо дома, лавочка у подъезда».

«Главка» 15. «Квартира тети» (то бишь Ильсеньевых). На сей раз «Кухня» – холодильник, телевизор (оба работают). Репарка: «Леся поднимает голову от спинки дивана, смотрит на Володю с ужасом. Борьба взглядов» (и опять крупный план). Затем Леся с Володей переходят в комнату (дополнительный антураж).

«Главка» 16. «Деканат истфака. Высокие шкафы, стол секретаря, на столе монитор, папки, мелкая копировальная техника. Жалюзи, большое окно, зимний день. Падает снег». У шкафа – выдвигающиеся ящики, в них шарят, а рядом еще и тумбочка стоит. Позже с внешней стороны запертой двери появляется Ивановна, и мы ее видим, хотя до этого не видели Настю и Володю, пока они не вошли внутрь. Ивановна требует особого внимания: «у нее глаза на лоб полезли», «Прямо-таки озверевая, бедняга» (будем считать, что это метафоры).

«Главка» 17. «Вестибюль», где появился еще и «преподавательский туалет».

«Главка» 18. Этот самый «Служебный туалет, не слишком чистый, лужи на полу». Умывальник с зеркалом, унитаз (похоже, не отгороженный, так как мы его тоже видим, причем именно унитаз, не писсуар). Кафельная стена. Володя (он пришел с пачкой писем) «взхватил взглядом какие-то строчки», «шевелит губами, брови потрясенно хмурятся», «морщит лоб, потрясен», «читает, беззвучно шевеля губами» (крупные планы). А далее действие возвращается в вестибюль («С лестницы спускается Настя»).

«Главка» 19. «Вокзал, поздний вечер, падает снег. У входа в вокзал зябко переминается с ноги на ногу девушка... Кто-то поднимается по ступенькам.... Лицо девушки, освещенное фонарем, хорошо видно: она, увидев человека, идущего по лестнице, сдвигает брови, смотрит напряженно». Девушка, лицо которой так хорошо видно, – Леся; «кто-то» – Захарцев; мы их почему-то сразу не узнаем... «Двери хлопают, открываются и закрываются», Захарцев ушел, к Лесе «Сзади кто-то подходит». На сей раз это – Женька, но мы его тоже узнали не сразу. Дальше они «закидывают друг друга снежками... Женька падает в сугроб... Леся с визгом

падает на него... Делают «снежного ангела», встают, смотрят результаты». Такие «снежные сцены» светом, пожалуй, решить трудно, и «снега» на сцене потребуются немало. А в кино – решительно никаких проблем. В общем, как ни крути, пьесы не получается: слишком много антуража для столь частой «перемены мест».

Инсценировать, разумеется, можно. Но меня в данном случае не интересует, как режиссер будет решать поставленную задачу; интереснее, как это себе представляет сам автор, если он считает, что написал текст для сцены. Скорее всего, никак. К сожалению, потому что в тексте, повторю, что-то живое шевелится. И спецприз, будь моя воля, я бы такому тексту дал без малейшего угрызения совести. Но только спецприз.

Теперь обратимся к «Действующим лицам» одноименного конкурса. Из шорт-листа 2013 года я «выловил» два киносценария; точнее, сценарий один, а второй – скорее, набросок, синопсис. С него и начну.

В. Алексеев, «Марш оловянных солдатиков». Эпизод 1, вводная репарка: «Врачебный кабинет. Просторная светлая комната. Ничего лишнего, каждая вещь на своем месте... У окна стоит большой полукруглый стол... На столе лежит несколько брошюр, история болезни, рабочий журнал в дорогом переплете и письменные принадлежности». Через пару страниц действие резко переезжает в новый интерьер: «Кабинет следователей. Три письменных стола, заваленных папками и бумагами». Откуда взялись дополнительные письменные столы, которых на сцене только что не было («Ничего лишнего, каждая вещь на своем месте», если помните)? Они не были освещены? Но ведь кромешной тьмы на сцене все равно нет, что-то виднеется, а в кабинете, еще раз напомню, «Ничего лишнего». Сделать выгородку? И что тогда останется от «просторной светлой комнаты»? Только не надо вспоминать про декорации-трансформеры: при разговоре врача с клиентом ни тот, ни другой заниматься вещественными трансформациями не должны, а появление третьих лиц (рабочих сцены) в этот момент выглядело бы весьма странно. И пауза (отбивка) между сценами не предусмотрена.

Далее действие перемещается в курилку, оттуда – в «заснеженный парк» («На асфальтовой дорожке заледенелое пятно крови»), тут же – в квартиру убитой девушки («Зал», потом «Кухня»), в бар (один из персонажей, только что находившийся в кухне, «пьет темное пиво», другой «нервно барабанит пальцами по барной стойке»; кстати, далеко не каждый актер вживую справится с ремаркой «выпивает залпом кружку пива», с этим надо работать отдельно). Нет, баром все не заканчивается, будут еще и «кабинет начальника отдела», и «кабинет следователя» (в одном уже сидит начальник, в другом – безмянный следователь и Марина, которая никак не реагирует на приход Спутнова, даже не оборачивается – видимо, дверь открывается и закрывается бесшумно). И, наконец, финал – на улице, «возле машины». И пара ремарок, очень «сценичных»: «В воздухе тонким, едва уловимым туманом висит пыль – то замирает, то лениво перемешивается под касанием сквозняка» (эпизод 2); «Откидывается на стуле, трет усталые глаза» (эпизод 5). Ну, не видно же из зала, усталые глаза или нет, неужели не понятно? Разумеется, и этот текст можно «переформатировать» для сцены, было бы желание (кстати, сама коллизия по-своему любопытна).

А вот и полноценный сценарий – Е. Литвинова, «Родственник». В тексте есть главное, на чем все и строится: попытка «вытащить» персонаж из-под маски, чтобы он стал таким, каков есть на самом деле, без защитной амуниции. Задача интересная, но решена ли она сценически? Во вводной ремарке описана только комната, но действие почти сразу захватывает коридор и прихожую: «Шум спускаемой воды. Выскакивает Ильич, поспешно прикрывая за собой дверь [в сортир]. На цыпочках крадется к входной двери, смотрит в глазок... Снова подбегает к двери, прислушивается». Никакой неразрешимой задачи для постановщика тут, разумеется, нет, но сам автор, похоже, путает театр с кино. Пока это только подозрение, но оно быстро подтверждается: сцена вторая – «Лестничная клетка перед квартирой Ильича»; ладно, допустим, лестничная

клетка – авансцена. Далее действие возвращается в квартиру и постепенно перемещается на кухню, от которой поначалу присутствовала только дверь («Справа – дверь на кухню»). Опять же все решается, хотя уже с отклонением от текста. И снова комната, Ильич обливает спящего Игоря водой, чтобы привести того в чувство. Финальная ремарка сцены четвертой: «Ильич укладывается в кровать, быстро засыпает». И тут же – сцена пятая: «Рядом с домом Ильича. Прошла неделя. Игорь, Макс и Роман возвращаются после концерта, слегка навеселе, у каждого в руке по бутылке пива». Простите, с помощью какой театральной машинерии комната превратилась во двор, а Игорь в мгновение ока принял вертикальное положение, обсох, обзавелся бутылкой пива и гитарой?

Во втором акте все еще запутаннее: в первой же сцене действие происходит на кухне, а в комнате «Ильич притворяется, что спит». Третья по длине сцена (около 5 страниц), а Ильич все притворяется и притворяется (на глазах у зрителей), его выход лишь в самом конце сцены: «осторожно садится. На цыпочках подходит к ванной, прислушивается... Затем, устыдившись, крадется обратно, одевается, пишет записку и выходит на улицу, потихоньку захлопнув за собой дверь». Дальнейшее действие и вовсе скачет с места на место: «во дворе дома Ильича» («На спинке лавки сидят Роман, Макс и Оксана»); «Рок-концерт»; «Кладбище» (сцена немая, там только ремарка, ее приведу отдельно, чуть позже); снова «Квартира Ильича»; она же (но появился «стол, накрытый цветастой скатертью»); «Подъезд Ильича» (на самом деле, перед дверью в подъезд, а дверь, между прочим, с домофоном); «На лестничной клетке»; «Квартира Ильича» («Зеркало и телевизор занавешены»; затем действие переходит на лестничную клетку; мало того, «этажом ниже Игорь достает из коробки самострел, бережно засовывает его за пазуху, а коробку отпиннывает куда-то в угол. Выходит на улицу, глубоко вдыхая морозный воздух и щурясь от яркого солнца. Из подъезда выскакивает Петр»). И финальная сцена – снова на

кладбище: «Игорь сидит на свежей могиле». О кладбище. Обещанная сцена четвертая, без слов (и без купюр): «Игорь, ссутулившись, стоит спиной к зрителю перед чьей-то могилой. У него в руке большая мягкая игрушка. Он что-то бормочет. Слов практически не слышно. Но по интонации понятно, что он просит прощения. Плачет. Потом ставит игрушку на могилу, отходит, спотыкаясь. Становится видно Ильича, сидящего на лавочке слегка в стороне и ожидающего, когда Игорь выплachtetся. Как только тот ставит игрушку, старик подходит к нему, хлопает по плечу, и под локоть, как слепого, ведет к выходу с кладбища». Перед словами «Становится видно Ильича» не хватает уточнения: «Камера отъезжает». Скажете, все можно решить с помощью света? Нет, во-первых, не все, от зоркого зрительского взгляда не укроется никакая фигура, сколь бы плохо она ни была освещена. А во-вторых, это – та самая сущность сверхнеобходимости, ведь драматургическое решение эпизода – на поверхности: достаточно, чтобы Ильич вышел на сцену (например, со словами «Ну, все, пошли домой»), взял его под локоть, далее – по тексту.

Кстати, кроме перескоков места действия (и волшебных переносов героя, попутно успевающего переодеться), есть еще и проблема плана. В пьесе – средний план можно немного укрупнить (вынести действие на авансцену) или, напротив, отдалить (увести к заднику), но совсем немного. А здесь план тоже скачет. Вот несколько укрупняющих ремарок. «На плече кривая наколка» (а зритель видит «кривизну»). «Игорь – парень на вид двадцать пять-тридцать лет, обросший, худощавый, с нервными чертами лица и болезненным блеском в глазах». «Надюха (вытаращив глаза)». «На лице следы не до конца смытого сценического макияжа». «Пальцы украшают перстни с черепами и без». «Наташа (хлопая глазами)». «Она – натуральная блондинка с карими, почти, черными глазами». «очень худенькая, с мягкими чертами лица и глазами цвета пасмурного неба... Лицо красное от ветра, глаза слезятся». Это можно показать на экране. Впрочем, некоторые ремарки и для экрана сложноваты. «От него сильно

пахнет парфюмом». «Ему неловко вдвойне: впервые исполнять свою новую песню, и то, что вторую девушку, Юлю, привели явно для него». «Впервые за несколько последних лет не посмотрев в глазок, Ильич открывает дверь на-распашку». Субтитры?

При желании, можно переделать и этот текст для сцены, но пьеса, повторюсь, тем и отличается от других родов литературы, что в технической переделке для сцены не нуждается. А конкурс все-таки драматургический, и это должно накладывать определенные ограничения. Но не накладывает, и вопросы тут не к авторам, а к строителям, отборщикам, членам жюри.

И еще два вопроса, на которые лучше ответить сразу. Первый из них мне задал один слегка обидевшийся автор (нет, он не за себя обиделся, а как бы за весь «цех»): «что же в таком случае делать режиссеру?» А что делать дирижеру, если к какой-нибудь симфонии он не может добавить ни ноты? Однако, одна и та же музыка в исполнении разных оркестров звучит по-разному, потому что Маэстро задает темп, определяет паузы, расставляет акценты, подчеркивает звучание одного инструмента и приглушает – другого.

Конечно, запросом отыщется дирижер-«новатор», который предложит новое прочтение какой-нибудь симфонии. Например, пианист будет играть, лежа на инструменте, а виолончелистку лучше раздеть и поместить на подиум. Еще круче – посадить музыкантов в аквариум, залить водой, а в воду запустить пираний. И пусть играют, как умеют.

Искусство режиссера (как и дирижера) – в умении читать партитуру. Если кто не в курсе: партитура спектакля в обиходе называется пьесой. Как и в музыке, если речь идет о серьезной музыке, трактовать партитуру чаще всего можно по-разному, ни в малой мере не противореча записанным нотам. Но усиливая звучание того или инструмента, подчеркивая ту либо иную паузу и т.д. Возьмем, к примеру, партитуру спектакля «Вишневый сад». Можно прочитать все как комедию о дуре Раневской, пытающейся в переменчивом мире плыть по течению. Или как «наезд» на жадного Лопухина, алчности ради уничтожающего «корни».

Возможен и вариант общей обреченности мотыльков перед поступью неумолимого рока, близко к греческой трагедии, только проще, без пафоса. Или, или, или...

Конечно, встречаются режиссеры, которым удастся обогатить «партитуры» с помощью дополнений и перестановок. Встречаются, но достаточно редко – большинство «новаторов» ограничивается голыми тетками и всяческими пираньями. И опускает серьезный текст до своего подросткового уровня.

Остался еще один вопрос: какая, собственно, разница, пьеса или не пьеса? В конце концов, и то, и другое может быть поставлено хорошо или скверно. Пьеса (текст, «заточенный» под сцену) готова к «употреблению» (прочтению); всякий иной текст – всего лишь руда, а тут – готовый металл, можно сразу в кузницу. Во-первых, явная экономия сил, времени, энергии: давай, режиссер, надевай фартук – и вперед. А во-вторых, будем откровенны: далеко не всякий профессиональный кузнец преуспевает еще и в выплавке, и знакомый доменик нужной квалификации тоже есть не у каждого. Сочетание двух качеств (хоть в одном лице, хоть в дуэте) встречается в природе куда реже, чем что-нибудь одно. А если перейти от жесткой материи (металл) к мягкой, все становится еще проще. Пьеса – костюмчик, сшитый

по меркам сцены; не-пьеса – костюмчик, который надо ушивать. Вы ведь в магазине (не говоря уже об индпошиве) выбираете одежду своего размера, а не абы какого, чтобы потом ее так и сяк подгонять. И не считаете при этом, что брюки вашего размера будут мешать вам в шагу; если будут – значит, размерчик не тот. Не говоря уже о том, что свободный шаг в спадающих брюках, мягко говоря, несколько затруднителен. Как и свободный шаг в брюках, которые пришлось подпарывать, потому что в ином случае они не лезли выше середины бедер.

Вот и получается, что именно пьеса в наибольшей степени и с наименьшими усилиями помогает и режиссеру, и театру раскрыть свои возможности (наверное, нет правил без исключений, но исключения – штука редкая). Понятно, режиссеру пьеса помогает прийти к цели коротким (относительно) путем только в том случае, если целью данного режиссера является создание спектакля, а не сценического перформанса. Если во главу угла он ставит театр, а не себя, любимого. А если себя – тогда конечно, тогда другое дело.

Но не театр. Можете быть уверены.

Г. Доре.
«Учение Гаргантюа»



Елена ГОРФУНКЕЛЬ

ВОСЬМОЙ АЛЕКСАНДРИНСКИЙ

Восьмой театральный Александринский фестиваль начался с отмен. В афише стояли два польских спектакля. Потом появилось объявление, что их не будет – «не по творческим причинам». А по каким же, кроме политических? Так впервые за восемь лет к берегам Александринки близко подступила злободневная политика. Почти в те же дни было распространено сообщение, что второй Зимний театральный фестиваль Льва Додина (блестяще прошедший в начале 2013 года) откладывается с 2015 на 2016 год – то ли режиссер очень занят, то ли мешают «геополитические» факторы. Тут же прозвучал озабоченный голос Сергея Шуба, директора театра-фестиваля Балтийский дом: «Это очень тревожный сигнал. Потому что Лев Абрамович – это лидер нашего театрального сообщества. Он – выдающийся режиссер. От его слова много зависит... Меня печалит то, что он, как человек мудрый, предвидит, что через год будет хуже». Сам Театр-фестиваль «Балтийский дом» с потерями в участниках провел весенние «Встречи в России», но осенью воспрял духом и в заключительные дни XXIV фестиваля не только показал все запланированные спектакли, но и объединил тех, кто приехал в Петербург, призвав театральных деятелей пренебрегать политическими препятствиями ради искусства.

Внешние мировые проблемы вызвали беспокойство внутри петербургского театрального мира. Самое же примечательное заключается в том, что так или иначе политическое напряжение вторглось в плоть показываемых спектаклей. Тех, что остались в афише Восьмого Александринского. Возникает впечатление, что они, независимо от воли авторов, поворачиваются той стороной, которая всего нужнее и выгоднее для общения театра с аудиторией, с миром. В этом смысле показательны две венгерские постановки. Одна из них «Йоханна на костре» (оратория Артура Онеггера, в первоисточнике «Жанна д'Арк на

костре»), вторая – «Человек крылатый» (авторы Э. Ленард, О. Жуковский и М. Сенаши) – настоящие фрески, редкий жанровый прецедент. В обеих сюжеты исторические, там и там современность оказывается мрачным комментатором истории, в которой находит подобие и предостережение.

Неожиданным было явление на драматической сцене филармонического сочинения – оратории. Это произведение задумывалось для сцены и на сцене было исполнено в годы Второй Мировой войны. История связывает ораторию, кроме имени композитора, с именами Поля Клоделя и Иды Рубинштейн, исполнившей заглавную роль в 1938 году. Но затем театр отступился. В наше время, буквально в последние годы интерес к «Жанне д'Арк на костре» Онеггера возрос, ее исполняют и у нас, но в концертных залах и в концертных костюмах. Казалось, что оратория окончательно перешла из театра в мир музыки. А тут, в спектакле Аттилы Виднянского, вместо концертных костюмов – разноцветье одеяний, декорации, движение. Театр вернул себе театральное по замыслу сочинение. Огромные массовые сцены с участием хористов и солистов всех возрастов, полноценная декорация, машинерия, сложные мизансцены, богатый реквизит. Есть комедия и гротеск. Тема фрески – жертва, принесенная людям, во имя людей. От Йоханны все отвернулись (в сюжете суд и казнь), ее предали все – от короля Карла до самых близких, – она совершает подвиг христианского служения, несмотря на обвинения в колдовстве. Символом подвига становится огромный меч, который Йоханна едва поднимает с полу и только ей он подчиняется, как бы ни были малы ее силы. Автор этой монументальной фрески – Аттила Виднянский, режиссер из Венгрии, в творчестве которого ощутимы традиции венгерского, польского, русского и украинского театров. Космополитическая

«техно-оратория» (так она обозначена в программе фестиваля) показывает нечто вроде мирового сражения злых и добрых сил. Ангельски светлая Йоханна и гротескный «свин» Кошон, свидетели с головами тупых баранов, кроткая мать Йоханны, теряющаяся в толпе сражающихся, судьи и короли, – все это приходит в движение, распадается на эпизоды, сливается в фарсовых танцах, организуется под музыку в процессии и марши. Режиссерский текст плотен и многослоен, он напоминает дерево с разветвленными отростками и густой листвой. Виднянский предлагает театр, суммирующий многообразие течений, которыми полна реальная история и история театра. Его привлекает не линейная проекция, а объемная форма. Когда с решетки чуть ли не во все зеркало сцены, она же интермедийный занавес, кидают в костер листки от застрявших в металлических прутьях книжек, чтобы раззадорить большой костер, в голове проносятся сравнения с варварскими кострами XX века, и эта аналогия сменяется следующей, такой же молниеносной и тоже наполненной

памятным для зрителей смыслом. Объемная форма театрализованной оратории содержит немалые трудности восприятия. В ней напластаны потоки намеков, сходств и сравнений. При ограниченном времени спектакля (чуть более часа) он по-своему энциклопедичен – и интерактивен. Йоханна спускается со сцены, проходит по залу перед оркестром, прежде чем взойти на костер. Ее судьба закольцована историей, в которую вовлечены и зрители.

Также эпизодична и вместе с тем целостна структура второго спектакля Виднянского, привезенного в Петербург на Восьмой Александринский фестиваль. Это «Человек крылатый». Композиция из фрагментов, на этот раз относительно недавней истории, посвящена тому, что в начале шестидесятых у нас называлось «вечной мечтой человечества» – космосу. Этот космос и знаком, и незнаком. Он русский-советский, со всеми поправками в прошлое и будущее. От отчужден от почвы, на которой взрос, и в то же время через детали, музыку,

Сцена из спектакля «Йоханна на костре». Национальный театр, Венгрия



Фестивали



Сцена из спектакля
«Человек крылатый».
Национальный театр,
Венгрия

вкрапление не русских элементов, эта земля и страна, увиденная в своей многострадальной сущности, открылась трагикомической фантазмагорией.

Сама земля, почва пошатнулась под ногами, потому что небольшой амфитеатр со зрителями, выстроенный прямо на сцене Александринки, почти сразу же двинулся по своей орбите, давая возможность мгновенно переходить от эпизода к эпизоду. Вращение публики вокруг спектакля не новейший сценический прием. Виднянский дал ему точный импульс, совпадающий с темой космоса и советской мифологией. Кого только не увидели зрители: Сталина, Королева, забытых героев космической эры! Персонажей фольклорного происхождения; космонавтов в полном облачении; просто русских-советских, современников всех этих побед и поражений; наконец, «чрево» ракеты, некий срез громадного кабачка, запеленутого в серебро и объединяющий в одно интерьер зала Александринского театра (уж сколько раз мы видели подобные архитектурные соединения-пейзажи!) и «полетный» амфитеатр со зрителями.

Человек летающий – это общечеловеческий порыв в иные миры, а, кроме того, способ убежать (улететь) от земных бед и неискоренимых ошибок земного общежития. Спектакль Виднянского дает это понять, как и то, что платить за освобождение надо дорогой ценой:

человек, влетающий в переплет реальной политики, человек летающий может стать человеком висющим – этим заключается одиссея космонавта (Гагарина), который в финале покачивается на крюке, не умея самостоятельно спуститься на землю. «Чтение», то есть восприятие спектакля Виднянского затруднено аффективной динамикой его режиссуры. Его воображение листает страницы сценической книги с такой быстротой, что зритель за ним не успевает. Круговое движение амфитеатра дополняет зрелище ускорением. Такая режиссура и такие спектакли рассчитаны не на медленное «чтение» или погружение, а на спонтанное впечатление, усвоение не умом и логикой, а исключительно чувствами, глазами. На бессознательное поглощение движущихся картин, сменяющих друг друга резко, быстро. В то же время внутри эпизодов-фрагментов ритм меняется: возникают темповые остановки. Чередование медленного и быстрого по-прежнему требует к неординарной активности, к стремлению включиться в «бег» по пересеченной персонажами и событиями «местности».

О спектакле, который открывал фестиваль, говорим после гостей. По традиции это премьеры Александринского театра. На этот раз – «Воспоминания будущего». Глухое и не призывное для афиши название объяснено с помощью программки и основательного буклета, составленного А.А. Чепуровым.

И выясняется, что новая постановка Валерия Фокина, десять с лишним лет налаживавшего связи академической пустыни (которой становился Театр драмы им. А. Пушкина) с жизнью, в премьеру 2014 года обращена к образованной, более того, подкованной театрально публике. Даже когда подстрочное название спектакля – «Маскарад» по драме М.Ю. Лермонтова – расшифровывается, тайны еще не раскрыты. А эти тайны заключаются в том, что «Маскарад» Фокина – творческая реконструкция «Маскарада» Всеволода Мейерхольда, поставленного в Александринке в 1917 году и с перерывами, в трех редакциях шедшего до конца тридцатых годов. Зачем же нужен был такой изнурительный ход – а ведь были подняты архивы Александринки, эскизы Александра Головина, записи монтажных и репетиционных, извлечены все сохранившиеся до наших дней костюмы, занавесы и реквизит того прославленного, вероятно, самого знаменитого спектакля в истории русского театра? С одной стороны, проведена реконструкция «Маскарада» 1917 года на научной основе (руководил ею А.А. Чепуров) – и не в театроведческих исследованиях, а на сцене. С другой стороны, мейерхольдовский спектакль для режиссера – отправная точка для движения вперед, в будущее. Туда направлен руководящий режиссерский жезл.

«Маскарад»-2014, заодно угодивший к 200-летию М.Ю. Лермонтова, отдает сцену обновленной традиции. Поэтому поначалу здесь

пусто. Голый планшет, «пустое пространство» в бруковском понимании. Чем оно должно заполниться? Знаками слияния прошлого и настоящего. Момент этот наступает тогда, когда, словно по волшебному сигналу музыки (а не сигналу компьютерной программы) зеркало сцены заполняется узнаваемыми очертаниями кулис, занавесей из того, многократно описанного и проиллюстрированного спектакля 1917 года. Тут же первое, холодящее, впечатление «узнавания» сменяется открытием, знакомством, ибо головинские декорации переработаны современным художником Семеном Пастухом. То же и одновременно не то же представляет собой сценография «Воспоминания». Семен Пастух упростил, сохранив общий контур, рисунок, отказался от плотной узорчатости головинского письма, от пастельной энергии его гаммы, и придал кулисам и занавесам характер мужественный и лаконичный. Внезапное явление этих декорационных элементов среди полной и мрачной пустоты ошеломляет красотой – редкой гостьей на современной сцене. Затем также неожиданно и с тем же эффектом сценического величия из люков поднимаются шкафы с костюмами – нет, с масками, с персонажами маскарада! В сочетании с всепроникающим музыкальным аккомпанементом (музыка Александра Бахши) начало спектакля само по себе спектакль. Если шкафы – принадлежность музея, старины, то выходящие из них на свет божий театральные



Сцена из спектакля
«Воспоминания
будущего».
Александринский
театр.
Фото Е. Кравцовой



маски – обитатели театральных подмоствок, дополненные масками новой, сегодняшней улицы, сегодняшнего города. И вот что удивительно: маски каких-то рэперов и типов новейших субкультур, органично сливаются, сходятся с вечными Арлекинами и Коломбинами.

На планшете первым появляется актер Николай Мартон, представитель классической традиции Александринского театра. Не персонаж, а как будто человек из зала с полиэтиленовым пакетом в руках. Он достает бауту – маску венецианского карнавала, надевает ее, встает в позу театрального героя, скрестив руки на груди – и сигнал к маскараду подан.

Сюжет лермонтовской драмы о ревнивец и убитой им жене рассказан, хотя он имеет второстепенное значение. На первом плане – театр, его традиционные и новые возможности. Новый спектакль Фокина представляет собой уникальный и, кажется, доселе, во всяком случае, за последний почти век, неизвестный опыт реконструкции, имеющей самостоятельную художественную ценность. История воссоздаваемая в обновленном, поразительном по красоте зрелище, реконструкция в сочетании со свободой замысла: такой спектакль – праздник для знатоков и открытие для неопитов театра. Благо, что сохранилось, хотя далеко не все, но много документальных материалов – эскизы, костюмы, элементы декорации и реквизит.

Сейчас, после премьеры ясно, что особый интерес и в то же время трудность для всей постановочной группы представляло исполнение – как играть драму, в истории накрепко связанную с великими именами, и, конечно же, с именем Юрия Михайловича Юрьева, не только сыгравшего Арбенина в постановке Мейерхольда, но и долго, после гибели режиссера, даже в послевоенное время хранившего роль в своем концертном репертуаре. Голос Юрьева-Арбина записан, подробные записи мизансцен сохранились и были взяты на вооружение, но театр живет не «археологией», он жив актерским существованием. Не придет оно, сегодняшнее актерское искусство, в противоречие со строем и тоном мейерхольдовского спектакля? И нужно ли в исполнении

возвращаться в далекое, «юрьевское», то есть академическое, классическое прошлое?

Сегодня актеры не так играют, как в 1917 году. Напевной декламации, патетических интонаций, выпренных поз и жестов не услышишь и не увидишь. Русская актерская школа прошла через почти вековой этап «переживания». Не повлиял ли он на качество исполнения? Не лишил ли актера красок? Может быть, сегодня актеры стали играть хуже? Эти вопросы не так уж риторичны. Фокин попытался развернуть театр к представлению, доказывая, что эта, казалось, исчерпанная манера исполнения, жизнеспособна и многообещающа. Этот разворот сделан с решительной прямоотой. Роль Арбенина в Александринке исполняют двое – Дмитрий Лысенков, актер скорее характерный и эксцентрический, и приглашенный из Малого драматического Петр Семак, ученик Льва Додина. В репертуаре Семака были неожиданности – например, роль Ставрогина в «Бесах», и все же он по преимуществу «социальный герой», его темы из «Братьев и сестер», из «Дома». На сцене Александринки, в гриме и костюме явно «под Юрьева», Семак демонстрирует нечто для себя невообразимое: игру твердо поставленной пластики, почти скульптурную, сценическую речь мрачно-трагическую! И делает это, ничуть не скрывая, что ему достались две роли в одной, что он не только современный Арбенин, а еще тот, из 1917 года. Для индентификации с подлинным Семаком, к тексту Арбенина из драмы Лермонтова добавлен небольшой текст Владимира Антипова. Это как бы отступление к самому себе, сноска на Семака из МДТ. Сопоставление сценических стилей, театральных эпох достигает кульминации, когда к Арбенину–Семаку присоединяется Неизвестный–Мартон. Для Николая Сергеевича Мартона юрьевская традиция совершенно органична. Хотя он учился вне Петербурга, его приход в Театр драмы им. А. Пушкина в 1962 г. объясним внутренней связью с классической традицией. Ей он и следует в течение полувека в Александринском театре. Рядом с носителем традиции в «Воспоминаниях будущего» оказывается ее имитатор. Причем, в это понятие – имитатор – не следует вкладывать негативного

смысла. Семак, возможно, реализует наисложнейшую актерскую задачу. Он идет не от себя, не от переживания за героя, а от перевоплощения в другого исполнителя, в традицию. Не исключено, что «проба» Арбенина открывает для него еще не изведанные им пути актерской техники, движение назад, к тому, что Мейерхольд называл «театральным традиционализмом».

Словом, премьера в Александринке и есть «театральный традиционализм» в настоящем его облике и образе. «Будущее», присутствующее в названии спектакля, обозначает перспективу для развития не только Александринского театра, ибо нет будущего без прошлого. Связывая их, Валерий Фокин, как мне кажется, находит свой вариант выхода из кризиса, в котором находится современный русский театр.

Лондонский театр «Глобус», завершивший Александринский фестиваль на основной сцене, как и Александринский театр обращен в прошлое. Куда более древнее, чем начало XX века. Когда ведущие из спектакля «Сон в летнюю ночь», объявили, что они привезли из Лондона все, кроме солнца, они были более, чем правы. «Солнце» – фигура речи, намекающая на то, что над зданием «Глобуса» в конце XVI века не было крыши. (Но свет в Александринке во время действия все-таки погасили). Лондонцы привезли с собой некую архитектурную долю «Глобуса» – фасад с установленными на первом плане колоннами, балконом

для музыкантов и занавеской между просцениумом и задней сценой. Сочетание интерьера Росси в Александринке и фасада шекспировского «Глобуса» выглядело как «свидание» знаменитых театральных эпох. Может быть, время прошлого в английской постановке несколько смещено к XVIII веку, но в целом это реконструкция традиционного спектакля. Объем шекспировского текста и композиция сохранены. В исполнении никакой стилизации, но и никакой явной новизны. Не различима какая-то особая режиссерская концепция, обязательная для современной постановки Шекспира, или концепция, сочетающая традицию и новизну в духе того глобального переосмысления, которое проделано в русском «Маскараде» Фокина. Назначение такого театра как «Глобус» – быть театром-памятником. Вот и вся концепция. Впрочем, ведь и Александринка могла ограничиться архивной миссией. Разница между общими устремлениями современной режиссуры и постановкой в «Глобусе» сильнее всего проявляется в щепетильности по отношению к шекспировскому тексту. И дело не в том, что режиссеры, купирующие или ломающие тексты в своих постановках, менее уважительны к великому первоисточнику. Дело в том, что сегодня шекспировская поэзия в ее изначальной полноте звучит какой-то несоразмерной с реальностью роскошью. Информационная революция сбросила с корабля современности,



Сцена из спектакля «Сон в летнюю ночь». Шекспировский театр «Глобус», Великобритания

Фестивали



Д. Лайт – Оберон,
М. Теннисон – Пак.
«Сон в летнюю ночь».
Шекспировский
театр «Глобус»,
Великобритания

так сказать, лишние слова (а как вернула их – увидим дальше!). Поэтому монологи и диалоги, длинные объяснения в зал, остроумие метафор и тропов по большей части пропадают зря. Урия Гип говаривал: юмор, обращенный ко мне пропадает зря. Увы – и Шекспир сегодня пропадает зазря. Упрощенный язык коммуникаций повлек за собой упрощение художественных высказываний. Талантливые и талантливейшие мастера театра принимают происходящее с языком как коммуникативную драму – и отвечают на нее «исправленным» под время Шекспиром. И новыми переводами, и безжалостными купюрами.

Формат спектакля тоже узаконен новой «властью» информации, и диктуется кинематографическим форматом. Отсюда вытекают впечатления от «Сна в летнюю ночь». Доминик Дромгул, директор «Глобуса», натренированный на новой драматургии, бросился, как он сам выражается, в «сплошного Шекспира». «Сон в летнюю ночь» – пример режиссуры средствами архаики. Это настолько «правильный» спектакль, что публика Александринки не испытывала ни малейшего раздражения или затруднения в восприятии. Все текло как по маслу – и фантастические, и афинские эпизоды. Публика, в отличие от профессионалов, просто соскучилась по гладкой сценической речи,

по ясным и наивным, как в комедии Шекспира, сюжетам. Современные зрители устали от авангарда, или, скажем прямо: от режиссуры. Реакция зрительного зала на «Сне в летнюю ночь» – еще один сигнал театру, слишком далеко оторвавшемуся от «народа».

«Сон в летнюю ночь» – «театральный традиционализм» по-английски. Англичане настолько верны модулю – спектаклю XVI века – что даже объединили Тезея и Ипполиту с Обероном и Титанией одними и теми же исполнителями, ибо так делалось в театре, труппа которого при Шекспире насчитывала всего около 12 человек.

Разумеется, наибольший успех выпал на долю ремесленников, репетирующих, а потом и играющих «превеселую трагедию» «Пирам и Фисба». Эта линия «Сна в летнюю ночь» во всех постановках становится «гвоздем» программы и выгоднейшим полем для комических талантов. И на этот раз сценические очерки простак-лицедеев были чрезвычайно симпатичны. Неторопливый ход репетиций, а потом оглушительно нелепый их спектакль отмечены массой находок (начиная с деревянной обуви, в которой компания ремесленников исполняет нечто вроде вступительной джиги) и грубоватым, в соответствии с социальной фактурой персонажей, юмором. Самодеятельный спектакль разыгрывался на дополнительной сценической

площадке, где едва помещались любители-ремесленники и их сценический скарб. Комизм обеспечивался теснотой – все по очереди падали с пратикабля, – а также «нарочным» непрофессионализмом – то апломбом у Основы-Пирама, то скороговоркой у Фисбы.

Фарсовый апофеоз спектакля враз перекрыл его длинноты. В историях четырех влюбленных был свой юмор, и он нарастал по мере путаницы, устроенной Пэком. На одежде и по внешнему виду молодых людей было видно, что они долго бродили в лесу, устали, потеряли и прежний облик, и многие детали костюмов и даже представление о приличиях. Драки перемешивались со словесными атаками Елены и Гермियोны друг на друга и превращались в мизансцены-узлы из четырех сплетенных тел. В традиционно идиллические отношения Тезея и Ипполиты англичане внесли хорошую порцию комического конфликта (а, может быть, и не комического). Во всяком случае, взрослая пара царя и царицы с их семейными дрязгами смотрелась как неизбежное брачное будущее молодых пар.

Спектакль англичан действительно заставил задуматься о театре и его связях с литературой – даже такой архи-сценической, как пьесы Шекспира. Кто и когда ставит «все» его тексты? Никто. Либо текст сокращается до минимума с введением новейшей лексики, как у Фокина в «Гамлете», либо текст в значительной степени переводится в ведение музыки, как в «Макбете. Кино» Бутусова, делается выразимым через нее более, чем через слова, реплики, поэтизмы. Тут нет пренебрежения или недооценки. Тут есть согласие с состоянием слова в мировой практике, насквозь лапидарной, лишенной поэтического дыхания.

И еще один неожиданный поворот впечатлений: «превеселая трагедия» Пирама и Фисбы вдруг повернулась той стороной, которая самим Шекспиром как раз в те же годы без малейшей иронии и насмешки развернута в «Ромео и Джульетте». И переговоры Пирама и Фисбы через «дыру в стене», которая в трагедии повышена до конфликта родов, и мнимая смерть одного из любовников, повлекшая за собою самоубийство другого, – все это сразу в двух

регистрах – дурашливо-фарсовом и поэтически-трагическом некогда сомкнулось в одном поэтическом сознании. В духе современной режиссуры было бы поменять эти пьесы местами. Играть «Пирама и Фисбу» наподобие эскиза, либретто для актерской и режиссерской импровизации, а «Ромео и Джульетту» снизить до трагифарса. Ведь шекспировскую трагедию о любви сейчас в репертуар берут неохотно.

Лондонский спектакль, несмотря на скептицизм, что неизбежен в подобном послушании, охранении традиции, настраивал на общие оценки современного театра, на контрастные сравнения. Еще больше контрастов готовила вторая, Новая сцена Александринского театра, тоже участвовавшая в фестивале и специально предназначенная для открытий и экспериментов. Там в рамках «Мастерской Новой сцены» была развернута небольшая off-программа («Конец игры» по С. Беккету в постановке давнего друга Александринки Тедороса Терзопулоса, и спектакль Николая Рощина «Старая женщина высиживает» по пьесе Т. Ружевица). В основную программу фестиваля на Новой сцене вошли: французский спектакль «Swam Club» компании «Вивариум студии» в режиссуре Филиппа Кена и два спектакля главного режиссера Сцены Марата Гацалова. Одна его постановка приехала из МХТ и уже заслужила немало комплиментов (это «Сказка о том, что мы можем, а чего нет» по прозе Петра Луцки и Алексея Саморядова), другая – спектакль Александринки, инсценировка романа Владимира Сорокина «Теллурия».

Вот уж где обошлось без ущемления «слов»! Из пятидесяти глав романа на сцене показаны по меньшей мере половина – в виде ли чтения (имитирующего репетицию), в виде ли монологов и диалогов с разной степенью включения игровых приемов, в виде аккуратных, не мешающих течению текстов пантомим. Главным же приемом стало раз-общение зрителей. Поэтическая истина «в театре царствует сосед, и сам становишься соседом» к спектаклю Гацалова не применима. Соседство отменено в принципе. Публика рассаживалась на вольно расположенные кресла на округлой площадке. Так некогда поступал Анатолий Васильев

Сцена из спектакля
«Теллурия».
Александринский театр,
Новая сцена, Санкт-Петербург.
Фото Е. Кравцовой



в спектакле «Шесть персонажей в поисках автора». Гацалов идет дальше: круговая панорама зеркал по низу и зеркала на вертикальных планшетах настолько изменили ракурсы, что нет нужды оборачиваться, настраиваться на центр, искать глазами актеров. Зрители смотрят спектакль сквозь зазеркалье, и таких точек для каждого «кресла» было множество. На верхней круговой панораме, разумеется, шел видеоряд, но он настолько привычен в современном театре, что отошел на второй план по сравнению с конструкцией зеркальных отражений. Можно сказать, что режиссура продемонстрировала «прямой эфир» собственного спектакля, потому что уходящие в глубину отражения были чем-то вроде мониторов. В финале верхняя круговая полоса опускалась на несколько минут, перекрывая выходы из зала, и это была, прямо скажем, страшноватая шутка о прогрессе как тупике.

Философы говорят о зеркальном отражении как о опосредованном познании, даже о познании через образ в зеркале. Оба жеста режиссера – зеркала и одиночество зрителя, фактически тет-а-тет с зеркалом, значит, не только с Гацаловым-Сорокиным, но и с самим собой, – были способами сценического познания романа. Он, этот роман, сложен, и как бы ни не относиться к писателю, это литература, сопротивляющаяся инсценизации. Для театра не столь важны 50 языков, которыми написаны 50 глав, важнее тот *vinegret* (из словаря Сорокина), который лежит в основе «вавилон» реальности. Спектакль Гацалова и строился, как мне кажется, в согласии с Сорокиным, антиутопистом, хронистом, фантастом, историком и лингвистом. Не каждому режиссеру удается добиться адекватности с литературой. Гацалову удалось передать самое существенное. Отношение к «вавилону» не бесстрастно – отчуждающие зеркала не скрывают какой-то скептической и мужественной тревоги. Полное собрание речевых клише, которыми изобилует роман и которые сохранены в спектакле (с добавлением видовых, телевизионных), образуют потоки лишних слов. Ими перенасыщена жизнь, ими она отравляется, они сами – зеркала и образы реальности. В первый эпизод

спектакля выбрана глава о государстве. Она исполняется (А. Лушниковым) в трех разных жанрах-интонациях – как охранительная речь чиновника, как церковная проповедь и как народная песня-баллада. Это голоса, не складывающиеся в сумму общественного единства. Его не было, нет и не будет. В этом романе Сорокина схож с романом Татьяны Толстой «Кысь». Только здесь монофония переключилась на полифонию, и мир вокруг дико заголосил. Состояние церебрально опасной какофонии запечатлено в звуковом решении «Теллурии» (композитор Владимир Раннев). Потери прошлого, потери настоящего и потери будущего режиссерски обозначены сильно. В этой связке времен вдруг почувствовалась переключка с «Воспоминанием будущего» на основной сцене Александринки. Там ведь тоже «сегодня» слушало прошлое и настраивалось на вопросы к будущему. Мне спектакль в раззолоченном российском зале, с креслами, в безупречном порядке обращенными к сцене, с костюмами, сценографией, трагически ясной мыслью и эстетическим пафосом памяти, конечно, ближе. Но опыт Марата Гацалова настолько свеж и действенен, что не хочется его пропускать, отбрасывать за отсутствием адекватных слов и мыслей. Поколение режиссеров в вязаных колпаках (чем и отличается их облик – когда-то режиссеры ходили в костюмах-тройках, потом – в свитерах, потом – с шарфами на шее, теперь в шапках) атакуют старый театр. Это их право. Это их литература, их зеркала, их высокие технологии. Их будущий мир. Поэтому участие в фестивале академической сцены с ее оглядкой на великое прошлое, и Новой сцены, с ее стеклянной архитектурой (вызывающе прозрачной и конструктивистки деловой), с ее новыми людьми и новым театром, и есть настоящее равноправие.

Марина ЗАБОЛОННЯ

СТРАСТИ ПО ШЕКСПИРУ

ТЕРРИТОРИЯ СВОБОДЫ:
24-Й РАЗ В ПЕТЕРБУРГЕ ПРОШЕЛ ОСЕННИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ
ФЕСТИВАЛЬ «БАЛТИЙСКИЙ ДОМ»

Метаморфозы «Балтийского Дома» давно приучили нас к постоянному расширению географии его участников. Из фестиваля стран Балтии он превратился просто в Международный фестиваль-дом, с душевными посиделками после спектакля, с капустным пирогом для гостей, с утренним обсуждением критиков и научными конференциями по животрепещущим темам. Поэтому появление в фестивальной программе новых участников из Италии, Венгрии и Китая удивления не вызвало.

Рожденный в перестроечное время на руинах СССР, в голодной пустоте, на тектонических сдвигах геополитики, фестиваль назло и наперекор всему объединял. В то время, как разбрасывали камни, он их собирал. Территории отваливались, как части разлагающегося трупа. А тут из хаоса вытягивались нити вечных смыслов искусства. Театр делал то, чего не может, порой, добиться, самая хитроумная дипломатия. Он собирал разных людей вместе, создавая праздничную атмосферу, заставлял на спектаклях думать, учил общению.

Театр – инструмент и способ отражения видимого, воспринимаемого мира. На фоне политических страстей, экономических санкций, вздутия до непотребных размеров шовинизма, национальных фобий и квасного патриотизма версталась программа нынешнего фестиваля. Завершившийся смотр показал, что, помимо прочего, театр – еще и история болезни общества. Как любое больное, измененное сознание искажает восприятие и действительности, и классических текстов. Мир снова стал другим, и в новых смысловых координатах сегодня принципиально важна роль миротворца.

Воздвигнутая в громадном фойе «Балтийского Дома» деревянная стена шекспировского



Pro настоящее



Е. Боярская –
Катерина Измайлова,
И. Балалаев – Сергей.
«Леди Макбет нашего
уезда». МТЮЗ.
Фото Е. Лапиной

«Глобуса» весело напоминала: «Весь мир – театр». Герой дня, – Шекспир, – зримо и незримо, над барьерами и бездной присутствовал в дни форума во всех проекциях и ракурсах. Кто-то ждал от спектаклей философской глубины, кого-то радовал современный балаган. Не ожидали увидеть столько «медицины». Однако стоит напомнить: открытый Н. Евреиновым терапевтический эффект театра Ежи Гротовский уже однажды использовал в попытке выправить измененное сознание пациентов психиатрической больницы. Но если безумен современный мир, то каким должен быть театр? Собственно это и увидел зритель.

Казалось, лозунг «Назад, к Чехову!» отработан по полной программе, юбилей прошел. Так нет же – «Балтийский Дом» показал, что время в каждом художнике вызывает свои голоса, и оттого заявленная тема «Шекспировские страсти» включила и Чехова, и Лескова, и Лермонтова, и даже Шницлера... Кто-то зовет «Назад, к Островскому!», другой – к Станиславскому, третий – к Уорхолу и Пине Бауш, к Кантору и Гротовскому, к Мейерхольду, наконец! А ведь еще Орфею (Орфей – лечащий светом – **М.З.**) боги велели не оглядываться, чтоб снова не потерять свою Эвридику...

«Скучно!» – стонет героиня Елизаветы Боярской. Страсть ли, скука ли привела ее к

преступлению, постепенно превратив в бездушную марионетку? Сон разума рождает чудовищ. Эту новую «леди Макбет» Гинкас переселяет куда-то в «наш уезд» со всем деревенским скарбом: с нахально разметанными дровнями (вместо ложа) и молодой разухабистой дворней. Глядя на отчаянную домохозяйку, на ее гимнастическую виртуозность, – вспоминаешь невольно другую Катерину, на пять лет старше этой, – трепетную и богобоязненную самоубийцу из «Грозы» Островского. Ювелирно сделанный спектакль по Лескову, к Шекспиру имеющий отношение горячкой нетерпенья и эпической неизбежностью совершенных убийств, не рассчитан на зрительскую слезу. Холодно в мире. И чисто. Как в прозекторской.словно в анатомическом театре, препарирует режиссер природу преступления, задавая каверзные вопросы. Так что же это было? Страсть, любовь, истерия? (Истерия – бешенство матери – **М.З.**) Или нечистый попутал?

— Ну, конечно, физиология! – уверяет нас человек с трагическим мироощущением – режиссер Ромео Кастеллуччи. После сделанного им в 1997 г. восьмичасового «Юлия Цезаря» режиссер возвращается к шекспировской трагедии, решив произвести опыты над ее экстрактом. Выделив три фрагмента и применив к каждому свои подходы исследования –

от физиологических до морфологических, – он добился неожиданного театрального, почти магического, эффекта. Очевидно под влиянием идей Анатолия Васильева и Ежи Гротовского, итальянский режиссер выстраивает свой катастрофический театр на трагедиях, мифах и притчах. Занимаясь «визуальной пластической звуковой энергией» сцены, Каstellуччи прибегает к нетрадиционным для театра методам. Его «бедный театр» встраивается в самые неожиданные места: в Москве он показывал «Цезаря» в старом подземном коллекторе. В Петербурге – в зале Инженерного Замка.

Препарирование произносимого драматического текста в ритуальном действе стаи мужчин в белых тогах отдаленно напомнило алхимическую «Медеоу» А. Васильева. Эндоскоп, введенный в трахею говорящего актера, проецирует на экран движенья мягких тканей – наш голосовой аппарат в действии. Торжественная амуниция молчаливых мужчин соответствует интерьеру Михайловского замка. Установленный на балконе гипсовый бюст императора замечаешь, лишь когда его сбрасывают и он болтается на веревке вниз головой. Впрочем, сюжет в этом спектакле выносится за скобки. Смысл произносимого текста в первом отрывке теряется, внимание зрителя поглощено работой связок говорящего. Да и Шекспир здесь как бы не обязателен. Своеобразная анатомическая интродукция к теме «Воздействие произносимой речи», вызывает в зрителе, скорее, физиологические, нежели эстетические, реакции.

Во втором отрывке – явлении Цезаря в алой тоге – шекспировский текст преобразован в пластический эквивалент, передающий властность убитого императора. Наконец, решающая сцена, которую проводит талантливый актер, болезненно шелестящий прооперированным горлом горькие слова в защиту Цезаря, – вызвала сильнейшее переживание, сродни катарсису. Драматизм, таким образом, накапливался от сцены к сцене, но содержательно важным был «немой» монолог «божественного» Цезаря, чьи повелительные жесты синхронно сопровождались громовыми раскатами и гулом, оборвавшимися его убийством.

Бог наказал человека за дерзость и не позволил достроить Вавилонскую башню до небес, смешав языки строителей. С тех пор люди так и не научились понимать друг друга. И даже в искусстве – в духовной творческой сфере – ситуация со временем усугубляется. Хаос пришел в искусство, нарушив всякие представления о мире. «Нам надлежит не представлять реальность, но изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено, – утверждал Ж. Лиотар. – И решение этой задачи не дает повода ожидать ни малейшего примирения между различными “языковыми играми”».

В лаборатории Каstellуччи извлечение смыслов производится серьезно, методично и дерзко. В этот круг, без сомнения, органично вписался бы отрывок из «Гамлета», в котором принц философствует о пользе червей, объясняя, как «король может делать объезд по кишкам нищего». И вот тут наверняка Каstellуччи понадобилась бы колоноскопия.

Влияние физиологической деструкции на смыслы и образы художественных высказываний исследует другой итальянский режиссер – Пиппо Дельбонно – в драматической композиции «Орхидеи». Он уверен, что идет по пути Пины Бауш и Энди Уорхолла. Его театр обитает в пограничной сумеречной зоне аномалий, и питается (как орхидея) чужими соками. А сам режиссер как сталкер, нарочито тяжело дыша

Сцена из спектакля «Юлий Цезарь. Отрывки». «Общество Рафаэля», Чезена, Италия



в микрофон, ведет нас по царству хаоса – то уходит в глубь зала, то выскакивает на сцену в макабрическом танце, возглавляя хоровод своих диковинных актеров, и смешивает в бесконечной песне акына надуманное с пережитым. Безумное спекулятивное действо здесь скреплено набором морализаторских историй на фоне видеопроекций со страданиями африканских нищих и умирающей матери. Это дионисово действо являет собой бурный поток сознания режиссера, то представляющего отрывок из оперы, то сплетающего в нескончаемый рассказ обрывки классиков со своими мемуарами. И орхидеи – символ чего-то неземного прекрасного и чистого – вырастают из откровений Дельбоно, похожих на уродливые корни цветов. Его актеры – люди с особенностями развития, с физическими и душевными недугами – добросовестно, как дрессированные цирковые собачки, выполняют свои номера. Надо снять всю одежду и обняться – вуаля! Пять минут стоят тепло прижавшись друг к другу круглый белотелый мужчина с синдромом Дауна и пожилой доходяга. Иногда кажется, что Дельбоно знает не только Бауш и Уорхола, но помнит и фильм 1932 г. «Фрики» – в его действе раскрывается буквальное значение этого слова. Тонем детского сказителя режиссер представляет нам восьмидесятилетнего «Бобо», попавшего в труппу из психбольницы, где он провел тридцать лет. Сидя в инвалидной коляске, «Бобо» механически

повторяет за Дельбоно жесты, почти не попадая в такт музыке.

Спросить «Зачем Шекспир?», а именно так называлась конференция в рамках фестиваля «Балтийский Дом-2014», – все равно, что спросить, зачем театр? Дело в том, что фраза Барда: «весь мир – театр, и люди в нем актеры», по мнению многих современных экспертов, устарела. Как и наказ Гамлета актерам, требующий от них естественности и простоте игры. Но у Шекспира есть и другая поговорка, и тоже сказанная царственной особой: «Из ничего не выйдет ничего». И вот этот «пустой знак» сегодня очень устраивает новаторов искусства. О феномене тотальной семиотизации бытия узнал театр. И потеряв всяческие ориентиры жизни и ощущение реальности, симулирует теперь не только реальность, но и ее переживания. Это и продемонстрировали с разной мерой таланта итальянские режиссеры.

В то время, как Пиппо Дельбоно с наслаждением ковыряется в навозной куче нашей жизни, Някрошюс, освоивший высшие сферы бытия, одним взмахом передает его суть... Ему даже горлышка от бутылки не надо, чтоб показать лунную ночь. Он знает высший – в платоновском понимании – смысл марионетки. На этот раз он обратился к Библии, к «Книге Иова», чтобы перевести ее на язык своего уникального театра, в котором нет ни грана назидательности. Някрошюс умеет говорить о трудных и важных вещах без пафоса и учительства.



Сцена из спектакля
«Орхидеи».
Театр Эмилия Романья.
Театральная компания
Пиппо Дельбоно,
Италия

Фестивали



Р. Вилкайтис – Иов
(в центре).
«Книга Иова.
По мотивам Ветхого
Завета».
Театр «Meno Fortas»,
Вильнюс, Литва.
Фото D. Matvejevas

Привычно долгой экспозицией, играючи «заговаривая» место действия, он завораживает сценическими метаморфозами и фирменными метафорами пустое гулкое пространство сцены.

«Книга Иова» Някрошюса – это труд Сизифа, где в роли такового выступает зритель, трижды пытаюсь подняться на вершину божественного промысла, чтобы объяснить смысл наказания без преступления лучшего из людей. Но зритель в этом спектакле еще и судья, которому предъявляет режиссер три версии случившегося: белая – от Бога, черная – от Сатаны, наконец, серая – самая искренняя и неистовая – от Иова (потрясающая работа Ремигиуса Вилкайтиса).

Как показать Бога? У бесстрашного актера С. Трепулоса, одетого в белый костюм чеховских героев – пластика то округлая, то неестественно ломаная, марионеточная. Он разводит руками, глядя в пол, точно видит землю с облаков. Он все время щурится от невыносимого света, в котором пребывает. И эта марионеточность движений, и утрировка речи выдает нечто неуловимо детское. Извечные вопросы поставлены Книгой книг. Чистейший и наивный Честертон пытался понять этот Божий парадокс. Някрошюс, как всегда, самородно и емко дал театральную модель, как в следственном эксперименте, изображая жертву... Его актеры – божественные марионетки, образами

передающие высший смысл, захлестнувший нас мощной кодой. Подпирая с двух сторон изможденного, но просветленного Иова, Бог дает яблоко, а Сатана – нож. И только этот человек знает, как употребить их в естественной неразрывности. Иов разрезает яблоко пополам и предлагает безмолвному конвою. Но, не дождавшись реакции ни от Бога, ни от Черта, с жадностью вгрызается в обе половинки и, выплевывая пережеванное, кормит, как Иисус хлебами, подошедшее сзади «человечество».

За что попустил Господь Сатане, за что тот разрушил дом, убил детей, спалил поля и сады, увел стада Иова? За что наказание без преступления? «Объяви мне, за что Ты со мною борешься?», – вопрошает долготерпеливый Иов. Многие ломали голову на этой притче. А по Честертону – «Бог отвечает ясно до ярости: “Если мир и хорош, то лишь тем, что для вас, людей, объяснить его нельзя”. Он настаивает, Он показывает: “Есть ли у дождя отец? или кто рождает капли росы? Из чьего чрева выходит лед?..” Мало того, Он подчеркивает явственную и ощутимую неразумность мира: “Чтобы шел дождь на землю безлюдную, на пустыню, где нет человека”». Именно так у Някрошюса: с яростью рванув за ремень и приблизив к себе, выпаливает это Бог остолбеневшему мученику.

Только на фестивале возможны неожиданные художественные рифмы. Гирлянды горящих лампочек на теле страдающего от

Pro настоящее



Сцена из спектакля
«Чайка».
ОКТ/Городской театр,
Вильнюс, Литва

кровавых язв Иова и самопроизвольно взрывающиеся лампочки до наступления темноты в «Юлии Цезаре» Каstellуччи – пример масштаба мышления. Бывают странные сближенья...

Чеховский Тузенбах говорит: «Вот снег идет. Какой смысл?» и Коршуновас его понимает, как никто, помня и Библию, и Шекспира. Отражение жизни не гарантирует ее реальности. В зеркале, как доказал это Коршуновас в своем «Гамлете», отражается великое Ничто. Но каким опьяняюще прекрасным это театральное Ничто оказалось в его «Чайке»! Этот спектакль, как воздушный поцелуй Станиславскому, мечтавшему в театре о «проще-выше-легче-веселей», был легче пуха.

На Фейсбуке мы постепенно обрастаем френдами, с которыми лично не знакомы. Да и что это сегодня значит: «лично знаком»?

В лицо-то как раз и знаешь человека, смотришь его фотки, читаешь его посты и статусы, его друзья включены в круг твоей видимости. Так из контента рождается очередной симулякр, а в твоём воображении оживает личность Неизвестного, причем, представление об этой личности условно. И как же неловко бывает при встрече с этим человеком, хочется поздороваться, – но с кем? Рассогласованность реалий и реальность иллюзий создает новое содержание жизни, однако растворение личности в виртуальности – явление необратимое.

Спектакли можно переживать и переживать. «Чайкой» Коршуноваса можно просто дышать. Кажется, это первая «Чайка»-комедия в чеховском понимании жанра: из жизни актеров, играющих себя в жизни и на сцене. Жизнь наизнанку, за кулисами театра и в кулисах собственной души. Жизнь в закрытой офисной коробке из пластика с рассеянным молочным светом, где компактно разместились зрители и актеры. Вот они, расставив на сцене складные стулья и разложив на них имена героев пьесы, легко мимикрируют под зрителя в момент раскладки на сцене. И не сразу поймем, что нас уже включили в свое сообщество, чтобы посмотреть авангардную пьесу трепетного и нервного как левретка, изобретателя новых форм в театре (*sic!*) Кости. Мы и охнуть не успеем, а уже покорились этой сладостной магии театрального обмана. Приветливые актеры организуют нам теплый прием. То ли уже Маша, то ли еще актриса Раса Самуолите приветливо рассматривает нас. Мальчишечка живой, взъерошенный, с внезапной вне всякой логики улыбкой, тоже косит на нас глазом весело и задиристо. Это Мартинас Недзинкас, он же – Треплев. Константин. Еще-не-доктор Дайниус Гавенонис у правой кулисы возится с ноутбуком: щелк клавишей «enter», и по воздуху разливается птичий гомон. Колдовское озеро скользнет вдруг по экрану, закрывающему вместе с портьерой



зеркало сцены, – черную дыру в зрительный зал, которой так боялся артист Станиславский. Истерика у Кости и слезы в три ручья, как у ребенка. Слезы быстро высыхают, и через мгновение – другой человек. Он может вдруг блеснуть улыбкой, а то вдруг бросит в сторону колючий трезвый взгляд. Редкостное чувство меры у всех актеров вызывает эстетическое наслаждение – сродни виртуозно исполненной оркестром симфонии. Все, как просил Гамлет актеров в своем монологе про театр.

Коршуновас прошелся по чеховскому тексту легкой ретушью, и это не показалось преступлением против человечности. Перед началом «формального» спектакля Аркадина с Константином мило и впроброс перекинутся фразами из «Гамлета», чуть добавив текста: уж играть так играть! Пролитывает на нас волны теплой доброты неторопливый, но участливый Сорин (Дариус Мескаускас, в «Гамлете» он играл главную роль отчаянно, порывисто и виртуозно). С достоинством настоящей актрисы держит себя Аркадина. Юмор у нее в крови, и, даже сидя на скамейке «запасных игроков», слушая внимательно речь сына, она по привычке готова ответить на реплику. Но вся реакция актрисы Неле Савиченко, играющей актрису Ирину Аркадину, живет лишь в ироничном взгляде да легком наклоне головы. Дорна режиссер гуманно сделал йогом: только это помогает ему справляться с истериками как мужчин, так и женщин. Он предстает перед нами с длинными распущенными волосами, в шальварах, – делает на коврик упражнения. Молча глядя в глаза пациенту, Дорн дирижирует дыханием пациента, мгновенно успокаивая то влюбленную Полину, то влюбленного Костю. Так все нервны – валериановыми каплями не поможешь. Вдох. Выдох. И делают. И успокаиваются! Успокаиваемся и мы – ретрограды, любящие тонкий психологизм в игре, подробный режиссерский разбор пьесы и юмор висельника. Словом, все, как всегда у доктора Чехова: люди просто пьют чай, а в это время рушатся чьи-то судьбы. А «чайку» Костя исступленно расстреляет – бумажную – из газеты вчерашней.

Петербургские премьеры, включенные в программу фестиваля, показали столь

разными, что говорить о «гении места» сегодня уже не приходится. Жизнь идей не знает границ, а этнография осталась в музее. «Алиса» Андрея Могучего, не умалив составляющие, продемонстрировала несовместимость группы крови самобытного режиссера Формального театра и отличных товстоноговских актеров, а «Воспоминания будущего» Валерия Фокина показали, как трудно дважды вступить в одну реку. И здесь титаническая исследовательская работа по сценической реконструкции мейерхольдовского «Маскарада» не связала век нынешний и век минувший. Сам же театр «Балтийский Дом» представил две неравнозначные премьеры: рядом с органно-мощным высказыванием Люка Персеваля в «Макбете» суетливая «Вестсайдская история» Натальи Индейкиной наглядно продемонстрировала архаику театральных идей 1950-х. Ремейк «Ромео и Джульетты по-американски» невольно высмеял театр подобного сорта.

Шекспировские страсти в Петербурге отшумели. 450 лет со дня рождения великого Барда отметили. И не важно, кем был Шекспир в реальности – Рэйли, Елизаветой, Рэтлендом, Марло.... Величайшая загадка истории всегда будет разжигать человеческое любопытство, а самому гению детективные сенсации не мешают. Нестандартно и глубоко «Балтийский Дом» продемонстрировал: Театр&Шекспир *forever!*

Итоги XXIV фестиваля «Балтийский Дом».

Приз зрительских симпатий (спектакль Большой сцены): «Наш Цзин Кэ». Режиссер Жэнь Мин. Пекинский народный художественный театр (Китай).

Приз зрительских симпатий (спектакль Малой сцены): «Последняя лента Крэппа». Режиссер О. Коршуновас. ОКТ/ Городской театр Вильнюса (Литва).

Приз прессы им. Л. Попова: «Деменция». Режиссер К. Мундруцо. Театр «Протон» (Будапешт, Венгрия). «Чайка». Режиссер О. Коршуновас. ОКТ/ Городской театр Вильнюса (Литва).

Приз дирекции фестиваля: «Орхидеи». Режиссер Пиппо Дельбоно. Театр Эмилия Романья (Италия).

Елена ДЬЯКОВА

ОТ СУПЕРМАРКЕТА К ВЕТХОМУ ЗАВЕТУ

О ФЕСТИВАЛЕ «СЕЗОН СТАНИСЛАВСКОГО»

«Сезон Станиславского» – самый, пожалуй, консервативный из международных фестивалей Москвы. Ключевые принципы отбора спектаклей – верность традициям Станиславского в новом времени, безоговорочное преобладание в репертуаре высокой драмы и классических (насколько возможно в наши дни) сценических форм. А также – особое внимание к искусству актера, к «сольным партиям» и бенефисным ролям. Будь то берлинский мэтр Мартин Вуттке в «Мнимом больном», эксцентричная Барбара Нюссе, «германская Роза Хайруллина», в нескольких ролях в спектакле Люка Персеваля «Там за дверью» или юная актриса Мария Луговая в «александринской» «Гедде Габлер» Камы Гинкасы. У «Сезона Станиславского» есть постоянные культурные герои. Год за годом фестиваль представляет Москве новые работы Эймунтаса Някрошюса и театра «Meno Fortas», часто первым привозит в столицу премьеры МДТ и Льва Додина. С 2012 года в число друзей «Сезона Станиславского» входит Люк Персеваль.

Выбор «Сезона Станиславского» точен, его постоянные участники – «художники в силе». (и легко ли будет «Сезону Станиславского» удержаться от продолжения работы с тем же Персевалем в 2015 году, зная, что режиссер выпустил «Фронт» – плач о жертвах Первой мировой, а в настоящее время репетирует в театре «Thalia» «Жестяной барабан»?) Впрочем, X фестиваль «Сезон Станиславского» явно меняет (или, скорее, размыкает навстречу новым возможностям) свой привычный формат. Отчасти это связано с реализацией другого проекта Международного фонда К.С. Станиславского – реставрацией усадьбы Любимовка и превращением ее в Театральный центр. Молодежная программа Фонда Станиславского «Вишневый сад в Любимовке» взаимодействует с основной программой «Сезона Станиславского» – и отчасти способствует ее трансформации.

Фестиваль открылся спектаклем японской компании «Chelfitsch» «Ванильная мечта» («Super Premium Double Vanilla Rich»).



Сцена из спектакля «Ванильная мечта».

Мерчендайзер демонстрирует супервайзеру прогрессивный южнокорейский способ возврата сдачи покупателю

Театральная компания Chelfitsch, Токио, Япония.
Фото С. Kleiner

Фестивали



Сцена из спектакля
«Ванильная мечта».

«И не будь ночных
супермаркетов – где б
вы все работали? Что
вы еще умеете, а?!»

Театральная компания
Chelftsch,
Токио, Япония.
Фото С. Kleiner

Основатель и лидер труппы, 40-летний Тошики Окада известен в Японии как режиссер, драматург, прозаик, лауреат литературной премии Кэндзабуро Оэ (2008) и национальной драматургической премии *Kishida* (2005). (При этом спектакль Окада и компании «Chelftsch» «Air-Conditioner /Cooler» был номинантом хореографической премии *Toyota Choreography Awards*). Отличительные черты его стиля – работа с сегодняшним городским жаргоном в текстах и своеобразии пластики спектаклей.

Помимо постоянного участия в *Tokyo International Art Festival*, компания Тошики Окада гастролировала в Вене, Париже, Зальцбурге, Брюсселе, Сингапуре. Мировая премьера «*Super Premium Soft Double Vanilla Rich*» прошла в мае 2014-го, на фестивале «*Theater der Welt*» (Маннгейм, Германия). В Россию компания «Chelftsch» приехала впервые.

Декорация – минимальная: на двух полотнощах простейшим способом, а-ля картинки на майках, отпечатаны полки супермаркета со всем их йогуртово-дезодорантным счастьем. Действие пьесы Окады и спектакля происходит в ночном магазине «Фабрика улыбок»: такие есть возле каждой станции метро в Токио. Здесь своя социальная пирамида: опытные продавцы, грозный менеджер, ревизор из центрального офиса. Свой аутсайдер – безработная

актриса, пришедшая на должность кассира. Свой парад-алле цирковых уродцев, ночных странников, заживо съеденных одиночеством (кого еще понесет среди ночи в магазин за горчо любимым ванильным мороженым?).

...Если угодно, – у Окада живые актеры играют пластмассовых человечков. Все персонажи яркие, как фигурки «Лего», – да и движутся в той же пластике. Их заторможенные, церемонные жесты, гоголевски-нелепые тренинги поклонов и улыбок, напевно-умильное хоровое «Спасибо!», обращенное к каждому клиенту, злой писк кассовых аппаратов как фон действия, монологи менеджера, взбуривающего войско («Не будь сетевых супермаркетов – где бы вы, уроды, работали? Что вы еще умеете?»), угловатая пластика девочки-клиентки, – все создает картину очень сегодняшнего мира. Мира, в котором каждый включен в сладкую сказку об общем процветании. Каждый инстинктивно понимает, как близок крах мифа. Каждый в рабстве у всесветной «Фабрики улыбок», безостановочно производящей пустоту и суету, – лишь бы шорохом и имитацией действия заглушить свои страхи. Люди привязываются не друг к другу, а к сортам сладостей и песенкам в чартах. Но песенки уходят из эфира, сладости снимают с производства: ассортимент должен обновляться!

Для человека, всю жизнь проведшего в сетях «Фабрики улыбок», – это трагедия.

Спектакль о ярком, одноразовом городском мусоре, о жизнях, легковесных, как обертки двойного ванильного мороженого, имеет глубокие корни. Сегодняшний маленький человек золотого миллиарда именно таков. И «послекусие» от авангардного спектакля глубоко традиционно: печаль.

Люк Персеваль и театр *NT Gent* привезли на фестиваль спектакль «Платонов». Знаменитый немецкий режиссер, художественный руководитель театра «*Thalia*» (Гамбург) постоянно участвует в программе «Сезона Станиславского». В 2012-м в ней были показаны его «Отелло» и «Вишневый сад» с блестящей Барбарой Нюссе в роли Раневской, в 2013-м – «Там за дверью» по классической для послевоенной Германии и почти неизвестной в России пьесе Вольфганга Борхерта («Золотая маска» в номинации «Лучший зарубежный спектакль, показанный в России»). В 2014-м фламандец Персеваль привез в Москву спектакль, поставленный на родине (с театром *NT Gent* режиссер находится в постоянном сотрудничестве; его недавний спектакль «Фронт», посвященный 100-летию Первой мировой и с успехом прошедший

по фестивальным сценам от Эдинбурга до Белграда, – копродукция «*Thalia*» и *NT Gent*).

Стиль Персеваля узнаваем: в лаконичном и страстном действе сюжет чеховской пьесы очищена до сухожилий, мускулов, нервов. Никаких усадебных туманов: резкий, как в операционной (или в кабинете врача-диагноста) сценический свет Марка ванн Денессе (постоянного участника постановок Персеваля и Йохана Симонса). На заднем плане – рояль. Джазовые импровизации немецкого пианиста и певца Йенса Томаса (известного как сольными программами, так и участием в многочисленных театральных проектах) в диапазоне от плача до рычания, от элегии до яростного и бессильного подведения итогов жизни. Измученное, истрепанное, значительное лицо Берта Луппеса – ведущего актера *NT Gent*, его сухая, мужская, лениво-хищная пластика очень подходят к роли. Скорый распад социума, уходящая из-под ног почва привычного мира – главная тема спектакля.

Спектакль Персеваля «Там за дверью» был явным хедлайнером фестиваля прошлого года. В 2014-м это место заняла «Книга Иова» Эймунтаса Някрошюса, совместная продукция театра «*Meno Fortas*» и Международного фонда Станиславского.



Б. Луппес – Платонов,
З. Тилеман – Саша.
«Платонов».
Театр *NT Gent*, Гент,
Бельгия.
Фото P. Deprez

Фестивали



Р. Вилкайтис – Иов
(в центре).
«Книга Иова». По мотивам Ветхого Завета.
Театр «Meno Fortas»,
Вильнюс, Литва.
Фото D. Matvejevas

«Жил человек в земле Уц...»: молодой, румяный Господь Вседержитель в белом, с огромной золоченой конфетой, висящей поперек груди, заманчиво сверкающей, аки награда праведнику, – рассказывает историю Иова первым. За ним, повторяя всю историю, выходит к рампе остроглазый и гибкий Сатана в черной коже с заклепками, с острой кладбищенской лопатой, надежно притороченной за спиной: уж он-то всегда найдет, где и как применить этот инструмент. Третьим к черте рампы выходит Иов. В этой роли – Ремигиус Вилкайтис (в недавнем прошлом министр культуры Литвы).

Иов сед, хрупок, легок. На нем полотняная рубаха праведника, чистая предсмертная рубаха мученика, чья жизнь подобна долгой казни. В его устах священный текст грозен по-настоящему, хриплые, сквозь зубы выдыхаемые слова сродни корчам. Вечное человеческое «За что?!» сыграно Вилкайтисом, сказано со сцены до оторопи подлинно. Этот Иов смотрит на нас из каждого выпуска новостей. Иногда их там тысячи, иовов.

Он несет на себе черный тяжкий брус, похожий на основание креста. Он сгибается под тяжестью грозди горящих электроламп, как под гнетом библейской «проказы лютой» (эта

сценическая метафора – уж не образ ли всей цивилизации?! – из самых мощных у Някрошюса). Он так говорит свое: «На что дан свет человеку, которого путь закрыт, и которого Бог окружил мраком?», – что Господь зажимает уши, не в силах видеть ниспосланную Им муку.

Они трясут друг друга за плечи – Вседержитель и полусожженная страданием тварь. Они гремят, обрушивая друг на друга смятенные строки Писания. «Книга Иова» – спектакль-проповедь, спектакль, подобный чтению Евангелия за литургией. Чтения – на понятном пастве языке и с тою самой силой, с какой Иоанном Златоустом, составителем литургии, это чтение задумано. Не логоцентричный, как нынче принято говорить, а Логосоцентричный театр.

Только с сильным до озноба ощущением неба над головой и преисподней под ногами, с мощным ощущением присутствия Вседержителя в повседневности мог быть сделан такой спектакль.

...Измученный Иов стоит между Господом и Сатаной, разламывая дрожащими пальцами алое, как кровь, яблоко, кормит обоих семечками, словно своей плотью.

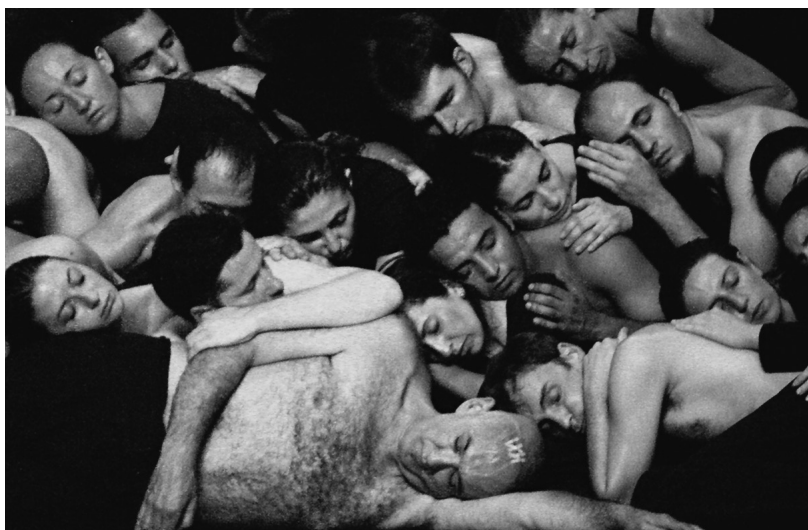
Параллельно «большим гастролем» основной программы жизнь идет и в Любимовке.

Реставрация имени Станиславского далека от завершения (о каком завершении можно говорить, если главный усадебный дом разобран в послереволюционные годы, а из мемориальных вещей усадьбы уцелели рояль и два семейных фотопортрета?). Тем не менее, благодаря деятельности Фонда Станиславского, завершён и оборудован для показа спектаклей Театральный павильон, первая «площадка» Станиславского-режиссера. Полноценно зажил и двухэтажный деревянный дом в усадьбе: на втором этаже оборудован театральный зал, он же – репетиционный. Именно здесь итальянский режиссер Пиппо Дельбоно и Пепе Робледо (актер *Compagnie Pippo Delbono*, много работавший с Пиной Бауш) провели пластический мастер-класс с двадцатью пятью актерами Москвы – участниками российской версии проекта «Генрих V». В лаконичной (1 ч. 15 мин.) сценической композиции по самой длинной хронике Шекспира молодые люди сыграли важнейшую роль – «коллективного тела» народа и войска: тела, облаченного в безупречные офисные доспехи XXI века, тела, переодетого волей короля в черные кожаные латы пехотинцев, тела, ликующего при виде полководца... тела, грозно наступающего строем на вождьленную Францию... измученного, умирающего, полуобнаженного тела, оставленного на поле битвы.

Программа «Вишневый сад в Любимовке», начатая Фондом Станиславского в 2013 году, еще не обрела устоявшихся форм. Помимо мастер-класса Пиппо Дельбоно и Пепе Робледо, в Любимовке прошли однодневные гастроли Воронежского Камерного театра. В Театральном павильоне Елена Лукиных сыграла моноспектакль Михаила Бычкова по новеллам Тэффи «Сказка жизни» с прелестным изобретательным видеорядом Андрея Оноприенко, в котором новейшие анимационные технологии оживили семейные фотоальбомы 1900-х. В той же Любимовке провела мастер-класс Мара Кимеле – знаменитый режиссер и педагог из Латвии.

10 ноября был показан *work-in-progress* проекта шотландского режиссера Мэттью Лентона «Старение», результат десяти дней работы в Любимовке со студентами московских театральных вузов и Академии Пекинской оперы. Эта экспериментальная работа по мотивам притч древнекитайского философа Чжуан-цзы будет продолжена в Пекине и в Глазго.

«Лабораторные работы» в усадьбе Станиславского становятся важной составляющей и питательной средой для основной программы фестиваля.



Сцена из спектакля «Генрих V».

Ликующее, идущее строем, измученное, окровавленное, умирающее в грязи коллективное тело народа – главный персонаж спектакля.

Театральная компания Пиппо Дельбоно, Италия

Светлана ГИРШОН

МЕЖДУ МИРОМ И ВОЙНОЙ

XV МЕЖДУНАРОДНЫЙ ВОЛКОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ В ЯРОСЛАВЛЕ

Ярославский Волковский фестиваль входит в пятерку крупнейших театральных фестивалей страны. Девиз его – «Русская драматургия на языках мира». По счету пятнадцатый, и на этот раз он продолжил славную традицию дуэлей между режиссерскими прочтениями Чехова, украсил свою афишу именами Достоевского, Гоголя, Островского, Платонова. Несколько лет назад было решено рискнуть и расширить фестивальный формат, включив в него не только русских, но и мировых классиков, а заодно дополнить афишу произведениями современных драматургов. На мой взгляд, форум от этого только выиграл: картина современного театрального пространства для зрителей стала обширнее и засияла незнакомыми доселе красками.

Ярославль, в отличие от столицы, не избалован международными театральными мероприятиями, потому ярославские зрители оценили возможность заполучить «с доставкой на дом» спектакли знаменитых европейских режиссеров и постановки ведущих московских театров. Но на Волковский фестиваль едут не только

из столиц, но из близлежащих областей. На нем нет конкурсного состязания, но проходит ежегодное награждение трех региональных театров России правительственной премией им. Федора Волкова – «за вклад в развитие театрального искусства». На сей раз обладателями премии стали Рязанский государственный областной театр кукол, Пермский Театр юного зрителя, Михаил Бычков – режиссер, основатель и художественный руководитель Воронежского Камерного театра.

Флаги стран-участниц XV юбилейного фестиваля, развевавшиеся на фасаде Театра им. Ф. Волкова, красноречиво свидетельствовали о масштабе и охвате театрального пространства: Литва, Хорватия, Германия, Япония...

Открылся фестиваль российской премьерой совместного проекта Эдинбургского и Чеховского фестивалей при участии «SounDrama Studio» – спектаклем «Война» в постановке Владимира Панкова.

Когда он задумывался два года назад, никто и представить не мог, какой болью отзовутся события столетней давности сегодня.



Открытие
XV Волковского
фестиваля.
Фото Т. Кучариной



Сцена из спектакля
«Война».
Чеховский фестиваль,
Эдинбургский фести-
валь, *SounDrama*.
Фото Т. Кучариной

В. Гаркалин – Отец.
«Война».
Чеховский фестиваль,
Эдинбургский фести-
валь, *SounDrama*.
Фото Т. Кучариной

Владимир Панков предложил поразительное решение – и в творческом, и в техническом плане. Это масштабная современная опера. В основу либретто положены роман Ричарда Олдингтона «Смерть героя», текст Гомеровской

«Илиады» и «Записки кавалериста» Николая Гумилева (инсценировка Ирины Лычагиной). В канун Рождества 1913 года молодые люди – поэты и художники – рассуждают об искусстве, гадают о будущем. Для некоторых из них



война – это двигатель цивилизаций, возможность очищения. Один из присутствующих – Владимир – вспоминает погибшего на войне друга, художника Джорджа. Доктор предлагает всем участникам событий, включая родителей погибшего, разыграть психодраму, используя текст «Илиады». Мать Джорджа становится Гекубой, отец – Приамом, жена Бетси – Андромахой. Самому Джорджу уготована роль Гектора. В рапсодиях – песнях воскрешается его образ. Через сохранившиеся письма, монологи родных раскрывается внутренний мир художника – от наивного взгляда на войну, как «трудную работу» для настоящих мужчин, до полной безысходности и саморазрушения.

Описать спектакль Панкова – задача не из легких. Слова оказываются малы, скудны и бесплодны для того, чтобы воспроизвести ускользающее, мощное и пряное (как аромат сосен в жаркий день) действие: сплав из песнопений и торжественных греческих строк, звучаний оркестра и горячечных монологов; тихой нежности и мертвого трехминутного молчания, безалаберной болтовни и воя сирен. Изломанные мелодии джаза перемежаются амелодичными ариями героев, которых буквально корчит от кошмарных воспоминаний (музыкальные руководители постановки, композиторы Артем Ким и Сергей Родюков). Мировая катастрофа, втягивая маленьких людей в свою чудовищную воронку, отбирает у них голоса, создает собственную дьявольскую партитуру.

В финале Художник пытается сделать набросок на белом листе, но не может провести даже обыкновенную линию. Поняв, какую цену он – участник мирового побоища, заплатил Молоху войны, Джордж – Павел Акимкин кончает с собой. Сценическое пространство, созданное Максимом Обрезковым, наполнено метафорическими атрибутами. Сверху донизу оно «прошито» тонкими стальными тросами, то ли струнами, то ли железным дождем, то ли мистическими нитями, связывающими небо и твердь. Герои взмывают вверх, словно парящие ангелы, и низвергаются в пропасть, размывают клубок судьбы, подобно греческим Мойрам. Подброшенные, летят вверх пустые шинели, подобные душам погибших. Война

не только рвет на части, уничтожает живые человеческие тела, она разъедает души. Мать Джорджа – народная артистка России Елена Шанина – вполне заурядная особа, живущая в своем крохотном мирке с удобным набором жизненных стереотипов, в какой-то миг становится олицетворением доброй старой Англии. Мать искренне верит, что отправленные в мировую мясорубку солдаты обязаны ее защищать. Белая фигура женщины движется в пространстве, которое завалено телами искалеченных на поле боя. В ответ на материнские призывы к патриотизму раздается грубый смех и циничные оскорбления в адрес «старой суки».

Эпичность происходящего действия не заглушает главного, ради чего существует театр, – всматривания в Человека и постижения его. Молодой, энергичный, жизнерадостный Джордж – Павел Акимкин проходит все стадии военного безумия и гибнет в финале.

В последней части спектакля совершается прощание с героем. Отец – народный артист России Валерий Гаркалин изо всех сил пытается избежать развязки. Необходимости выплеснуть то, что за многие годы накопилось и сдерживалось после гибели сына, пугает его. Но плотина прорвана – и не остановим рвущийся крик, слезы от слез глаза, судорожно ищут опору руки.

Преображается и Мать. Отброшены обветшалые банальности, пугливые отговорки. Дикий крик раздирает рот, звериный стон сотрясает тело, распластанное над солдатской могилой. Затихая, Мать раскачивает огромную люстру, словно золотую колыбель, где спит ее младенец, и напевает строки «Илиады», как колыбельную. «Нужна ли человеку война? Неужели он не может обойтись без того, чтобы стирать с лица земли города и целые цивилизации во имя начала новой жизни? Этот вопрос не адресован конкретному человеку. Мы задаем его правительствам и богам». (Владимир Панков. Из интервью *The Guardian*).

Тема вечной войны в ее микро- и макропроявлениях – от ада в человеческой душе до столкновения государства и человека – не

Pro настоящее



Йохэи Кобаяси –
Треплев.
«Чайка». Театр «Читэн»,
Киото, Япония.
Фото Т. Кучариной

Н. Савиченко –
Аркадина,
М. Недзинкас –
Треплев
«Чайка».
ОКТ/Городской театр,
Вильнюс, Литва

раз возникает в спектаклях Пятнадцатого Волковского фестиваля, в том числе и в чеховских, образовавших целую программу «Четыре шедевра Антона Чехова».

«Война» (с самим собой, с судьбой, с окружающими людьми), которая царит в душе одного-единственного героя; пьеса, как адский предсмертный монолог Треплева, – такое прочтение чеховской «Чайки» предложил японский режиссер Мотои Миура. Его оригинальная трактовка вызвала интерес и получила признание в Москве и в Лондоне.

Тексты серьезно реконструированы, сцены переставлены в ином, чем у автора порядке. Но пренебрежения к русскому Гению, распространенной ныне в мировом театре безответственности, – нет. Миура убежден, что глубина, необъятность и неисчерпаемость философских проблем, поднятых Чеховым в каждом его произведении, позволяет постановщику вычленив из общей массы особенное и свое.

К самой загадочной из всех чеховских пьес театр «Читэн» обращался уже трижды. В первом варианте режиссер сосредоточился на теме «смерть и память». Действие второй постановки происходит в крохотном домике для чайной церемонии. В несбыточности своих мечтаний Треплев признается среди молчаливых окружающих, которые не желают даже взглянуть на него. «Чайка», представленная на



Волковском фестивале, стала жгучими монологами Треплева и Нины о трагической невозможности их взаимопонимания.

Зрители, до отказа забившие небольшой зал Камерной сцены, оказались лицом к лицу с актерами. Из декораций – лишь длинный дощатый стол, несколько стульев, да расположенное в углу пианино, которое с испуганным упорством терзает Маша. Зрители были готовы подивиться японской экзотике на материале Чехова, но вместо этого стали свидетелями игры в экзотику русскую. Нина – Сатоко Абэ терпеливо разносила чай с крохотными печеньками, объясняя, кто из героев присутствует на сцене; сетовала на непроизносимость русских имен и отчеств, подробно и наглядно рассказывала, для чего у русских предназначен

«самовар». В итоге громоздкую посудину брал артист, игравший Медведенко, и покорно держал ее в руках до конца спектакля.

Сюжет «Чайки», события жизни Константина Треплева между двумя выстрелами вместились в его иступленный монолог. Другие герои были лишь обозначены. Медведенко монотонно повторял единственную фразу. Запоминалось отрешенное и глуповатое лицо Аркадиной, крикливый, пестрый, пижонский костюм Тригорина, неизменный глубокий траур Маши.

...Отсчитывают секунды перекидные карточки-часы, истекает земное время Треплева. Он торопится рассказать о себе, оставить в людях хотя бы тень воспоминания. Жгучая исповедь начинается гротескной пародией на взрослых от лица бунтующего подростка, а заканчивается горьким и трезвым осознанием своего одиночества и невозможности любви. Йохэи Кобаяси – актер сумасшедшей энергетики. Он и его Треплев отчаянным безумием заражают всех. Одна чечетка на столе заменяет сотню рассуждений о несчастливой жизни, а дерзкое появление перед публикой уже после финального выстрела пронизано черным юмором.

Совершенно иные краски смешал в палитре своей «Чайки» Оскар Коршуновас. Лаконизм его режиссерского почерка, символистский ракурс видения ярославские зрители уже

сумели оценить прежде. «Миранда» и «На дне» литовского режиссера были показаны на предыдущем фестивале.

Рожденная в условиях лаборатории, экспериментальная «Чайка» театра Коршуноваса освобождена от пафоса и театральных штампов. В минималистском пространстве (режиссер выступил еще и как сценограф), царят полутона и светотени, мерцание интонаций. Стержнем и нервом действия становятся взаимоотношения между матерью и сыном – Аркадиной – Неле Савиченко и Треплевым – Мартинас Недзинкас. Люди живут в театральной реальности, и она заменяет им реальность настоящую, слишком грубую, уничтожающую живое. Возможно поэтому актеры в спектакле не уходят за кулисы, а присутствуют среди зрителей, лишь время от времени «обозначая» своих героев.

Завершением чеховской темы на фестивале стала постановка «Вишневого сада» Хорватского национального театра (Загреб). Режиссер Вито Тауфер предоставил актерам разыграть текст пьесы в почти пустом пространстве, заменив декорации сменяющимися изображениями на экране. Вишневый сад оказался не более реальным, чем кинофантом, возникающий на плоской белой поверхности. Хорватская «Чайка» представила чеховскую историю в условном времени: костюмы не



Сцена из спектакля «Вишневый сад». Хорватский национальный театр, Загреб

совсем современные, но вишневый сад вырубают под вой бензопилы, а в финале на экране виден проезжающий бульдозер. Усилия по спасению вишневого сада предпринимаются, но как будто бы несерьезно и только потому, что таков сюжет давней пьесы. А если смотреть правде в глаза, то никому из героев по-настоящему сада не жаль. Разве что Раневской – Алма Прица. Обращаясь к зрительному залу, презрев пресловутую «четвертую стену», она исповедуется и кается в запутанной своей жизни. Однако, сожаления героини ровно ничего не изменят. Там, в Париже – мучительная страсть, человек, к которому она привязана рабски, до полного саморазрушения.

Остальным героям попросту не до сада: Аня радостно торопится замуж, Петя спешит договорить философские монологи, чтобы, наконец, зажить как все. Лопахин увлеченно «делает бизнес», наплевав на сантименты. Деловая и энергичная Варя ищет новое место работы. С первых мгновений Вишневый сад обречен и ничто его судьбу не изменит. С исчезновением главной ценности действие теряет напряжение и превращается в обычное прочтение хрестоматийных реплик.

В течение двух недель на сцене первого русского театра шли спектакли «от Москвы до самых до окраин». «Московский десант» составили аншлаговая премьера Театра им. Вл. Маяковского «Бердичев» (режиссер Н. Кобелев), очаровательное «Удивительное путешествие кролика Эдварда» – МХТ им. А.П. Чехова (режиссер Г. Черепанов); работы Центра им. Вс Мейерхольда и легкий, искрящийся, как глоток шампанского, «Русский человек на rendez-vous» «Мастерской Петра Фоменко» (постановка Ю. Буторина).

«Десант из провинции» был не менее впечатляющим. Новосибирский театр оперы и балета представил концертную версию оперы «Фауст» Гуно. В программе фестиваля оказались номинанты «Золотой маски»: «...И преступление» Рязанского театра кукол, «Без вины виноватые» Екатеринбургского ТЮЗа, «Дураки на периферии» Воронежского Камерного театра.

Горьким смехом, абсурдизмом воспроизведенной реальности запомнился спектакль

Воронежского Камерного театра по пьесе Платонова. Написанная в 1928 году и безнадежно похороненная на десятилетия, сатирическая комедия поставлена и сыграна в наше время. Но как бы ни хотелось увидеть в ней лишь насмешку над нелепицами советского канцеляризма, увы, не получается. Увы, чиновничество в тупости и бездарности своей остается прежним.

Действие происходит в провинциальном городке Переучетске в постреволюционное время. Легкомысленная особа Марья Ивановна Башмакова – Елена Лукиных беременна, однако ее муж Иван Павлович – заслуженный артист России Юрий Овчинников, имея детей от предыдущего брака, категорически против предполагаемого пополнения семейства. Судьбу будущего ребенка решает комиссия «охматмлада», то есть – охраны матерей и младенцев во главе с председателем Евтюшкиным – Андрей Мирошников. Кривая абсурда устремляется вверх. Сутяга Башмаков судится с комиссией. Фриковатая судья – Татьяна Чернявская присуждает членам комиссии быть отцами и воспитывать младенца. Коллективное воспитание выходит боком всем присутствующим: у членов комиссии рушатся семьи, жизнь в маленьком городке превращается в нагромождение безумств. Когда Главный рационализатор, подобно Богу из машины, изрекает директивы и разрушает гордые узлы, оказывается, что ребенок умер. Манекенность жизни, власть бюрократических шаблонов, всеобщее омертвление душ убили жизнь в самом ее зародыше.

В лаконичной сценографии Юрия Сучкова и Михаила Бычкова использованы мотивы абстракциониста Марка Ротко. Действие разворачивается в стандартной комнате. Синий низ, белый верх, огромное окно прорезает стену. Каждый из образов тяготеет к шаржированной маске, а не к реальному человеку. Но в актерской игре нет ни нарочитого нажима, ни желаний рассмешить. Исполнители сознательно ограничивают себя в средствах, позволяя сыграть бенефис главному «герою» – платоновскому языку. «Новояз» Платонова, соединение канцелярской казенщины и бытовой

Фестивали



А. Новиков –
Глеб Иванович,
Е. Лукиных –
Марья Башмакова.
«Дураки на
периферии».
Камерный театр,
Воронеж

Т. Аугшкап – Злота,
Т. Орлова –
Рахиль Капцан.
«Бердичев».
Театр
им. Вл. Маяковского

речи дают эффект комический, но мало-помалу все ощутимее становится мертвящий холод, сковывающий бурный поток жизни. Чего стоят репризные фразы: «Швырнуть ребенка в массы нельзя, он в воздухе растворится, как падающая звезда»; или «Всех опорожню из зала! У меня ум опух!»; или горько-недоуменный возглас «Кругом закон, а мы посередине мучаемся»; или догадка космического масштаба – «Главный мир никем не удостоверен. Стало быть, он юридически не существует»...

В наступающем «железном веке» тонет одинокий голос наивного простака Глеба Ивановича – Андрей Новиков, который пытается сначала сохранить ребенка, а затем добиться отцовства. Он единственный, кто протестует против тотального контроля государства над человеком и отстаивает право на простое человеческое счастье. Остальные же герои с восторгом отдают право распоряжаться своими судьбами Главному рационализатору, не замечая, что из людей давно уже превратились в манекены – роботы.

Случайно или нет, но финал фестиваля оказался зарифмованным с его началом. Непрерывная война стала темой спектаклей Волковского театра «Бред вдвоем» Эжена Ионеско в постановке Дениса Азарова и шекспировских «Ромео и Джульетта» режиссера Семена Серзина.



Абсурд, ставший нормой жизни, определяет стиль спектакля. Он – Руслан Халюзов и Она – Александра Чилин-Гири ведут бессмысленный и нескончаемый спор об улитке и черепахе, выплескивая друг на друга обвинения в неудавшейся жизни. А в это время бумажные стены дома разрывают вооруженные люди (сценография Дмитрия Горбаса). Меняя личины, они возникают из-за перегородок, из кулис, шествуют по сцене, стреляют, получают пули, умирают, встают, окровавленные, и убивают сами. Действие сходно с бесконечным кошмарным сном, когда силишься проснуться и не можешь. Война в спектакле имеет вполне конкретные приметы гражданской бойни в России начала XX века. Кроме щемящей и грустной ариетки Вертинского и стихов

Хармса вполне узнаваемы обращения к произведениям Булгакова и Пастернака.

Среди обрывков бумаги, груды разбитых гипсовых голов завершающие слова героев звучат, как механические звуки, лишённые смысла и интонации. Сорвана последняя бумажная завеса с огромного окна, и перед зрителем открывается вид на площадь перед театром. Препграда между миром и войной оказывается хрупким стеклом.

Петербургский режиссер Семен Серзин на волковской сцене решил шекспировскую трагедию «Ромео и Джульетта» как схватку героев с судьбой. Бархатные камзолы и шпаги из трагедии Шекспира бесцеремонно изгнаны феей Маб – заслуженная артистка России Ирина Сидорова и панк-хором ее подручных девиц.

В распаханном пространстве смешались времена: огромное изображение головы Нептуна, неоновая вывеска бара «Сикомора», классические гипсовые головки и вполне современный

бассейн с металлическими решетками (сценография Валентины Серебренниковой).

В костюмах персонажей царит причудливая смесь средневековых одеяний, стильных брендов и нарочито-небрежных элементов молодежных субкультур – панков, брейкеров, эмо (художник по костюмам – Софья Матвеева). Бал у Капулетти превращен в клубную вечеринку, герои общаются по мобильным телефонам и пишут СМС-ки, а влюбленный Ромео – Максим Подзин во время объяснения с Джульеттой – Мария Полумогина карабкается по бетонной стене, щедро разрисованной граффити.

Стерты границы эпох и культур. Неизменным остается лишь вечное человеческое противостояние, агрессия, прорывающаяся ежесекундно. Она не только во взвинченных диалогах героев и в перестрелках, но и в заводном брейк-дансе молодежных группировок. Влюбленные дети из

Сцена из спектакля «Бред вдвоем».
Театр им. Ф. Волкова, Ярославль.
Фото Т. Кучариной



Фестивали



Сцена из спектакля
«Ромео и Джульетта».
Театр им. Ф. Волкова,
Ярославль.
Фото Т. Кучариной

враждующих семейств не произносят длинных поэтических монологов, – они лихорадочно перебрасываются отдельными репликами, понимая, что времени между выстрелами им отпущено немного. Бросаются друг к другу, как изголодавшиеся по ласке зверьки, жадно целуются, исступленно окунают друг друга в воду бассейна, а затем, мокрые и взъерошенные, словно воробьи, стискивают друг друга в объятиях.

В первых сценах Ромео – Максим Подзин – инфантильный мальчик, утрированно-рыдающий эмо. В сценах с Джульеттой – подросток, ничем не отличающийся от шестнадцатилетних зрителей в зале. Но в сцене суда после убийств Тибальта и Меркуцио он, окаменевший, не отрывая взгляда, смотрит в зал. Вокруг него клокочет ненависть, но Ромео не произнесет ни слова до тех пор, пока не услышит приговора: «Изгнание!» После нескольких отчаянных выкриков возникнет та самая пауза, которая красноречивее слов. Вчерашний мальчишка остается один на один не только с враждебным миром – он понимает, что вступить в схватку ему предстоит с самой Судьбой. И принимает вызов.

Точно такая же минута молчания – взросления – «зарифмована» и у Джульетты. Жизнерадостная девочка-подросток, избалованная всеобщей любовью родных, остается один на

один с глухой стеной непонимания. Один на один с Роком. И решение принято: «Одна должна сыграть я эту сцену». На войне дети становятся взрослыми в единую минуту.

Спектакль Семена Серзина, адресованный в первую очередь молодежи, насыщен цитатами из фильмов База Лурмана, Дзифирелли и даже Серджио Леоне. Недаром монах Лоренцо – Владимир Майзингер, единственный, кто пытается восстановить порядок и добиться законности в безумном городе, предстает в образе справедливого шерифа. Несмотря на некоторую рыхлость и затянутость действия в первом акте, вторая половина спектакля смотрится гораздо более целостно и динамично. Шекспир вступает в свои права, и градус актерского существования более или менее сопоставим с накалом трагедии. Финальное примирение сторон прерывается автоматными очередями. Срывая голос, монах Лоренцо пытается выкрикнуть умиротворяющие слова, но все покрывает молчание и темнота. И неизвестно, таит ли она в себе надежду?..

Пятнадцатый Волковский фестиваль подарил Ярославлю театральное многоцветье. В магии талантливых работ отнюдь не скрыла ту самую светлую правду, которая несмотря ни на что позволяет «увидеть небо в алмазах».

Барвара ИВЛИЕВА

МЫ ВСЮ ЖИЗНЬ УМИРАЕМ. ПРО КАМНИ И ЦВЕТЫ

СПЕКТАКЛИ ЮРИЯ БУТУСОВА. ПОПЫТКА ЗАПЕЧАТЛЕНИЯ

И ЕЩЕ ПОЮТ ПТИЦЫ.

«ОТЕЛЛО» В САТИРИКОНЕ

Аккуратно и тихо, почти нежно заводится пружина спектакля. Так старые проржавевшие часы требуют особенно трепетной руки. И таким шепотом, каким говорят, когда уложат спать ребенка, таким шепотом, каким говорят с кем-то давно уснувшим и очень дорогим, кого нельзя будить, но кому нельзя и не высказаться, таким шепотом прозвучит из динамиков голос: «Раз. Два. Три. Четыре. Пять. Шесть. Семь. Восемь. Девять. Десять. Одиннадцать... Поехали». Поехали.

От предметной избыточности сценографии – художник Александр Шишкин – захватывает дух. Многоцветье пластмассовых фикусов, бутафорских деревьев, картин в рамах, комодов, тумбочек, стульев, кирпичей, детских игрушек, ламп, барабанов, вентиляторов, толстых морских канатов, ящиков. Все нужное и ненужное, домашнее и дикое – окруженное чернотой занавеса, которой нет конца. Пожелтелые черепа на авансцене – один в очках, другой с листиком или пузырем жвачки в зубах. Про черепа даже хочется сказать – мечтательные. Простецки-непосредственные. Лежат себе и лежат, сочувствуют может даже. Зрителям ли, актерам – кто знает.

И это нагромождение вещей на сцене – предательски хрупко. Тронешь – обрушится цветастым водопадом. Поэтому тише, дорогие зрители. Дышите легче. Перед вами – ломкая, как молодой лед, кромка бытия. Пройдите, балансируя среди милых вещей родного уюта, осторожно ступайте след в след, и все еще, может быть, обойдется. Сядьте поудобнее и молчите. Перед вами – история одного человека, одного безумия, одного обыкновенного, ничем не

примечательного мира. Встречайте, дамы и господа, – Отелло!

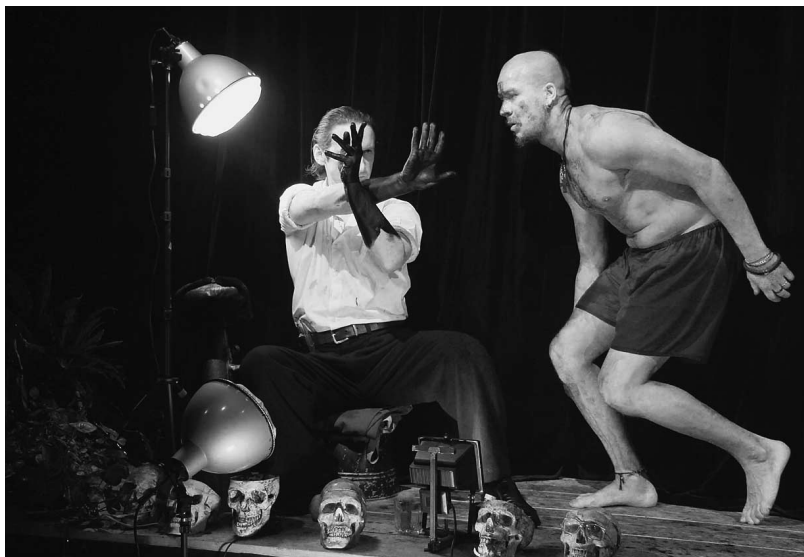
Он долго одевается перед зеркалом в человеческий рост. Пластичный Денис Суханов, красивым жестом отбрасывающий непонравившиеся рубашки, начинает покрывать лицо ровным слоем маслянистой черной краски, спокойно обесмысливая надежду быть живым и любимым.

Восторг и первый пыл влюбленности остались позади. Отелло оденется в тишине. Это тишина после того, как затих последний аккорд, это тишина после того, как слетел первый лист, это тишина после того, как хрустнул под ногою лед, это тишина после того, как плакать уже стало не вмоготу, это тишина после того, как посерело небо и за секунду до того, как хлынет дождь и завоет ветер, это тишина, в которой впервые начинают тикать часы... Тик-так, время пошло, господа.

Тревога. Легкое подрагивание секундной стрелки. Побелевшие пальцы, уцепившиеся за край стола. Отелло боится времени. Он боится часового завода, который когда-нибудь непременно закончится. Ах, если бы было место, где можно спрятаться от времени! Где можно было бы просто жить, с Дездемоной, вдвоем, вечно жить, ничего не теряя и не приобретая... Он гладит ее по волосам, но на нее не смотрит. Пустыми глазами он смотрит в бездну, и не может оторвать глаз.

Позвольте мне лирическое отступление – без лирики с Бутусовым нельзя. Позвольте мне рассказать о давней прогулке с добрым другом по мерзнущему полужимнему миру. Мы говорили о пустоте. О букве «у», гулкой, словно эхо ветра в горах. Об играх на краю пропасти. О ноге, занесенной над бездной.

Дебют критика



Д. Суханов – Отелло,
А. Кузнецов – Кассио.
«Отелло».
Театр «Сатирикон».
Фото Е. Цветковой

Т. Трибунцев – Яго.
«Отелло».
Театр «Сатирикон».
Фото Е. Цветковой

У тебя нет причин терять равновесие и падать, но под частицей твоей плоти – небывалая пустота, и мало что так будоражит. Теперь я знаю – от таких провалов нужно уходить. Плюнуть, отвернуться и пойти туда, где хорошо, даже если это не по пути. Но Отелло – на самом краю. «Хорошо» кажется ему лживым. Истинность всего он проверяет пустотой и все, видимое им, не выдерживает этой проверки. Он смотрит, как сползает в пропасть земля, и заключает – все сползет. Он давно уже не борется. С самого начала. С той бурной ночи и наступившей следом тишины, в которой он медленно наносит мазки черного глянца на свое лицо.

Не удивительно, что в гипнотической покорности смерти Отелло не пытается спасти себя. Удивительно, что он не пытается спасти Дездемону. Или пытается, но слишком слабо, вяло? Неужели этот трепетный белый свет, не засветил ему из-за спины, не отозвал от чарующего края мира? Неужели, видя этот белый цветок сползающим в пропасть, он не захотел взять его в руки и идти против движения земли, идти пока хватит сил, идти, продлевая жизнь и сохраняя свет как можно дольше, даже без надежды и веры – хранить любовь? Может быть, одно волевое усилие все спасет? Может, там, за туманным пологом есть твердая земля и свет,



«немучительная любовь и нестыдный стыд»!¹ Но Отелло бездвижен. Отчего же это – любит мало? Кто осмелится сказать, что мало Отелло любил Дездемону?! Нет уж... Лучше обойдем их молчанием. В молчании и с молчанием обойдем их, и оставим пока так – ее, устало присевшую у его ног; и его – с руками на ее плечах, с глазами, устремленными в пустоту.

На краю пропасти есть еще человек, посмотрим теперь на него. Он неплохо умеет балансировать на краю. Он скатывает камни вниз и меланхолично сплевывает. Он прост. И даже прям по-своему, несмотря на свои сложность, хитрость, коварство. Он зол. Он зорок и потому циничен. Чтобы стать мудрым, чтобы научиться видеть за и ввысь, нужно сначала согласиться ослепнуть. Но упорствующие в зоркости не

избежат цинизма – потому что слишком хорошо научаются видеть зло и смертность мира сего – и не хотят перестать на это смотреть. Он ненавидит Отелло, как может ненавидеть только человек, счехший цинизм единственной мудростью жизни – человека счастливого. Впрочем, Отелло уже не счастлив, его счастье уже подорвано, и злоба Яго со временем поутихнет, что не отменит, однако же, его прежнего намерения – ибо его стремление все разрушить – не следствие злобы. Оно со злобой растет из одного корня, и дерево это еще принесет свои плоды. Злоба для Яго – состояние привычное. Это ленивая, безалаберная, усталая злоба. Ему жутко надоели дураки и безумцы вокруг. Но и весь мир ему надоел, и сам он себе надоел, ужасно надоел. И почти от скуки, словно двоечник, отрывающий крылья мухам, спокойно и не таясь, он начнет усиливать и ускорять обвал под Отелло. Ему не хватает терпения дожидаться конца. А может – не хватает цинизма? Может, в самом преступлении Яго кроется оправдание ему? Может ли оправдать злодея его нежелание терпеть гадость мироздания? Погибаешь – погибай, пропади все пропадом, только, ради Бога, скорее! И все же – поначалу он спокоен.

В углу сцены среди пестрого хаоса образуется кухонька, где Яго начнет губить Отелло, потчуга его яичницей, которая уютно шкворкает на сковородке. Значит, возможен еще уют в этом оползающем мире! Тут бы и успокоиться, и забыть о смерти хоть на миг, и есть хлеб свой, и радоваться... Но нет, в жилах их – едкий яд, которому имя – смерть, которому имя – жизнь; эта мутная, замешанная еще во времена грехопадения, наверное, смесь жизни и смерти, рождающая столько грязи и разложения. «Благое унижение органической жизни», – писал как-то Клайв Стейплз Льюис², но для бутусовских героев блага в нем нет.

Жизнь, тоскливую балладу о которой я услышала под пластами жуткой и пестрой фантазмагии, конечно, не назовешь органической в узком смысле слова. Но она – земная и существует по земным законам, по которым вся она – непрерывное умирание. Значит, остановиться нельзя. Значит, отдохнуть негде. Потому

что любая остановка – все то же оползание вниз. И оба они – Отелло и Яго это чувствуют. Вот почему Отелло так цепляется за Яго. Это – особое братство принявших злую небыль о мире. Яго не питает иллюзий. А в мире, покрытом черной краской, все остальные с их надеждами и мечтами теперь и самому Отелло скучны и противны. Но Дездемона?! Дездемона, Дездемона...

«Светильник для тела есть око. Итак, если око твоё здраво, все тело твоё будет исполнено света; но если око твоё нечисто, все тело твоё будет исполнено мрака. А если свет, который в тебе, есть тьма, то как же темна сама тьма!»...³ Лицо – обращенность человеческая к миру. Каковы мы для мира, что мы в себе несем – это наше лицо. Но в мире слишком многое обуюдоостро. И, видимо, нельзя зачернить лицо и руки, не зачернив сердце. Несколько раз Отелло будет покрывать себя слоями черноты. И замутится взор его, и станут неправыми дела его, и поднимется в тонком звоне мутный чад, и мир исказится температурным бредом.

И Марьяна Спивак – Дездемона выйдет на сцену в черном парике-каре, на высоченных черных шпильках и мертвым голосом попросит-прикажет Отелло вернуть разжалованного Кассио на службу. А он не сможет отказать – жалкий, ничтожный, какой-то маленький у ее ног. Он слишком зависим от нее и потому мучится. Но в его бредовом мире она мучит его. И мучит сознательно.

Кассио – Антон Кузнецов – придет к ней с просьбой. Уже в белом парике, развратная до ощущения легкой тошноты, она затащит его к себе в постель. На черных полях занавеса появятся белые буквы: «На самом деле ничего этого не было». Не было. Это так очевидно, что не стоит и объяснять, но все же спасибо, что напомнили. Многого в этом спектакле на самом деле не было. Но от этого не легче, потому что оно все же было – в Отелловом бреду. Почему-то это зло проникло в мир, почему-то Отелло с самого начала не верил Дездемоне, но верил в отсутствие своей веры.

В первые минуты спектакля он жестко отчитывает напевный стих Пушкина, фрагмент из поэмы «Руслан и Людмила». В нем – все неверие Отелло. В возможность полюбить его за что-то,

кроме славы. И горькая память: за славу не любят. «Герой, я не люблю тебя!» Но и не только в этом дело... «Она была неверной как вода»... Дездемона была неверной, при кристальной своей верности, и это страшило Отелло еще до начала отсчета – до начала времен. Во всяком случае, он столкнулся с Кассио, выходящим из ее комнаты.

Теперь Отелло уже совсем плохо понимает происходящее. Он кричит, он требует объяснений, оправданий, извинений... Он просто хочет ранить ее, пробиться в нее и через нее, хочет, чтобы и она страдала, как страдает он. А она, на шпильках на этот раз какой-то уже невероятной вышины, в парике, похожем на прическу куклы Барби; в многослойной тюлевой юбке, высоким деревянным голосом твердит все одно: «Кассио, Кассио... А как же Кассио?.. Ты обещал мне, что Кассио...» А ему ненавистно это имя! И он глохнет, он слепнет, черная маска краски на лице мешает ему смотреть – и он не видит, что она тоже страдает, что он уже добился своего, захлестнутый злобой он не может остановиться, ничто не дрогнет в нем, не крикнет: «Хватит! Довольно!» И, сорвав с нее парик, он сдирает и юбки одну за другой, как слои лжи и фальши, которая... Есть?

Как часто бывает у Бутусова, эта сцена играет дважды. Во второй раз – на деревянной кровати, покрытой живым дерном. Дездемона жива и несчастна, и бьется в Отелло так же, как недавно он в нее, но мягче, с болью и без злобы. Значит, нет в ней фальши? Просто безумец Отелло настолько слеп, что не видит, ничего не видит? Но и она не слышит его, не хочет понять. (Хотя можно ли от нее этого требовать, Боже мой!) И тревогу заронит первый вариант сцены – ничего этого не было, но было, было! А из юбок и наслоений выпадет под натиском жестоких рук Отелло живая Дездемона. Выпадет и разрыдается совсем по-женски, надрывно и отчаянно, но Отелло этого уже не увидит. Он видел ее пустые глаза и слышал ее мертвые речи, в ней нет души и сердца, она упряма и бесчувственна. Три: кукла! А это хуже всего. Стерву можно стерпеть, шлюху можно простить, но кукла мертва, и роковое

недоразумение, что она еще двигается и говорит, и, самое ужасное, – заставляет любить себя! Впрочем, как назвать любовь без милосердия? Не придумала мировая литература еще такого слова, и не надо! И не надо!

И снова в самом неожиданном месте сомкнутся образы Отелло и Яго. Как все это созвучно женоненавистническим монологам, которые Тимофей Трибунцев произносит остервенело, но почти безлично, под плеск воды и стук ладоней по дереву. Но, как ни странно, Отелло Яго превзошел. Он, никогда не веривший в чистоту и правду, с рьяностью неопита уверует в то, что все они стервы, шлюхи и далее по списку. Яго же – немножко романтик, как часто бывает с циниками. Все вокруг себя губя, он, однако же, очень любил Эмилию – Лика Нифонтова – свою жену. С самого начала спектакля он и браня ее почти нежен. Но вот – тот самый роковой диалог между Дездемоной и Эмилией, когда Эмилия говорит о том, что изменила б мужу – если за целый мир-то. И все в этом разговоре не так. Слова Дездемоны – о верности, о чистоте и правде – говорит Яго. А перед ним – фактически все женщины спектакля – Дездемона, Эмилия, Бьянка – Мария Дровосекова... Сидят, закинув ногу на ногу, грызут большие зеленые яблоки. Ох уж это яблоко – избитый символ извечной женской червоточины! Но как ее избыть, если и Дездемона, светлая, как горный снег, все же рождает в сознании Отелло жуткие призраки, дикие слепки себя? Если и она – с яблоком на высоком стуле, одна из тех, кому вынесен безапелляционный приговор, но и из тех, кто его выносит. И Яго, который одновременно и судья и приговоренный, теперь подобен Отелло, мал и беззащитен перед тремя стальными фуриями, закованными в броню из каблучков, платьев и собственной неприступности.

Может ли женщина не мучить мужчину уже тем, что она женщина, уже тем, что в ней всегда соблазн и тайна? Может. Но не в этой сказке.

А образ Яго вдруг наполнится печалью. С дурацким светящимся деревом за спиной он пройдет по залу перед сценой. И над ним белым по черному возникнут слова: «Яго очень любил Эмилию».

Все рухнуло. Два дурака раздразили судьбу, а она заскрежетала железными колесами и бег ее не остановим.

А Отелло очень любил Дездемону. Дездемона очень любила Отелло.

Но все умерло, умерло, умерло. Пропасть в двух шагах, жизнь обнажила свою изнанку. Где пестрота и яркость, где хаос многоцветья? На сцене картонные коробки, замотанные скотчем, мусорные пакеты. Все уложено и собрано, но не в дорогу, а чтобы отнести на свалку и забыть навеки. Отелло сидит посреди останков своей жизни и прекрасно понимает, что здесь ему уже не место. Но сделать последний шаг – страшно, и немеют руки. Из коробки он достанет плюшевого цветастого зайца. Заводной заяц, если на него нажать, весело поет: *«If you're happy and you know it, clap your hands»* – и хлопает лапками. Снова и снова Отелло заставит его петь. Счастлив? Счастлив? На пороге небытия нет ничего смешнее и пошлее вчерашнего счастья. Не грохот и гром, не бури и мрачные литавры реквиема – веселая песенка, вот музыка, под которую придется умирать. И Дездемону уже не спорит, не кричит и не мечется, не ропщет на судьбу, не умоляет и не молится – тихо плачет, глядя в зал невидящими глазами, полными тоской за пределами горя. И Отелло ни о чем ее не спросит. Ровными черными мазками закрасит ее лицо, наденет на нее черный парик, черные очки и сядет рядом с ней, как и она, сложив руки на коленях. И будут они – как два надгробия самих себя. Только льются по черным щекам Дездемоны живые слезы.

Стрелке осталось совершить последний круг. Встретятся Яго и Эмилия у этого немого памятника всевластью смерти. В ужасе Эмилия и тоске, а Яго жалостливо и скорбно гонит ее прочь. В этом прогнившем насквозь мире он хотел бы сохранить тепло хотя бы в жене. Но она не простит его и тягостно ляжет у ног Отелло, вытянув руку с желтой биркой морга. И Яго опустится рядом, не оправданный делами своими. Ничем не оправданный. А позади равнодушно и мерно, поднимая страшный грохот, но словно бы и не замечая его, актеры начнут разбирать сцену, открывая черноту,

скрывавшуюся за досками. Спектакль окончен. Шли бы вы по домам, дорогие зрители.

И хлопать не хочется. Плакать не хочется. Душа покрылась трещинами и мучительно саднит, не сбежать от этой тоски, не выкричать ее. А ведь там, за стенами театра – широкое небо и вольная жизнь! Выйти из затхлого зала, и, словно пробудившись после ночного кошмара вздохнуть полной грудью и сказать – Слава Богу. Вот небо, вот деревья и люди с растерянными лицами. Впереди еще долгий путь, оглядываться незачем. А по черному занавесу пробегает белым мелом: «И еще поют птицы». Жуткий предрассветный час миновал – солнце встало, обвал остановился, загорелась новая жизнь. Но поздно. Молчат часы. Некому встречать рассвет. Не дожили. Не дотерпели. И снова вспоминается строчка из Льюиса: «Таким и застала его вечность, как рассвет в старых сказках застает и превращает в камень продавших свою душу».⁴

ТРИ СЕСТРЫ.

2/3 «ТРИ СЕСТРЫ»

В ТЕАТРЕ им. ЛЕНСОВЕТА

«Ну как – никакой Москвы нет, конечно. Нет ее просто. Это же ясно».⁵ И – черным-черно. Все сгорело... И осталась – усталость. Усталость, как смерть – всегда остается в сухом остатке. Усталость сродни пеплу – пепел не горит. Огонь и болезненен, и жарок, и горько-дымен, но он всегда предполагает что-то после... Пепел не горит. А где-то ведь есть и силы, и жизнь, и воля, где-то птицы поют, где-то поют сердца, где-то трава шелестит вольным ропотом и небеса опрокинуты в море, где-то же есть Москва, и в той Москве... «канат протянут!..» Дудки. Нету ее, Москвы. Даже за стенами театра – лишь унылый ливень. А здесь – только усталость. Высшая степень усталости – завидовать мертвым. «Лучше бы я не родился или был камнем!..» Усталость, как смерть – все истончает и делает хрупким. Чем черней, чем гуще ночь за окнами – тем тоньше стекла. Звон-хруст. Не обращайтесь внимания, это разбилась тихонько судьба человеческая.

И мы увидим Ирину – Лаура Пицхелаури. В черной пустоте возникнет она на верху



Сцена из спектакля
«Три сестры».
Театр им. Ленсовета.
Фото Ю. Кудряшовой

лестницы, и тихо-тихо пойдет вниз. Погиб барон – Григорий Чабан, а, впрочем, все здесь давно похоронены и не так уж важно – кто раньше... Или важно? Боль – каждый ее шаг. Едва заметный излом, голова чуть набок. В руках – сухие цветы. В глазах – пустота вне мира... Есть такая усталость, что превыше всякой боли. Есть такая боль, что не в силе человеческой – ее избыть. Ирина, Ирина, где твой барон? Ирина, где надежды на счастье? Ирина, почему ноги твои ступают по ступеням, как по ножам? Ирина, откуда сколько боли? Как вынести ее, Ирина?!

«–Скажи мне что-нибудь...»

–Что? Что сказать?»

Голос тоже устал и хрипит. То ли слез было слишком много, то ли слов было слишком много, то ли просто слишком долгая прожитая жизнь. Где ваши слезы – Ира, Маша, Оля, добрые, хорошие? На столе сбились, словно спасаются от наводнения. И читают свою жизнь изрыданными голосами. Свои слова и чужие, в лицо и «в сторону», в глаза и в сердце – роняют обрывки фраз – словно пересыпают пепел. Бьет Маша – Ольга Муравицкая – в барабан – не то

время отсчитывает, не то удары сердца... Реет Ирина пепельно серым флагом – мутным призраком, долгим, как дурнота, плавает он над головами – двумя темными, одной седой... Не выдержат – наставят друг на друга дула пистолетов. И не выдержат снова – сблизятся, глаза в глаза, и вдруг обнимутся, не выпуская оружия из рук. Как это понятно, как это верно! Сила тяготения не может не возникнуть в мире, разлетающимся в пустоту. А любит ли Земля Луну?

Сблизились три планетки, стянулись, и замерли, съезжившись. А вокруг них заматались – метеоры, кометы... Бьются в них и в друг друга, носятся, вертятся. Прыжками и ужимками погонят друг друга прочь Соленый – Илья Дель – и барон. В странной, зверино-детской в своей простоте и какой-то фаустовской в своей невеселости игре, Вершинин – Олег Андреев – будет вновь и вновь отталкивать, роняя на пол, Ольгу – Анна Алексахина. Воздух звенит от словно бы протянутых нитей, от магнитных сил. Притяжение-отторжение. Прочь, подойди поближе.

А одна комета – взвевется, задрожит от негодования.

«–Зачем здесь на скамье валяется вилка? Зачем здесь на скамье валяется вилка, я спрашиваю? Молчать!

–Разошлась!»

Нет здесь плохих и хороших. Есть только люди перед лицом небытия. Но есть две стороны в этой застывшей войне. Есть жизнь и смерть. Есть слабая, чуть живая красота. И есть могучее воинство пепла – не сдержишь натиск его тонкими руками. Но Наташа – Анна Ковальчук – знать ничего про это не хочет. Натиску небытия она противопоставит натиск волевого напора. Будто можно силой сковать хаос! Будто можно засадить его цветочками и упорядочить, распределяя комнаты. Но в этой отчаянной борьбе она – устала. И от усталости трещат нервы. От усталости невозможно ей глядеть на ломкую боль этого дома, ведь все в нем напоминает ей – бессильна, бессильна, бессильна. Да, и она бессильна что-нибудь изменить. И потому – заметив, не заметив? – и она в судьбе людей этих и этого дома принимает сторону черной рушащей силы – единственной,

которая еще сильна в этом мире. И накатит на Андрея – Виталий Куликов – тяжелой волной, по-паучьи раскинув ноги. Подомнет под себя, чуть не поглотит. Впрочем, полно, не сон ли это? Какая тут сила! Просто бедная, усталая женщина, гордая и не терпящая беспорядка. Только вот нервы малость сдают. Сдают нервы.

Да и что я без конца – дом, дом... Где тут дом? Черным-черны, пустым-пусты подмости. Все сгорело. Только огнистые ковры – совковая роскошь, неудобный уют, мертвый ворсяной пожар. Федотик – Иван Бровин (впрочем, полно – он ли?) вымажет сажей из ведра лицо. Знакомый образ. Сдаться, прекратить бессмысленную борьбу и потонуть во всеобщем черном море. Дальнейшие действия закономерны. Выхрипеть последнее проклятие жизни и последнее признание в любви к ней – и убить себя. *«Zombie, zombie, zomdie-e-e-ee...»*

А. Алексахина – Ольга,
О. Муравицкая – Маша,
Л. Пицхелаури – Ирина.
«Три сестры».
Театр им. Ленсовета.
Фото Ю. Кудряшовой



Впрочем, многократно заставив стреляться своих героев, сам Чехов остался жить. Нашлось в этом мире что-то для человека в пенсне, что оказалось сильнее этих слов: «К чему это утро? К чему из-за храма выходит солнце и золотит пальму? К чему красота жен? И куда торопится эта птица, какой смысл в ее полете, если она сама, ее птенцы и то место, куда она спешит, подобно мне должны стать прахом? О, лучше бы я не родился или был камнем, которому Бог не дал ни глаз, ни мыслей!»⁶ Значит, восторжествовал-таки последний аргумент жизни – все-таки летит птица, все-таки встает солнце, все-таки жива жизнь.

А что же три сестры? Ничего хорошего. Их – плоть от плоти этой ранимой жизни – тонких, красивых, в ярких платьях и фатах – замуруют под сияние бледной луны. Еще успеет Ирина пропеть теплыми руками свою лебединую песнь. Еще возникнет на крохотном экране Лик Христа. Зачем Он здесь? Как Виновник всех бед или как Сопричастник той же боли? Все возможно – но едва ли как Тот, про Кого было сказано, что «И свет во тьме светит и тьма не объяла его». Здесь тьма объяла все. И на том же экране – черный крест на красном фоне. Как часто мысль наша готова пройти всю Голгофу до Креста, но дальше молчит! Еще на три дня человеческих сил не хватит...

И вот – мы подошли к финалу. Толста, крепка возводимая стена. Мечутся строители-духи в черном. Все те же знакомые герои, постепенно сдавшиеся смерти – словно перебежчики в стан врага. Сестер, не пожелавших испытать смертного напитка, не захотевших раствориться в пустоте, хоронят заживо. А они стоят, не шелохнутся, легко оттанцевав, словно горько усмехнувшись напоследок, стоят, головы на бок наклонили, словно надломленные. Не сдались смерти, но и не сопротивляются ей – они-то все ждали, что кто-то придет и их защитит – и вот все эти кто-то строят перед ними стену. И уже никто ее не проломит. Некому. По ту ее сторону – три бессильных, усталых цветка – и царство смерти вокруг. По эту – мы, сидящие в удобных креслах, вперившие саднящие глаза. Никто из нас не кинулся на сцену, не стал разбрасывать кирпичи. Хотя граница уже была

перейдена, невидимое стекло рампы тоже дало трещину, пропуская сквозняк. Эта боль – не вымысел, просочилась на сцену реальность. Эта боль теперь в вас, просочился вымысел в жизнь. Тогда Вершинин, убегая от Маши, распахнул дверь в коридор. Неровноугольник теплого света лег на старые стены. Этот уютный свет всегда напоминал вам о театральной условности. Он мягко говорил – «это всего лишь спектакль». Но звери вырвались из клетки, марионетки порвали нити, герои словно на миг захватили актеров. Страшный сон: черные Вершинин, Маша и ее никчемный муж – Олег Федоров – носятся друг за другом по устланным мягкими коврами театральным коридорам и нет конца этой безумной карусели... В зале смеются. Наверное, мне все приснилось... И вот стену возводят вновь. Но отсеки от нас не эту черноту. Она уже повсюду. Из сердец наших по-живому вырезают самых живых. Вы успели их полюбить, этих трех женщин разных возрастов? Не надо. Они всего лишь роли. Вот, вы же не броситесь их спасать. Так о какой же жалости вы говорите? Страшная, последняя подмена. Не вымысел – чернота подмосток. Вымысел- три женщины в глубине сцены.

Но распахнутся для выхода двери и ворвется под своды театра внешний мир. И чернота испустит дух, как проколотый воздушный шар. Темнотой нельзя «потемнить», как можно пошевелить среди ночи. Ей остается лишь ютиться там, куда не достигает свет. Светла, легка июньская белая ночь. Ровно дышит земля, умытая ливнем. О чем-то звенят провода. Низко летают птицы. Насколько небо выше самого высокого потолка! Не гаснет на горизонте ровное зарево. Застучат негромко колеса. Ночь будет доброй.

¹ Быков Дмитрий. *На самом деле*. М. 2011. С. 233.

² Льюис Клайв Стейплз. *Мерзейшая мощь*. Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 4. СПб, 2003. С. 261.

³ Аверинцев С. *Переводы: Евангелия. Книга Иова. Псалмы Давидовы*. Киев, 2007. С. 18.

⁴ Льюис Клайв Стейплз. *Указ*. соч. С. 286.

⁵ Бутусов Юрий. *Интервью телеканалу «100 ТВ»*.

⁶ Чехов А.П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. М.: Наука, 1974–1982. Т. 17. С. 194.*

Татьяна ТИХОНОВЕЦ

ТЕАТР ЗДЕСЬ ЕСТЬ

ИЛИ ПРАЗДНИКИ И БУДНИ ХАБАРОВСКОГО ТЮЗА

Как часто бывает в нашей профессии: увидишь какой-нибудь хороший спектакль неизвестного режиссера в незнакомом театре – и вдруг этот режиссер и этот театр начинают все время попадаться тебе на глаза. То встречаешься на фестивалях, которых сейчас много (и хорошо, что много). То читаешь про них где-нибудь и уже радуешься – знаешь о ком и почему. И начинает казаться, что вы знакомы давным-давно.

Так произошло у меня с Хабаровским ТЮЗом. С театром и его художественным руководителем Константином Кучикиным мы познакомились на первом фестивале «Сибирский кот», случившемся в Кемерово в 2008 году. Этот фестиваль детских спектаклей театров Сибири, а также прилегающих к ней территорий, был придуман тогдашним директором Томского ТЮЗа Светланой Бунаковой, и с тех пор бродит за ней по городам и весям, как и положено бродячему коту. А шесть лет назад в Кемерово жюри (под моим председательством) единогласно присудило хабаровчанину Кучикину – до того фактически неизвестному фестивалю за все время – приз за лучшую режиссуру. И дело тут было вовсе не в названии и не в заглавном герое, хотя постановке «Про Кота в сапогах» (пьеса И. Чернышева), казалось бы, на роду должно было быть положено прозвучать на «Сибирском коте». Всякого рода коты, по преимуществу в сапогах, и до, и после того прошло перед глазами великое множество, как правило, в памяти надолго не задержавшись, в отличие от дальневосточной – отлично придуманной и задорно сыгранной – версии знаменитой сказки. Прекрасно помню, с каким изяществом и легкостью сочинялась, прямо на наших глазах, эта совершенно театральная история. Творившаяся фактически «из сора»: как оказывались два артиста

в кухне трактира, где скучала милая томная хозяйка, как начинали игру и как все вокруг преображалось.

Хотелось разглядывать все кухонные предметы – всякие тазы, кастрюли, котлы, чайники, табуреты... Все превращалось в театр. Маленькие куколки (уже потом станет понятно, что Кучикин любит куклу, относится к ней с уважением и часто включает ее в свои театральные фантазии) и большие живые люди так легко менялись местами, что ужасно хотелось к ним, на сцену, поиграть вместе. Потому что вся эта волшебная жизнь, сотворенная художником Павлом Оглуздиным, напоминала то ли любимые детские фильмы, в которых все было по-настоящему, то ли харчевню «Трех пескарей», в которую всегда так хотелось попасть! А артистов было всего четверо – обаятельная Ирина Покутняя и три Александра – Молчанов, Пилипенко и Фарзуллаев.

Константин Кучикин даже не знает, что было сказано главным режиссером одного из участвовавших тогда в фестивале театров: «Я теперь понимаю, как надо сочинять спектакль для детей. Как будто дверь передо мной открылась...» А это, знаете ли, редко услышишь в театре.

Потом, еще на одном «Сибирском Коте» был спектакль «Сказка о Золотом петушке» Музыкальный, пластичный, сложносочиненный, (за что мы его наградили), но и покритиковали, потому что уж очень много было придумано на каждую строку пушкинского текста. И придумано-то здорово, смешно, но все-таки, пушкинский стих рвался, и цельности не возникало. А все равно было понятно, что режиссер талантливый и что фантазии ему не занимать, в отличие от многих унылых иллюстраторов детского театра.

При этом, надо сказать, Константину Кучикину не то чтобы на роду было написано стать

именно худруком ТЮЗа. Да, по окончании Хабаровского института искусств и культуры он одно время работал режиссером одного из дальневосточных молодежных театров – но служил также и в драматическом и даже в кукольном театрах региона. Есть и здесь и еще один немаловажный момент: наверное, нет необходимости объяснять, как трудно сегодня стать режиссером в провинции – не говоря уже о том, чтобы возглавить труппу – имея диплом провинциального института. Артистом – можно, и очень даже хорошим, многие дальневосточные и сибирские театры состоят из выпускников местных вузов. А вот режиссеру пробиться очень сложно. Периферия предпочитает звать, даже на разовые постановки, выпускников петербургской и московских школ, благо их, молодых, рьяных и жаждущих самоутверждения наше время предоставляет в избытке.

Тут дело не столько в том, что нет режиссерских школ в провинции (по большому счету их, конечно, нет, но хорошие педагоги все же имеются), а в том, что не только в аудитории должен воспитываться режиссер,



Художественный
руководитель
Хабаровского ТЮЗа
Константин Кучикин

Сцена из спектакля
«Про kota в сапогах»

но и самим городом, культурной средой, театрами. А с этой средой даже не во всех крупных областных центрах дело обстоит благополучно, в местах, не слишком удаленных от

культурных столиц. Что уж говорить о Дальнем и далеко не самом «театральном» Востоке? Здесь молодой профессионал должен в значительной степени формировать себя сам,

«взрастать» подобно растению на гидропонике. А это мало у кого получается. Вот у Кучикина получилось. Наверное, не сразу. Знаю, что он заканчивал Высшие режиссерские курсы, занимался в семинарах у Л. Хейфеца и А. Шапира. Двадцать с лишком лет, пролеглих между получением режиссерского диплома и назначением на пост худрука были, надо полагать, достаточно интенсивными. Но как бы то ни было, я увидела уже сложившегося постановщика и настоящего театрального лидера, со своим почерком, с несомненно хорошим вкусом (ни одного сомнительного названия нет в репертуаре ТЮЗа!), обладающего не просто необходимым набором режиссерских навыков (этим в наши дни трудно удивить), но умеющего, что называется, «организовать процесс», повести за собой, «зажечь», заставить людей на сцене дышать в унисон, работать на «целое» творческого замысла. Придумать-то идею может и просто образованный и поднаторевший в театре человек, этому есть множество примеров, как правило, не очень удачных, а вот заветное «петушиное» слово шепнуть артисту, на это способны немногие. Кучикин – способен. А еще одно редкое и чрезвычайно важное его качество это осознание вверенного тебе сценического Дома не просто «зрелищным учреждением», где с некоторой периодичностью должны выпускаться отдельные спектакли, но художественной институцией – со своей программой, с высокими целями и ежедневными задачами.

Понятно, что в одиночку такой, стремящийся к идеальной модели, театр не выстроить, не удержать даже руководителю сверходаренному и харизматичному. Не будем тревожить идеи о «театре единомышленников», а просто скажем, что в Хабаровском ТЮЗе подобралась хорошая команда (или, как они именуют себя на сайте «художественно-руководящий состав»). Директор Анна Якунина, главный режиссер Наталья Ференцева, руководитель литературно-драматической части Анна Шавгарова, главный художник Павел Оглуздин, режиссер Ольга Подкорытова, заведующий музыкальной частью Елена Кретова, замдиректора Виктор Фирсов – все

они «местные», все в разные годы закончили Хабаровский институт искусств. Потом кто-то учился дальше, кто-то, по примеру своего будущего худрука, путешествовал по театрам региона, и в один прекрасный момент (не так уж давно) все сошлись в тюзовских стенах. Все достаточно молодые, но уже зрелые люди. Вообще, я убеждена, что в тюзах, раз уж есть у нас такие специальные театры для детей, сегодня должны работать люди, которым далеко до пенсионного возраста. Мы, конечно же, помним о плеяде гениальных старцев отечественного детского театра от Брянцева до Корогодского, мы знаем о примерах, начисто опровергающих этот мой постулат – достаточно упомянуть о РАМТе Алексея Бородина, но «вызова времени», тем не менее, все это знание не отменяет. Слишком уж изменился в последние годы тот самый «главный» тюзовский зритель и какого-то совсем иного разговора он ждет от театра. Безусловно, дети еще нуждаются в сказках, которые рассказывают им с подмостков добрые дяди и тети в ярких костюмах. Но вот подросткам уже явно недостаточно дежурного «Тома Сойера». Они хотят увидеть и услышать каких-то иных героев. Понять что-то про окружающий их непростой мир. И, возможно, про себя.

Для того чтобы удостовериться в том, что в Хабаровске настроены на серьезный разговор с залом и всерьез заняты строительством тюза современного, «нового типа», достаточно взглянуть на репертуар. В обширном – свыше 40 названий! – списке присутствует, разумеется, проверенная временем тюзовская классика (куда ж без нее). Но рядом с «Золушкой» и «Кошкиным домом», «Доктором Айболитом» и «Мухой-Цокотухой» здесь играют Володина и Рощина, Шекспира и Ибсена и даже «Юдифь» немецкого драматурга-романтика Фридриха Геббеля. Но и всего богатства мирового драматургического наследия театру явно недостаточно – они постоянно иницируют собственные, то, что называется «авторские» спектакли, пребывают в вечном поиске оригинальных свежих идей и тех людей, близких им по духу, в содружестве с которыми эти идеи могут осуществиться. Так, например, петербургский



режиссер Яна Тумина, известная, в первую очередь, своими работами в Инженерном театре «АХЕ» осуществила в ТюЗе очень любопытную – уже на уровне названия – постановку «Другое солнце» с подзаголовком «Способы переводы японских хокку» (о других оригинальных проектах, равно как и о смелых репертуарных экспериментах – речь ниже).

Жизнь в этом весьма солидном по возрасту учреждении культуры – театр отметил в уходящем году 70-летний юбилей, а занимаемое им старинное здание благородных пропорций и того старше – постоянно кипит. Во всех смыслах слова «по-юношески». И как зачастую не достает юным организмам 24-х часов в сутках, так и Хабаровский ТюЗ не может удовлетвориться традиционными утренниками и вечерними представлениями. Три года назад они открыли новую сценическую площадку – ночную, уличную – «Театральный дворик». Это в дополнение к тем, то трем, то ли уже четырем разным сценам (они, по-моему, и сами уже запутались в их количестве) под крышей театра. А в прошлом году здесь ввели в обиход практику спецпоказов «Последний трамвай» – зрители до самого открытия занавеса не знают, что именно им покажут в этот поздний вечер. Понятно, что подобные опыты возможны только там, где город доверяет своему театру, чтобы не сказать любит...

Хабаровскому ТюЗу доверяют сегодня не только их земляки. После нескольких лет насыщенной и плодотворной работы Кучикина и его команды театр, как говорится, вдруг «зазвучал», стал медленно, но верно утверждать себя в фестивальном пространстве. В том, что они уже дважды съездили на Международный фестиваль в Сеул (в 2009 и 2012 гг.) нет, наверное, ничего удивительного, если вспомнить, что до Кореи им добираться куда ближе, чем до Урала. Но за последние годы они также успели отметить на Санкт-Петербургском Володинском фестивале, и на фестивале «Я-мал, привет» в Новом Уренгое, два раза поучаствовать в конкурсе «Ново-Сибирского транзита» (2012, 2014), побывали «На пороге юности» (это название смотря спектаклей для подростков) в Рязани и на «Золотой репке» в Самаре.

Тут скептик, возможно, скажет: «Нашли чем гордиться! «Золотой репкой»! И вообще, не пора ли нам перестать мерять состоятельность театра числом его фестивальных поездок? Возможно, в этом театре просто-напросто менеджерская служба хорошо поставлена?!»

В известном смысле все так и есть. И менеджмент в Хабаровском ТюЗе работает на высоком уровне. И новомодная практика поверять все фестивальным аршином тоже, вероятно, не вполне справедлива. Но не стоит забывать, что речь, в данном случае, идет о Хабаровске. Сегодня все – и организаторы театральных смотров, в первую очередь – умеют считать деньги. А нужно ли объяснять, что при нынешних транспортных расценках привезти в европейскую часть страны спектакль с Дальнего Востока будет стоить дороже, чем два из Москвы (или один из Польши, даже с учетом таможенных расходов и гонорара). Так что фестивальным послужной список хабаровчан чего-то да стоит.

Ну а самый главный прорыв случился в 2010 году, когда со спектаклем «Малыш» по пьесе М. Ивашквичуса театр оказался в конкурсной программе «Золотой маски». «Маску» они, понятно, не сняли. (Я помню, какой огромный и качественный конкурс был в тот раз в «малой форме»). А награду получил Петр Наумович Фоменко за свой «Триптих». Но выглядели не провинциально, даже, пожалуй, слишком радикально для коллектива «с дальних берегов» и к тому же «масочного» неопита.

Периодически пересекаясь с Хабаровским ТюЗом на фестивальных перекрестках, мне, чем дальше, тем сильнее, хотелось побывать, наконец, в этом театре. Увидеть артистов на их родной сцене, так сказать, в естественной среде обитания. Ведь одно дело, когда ты встречаешься с труппой на фестивалях разного уровня (а любой выезд для театра это всегда в большей или меньшей степени стресс, когда всех слегка лихорадит, когда они волей-неволей должны что-то кому-то доказывать) и совсем другая история – повседневное «домашнее» существование. Впрочем, мой визит в ТюЗ был опять-таки связан с фестивалем. Хотя и не вполне обычным. Прошлой осенью в Хабаровске проходил VIII фестиваль-лаборатория «Колесо», который

Pro настоящее


Сцена из спектакля
«Анна Каренина»

проводится по инициативе Российского академического молодежного театра в разных тюзях страны. Формат его принципиально иной, нежели на обычных смотрах. Это не традиционный сбор спектаклей из разных городов и весей, а своего рода самопрезентация: театр-хозяин принимает у себя целый десант из представителей разных сценических профессий и, конечно, критиков, показывает им наиболее значимые с его точки зрения спектакли, демонстрируя свой «товар» лицом. И все это естественно сопровождается сеансами коллективного мозгового штурма – дискуссиями и посиделками, в рамках которых представители тюзовского сообщества пытаются осмыслить свое бытие через призму современного состояния одного конкретного коллектива.

Четыре дня хабаровского «Колеса» были плотно укомплектованы показами, мастер-классами, встречами и обсуждениями. И хотя для театра, принимающего подобный фестиваль – это всегда непростое испытание (он ведь фактически пускает гостей в свою повседневную жизнь, вынужден демонстрировать ее «как она есть», без прикрас), хозяева не ограничились официальной программой,

но постарались максимально театрализовать все отпущенное им время и пространство. Мы то и дело обнаруживали себя внутри некоего постоянного «тотального» перформанса, устраиваемого труппой и призванного обыгрывать бытующие в массовом сознании мифы о Хабаровске. Во время экскурсии по городу нас, откуда ни возьмись, вдруг окружали странные люди в светлых плащах и туго натянутых темных шляпах, более всего напоминавших иностранцев из советских фильмов, не обошлось и без бродивших прямо по площади амурских тигров и медведей и без воспоминаний о обрушившемся на город совсем незадолго до того наводнении. (Я была в зоне затопления. Все вычищено, выметено, только метки остались на зданиях – уровень воды, стоявшей неделями назад.)

Но перформанс перформансом, а основным фестивальным «блюдом», естественно, стали спектакли. Мы посмотрели их шесть – для разных возрастов. Четырехчасовая «Анна Каренина» в драматургической версии Клина, поставленная приглашенным Борисом Павловичем сразу же продемонстрировала и стремление театра к оригинальности, и достаточно высокую

степень его требовательности театра к себе, и его сегодняшние возможности. К текстам Клима можно относиться по-разному. (Мне, например, довольно часто кажется, что этот поток сознания, не ведающий границ времени и пространства, переходит то в «высокую болезнь», то в графоманию). Театр и режиссер отнеслись к этому далеко не самому простому и понятному сочинению чрезвычайно серьезно. Павлович, несколько лет возглавлявший Кировский театр «На Спасской» (бывший ТЮЗ) и сумевший заявить о себе там как об одном из наиболее глубоких режиссеров-интеллектуалов поколения 30-летних, сумел едва ли не идеально разобрать и даже в конечном итоге собрать эту громаду словес и умопостроений. И в разборе, и в исполнении вдруг удивительным образом проявлялась самая природа театра. Да вдобавок и литературы. Перед нами осуществлялось своего рода сценическое исследование, касающееся не только и не столько толстовской Анны, а скорее, таинственных отношений искусства и действительности. А Анн в спектакле было три – Елена Колесникова, Евгения Колтунова и Дарья Добычина – все разные, все странные, но одинаково эффектные и даже завораживающие, при том что каждой из них было суждено подчеркивать какие-то грани характера хрестоматийной героини. Им соответствовали три действия спектакля, каждое под своим недюжинным названием: «Прибытие поезда», «Сны», «Маска смерти. Закон и Миф».

Признаться, я не очень поняла логику самих названий. Равно как и не разобралась до конца, наверное, во всех умопостроениях Клима. Но в спектакле, подкупающем отважной нелинейностью разворачивающейся истории, поразила, в первую очередь, замечательная способность артистов к сосредоточенности, к полной включенности в авторскую мысль, как бы туманна, зачастую, она не казалась. Театр шел ва-банк: пытался активно воздействовать на зрителя и музыкой, и сценической машинерией, но главным оставалась поразительная (повторюсь, в особенности для такого материала) точность существования артистов. Все вроде бы разъято, разъединено, но все вместе составляет единый сценический текст. Не

каждая труппа справится с таким произведением. И далеко не каждый театр вообще решится на постановку, заведомо рассчитанную на сугубое зрительское меньшинство. Денег таким спектаклем явно не заработаешь. (Другое дело – имдж: спустя несколько месяцев после «Колеса» хабаровская «Анна Каренина» была отобрана для показа в рамках «золотомасочной» программы «Новая пьеса» и по слухам прошла на выдавшей виды московской публике с изрядным успехом).

Для большинства же в афише имеется «Изобретательная влюбленная» Лопе де Вега. Великий испанец не одно десятилетие с готовностью подставляет плечо нашим театрам (ведь его пьесы, безотносительно качества спектаклей, неизменно в числе самых кассовых в провинции). И роли там все как на подбор замечательные, и поэзии – море. И артисты, как правило, осваивают поэтический слог, кажется, с превеликим удовольствием. Хабаровчане в этом смысле не стали исключением, хотя из разговора с Кучикиным стало понятно, что здесь стояли и педагогические задачи, и в частности, стремление «подтянуть» сценречь. Действие, как положено по сегодняшним законам, конечно, никак не может происходить согласно авторской воле – в Испании эпохи Возрождения. Режиссер Кучикин и сценограф Андрей Непомнящий переместили его в условную современность. На базу, или на склад, где на стеллажах – огромное количество апельсинов, удивительно нарядных, праздничных. Иногда они рассыпались и катились по полу, буквально завораживая своим солнечным светом. Андрей Непомнящий, чудесный, интеллигентный, светлый человек совсем недавно ушел из жизни. А я теперь, как только вижу апельсины, вспоминаю его. Вот такую картинку он оставил в память о себе.

Все действие происходило под присмотром автора (в роли Лопе – Сергей Мартынов), который весьма разнообразно реагировал на то, что творилось вокруг его сочинения. Иногда пел, иногда задумывался, иногда тревожился. И было за что. Преображение рабочих базы в испанских грандов происходило не сразу. Сначала все играли в испанцев, закутавшись

Pro настоящее


Главный художник
Хабаровского ТЮЗа
Андрей Непомнящий
(1963–2014)

Сцена из спектакля
«Изобретательная
влюбленная»



в полиэтилен. И, к примеру, Люсиндо (Михаил Тычинин) довольно долго бегал в кедах и на цыпочках. А потом как-то незаметно появились и испанские костюмы. То есть, как мы понимали,

идея преображающего мир вокруг себя театра обретала вполне зримые очертания. Не всем исполнителям этот переход удался в равной мере. Вот Елена Колесникова, (настоящая

Театральная провинция



Сцена из спектакля
«Счастливый Ганс»

Сцена из спектакля
«Атлантида, дом 17»

лирическая героиня, не в каждом театре отыщется такая!) мгновенно перевоплощалась в изобретательную влюбленную, а в любовной сцене достигала почти шекспировских высот. Неровное, периодически сбоившее действие то стремилось к клоунаде, то взмывало к любви и поэзии. Очень забавен был Капитан Бернардо (Александр Пилипенко), озорные слуги, хотя за веселой театральной игрой, ушли те смыслы, которые заложены в пьесе – и прежде всего, тема отчаянного стремления к счастью, не всегда достигаемого, но столь манящего.... Увы, кажется, эти смыслы ушли навсегда.

Посмотрели мы и работу театра для самых маленьких – как сегодня принято, интерактивную, играющуюся «на расстоянии вытянутой руки». В мягкой уютной комнате был поставлен спектакль-игра по сказке М. Бартенева «Счастливый Ганс» (режиссер Наталья Ференцева). Здесь царила Тетушка-Подушка, которую с необходимой мерой легкости и характерности играла Ирина Покутняя. Дети сидели и лежали на подушках, а главная Подушка начинала с ними игру, которая постепенно переходила в сказочную историю о счастливом Гансе. Нужно сказать, что несмотря на то, что в спектакле было много живых, обаятельных моментов, собственно, сюжет как-то потерялся, поплыл... Весьма коварный – по сути своей – театральный интерактив как-то увел детей в сторону от умной хорошей сказки. Разыгравшиеся,



полностью увлекшиеся предлагаемыми обстоятельствами «пижамной вечеринки» артисты не сразу заметили, что дети живут своей активной жизнью. При том, повторю, спектакль запомнился многими замечательными деталями: лихо придуманными куклами-животными, теневым театром, забавной игрой в немецкий язык.

Хабаровское «Колесо», безусловно, не могло проехать мимо разнообразной и разнонаправленной «проектной» деятельности ТЮЗа, которой, как уже говорилось, театр уделяет большое внимание, ища и находя партнеров, соратников, доноров. Постановка «Атлантида, дом 17» была создана при поддержке гранта СТД РФ в рамках международного проекта «Дети пишут для театра». Драматургами выступили американские школьники-подростки. Они описали свои проблемы в маленьких

Pro настоящее



Сцена из спектакля
«Хабарова здесь не
было»

сценках, от которых, говоря по совести, хотелось то плакать, то негодовать. Но всю эту грудку сырого «полуфабриката» оформили в более или менее удобоваримую в пьесе драматург-«новодрамовец» Анна Батурина и поставившая, согласно заявленному жанру, «спектакль-лабораторию» Ольга Подкорытова. А главной «фишкой» (в данном случае, наверное, более, чем уместно употребить этот расхожий слэнговый термин из словаря молодых) была в том, что играли американских подростков их хабаровские ровесники в равном партнерстве с артистами театра. В эффектно организованном Андреем Непомнящим стерильном «лабораторном» пространстве жили, мечтали, силились разрешить непосильные для себя вопросы наши подростки – тут уж не столь важно, американцы или русские. Наркотики, рак, проблемы с родителями, которые тебя не понимают, что в Америке, что в России, поиски работы, девчачье тщеславие и комплексы, невозможность справиться с жизнью в одиночку. Юные хабаровчане существовали на сцене удивительно честно. Форма спектакля выдерживалась далеко не всегда, но смыслы они доносили, потому что прекрасно понимали своих заокеанских ровесников. А их, в свою очередь, понимали, слышали ровесники-зрители. И хотя школьников на тюзовскую сцену

первыми вывели не в Хабаровске (тот же Борис Павлович несколько лет тому назад придумал достаточно нашумевший спектакль «Я (не) уеду из Кирова), эта постановка, без сомнения, уникален. Можно спорить о том, насколько это театр. Возможно, не столько театр, сколько социальная акция. Хотя, на мой взгляд, участие школьников не так уж сильно подорвало авторитет профессионального театра. Зато придало действию ту документальность, к которой так стремится сейчас новая драматургия.

Был показан в эти дни и документальный спектакль «Хабарова здесь не было», поставленный Константином Кучикиным в модном сейчас формате *verbatim*. Он был создан при поддержке Министерства культуры и Творческого объединения «Культпроект», с легкой руки которого так называемые «городские вербатимы» (то есть постановки, сочиняемые во многом «на ходу», черпающие материал для диалогов прямо с улиц и площадей) широким фронтом пошли по стране, а теперь добрались и до «высоких берегов Амура». Поначалу они удивляли, даже будоражили, сегодня, пожалуй, даже приелись. И при том, что ценность подобного эксперимента для каждого конкретного коллектива никто не отменял – как с точки зрения актерского существования, так и исходя из важности осмысления театром

своего *genius loci* – у этого «движения» в целом наблюдается достаточно серьезная проблема. Кажется, что все вербатимы, инициированные «Культпроектом», создаются под одну кальку, апробированным способом «быстроты и натиска». Вот и сейчас было видно, что молодые драматурги Любовь Мульменко и Кристина Квитко не слишком долго размышляли на хабаровские темы. Монологи и сцены, оформленные ими по следам интервью с горожанами, практически не имели внятного драматургического или смыслового стержня. И если бы не местные реалии – амурские тигры, фигура легендарного путешественника Хабарова (именем которого назван город, но который при этом, как выяснилось, так и не добрался до этих мест), то весьма трудно было бы отличить этот текст от «драматической основы» сходных спектаклей про Екатеринбург, Березники, и другие города, созданные по тем же рецептам. И потому я с нежностью вспоминала в зале ТюЗа работы иного толка и другие города – «Жители города К.» Геннадия Тростянецкого в Канском драматическом, или «Короли и капуста» Дамира Салимзянова и глазовского театра «Парафраз» – они, вероятно, не столь строго следовали законам вербатима, но были при этом куда более продуманными и сценичными,

человечными и внимательными к объектам своего исследования. Такие высказывания, может быть, должны рождаться внутри театра без помощи «бригады» драматургов, которым уже давно все равно – Хабаровск ли, Урюпинск ли, лишь бы соответствовать однажды раз и навсегда заданному формату.

При том, что хотя Хабарова на сцене и «не было», взамен было много ловких актерских наблюдений, запоминающихся живых характеров, временами отточенных до блеска репризных сценок, а также интересных, драматичных, но так и не развившихся историй. Дмитрий Дьячков, Олег Дымнов, Наталья Мартынова, Виталий Федоров – в ряде эпизодов раскрылись совершенно неожиданно. Захотелось больше узнать их героев, приблизиться к ним. Но – формат, увы, не предполагал пристального внимания.

Сочинение про Хабаровск возникло в рамках проекта «Живому театру – живого автора», однако, куда более «живой» показалась другая премьера театра, показанная на «Колесе» в тот же день. Спектакль по пьесе Ксении Драгунской «Все мальчишки – дураки» (режиссеры Александр Зверев и Константин Кучикин) на мой взгляд, едва ли не идеальное зрелище для подростков того возраста, когда в театр не



Сцена из спектакля
«Все мальчишки – дураки»

загонишь ничем, кроме как учительскими угрозами или родительским шантажом. Его почти невозможно описать, как, впрочем, и саму пьесу, довольно рыхлую композиционно. Но подростки, которые обычно пинаются, пихаются, бьют друг друга по головам, затихли примерно на пятой минуте. И смотрели на сцену, открыты. Они «не сразу врубались», как откомментировал сидящий сзади тинейджер.

Думаю, не все «врубались» и к финалу. Во всяком случае, когда я попыталась прочитать свои записи, сделанные по ходу спектакля, то поняла, что это поистине бред сумасшедшего.

А спектакль между тем – вовсе не бред. В нем точно подмечено все, что сопровождает подростка в его взрослении – абсурдность требований, которые ему предъявляют все взрослые, «ужас» школьной жизни (порой ведь, действительно, ужас), вся эта неразбериха с половым созреванием – мальчики-девочки, уже не мальчики, уже не девочки... Или эти страшные чудовища – учителя! Как прекрасно умеют театры показывать их! Вот и Кучикин со Зверевым, видно, натерпелись в свое время. Кого и чего только здесь не было – и аисты, и байкеры на мотоциклах, и драки, лихо выстроенные хореографом Ольгой Козорез, и некое лысое чудовище, в виде живого артиста, которое в какой-то момент свалилось сверху так натурально, что не одна я в зале вздрогнула. Показалось, артист упал и разбился навсегда. Но нет! Это была ловкая подмена. По-настоящему юная, слегка шальная энергия, несущаяся со сцены, буквально ошарашивала и не могла не восхищать. И все это произошло за час с небольшим ни на секунду не останавливающегося и в каждую секунду занимательного действия. Как артисты остались живы после такого спринта, я не представляю.

Хабаровский ТЮЗ «эпохи Кучикина», наверное, не поставил еще главного своего спектакля. Возможно, он пока не отыскал себе оптимального «живого автора». Но театр этот, несмотря на все пробы и ошибки (а может быть, в значительной степени и благодаря им) несомненно, живой. Он пока чутко слышит биение жизни, которая происходит за его окнами. Остается уповать на то, что этот орган

чувств будет служить ему еще очень долго. Ведь с годами это столь необходимое качество притупляется, а то и исчезает навсегда. Много есть театров, которые вроде бы и ставят что-то похожее, вроде бы «жизнеподобное»... Да только жизнь не узнает себя в их спектаклях. Особенно досадно, когда такие вещи случаются в тюзях, которые по определению должны обладать остро восприимчивым слухом. Мне кажется, нет ничего страшнее, нежели такие специальные места, в которых взрослому человеку навсегда внушают отвращение к театру.

В одной литературной компании Андрей Георгиевич Битов с состраданием посмотрев на меня, посочувствовал: «Я слышу, вы все ходите в театр. Как вы его терпите? Меня в детстве привели на оперу, а там дядька в розовых панталонах пел. До сих пор помню, как это было противно». Я даже не нашлась, что ответить. Что тут скажешь! Травму получил выдающийся писатель. А детские травмы, они на всю жизнь.

Хабаровский ТЮЗ придумал себе девиз: «Театр умного детства». Какая простая и правильная формула. И как сложно ей следовать!

... А после вечерних спектаклей в огромных окнах театрального здания вдруг начинается своя удивительная жизнь. Они превращаются в крошечные театральные пространства, отгороженное от других ширмами. И в каждом окне происходит своя история. Писатель пишет книгу, ученый смотрит на звезды в телескоп, портной сочиняет новое прекрасное платье, учительница проверяет тетради, качает головой и думает о чем-то своем, девушка мечтает о любви... Истории сменяют одна другую. А прохожие идут мимо и смотрят. Этот «театр в окнах» полностью доверен фантазии артистов. При мне трехлетний мальчишка слез с плеч идущих мимо родителей и стучался к звездочету. А тот махал ему из окна и звал к себе. А еще рассказывали, какая-то бомжиха приходила и долго, неотрывно смотрела на своего любимого артиста. Конечно, такое чудо здесь можно увидеть не каждый день. Но увидеть возможно.

Вот такая история про Хабаровский ТЮЗ и про увлеченных строителей этого дома, где из мальчишек и девчонок не делают дураков.

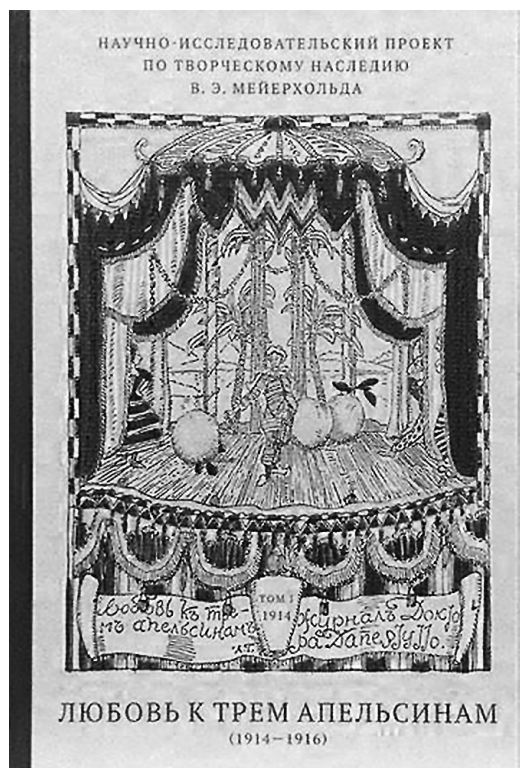
Николай ПЕСОЧИНСКИЙ

«ЛЮБОВЬ К ТРЕМ АПЕЛЬСИНАМ»

В Петербурге вышел из печати двухтомник «Любовь к трем апельсинам», включивший в себя полное переиздание журнала Доктора Дапертутто (1914–1916), а также статьи современных исследователей на поднятые в нем темы и пояснительный комментарий. Проект, общее руководство которым осуществляла Л. Овэс, сделал доступным для нынешнего читателя очень важные тексты. Материалы петербургской Студии В.Э. Мейерхольда, публикации, инициированные интересом режиссера к старинным формам сценического искусства, критическая рефлексия и полемика тех, насыщенных работой театральной мыслью лет, могут теперь без труда оказаться на наших рабочих столах. Редакция «Вопросов театра» попросила одного из создателей двухтомника – Николая Песочинского – рассказать об этой книге.

Переиздание журнала «Любовь к трем апельсинам» могло быть выстроено по-разному. Полный комплект за 1914–1916 годы состоит из четырнадцати выпусков (некоторые в военное время вышли сдвоенными, один – «строеным»). Теперь они в такой последовательности и сверстаны, хронологически, номер за номером, в изначальной композиции и последовательности материалов: поэтический раздел, затем теоретические и исторические статьи, раздел «Студия», хроника. Этот принцип правильный, академический, историчный, грамотный в методике публикации. Он позволяет воспринять драматургию каждого номера и динамику журнала во времени.

Но обсуждалась и другая композиция переиздания: объединить в разделы материалы по тематическому принципу. Тогда перед нами оказалась бы первая отечественная театроведческая книга, в которой представлены все части этой еще только начинавшейся, не манифестировавшей себя области знания: общая теория театральных форм, история театра, анализ современного процесса, библиографический раздел (отзывы о новых исследованиях сценического искусства и полемика с газетно-журнальной театральной критикой). Конечно, здесь не могла быть раскрыта полно история театральных культур разных стран и многих эпох. И все же



в «свернутом», «закодированном», «архивированном» виде все это здесь было заявлено, здесь корни театроведения XX века.

При упоминании журнала всегда приходит в голову его ориентация на итальянскую

комедию масок. И заголовок, вроде, такую ассоциацию провоцирует. Это верно. Но если обратить внимание даже лишь на исторические материалы, тематика гораздо шире. Пять публикаций (в разных номерах, сквозь историю журнала) касаются принципов античного театра. Раздел *Hoffmaniana* включает шесть материалов, раскрывающих это явление с разных сторон, включая и сценическую историю постановок по Гофману, и влияние мира Гофмана на русскую литературу; к этой серии тематически примыкают материалы о Л. Тике и первая (и на многие десятилетия единственная на русском языке) публикация «Кота в сапогах». Четыре исследовательских статьи – об истории испанского и португальского театра. Рядом с историческими материалами о европейской традиции мы находим три исследования явлений из прошлого отечественного театра плюс речь Мейерхольда в связи с постановкой «Грозы», в которой он обосновал свое понимание феномена Островского, национальной традиции и ее эпигонских упрощений и извращений. А в других разделах («Студия», «Хроника») речь идет не только о европейском, но и о восточном (традиционных китайском и японском) театре. Перечисление тематик можно продолжать. Ясно, что редакцией была программно заявлена ориентация издания на систематическое изучение театральных форм, которое было бы продолжено, если бы жизнь журнала (и Студии Вс. Мейерхольда) не прервалась Мировой войной и историческими сдвигами.

Не только тематика, но и подход к изучению сценической практики авторами журнала принципиально отличается от прежних исследований истории театра, опиравшихся в первую очередь на драматургию. Здесь речь всегда идет не о пьесах, а о сценических формах, даже тогда, когда анализируется драма (она фиксирует утвердившиеся в каждую эпоху сценические приемы, а не наоборот). Впоследствии, когда будет позиционироваться новая наука о театре, именно об этой ориентации – на методологию сценической практики, относительно независимой

от драматической литературы, имеющей свою логику и периодизацию, будет заявлять А.А. Гвоздев. Во-вторых, исследуются в первую очередь (по выражению Мейерхольда) «подлинно театральные эпохи», то есть периоды и формы развития сценического искусства, плодотворные для развития его языка, – эпохи, когда театр, преодолевая иллюстративность по отношению к литературе, выходя за пределы жизнеподобия, выстраивает свои специфические образные системы.

В этом смысле между историческими, теоретическими и рецензионными разделами журнала была внутренняя связь. В современных спектаклях Первой студии МХТ, Таирова, Рейнхардта и др. авторы журнала не обнаруживали тех приемов и методов сценического искусства, которые они с радостью отыскивали в «подлинно-театральных эпохах» и которые считали фундаментальными основаниями своего искусства.

Журналом, как и Студией, не ставилась задача воссоздания старинных театральных форм, но осмыслились перспективы языка современного режиссерского театра, основанного на сущностных формообразующих принципах этого вида искусства, проявившихся в исторической традиции. Кстати, вступая в полемику с критиками, рецензировавшими в печати вечер Студии, редакция журнала отрицала цель реконструкции итальянской комедии масок.

Новая поэзия и оригинальная драматургия, развернутый раздел хроники и рецензий, материалы Студии на Бородинской, включающие новаторские для театральной педагогики методики, такие, как класс сценического движения, как курс музыкального чтения в драме, материалы, отражающие постановки Мейерхольда, выпущенные параллельно с его работой в Студии и в журнале, – это свидетельства ориентации традиционализма на создание условного театра современности.

Внимание авторов исторических, теоретических статей, отзывов на современные спектакли сосредоточено на проблематике художественного языка. У других школ (раньше и в одно время с этим) другой дискурс:



интерпретация смыслов, толкование содержания произведений в этическом и социальном обобщении. Но в те же годы, когда издавался мейерхольдовский журнал, возникло Общество изучения поэтического языка (ОПОЯЗ), создавался формальный метод изучения литературного и художественного текста, внимание перемещалось от толкования «содержания» (казавшегося произвольным) к проблемам организации произведения, к определению специфических приемов, трансформировавших материал в художественную конструкцию.

Так же, например, разбирает В.Н. Соловьев в журнале организацию «сцены ночи» в представлении *Commedia dell'Arte*: художественная конструкция, обыгрывание которой порождает образы и смыслы. Журнальная статья К. Мочульского называется «Техника комического у Гоцци» и опубликована в 1916 году. А в 1923 году сотрудник разряда словесных искусств Института истории искусств (группы формалистов) А.Л. Слонимский издаст исследование «Техника комического у Гоголя». Идентичность заголовков говорит сама за себя. Действительно, оба автора разбирают художественные приемы текста, конструкции, порождающие в нем юмор, вносят вклад в теорию комического, в частности, в драме и театре. Работа Мочульского исторически предшествует работе Слонимского, и в данном случае можно говорить не о созвучии, но о научном приоритете, о влиянии идей, высказанных в журнале «Любовь к трем апельсинам», на развитие искусствознания.

Разряд театра (коллектив под руководством А.А. Гвоздева) в Российском институте истории искусств, начавший в 1920 г. (через три года после выхода последнего выпуска журнала «Любовь к трем апельсинам») последовательное, систематическое, многостороннее изучение театрального искусства, тоже основывал свой подход на исторической формальной поэтике, прослеживал эволюцию методов и театральных систем. Таким же последовательным, как и в мейерхольдовском журнале, здесь был интерес к проблеме сохранения и наследования форм

старинного театра в последующие эпохи и в современности. В развернутой энциклопедической статье об истории европейского театра, написанной уже в конце 20-х гг., Гвоздев отдает 21 страницу анализу театральных методов с незначительной ролью литературной структуры (т.е. театру до последней трети XVIII века) и лишь 8 страниц — периоду, начинавшемуся драмой «Бури и натиска».

Логика такого подхода прочитывается: диапазон театральной выразительности, принципы функционирования языка театра были сформированы и принципиально не менялись за последние два века, даже в эпоху режиссуры. Гвоздев обнаруживал основные средства выразительности театра в обряде и в литургической драме, т.е. не позднее X в., и подчеркивал, что эти типы театра не умирают, а продолжают существовать или трансформируются, основываясь неизменно на таких принципах, как игровая структура, синтез приемов, использование возможностей внесценического пространства, маски, костюма, технических трюков, связь с музыкой (см.: Гвоздев А.А. Театр // Энциклопедический словарь русского библиографического института Гранат. Изд. 7. [1929]. Т. 41, Ч. 7. С. 153–187).

Впервые такие пропорции театральной историографии, такое внимание к методологии отдаленной театральной традиции, к игровой природе театра обнаружили авторы журнала «Любовь к трем апельсинам», они предсказывали, формировали проблематику науки о театре.

Авторы журнала представляли собой новое поколение пишущих о театре. В этот момент истории профессиональная театральная критика оказалась неспособна понять и отразить происходившие в искусстве искания и новые процессы, заняла по отношению к ним непримиримую позицию, исключавшую дискуссию по существу. Новая театральная мысль рождалась из университетской и писательской среды. Молодые литераторы и филологи посмотрели на театр с фундамента современных течений в литературе. В исследовательской области оказался справедлив

тезис Мейерхольда «Литература подсказывает театр». Теоретические перспективы современной культуры были перенесены и на театральную историю, и на реальность сценического искусства.

Журнал был существенным этапом становления для литературоведов В.М. Жирмунского, М.М. Жирмунского, К.В. Мочульского, для историков театра В.Н. Всеволодского-Гернгросса, С.С. Игнатова, К.М. Миклашевского, Е.А. Зноско-Боровского, Б.В. Алперса (он был два года секретарем Студии и секретарем редакции журнала), для В.Н. Соловьева (продолжавшего впоследствии театроведческие исследования и руководившего с 1923 по 1941 год в Ленинграде первой в мире постоянной мастерской по обучению режиссеров в высшем учебном заведении). Рядом с ними совсем молодые К. Вогак, С. Вермель, В. Княжнин, В. Пяст, В. Лачинов, Я. Блох, А. Рыков, С. Радлов в это время и впоследствии соединяли творческие и исследовательские занятия, они не стали театроведами, но без их свежего взгляда на театр этой науки не было бы. Сильная сторона авторов журнала, собравшихся вокруг мейерхольдовской Студии – в способности рассматривать свой предмет, даже принадлежащий удаленным эпохам, из 1910-х годов, из современной культурной ситуации, в актуальном ракурсе. Широко понятая историческая типология художественных форм освобождала современный театр от довлеющей непосредственно предшествующей формы. Этот исследовательский ракурс вызывал нестандартные сопоставления и проекции. В подсознании текста жила актуальная проблематика искусства исканий первой четверти XX века.

Сейчас, через сто лет после начала выпуска журнала, темы, в нем затронутые, получили значительное развитие в гуманитарных науках. В комментариях к переиздаваемым материалам журнала мы указываем и на новые научные позиции, и на новые источники. Это естественно. Поразительно другое: проблематика, объекты и методы исследования театра, заявленные в журнале «Любовь к трем апельсинам», прошли через театральную

мысль XX века. Игровые, карнавальные теории культуры отодвинули теории мимезиса как жизнеподобия. От исследования сценических форм и приемов, от понятия об организационных художественных моделях развивалась традиция структурных исследований. Историю театра XX века невозможно представить себе без явления студийности, без феномена лаборатории. Национальные традиции искусств открылись мультикультурности. Европейская культура утратила чувство превосходства перед культурой азиатской. Актерская школа повсеместно обратилась от интуитивизма к техничности, к примату движения, ритма, музыкальности. Направление мыслей, которые высказаны в журнале «Любовь к трем апельсинам», подтвердилось историей искусства следующих десятилетий. Здесь был Мейерхольд, и здесь скопилась энергия театра будущего. Практикам сегодняшнего театра исканий журнал даст импульсы для собственных смелых мыслей.

Ирина КЛИМОВА

ПЬЕРО, КОЛОМБИНА, АРЛЕКИН И ДРУГИЕ

ЩЕРБАКОВ В.А. ПАНТОМИМЫ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Написать книгу о театре по законам театра – задача не из легких. Как минимум эти законы нужно уметь претворить в пространстве слова.

Книга Вадима Щербакова «Пантомимы серебряного века» (СПб. Изд. «Петербургский театральный журнал», 2014) мастерски «срежиссированна» по всем законам сценического действия. В ней есть сквозная интрига, неожиданные повороты сюжета, есть пролог и эпилог. Зато чего в ней нет – это длиннот и пространных рассуждений. Все сюжеты подчинены единой сверхзадаче – представить рождение и сценическую жизнь русской пантомимы серебряного века.

Книга написана замечательным языком – образным, точным, выразительным. Описания-реконструкции спектаклей сравнимы с реальным присутствием на представлениях «Шарфа Коломбины» в Доме Интермедий или «Четырех мертвецов Фьяметты» в «Кривом зеркале»,

«Слез» в Соловцовском театре Киева или «Покрывала Пьеретты» в Свободном театре, «1914» на сцене Мариинского театра или пантомимических этюдов «Вечера Студии» на Бородинской. Автор словно приподнимает над сценой занавес и позволяет увидеть, что же происходило на сценических подмостках. Когда же В. Щербаков (по его собственным словам) меняет жанр – «преображается из реконструктора в публикатора», этот, казалось бы, неожиданный поворот оказывается весьма органичным в последовательном раскрытии основной темы книги. Так, сценарий пантомимы «Подвязка Коломбины», написанный С. Эйзенштейном и С. Юткевичем и завершивший по мысли автора «роман русского театра с пантомимой» в этот период, остался на бумаге. Однако на страницах книги он представлен таким образом, что решительно не хочется верить в то, что спектакль



так и не состоялся. Опубликованная в книге серия рисунков Эйзенштейна к «Подвязке» и авторские комментарии к ним опровергают эту историческую несправедливость.

Особое обаяние книге придают удачно подобранные иллюстрации – предельно выразительные, бесконечно разнообразные, знакомые и незнакомые, но всегда точные. Заметим, что на обложке и шмуц-титулах использованы гравюры Обри Бёрдсли, сделанные им для издания «Библиотеки Пьеро» в 1896 г. Трудно было найти более подходящего персонажа для оформления книги, в которой Пьеро участник едва ли не всех пантомим.

Из множества фактов и высказываний – от общеизвестных и значительных, до малоизвестных и на первый взгляд незначительных – автор сотворил многоголосие русской пантомимы серебряного века. На страницах книги представлены эмоциональные и выразительные высказывания поэтов, писателей, критиков – О. Мандельштама, М. Томашевского, Н. Евреинова, А. Кугеля и многих других, их оригинальные и глубокие размышления об исчерпанности приемов символистского театра, о недоверии к слову, их призывы к возрождению пантомимы. Автор показывает, из чего собственно рождается русская пантомима серебряного века, в каком культурном контексте существует. Она рождается не только из отказа от слова, из кризиса отечественной драматургии, прежде всего – символистской, но в не меньшей степени из осознания режиссерским театром своей независимости от литературы, из поисков нового языка театра, суть которого – действие.

Пантомима, разнообразная и многоликая в своем сценическом воплощении, предоставлявшая возможность выразить и зафиксировать происходящее на сцене посредством движения, стала «практическим аргументом в споре театральности с литературщиной». Ее вариативность, непосредственно связана с личностями конкретных режиссеров – Вс. Мейерхольда, Н. Евреинова, А. Таирова, С. Волконского, а также С. Эйзенштейна и С. Юткевича. Особенно интересны их поиски выразительности в жанре пантомимы-мимодрамы,



Обри Бёрдсли.
Виньетка для
«Библиотеки Пьеро»

раскрытые автором на страницах книги. Так, для Мейерхольда в пантомиме важна «связь чисто пластического действия с идеей гротеска», в основе мимодрамы Таирова – принцип «эмоционального жеста», «эмоциональной формы». Автору удается подобрать точные и неожиданные определения сущности пластических решений, найденных этими режиссерами: Мейерхольд тяготел к углу, острым ракурсам, резким линиям, Таиров – к кругу, плавности, завершенности кольцеобразных движений. Различный подход к пластике, в конце концов, привел к разным жанровым доминантам – к трагифарсу в одном случае и к трагедии в другом.

Книга Вадима Щербакова «Пантомимы серебряного века» – увлекательнейшее путешествие в историю русской пантомимы. Она не оставляет сомнений, что в полемике о новом театральном языке, в поисках нового типа сценического произведения пантомима не была случайным маргиналом, незначительным эпизодом, но являлась полноправным участником этого процесса, сыграла в нем свою, особую и далеко не последнюю роль.



PRO MEMORIA

Вадим ЩЕРБАКОВ

КОНСТРУКТИВИСТСКАЯ УТОПИЯ ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

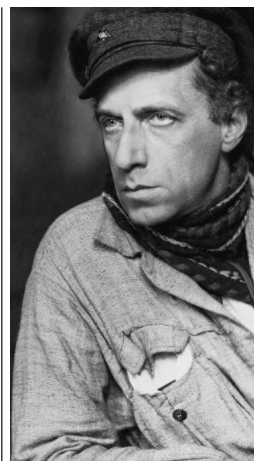
Конструктивистам любезен был язык цифр и математических знаков. Его сухая ясность представлялась адекватной тем задачам, которые поставили перед искусством художники, возмечтавшие организовывать жизнь. Одна из их концептуальных выставок недаром оказалась озаглавлена формулой: $5 \times 5 = 25$. Экспозиция пяти художников, представивших по пять работ каждый (таков смысл уравнения), заинтересовала В.Э. Мейерхольда. Конечно, он и до этого прислушивался к речам конструктивистов, приглядывался к их произведениям. В самом начале 1920-х реформатор театра прочно входит в эту компанию. И первым – важнейшим! – его ответом на лозунги конструктивистов становится биомеханика. Сопоставление означенных фактов (или, говоря алгебраически, переменных) ставит задачу поиска точной формулы театрального конструктивизма и определения места биомеханики Мейерхольда в ней.

Под театральным конструктивизмом обычно понимают опыты сотрудничества режиссуры с художниками, так или иначе связанными с этим течением в изобразительном искусстве. Иногда такие опыты открывали некоторые новые горизонты в развитии театра, влияли на изменение способа актерского существования. Чаще – являли собой примеры успешного использования модного дизайна. Сколько бы ни боролись

конструктивисты с догмой самоценного эстетического восприятия произведения искусства, их творения обладали очевидными стилистическими признаками, которые оказались способны существовать автономно от идеологических концепций. Художественные формы конструктивизма на какое-то время образовали моду – и сцена не преминула ею воспользоваться.

В своем Камерном театре А.Я. Таиров поставил более десятка спектаклей вместе с художниками, входившими в группу конструктивистов. Он умел эксплуатировать моду, умел и приспособлять новизну открытий в изобразительном искусстве к задачам собственно театральным. Таирова никак не занимала жизнестроительная идея конструктивистов. Для него театр всегда, на всех этапах его творческого пути, оставался только театром – профессиональным искусством, праздником мастерства актеров, создающих эмоционально насыщенные образы.

В отличие от Таирова, Мейерхольд крепко увлекался идеями века, впускал их в себя и вырабатывал свой творческий ответ на их вызовы. Он мог всерьез поверить, что театр является только инструментом преобразования жизни. Но даже обретя такую веру, оказывался способен находить театральнейшие решения. Недаром ему присвоили неофициальный титул Мастера – свой инструмент он знал и чувствовал досконально.



В.Э. Мейерхольд. 1920

Мейерхольдовские чтения



Мейерхольд поставил всего три конструктивистских спектакля: «Великодушный рогоносец», «Смерть Тарелкина» (оба – 1922) и «Земля дыбом» (1923). Уже в первом из них Мастер с исчерпывающей полнотой и ясностью продемонстрировал принципы работы новой сценографии. Конструкция «Рогоносца», созданная Л.С. Поповой, стала удобным «аппаратом для игры актера». Она ничего не изображала, решительно порывая с иллюзионизмом и являя собой лишь художественно организованный монтаж разновысотных площадок, мостков, лесенок, ската и вращающихся элементов. Конечно, зрители спектакля временами наделяли ее деревянный остов тем или иным образным значением. Кто-то, подчиняясь сюжету фарса Фернана Кроммелинка, видел в ней намек на мельницу, а для С.М. Третьякова она стала «лесами строящегося мира»¹ и подчеркнула таким образом современность нового театрального искусства, его созвучие «переживаемому моменту».

Это обстоятельство, явно противоречившее декларациям авторов спектакля, даже заставляло исследователей прибегать к разного рода извиняющим построениям. Подобная «изобразительность» проникла, мол, контрабандой, против воли сценографа и режиссера как следствие изначальной художественности их мышления и пр. На самом деле тут работало вовсе не подсознание создателей спектакля, а фундаментальное свойство театральной игры. Тадеуш Кантор, размышляя о конструктивизме, замечательно точно сформулировал его сценическую «сверхзадачу»:

художник стремился создать материального партнера для лицедеев, выпустить на подмостки еще одного актера, способного к собственному действию². А любое – самое формальное, техническое и «беспредметное» – действие на театральной площадке неизбежно наделяется зрителем каким-то образным содержанием. Нечто подобное, разумеется, происходит и при восприятии иных видов искусства: слушая музыку, разглядывая орнамент или абстрактную живопись, мы часто ищем (и находим!) некоторые сюжеты. Однако сочетание конкретности совершаемого живым, материальным

¹ См.: Третьяков С. «Великодушный рогоносец». // «Зрелища», 1922, № 8, с. 12.

² См.: Осиньский З. Традиции Мейерхольда в Польше (после 1945 г.): Ежи Гротовский, Ежи Яроцкий, Тадеуш Кантор. // «Вопросы театра», 2012, № 3–4. С. 288–289.

И. Маалис.
Мейерхольд. Шарж.
1922



Pro memoria

актером действия с условным, искусственно организованным пространством для игры властно диктует (а не просто позволяет) поиски образных смыслов.

Замечательно сработал в «Рогоносце» и принцип отказа от индивидуального, персонажного костюма. Серо-голубая холщовая прозодежда актера, в которую были облачены все лицедеи, имела лишь гендерную вариативность – женщинам полагались юбки вместо штанов. Это невиданное сочетание клеша и галифе, выполняющая функцию рабочей спецовки, которую надевают все уважающие собственный труд мастера, своими необычайными формами рождало приятные футуристические мысли о прекрасном будущем советской индустрии. Единообразие прозодежды как нельзя лучше подчеркивало и коллективистский пафос спектакля. Ватага мускулистых молодых людей красиво и четко работала общее дело, заставляя зрителей верить в скорое рождение нового мира.

Стало быть, конструктивистские творения Мейерхольда воплотили многие максимы, декларированные идеологами этого движения. К сказанному стоит добавить еще и то, что все три спектакля решительно разрывали связь с итальянской сценой-коробкой. Они вообще были независимы от специально оборудованного театрального помещения. Их конструкции могли быть установлены где угодно – хоть на городской площади, под открытым небом. Сценическое искусство откровенно демонстрировало свое желание войти в гуцу городской жизни, организовать ее, представив выразительные формы

для воплощения человеческих эмоций.

Единственным, пожалуй, требованием конструктивистской догмы, которому в полной мере не смогли соответствовать эти спектакли, оказался принцип отказа от профессионального актерства. Глядя на мастерство, с каким мейерхольдовские лицедеи выполняли задания режиссера, трудно было поверить, что подобных высот театрального развития смогут в скором времени достичь советские пролетарии. Кое-какую лазейку для теоретической мысли оставляла, правда, молодость исполнитель. Ведь кроме И.В. Ильинского и М.И. Бабановой, уже примеченных ранее московскими театрами, все остальные были еще вчера неведомыми иксами и игреками. Не окончившие курса студенты ГВЫТМа всего за пару семестров овладели редкими даже для театрально изобильной Москвы того времени умениями! Этот факт давал возможность пропагандистам «производственного» искусства взглянуть с надеждой на мейерхольдовский педагогический метод – на биомеханику.

В области живописи у идеологов конструктивизма все выглядело гладко и логично. Эстетическая самоценность картины канула в прошлое. Художник не должен ничего изображать. Он уходит от мольберта и направляется к машине, чтобы с помощью вкуса и умения организовывать новый быт, придавать различным его проявлениям целесообразные формы. Подвергая остракизму станковое искусство, конструктивизм вовсе не отрицал необходимость существования профессионального художника. Уничтожалось лишь



Показ биомеханики на
«Рабочем гулянии»
29 июня 1924 г.

слово, скомпрометированное тысяче-летним обслуживанием власти и денежного мешка. Но само по себе значение мастера пластических форм всячески подчеркивалось.

Отнюдь не так гладко обстояло дело с конструктивистской концепцией театра. Традиционная ситуация, когда горстка профессионалов представляет нечто перед пассивно сидящей в темноте толпой зрителей, признавалась устаревшей и даже классово неприемлемой. Будущее принадлежит свободной игре трудящихся! Увлеченные научным подходом к «надстроечным» проблемам, конструктивисты вооружаются теорией условных или сочетанных рефлексов, почерпнутой в трудах И.П. Павлова и В.М. Бехтерева. Жизнь индивидуумов и коллективов сопровождается периодическими накоплениями психического напряжения с последующей его эмоциональной разрядкой («в условиях коммунистической работы создается иная производительная среда, в которой возникнут новые системы разряджений, как самого

коллектива, так и отдельных человеческих личностей»³). Испытывает пролетарий, скажем, гнев от происков мирового империализма. Или, напротив, – ликование по поводу того, что живет он в единственной в мире стране победившего истинного мировоззрения. Постепенно чувства эти крепнут, пока не случается спонтанный их выброс в некую игру, порицающую либо воспевающую сообразный источник эмоционального напряжения.

Забавно, что чаще всего в подобных теоретических построениях фигурирует именно чувство ликования. До действенного обожания вождей в начале 1920-х додуматься еще не успели, но истина о лучшем обществе на Земле уже крепко засела в сознании. Поэтому советский рабочий и мог в свободное от станка время исключительно ликовать!

Итак, место профессионального театра должны были занять массовые действия трудящихся. Исходя из того, что художник есть специалист по производству интеллектуальных ценностей в области

³ Ган А. Борьба за «массовое действие». // О театре. Сб. статей. Тверь, 1922, [без указ.изд.]. С. 73.

Pro memoria

чувства, идеологи новой культуры легко находили в ней место для режиссера. Он трактовался как организатор зрелищ – «конструктором массового действия» именовал себя А.М. Ган (автор манифеста «Конструктивизм»), а близкий к новому движению теоретик Пролеткульта Б.И. Арватов утверждал: «...надо режиссера превратить в церемониймейстера труда и быта»⁴. Но кем будет исполнитель, участник игры?

Вот тут и начинается самое интересное. «Производственная» модель зрелищного искусства будущего решительно прокламировала пролетарскую самостоятельность. Чтобы стать реальной – не отражающей жизнь, а делающей, творящей ее – конструктивистская игра должна «...актера, то есть спеца по эстетическому действию, превратить в квалифицированного человека просто, то есть социально-действующую личность гармонического типа»⁵. Стоит отметить эту характерную замену эстетического социальным, признающую художественным только общественно значимое!

И все-таки главным в процитированном пассаже остается уверенность в грядущем явлении нового человека, способного умело воплощать свои эмоции в убедительные и яркие зрелищные формы. Конечно, подобную гармоническую личность еще следует создать. Директор Центрального института труда, поэт-конструктивист А.К. Гастев призывал:

*«Будем же строиться!
Человечество научилось обрабатывать вещи.
Наступила пора
Тщательной обработки
человека»⁶.*

Задача подобной «тщательной обработки» породила в среде радикальных деятелей искусств множество увлечений. Кто-то делал ставку на театрализацию физкультуры, иные на внесение элемента художественности во всеобщее воинское обучение (Всевобуч) или на внедрение тейлоризма в организацию труда. Биомеханика, казалось, была способна объединить всех, поскольку в ней присутствовала каждая из этих задач. Базой для нее служило спортивное развитие мускулатуры и быстроты реакций; ее упражнения оттачивали и доводили до совершенства движения нападения и защиты; по уверениям Мейерхольда – она была основана в том числе и на принципах Фредерика Тейлора, помогая лицедею разумно расходовать силу и энергию в процессе выполнения режиссерских заданий. Недаром Арватов в статье 1922 г. буквально воспел это чудо конструктивистского театра: «Будучи построена на целесообразной экономике движения и на психо-физических законах человеческого организма, биомеханика впервые в мировой истории пробует учить тому, чему должен учиться каждый человек, если он хочет быть квалифицированным членом общества. Биомеханика есть поэтому первый действительный прыжок из театра в жизнь. В биомеханике мы получаем, наконец, стык между организацией в искусстве и организацией в жизни»⁷.

Со своей стороны Мейерхольд тоже делал решительные декларации в сторону «производственной» теории. Роман Мастера с конструктивизмом в 1922 г. был очень гармоничен. Можно сказать, что Мейерхольда всегда увлекали

⁴ Арватов Б. *Театр как производство // О театре. Сб. статей. С. 115.*

⁵ Там же.

⁶ Цит. по: Сидорина Е. *Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995 [без указ. изд.]. С. 79.*

⁷ Арватов Б. *Театр как производство // О театре. Сб. статей. С. 120.*

Мейерхольдовские чтения

жизнестроительные концепции искусства. Могучее нежелание русского человека подчиниться медленному ходу эволюционно-го развития действительности владело им вполне отчетливо. «Большевиضانствующий гимназист» (так назовет его М.А. Чехов⁸), он страстно включался в преодоление косной материи и во времена символистского «двоемирия», и в эпоху «Театрального Октября».

Опыт спектакля-митинга, монументальной революционной пропаганды средствами сценического искусства, явленный режиссером в Театре РСФСР-I, казался успешным и убедительным. Однако власть закрыла этот театр, лишила Мейерхольда сцены, а значит – возможности служить ей своим умением ставить «зрелища необычайные». И сделал это не царизм, не буржуазный «денежный мешок», но та самая большевистская власть, которую он радостно признал, искренне уверовав в ее идеалы! Тут было о чем задуматься.

Мейерхольд доверял партийным вождям – закрытие своего театра он, видимо, воспринял как доказательство того, что новое профессиональное сценическое искусство стране Советов без надобности. Это было, казалось, прямое указание – большевики сохраняют театры-музеи, но в структуре будущей пролетарской культуры предполагают иные формы существования лицедейства. И тогда конструктивистские идеи жизнестроительного искусства подсказали выход из тупика. Раз художник должен действительно включиться в процесс создания нового гармонического человека, то Мейерхольд сотворит метод его театрального воспитания.

«Вестник театра» в номере от 22 февраля 1921 г. оповещает читателей, что под руководством Мейерхольда вскоре откроется театральный техникум. Стоит обратить внимание на индустриальный характер наименования мейерхольдовской школы – не студия, не академия, не институт даже, а именно техникум. Программа его будет состоять – в числе прочего – из «лабораторных и музейно-демонстративных работ над конкретным материалом, выявляющим трудовую природу театрального искусства». Новое учебное заведение призвано способствовать образованию «самодеятельных ассоциаций учащихся, выполняющих заказы в области мастерства сценических постановок, для перехода к непосредственному участию в производственной жизни общества». На последнем этапе обучения в техникуме подмастерьям предстоит освоить следующие дисциплины: «художественное оформление трудовых процессов в связи с организационной наукой. Методика упрощенных постановок и народных празднеств»⁹.

К моменту открытия (сентябрь 1921 г.) школа Мейерхольда из техникума превратилась в Мастерские – сначала она называлась ГВЫРМ (Государственные высшие режиссерские мастерские). Затем, с появлением актерского класса, мастерские стали театральными – аббревиатура названия преобразовалась в ГВЫТМ. Это вовсе не означало, что Мейерхольд отказывается от инженерно-технологического подхода к проблемам лицедейского воспитания. Просто для него более важным, на мой взгляд, оказалось продекларировать близость к ВХУТЕМАСу и конструктивистам.

⁸ См.: Чехов М. М., «Искусство», 1995, т. 2. С. 364.

⁹ Театральный техникум // «Вестник театра», 1921, 22 февраля, № 83–84.

Pro memoria



Параллельно с организацией собственных мастерских В.Э. Мейерхольд принимает активное участие еще в одном показательном деле. На заседании Высшего совета физической культуры он выступает с докладом об общей программе производимых под его руководством работ по театрализации массового спорта и о полученных им результатах. «В.Э. Мейерхольд, – сообщается в газетном отчете, – исходит из проблемы современного театра и “падения театральной культуры”. Идеология его заключается в освобождении драматического действия от “душной атмосферы кулис и сценических коробок” и выявления новой массовой театральной культуры, к которой тянется “новый человек”. Мейерхольд отчасти связывает проблему современного театра с поворотом экономической политики, при которой махровым букетом расцвели вновь фарс и оперетта. Он полагает, что

закрытые театры отживают свой век, возрождение же театральной культуры мыслит не на подмостках профессионального театра, а на территории Всевобуча»¹⁰.

И в Мастерских, и на попроще Н.И. Подвойского (руководитель Высшего совета по физической культуре, инициатор военного обучения российских граждан) главным педагогическим методом Мейерхольда была биомеханика. Исходя из того, что театральное творчество есть создание «пластических форм в пространстве», Мастер разработал комплекс упражнений. Они являли собой маленькие спектакли, имевшие простые сюжеты, и были составлены из выразительных ракурсов человеческого тела, которые чередовались в сложном ритме. От традиционных этюдов на сценическое движение мейерхольдовские упражнения отличались принципиально. Прежде всего тем, что не ставили никакой актерской задачи. При их исполнении не надо было ничего играть.

Рассчитанные на ситуацию показа – то есть, на потенциального зрителя, они требовали от исполнителя лишь максимально совершенного овладения их формой и метром. Однако производили на публику впечатление мастерской лицедейской игры!

Здесь снова работал закон театрального действия: правильно выстроенная и энергично исполненная последовательность движений с неизбежностью провоцирует рождение спектакля в сознании зрителя. Публика сама достраивает образы, сама насыщает их смыслами, сама складывает мелодию из форм ловко сочиненной пластической гаммы.

Н.И. Подвойский.
Автолитография
Ю.К. Арцыбушева

¹⁰ Тефизкульт // «Экран», 1921,
16–18 декабря, № 15. С. 7.

Мейерхольдовские чтения

Для конструктивистских задач по массовому воспитанию театрально грамотной личности мейерхольдовский метод казался, видимо, бесценным. Он демонстрировал, что нет нужды развивать в гражданах специфически актерские свойства и умения. Для грядущего массового действия трудящихся надлежит всего только снабдить таковых набором тщательно разработанных пространственных форм. И (как шутил почти на эту тему М.А. Булгаков) Шариков разовьется в очень высокую психическую личность!

Пластическую лексику упражнений и их сюжеты Мейерхольд взял из собственного опыта предыдущего периода. Исследуя природу и выразительные возможности гротеска в своей питерской Студии, режиссер оттачивал пантомимы, в которых стреляли из луков, играли в «лошадки», сталкивали ногой «коленипреклоненную фигуру» и резали друг друга кинжалами. Вместе с пользой от шлифовки пространственных форм работа в Студии принесла Мейерхольду понимание гротеска как монтажа несоединимых крайностей. Такой монтаж переводит драматический конфликт – суть театрального действия – внутрь художественного образа. Еще до всяких столкновений гротескного персонажа с другими масками он уже несет в себе конфликт, а значит – становится интересен зрителю. Такой монтаж обнажает необычные связи между сопоставленными крайностями и служит обострению парадокса, положенного в основу художественного образа. Более того, гротеск и есть пластическая форма логического парадокса, его зримое и чувственно воспринимаемое воплощение.

Размышляя о биомеханике в своем «Словаре театральной антропологии» Эудженио Барба предлагает увидеть в ней новое название того, что раньше называлось гротеском¹¹. Я бы предпочел считать ее следующей, высшей ступенью развития мейерхольдовского гротеска. Уже в дореволюционных творениях режиссера эта причудливая манера прорывалась временами в категорию стиля, становясь особым способом монтажного выражения мира. В 1920-е годы она превращается в метод парадоксального театра.

В пластических формах упражнений проведен тот же принцип монтажа, что и в гротескных пантомимах Студии. Удалены лишь знаки гротеска. Тут также присутствует перевод конфликта в тело актера. Только теперь монтируются не свойства образа, а разнонаправленные энергии: правая рука борется с левой ногой, локоть с ухом, лоб с пальцем... И все они сразу – с законами гравитации.

Биомеханика являет собой экстракт театральнойности, становится итогом мейерхольдового изучения законов выразительного движения. Каждая пространственная форма есть иероглиф, имеющий свой набор смыслов. Биомеханика – отбор наиболее конфликтных, самоигральных (а значит и действенных!) иероглифов.

Конструктивистский контекст этой статьи заставляет, впрочем, отставить в сторону специфически театральные открытия биомеханики. Они будут работать в спектаклях Мастера, сформируют уникальные умения актеров его труппы, проникнут стараниями учеников в теорию и практику кинематографа. Здесь же стоит вернуться в круг

¹¹ См.: Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. М., «Артист. Режиссер. Театр», 2010. Сс. 52–54.

Ректор Гитиса



идей жизнестроения, владевших Мейерхольдом в 1922 г.

Поэт-конструктивист, ректор ГВЫТМа И.А. Аксенов писал, размышляя о будущем самостоятельности масс: «Чем же будет играть лицедей пролетариата? Ответ понятен, надо только уточнить его: орудиями *индустриального* производства – это пока единственное, что можно утверждать с уверенностью, остальное только гадательно. Во всяком случае простой пантомимы людей, размахивающих клещами и зубилом перед фрезерным станком недостаточно: лицедейство требует элементов, обрабатывающих чувства аудитории посредством воздействия на коллективное внимание аудитории, напряжение которого поддерживается ритмическим разнообразием указанных элементов»¹².

Не буду обсуждать странную теорию о том, что классы играют в театре присущими им средствами производства, смеха ради низведенными автором до инструментов труда. Воображаемая индустриальная пантомима, полученная в результате этой операции, нужна Аксенову, кажется, только для

указания на обрабатывающую чувства природу лицедейства. Интересно, было бы ему так же весело наблюдать процесс тщательной шлифовки напильником грубой заготовки, скажем, любви, которую пролетарский лицедей превращает в блестящую шестеренку, способную бесперебойно трудиться в повседневном быту?

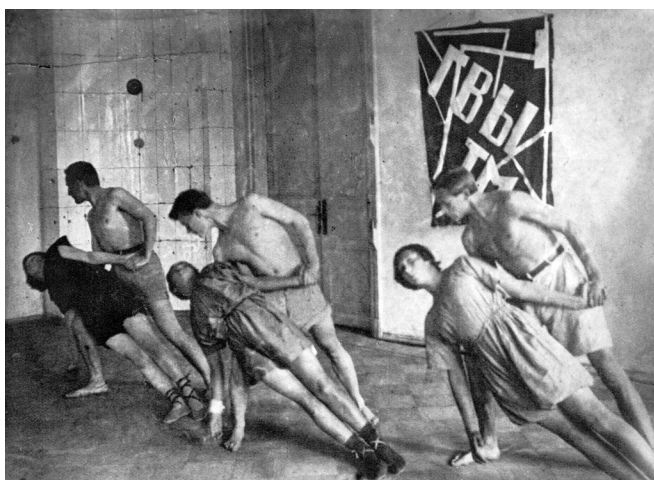
Во всяком случае, биомеханическая работа с воображаемыми допотопными орудиями убийства (камень, лук, кинжал) желанна остричь у Аксенова, сколь известно, не вызывала. Может быть благодаря тому, что ее формы обладали рафинированной условностью. Ведь сюжеты упражнений по биомеханике уже в момент их изобретения воспринимались современниками как архаические. Однако именно сочетание конкретности движений с их иероглифической способностью вбирать в себя сложные смыслы делало биомеханику столь завораживающим зрелищем для москвичей 1922 г.

Впечатляла и риторика биомеханики, те теоретические положения, которые оглашали Мастер и его

И.А. Аксенов.
Шарж П. Галаджева.
1922

¹²Аксенов И.А. *Театр в дороге.* // *О театре. Сб. статей, С.с. 84–85.*

Занятие биомехаников
в ГВЫТМе. 1922



Мейерхольдовские чтения

ученики. Тело человека – машина, мозг – машинист. Упражнения помогают учащемуся рационально организовать свой телесный инструмент и предоставляют в его распоряжение исчерпывающий набор форм для разыгрывания любого театрального сюжета. Предельная выразительность биомеханических движений позволяет лицедею добиваться максимальной эффективности художественного воздействия при минимуме затрат психофизической энергии. Тренаж воспитывает того самого тейлорогастевского «скоростного человека», который способен радикально повысить производительность своего труда в любой области.

Посреди разрухи и тотального дефицита всего, что необходимо для жизни, эти речи звучали бодро, открывали горизонты развития. Их инженерная лексика, казалось, приближала эру грядущей индустриализации, распахивала двери в прекрасное царство радостного труда.

Собственно театральный аспект биомеханики представляется Мейерхольду в этот период обстоятельством служебным. Досконально изученное им сценическое искусство выступает преимущественно как проводник, как помощник на пути к новой организации жизни. Поставленные спектакли видятся Мастеру лишь промежуточными итогами лабораторных работ, эскизами тех будущих театрализованных празднеств, которые смогут рождаться в каких угодно пространствах – в цехах заводов, на строительных площадках, в парках, на стадионах, в городской среде... Главной задачей его деятельности становится утверждение биомеханического

метода воспитания новых совершенных людей. Эта цель вполне отчетливо звучит в мейерхольдовских документах тех лет.

Уже после премьеры «Великодушного рогоносца» (25 апреля 1922 г.) предполагалось объединение Театра актера, под маркой которого давался спектакль, с Мастерской В.Э. Мейерхольда.

В проекте объявления об этом событии, составленном, видимо, для периодической печати, говорится, что «формы игры участников Театра Актера» являются «свободным проявлением одаренности и тренировки современного человека»¹³.

12 июня 1922 г. в Малом зале Консерватории состоялся знаменитый доклад Мастера «Актер будущего и биомеханика». В его изложении, опубликованном журналом «Эрмитаж», читаем:

«Труд должен сделаться легким, приятным и непрерывным, а искусство должно быть использовано новым классом, как нечто существенно необходимое, помогающее трудовым процессам рабочего, а не только как развлечение: придется *изменить не только формы* нашего творчества, *но и метод*. [...]

Работа актера в трудовом обществе будет рассматриваться как продукция, необходимая для правильной организации труда всех граждан.

Но в трудовых процессах важно не только правильно распределить время отдыха, *но необходимо отыскать такие движения в работе*, при которых бы максимально использовалось все рабочее время. Рассматривая работу опытного рабочего, мы отмечаем в его движениях: 1) отсутствие лишних непроизводительных движений,

¹³ См.: Объявление об объединении Театра Актера и Вольной Мастерской В.Э. Мейерхольда. РГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 16, л. 3.

Pro memoria

DM

2) ритмичность, 3) правильное нахождение центра тяжести своего тела, 4) устойчивость. Движения, построенные на этих основаниях, отличаются «дансантичностью», процесс работы опытного рабочего всегда напоминает танец, здесь работа становится на грань искусства: зрелище правильно работающего человека доставляет известное удовольствие. [...]

Конструктивизм потребовал от художника, чтобы он стал и инженером. Искусство должно базироваться на научных основаниях, все творчество художника должно быть сознательным. Искусство актера заключается в организации своего материала, то есть в умении правильно использовать выразительные средства своего тела»¹⁴.

Корреспондент «Театральной Москвы» добавляет к изложенному в «Эрмитаже» еще один – важнейший! – пассаж из выступления Мейерхольда: «актер будет и сам нести труд рабочего, а в свободные часы показывать свое мастерство таким же, как он сам, рабочим. Получится чудесная непрерывность труда...»¹⁵

То есть – самостоятельное существование лицейской профессии допускается Мейерхольдом только как временная реалья. При всей пользе, приносимой спецом-актером, его деятельность должна быть ограничена неким переходным периодом. А грядущим идеалом – в полном соответствии с концепциями конструктивизма – явится самостоятельная игра рабочих масс.

Более развернуто скажет об этом идеале в своей статье студентка ГВЫТМа З.Н. Райх: «Массовое действие становится не мечтой – ковром-самолетом, а актуальной действительностью. Ковер-самолет,

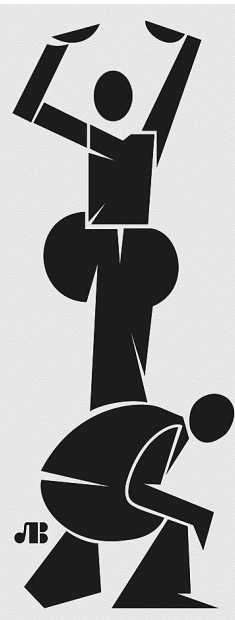
превращенный человечеством через труд свой из сказки в изумительную действительность – аэроплан, перестал быть чудом из сказки. Так через биомеханику о массовом действе не придется мечтать, теоретизировать и делать плохие опыты – мы знаем: через пять, шесть лет увидим такие празднества театрального порядка, что глубоко постигнем радость бытия. Трудовые процессы, озаренные знанием законов биомеханики, будут превращены в тот здоровый труд-искусство, труд-радость, к чему так стремятся трудящиеся всех стран»¹⁶.

В сентябре 1922 г. Мейерхольд отдыхал в Ялте. Местные деятели театра попросили его прочесть лекцию о современном сценическом искусстве. Сохранились подготовительные заметки Мастера к этому выступлению. В мейерхольдовских тезисах московские театры присутствуют мало – только как перечень того, каким не должно быть современное искусство, того, что уже умерло или испускает дух. Кроме свалки названий для отрицательных примеров, больше ничего. Положительная же программа составлена из неожиданных и весьма далеких от театра реалий. Не откажу себе в удовольствии привести эти записи с некоторыми сокращениями:

«[...] Усовершенствование летающих способностей птицы. Медленность усовершенствования человеческой природы. [...]

Первые летающие насекомые, возникшие в древнейшие геологические эпохи (начало их относится к Палеозойской эре, к Девонскому периоду).

В конце следующего за ним каменноугольного периода поднялся



В.В. Люце.
Упражнения по
биомеханике. 1922

¹⁴ Федоров В. Актер будущего. Доклад Вс.Мейерхольда в Малом зале Консерватории // «Эрмитаж», 20–26 июня 1922, № 6. С. 10–11.

¹⁵ Актер будущего и биомеханика // «Театральная Москва», 1922, № 45, 20–25 июня. С. 10.

¹⁶ Райх [З.Н. Райх]. Нас восемьдесят // «Эрмитаж» № 7, 27–30 июня, 1–3 июля 1922 г.

грузно на воздух первый тяжеловесный, неуклюжий, зубастый птеродактиль. С тех пор прошло около ста пятидесяти миллионов лет. Природа нескончаемым рядом последовательных опытов трудится над усовершенствованием этого чудовища.

В последовавшую за тем Мезозойскую эру, в конце Триасового периода возникают более совершенные и более близкие к современным видам формы. Так, знаменитый отпечаток археоптерикса, хранящийся в Берлине, уже показывает, насколько природа усовершенствовала первобытного чудовищного птеродактиля.

[...] В Соединенных Штатах имелось автомобилей и ежегодно производилось: 1900 [год] – [имелось] 13 524, [ежегодно производилось] – около 5 000; 1918 – 444 349 – 178 557; 1920 – 9 118 000 – 2 200 000, теперь – 10 мил. – 2 ½ мил.

Столь процветающая индустрия создана была в течение последних 25 лет. (Особенно в железо-стальной и строительной промышленности.)

Если сравнить археоптерикса (летающее чудовище Мезозойской эры) более позднего периода с тяжеловесным, неуклюжим, зубастым птеродактилем каменноугольного периода, периода ранней Мезозойской эры, мы увидим, что понадобилось около 150 миллионов лет для того, чтобы природа в нескончаемом ряде последовательных опытов неустанным трудом работала над усовершенствованием надземного летающего животного (от летающих насекомых Палеозойской эры до археоптерикса Мезозойской эры какая эволюция)»¹⁷.

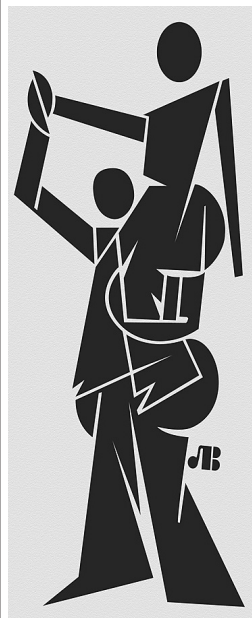
Загадочную логику оратора не так уж сложно раскрыть, если иметь в виду приверженность Мейерхольда конструктивистским взглядам на задачи искусства. Экскурсы в палеозоологию понадобились ему, скорее всего, для того, чтобы показать черепашую поступь нормально идущей эволюции. Сотни миллионов лет «доисторическая» плоть вырабатывала живой механизм для полета. Затем природа медленно – через тьмы тем поколений – усовершенствовала неуклюжего птеродактиля до первоптицы, воздухоплавательная машина которой уже сопоставима по сложности и эффективности с новейшими моторами.

Построенное на началах свободы американское общество невиданными в Европе темпами индустриализируется. Там создается механизированная цивилизация, способная производить огромное количество машин, которые облегчают ручной труд.

Октябрьская революция создала страну новой свободы – единственное в мире государство, развивающееся по научному плану. Советское общество сумеет ускорить процессы, на которые у природы уходили сотни миллионов лет. Пришпорив «клячу истории», оно наладит массовое производство нового человека.

Этот человек сам будет прекрасно отлаженной машиной, которая неизбежно сможет утратить нос американским капиталистам. Они нас – моторами, мы их – людьми!

Что таковы были смыслы ялтинской лекции, доказывается многими другими словами Мейерхольда этого времени. Приведу самые, пожалуй, яркие. После возвращения в Москву, выступая на



¹⁷ РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед.хр. 493, лл.4–10 об.

Pro memoria

открытии Театрального института, образованного путем слияния нескольких авторских мастерских, он объяснил в предельно ясных выражениях цель своей конструктивистской педагогики: «ГИТИС – театральная ВУЗ новой формации – создает в своих стенах нового актера-человека. Вместо теории переживания и нутра, ведущих вследствие того, что они основаны на незнании конструкции человеческого тела к психологическим надрывам, воспитывая актера на точных науках, развивающих и тренирующих интеллект, с одной стороны, и путем спортивной и биомеханической тренировки, с другой, – ГИТИС создает образец организованного человека, который достойно может служить цели того, что называется театром – цели организации масс: социальной демонстрации идеально организованных человеческих организмов»¹⁸.

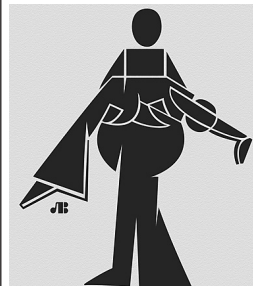
Биомеханика – утверждает Мейерхольд – учит уменью превращать хаос в упорядоченный космос. С ее помощью новый человек сможет управлять своим телом, что с неизбежностью даст ему власть и над эмоциями, чувствами, психикой. Биомеханика позволяет правильно организовать все виды материи, а значит – рационализировать их, очистить от темных страстей и уродства. Пока этот метод преподается только в театральной школе – воспитанный ею актер станет примером гармонической личности. Но победная поступь конструктивистского подхода к действительности неизбежно вызовет и массовое производство нового человека. Вот истинные задачи искусства, вот чего Мастер ждет от внедрения биомеханики в жизнь!

В своем движении друг к другу конструктивисты и Мейерхольд прошли равные отрезки пути. Таким образом, формула взаимоотношений между театральным конструктивизмом (ТК) и биомеханикой Мейерхольда (БМ) будет являть собой аккуратное тождество: $TK = BM$.

Что и требовалось определить.

Перелом в восприятии Мейерхольдом жизненных целей искусства случается в 1924 г., когда на карте Москвы появляется новый театр с клоунским названием ТИМ. Театр открывается спектаклем «Лес» – балаганным, лирическим и патетическим. Посмотревший его П.А. Марков заговорил о внезапном появлении в столице «Шекспирова театра российской современности»¹⁹. Интерес самой широкой публики к этому в высшей степени профессиональному спектаклю был столь велик и постоянен (вплоть до закрытия театра он не сходил со сцены и выдержал около 1300 представлений), что после выпуска «Леса» Мейерхольд навсегда забывает о конструктивистском взгляде на искусство.

А биомеханика остается как тренаж, как способ обучения и метод парадоксального построения образа. Остаются и творческие связи с самыми разными конструктивистами – от А.М. Родченко до И.Л. Сельвинского. Остается ясно различимая печать стиля, созданного пластическими открытиями конструктивистов. Она видна в зримых образах жизни Театра им. Мейерхольда – в афишах, сценографии, макетах его печатной продукции.



¹⁸ *Био-механика. Из беседы с лаборантами Вс.Мейерхольда. // «Зрелища», 1922, 31 октября – 5 ноября, № 10.*

¹⁹ *См.: Марков П.А. О театре. М., «Искусство», 1976, т. 3. С. 143.*



Олег ФЕЛЬДМАН

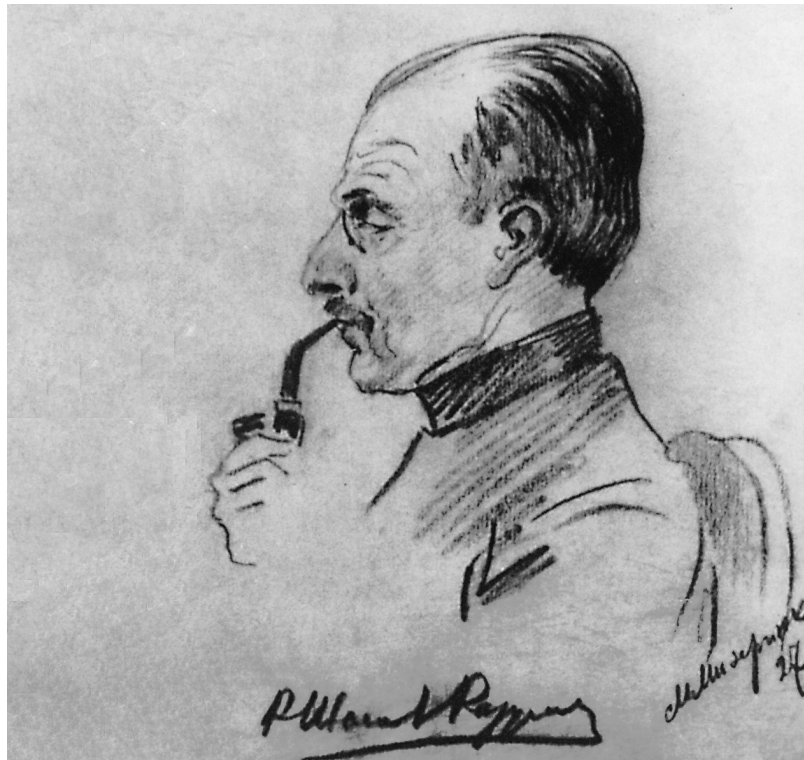
«ВОЗБУЖДЕНИЕ ГОРЬКОГО ЧУВСТВА, А ОТНЮДЬ НЕ ВЕСЕЛОНРАВИА...»

ИЗ НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫХ ЗАМЫСЛОВ МЕЙЕРХОЛЬДА:
ИВАНОВ-РАЗУМНИК ИНСЦЕНИРУЕТ САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

В планы В.Э. Мейерхольда мысль об обращении к «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина в инсценировке Иванова-Разумника вошла в 1926 году, в период репетиций гоголевского «Ревизора».

Мейерхольд и Иванов-Разумник (таков был, как известно, псевдоним Разумника Васильевича Иванова) были давно и хорошо знакомы. В книге воспоминаний «Тюрьмы и

ссылки» Иванов-Разумник рассказал, как в 1918 году руководитель петроградского Театрального отдела (ТЕО) Мейерхольд вовлек его в секции ТЕО, а в 1919 году упорно добивался его освобождения при его аресте Чрезвычайной комиссией¹. Оба они в тот период были среди членов-учредителей петроградской Вольной философской ассоциации (Вольфилы).



¹ Иванов-Разумник был арестован в ночь на 14 февраля 1919 года; Мейерхольд, узнав об этом на следующее утро, «пришёл в негодование и немедленно же принял со свойственной ему энергией самое деятельное участие во всей этой истории: стал звонить в разные высокие места по телефону, куда-то сам ездил». Убедившись, что Иванов-Разумник отправлен с конвоем в Москву, Мейерхольд выдал его жене В.Н. Ивановой «специальную бумагу, что она командирована в Москву по делам ТЕО», «дал ей указание, к кому в Москве надо обратиться, сам немедленно написал в Москву ряд писем» (Иванов-Разумник. Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. Составление, вступительная статья В.Г. Белоуса. М., 2000. С. 134).

Иванов-Разумник.
Рисунок
М.Я. Мизернюка. 1927

Pro memoria

Линия их контактов в середине 1920-х годов просматривается в неполно уцелевшей переписке (письма Мейерхольда Иванову-Разумнику, очевидно, утрачены). В 1924 году Иванов-Разумник знакомил Мейерхольда со своим переводом аристофановского «Богатства», полагая, что Мейерхольд может «придать новую жизнь этой неумирающей, впрочем, вещи»². В начале 1926 года Мейерхольд и З.Н. Райх предлагали ленинградцу Иванову-Разумнику прочесть несколько лекций в московском Гэктемасе о театре символистов³. (Иванов-Разумник был знаком с З.Н. Райх по редакции петроградской газеты «Дело народа», где в 1917 году она служила секретарем-машинисткой, а он заведовал литературным отделом, и где он познакомил ее с С.А. Есениным, ставшим ее первым мужем⁴.) Побывав в Москве в апреле 1926 года, Иванов-Разумник видел черновую репетицию двух актов «Ревизора»⁵. Тогда он, очевидно, и предложил инсценировать «Историю одного города».

Несвязанный официальными обязательствами с ГостИМом, он в середине ноября 1926 года переслал Мейерхольду «с оказией» два первые акта инсценировки, а месяц спустя, 16 декабря, выслал бандеролью ее окончание⁶.

Репертуарные предположения Мейерхольда, после «Ревизора» уже работавшего над «Горем уму», включали в тот сезон лишь одну завершённую пьесу – «Хочу ребенка» С.М. Третьякова, на ее основе Мейерхольд предполагал разработать форму спектакля – дискуссии, вовлекающей зрителей в свой ход. В остальном он ждал еще ненаписанные пьесы, обещанные авторами, – Андрей

Белый инсценировал для него роман «Москва», Н.Р. Эрдман начинал «Самоубийцу», В.В. Маяковский обещал (но не начинал писать) «Комедию с убийством». В этот ряд вставала проектируемая «История одного города». Столь несхожие замыслы объединяло владевшее Мейерхольдом ощущение множественности возможностей театрального искусства, ждавших осуществления.

В разгар долгой полемики, вызванной «Ревизором» и продолжившейся при появлении «Горя уму», новизну подхода Мейерхольда к классике дальновидно оценил А.В. Луначарский. Он признавал, что современные театральные искания не должны ограничиваться определенными формами бытового и публицистического театра и что Мейерхольд с чуткостью большого художника вступает «на путь огромных проблем» и поднимается «до общечеловеческих высот»⁷. Старые лозунги наполнялись для Мейерхольда новым смыслом – задачу «Театрального Октября» он видел теперь в утверждении высокого мастерства и в масштабности создаваемых обобщений. Его работа над «Ревизором» и «Горем уму» становилась погружением в субъективные творческие миры Гоголя и Грибоедова, воспринимаемые как общезначимые историко-культурные мифы. Мейерхольд искал непреходящий смысл духовного опыта Гоголя и Грибоедова (хотя эти спектакли одними могли восприниматься как холодный приговор безвозвратному прошлому, а другие искали – ищут в них до сих пор и находят – вызывающе грозные оценки ситуации второй половины 1920-х годов).

² Письма Иванова-Разумника Мейерхольду публикуются ниже. См. письмо 1.

³ См. письмо Иванова-Разумника Андрею Белому от 18 марта 1926 г. в кн.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. Публикация, вступительная статья и комментарии А.В. Лаврова и Джона Мальмстада. СПб., 1998. С.344. Письма, вошедшие в эту книгу, и комментарии к ним раскрывают многие обстоятельства, определившие судьбу инсценировки Иванова-Разумника; систематизируя сведения о ней, комментаторы пишут: «Текст этого варианта инсценировки нам неизвестен» (там же, с. 414).

⁴ См.: Карохин А.Ф. Иванов-Разумник и Есенин // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре. [Вып. 1.] СПб., 1996. С.83.

⁵ См. письмо 2.

⁶ См. письма 2 и 3.

⁷ См.: Красная газета. Веч. вып. 10 сентября 1928 г.

Иванов-Разумник надеялся, что метод работы Мейерхольда над «Историей одного города» будет тем же, каким он был в «Ревизоре», где Мейерхольд свободно использовал «всего Гоголя, но без отсебятин»⁸.

Сделанная им инсценировка в ее очевидных достоинствах и недостатках – замечательное свидетельство того, как выдающийся историк русской общественной мысли, незаурядный литератор и крупнейший знаток творчества Щедрина надеялся перенести на сцену «Историю одного города», дорожа пафосом и стилем этой – по словам И.С. Тургенева – «странной и поразительной книги, представляющей в аллегорической по необходимости форме слишком верную, увы! картину русской истории»⁹.

Тургенев свидетельствовал, что при чтении «Истории...» слушатели «корчились от смеха», и подчеркивал, что «было что-то почти страшное в этом смехе, потому что публика, смеясь, в то же время чувствовала, как бич хлещет ее самоё». Метод Щедрина, превращавший безусловно узнаваемую социально-психологическую правду в неопровержимые чудовищные гротески, был охарактеризован Тургеневым исчерпывающе – «этот серьезный и злобный юмор, этот реализм, трезвый и ясный среди самой необузданной игры воображения, и особенно этот неколебимый здравый смысл (я бы даже сказал – сдержанность), сохраняемый несмотря на неистовства и преувеличения формы»¹⁰.

Иванов-Разумник работал над инсценировкой параллельно с комментированием шеститомника сочинений Щедрина, в которое он



М.Е. Салтыков-Щедрин.
Портрет работы
И.Н. Крамского

был погружен в 1925–1926 годы и которое воспринимал как серьезнейшую исследовательскую задачу. Он видел, что при очевидной обращенности сатиры Щедрина в его современность созданные им тексты могут читаться в послереволюционные годы как «едкая сатира на самих большевиков» (об этом 25 октября 1925 года он писал Андрею Белому¹¹), и знал, что причиной этого была присущая Щедрину способность «делать вечным злободневное»¹².

Он надеялся перенести на театральную сцену подлинного Щедрина, таков был выбранный им путь инсценирования. Ни в чем не своевольничая, он даже в ремарках оперировал только щедринским словом, хранил верность композиционным решениям

⁸ См. письмо З.

⁹ Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28-ми томах. Сочинения. Том 14. М.-Л., 1967. С.254. Статья Тургенева была напечатана в лондонском журнале «The Academy» (1871, № 19). Ее отклик Тургенев подарил Щедрину 27 февраля 1871 г.; первый полный русский перевод появился в «Книжках недели» (1897, апрель, с.8–10).

¹⁰ Там же. С.253.

¹¹ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С.337.

¹² Иванов-Разумник. М.Е.Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. Часть первая. 1826–1868. М., 1930. С.32.

Pro memoria

Щедрин, был предельно осторожен в обращении с текстом, бережен – но далеко не экономен – в отборе, находчив в монтаже и редких перекомпоновках.

Неизбежный лимит сценического времени он не ощущал, его инсценировка вдвое превысила обычные размеры пьес. Рабочий экземпляр перемонтированного Мейерхольдом «Ревизора» занимал семьдесят семь машинописных страниц, инсценировка Иванова-Разумника – на семьдесят страниц больше. «Вся насыщенная действием»¹³, – писал он о ней Мейерхольду, подразумевая яркость щедринского слова и богатство ситуаций. Он верил в возможность их сценического эквивалента.

Его взгляд на структуру щедринской «Истории...» был точен, его позиция была позицией опытного и проницательного мудреца, знающего цену первоисточнику, с которым работает.

Он не видел в глуповских градоначальниках и градоначальниках основных персонажей будущего спектакля, хотя для тех из них, кого считал необходимым вывести на сцену, щедро отбирал выигрышный щедринский материал. (Щедрин с разной степенью обстоятельности изобразил – или хотя бы упомянул – более двух десятков градоначальников, в инсценировке появляются шестеро из них и пяток осмеянных Щедринным претендентов на градоначальство.) Не смена градоначальств должна была владеть вниманием зрителей. «Я совсем не историю предаю осмеянию, а известный порядок вещей», – излагал свою позицию Щедрин¹⁴. Инсценировка воспроизводила не историю Глупова, а разные проявления абсолютизма.

Выявив более полдюжины мелькающих в щедринском тексте глуповских чиновников, Иванов-Разумник отнес их роли к служебным, предлагал сделать их условными масками, не старить, не обозначать движение времени ничем.

Главным действующим лицом инсценировки смыслово и формально становился народ – «хор» глуповцев¹⁵. Максимально внимательный к законам щедринской прозы инсценировщик предлагал драматическому театру необычную и совсем непростую формальную задачу. Возникший в мейерхольдовском «Ревизоре» слитно существовавший «хор» чиновников был бесспорным режиссерским достижением. Но там «хор» аккомпанировал, а в «Истории одного города» он должен был стать основным объектом зрительского внимания.

Нагрузка, которая волею инсценировщика ложилась на «хор», была огромна. За исключением немногих эпизодов «хор» оставался бы на сцене от начала до конца спектакля. И в прологе, и во всех пяти актах (шести картинах) замечены реакции «хора» на все перипетии. Тексты включений «хора» в поток сценического действия составлялись из разного числа отдельных голосов-реплик, либо дополняющих друг друга, либо конфликтующих. Этот «хор» импульсивен и податлив, легко переходит от возбуждения к пассивности, от экстатического ликования и надежд к потерянности. Он гуляет под гармонь и лузгает семечки, быстро впадает в ярость и буйство – и тогда скор на беспощадную расправу, также легко сникает и, более того, попросту столбенеет. Глуповцам случается, ожесточаясь,

¹³ См. письмо 2.

¹⁴ Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений в 20 томах. Том 8. М., 1969. С.457.

¹⁵ См. письмо 2.

Мейерхольдовские чтения

выволоочь насильственно градоначальника на площадь, поставить на колени, вынудить виниться и каяться, но тут же простить его по своему добродушию и той «рыхлости», которая вызывала у Щедрина презрение.

Не определяя числа глуповцев, Иванов-Разумник вслед за Щедриным не индивидуализирует их, хотя из их среды ненадолго возникают фигуры, очерченные запоминающимся контуром. Это и буйан Митька, и его жена, уступившая градоначальнику туповатая Аленка. Это и готовый смиренно понести кару, но высказать правду в глаза начальству «ходатай» Евсеевич, и другой «ходатай», Пахомыч, затеявший послать от имени глуповцев никчемную жалобу на градоначальника сразу «во все места Российской империи». Это и захваченный в качестве «языка» древний старик, эпически, с усталой прямоотой, без вызова и страха, коротко отвечающий допрашивающему его градоначальнику, и та старуха, «навзрыд плачущая от умиления», которой дана единственная реплика в ответ на вопрос захмелевшего градоначальника, заинтересовавшегося, о чем она рыдает: «Ох, ты наш батюшка, как нам не плакать-то, кормилец ты наш! Век мы свой всё-то плачем... всё плачем!»

Знаменательные задания «хору» давали финальные ремарки каждого акта инсценировки, акцентируя «ликование» глуповцев (первый акт), их «общее оцепенение» (второй акт), «разинутые рты» (вторая картина третьего акта), «мертвое молчание» (четвертый акт).

В финале первой картины третьего акта заимствованные из щедринского текста ремарки

предлагали воссоздать трагический – по силе отчаяния – эпилог «Войны за просвещение», которую садистски вел против глуповцев градоначальник Бородавкин. Угрозу «усмирения посредством поломки домов», которой Бородавкин – по Щедрину – сломил тихое сопротивление жителей пригородной Стрелецкой слободы, не соглашавшихся питаться горчицей, Иванов-Разумник распространил на весь Глупов. Перемены в поведении глуповцев, подавленных потоками красноречия Бородавкина и страшящихся уничтожения своих жилищ, размечены в инсценировке щедро и сострадательно. Под иступленный крик Бородавкина коленопреклоненные глуповцы сначала «обеспамятев от страха, низко кланяются и безмолвствуют», затем «вскочив с колен, в ужасе пырсают направо и налево кто куда»; над опустевшей сценой (на ней оставалось лишь нелепое войско Бородавкина, солдаты инвалидной команды и малорослые – кукольные? – оловянные солдатики) в воздухе должен был зародиться «неясный, но сплошной гул, в котором нельзя различить ни одного отдельного звука, но который всей своей массой представляет едва сдерживаемую боль сердца», «стонет весь город»; потом «вдруг откуда-то изо всех углов и щелей выползают глуповцы, старые и малые, и, воздев руки, падают среди площади на колени». Контрастом истинности их страдания, их понурой беспомощной потерянности должно было стать ничтожество победителей – жидкое «ура» глуповских чиновников, дребезжание малосильных инвалидов солдат, механическое движение губ на разрисованных

Pro memoria

физиономиях оловянных солдатиков. Эти гротескные трагические страницы принадлежат к ключевым в инсценировке.

Лишь раз инсценировщик под-сказывает режиссеру условное решение поведения « хора»: в прологе бредущие толпой глуповцы должны были бы заблудиться в стоящих на просцениуме трех со-снах. Остальные его постановочные задания потребовали бы остроумных условных режиссерских догадок. Ощущая необходимость условных сценических приемов, Иванов-Разумник не приступает к их разработке, не берется за нее, не видит ее возможных путей. Отделив просцениум от основной сцены и предлагая несколько раз с открытой условностью выно-сить на него отдельные эпизоды, он вместе с тем находил нужным заполнить глубину сценической площадки панорамой из множест-ва построек и мотивировал необ-ходимость использовать их все по ходу действия. Что-то должно было бы происходить обязательно на крыльце градоначальника, что-то – на пороге кабака, что-то – у казна-чейства, что-то – в дверях съезжего дома. Глуповцы должны были бы не только перекликаться с дозорным, сидящим на колокольне, но втаски-вать на нее и сбрасывать вниз «на раскат» тех, кого они принимают за очередных «смутьянов». Других «смутьянов» и одну из претенден-ток на градоначальство глуповцам предстояло топить в реке, которая также предполагалась где-то на сцене. Дом градоначальника дол-жен был стоять в глубине в полу-круге других построек, но в одном из эпизодов зрители – вместе с толпившимися на сцене глуповца-ми – наблюдали бы через окошко

этого дома, как градоначальник Брудастый (он же Органчик) безос-тановочно строчит распоряжения, а затем через то же окно увидели бы сидящее за столом его тулови-ще и лежащую на столе его снятую с плеч голову. Инсценировщик оста-вался на грани, за которой начи-нается владение условностью театрального действия.

Он оставлял режиссеру решать, как именно в прологе глуповцы будут сносить декорацию леса («ельничек да березничек»), как под пение «Дубинушки» на голой равнине строить город Глупов, как они в финале снесут Глупов до той же голой равнины, ее образ был важен Иванову-Разумнику. Режиссеру предстояло найти, как при охватившем город смятении полыхает огненная стихия пожа-ра, как орудует водяной струей из пожарной кишки градоначальник Фердыщенко, как хлещет на сцене проливной дождь и гремит гроза, как глуповцы льют расплавлен-ный вар на полчища выпущенных на них клопов, как маршируют оловянные солдатикки, и как они вместе с инвалидными солдатами рушат (посреди сцены!) одну из глуповских изб – «с крыши летят вязки соломы, жерди, деревянные спицы», «взвиваются вверх целые облака пыли».

Следуя Щедрину, Иванов-Разумник поместил в начале инс-ценировки речь Летописца, но при переводе прозы в сценическое действие ему не понадобились ни глупец Летописец, ни хладнокров-но комментирующий его слова Издатель, не раз подающие голоса у Щедрина.

Инсценировке предпосланы два эпитафия, Иванов-Разумник хотел, чтобы открыто прозвучал голос

¹⁶ Иванов-Разумник. Комментарии и примечания к «Истории одного города» // Салтыков-Щедрин М.Е. Сочинения в 6 томах. Том 1. М.-Л., 1926. С.620.

¹⁷ В 1927 году Андрей Белый провел прямую аналогию между револю-цией и мейерхольдовским решением финальной немой сцены «Ревизора».

¹⁸ Иванов-Разумник. Комментарии и примечания к «Истории одного города» // Салтыков-Щедрин М.Е. Сочинения в 6 томах. Том 1. М.-Л., 1926. С. 619.

Щедринскому окончанию «Истории одного города» до сей поры не найдено, как известно, общепри-нятого толкования. По Щедрину, после свержения Узрюм-Бурчеева «нечто неслось на город: не то ливень, не то смерч. Полное гнева, оно неслось, бурвя землю, гро-хоча, гудя и стеля и по временам изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки. Хотя оно было еще не близко, но воздух в городе заколебался, колокола сами собой загудели, деревья взъерошились, животные обезумели и металсь по полю, не находя дороги в город. Оно близилось, и по мере того, как близилось, время останавливало бег свой. Наконец земля затряслась, солнце померкло. . . глуповцы пали ниц. Нешповедимый ужас выступил на всех лицах, охватил все сердца. Оно пришло».

Суждение о том, что щедринское «Оно» есть выражение народного гнева, было высказано еще в 1914 году: См.: «Здесь на мзновеень предстает перед читателем народ – единый и целостный в своем пробуждении. И первым чувством пробудившегося народа был стыд за свое вековое порабоще-

Мейерхольдовские чтения

Щедрина и – более того – считал нужным заявить свое понимание «Истории...». Но он не предложил форму сценического использования эпиграфов, хотя в спектаклях Мейерхольда не раз мог видеть экраны с титрами, лозунгами, названиями эпизодов. Первый эпиграф смонтирован из фрагментов писем, в которых Щедрин изложил суть своей позиции («возбуждение горького чувства, а отнюдь не веселонравия») и свое противопоставление конкретного исторического народа народу как воплощению демократизма. Второй эпиграф Иванов-Разумник взял из заключительного абзаца своих комментариев к «Истории одного города» в шеститомнике 1926 года, где эти слова были выделены курсивом: «Это не историческая, а общенациональная сатира на государственный абсолютизм и народную пассивность»¹⁶.

Завершающий щедринскую «Историю...» бунт глуповцев против градоначальника Угрюм-Бурчеева, тиранически нивелировавшего все проявления жизни, подан в финале инсценировки как революция, окончание истории Глупова и начало истории освобождающегося народа¹⁷. В 1926 году в комментарии к «Истории...» Иванов-Разумник писал об этом бунте иначе: «Попытка глуповцев выйти из состояния пассивности закончилась неудачей»¹⁸.

Инсценировка, полученная Мейерхольдом в декабре 1926 года, нуждалась в уплотнении и ждала режиссерского вмешательства. 5 января 1927 года Мейерхольд сказал Андрею Белому, что он вызвал Иванова-Разумника в Москву¹⁹. С 10 по 18 января Иванов-Разумник

был в Москве, читал Мейерхольду инсценировку, дважды смотрел «Ревизора»²⁰. В конце января Мейерхольд и З.Н. Райх приезжали в Ленинград (в связи с диспутом о «Ревизоре») и 25 января побывали у Иванова-Разумника в Детском Селе, где тот жил постоянно²¹. В январские встречи и возникло, очевидно, решение привлечь Е.И. Замятина к редактированию инсценировки. В феврале об этом сообщит печать. В хроникальной заметке «Правды» 18 февраля 1927 года среди пьес, включаемых в репертуар ГосТИМа, будет названа «История одного города» – по М.Е. Салтыкову-Щедрину в переработке В. Холмского и Евг. Замятина²². Такое же сообщение Андрей Белый прочел в четвертом (оказавшемся последним) выпуске журнальчика «Афиша ТИМ» и был удивлен: «Причем Замятин? И кто такой Холмский? Объясните, дорогой друг: не понимаю ничего; по одним признакам это и есть Ваша работа, и “Холмский” может быть объяснен... Ну а... Замятинто? Он-то при чем? <...> Ничего не понимаю; и как-то неприятно беспокоюсь»²³, – писал он Иванову-Разумнику 22 февраля.

Неясно, кто был инициатором обращения к Замятину. Из декабрьского письма Иванова-Разумника Мейерхольд знал, что Замятин присутствовал на чтении инсценировки «в узком литературном кругу», где она «произвела некоторую сенсацию» и где говорилось о необходимости сокращений²⁴. Когда-то, в 1914 году, первый рассказ дебютировавшего Замятина был опубликован Ивановым-Разумником, руководившим литературным отделом журнала «Заветы»²⁵. Мейерхольд

ние, а вторым гнев, <...> гнев, за которым следует буря, от которой колеблется земля и меркнет солнце. Таким представлялся Щедрину народ в “идее” (Кранихфельд В.П. М.Е.Салтыков-Щедрин. Опыт литературной характеристики. «История одного города» // Современный мир. 1914. № 4. Отдел 2. С.18–19). Возможно, финал «Истории...» следовало бы оставить открытым.

¹⁹ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С.447.

²⁰ См. письмо 4.

²¹ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С.479.

²² Ту же информацию поместил ленинградский журнал «Рабочий и театр» (1927, № 34, с.16).

²³ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 466–467. В письме от 3 марта Андрей Белый продолжал: «Нельзя ли устроиться как-нибудь с Мейерхольдом в смысле аванса? Теперь уже знаю, кто “Холмский”. В письме к Вам не догадался; но – причем Замятин?» (там же, с.509).

²⁴ См. письмо 3.

²⁵ О том, как В.Н. Иванова, помогавшая мужу знакомится с потоком поступающих в редакцию рукописей, «открыла» Замятина, см.: Штейнберг А. Друзья моих ранних лет (1911–1928). Париж, 1991. С. 74.

и Замятин лично познакомились недавно, в сентябре 1926 года, при знакомстве Мейерхольд был «очень любезен, комплиментировал “Блоху”», так писал Замятин жене²⁶. Мейерхольд не ценил одно из основных слагаемых успеха «Блохи» в МХАТе Втором – декорации Б.М. Кустодиева. Он был убежден, что становится анахронизмом, хотя и не исчерпано, зародившееся в середине 1900-х годов привлечение в театр живописцев, владеющих «переизбытком красочных щедрот»²⁷. Не ценил он и режиссуру А.Д. Дикого. Но его могла заинтересовать смелость Замятина в перенесении прозы на сцену. («Блоха» сочинялась Замятиным «со всякими отклонениями и вариациями», менявшими лесковский рассказ; сценарий спектакля, оценка событий, функции отсутствовавших у Лескова персонажей устанавливались совместно ленинградцем Замятиным и москвичом Диким, их стремительно протекавший эпистолярный диалог не раз издавался²⁸.)

Созная неизбежность «сценической обработки», Иванов-Разумник

высказывал условие «сохранности салтыковского текста», веря, что «к сему есть полная возможность»²⁹. Он не скрывал от Мейерхольда опасений («Как бы в замятинской перепелке не остались от Салтыкова одни лишь рожки да ножки», «это случилось с Лесковым в “Блохе”»), но надеялся, что «с Замятиным вполне удастся столкнуться, отстаивая интересы Салтыкова»³⁰.

Замятин принялся за работу не сразу. В марте побывав в Москве, он условился с Мейерхольдом закончить редактуру к середине июня, так он сообщил Иванову-Разумнику³¹.

Опираясь на документы замятинского архива, А.Ю. Галушкин сообщает, что в первой половине апреля 1927 года Замятин получил официальное письмо директора ГостИМа Е.А. Беляева и договор с сопроводительной запиской режиссеров-лаборантов Х.А. Локшиной и П.В. Цетнеровича. В ответ он 14 апреля переслал в Москву свой вариант договора, упомянув о соавторстве с Вл. Холмским и оговорив выплату гонорара в случае цензурных осложнений. Сославшись на «личные переговоры» с Мейерхольдом, он отодвинул представление рукописи на месяц, на 15 июля³². «Щедрин будет готов, как нам сообщает Замятин, только в сентябре»³³, – писал Мейерхольд 26 мая Н.Р. Эрдману, поторапливая его с завершением обещанной пьесы. Летом в Москве прошел слух о «каких-то конфликтах» Замятина с Беляевым и о том, что Мейерхольд «отказывается ставить этот спектакль»³⁴. Но судя по августовскому письму Иванова-Разумника Мейерхольду, в середине августа договор (в каком-то пункте дополненный Замятиным и

²⁶ См. послесловие А.Ю. Галушкина к публикации «Истории одного города» Евг. Замятина в журнале «Странник», 1991, № 4. С. 30.

²⁷ В отчете о диспуте, посвященном спектаклю Мейерхольда «Учитель Бубус» (Жизнь искусства. 1925. № 14. С. 4) приведены слова Мейерхольда: «Я видел “Блоху” в декорациях Кустодиева, и по-моему этой “среды” надо бежать».

²⁸ См.: Алексей Дикий. Избранное. М., 1976. С. 327–396.

²⁹ Об этом Иванов-Разумник писал Замятину 4 марта 1927 г.; см.: Странник, с. 30.

³⁰ См. письмо 7.

³¹ См. там же.

³² См.: Странник. С. 30.

³³ Мейерхольд В.Э. Переписка. М., 1976. С. 266.

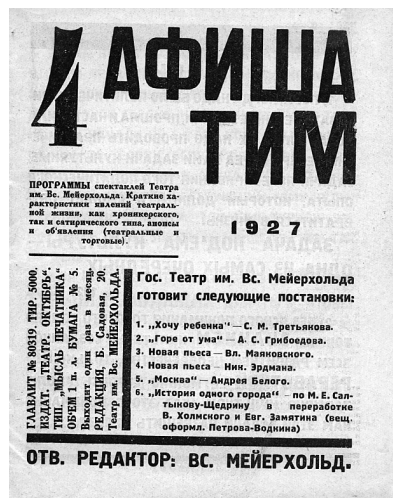
³⁴ См.: Странник. С. 30.

³⁵ См. письма 8 и 9.

³⁶ Цит. по: Странник. С. 30.

³⁷ Цит. по: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 583. Там же Иванов-Разумник писал о своих обстоятельствах: «О себе должен прямо сказать – вся моя надежда на конец этого года и начало будущего года была на “Ист. одн. города”. Если же она не будет поставлена теперь, а Мейерхольд

Обложка журнала «Афиша ТИМ»



Ивановым-Разумником) был под-
писан перед отъездом Замятина
на Кавказ, где Замятин намере-
вался оставаться до октября. В
ожидании предстоявших в сен-
тябре ленинградских гастролей
ГосТИМа Иванов-Разумник писал:
«Разговоры о “делах”, конечно, луч-
ше всего отложить до Вашего при-
езда». И добавлял: «Совершенно
уверен, впрочем, что не будет поч-
вы ни для каких недоразумений»³⁵.

О том, как осенью 1927 года
Мейерхольд ждал «Историю одного
города», Иванов-Разумник 3 нояб-
ря писал Замятину, вернувшемуся
в Ленинград с юга через Москву:
«В Москве Вы, очевидно, повидались
с Мейерхольдом, который слал Вам
письма и телеграммы на погубель-
ный Кавказ и требовал у меня Вашего
адреса, а я его не знал»³⁶. И далее
в том же письме: «Если виделись с
Мейерхольдом, то знаете, что “Ист.
одн. гор.” нужна ему спешно, – хочет
ставить ее первой постановкой по-
сле ноября. Боюсь, что Вы подвели нас
обоих и работы еще не сделали»³⁷.

Неясно, когда именно Замятин
взялся за инсценировку. Едва ли
он приступил к ней до августа 1927
года, до подписания договора. К
ноябрю он мог привезти с юга ее
вариант, тот, который в 1991 году
был издан А.Ю. Галушкиным.

Но упоминая весной 1931 года
«Историю...» в «Автобиографии»,
предназначавшейся для несо-
стоявшегося «Словаря драматур-
гов» и называя ее «заказом театра
Мейерхольда», Замятин датирует
ее 1928 годом и, можно думать,
указывает реальное время ее со-
здания. Там же сказано: «Эта пьеса
погибла на половине пути: из семи
“эпизодов” закончены были три –
остальные сохранились только в
форме сценария»³⁸. (Таков и есть

Б. Садовая, 20. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ИМЕНИ В.С. МЕЙЕРХОЛЬДА 1927-28. Тел. 3-63-01.

РЕПЕРТУАР
1927-1928.
ГОСТИМ
ОКТАБРИ
ГОРЕ
ОТ УМА
МОСКВА
ИСТОРИЯ ОДНОГО
ГОРОДА

ДЕ-2
РЕВИЗОР
ЛЕС
РЫЧИ
КИТАИ!
ВЕЛИКОДУШНЫЙ
РОГОНОСЕЦ
МАНДАТ

АКТЕРЫ:
Александров, Башкатов, Боллис, Боголюбов,
Бочарников, Вешков, Галин, Генина, Глаго-
лов, Гольдберг, Гресс, Сайковский, Горский,
Ермаков, Игорь Ильинский, Завенцов,
Зинкава, Зина, Зюбков, Зотин, Киселёв,
Кириллов, Коган, Комков, Коршунов, Лещ,
Ложков, Макарянский, Макацкий, Меще-
цов, Михайлов, Молотин, Музык, Ремизова,
Савельев, Сахаров, Серебряковский, Се-
бирск, Соколов, Старовский, Субботина,
Суханова, Тетерин, Тардифская, Фадеев,
Хараскова, Хольд, Чакуа.

РЕЖИССУРА:
Кожанов
Коренья
Ложков
Локшица
Мейерхольд, В.С.
Нестеро
Райк З.
Цетвернин
Щестakov В.

МУЗЫКА:
Александров
Башкатов
Гольдберг
Киселёв
Коренья
Ложков
Музыка
Нестеро
Райк З.
Савельев
Суханова
Тетерин
Чакуа

ПЕРВОГО ОКТЯБРЯ
РЕВИЗОР
Продажа билетов открыта. **100** ПРЕДСТАВЛЕНИЕ. Труппа: Б, 1, 5, 6, 13, 25. Летопись: 1, 6, 9.

Ответственное руководство:
В.С. МЕЙЕРХОЛЬД

вариант, опубликованный в 1991
году.) Несколько иначе сказано в
заметке Замятина, появившейся,
очевидно, чуть позже: «Пьеса в
фантастической гротескной фор-
ме представляет собою пародию
на историю России от ее начала
до наших дней. Построена пьеса
частью на материале, взятом из
сочинений классика русской сати-
ры Салтыкова-Щедрина. По форме
своей пьеса дает очень широкое
поле для режиссерской фанта-
зии»³⁹. Этот набросок, похожий на
автоаннотацию завершаемой пье-
сы, предлагает считать, что автор
работает в одиночку, не связан ни
с каким театром, лишь отчасти ис-
пользует темы Щедрина, создавая
собственную пародийную историю

Афиша ГосТИМа,
анонсирующая сезон
1927/28 г.

*в феврале-марте (как собирался)
уедет со своим театром за гра-
ницу, то тогда – пиши-пропало,
милый друг! То бишь жди сезона
1928-1929 г., до которого Вы-то
благополучно доживете, а я – сум-
леваюсь штоп: слишком трудны
мои обстоятельства».*

³⁸ См.: Странник. С. 14; Евгений
Замятин. Собрание сочинений в
пяти томах. Том 3. С. 10.

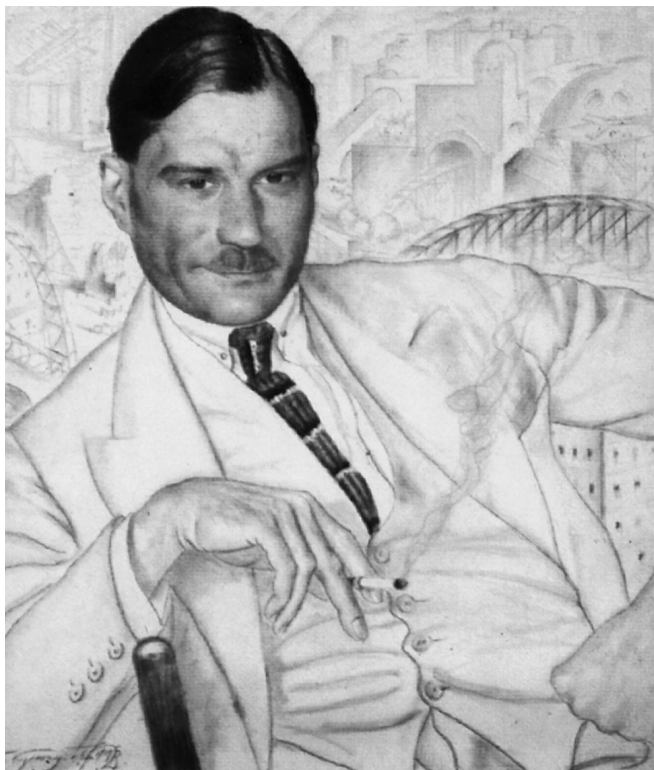
³⁹ Евгений Замятин. Собрание сочи-
нений в пяти томах. Том 3. С. 599.

России «от ее начала до наших дней», – то есть соотношение его пьесы с Щедриным такое же, каким было соотношение «Блохи» с рассказом Лескова.

Сопоставление текстов Замятина и Иванова-Разумника показывает, что возникли два самостоятельных варианта, второй из них почти независим от первого. Замятин свободно сочинял вариации на некоторые из щедринских сюжетов, обработанных Ивановым-Разумником. В его «Автобиографии» есть признание: «Как правило, – пьеса у меня пишется быстрее и легче, чем рассказ, повесть, роман»⁴⁰. Может казаться, что его вариант «Истории...» (и те «эпизоды», которые выглядят законченными, и те, сценарий которых изложен конспективно) – лишь перебеленные черновые наброски.

В них не возникает пародия на историю России «от ее начала до наших дней», обещанная в автоаннотации, но установка на пародийность определяет жанр и стиль.

Не дорожа ни «буквой», ни «духом» Щедрина (но заимствуя у него кое-что из непонадобившегося Иванову-Разумнику), Замятин адаптировал сценарий, менял функции действующих лиц, вводил персонажей, отсутствующих и у Щедрина, и у Иванова-Разумника. Ему вовсе не понадобился «хор», который был для Иванова-Разумника «главным и единственным действующим лицом»⁴¹. Глуповцы изредка и ненадолго появляются в его тексте необязательной массовкой. Действие распадается на россыпь полуэстрадных миниатюр с участием в каждой из них немногих презрительно поданных персонажей. Оно превратилось в цепь



неравноценных эксцентрических анекдотов, среди которых есть озорные, ядовитые, иногда ернические и охальные, подчас небрежно плоские. И может казаться, что их насмешливая поверхностность и откровенное балагурство вместе с откликами на злобы дня, с фельетонными остротами и меткими шутками над пошлостью и уродствами современного быта расцениваются как сценичность.

Так проявлялось намерение «осовременить» пьесу, о котором Замятин сговаривался с Мейерхольдом и Ивановым-Разумником, собираясь включиться в работу⁴². Тем самым менялись масштабы, исчезала обобщающая мощь щедринских гротесков. Заканчивался замятинский вариант шуточно: по подсказке часовщика Байбакова

Е.И. Замятин.
Портрет работы
Б.М. Кустодиева

⁴⁰ Там же, с. 9.

⁴¹ См. письмо 2.

⁴² См. письмо 7.

Мейерхольдовские чтения

(у Замятина Байбаков – не тихоня-умелец, а хитрец и озорник) городской врач подносит Угрюм-Бурчееву большую порцию касторки. Тот в спешке ее проглатывает, под ее действием путается в собственных приказаниях и под занавес в суматохе приказывает по недомыслию арестовать самого себя, тем самым освобождая глуповцев от тирании.

Пародийная природа замятинского варианта далека от метода гротескных поэтических обобщений, разработанного Мейерхольдом в «Ревизоре» и «Горе уму».

Неизвестно отношение Иванова-Разумника к превращению «Истории...» в пародию, оставившую от Щедрина «рожки да ножки». Не приходится говорить о том, что Иванов-Разумник и Замятин работали в соавторстве. Их совместная работа не состоялась, и не произошла их рабочая встреча с режиссером, склонным в те года к активному внедрению в редактирование текста.

Документально установить, как заканчивались деловые взаимоотношения Замятина, Иванова-Разумника и ГостИМа в разгар сезона 1927/28 года, пока не удастся.

Предположение о том, что Замятин не завершил «Историю...» потому, в частности, что сомневался в ее «адекватной постановке» Мейерхольдом, остается предположением⁴³.

Причину гибели замыслов Мейерхольда в 1927–1928 годы – и прежде всего причину не состоявшихся постановок «Москвы» и «Истории одного города» – приходится видеть в неотвратимо сгушавшемся в ту пору вульгарно-догматическом давлении на атральный процесс.

«Его – усвиняют, как усвиняют все театры»⁴⁴, – писал о Мейерхольде Андрей Белый Иванову-Разумнику 8 февраля 1928 года.

Какой-то экземпляр замятинской переработки хранился у Иванова-Разумника: при его очередном аресте (в ночь с 2-го на 3 февраля 1933 года) среди конфискованных бумаг была «обработка для сцены “Истории одного города”, сделанная Евг. Замятиным»⁴⁵. Иванов-Разумник упомянул ее как самостоятельную работу Замятина.

О последующих контактах Мейерхольда и Иванова-Разумника пока известно немного. В 1929 году Мейерхольд и З.Н. Райх с Таней и Костей Есениными (детьми Райх от первого брака, усыновленными Мейерхольдом) приезжали к Иванову-Разумнику в Детское село⁴⁶. Зная Иванова-Разумника по Детскому селу Н.Г. Завалишина вспоминает: «У него были друзья всей его жизни (мы – лишь знакомые); это – А.Н. Римский-Корсаков (сын композитора, профессор Консерватории), М.М. Пришвин, В.Э. Мейерхольд – о нем Разумник Васильевич всегда говорил с любовью. Помню огромный портрет – во весь рост – З. Райх с посвящением Разумнику Васильевичу»⁴⁷. Эти воспоминания следует отнести к рубежу 1920-х – 1930-х годов. В 1934 году Иванов-Разумник из ссылки писал жене о «фантастическом проекте» М.М. Пришвина: «Начать хлопоты о том, чтобы меня отдали ему на поруки вкуче с Мейерхольдом»⁴⁸.

⁴³ См. замечания А.Ю. Галушкина (Странник. С. 30), поддержанные Ст. С. Никоненко и А.Н. Тюриным в 3-м томе собрания сочинений Евгения Замятина (М., 2004. С. 599).

⁴⁴ Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 569.

⁴⁵ См.: Иванов-Разумник. Писательские судьбы. Тюремь и ссылки. С. 169.

⁴⁶ См.: Карохин А.Ф. Иванов-Разумник и Есенин // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре. [Вып. 1.] СПб., 1996. С. 38.

⁴⁷ Завалишина Н.Г. Несколько слов о Разумнике Васильевиче Иванове // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре. [Вып. 1.] СПб., 1996. С. 36.

⁴⁸ Цит. по: Иванов-Разумник. Писательские судьбы. Тюремь и ссылки. С. 492; Минувшее. [Вып.] 23. С. 426.

ИВАНОВ-РАЗУМНИК

ПИСЬМА В.Э. МЕЙЕРХОЛЬДУ И З.Н. РАЙХ

1.

Детское Село. Колпинская, 20
24/VI 1924

Дорогой Всеволод Эмильевич, – в воскресенье ко мне наехало столько народу, что мы с женой оказались в плену и не попали на «Д.Е»¹. Очень было досадно, но надеемся возместить осенью в Москве. А пока – не позднее 1 июля перешлю Вам ту пьесу Аристофана, о которой говорил Вам и судьба которой очень меня интересует². Если подойдет Вашему театру – превосходно; Вы сумеете придать новую жизнь этой неумирающей, впрочем, вещи.

Дорогая Зинаида Николаевна, – рад был повидать Вас, и жалею, что не пришлось побывать в театре. Авось – до осени. А теперь – просьба: черкните свой и Всеволода Эмильевича летний адрес, на тот случай, если я до 1/VII не успею переслать (через Лундберга³) экземпляр той пьесы, о которой говорил при встрече, о которой пишу и сегодня. Когда снова попадете в Питер – не минуите и Детского Села.

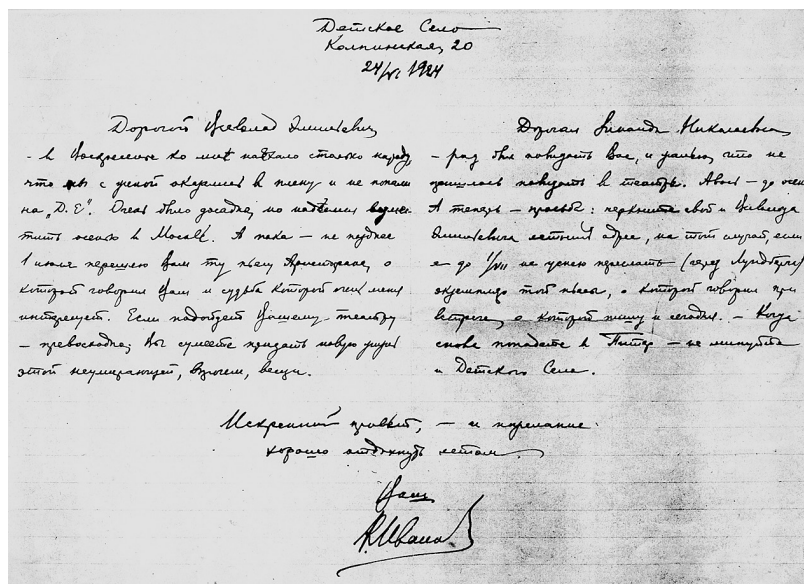
Искренний привет, – и пожелание хорошо отдохнуть летом.

Ваш Р. Иванов

¹ Письмо написано в последний день ленинградских гастролей Театра им. Мейерхольда, во время которых была показана премьера спектакля «Д.Е.», исполнявшегося последнюю неделю гастролей почти ежедневно.

² Иванов-Разумник обещает переслать издание своего перевода комедии Аристофана «Богатство» (Л., 1924), на титульном листе которого указано: «Перевел размером подлинника Вл. Холмский». Псевдонимом Вл. Холмский Иванов-Разумник пользовался не впервые, но общеизвестным этот его псевдоним не был.

³ Е.Г. Лундберг, литературный критик, публицист.



Автограф письма
Иванова-Разумника
24 июня 1924 г.

**2.**

15 ноября 1926

Детское Село, Колпинская, 20

Дорогой Всеволод Эмильевич, не повторяю того, что пишу одновременно Зинаиде Николаевне⁴, а сразу обращаюсь к делу. Хотел писать Вам о нем уже после появления на свет «Ревизора», зная, что до того времени у Вас, вероятно, нет ни минуты свободной, но тут подвернулась оказия в Москву, которую и хочу воспользоваться⁵. А что касается «Ревизора», то с величайшим интересом жду его появления и возможности посмотреть его: весной этого года черновая репетиция двух первых действий произвела на меня сильное впечатление. Я уже говорил Вам, что впервые почувствовал на сцене в «Ревизоре» ту жуть, которую для меня всегда была пронизана эта пьеса. Но в письме об этом не упишешь.

Дело же вот какое: посылаю два первых действия «Истории одного города», с просьбой – посмотреть в первую свободную минуту. Это вещь тоже очень жуткая и, как везде у Салтыкова, вся насыщенная действием. Пролог – не в счет; его при чтении можете хоть пропустить, потому что в постановке «слова» тоже можно заменить «действием» («рака с колокольным звоном встретить», «небо кольями подпирать» и т.д.). Но первое и второе действия, которые посылаю, сплошь насыщенных действием – и так до конца пятого акта. Если первые два покажутся Вам интересными, то остальные три могу переписать на машинке и прислать в любое время; но уже первые два дают полное представление о вещи. В остальных трех тема закругляется и приводит к тому же, с чего началось – к «голому месту» и к революции. Все – строго по Салтыкову; ни одного «отсебятинного» слова нет. И еще одно: главное и единственное действующее лицо – народ, поэтому «ролей» в пьесе почти совсем нет, а «хор» играет главную роль и на сцене, и по существу.

Впрочем – сами увидите. Не желая отнимать времени – не распространяюсь; а Вас хочу просить только дать при первой возможности ответ.

Сердечно Ваш *Р. Иванов*

⁴ Отосланное 15 сентября письмо Иванова-Разумника к З.Н.Райх в архиве отсутствует.

⁵ В Москву ехал Д.М.Пинес (см.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 410).

3.

16 декабря 1926

Детское Село, Колпинская, 20

Дорогой Всеволод Эмильевич, не ожидая Вашего ответа, посылаю сегодня заказной бандеролью окончание (д. III-V) «Истории одного города», которые удалось за это время переписать. И не только переписать, за эти дни она была зачитана в узком литературном кругу (Ев. Замятин и др.) и произвела некоторую сенсацию. Общий отзыв: нуждается в «одействии» Пролог; необходим ряд сокращений (помеченных в листе «Примечаний»⁶); в целом же – жуткая и закругленная вещь, в которой нет ни одной «отсебятины». Салтыковский язык изумителен (текст проработан по ряду изданий и рукописям); предельно насыщенное действие; цельная вещь.

Все это передаю не для аттестации, но как факт; Впрочем – «моего» в этой вещи ничего нет, сплошь Салтыков. С нетерпением буду ждать, когда Вы и Зинаида Николаевна прочтете эту вещь всю целиком и сообщите свое мнение. Теперь, после 9 декабря⁷, у Вас, вероятно, время сравнительного отдыха.

Всячески надеюсь повидать «Ревизора». От Д.М.Пинеса, который благодаря Вашей любезности попал на репетицию, а потом был и на спектакле, – получил восторженное письмо (он еще до сих пор в Москве); знакомая, жена одного здешнего профессора, попавшая на премьеру – вернулась и рассказывала нам в радостных тонах, как о большой театральной победе; Гвоздев в двух статьях «Вечерней Красной» пишет о том же⁸.

Pro memoria



Но что такое с московскими газетами? Я получаю «Известия», последний № был у меня от 12 декабря, – и до сих пор ни слова, кроме идиотского четверостишия бедного умом и талантом Демьяна⁹. Заговор молчания, или собираются разразиться километрическими статьями? – До чего хотелось бы самому посмотреть!

Привет сердечный Зинаиде Николаевне и Вам. Больше письмами надоедать не буду, а то, извольте радоваться – уже третья! (через Шишкова¹⁰, через Пинеса, и вот это). Всего и всего доброго. Искренне Ваш *Р. Иванов*

⁶ Страница «Примечаний» была приложена к пересланному экземпляру машинописи (см. с.???).

⁷ 9 декабря 1926 г. ГосТИМ показал премьеру «Ревизора».

⁸ В вечерних выпусках «Красной газеты» появились статьи А.А.Гвоздева «“Ревизор” в театре им. Мейерхольда. На генеральной репетиции» (10 декабря) и «Ревизия “Ревизора”» (14 декабря).

⁹ Четверостишие Демьяна Бедного «Убийца. Эпиграмма-рецензия на мейерхольдовскую постановку “Ревизора”» была напечатана в «Известиях» 10 декабря 1926.

¹⁰ Сохранилось пересланное через В.Я.Шишкова письмо Иванова-Разумника к З.Н.Райх от 27 августа 1926 г. (РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.3697, л.1).

4.

16 янв. 1927

Кучино

Дорогая Зинаида Николаевна, в пятницу¹¹ хотел пройти к Вам в антракте «Ревизора» – и не был пропущен: мне сказали, что у Тани скарлатина, что Вы никого не принимаете и что Всеволода Эмильевича нет в театре. Очень огорчен за Вас и за милую девочку, так похожую лицом и даже голосом на Сергея Александровича. Когда она поправится – черкните.

Очень досадно было мне, что так и не пришлось по-настоящему повидаться и поговорить в этот мой приезд; хотел и от Вас услышать кое-что, и Вам рассказать кое о чем. Я за этот год закончил свои записки о С.А., – листов на 5 и совершенно не для печати, за исключением может быть нескольких страниц общего содержания¹². Как-нибудь в следующий приезд захвачу с собой хоть часть.

Вам я оставил «Песню о Евпатии Коловрате»; делайте что хотите и с деньгами распоряжайтесь тоже как хотите: Вам в Москве виднее.

Заканчиваю этим, полагая, что Вам теперь не до писем. Гощу в Кучине у Бор. Ник.; вторник (18-го) проведу до вечера у Серг. Дм.¹³, и вечером двинусь в обратный путь. Спасибо Вам за то, что дали мне возможность повидать «Ревизора» и послушать «Москву»¹⁴. Считаю себя Вашим должником.

О «Ревизоре» – пишу здесь отдельно Всеволоду Эмильевичу, Вам же скажу, не по знакомству, а по правде, что из Вас выработалась прекрасная артистка, и что Анна Андреевна куда выше Аксюши, которая так мне понравилась.

Надеюсь, что здоровье Тани позволит Вам все же быть в Питере 23-25 янв.; тогда увидимся¹⁵. Поцелуйте ее от меня. Надеюсь на скорое ее выздоровление.

Еще раз – сердечная благодарность за «Ревизора» и за все.

Не забывайте.

Искренне Ваш *Р. Иванов*

P.S. Прилагаемое письмо передайте, пожалуйста, Всеволоду Эмильевичу.

Если есть у Вас карточки из «Ревизора» – то я один из желающих иметь их.

16 янв. 1927

Кучино

Дорогой Всеволод Эмильевич, – два слова о «Ревизоре». Два слова, потому что о «Ревизоре» и его постановке я мог бы написать целую статью, а пишу только короткое письмо.



Всего два раза видел я «Ревизора»; этого мало; но достаточно, чтобы сказать: замечательная вещь, лучшее из созданного Вами. И замечательна она не только по той линии, о которой я говорил Вам в апреле. Да, «свинные морды вместо лиц», да, гоголевская жуть, да, Гоголь, взятый в существе своем. Это было видно еще на черновых репетициях.

Но теперь к этому прибавилась еще одна центральная гоголевская тема, которую я еще ни одного раза не встречал в интерпретациях Гоголя. Я всегда удивлялся, – как это не видят и не подчеркивают того, что так выпирает из Гоголя.

А выпирает из него – Рубенс. Достаточно прочитать хотя бы одну первую страницу «Сорочинской ярмарки», чтобы почти одурманиться оргией красок, мяса, тел, движений. Полный контраст *blanc et noir* Пушкина. И эта «рубенсовщина» – внешнее тело всего Гоголя, через которое и проходит внутренняя жуть всего его творчества. И никто никогда этого (этой линии «Гоголь – Рубенс») еще не подметил в критике, никогда не проявил на сцене. Я десятки раз видел «Ревизора», – всегда провал; видел победу гениального М.А.Чехова, дающего жуть в Хлестакове – с полным провалом всего «Ревизора» вне Хлестакова¹⁶.

Впервые в Вашем «Ревизоре» Гоголь с его жутью преломлен через Рубенса; это так бросается в глаза, что остается только удивляться слепоте критиков, которые исписали уже горы бумаги, но основного не заметили. Тема эта – огромная, тема целой статьи, где все 15 эпизодов «Ревизора» будут освещены этой внешней и внутренней сущностью постановки. В другие времена, когда я был писателем, я непременно написал бы эту статью.

А теперь она – только в этих двух словах, которые я здесь написал. В заключение – хотелось бы настойчиво убеждать Вас: не откладывая взяться за целый том о постановке «Ревизора», со снимками, с историей его постановки, даже с цитатами идиотской критики (вплоть до стихотворного фельетона бедного Демьяна). Если к осени, ко времени питерских гастролей, Вы его выпустите, то несколько тысяч экземпляров расхватают в Питере и Москве в несколько недель. Совершенно необходимо закрепить эту совершенно исключительную постановку.

Большое, большое спасибо Вам за все.

Искренне любящий Вас Р. Иванов

Текст письма, обращенный к Мейерхольду, опубликован Я.В. Леонтьевым (Новое литературное обозрение, 1994, № 3, с. 163–164).

¹¹ «Ревизор» шел в пятницу 14 января 1927 г.

¹² О судьбе записок Иванова-Разумника о С.А.Есенине см.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 340.

¹³ С.Д. Мстиславский, драматург.

¹⁴ Упоминание А.Белого о встрече с Ивановым-Разумником 10 января 1927 г. «у Мейерхольда» см.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 446; тогда, очевидно, была прочитана «Москва».

¹⁵ Мейерхольд и З.Н.Райх были в Ленинграде 23–25 января в связи с состоявшейся 24 января в помещении бывш. Александринского театра дискуссией «Ревизоре», которой предшествовали доклад Мейерхольда и показ двух эпизодов спектакля («За бутылкой толстобрюшки» и «Лобзай меня»).

¹⁶ Речь идет о спектакле МХАТ «Ревизор» (премьера 8 октября 1921 г.).

5.

6 февр. 1927

Д. Село, Колпинская, 20

Дорогой Всеволод Эмильевич, постарайтесь найти время и побывать с Зинаидой Николаевной на «Свадебке»¹⁷, – Климов с «Капеллой» в Москве до 13 февраля¹⁸. Я не успел повидать его, но успел передать о возможности инсценировки «Свадебки» осенью в Питере в сочетании «ТИМ + Петров-Водкин + «Капелла»; он был в высшей степени заинтересован. Говорил с ним об этом по моей просьбе мой приятель А.Н. Римский-Корсаков.

«Свадебка» – замечательно острая вещь; если бы ТИМ соединил в один спектакль (хотя бы во время осенних гастролей) «Свадебку» Стравинского и «Байку о лисе» Прокофьева (по

Pro memoria



Ремизову) – получился бы незабываемый вечер. «Байка» шла у нас здесь недавно в Акопере – и конечно провалилась¹⁹.

Прокофьева повидаю на днях, когда он приедет; о разговоре с ним по поводу «Истории одного города» тогда же Вам напишу²⁰. Тогда же напишу и Зинаиде Николаевне, а пока только шлю привет.

Петров-Водкин занят «вчитыванием» в «Историю одного города» и будет ждать известий от Вас.

Пока – до скорого письма.

Искренне преданный Р. Иванов

¹⁷ «Свадебка» – хореографическая кантата И.Ф. Стравинского (1923).

¹⁸ М.Г. Климов, дирижер ленинградской Академической хоровой капеллы, гастролировавшей в Москве в феврале 1927 г.

¹⁹ Речь идет о «Байке про Лису, Петуха, Кота да Барана» И.Ф. Стравинского (а не С.С. Прокофьева, как сказано в письме), показанной в бывш. Мариинском театре 2 января 1927 г.; балетмейстер Ф.В. Лопухов, художник В.В. Дмитриев.

²⁰ С.С. Прокофьев записал в дневнике 17 февраля 1927 г.: «Андрей Римский-Корсаков, который уже написал хорошую рецензию про прошлый концерт, заговаривает о совместном создании вещи с текстом Разумника, декорациями Петрова-Водкина и режиссурой Мейерхольда. Я вообще далек от принятия каких-либо предложений, но раз ко мне обращается Андрей Римский-Корсаков – доселе мой принципиальный враг, а ныне новообращенный хвалитель, то я ускользаю, мягко говоря, что я все равно завален работой до конца этого года, а потому не лучше ли отложить разговоры об этом проекте до моего следующего приезда» (Сергей Прокофьев. 1891–1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. Составитель М.Е. Тараканов. М., 1991. С. 97).

6.

21 февр. 1927

Д. Село

Дорогой Всеволод Эмильевич, «спешная почта» ходит не слишком спешно: письмо Ваше от 19 февраля я получил только сегодня. И только в четверг вечером смогу выслать Вам спешной почтой ряд интересных материалов, которые до того времени надо разыскать и списать в отделении Публичной библиотеки, для чего уже мобилизованы по телефону соответствующие люди. За это же время наведу справки у ряда людей. Сделаю все это тем более охотно, что совершенно согласен с той характеристикой, из-за которой сыр-бор загорелся²¹.

Евг. Ив. Замятин собирается в Москву к 1 марта. С ним пришлю более подробное письмо о пиртерских делах²². Привет Зинаиде Николаевне от Варв. Ник. и от меня. Жму руку.

Искренне Ваш Р. Иванов

²¹ Иванов-Разумник отвечает на просьбу о присылке материалов, понадобившихся Мейерхольду в связи с третейским судом по делу М.Ю. Левидова и Мейерхольда, вызванного конфликтом на диспуте о «Ревизоре» 3 января 1927 г.; этим материалам посвящено письмо Иванова-Разумника от 24 февраля 1927 г. (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед.хр. 1626, л. 8).

²² Подобное письмо в архиве отсутствует.

7.

31 марта 1927

Д. Село, Колпинская, 20

Дорогой Всеволод Эмильевич, был у меня вернувшийся из Москвы Замятин, рассказывал о Ваших разговорах с ним по поводу «Истории одного города». Думает к середине июня уже закончить свою редактуру, и, обсудив текст с Вл.Холмским, отослать его Вам. Жаль, что все это так затянулось (ведь 15-го июня будете, вероятно, где угодно, только не в Москве) и что таким образом Вы только к осени сможете взять эту вещь в работу.

Петров-Водкин запойно читает Салтыкова со всяческими моими комментариями к ним (в Госиздате выходят 6 томов – вышло уже 3 – собр. соч. Салтыкова, в которых мои комментарии занимают до 30 печатных листов, целый томина! в том числе к «Историй одного города» – тридцать

страниц мельчайшего петита). Когда у Вас дело дойдет до работы – охотно приеду в Москву, чтобы прочитать Вашим сотрудникам 2–3 лекции про салтыковское понимание «Истории одного города», как злободневнейшей вещи.

Про музыкальное сопровождение думаю, что может быть не стоит тревожить Прокофьева. Тут нужен бы, думается мне, совсем своеобразный оркестр, нечто вроде глумовского джазбанд на кастрюлях, тазах, сковородах в сопровождении гармошки, – о чем есть явное указание самого Салтыкова в одном из мест «Истории одного города»²³. Я не так давно видел здесь в Питере Замятинскую «Блоху»²⁴, большое музыкальное сопровождение к которой очень неплохо написал молодой (сравнительно) композитор Шапорин, введя в оркестр ряд совершенно новых (и преостроумных) инструментов – напр. для изображения свиста. Что если обратиться к нему?

Приятель мой, Владимир Васильевич Холмский, совершенно согласен с Вами и Замятиным, что всю эту вещь надо бы как можно больше «осовременить», – это, как я уже сказал, совершенно совпадает с салтыковским пониманием «Истории одного города», как вовсе не пародии на историю, а как сатире на современность (любую – салтыковскую, нашу). Влад. Вас. Холмский немного боится только одного: как бы в Замятинской переделке не остались от Салтыкова одни лишь рожки да ножки. Это случилось с Лесковым в «Блохе», Замятин, конечно, хороший писатель, но Лесков и Салтыков – еще лучше. С текстом надо бы сделать то самое, что Вы сделали с «Ревизором»: использовать хоть всего Гоголя, но без отсебятины. Это впрочем – совершенно между нами. Влад. Вас. Холмский думает, что с Замятиным вполне удастся столкнуться, отстаивая интересы Салтыкова. Кстати, Холмский думает, что чем меньше псевдоним его будет раскрываться (даже в газетных беседах), тем будет лучше; как Вы полагаете? Здесь в Питере все уверены, что приятель мой, Вл. Вас. Холмский, живет где-то в Берлине и прислал мне свою рукопись как «спецу» по Салтыкову.

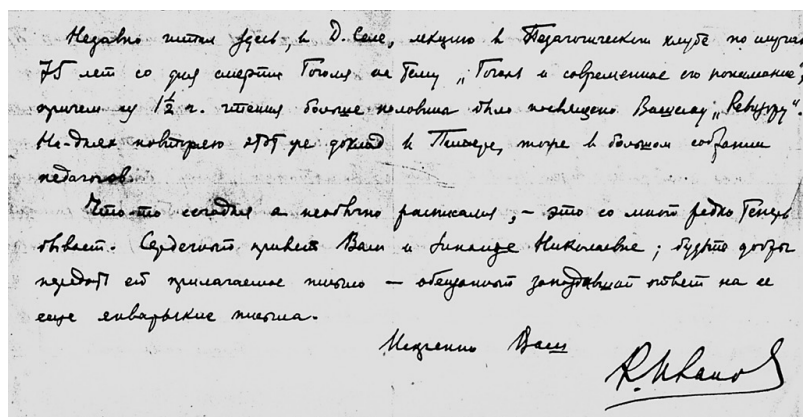
Писал мне Бор. Ник., что читал Вашему театру «Москву»²⁵. Я очень рад, что вещь эта у Вас. и уже в работе.

Вот бы попасть в Москву осенью на ее премьеру!

Недавно читал здесь, в Д. Селе, лекцию в Педагогическом клубе по случаю 75 лет со дня смерти Гоголя на тему «Гоголь и современное его понимание», причем из 1 ½ ч. чтения больше половины было посвящено Вашему «Ревизору». На днях повторяю этот же доклад в Питере, тоже в большом собрании педагогов.

Что-то сегодня я необычно расписался, – это со мной редко теперь бывает. Сердечный привет Вам и Зинаиде Николаевне; будьте добры передать ей прилагаемое письмо – обещанный запоздавший ответ на ее еще январские письма²⁶.

Искренно Ваш Р. Иванов



Недавно читал лекцию в Д. Селе, лекцию в Педагогическом клубе по случаю 75 лет со дня смерти Гоголя на тему «Гоголь и современное его понимание»; причем из 1 ½ ч. чтения больше половины было посвящено Вашему «Ревизору». На днях повторяю этот же доклад в Питере, тоже в большом собрании педагогов.

Что-то сегодня я необычно расписался, – это со мной редко теперь бывает. Сердечный привет Вам и Зинаиде Николаевне; будьте добры передать ей прилагаемое письмо – обещанный запоздавший ответ на ее еще январские письма.

Искренно Ваш
Р. Иванов

Автограф письма
Иванова-Разумника
31 марта 1927 г.

²³ Имеется в виду оркестр, который приветствовал градоначальника Фердыщенко в главе «Фантастическое путешествие»: «Стучали в тазы, потрясали бубны и даже играла одна скрипка».

²⁴ Премьера «Блохи» в ленинградском Большом драматическом театре была показана 27 ноября 1926 г.; режиссер Н.Ф. Монахов, композитор Ю.А. Шапорин.

²⁵ «Третьего дня читал "Москву" труппе Мейерхольда», – писал Андрей Белый Иванову-Разумнику 22 февраля 1927 г. См. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 467.

²⁶ Это письмо в архиве отсутствует.

8.

11 августа 1927

Д. Село, Колпинская, 20

Дорогой Всеволод Эмильевич. Недели через две надеемся видеть Вас в нашей северной столице²⁷ и в нашем Д. Селе; а пока – два слова об «Ист. одн. города». Договор, присланный т. Яковлевым²⁸, подписан Замятиным и переслан Вам; Яковлеву я пишу сегодня же. А Вам кроме того – «прилагаю при сем» письмо Замятина, которое исправит пропуск, допущенный в п. 4-ом договора.

Получил письмо Зин. Ник. из Баку – и ответил туда же; не знаю, застало ли это мое письмо Ваш театр в нефтяной столице²⁹. Теперь с нетерпением ожидаем Вашего приезда сюда; поэтому не пишу более подробно.

Со дня на день жду Бор. Ник., который хотел приехать в Д.Село после 10/VIII³⁰. Замятин уже уехал на Кавказ до октября-ноября.

Зинаиде Николаевне от всех нас сердечный привет.

Крепко жму Вашу руку.

Ваш Р. Иванов

²⁷ ГостИМ гастроллировал в Ленинграде с 27 августа по 25 сентября 1927 г.

²⁸ Я.А. Яковлев – помощник заведующего художественной частью ГостИМа.

²⁹ Это письмо не обнаружено. ГостИМ играл в Баку с 19 апреля по 8 мая 1927 г.

³⁰ Приезд А. Белого в Детское Село не состоялся (см.: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. С. 525).

9.

21 авг. 1927

Д. Село, Колпинская, 20

Дорогой Всеволод Эмильевич.

Без особой надежды, что письмо это еще застанет Вас в Кисловодске, хочу все же написать несколько слов, чтобы выразить искреннюю благодарность за память и за «записку» в администрацию Вашего театра; мы с женой и дочкой запиской этой, разумеется, по мере возможности воспользуемся. – Разговор о «делах» конечно лучше отложить до Вашего приезда; совершенно уверен, впрочем, что не будет почвы ни для каких недоразумений.

Очень жаль, что приезд Ваш в нашу экс-столицу совпадает с отъездом К.С. Петрова-Водкина на месяц в Коктебель (уезжает сегодня). Зато сегодня же ждем Бор. Ник., который проведет у нас в Д. Селе дней 10–12, а значит дождется и Вас. Буду всячески уговаривать его, чтобы он погостил у нас подольше. Е.И. Замятин с неделю назад уехал в Батум; вернется к Октябрю.

Сердечный привет наш Зинаиде Николаевне; очень ждем не только ее, но и Аксюшу и Анну Андреевну. Пока же – до скорого свидания; еще раз – большое Вам спасибо.

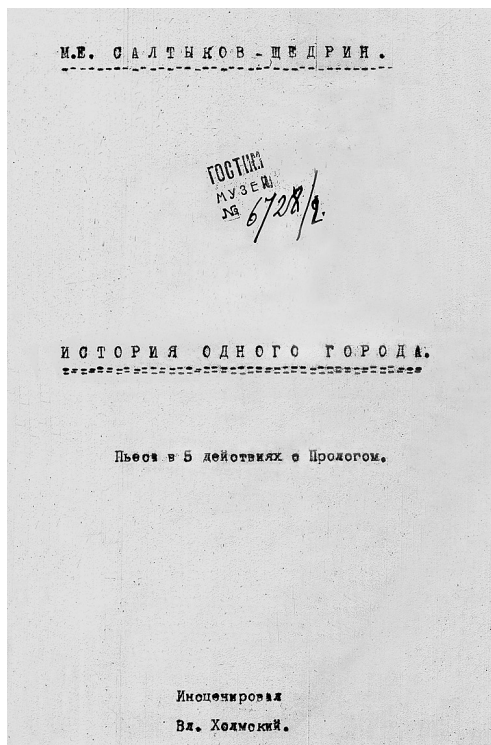
Ваш Р. Иванов

Публикуется по автографам: РГАЛИ, ф.998, оп.1, ед.хр.1626 и 3697.

Подготовили Нина Панфилова и Олег Фельдман.

ИВАНОВ-РАЗУМНИК

ИНСЦЕНИРОВКА «ИСТОРИИ ОДНОГО ГОРОДА» М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА. 1926



Титульный лист машинописи из архива ГостИМа
Инсценировка Иванова-Разумника
печатается ниже по этому экземпляру
(РГАЛИ, фонд 963, опись 1, ед. хр. 1023)



Глуповцы.
Рисунок А.А. Рыбникова,
гравированный И.Н. Павловым. 1926

М.Е. Салтыков-Щедрин
«История одного города»
Пьеса в 5 действиях с Прологом.
Инсценировал Вл. Холмский

«...Все произведения мои направлены против тех проявлений произвола и дикости, которые каждому честному человеку претят. Так, например, градоначальник с фаршированной главою означает не человека с фаршированной головою, но именно градоначальника, распоряжающегося судьбами многих тысяч людей. Это даже не смех, а трагическое положение. Гулящие девки, которые друг у друга отнимают бразды правления, тоже едва ли смех возбуждают, то есть, могут возбуждать его лишь в гоголевском мичмане*. Изображая жизнь, находящуюся под игом безумия, я рассчитывал на возбуждение в читателе горького чувства, а отнюдь не весёлонравия.

Что же касается глумления над народом, то мне кажется, что в слове "народ" надо отличать два понятия: народ исторический, и народ, представляющий собою идею демократизма. Первому, выносящему на своих плечах Бородавковых, Угрюм-Бурчеевых и т.п., я, действительно, сочувствовать не могу. Что же касается до народа, рассматриваемого во втором смысле, то ему не сочувствовать нельзя, потому что в нём воплощается безгранично великое. В этом народе замыкается начало и конец всякой индивидуальной деятельности».

Салтыков

«История одного города» – не политический памфлет, но гениальная общенациональная сатира на государственный абсолютизм и народную пассивность.

* Имеется в виду смешливый глупец мичман, упоминаемый во втором действии гоголевской «Женитьбы»

**ПРОЛОГ
«О КОРНИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ
ГЛУПОВЦЕВ»**

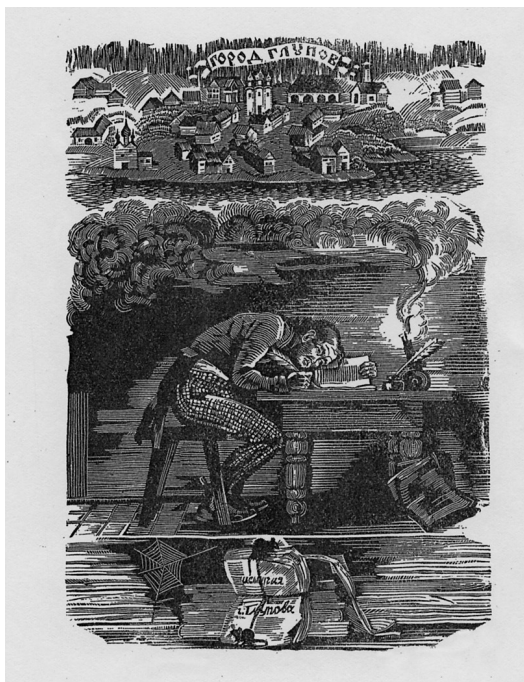
Действующие лица:

Архивариус-летописец. Князь Глупой. Князь Глупой-преглупой. Князь Умной-преумной. Пошехонец-Слепород. Чухломец-Рукоусый. Вор-Новотор. Пётра-Комар. Гусяр. Головоотяпы.

Сцена представляет ельничек да берёзничек, перелесочки, за ними чащу дремучую; между перелесочками поляночки. Перед сценой полукруглый просцениум («орхестра»), на котором (вместо алтаря) стоят три сосны, отделяющие сцену от просцениума.

Архивариус-летописец. Ежели древним эллинам и римлянам дозволено было слагать хвалу своим безбожным начальникам и передавать потомству мерзкие их деяния для назидания, ужели же мы, россияне, окажемся в сем случае менее достойными и

Глуповский летописец.
Гравюра С.М. Мочалова.
1931



благодарными? Ужели во всякой стране найдутся и Нероны преславные, и Калигулы, доблестью сияющие, и только у себя мы таких не обрящем? Смешно и нелепо даже помыслить такую нескладицу, а не то чтобы оную вслух проповедывать, как делают некоторые вольнолюбцы, которые потому свои мысли вольными полагают, что они у них в голове словно мухи без пристанища там и сям вольно летают.

Не только страна, но и град всякий, и даже всякая малая весь, и та своих доблестью сияющих и от начальства поставленных Ахиллов имеет и не иметь не может. Взгляни на первую лужу – и в ней найдёшь гада, который ироиством своим всех прочих гадов превосходит и затемняет. Взгляни на древо – и там усмотришь некоторый сук больший и против других крепчайший, а следственно и доблестнейший. Взгляни, наконец, на собственную свою персону – и там прежде всего встретишь главу, а потом уже не оставишь без приметы брюхо и прочие части. Что же, по-твоему, доблестнее: глава ли твоя, хотя лёгкою начинкою начинённая, но и за всем тем горé устремляющаяся, или стремящаяся долу брюхо, на то только и пригодное, чтобы изготовлять... О, подлинно же легкодумное твоё вольнодумство!

Таковы-то были мысли, которые побудили нас неумытыми устами воспеть хвалу славных оных Неронов, кои не безбожием и лживою еллинскою мудростью, но твёрдостью и начальственным дерзновением преславный наш град Глупов преестественно приукрасили. Намерение наше есть изобразить преемственно градоначальников, в город Глупов от российского правительства в разное время поставленных. Много видели мы на своём веку поразительных сих подвижников, много видели таких и наши предместники. Следовали оные градоначальники непрерывно в величественном порядке один за другим кроме времени пагубного безначалия, едва не повергшего весь град в запустение. Одни из них подобно бурному пламени пролетали из края в край, всё очищая и обновляя; другие, напротив того, подобно ручью журчащему орошали луга и пажити, а бурность и сокрушительность предоставляли в удел своим помощникам. Но



все, как бурные, так и кроткие, оставили по себе благодарную память в сердцах сограждан, ибо все были – градоначальники.

Сие трогательное соответствие само по себе уже дивно; не знаешь, что более славословить: власть ли, в меру дерзающую, или сей виноград, в меру благодарящий?

Изложив таким манером нечто в наше извинение, присовокупим, что родной наш город Глупов, производя обширную торговлю квасом, печёнкой и варёными яйцами, имеет три реки и в согласность древнему Риму на семи горах построен, на коих в гололедицу великое множество экипажей ломается и столь же бесчисленно лошадей побивается. Разница в том только состоит, что в Риме сияло нечестие, а у нас – благочестие, Рим заражало буйство, а нас – кротость, в Риме бушевала подлая чернь, а у нас – начальники (*широкий жест на сцену*).

Сцена представляет ельничек да берёзничек, перелесочки, за ними чащу дремучую; между перелесочками три поляночки, а на них три князя со своими дворами сидят: Князь Глупой, Князь Глупой-Преглупой и Князь Умной-Преумной.

На просцениуме стоят Головоотяпы, Глуповцы тож.

Головоотяпы (*хвастаются*).

— Мы головоотяпы! Нет в свете народа мудрее и храбрее! – Тяпаем головами обо всё, что бы ни встретилось. – Стена попадётся, об стену тяпаем. – Богу молиться начнём, об пол тяпаем. – Всех соседей перетяпали, победили, под себя покорили, а мало ли их! – Моржееды! – Лукоеды! – Гущееды! – Клюковники! – Куралесы! – Вертячие бобы! – Лягушечники! – Лапотники! – Черنونёбые! – Долбёжники! – Проломленные головы! – Слепороды! – Губошлёпы! – Вислоухие! – Кособрюхие! – Ряпушники! – Заугольники! – Крошевники! – Рукосу! – Всех перетяпали, победили, под себя покорили!

— Хитро это мы сделали: знали, что головы у нас на плечах растут крепкие, вот и предложили. – Послали сказать соседям: будем друг с дружкой до тех пор головами тяпаться, пока кто кого перетяпает. – И всех их друг за дружкой перетяпали!

— Вот с кособрюхими труднее было, пришлось даже пустить на них солнышко. – Солнышко-то и само по себе так стояло, что светило кособрюхим в глаза; да мы стали махать в их сторону шапками: вот, дескать, мы каковы, и солнышко заодно с нами! – Однако кособрюхие не сразу испугались, а сначала тоже догадались: высыпали из мешков толокно, и стали ловить солнышко мешками. – Изловить не изловили и только тогда увидели, что правда на нашей стороне, и принесли повинную.

— Всех перетяпали, победили, под себя покорили! Велика наша земля. – Велика наша земля и обильна! – Мы головоотяпы! нет в свете народа мудрее и храбрее!

Перестали хвастаться; пригорюнились.

— Велика наша земля и обильна, да порядка в ней нет! – А уж чего мы ни делали, как порядка не заводили. – Волгу толокном замесили. – А она и поныне свободная течёт! – Телёнка на баню тащили. – А он с бани упал и ногу сломал! – В кошеле кашу варили. – А и кошель и каша сгорели! – Свиныю за бобра купили. – Так свинья свиньёй и осталась! – Собаку за волка убили. – А волки овец потаскали! – Лапти растеряли да по дворам искали. – Было лаптей шесть, а сыскали семь! – Щуку с яйца согнали. – А щука опять на яйца села! – Блинами острог конопатили. – А блины арестанты съели! – Комара за семь вёрст ловить ходили. – А он у пошехонца Пётры на носу сидел! – Рака с колокольным звоном повстречали! – Козла в соложёном тесте утопили! – Батьку на кобеля променяли! – Блоху на цепь приковали! – Небо кольями подпирали! – А порядка всё нет, как нет!

— И пошли у нас рознь да галденье пуще прежнего. – Стали мы опять друг у дружки земли разорять, жён в плен уводить, над девами надругаться. – Нет порядка, да и полно! – Попробовали снова головами тяпаться, но и тут ничего не доспели. – И дошли мы теперь до того, что содрали на лепёшки кору с последней сосны. – Не стало ни жён, ни дев! – Нечем людской завод продолжать! – Велика наша земля и обильна, да порядка в ней нет!

Молчание.

— Вот и взялись мы за ум. – Надумали мы искать себе князя. – Он нам всё мигом

предоставит! – Он и солдатов у нас наделает, и острог, какой следоват, выстроит! – Айда, ребята!

Идут с просцениума на первую поляну. Между просцениумом и сценой – три сосны, среди которых головотяпы заблудились.

— Ищешь, ищешь князя, а где к нему путь? – Вот мы и в трёх соснах заблудились. – Как путь-дорогу найти? – Братцы, а где же у нас Пошехонец-Слепород? Он эти три сосны как свои пять пальцев знает. – Да вот, спасибо, он тут как тут!

— Слепородушко, выведи нас на торную дорогу, приведи прямо к князю на двор!

Слепород выводит их из трёх сосен на первую поляну, где со двором своим сидит Князь Глупой.

Князь Глупой

Кто вы такие и зачем ко мне пожаловали?

Головотяпы

Мы головотяпы! Нет в свете народа мудрее и храбрее! Мы даже кособрюхих и тех шапками закидали!

Князь Глупой

А что вы ещё сделали?

Головотяпы

Да вот комара за семь вёрст ловить ходили...

Начали было головотяпы, и вдруг им сделалось так смешно, так смешно... Посмотрели они друг на дружку и прыснули.

Головотяпы (*перекосятся*).

— А ведь это ты, Пётра, комара ловить ходил! – Ан ты! – Нет, не я! – У тебя он и на носу-то сидел!

Князь Глупой (*сильно распалился и начал учить их жезлом*).

Как! Вы и здесь перед лицом моим розни своей не покидаете! Глупые вы, глупые! Не головотяпами следует вам по делам вашим называться, а глуповцами! Не хочу я володеть глупыми! А ищите такого князя, какого нет в свете глупее, и тот будет володеть вами.

Сказавши это, ещё маленько поучил жезлом и отослал головотяпов от себя с честью.

Головотяпы (*опять на просцениуме*).

— За что он нас раскастил? – Мы к нему всей душой, а он послал нас искать Князя глупого! – Что же, в словах этих обидного нам нет! – Нам

глупый-то князь, пожалуй, ещё лучше будет! – Сейчас мы ему коврижку в руки: жуй, а нас не замай! – И то, правда!

— А что, добры-молодцы, не попробовать ли нам ещё раз опять порядок навести? – Попробуем! – А что сделаем-то? – Будем петуха на канате кормить, чтоб не убежал... – Божку съедим... – Беса в солдаты отдадим... – Нет, не выйдет толку! – Думай не думай, а надо идти искать князя, какого нет в свете глупее. – А как его найдёшь? – А вон на краю болота у трёх сосен стоит Чухломец-Рукосуй, чего-то ищет.

— Эй, Рукосуюшко, чего ищешь?

Чухломец – Рукосуй

Рукавиц ищу.

Головотяпы

Да вон они у тебя торчат за поясом!

Чухломец – Рукосуй

И то!

Головотяпы

Не знаешь ли, любезный Рукосуюшко, где бы нам такого князя сыскать, чтоб не было его в свете глупее?

Чухломец – Рукосуй

Знаю, есть такой! Вот идите прямо мимо трёх сосен через болото, как раз тут. (*Показывает на вторую поляну*).

Головотяпы снова на сцене.

Головотяпы

— А и верно, вон на другом краю болотины прямо перед нами сидит сам князь да глупой-преглупой! – Сидит и ест пряники писанные! – Вот так князь! – Лучшего и желать нам не надо!

Князь Глупой – преглупой (*жуёт пряники*).

Кто вы такие, и зачем ко мне пожаловали?

Головотяпы

Мы головотяпы! Нет нас народа мудрее и храбрее! Мы гущеедов – и тех победили!

Князь Глупой – преглупой

Что же вы ещё сделали?

Головотяпы (*наперебой*).

— Мы жуку с яиц согнали... – Мы Волгу толокном замесили...

Князь Глупой – преглупой (*перебивает*).

Не хочу и слушать вас! Я уж на что глуп, а вы ещё глупее меня! Разве жука сидит на яйцах? Или можно разве вольную реку толокном



месить? Нет, не головотяпами следует вам называться, а глуповцами! Не хочу я володеть вами, а ищите вы себе такого князя, какого нет в свете глупее – и тот будет володеть вами (*и, наказав жезлом, отпустил их с честью*).

Головотяпы (*опять на просцениуме*).

— Надул курицын сын Рукусуй! – Сказывал, нет этого князя глупее, ан он умный! – Нет, видно не найти нам князя! – Надо попробовать ещё раз самим собою устроиться.

— Попробуем. – А что сделать-то? – Под дождём онучи сушить... – На сосну лазить Москву смотреть... – На грош постных яиц купить...

— Нет, не выйдет толку! – Не наведём порядка, да и полно!

— Пётра-Комар, ты глупее всех, ты комара за семь вёрст ловить ходил, а он у тебя на носу сидел, сделай милость, надоумь!

Пётра-Комар

Есть у меня друг-приятель по прозванью Вор-Новотор, уж если экая выжига князя не сыщет, так судите вы меня судом милостивым, рубите с плеч мою голову бесталанную!

Головотяпы

— Чего же лучше? – Зови Вора-Новотора. – Где он тут?

Вор-Новотор

Вот он!

Головотяпы

Можешь нам князя найти?

Вор-Новотор

Для ча не.

Головотяпы

Так веди!

Вор-Новотор

А сколько за розыск дадите?

Головотяпы

А сколько ты просишь?

Вор-Новотор

Алтын да деньгу в придачу.

Головотяпы

Что больно дорого?

Вор-Новотор

А какая ваша цена?

Головотяпы

Дадим грош да животы свои в придачу.

Вор-Новотор

Нет, дело так не выйдет.

Головотяпы

Ну, ладно, дадим деньгу, да без алтына.

Вор-Новотор

На том сладимся; пойдём искать князя.

Головотяпы

Ты нам такого ищи, чтоб немудрый был! На что нам мудрого-то, ну его к ляду!

Вор-Новотор

Ладно, найдём и не мудрого! Вот пойдём мимо трёх сосен, сначала всё ельничком да берёзничком, потом чащею дремучею, потом перелесочком, да и выйдем прямо на поляночку, а посреде той поляночки князь сидит.

Вор-Новотор ведёт головотяпов на третью поляну; взглянули головотяпы на князя, так и оберли, отшатнулись.

Головотяпы

— Вот так дело вышло! – Князь-то князь, да умной-преумной! – В ружьецо попаливает... – Да сабелькой помахивает... – Что ни выпалит из ружьеца, то сердце насквозь прострелит! – Что ни махнёт сабелькой, то голова с плеч долой! – Вор-Новотор, что же ты такое пакостное дело сделал, а сам стоишь брюхо поглаживаешь да в бороду усмехаешься! – С ума ты никак спятил! – Да пойдёт ли этот к нам? Во сто раз глупее были, и те не пошли!

Вор-Новотор

Ништо! Обладим! Дай срок, я глаз-на-глаз с ним слово перемолвлю.

Вор-Новотор дошёл до самого князя, снял перед ним шапочку соболиную и стал ему тайные слова на ухо говорить.

Головотяпы (*гуторят меж собой*).

— Кругом на кривой нас Вор-Новотор объехал! – А на попятный уж и нельзя. – Это, братцы, не то, что с кособрюхами лбами таяться! – Нет, тут, братцы, ответ подай: каков таков человек, какого чину и звания.

Долго шепчутся Вор-Новотор с Князем, а про что – не слышать. Только и почуяли головотяпы последние слова Вор-Новотора.

Вор-Новотор

Драть их, ваша княжеская светлость, всегда очень свободно!

Князь Умно-преумно (*подзывает головотяпов*).

Что вы за люди? И зачем ко мне пожаловали?



Головотяпы

Мы головотяпы! Нет нас народа храбрее...
(начали было головотяпы, но вдруг смутились).

Князь Умно́й-преумно́й
(усмехнулся).

Слышал, господа головотяпы! Весьма слышал!
И о том знаю, как вы рака с колокольным звоном встречали, довольно знаю! Об одном не знаю, зачем же ко мне-то вы пожаловали.

Головотяпы

А пришли мы к твоей княжеской светлости вот что объявить: много мы промеж себя убивств чинили, много друг дружке разорений и нругательств делали, а всё правды у нас нет. Иди и володей нами!

Князь Умно́й-преумно́й

А у кого, спрошу вас, вы допреж сего из князей братьев моих с поклоном были?

Головотяпы

А были мы у одного князя глупого, да у другого князя глупого ж, и те володеть нами не похотели!

Князь Умно́й-преумно́й

Ладно. Володеть вами я желаю, а чтоб идти к вам жить – не пойду! Потому вы живёте звериным обычаем: с беспробного золота пенки снимаете, снох портите! А вот пошлю к вам заместо себя в город ваш градоначальников: пуцай они вами дома правят, а я отсель и ими, и вами помыкать буду!

Головотяпы (понури́вши головы).

Так!

Князь Умно́й-преумно́й

И будете вы платить мне дани многие. У кого овца ярку принесёт, овцу на меня отпиши, а ярку себе оставь; у кого грош случится, тот разложи его на четверо: одну часть мне отдай, другую мне же, третью опять мне, а четвёртую себе оставь. Когда же пойду на войну, и вы идите! А до прочего вам ни до чего дела нет!

Головотяпы (понури́вши головы).

Так!

Князь Умно́й-преумно́й

И тех из вас, которым ни до чего дела нет, я буду миловать, прочих же всех казнить.

Головотяпы (понури́вши головы).

Так!

Князь Умно́й-преумно́й

А как не умели вы жить на своей воле и сами, глупые, пожелали себе кабалы, то называться вам впредь не головотяпами, а глуповцами.

Головотяпы (понури́вши головы).

Так!

Князь Умно́й-преумно́й

Прибывши домой, выберете болотину и, заложив на ней город, назовёте Глуповым, а себя по тому городу глуповцами. Так и процветёт ваша древняя отрасль.

Головотяпы (понури́вши головы).

Так!

Князь Умно́й-преумно́й

Теперь прикажу я обнести вас водкою да одарить по пирогу, да по платку алому, и отпущу вас от себя с честью, обложив данями многими; но как ведаю я, что несть глупости горшая, яко глупость, то смотрите: в случае чего (взвивается во весь рост) – за-по-рю!

Головотяпы шарахаются и потом, понури́в головы, медленно идут мимо трёх сосен на просцениум.

Головотяпы

— Вот она, княжеская правда какова! – Станем мы теперь въздыхать неослабляючи! – Будем мы теперь вопиять сильно! – Такали мы, такали, да и протакали!

Один из головотяпов, взяв гусли, запеваёт.

«Не шуми мати, зелёная дубровушка!

Не мешай добру молодцу думу думати,

Как заутра мне, добру молодцу, на допрос иди...»

— Вот мы и старики седые, а плачем горько, что сладкую волю свою прогуляли! – Вот мы и молодые, кои той воли едва отведали, так нам ещё горше плакать! – Тут только познали мы, какова прекрасная воля есть! (Горький плач и рыдания).

Гуслиар продолжает:

«... Что товарищей у меня было четверо,
Ещё первый мой товарищ – тёмная ночь,
А второй мой товарищ – булатный нож,
А как третий-то товарищ, то мой добрый конь,
А четвёртый мой товарищ, то тугой лук,
А рассыльщики мои, то калёны стрелы...»

— Что же, братцы, видно надо город строить. – Вот хоть на этой болотине. – Быть здесь городу Глупову. – А и быть всем нам глуповцами.



— До той поры глуповцами будем, пока вновь волю свою не найдём!

Берутся за топоры и начинают сносить декорации, изображающие лес. Скоро сцена представляет голую равнину, которая впоследствии завершит собою действие пятое. На голой равнине начинают ставить декорации города Глупова, которые простоят все пять действий.

Всё это происходит под продолжающуюся песню гуслара.

«Я за то тебя, детинушка, пожалуйю

Среди поля хоромами высокими,

Что двумя ль столбами с перекладиной...»

Ставят декорации старой колокольни, съезжого дома, казначейства, казарм, кабака, градоначальникова дома и др.

Чей-то голос с надрывом затягивает: «Раз – первой, раз – другой». И ряд голосов подхватывает с отчаянием: «...Ухнем! Дубинушка, ухнем!»

Выстроен город Глупов, каким простоит он до своего разрушения в конце пятого действия.

Г л у п о в ц ы

— Быть здесь городу Глупову! – А и быть всем нам глуповцами!

— До той поры глуповцами будем, пока вновь волю свою не найдём.

ДЕЙСТВИЕ I.

«ОРГАНЧИК» И «СКАЗАНИЕ О ШЕСТИ ГРАДОНАЧАЛЬНИЦАХ»

Сцена представляет город Глупов, построенный в конце Пролога головотяпами. Город простоял уже много веков.

Площадь города Глупова и главные его присутственные места. С одной стороны колокольня, с другой – дом градоначальника с крыльцом. Полукруг присутственных мест: съезжий дом, казначейство, казармы, почта; кабак. Мост через реку, текущую в глубине сцены. Вдалидомишки обывателей. Между просцениумом и сценой вместо былых трёх сосен стоит полицейская будка.

Декорация эта простоит до конца пятого действия.

Действующие лица: Градоначальник Брудастый. Помощник градоначальника. Стряпчий (Прокурор).

Казначей. Смотритель народного училища. Начальник инвалидной команды. Городовой врач. Квартальный. Поп. Приезжий чиновник. Письмоводитель (без речей). Байбаков, часовых дел мастер. Самозванки: Ираидка, Клемантинка, Амалька, Анелька, Матрёнка-Ноздря (без речей), Дунька Толстопятая (без речей). Градоначальник Фердыщенко. Глуповцы. Будочники. Солдаты инвалидной команды.

Вечер. На площади города Глупова неочайное движение по случаю прибытия нового градоначальника Дементия Варламовича Брудастого. Народное ликование.

Группа высших чиновников у крыльца градоначальнического дома.

Глуповцы заполняют сцену и часть просцениума, перекликаются с дозорным, стоящим на колокольне.

Г л у п о в ц ы

— Едет! – Едет! – Почитай скоро будет! – Градоначальник-то новый! – Дементий Варламович Брудастый. – Батюшка-то наш! – Уж верно красавчик! – Уж верно умница! – И в мундире! (Хором). – Батюшка-то наш! Красавчик-то наш! Умница-то наш!

Вбегает один из глуповцев.

— Скачет во все лопатки! На городском выгоне остановился, стал сменных ямщиков пороть. Уйму перепорол!

— Батюшка-то наш! – Красавчик-то наш! – Умница-то наш! – Опять с начальником будем!

Поздравляют друг, друга, целуются, проливают слёзы, заходят в кабак, снова выходят из него.

Г р а д с к о й г о л о в а (подходя к группе чиновников).

Мы в надежде, что при новом градоначальнике процветёт торговля.

С т р я п ч и й

И законы соблюдаться будут неукоснительно.

К а з н а ч е й

И недоимки собирать будут рачительно.

Н а ч а л ь н и к и н в а л и д н о й к о м а н д ы

И военное дело разовьётся.

П о п

И вера окрепнет.

С м о т р и т е л ь н а р о д н о г о у ч и л и щ а
И возникнут науки и искусства...

К в а р т а л ь н ы й

П о д н а б л ю д е н и е м к в а р т а л ь н ы х н а д з и р а т е л е й.

Градской голова
Слышно, новый-то градоначальник, батюшка наш, красавчик да умница!

Городовой врач

А старый-то Пфейфер Богдан Богданыч, голштинский выходец, только вчера выехал из города.

Стряпчий (ехидно).

Ничего не свершив, смещён за невежество,

Поп

А ведь тоже был красавчик, тоже был умница!

Помощник градоначальника (строго).

Однако новому правителю уже по одному тому должно быть отдано преимущество, что он новый.

Все

Понятное дело!

Квартальный

Ямщиков сечёт! Молодец!

Начальник инвалидной команды
Авось новый градоначальник наш прославится иройством и возьмёт крепость Хотин.

Смотритель народного училища
Да ведь она уже взята!

Начальник инвалидной команды
Что-ж! Возьмёт во второй раз!

Глуповцы

— Едет! – Едет! – Батюшка-то наш! красавчик-то наш! Умница-то наш! (Всеобщее ликование).

Въезжает градоначальник Брудастый, со-скакивает с брочки, безмолвно обходит ряды чиновных архистратигов, подымается на крыльцо, оборачивается лицом к народу и чиновникам, открывает рот. Глаза начинают вращаться, а из раскрытого рта сперва ничего не выходит, кроме шипения и какого-то бессмысленного звука, не похожего даже на бой часов. Наконец, после минутного шипения и вращения глазами, он произносит:

Брудастый

Не по-тер-плю!

Скрывается в доме. С ним входит Помощник градоначальника.

Чиновники остолбенели, за ними остолбенели и обыватели.

Глуповцы (стоят разинув рты).

— Что ж это такое? – Фыркнул и затылок показал! – Нешто мы затылков не видали! – А

ты по душе с нами поговори! Ты лаской-то, лаской-то пронимай! Ты пригрозить пригрози, да потом и помилуй!

— А прежде-то, прежде какие бывали у нас начальники! – Все приветливые да добрые, да умницы, да красавчики! – И все-то в мундирах!

Понемногу отходят к сторонке, собираются около колокольни и тихо гуторят между собою.

Градской голова (подходя к группе чиновников).

Это что же такое?

Поп

Недоумеваю!

Градской голова

Фыркнул, да издал загадочный звук!

Стряпчий

Да, нескладно. Я люблю, чтоб у начальника на лице играла приветливая улыбка, чтобы из уст его по временам исходили любезные прибаутки.

Смотритель народного училища (поучительно).

Начальник может совершать всякие мероприятия, он может даже никаких мероприятий не совершать, но ежели он не будет при этом калякать, то имя никогда не делается популярным.

Поп

А бывали у нас градоначальники истинно мудрые.

Смотритель народного училища
Иные не чужды были даже мысли о заведении в Глупове десиянс академии! Правда, вместе её только съезжий дом построили...

Казначей

Ну, имена этих мудрых остались в забвении, они не обзывали глуповцев ни «братцами», ни «робятами». Напротив того, бывали другие, хотя и не то чтобы очень глупые, а такие, которые делали дела средние, то есть секли и взыскивали недоимки, но при этом всегда приговаривали что-нибудь любезное.

Градской голова

Вот таких помним!

Смотритель народного училища
Их имена занесены на скрижали!

Врач



Клементий Амадей Мануилович! Вывезен был из Италии Бироном за искусную стряпню макарон; потом, будучи внезапно произведён в надлежащий чин, прислан сюда градоначальником. Прибыв в Глупов, не только не оставил занятия макаронами, но даже многих усиленно к тому принуждал, чем себя и воспрославил.

К а з н а ч е й

Ферапонтов Фотий Петрович! Бригадир, бывший брадобрей оного же Бирона! Многократно делал походы против недоимщиков и столь был охоч до зрелищ, что никому без себя сечь не доверял.

П о п

Великанов Иван Матвеич! Обложил в свою пользу жителей данью по три копейки с души.

Н а ч а л ь н и к и н в а л и д н о й к о м а н д ы
Урус-Кугуш-Кильдибаев Маныл Самылович!
Капитан-поручик из лейб-кампанцев; отличался безумной отвагой и даже брал однажды приступом город Глупов.

С м о т р и т е л ь н а р о д н о г о у ч и л и щ а
Ламврокакис, беглый грек без имени и отчества и даже без чина. Торговал греческим мылом, губкою и орехами; сверх того был сторонником классического образования.

С т р я п ч и й

Это что! Это всё скрижали истории. А давно ли у нас был градоначальником Баклан Иван Матвеич, бригадир! Росту большого: трёх аршин и трёх вершков; говорил, что происходит по прямой линии от колокольни Ивана Великого. Помните, каким молодцом он на первом же приёме выказал себя перед обывателями. Натиск, – сказал он, – и притом быстрота, снисходительность и притом строгость. И притом благоразумная твёрдость. Вот, милостивые государи, та цель, или, точнее сказать, те пять целей, которых я с божьей помощью надеюсь достигнуть при посредстве некоторых административных мероприятий составляющих сущность, или, лучше сказать, ядро обдуманного мною плана кампании!

Г р а д с к о й г о л о в а

А потом, помните, повернулся ловко на одном каблуке, обратился ко мне и присовокупил: «А по праздникам будем есть у вас пироги!» Да, так вот, судари мои, как настоящие-то

начальники принимали! А этот что, фыркнул какую-то нелепицу да и был таков.

Градоначальник Брудастый показывается в окне, открывает рот, и, после обычного вращения глазами и шипения, произносит:

Б р у д а с т ы й

Не по-тер-плю!

Чиновники жмутся в сторону, потом входят в дом градоначальника представляться ему и в течение последующего действия поодиночке выходят из дома.

Тем временем глуповцы понемногу собираются под окнами градоначальника и с любопытством заглядывают.

Видно, как градоначальник сидит за столом и неустанно скребёт пером; время от времени подходит к окну, с обычным шипением и вращая глазами произносит: «Не по-тер-плю!» – от чего глуповцы шарахаются в сторону – и потом снова возвращается к своему столу. Иногда выбегает на крыльцо, сует квартальному и будочникам кипу исписанных листков и после обычного «Не по-тер-плю» снова показывается за окном у стола.

Г л у п о в ц ы

— Заперся да пишет! – Не ест, не пьёт, а всё что-то скребёт пером. – Эко дело закипело! – Частные пристава поскакали! – Квартальные поскакали! – Заседатели поскакали! – Будошники хватают и ловят, секут и порют, описывают и продают... – А ну, как он таким манером целый город выпорет! – Ишь ты, всё сидит да выскрёбывает всё новые и новые понуждения...

Из окна: «Не по-тер-плю!», глуповцы шарахаются.

— Вот тут и сообрази, чего это он «не потерпит». – Братцы, да были ли у нас раньше такие начальники? – Разные были, а такого не видавали. – И хоть бы он делом сказывал, по скольку с души ему надобно. А то циркает, да и на поди!

На крыльцо выходит Помощник градоначальника, в руке повестка; чиновники и глуповцы собираются около крыльца.

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Предписание: «Чиновным архистратигам и всем глуповским обывателям собраться



немедленно к градоначальнику для внушения. Чиновникам быть в полной парадной форме. Обыватели же да принесут дары».

Хлопоты и суета. Постепенно у крыльца выстраиваются в каре глуповцы, руководимые Излюбленным гражданином градским головою Пузановым; теснятся под окнами градоначальнической квартиры, держа подмышками кульки и с трепетом ожидая страшного судьбища. Отдельно группа чиновников при шпагах и в шляпах.

Выходит градоначальник Брудастый, по очереди обходит всех обывателей и – хотя молча, но благосклонно – принимает от них дары. Окончив с этим делом, несколько отступает к крыльцу, раскрывает рот... Вдруг что-то внутри у него ещё громче, чем всегда, зашипело и зажужжало, и чем более длилось это таинственное шипение, тем сильнее и сильнее вертелись и сверкали его глаза. Наконец, из уст его вырывается:

Б р у д а с т ы й

П... п... плю!

С этим звуком градоначальник в последний раз сверкнул глазами и опрометью бросился в открытую дверь своей квартиры. Окно в его кабинете захлопывается, занавеска задёргивается, через некоторое время полицейский будочник сбегает с крыльца и куда-то опрометью бежит. Ночь уже наступила. По небу быстро катится луна. Чиновники разошлись. На площади остались глуповцы, стоящие в полном оцепенении.

Г л у п о в ц ы

— Это что же такое? – Что это он цыркнул? – Не понять! – И откуда к нам экой прохвост выискался? – Смотри, братцы! как бы нам тово... отвечать бы за него, за прохвоста, не пришлось! – Да было ли когда такое? – Разве во времена тушинского царька. – Да вот ещё при Бироне, когда гуляющая девка Танька-корявая чуть-чуть не подвела весь наш город под экзекуцию. – Нет, братцы, даже и тогда было лучше! – По крайней мере тогда мы хоть что-нибудь понимали, а теперь только трясемься.

Полицейский будочник ведёт перепуганного и дрожащего часовых дел мастера Байбакова, оба скрываются в градоначальническом доме.

— Это к чему? – Зачем градоначальнику часовых дел мастера повели? – На что он понадобился? – Ведь пьяница беспробудный! – Ну, братцы, ничего не понять! – А вот что, ребята: градоначальник ли он? – А кто же ещё? – А, может, упырь. – Еще чего скажешь!

— А что, братцы, не пасть ли всем нам поголовно на колени и просить прощения? – Ишь, тоже: пасть на колени, просить прощения! Чего смутьяните? А может начальство признало необходимым, чтобы в Глупове, грех наших ради, был именно такой, а не иной градоначальник?

— Ишь, подстрекатели завелись! – Да кто это сказал? – А вот кто, Стёпка да Ивашка! – Ан и не так, Порфишка да другой Ивашка! – Врёшь ты! Смутьян! – Сам врешь. Подстрекатель!

Из дома градоначальника выходит Байбаков, весь бледный и испуганный, и бережно несёт что-то обёрнутое в салфетке.

— А вот и часовщик. – Эй, Байбаков! – Что несёшь? – Покажи, что в салфетке-то. – Зачем к градоначальнику звали? – Расскажи, шкалик поднесём!

Байбаков остаётся нем как рыба и на все вопросы ограничивается тем, что трясётся всем телом; наконец, махнув рукой, уходит. Глуповцы чешут затылки и понемногу расходятся.

— Ну, добру не быть, неладное что-то! – Быть худу! – Ох, быть худу!

Площадь пустеет. Светает. Помощник градоначальника идёт с докладом в градоначальнический дом, исчезает в крыльце. Вдруг отдёргивает изнутри занавеску, распахивает окно и, стуча зубами, кричит.

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Квартальный! Квартальный!

Квартальный, проводивший ночь в полицейской будке, опрометью бежит на зов.

В распахнутое окно видно: градоначальниково тело, облечённое в вицмундир, сидит за письменным столом, а перед ним на кипе бумаг лежит совершенно пустая градоначальникова голова.

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Немедленно разослать будочников за всеми чиновниками, случилась беда. Это что же за безобразия, сударь мой! Вы где были? Чего



смотрели? Градоначальниково тело, облечённое в вицмундир, изволит в кресле сидеть, а совершенно пустая голова его на реестрах точно пресс-папье лежит! А вы себе и ухом не ведёте, и в ус не дуете! Ничего не знаете! Мне не докладываете! Это, сударь мой, нерадивость! Потворство наглому насилию!

Между тем один за другим сходятся чиновники. Всеобщее смятение. Все тянутся к окну, заглядывают и отшатываются в изумлении и ужасе.

П о п

Господи, помилуй!

К в а р т а л ь н ы й

Невинен! видит бог – невинен! Ваше высокоблагородие, рассудите сами: голова могла быть опорожнена не иначе, как с согласия самого же его высококородия господина градоначальника! И в деле этом принимал участие человек, несомненно принадлежащий к ремесленному цеху: изволите видеть, вон на столе лежат долото, буравчик и английская пилка. Вещественные доказательства!

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Стой! Сейчас всё разберём, приступим к дознанию! А пока тело его высококородия господина градоначальника и совершенно порожнюю голову его запрём в чулан на ключ. И чтобы ни гу-гу! Чтобы никто ничего не знал!

Закрывает окно, задёргивает занавеску. Вскоре выходит, будочники несут за ним стол и стулья на середину просцениума к полицейском будке.

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Прошу занять места, открываю заседание. Нам предстоит, во-первых, немедленно рапортовать о случившемся по начальству, а между тем начать под рукой следствие. Приступим. Господин Городовой врач, ваше заключение по сему казусному обстоятельству. Вопрос первый: могла ли градоначальникова голова отделиться от градоначальникова туловища без кровоизлияния? Вопрос второй: возможно ли допустить предположение, что градоначальник снял с плеч и опорожнил сам свою собственную голову? Вопрос третий: возможно ли предположить, что градоначальническая голова, однажды упразднённая, могла

впоследствии нарасти вновь с помощью какого-либо неизвестного процесса?

Письмоводитель строчит.

Г о р о д о в о й в р а ч (мнётся).

Да... С одной стороны законы естества... С другой стороны, градоначальническое вещество, источающееся из градоначальнического тела... А впрочем тайна построения градоначальнического организма наукой достаточно ещё не обследована...

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Темна вода во облацех!

П о п

А я скажу: поразмыслив, вижу, что во всём сем хоть и много удивительного, но тайны божии неисповедимы. А к сему присовокуплю: как вошёл я вчера в кабинет его высококородия господина градоначальника дабы представиться ему, то застал его играющим своею собственною головою, которую он, впрочем, тотчас же поспешил пристроить к надлежащему месту. Тогда я не обратил на этот факт надлежащего внимания и даже счёл его игрою воображения, но теперь ясно, что градоначальник наш в видах собственного облегчения по временам снимал с себя голову и вместо неё надевал ермолку точно так, как и я, соборной протоирей, находясь в домашнем кругу, снимаю с себя камилавку и надеваю колпак.

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Ну, уж это вы, батюшка, того... Одно дело камилавка, другое дело голова. Да к тому же голова не простого смертного, а градоначальника. Да вот спросим сведующее лицо: господин Смотритель народного училища, бывали ли в истории примеры, чтобы люди распоряжались, вели войны и заключали трактаты, имея на плечах порожний сосуд?

С м о т р и т е л ь н а р о д н о г о у ч и л и щ а (подумав с минутой).

В истории многое покрыто мраком; но был однако же некто Карл Простодушный, который имел на плечах хотя и не порожний, но всё равно как бы порожний сосуд, а войны вёл и трактаты заключал.

Н а ч а л ь н и к и н в а л и д н о й к о м а н д ы
Значит, бывали примеры!

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Так-то так, а всё-таки думается: нет ли измены какой? Не замешались ли в дело зловередные агитаторы? И притом: откуда на столе рядом с пустой головой взялись вдруг долото, буравчик да пилка?

Стряпчий

Стой, стой! Припоминаю: наемни проходя мимо мастерской часовщика Байбакова, видал я в одном из её окон такой самый слесарный и столярный, инструмент!

Смотритель народного училища

Так, так, так! А этой ночью встретил я оного беспробудного пьяницу и явного прелюбодя Байбакова, шёл он таясь и трясясь, а в руке бережно нёс нечто, завернутое в салфетку.

Помощник градоначальника

Вот теперь доберёмся! Будошники! Немедленно доставить сюда оного беспросыпного пьяницу и явного прелюбодя часовых и органных дел мастера Байбакова. Да забрать вместе с ним и нечто, в салфетку завернутое, что он с собою нёс.

Будочники уходят.

Начальник инвалидной команды

А я на предмет привода сего злонамеренного преступника направляю в подкрепление будошникам инвалидную команду.

Инвалиды, ковыляя, уходят.

Помощник градоначальника

Лишь бы только народ обо всём этом не проведал! Господин квартальный, прикажите будочникам строго хранить вверенную им тайну, дабы не волновать народ и не поселить в нём несбыточных мечтаний. А вы, господин начальник инвалидкой команды, внушите то же самое своим инвалидам. А то боюсь я, что лишь только проведает людешки о сём казусном обстоятельстве и о том, что временно нет у нас градоначальника (или хоть и есть, но без головы), как начнётся немедленно пагубная анархия, сиречь безначалие.

Будочники и инвалиды приводят Байбакова, в руках у него салфетка, в коей завернуто нечто. Трясётся и стучит зубами.

Помощник градоначальника

Ведомо ли тебе, по какому делу сюда приведён?

Байбаков (*трясётся*).

Никак нет.

Помощник градоначальника

Призван ты к допросу по делу о снятии сею ночью головы с его высокородия, господина градоначальника.

Байбаков (*трясётся*).

Знать не знаю, ведать не ведаю.

Помощник градоначальника

Не отпирайся! Да к тому же за искреннее показание получишь из казначейства полтинник на водку.

Байбаков облизывается, но молчит и трясётся.

Помощник градоначальника

А коли так, друг любезный, то вот, гляди: чьё долото, чей буравчик, чья пилка?

Байбаков (*ладая на колени*).

Не погубите! Ни душою, ни телом не виноват! Допрашивайте, всё истинно покажу на допросе.

Помощник градоначальника

Давно бы так! Значит, приступим к допросу. Господин Стряпчий! Будьте добры приступить, это ваше дело.

Стряпчий

Твоё имя, фамилия, занятие.

Байбаков

Василием зовут меня, Ивановым сыном, по прозвищу Байбаковым, глумовский цеховой.

Письмоводитель строчит.

Поп (*ехидно*).

У исповеди и причастия святого бываешь?

Байбаков

У исповеди и святого причастия не бываю, ибо принадлежу к секте фармазонов, и есмь оной секты лже-иерей.

Стряпчий

Под судом и следствием состоял?

Байбаков

Судился за сожитие вне брака с слободской жёнкой Матрёнкой и признан по суду явным прелюбодеем, в каковом звании и поныне состою.

Стряпчий

Что можешь показать о происшествии сегодняшней ночи?

Байбаков

Быв разбужен в ночи, отправился я в сопровождении полицейского десятского к



градона начальнику нашему Дементию Варламышу и, пришед, застал его сидящим и головою то в ту, то в другую сторону мерно помавающим. Обеспамятев от страха и притом будучи отягощён спиртными напитками, стоял я безмолвен у порога, как вдруг господин градона начальник поманили меня рукою к себе и подали мне бумажку. На бумажке я прочитал: «Не удивляйся, но попорченное исправь». После того господин градона начальник сняли с себя собственную голову и подали её мне. Рассмотрев ближе лежащий предо мной ящик, я нашёл, что он заключает в одном углу небольшой органчик, могущий исполнять некоторые нетрудные музыкальные пьесы. Пьес этих было две: «Разорю!» и «Не потерплю!» Но так как в дороге голова несколько отсырела, то на валике некоторые колки расшатались, а другие и совсем повыпали. От этого самого господин градона начальник не могли говорить внятно или же говорили с пропуском букв и слогов. Заметив в себе желание исправить эту погрешность и получив на то согласие господина градона начальника, я с должным рачением завернул содержимое головы в салфетку и отправился домой.

Кладёт на стол и развёртывает салфетку; в ней оказывается небольшой органчик, составляющий содержимое головы градона начальника Брудастого. Чиновники поочередно рассматривают органчик. Молчание.

Стряпчий

А можешь ли ты оный органчик починить и голову градона начальника на место утвердить? И, во-вторых, будет ли та утверждённая голова исправно действовать?

Байбаков

На спрашивание вашего высокоблагородия ответить сим честь имею: утвердить могу и действовать она будет, но настоящих мыслей иметь не может.

Молчание. Письмоводитель кончил строчить.

Стряпчий (диктует).

Ну, подписывай: «К сему показанию явный прелюбодей Василий Иванов Байбаков руку приложил».

Помощник градона начальника

Что же, господа чиновники? Каково ваше заключение?

Стряпчий

Да! Дело казусное.

Смотритель народного училища
Обстоятельства неслыханные!

Начальник инвалидной команды
Артикул несказанный!

Городовой врач

Вот оно градона начальническое-то вещество:
органчик вместо мозга!

Поп

Не уявися, что будет!

Помощник градона начальника

А чему же быть-то? Теперь я наполовину спокоен. Дело по-видимому выяснилось. Ежели высшим начальством допущено, чтобы в Глупове был градона начальник, имеющий вместо головы пустую укладку, то, стало быть, это так и следует. А посему выждать; тебе же, Байбакову, немедленно идти к телу его высокоблагородия господина градона начальника, приладить органчик, поставить голову на место и всемерно стараться покончить эту работу, пока в народе ещё не поднялись толки. Когда кончишь работу?

Байбаков

Суток через двое, да и то не знаю, сумею ли починить.

Помощник градона начальника

Я тебе покажу двое суток! Чтоб к вечеру работа была готова, а не то... Ты у меня смотри! Отвести его и запереть в чулан с телом его высокоблагородия господина градона начальника. Дать ему нужный слесарный и столярный инструмент, но не давать ни пить, ни есть, пока работы не кончит.

Байбаков

Помилуйте, ваше высокоблагородие!

Помощник градона начальника

Без разговоров! Марш!

Байбаков

А полтинник на водку сулили!

Помощник градона начальника

Я тебе покажу полтинник! Увести его!

Будочники и инвалиды уводят Байбакова.

Стряпчий

Ну, а я тем временем пошлю рапорт о происшедшем случае высшему начальству телеграфическою депешью.

Смотритель народного училища (удивлённо).

Что вы, опомнитесь! Ведь телеграф-то ещё через сто лет выдуман будет!

Помощник градоначальника (напускается на него).

Сами опомнитесь, батюшка мой! Что же по-вашему, так и ждать, пока его выдумают, и сидеть сложа руки? (Стряпчому.) Кончено, посылайте депешу, будем ждать распоряжений. (Стряпчий пишет телеграмму и посылает её с будочником на почту.) Вот только бы народ не узнал, одного боюсь! Беда будет, анархия, безначалие!

Квартальный (вбегая).

Ваше высокоблагородие! Беда! Будошники да инвалиды всё разболтали! Народ волнуется! Присутственные места запустели! Будошники отбились от рук и нагло бездействуют! Недоимок накопилось такое множество, что господин Казначей, заглянув в казённый ящик, разинул рот да так с разинутым ртом и остался! Пьяные бесчинствуют! Народ бунтует! Градской голова Пузанов с ними заодно! Беда, ваше высокоблагородие!

Смятение среди чиновников.

Помощник градоначальника (хватаясь за голову).

Недоимки накаплиются! Пьянство развивается! Правда в судах упраздняется! Резолюции не утверждаются! Народ бунтует! Батюшки мои, что делать. (Стряпчому.) Посодействуйте, посоветуйте, как быть?

Стряпчий

А вот прочтём сейчас ответную телеграфическую депешу!

Будочник бежит с почты и подаёт стряпчому телеграмму; тот читает и заливается слезами.

Стряпчий

За нелепое... донесение... уволен... от службы.

Помощник градоначальника

Вот тебе и раз!

Беспомощно опускается на стул и тоже рыдает. За столом чиновников рыдания и смятение. Между тем издали нарастает ропот народа, глуповцы поодиночке и небольшими группами собираются на площади.

Глуповцы

— Сироты мы, сироты горькие! – Сироты! Это верно, да сверх того не попасть бы под ответ! – А за что? – А за то, что повиновались такому градоначальнику, у коего на плечах вместо головы была пустая посуда. – Под ответ за повинование? Да полно вам! За повинование ожидает нас не кара, а похвала! – Под ответ не нас, а чиновников! – А за что? – А за то, растрата казённого имущества! – Какого такого? – А голова градоначальника! Нешто она частная собственность? Это, братцы, казённое добро. А они за ним не доглядели! – Верно! – За это не похвалят! – К ответу их! – На народный суд! А то известное дело, свои своих оправдают. – Правильно! Подать их нам на суд! – Подать сюда Помощника градоначальника, Стряпчего, Квартального и всю их братию! – Подать его сюда, Помощника градоначальника, а не то разнесём и его самого, и его дом!

Глуповцы выстраиваются в каре перед присутственными местами, предводительствуемые Излюбленным гражданином градским головою Пузановым.

Чиновники мечутся в страхе. Всем удаётся улизнуть кроме Помощника градоначальника и Стряпчего. Помощник градоначальника трясётся всеми членами, но выступает вперёд. Его встречает рёв толпы.

Глуповцы

Куда ты девал нашего батюшку?

Помощник градоначальника

Атаманы-молодцы! Где же я вам его возьму, коли он на ключ заперт!

Глуповцы

Врёшь, перемётная сума! Вы нарочно со Стряпчим стакнулись, чтобы батюшку нашего от себя избыть! Вязать их!

Хватают Помощника градоначальника и Стряпчего, вяжут и сажают под стражей в полицейскую будку. Бунт разрастается.

Глуповцы

— Кто ещё вчера смуты разводил да подстрекал? – Стёпка да Ивашка! – Порфишка да другой Ивашка! – На раскат их! Топить их! – Ребята! Айда бить стёкла в заведении Трубочистихи! – Французинки девицы де-Сан-кюлот!



Часть толпы бросает Стёпку да Ивашку на раскат, часть топчет Порфишку да другого Ивашку в реке, часть ринулась за сцену громить модное заведение девицы де-Сан-кюлот. Часть глуповцев осталась на просцениуме во главе с градским головою Пузановым.

Г л у п о в ц ы

— Как же, братцы, теперь дальше быть? – Сироты мы, сироты горькие! – Как без градоначальника нам прожить? – Извели нашего батюшку Дементия Варламыча Брудастого! – А уж то-то был красавчик! То-то был умница!

В это время из кабака выходит Ираидка Палеологова, женщина мужественного сложения, вдова непреклонного характера с лицом тёмно коричневого цвета, напоминающим старопечатные изображения. Её сопровождают три солдата инвалидной команды, которых она поила в кабаке для храбрости.

Пьяные инвалидные солдаты

Вот она, вот наша матушка Ираида Лукинишна, градоначальница! Теперь нам, братцы, вина будет вволю!

Г л у п о в ц ы

— А Ираидка тут к чему? – Какая такая градоначальница? – Чего они тут горло дерут?

Ираидка со своей командой на минуту скрывается в казначействе и, пока глуповцы стоят разинув рты, выходит оттуда на площадь, в руках у неё мешок медных денег. Инвалидные солдаты ведут связанного Казначая, который так и остался с разинутым ртом. Глуповцы понемногу сходятся.

И р а и д к а (гаркает).

Атаманы-молодцы! Ведома ли я вам?

Г л у п о в ц ы

— Вестимо дело, ведома! – Ираидка ты! – В Глупове спокон веков живёшь! – Баба сложения мужественного! – Ещё бы не ведома!

И р а и д к а

А ведома ли вам, что прозываюсь я Палеологова? И что некие цари такое же прозвище носили?

Г л у п о в ц ы

— Вишь ты, какое дело! – И куда это ты гнёшь?

И р а и д к а

А вот куда гну: нет ли в том тайного указания, кому ныне в безвластие градоправительницей у вас быть надлежит? Разве без начальства городу хоть на минуту оставаться возможно?

Г л у п о в ц ы

— Явное дело, нет! – Какое там! – Никак не возможно! – А ведь это она, братцы, верно говорит!

И р а и д к а

И да ведомо будет вам, что покойный муж мой бывший винный пристав однажды за оскудением исправлял в дальнем городе должность градоначальника?

Г л у п о в ц ы

— Ишь ты как! – Скажи на милость! – А нам и невдомёк!

И р а и д к а

А посему объявляю: за отсутствием градоначальника беру на себя власть и отныне я ваша глуповская градоначальница! Казначейство я заняла, Казначая взяла заложником, а вот и вам на радостях, подбирайте!

Бросает в толпу медяки.

Пьяные инвалидные солдаты

Вот она! вот наша матушка градоначальница Ираида Лукинишна!

Глуповцы кидаются подбирать деньги; суматоха и восторженные крики.

Г л у п о в ц ы

— Матушка наша! – Градоначальница! – Ираида Лукинишна! – Вот мы и опять с начальством! – Градоначальница-то наша! Матушка-то наша! Красавица-то наша! Умница-то наша!

Обнимаются, лобызаются, проливают слёзы, поздравляют друг друга. Торжественно провожают Ираидку к крыльцу градоначальникова дома. Пьяные инвалидные солдаты остаются стражей на крыльце, с ними же и связанный Казначей. Глуповцы разбиваются на группы и оживлённо беседуют. Между тем в полицейской будке продолжают сидеть связанные Помощник градоначальника и Стряпчий.

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Слышал?

С т р я п ч и й

Слышал.

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Видал?

Стряпчий
Видал.
Помощник градоначальника
Что же теперь делать? Как оную самозванку злоехидную Ираидку к концу привести?

Стряпчий
Клин клином вышибай.
Помощник градоначальника
То есть, это как же?
Стряпчий
А вот погоди, градской голова к нам сюда подходит, сейчас услышишь.

Градской голова медленно приближается к полицейской будке, почёсывая затылок; видимо смущён.

Помощник градоначальника
Хороших делов натворили!
Стряпчий
Погладит начальство вас за это по голове!
Градской голова
Ваши высокоблагородия! Как же быть-то? Сам вижу, что неладно дело повернулось.

Стряпчий
А вот как быть! Перво-наперво надо злоехидную оную Ираидку спихнуть. А клин клином вышибают. Знаешь в Глупове авантюристку Клемантинку-де-Бурбон? Подговори её предьявить права свои. Отец её, Клемантинки, кавалер де-Бурбон некогда был где-то градоначальником и за фальшивую игру в карты от должности той уволен. Сама же она, Клемантинка, росту высокого, любит пить водку и ездит верхом по-мужски. Народу она понравится. Поди подучи Клемантинку да поговори с народом. Клемантинкой Ираидку спихнём, а там видно будет.

Градской голова идёт и разговаривает с отдельными группами глуповцев, послав нарочного за Клемантинкой, она скоро появляется и ведёт в кабак четверых солдат инвалидной команды. Тем временем Ираидка показывается на крыльце, вокруг которого толпятся её приверженцы.

Ираидка
Привести сюда Помощника градоначальника да Стряпчего!

Группа глуповцев хватает их и ведёт от полицейской будки к градоначальникову крыльцу.

Ираидка
Признаёте ли вы меня за градоначальницею?
Помощник градоначальника
(мужественно).

Ежели ты имеешь мужа и можешь показать, что он здешний градоначальник, то признаю!

Ираидка (ярится).
Не о том вас спрашивают, мужняя ли я жена или вдова, а о том, признаёте ли вы меня градоначальницею.

Помощник градоначальника
Если более ясных доказательств не имеешь, то не признаю!

Стряпчий трясётся всем телом и трясением этим как бы подтверждает мужество своего сослуживца.

Глуповцы
Что с ними толковать! На раскат их!

Помощника градоначальника и Стряпчего часть толпы ведёт к колокольне, чтобы бросить на раскат. В это время из кабака появляется навеселе Клемантинка в сопровождении четырёх пьяных инвалидов солдат, вокруг них собирается большая часть толпы.

Глуповцы (две группы):
— Вот она! Вот матушка наша градоначальница Клемантинка!

— Какая градоначальница? У нас есть матушка наша Ираида Лукинишна!

—А! Вы смутьянить! Это кто сказал? Тимошка да третий Ивашка! Прощка да четвёртый Ивашка! На раскат их! Топить их!

Тимошку да третьего Ивашку бросают на раскат. Прощку да четвёртого Ивашку топят в реке; Помощника градоначальника и Стряпчего освобождают и ведут к Клемантишке.

Клемантинка
Что, старички? Признаёте ли вы меня за градоначальницею?

Помощник градоначальника
Ежели ты имеешь мужа и можешь доказать, что он здешний градоначальник, то признаём!

Клемантинка
Ну, Христос с вами! Посадите их опять в полицейскую будку! А потом отведите им по клочку земли под огороды, пускай сажают капусту и пасут гусей.



Тем временем Ираидка с тремя солдатами инвалидной команды укрепилась за крыльцом градоначальникова дома, выставив для прикрытия связанного Казначей. Клемантинка с четырьмя солдатами инвалидной команды мужественно идёт на приступ. Сражение.

К л е м а н т и н к а

Сдайся!

И р а и д к а

Покорись, бесстыжая! да уйми своих кобелей!

Однако Ираидка начала ослабевать, но и то благодаря лишь тому обстоятельству, что Казначей, проникнувшись гражданской храбростью, решительно отказался защищать укрепление, быть прикрытием и лёг на землю. Положение осаждённых сделалось весьма сомнительным. Теснимая войсками Клемантинки Ираидка отступает за сцену, где продолжают звуки сражения и скоро раздаётся сильный взрыв.

Стоявшие любопытными зрителями глуповцы всполошились.

Г л у п о в ц ы

— Что случилось? – Что такое? – А это злое, хидная она Ираидка, предвидя конечную гибель, решила умереть иройской смертью, собрала награбленные в казне деньги и в виду всех взлетела на воздух. – Туда ей и дорога! – Есть у нас теперь подлинная градоначальница матушка наша Клемантинка! – Матушка-то наша! Красавица-то наша! Умница-то наша!

Глуповцы обнимаются, лобызаются, проливают слёзы, поздравляют друг друга. Тем временем Клемантинка победоносно возвращается со своим войском из четырёх солдат инвалидной команды и, приветствуемая народом, проходит в градоначальников дом.

Открывается занавеска, распаивается окно, и видно, как она, беспутная Клемантинка, предаётся с солдатами инвалидной команды изнеженности нравов: попойка, хохот, визг, поцелуи.

Часть глуповцев расходится, часть окружает появившуюся около кабака Амалию Штокфиш – полную белокурую немку с высокой грудью, с румяными щеками, с пухлыми, словно вишни, губами.

Часть глуповцев дразнит сидящих в полицейской будке Помощника градоначальника и Стряпчего.

Г л у п о в ц ы

— Что, господа начальники? – Не сладко? – Огороды копать будете да гусей пасти! – То-то! Были вы начальниками, а стали свинопасами! – Эх ты, свинопас!

Треплют по плечу Помощника градоначальника и отходят с хохотом. Тот вынимает бумажку и записывает на неё имена смельчаков.

Вбегает растерянный Градской голова, в руках депеша.

Г р а д с к о й г о л о в а

Телеграфическая депеша от высшнего начальства! Ваше высокоблагородие, не прочтёте ли? Ну, и делов мы натворили!

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а (читает).

«Известаясь о глуповском нелепом и смеха достойном смятении, повелеваем беспутную оную Клемантинку, сыскав, представить, а которые есть у неё сообщники, то и тех, сыскав, представить же, а глуповцам крепко накрепко наказать, дабы неповинных граждан в реке напрасно не утапливали и с раската звериным обычаем не сбрасывали». (Стряпчему.) А известия о назначении нового градоначальника всё ещё не получено.

Окружившая полицейскую будку толпа глуповцев чешет затылки.

Амалия Штокфиш, собрав толпу приверженцев и шесть солдат инвалидной команды, которых угостила в кабаке, приближается к ним.

Г л у п о в ц ы (чешут затылки).

— Вот так дела! – Как же теперь быть-то?

А м а л ь к а (говорит ломанным русским языком).

Так и быть, что беспутную оную Клемантинку представить по начальству, а градоначальницей буду я, Амалия Карловна Штокфиш, я у одного градоначальника два месяца в помпадуршах жила!

Во главе шести солдат инвалидной команды направляется в градоначальников дом, где и происходит баталия с Клемантинкой и её войском.

Часть глуповцев стоит растерянно.

Г л у п о в ц ы

— Как же теперь быть-то? – А так и быть: да здоровствует матушка наша Амалия Карловна градоначальница! – Что ты! Окстись! У нас есть ведь градоначальница матушка наша Клемантинка! – А! вы смутьянить! Это кто сказал? Сёмка! Да пятый Ивашка! На раскат их! Топить их!

Топят в реке Сёмку и принимаются за Ивашку; останавливает их градской голова Пузанов.

Г р а д с к о й г о л о в а

Атаманы-молодцы! Однако ведь мы таким манером всех людишек перебьём, а толку не измыслим!

Г л у п о в ц ы (опомнившись).

— Правда! – Стой! А зачем Ивашко галдит? Галдеть разве велено?

Пятый Ивашко стоит ни жив, ни мёртв перед раскатом, машинально кланяясь на все стороны. В это время победительница Амалька выходит на крыльцо, за нею шесть солдат инвалидной команды ведут взятую в плен пьяную Клемантинку.

Глуповцы волнуются, косятся на Амальку. Неприязненные крики.

Г л у п о в ц ы

Ишь, толстомяся! Пупки-то нагуляла!

А м а л ь к а (гаркает).

Атаманы-молодцы! Вот беспутная она Клемантинка, которую велено, сыскав, представить! Видели?

Г л у п о в ц ы

Видели!

А м а л ь к а

Точно видели? И признаёте её за ту самую беспутную она Клемантинку, которую велено, сыскав, немедленно представить?

Г л у п о в ц ы

Видели! Признаём!

А м а л ь к а

Так выкатить им три бочки пенного!

Г л у п о в ц ы

Вот она! Вот она, матушка-то наша Амалия Карловна! Теперь, братцы, вина у нас будет вдоволь!

А м а л ь к а

А беспутную она Клемантинку впредь до представления по начальству посадить в клетку и вывезти на площадь!

Г л у п о в ц ы (в восторге).

Матушка-то наша! Красавица-то наша! Умница-то наша!

Клемантинку уводят; Амалька уходит в градоначальнический дом, оставив на крыльце стражу из шести солдат инвалидной команды. Глуповцы разбиваются на группы и калякают в ожидании пенного. Из кабака выкатывают три бочки. В то же время на середину площади вывозят большую клетку, в которой сидит трезвеющая Клемантинка. Веселие и разгул. Пока глуповцы орудуют вокруг бочки и, горляня, распивают пенное, Градской голова понуро подходит к продолжающему сидеть в полицейской будке Помощнику градоначальника и Стряпчему.

Г р а д с к о й г о л о в а (чесет в затылке).

Вот тебе и клин клином! Час от часу не легче.

С т р я п ч и й

А ты продолжай! Ещё и ещё! Чем более оных беспутных самозванок будет, тем быстрее друг дружку изведут.

Г р а д с к о й г о л о в а

Ваше высокоблагородие! Помилуйте! Да ведь скоро и на развод людишек не останется из-за оных паскуд! Ошалели людишки, топят друг дружку, с раската кидают. Измыслите, как быть!

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Внушай им удаляться от немкиной злоехидной прелести и обратиться к своим занятиям. Ежели же буйство своё продолжать будут, то постигнут их великие от того бедствия.

Г р а д с к о й г о л о в а (тоскливо мотая головою).

Ох, уж и не знаю, как быть! Пойду, попробую сказать слово против немки.

С т р я п ч и й

Продолжай! Клин клином вышибай!

Г р а д с к о й г о л о в а

Легко сказать. Да уж и некого заместо толстомясой им подсунуть!

С т р я п ч и й

А любую расхожую девку, а то и двух-трёх разом!



Градской голова, махнув безнадежно рукой, идёт к народу, заканчивающему распивать бочки пенного и окружившему клетку Клемантинки. Глуповцы дразнят её, просовывают в клетку палки и прутья, хохочут, издеваются.

Г л у п о в ц ы

— Что, Клемантинка, сладко? – А сколько, братцы, эта паскуда винища у нас слопала, страсть!

К л е м а н т и н к а (*огрызается*).

Ваше я что ли пила? Кабы не моя несчастная слабость, узнали бы вы у меня уж, какова я есть!

Г л у п о в ц ы

Толстомясая-то тебе, небось, прежде, какова она есть, показала!

К л е м а н т и н к а

То-то толстомясая! Я какова ни есть, а всё-таки градоначальническая дочь, а то взяли себе расхожую немку!

Г л у п о в ц ы (*призадумались*).

— А что, братцы, ведь над этими клемантинкиными словами призадумаетесь! – Загадала она нам загадку! – Атаманы-молодцы! Ведь она, Клемантинка, хоть и беспутная, а правду молвила! – Пойдём, разнесём толстомясую! – Атаманы-молодцы, стой! А кто же заместо толстомясой немки у нас в градоначальницах будет?

А н е л ь к а (*выступая*).

А хоть бы и я, Анелька! Чем я хуже этой расхожей немки? Хоть и не была я градоначальниковой помпадуршей, а всё же как-то однажды призываема была к градоначальнику для лакомства.

Г л у п о в ц ы (*галдят*).

— Анелька, так Анелька! – Что вы, атаманы-молодцы! Уж очень она ноне на все стороны махаться стала! – А нам всё едино! – Было бы только у нас начальство! – Атаманы-молодцы, стой! Ещё намердись ночью этой самой Анельке мы дёгтем ворота мазали! – А нам наплевать! – Пушай Анелька в градоначальницах! – Ребята! Волоки немку на улицу! Сажай в одну клетку с Клемантинкой!

Глуповцы, предводимые Анелькой, бросаются к градоначальникову крыльцу и после

краткой баталии с шестью инвалидными солдатами врываются в дом. Скоро они выволакивают оттуда Амалью Штокфиш в растерзанном виде и ставят её перед крыльцом. Анелька, разъярившись неслыханно, требует её к ответу.

А н е л ь к а (*подбоченившись*).

Правда ли, девка Амалька, что ты обманым образом власть похитила и градоначальницей облыжно называть себя изволила и тем многих людишек в соблазн ввела?

А м а л ь к а

Правда, только не обманым образом и не облыжно, а была и есмь градоначальница по самой сущей истине.

А н е л ь к а

И с чего тебе, паскуде, такое смехотворное дело в голову взбрело! И кто тебя, паскуду, тому делу научил?

А м а л ь к а (*обиделась*).

Может быть, и есть здесь паскуда, только не я.

А н е л ь к а

Так значит, не винишься?

А м а л ь к а

А в чём мне виниться? Разве в том, что такой паскуде, как ты, девка Анелька, в руки далась.

Г л у п о в ц ы (*галдят*).

— А что с ней толковать-то! Топить её! На раскат её!

— Стой! Сажай её в клемантинкину клетку, пушай друг дружку поедом съедят!

Впихивают Амальку в клетку, Клемантинка и Амалька немедленно сцепляются друг другу в волосы.

Г л у п о в ц ы

— Атаманы-молодцы! Да не пихнуть ли к ним в клетку заодно и шельму Анельку. – И то! Давай её сюда! – Где шельма Анелька? – Сбежала, шельма! Как сквозь землю провалилась!

Справа и слева вбегают по группе глуповцев.

— Атаманы-молодцы! в солдатской слободе объявилась ещё градоначальница Дунька Толстопятая! – Атаманы-молодцы, в стрелецкой слободе объявилась новая градоначальница Матрёнка-Ноздря! – Тоже говорят, что не раз призывались к градоначальникам для лакомства. – Бесчинствуют несказанно! – Выходят на улицу и кулаками сшибают проходящим

головы! – Ходят в одиночку на кабаки и разбирают их! – Ловят молодых парней и прячут их в подполья! – Едят младенцев! – Распустивши волоса по ветру, нагишом бегают по улицам словно исступлённые, плюются, кусаются и произносят неподобные слова!

Среди глуповцев смятение, временное молчание, потом нарастающий гомон, среди которого вдруг слышатся бубенчики: въезжает приехавший из губернии Чиновник.

Г л у п о в ц ы

А ты ещё кто? И с чем к нам приехал?

Ч и н о в н и к

Чиновник я из губернии и приехал сюда по казённой подорожной для розыску бездельных ваших дел.

Г л у п о в ц ы

— Врёт он! Он от Клемантинки, от подлой подослан! – Либо от Амальки! – Волоките его на съезжую!

Ч и н о в н и к

Да что вы, братцы! Как подослан! Вот мои бумаги...

Г л у п о в ц ы

— Нам, брат, этой бумаги целые вороха показывали, да пустое дело вышло! – А с тобой нам ссылатся не пригоже, потому ты, и по общичью видно, беспутной оной Клемантинки лазутчик! – Что с ним по пустякам лясы точить! В воду его и шабаш! – Топить его!

Топят Чиновника в реке.

— Давай сюда других! – Давай сюда Анельку! Матрёнку-Ноздрю! Дуньку Толстопятую! – Шельма Анелька сбежала! Нигде не найти! – Атаманы-молодцы, Матрёнку-Ноздрю поймали! Ведут! – А давайте, братцы, вежливенько её в реке топить! – Сказывай, кто тебя, сущую бездельницу и воровку на воровство научил и кто в том деле тебе пособлял? – Ишь ты, мразь! Только в воде пузыри пускает, а сообщников и пособников не выдаёт! – А где Дунька Толстопятая? – Укрепилась на большом клоповном заводе, да и всё тут! – А надо, братцы, изымать её беспрременно! – Да! Поди, сунься! Ловкой! (Кричат за сцену.) – Сдавайся, Дунька, не тронем! – Ишь, Толстопятая! Отвечает невежеством! – Ах, съешь ты клопы! – И то, братцы, съедят, глядите: клопы-то тучей ползут! Выпустила их на нас!

Паника, отступление.

— Стой, не трус! Вару тащи! Заливай! Чтобы ни прохода, ни пролаза клопу не было! – Ага! повернули назад! – Всю Дуньку облепили!

Отчаянный визг Дуньки за сценой.

— То-то же! Заели клопы!

Минутное молчание.

— Ну, атаманы-молодцы, теперь мы со всеми расправились!

— А Клемантинка беспутная с Амалькой толстомясой?

Глуповцы расступаются, видна пустая клетка.

— Вот так дело вышло, братцы! – Друг дружку поедом дочиста съели! – Одни кости остались! – Ну, и ладно! Туда им и дорога! – Избыли мы всех оных беспутных и расхожих девок!

— Атаманы-молодцы! В ком ещё крамола осталась, выходи! – Все очистились? – Все! все! – Крестись, братцы! – Теперь у нас крамольного греха не осталось ни на эстолько! – Известное дело! Не зря же столько народу перебили да перетопили. – Никого из нас теперь не попрекнёшь ни Клемантинкой, ни Ираидкой, ни Матрёнкой.

— А вот с этими как быть?

Показывают на Помощника градоначальника и Стряпчего, которые ни живы, ни мёртвы трясутся в полицейской будке.

— А их напоследок тоже вежливенько в реке утопить. – Чтобы никакого начальства на развод не осталось. – А как же, братцы, без начальства-то будем? – А как отцы наши были. – До той поры глуповцами будем, пока вновь волю свою не найдём. – Быть так! – Веди! – Топи!

В это время на крыльце градоначальникова дома показывается градоначальник Брудастый, за которым виднеется Байбаков. Голова градоначальника починена и даже, по видимому, заново отлакирована. Брудастый выступает вперёд, вращает глазами, шипит, раскрывает рот и зверски гаркает второй своей мотивчик.

Б р у д а с т ы й

Раз-зо-рю!

Всеобщий ужас. Глуповцы шарахаются, часть падает на колени. Брудастый продолжает шипеть и вращать глазами, выкрикивая.



Брудастый

Раз-зо-рю! Раз-зо-рю! Раз-зо-рю!

Всеобщее оцепенение, все застыли. Слышен сперва далеко, а потом всё ближе и ближе звон бубенчиков. Градской голова выбегает из почты с телеграммой в руках, в волнении не замечает происшедшего и бросается к Помощнику градоначальника и Стряпчему, которых глуповцы оставили посередине площади.

Градской голова

Ваше высокоблагородие! Телеграфическая депеша от высшего начальства!

Помощник градоначальника *(читает)*.

«В город Глупов ныне же прибудет назначенный градоначальником Фердыщенко Пётр Петрович, бригадир. Глуповское нелепое и смеха достойное смятение немедленно же прекратить. Бывшего же градоначальника Брудастого, посадив в особый сосуд, наполненный спиртом, отправить к высшему начальству для освидетельствования».

Брудастый на крыльце обмякает и никнет как пустой мешок. Всеобщее оцепенение продолжается.

Бубенчики совсем близко – и на сцену влетает бричка, в которой восседает в полной парадной форме новый градоначальник бригадир Фердыщенко.

Глуповцы *(приходя в себя и умиляясь)*.

— Градоначальник-то новый! – Пётр Петрович Фердыщенко! – Батюшка-то наш! – И в мундире!

Фердыщенко *(зычно)*.

Зачинщики вперёд!

Глуповцы *(суетливо)*.

— Теперь по головке не поглядят! – Кто же зачинщики-то? – Братцы, винись! – Кому быть в зачинщиках-то? – Да вот Стёпка Горластый! – Да вот Филька Бесчастный!

Фердыщенко

Вязать их! А вы – по домам! И ждать дальнейших распоряжений. *(Гаркает.)* По сторонам не зевать! Смотреть в оба!

Идёт на крыльцо градоначальникова дома, сопровождаемый Помощником градоначальника и Стряпчим и окружённый невесть откуда появившимися чиновниками, среди

которых Смотритель народного училища, Казначей, так и оставшийся с разинутым ртом, Начальник инвалидной команды, Поп и другие.

Глуповцы *(ликующе, хором)*.

Батюшка-то наш! Красавчик-то наш! Умница-то наш!

ДЕЙСТВИЕ II.

«ГОЛОДНЫЙ ГОРОД», «СОЛОМЕННЫЙ ГОРОД» И «ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ПУТЕШЕСТВЕННИК»

Действующие лица: Градоначальник Фердыщенко.

Алёнка. Митька. Домаха. Денщик. Экономка. Градской

голова Пузанов. Поп. Приказный Боголепов. Ходоки:

Евсейч. Пахомыч. Юродивые: Архипушка, Анисьюшка.

Глуповцы. Излюбленные старички. Будочники.

Инвалидные солдаты. Военная команда.

Та же площадь. Градоначальник Фердыщенко сидит у окна и пишет донесение; глуповцы беседуют между собой и потом подходят к градоначальникову крыльцу.

Фердыщенко *(продолжает)*.

«...У всех вообще глуповских граждан вижу недовольство и опасаясь, дабы оно не перешло в явный бунт. А посему пишу повторительно: шлите хлеб, а коли хлеба не имеется, так по крайности пускай хоть команда прибудет».

Глуповцы *(подходя)*.

Так как же, господин бригадр, насчёт хлеба-ца-то? Похлопочешь?

Фердыщенко

Хлопочу, братики, хлопочу! Вот и сейчас пишу по начальству.

Глуповцы

То-то, уж ты постарайся!

Отходят на просцениум и стоят, понуриив головы.

— Выхлопочет он, как же! – Что же, братцы, видно помирать пришла пора. – И помрёшь, не откажешься. – С самого вешнего Миколы и вплоть до Ильина дня хоть бы капля дождика! – Земля потрескалась. – Гарью запахло. – Яровые совсем не взошли. – Лебеды, и той не родилось. – Одни горшечники ведру радовались, да и те раскаялись, скоро увидали, что горшков много, а варева нет. – Убрались мы с сеном, и что же? Животы кормить нечем. – Кончили

жнитво, и что же? Людишкам кормиться тоже нечем. – Нет этой беды горше! – Видно, братцы, помирать пришла пора! – И помрёшь, не откажешься!

Молчание.

— А уж и помирать стали людишки. – Всё, что было, приели. – Выдумать надо, братцы, какую такую пищу стряпать, от которой была бы сытость. – Пробовали мы мешать муку с ржаной резкой, а сытости нет. – Думали, лучше будет с толчёной сосновой корой, но и тут настоящей сытости не видать. – Хоть и точно, что от этой пищи словно кабы живот наедается; однако, братцы, надо так сказать: самая эта еда пустая! – Что ж удивиться, что умирают людишки! – Весь город обезлюдил. – Кои померли, кои, обеспамятев, разбежались кто куда! – И за какие это наши грехи господь наказует?

Молчание.

— Наказует-то наказует, да за наши ли грехи? – Не за грехи ли оногу гунявого пса бригадира Фердыщенка градоначальника нашего? – И то! – И что это с ним случилось, скажи на милость. Шесть лет кряду мирно градоначальствовал. – Уж так был прост, так прост! – Дани брал умеренные. – Не утеснял безмерно. – Сидит себе бывало вечером на крылечке в затрапезном халате да калякает. – А ежели и пороть начнёт, то ласково таково приговаривает: «А ну, братик-сударик, ложись!» Либо: «А ведь корову-то у тебя, братик-сударик, продать надо! Потому, братик-сударик, что недоимка это святое дело!» – Нужды нет, что он парадов не делал да с полками на нас не ходил, за то мы при нём, батюшке, свободу узрили. – Вышел ты, бывало, за ворота: хошь на месте сиди; хошь куда хошь иди! Свобода! – А прежде сколько одних порядков было, не приведи Бог! – А зато за все шесть лет город и не горел, и гладя не было, ни повальных болезней, ни скотских падежей! – А всё от чего? От простоты градоначальника нашего Петра Петровича Фердыщенка. – А вот на седьмой год что с ним случилось, скажи на милость.

Оживлённо галдят.

— Очумел, греховодник! – Бабником стал! – Халат скинул, мундир надел! – Девкам да жёнкам проходу не даёт! – Стрельчиху Домаху

от стрельцов уж увёл. – Больно лаком стал! Подикось, опчественную бабу у опчества отнял! – Теперь к Алёнке, Митьки-ямщика бабе, лезет. – Того гляди сведёт от мужа. – А нечто это закон? – А как же и не быть-то засухе лютой, гладу великому? – По чужим грехам терпим!

Градоначальник Фердыщенко, подслушивавший всё это из окна, теперь показывается на крыльце; он в вицмундире. За градоначальником на вытяжку денщик и два инвалидных солдата. Фердыщенко зычно гаркает на глуповцев.

Ф е р д ы щ е н к о

По сторонам не зевать! Смотреть в оба!

Г л у п о в ц ы (отходя).

— Показать бы тебе кузькину мать!

— Показать – отчего не показать; а только – ну как, братцы, нас за это не похвалят.

Фердыщенко усаживается на крыльце и грозно пялит глаза. Из кабака выходят обнявшись ямщик Митька и жена его Алёнка. Распевая песни, проходят мимо градоначальникова крыльца.

Ф е р д ы щ е н к о (манит пальцем Алёнку).

Эй, молодка!

А л ё н к а

Чего тебе?

Ф е р д ы щ е н к о

Подойди сюда, не съем.

А л ё н к а (подходит).

Чего надо-то?

Ф е р д ы щ е н к о

А всё того же, о чём и допрежь говорил: хочешь, молодка, со мною в любви жить?

А л ё н к а (с наглостью смотрит ему в глаза).

А на что мне тебя... гунявого? У меня свой муж хорош!

Ф е р д ы щ е н к о (разозлился).

Нехорошие это твои слова! Долго я терпел, а теперь уж я за тебя возьмусь! Эй, послать им на постой двух инвалидов! А вы, братики-сударики, идите да действуйте на постое с утеснением, в ответе не будете!

Оба инвалида спешно ковыляют за Митькой и Алёнкой, последняя хватает около полицейской будки метлу и гонит перепуганных инвалидов.

А л ё н к а (орёт на всю улицу).



Ай да бригадир! К мужней жене, словно клоп, на перину всползти хочет!

Хохот окруживших место баталии глуповцев. Алёнка с Митькой уходят; Фердыщенко свирепеет, бегаёт по крыльцу, стучит кулаками и кричит.

Фердыщенко

Кто ваш начальник? Сказывайте! Или, может быть, не я ваш начальник?

Глуповцы хмуро отходят. Фердыщенко бегаёт по крыльцу и понемногу успокаивается.

Фердыщенко

А ну-ка, братики-сударики, пожалуйте сюда! Да не все! Одни лишь старички да Излюбленные люди!

Из среды глуповцев выделяется группа Излюбленных людей и стариков, предводимых Градским головою Пузановым; подходят к градоначальнику.

Фердыщенко

Вот, братики-сударики, какое дело, сами видели, сами слышали. Я к ней добром, она на меня помелом. А где такой закон есть, чтобы градоначальнику без помпадурши жить?

Излюбленные еглуповцы

— Вестимо дело! – Нет такого закона!

Фердыщенко

Ну, так вот, братики-сударики, надо оных власти противляющихся Алёнку да Митьку в разум ввести. Вам, старички-братики, книги в руки! Какое количество по душе назначите, я наперёд согласен! Потому теперь у нас время такое: всякому своё, лишь бы поронцы были.

Излюбленные глуповцы вполголоса совещаются и, слегка погалдев, выносят следующий ответ.

Излюбленные еглуповцы

Сколько есть на небе звёзд, столько твоему благородию их, шельмецов, и учить следовало.

Фердыщенко

Сколько есть на небе звёзд? А сколько же их? Вот придёт ночь, надо будет пересчитать. (К денщику). Василий Черноступ, тебе не ведомо ли, сколько на небе звёзд?

Денщик

Звёзд на небе, ваше благородие, видимо-невидимо.

Фердыщенко

Ладно, коли так! (К будочникам.) Взять Митьку и Алёнку Прокофьевых, отвести на съезжую и всыпать им видимо-невидимо!

Будочники уходят, вскоре проводят Алёнку и Митьку в съезжую избу.

Фердыщенко (разметался).

Вот заведу себе вторую помпадуршу; испытывали мы бабу строптивую Домаху, теперь станем испытывать бабу сладкую Алёнку. А потом отправлюсь-ко я по градоначальству своему путешествовать. Сразу и глад прекратится, и зной умерится, велико дело начальнический глаз! Утучнятся поля, прольются многоводные реки, поплывут суда, процветёт скотоводство, объявятся пути сообщения... Травы сделаются зеленее и цветы расцветут ярче...

Митьку и Алёнку выталкивают после экзакуции из съезжего дома; Алёнка в растерзанном виде, ревет; Митька мрачен.

Фердыщенко (подзывая Алёнку).

Что, молодка, от бригадировых моих шелепов пользу для себя вкусила?

Алёнка ревет.

Фердыщенко

Что, дурья порода, надумалась?

Алёнка (огрызается).

Ишь тебя, старого пса, ущемило! Или мало на стыдобушку мою рассмотрелся?

Фердыщенко

Ладно!

Митька и Алёнка проходят на просцениум и садятся у полицейской будки.

Алёнка (подваливается к Митьке и ревет).

Видно как-никак, а быть мне у бригадира в полюбовницах!

Митька (задыхается).

Только ты это сделай! Да я тебя... И черепки-то твои поганые по ветру пуцу!

Полез было на Алёнку с кулаками, но вдруг одумался, затрясся всем телом, повалился на лавку и заревел. Кричит он шибко, что мочи, а про что кричит, того разобрать невозможно. Видно только, что человек бунтует.

Фердыщенко (грозно кричит).

Это что? Ты у меня бунтовать? Неповиновение! Бунт! Заковать его, отъявленного вора и злодея в кандалы! Увести на съезжую! А завтра же бить на площади кнутом и по



наложении клейм отправить в Сибирь в числе прочих сущих воров и разбойников.

М и т ь к а (*мрачно*).

Ладно! Ты, старый пёс, у меня жену уводом уводишь, и я тебе это, старому псу, прощаю, жри!

Митьку уводят, Алёнка кричит истошным голосом, бежит за Митькой, потом бросается к градоначальникову крыльцу, рвёт на себе сафан и кричит.

А л ё н к а

На, пёс! жри! жри! жри!

Ф е р д ы щ е н к о

Одумываешься, ну и ладно! А я старик добрый, ещё ничего от тебя не видя, готов тебя и одарить. (*Кричит в дом.*) Эй, вынести Алёнке вяземский пряник да банку помады! А мне подать мой новый парадный мундир!

Из градоначальникова дома выбегает старуха-экономка, помогает Фердыщенко надеть новый мундир, а Алёнке выносит вяземский пряник да банку помады. Увидев эти богатые дары, Алёнка как будто опешила, кричать – не кричит, а только потихоньку всхлипывает.

Э к о н о м к а (*уговаривает Алёнку*).

Ну, чего ты, паскуда, жалеешь, подумай-ка! Ведь тебя бригадир-то в медовой сыте купать станет. Да взгляни на него – молодец молодец!

А л ё н к а (*нерешительным голосом*).

Митьку жалко!

Экономка уводит Алёнку в дом.

А л ё н к а (*глуповцам*).

Ну, попомните же вы, что за Митьку да меня не заступились!

Фердыщенко ходит гоголем по площади.

Ф е р д ы щ е н к о

Ну, братики-сударики, должны вы теперь по случаю градоначальниковой радости дары мне поднести, фейерверк пустить, иллюминацию зажечь, да и всякий иной почёт мне оказать. (*Гаркает*). По сторонам не зевать! Смотреть в оба! (*Уходит в дом*).

Г л у п о в ц ы

— Сами голодаем, а ему дары подноси! – Люминацию зажигай! – Почёт оказывай!

Г р а д с к о й г о л о в а

А ведь не миновать, атаманы-молодцы! Не отвертись! Придётся, Излюбленные старички, раскошелиться! Есть у меня в лавке залежалая тешка осетровая да плесневелой ветчины кусок, да ещё кой-чего понаскребём. А и почёт ему окажем, собирайся, кто горазд в бубны бить, становись впереди.

Вяло суетятся, приносят дары, расстанавливаются для парада. Из градоначальникова дома выходит Фердыщенко, за ним свита – денщик и два инвалидных солдата. Сходит с крыльца и обходит глуповцев; его встречают оглушительными фанфарами: четверо глуповцев бьют в тазы, один ударяет в бубен. Излюбленные глуповцы подносят ему водку, которой он сразу выпивает несколько чарок, и вручают дары. Старуха в толпе навзрыд плачет от умиления.

Ф е р д ы щ е н к о (*хмелея*).

О чём ты, старушка, плачешь?

С т а р у х а (*всхлипывает*).

Ох, ты наш батюшка, как нам не плакать-то, кормилец ты наш! Век мы свой всё-то плачем... всё плачем!

Ф е р д ы щ е н к о (*принимая дары*).

Тешка осетровая солёная... Севрюжка провесная средняя... Кусок ветчины... Мало, братики-сударики, мало, да и дары-то ваши не настоящие, а лежалые и служат к умалению моей чести!

Г л у п о в ц ы

Прими ещё с души по полтиннику!

Суют ему деньги; Фердыщенко успокаивается.

Ф е р д ы щ е н к о

Ну, вот так будет ладно! Вот только ещё Алёнке на драдедамовый платок соберитесь, поднесите. А пока побеседуйте: расскажите мне, старички, каковы у нас тут есть достопримечательности.

Г л у п о в ц ы

— Каким же быть-то? – Нет никаких! – Разве вон в углу навозная куча лежит.

Ф е р д ы щ е н к о

Ну, на нет и суда нет. А в недрах земли как?

Г л у п о в ц ы

Об этом мы неизвестны. Думаем, что много должно быть, однако допытываться боимся, как бы кто не увидел да начальству не пересказал.



Ф е р д ы щ е н к о (*усмежается*).

Боитесь. Эх вы, народ! Уж подлинно глуповцы! Как вас не корить, как тут не тужить! Нет у вас ни мореходства, ни судоходства, ни горного и монетного промыслов, ни путей сообщения, ни даже статистики – ничего, чем бы начальниково сердце развеселить. А главное, нет предприимчивости. Вам бы следовало корабли заводить, кофей-сахар разводить, а вы что!

Г л у п о в ц ы (*переглядываются*).

— К чему это он? – Как будто и к слову, а как будто и не к слову свою речь говорит. – Нешто ещё по полтиннику с души? – Придётся дать, ничего не поделаешь. – А то мореходством замучает. – Вот прими, сделай милость, ещё от нас дар!

Ф е р д ы щ е н к о (*прячет деньги*).

На этом спасибо, а что про мореходство сказалось, на том простите.

Г р а д с к о й г о л о в а

Ваше благородие! Припасена у меня за паухой в дар вашему благородию деревянного дела пушечка малая на колёсцах и гороху сушёного запасец небольшой.

Ф е р д ы щ е н к о (*принимая дар, обрадовался несказанно*).

Ах, прах-те побори! Вот это так! Вот за это спасибо! Вот сейчас мы и позабудемся!

Садится по середине площади и начинает из пушечки стрелять; совсем уже охмелел, стрелять не умеет; помогает ему в этом деле денщик Василий Чернотуп, который хотя тоже пьян, но не гораздо.

Ф е р д ы щ е н к о

Вот так! Вот так! Первая, пали! Вторая, пали! Никому спуска не дам! Все вы бунтовщики! Всех вас до одного перестреляю!

Д е н щ и к (*обрывает*).

Пустое ты дело затеял! Кабы не я, твой приставник, слова бы тебе, гунявому, не пикнуть, а не то чтоб за экое орудие взяться!

Ф е р д ы щ е н к о (*трезвея*).

Ну ладно, ступай прочь! А вот, Излюбленные старички, о чём я с вами побеседовать хотел: бунт у нас, неповиновение! Народ избаловался, смутьянить стал, недовольство оказывает. Голод! Эка штука – голод! Коли голод – ну и терпи. Вы бы, старички-братики, поговорили

с народом, ободрили его. Вы поговорите, а я в сторонку отойду, да послушаю.

Излюбленные старички во главе с Градским головою Пузановым мнутя, переглядываются, совещаются, потом созывают на просцениум глуповцев и начинают их увещать.

И з л ю б л е н н ы е с т а р и ч к и

— Вот что, атаманы-молодцы, начальника мы теперь почтили. Теперь будем хлеба ждать. Надо потерпеть! – Мы люди привышные! Мы претерпеть можем. Ежели нас теперича всех в кучу сложить и с четырёх концов запалить, мы и тогда противного слова не молвим! – Это что говорить! Нам терпеть можно! Потому, мы знаем, что у нас есть начальники! – Ты думаешь как? Ты думаешь, начальство-то спит? Нет, брат, оно одним глазком дремлет, а другим поди уж где видит!

Г л у п о в ц ы

— Что ж! Это дело известное! – Так-то оно так! – А всё ж, долго ли ещё нам с голоду помирать? – Да ещё за чужие грехи! – Ты, бригадир, полюбовниц содержишь, от мужей жён отбиваешь, а мы за тебя отвечаем! – Почтить мы тебя почтили, а теперь и ты нам ответ дай! – Ведь это, поди, неладно ты, бригадир, делаешь, что мужнюю жену уводом увёл! – Да и не за тем ты сюда от начальства прислан, чтобы мы, сироты, за твою дурость напасти терпели!

Ф е р д ы щ е н к о (*вертится*).

Потерпите, братики, всего вдоволь будет.

Г л у п о в ц ы

— То-то! Мы терпеть согласны! Мы люди привышные! А только ты, бригадир, об этих наших словах подумай! – Потому неравён час: терпим-терпим, а тоже и промеж нас глупого человека немало найдётся! – Как бы чего не случилось!

— А что, получил ли ты, бригадир, ответ на свои докуки?

Ф е р д ы щ е н к о

Не получал, братики!

Г л у п о в ц ы

Гунявый ты! Вот что! Оттого тебе, гадёнку, и не отписывают! Не стоишь! Видно надо нам своим умом изворачиваться, на тебя надежды мало.

Отходят к колокольне и совещаются между собою. Фердыщенко в волнении бежит по просцениуму.

Ф е р д ы щ е н к о

Да, убеждениями с этим народом ничего не поделаешь! Тут не убеждения требуются, а одно из двух: либо хлеб, либо команда! Слово и Бог-то наш край позабыл! Обнаглели людишки! Смотрят нелепым обычаем прямо в глаза! (*Увидя проходящего Попа*). Эй, батя, батя! Хоть бы ты молебен об избавлении от глада и мора отслужил!

П о п

Служил оных не мало. Но недоходчива ныне молитва до Господа, за грехи карает.

Ф е р д ы щ е н к о

Да за чьи грехи-то?

П о п (*уклончиво*).

Новая некая Иезавель наводит глад и мор на землю.

Ф е р д ы щ е н к о

Какая там Иезавель?

П о п

Бысть во время оно во Израиле царь Ахав, иже сотвори лукавое пред Господом и прелукавнова паче всех бывших прежде его. Взя себе Иезавель и нача с ней служити Ваалу и поклоняться ему. И бысть глад по всей земле. Господь же рече: доколе не растерзают оную Иезавель псы, изгибнет народ весь до единого.

Ф е р д ы щ е н к о

Очнись, батя! Ужли-ж Алёнку либо Домаху собакам отдать!

П о п

Не ктому о сём говорю! Однако и о нижеследующем не излишне размыслить: паства у нас равнодушная, доходы малые, провизия дорогая... Где пастырю-то взять, господин бригадир?

Ф е р д ы щ е н к о

Ох! За грех, меня, старого, бог попутал!

Фердыщенко пригорюнился.

Во время разговора его с попом глуповцы вели своё совещание.

Г л у п о в ц ы

— Да надо, братцы, взяться за ум! – Своим умом жить! – Нарядить ходока! – Сперва к бригадиру, а потом и к высшим властям! – Ходока! Ходока! – А кому в ходоках быть-то? – Да кому, как не Евсеичу. Самый древний он у нас во всём Глупове человек! (*Кланяются в пояс*). – Евсеич, уважь! – послужи миру!

Е в с е и ч (*кланяется в пояс*).

Освободите, православные! Трудно мне! Много годов на свете живу!

Г л у п о в ц ы

Сколько ты, Евсеич, на свете годов живёшь, сколько начальников видел, а всё жив состоишь!

Е в с е и ч (*внезапно воспламенившись*).

Много годов я выжил! Много начальников видел! Жив есмь! (*И, сказавши это, заплакал*).

Г л у п о в ц ы

— Взыграло древнее сердце его, чтобы послужить! – Бодрись, Евсеич, бодрись! – послужи миру!

Е в с е и ч

Положил я в сердце своём искушать бригадира до трёх раз. Либо моя правда победит, либо бригадировы шелепа!

Решительным шагом направляется к градоначальникову крыльцу и, окружённый толпою глуповцев, становится перед бригадиром.

Е в с е и ч

Ведомо ли тебе, бригадиру, что мы здесь целым городом сироты помираем?

Ф е р д ы щ е н к о

Ведомо.

Е в с е и ч

И то ведомо ли тебе, от чьего бездельного воровства такой обычай промеж нас учинился?

Ф е р д ы щ е н к о

Нет, не ведомо.

Оба молча смотрят в глаза друг другу и оба боятся. Евсеич понемногу начинает терять твёрдый вид. Долгое молчание.

Е в с е и ч

С правдой мне жить везде хорошо! Ежели моё дело справедливое, так ссылай ты меня хоть на край света, мне и там с правдой будет хорошо!

Ф е р д ы щ е н к о

Это точно, что с правдой жить хорошо; только вот я какое слово тебе молвлю: лучше бы тебе, древнему старику, с правдой дома сидеть, чем беду на себя накликашь!

Е в с е и ч

Нет! Мне с правдой дома сидеть не приходится! Потому она, правда-матушка, непоседлива! Ты глядишь как бы в избу да на полати



влезти, ан она, правда-матушка, из избы вон гонит... вот что!

Ф е р д ы щ е н к о

Что-ж! По мне, пожалуй! Только как бы ей, правде-то твоей, не набезать на рожон!

Опять молча смотрят друг другу в глаза. Евсеич всё более и более теряет твёрдый вид. Фердыщенко всё более чувствует твёрдую почву под ногами, и говорит как бы про себя.

Ф е р д ы щ е н к о

Ежели человек о правде безнуждно беседует, то значит, не вполне он уверен, точно ли его за эту правду не посекут...

Долгое молчание.

Е в с е и ч (*собрав всё своё мужество*).

А ведомо ли тебе, старому псу...

Ф е р д ы щ е н к о (*гаркает*).

Одеть дурака в кандалы!

Два инвалидных солдата берут Евсеича и ведут его на съезжую. Глуповцы расступаются и дают дорогу.

Г л у п о в ц ы

Небось, Евсеич, небось! С правдой тебе везде будет жить хорошо!

Е в с е и ч (*кланяется на все стороны*).

Простите, атаманы-молодцы! Ежели кого обидел, ежели перед кем согрешил, ежели кому неправду сказал... всё простите!

Г л у п о в ц ы

Бог простит!

Е в с е и ч

И ежели перед начальством согрубил... и ежели в зачинщиках был... и в том, Христа ради, простите!

Г л у п о в ц ы

Бог простит!

Евсеич исчезает за дверьми съезжей; Фердыщенко уходит в дом, выглядывая из окна; глуповцы стоят озадаченные.

В это время на площади появляются юродивый Архипушка и юродивая Анисьюшка, первый останавливается середь площади и начинает раздувать по ветру рубашкой.

А р х и п у ш к а

Горю! Горю!

Г л у п о в ц ы (*окружая юродивого*).

Где, батюшко?

А р х и п у ш к а (*бормочет*).

Стрела бежит, огнём палит, смрадом-дымом душит. Увидите меч огненный, услышите голос архангельский... Горю!

Выговоривши свою нескладицу, юродивый тотчас же скрылся, точно сквозь землю пропал. Глуповцы задумались.

Г л у п о в ц ы (*покачивая головами*).

Про стрелу помянул! Явное дело, метит на Стрелецкую слободу!

В это время юродивая Анисьюшка, державшая в руках крошечный узелок, села посередь площади и начала ковырять пальцем ямку. И её обступают глуповцы.

Г л у п о в ц ы

Что ты, Анисьюшка, делаешь? На что ямку копаешь?

А н и с ь ю ш к а (*с бессмысленною улыбкой*).

Добро хороню!

Г л у п о в ц ы

Пошто же ты хоронишь его? Чай, и так от тебя, божьей старушки, никто не покорыствуется.

А н и с ь ю ш к а

Добро хороню... восемь ленточек... восемь тряпочек... восемь платочков шёлковых... восемь золотых запоночков... восемь серёжек яхонтовеньких... восемь перстеньков изумрудных... восьмеро бус янтарных... восьмеро ниток бурмицких... девятая – лента алая... хи-хи!

Г л у п о в ц ы (*испуганно шепчут*).

Господи, что такое будет?

Ф е р д ы щ е н к о (*гаркает из окна*).

Опять за бунт принялись! Не прочухались!

Г л у п о в ц ы (*отходя к колокольне*).

— Вот-то пса несытого нелёгкая принесла! – Как же, братцы, теперь быть? – Видно беды ждут нас неминуемые! – Как бы нам о себе промыслить? – Иного не измыслить, опять ходока надо выбирать! – А его гунявый опять в кандалы да на съезжую. – Что ж! И пойдёшь, не откажешься! – Всех не пересаждает! – Велика наша нужда, а всё будто полегше, раз есть такой человек, что за всех готов стараться. – Без старания не обойдёшься, это верно! – Кого же в старатели-то? – Кого в ходоки? – Пахомыча! Пахомыча! – Пахомыч, послужи миру! – Постарайся! – Уважь, не отказывайся! – Будь старателем!

Кланяются в пояс Пахомычу, а он – им.

Пахомыч

Послужу, атаманы-молодцы, порадею миру. Только к бригадиру не пойду, надо выше брать. Теперь самое верное средство – начать во все места просьбы писать. Знаю я одного человекка, не к нему ли нам наперёд поклониться сходить?

Глуповцы (*обрадовались*).

— Вот это так! – Чего же лучше! – Стойте, атаманы-молодцы! Как бы нас за этого человека бригадир не взбондировал! Лучше спросим наперёд, каков таков человек.

Пахомыч

А таков этот человек, что все ходы и выходы знает! Одно слово, прожжённый!

Глуповцы

Да кто он таков?

Пахомыч

Отставной приказный Боголепов. Выгнали его из службы за трясение правой руки, а причина оному трясению в напитках. Сами, чай, знаете, живёт он на болоте в избёнке некоей мещанской девки нравом легкомысленной, а за то и именуемой прозвищем «козы» и «опчественной кружки». Занятий настоящих не имеет, а строчит с утра до вечера ябеды, правой рукой пишет, левой рукой правую придерживает. Он нам любую бумагу составить может, стоит только шкалик поднести.

Глуповцы

— Чего лучше! – Этот нам напишет! – Дело верное! – Зови его сюда! – Тащи стол да водку, перо да бумагу!

Суетятся, приносят небольшой стол, ставят его на просцениуме перед полицейской будкой; другие в это время приводят Боголепова, с которым разговаривает Пахомыч.

Боголепов выслушивает, выпивает несколько шкаликов, садится за стол, на минуту задумывается, как будто ему ещё нужно старый хмель из головы вышибить. Вслед за тем он торопливо вынимает из чернильницы перо, обсасывает его, сплёвывает, сцепляется левой рукой в правую и начинает строчить, одновременно читая.

Боголепов

«Во все места Российской Империи.

Просят пренесчастнейшего города Глупова всенижайшие и всебедствующие всех сословий чины и людишки, а о чём, тому следуют пункты:

Пункт первый. Сим доводим до всех Российской Империи мест и лиц: мрём мы все сироты до единого. Начальство же кругом себя видим неискусное, ко взысканию податей строгое, к поданию же помощи мало поспешное. И ещё доводим: которая у того бригадира Фердыщенка ямская жена Алёнка, то от неё беспременно всем нашим бедам источник будет, а более того причины не видим. А когда жил бригадир тихо и смирно, то и в нашем городе было смирно, и жили мы всем изобильно. Хотя же и дальше терпеть согласны, однако опасаемся: ежели все помрём, то как бы бригадир со своей Алёнкой нас не оклеветал и перед начальством в сомнение не ввёл.

Пункт второй. Более сего пунктов не имеется.

К сему прошению вместо людишек города Глупова за неграмотностью их поставлено столько крестов, сколько людишек».

Глуповцы (*ставят кресты*).

— Вот это так! – Словно отлегло от сердца! – Вот это дело! – Вот уж написал, так написал!

Боголепов

Теперь запаковать бумагу в конверт, запечатать и сдать на почту. Шлите бумагу, теперь ваше дело верное!

Боголепов, получив мзду и выпив на дорожку шкалик, уходит; Пахомыч плетётся с конвертом на почту, глуповцы следят за ним глазами.

Глуповцы

— Теперь бумага пошла! – Ишь, поплелась! – Теперь наше дело верное! – Теперь, атаманы-молодцы, терпеть нам не долго! – Теперича мы, братец ты мой, бумагу подали! – А что гунявый-то наш на это скажет? – Каку-таку новую игру старый пёс затеет? – Смотри, братцы, он всех нас завинтит! – Кто кого завинтит, ещё не ведомо!

Фердыщенко (*выходя на крыльцо, гаркает*).

По сторонам не зевать! Смотреть в оба!

Глуповцы молча расходятся. Давно уже темнело, собиралась гроза; теперь блеск молнии и одновременно раскат грома. Почти немедленно вслед за этим зарево за сценой. Резкий набат на колокольне. Всё дальнейшее – в зареве пожара, в постоянной суматохе; отдельные группы глуповцев пробегают в разные стороны



по просцениуму и сцене, обмениваясь отрывочными фразами.

Г л у п о в ц ы

— Пожар! – Пожар! – Вот тебе люминация! – Где горит-то? – В Пушкарской слободе! – Беги ребята! – Ишь, полыхает! – Батюшки-святые!

Набат и зарево сильнее.

Ф е р д ы щ е н к о (*бестолково суетится*).

По сторонам не зевать! Смотреть в оба! Тащи сюда кишку! Устанавливай! Направляй кишку, направляй!

С помощью двух инвалидов солдат тащит пожарную кишку и в течение всей сцены усердно поливает водою градоначальнический дом, покрикивая: «Смотреть в оба! Направляй кишку, направляй!».

Г л у п о в ц ы (*пробегая*).

— Ишь одурел, гунявый! – Пожар-то ещё за версту, а он свой дом поливает! – Ишь, гадёныш! За его грехи терпим!

П о п (*пробегая*).

Православные, ратуйте! К дому моему огонь перебросило! Наказал нас Господь! Беззаконновахом!

Г л у п о в ц ы

— Ты бы, батька, побольше Богу молился да поменьше с попадёрй прохладжался! – Гляди, гляди! Головни полетели! – А вон взвихрилась солома с крыш! – Куда-то полетит? – На ком обрушится? – Беда! В Стрелецкую слободу огонь перекинуло!

Набат; зарево с другой стороны сцены. Паника. Бегут погорельцы со скарбом.

Ж е н с к и й г о л о с

Все ли вы тут, один, другой?.. Николка-то где?

Д е т с к и й г о л о с

Я, маменька, здесь!

Д р у г о й г о л о с

Где Матрёнка? Ведь Матрёнка-то в избе осталась! (*Вопль*). Матрёнка! Матрёнка, где ты?

У т е ш а ю щ и й г о л о с

Да Матрёнка, верно, с испуга на огород убежала!

Г л у п о в ц ы (*пробегая*).

— Батюшки! да ведь в сарае Архипушко горит! – Отворь ворота, Архипушко! Отворь, батюшко! – Не слышит. Кружится, да кричит! – Крыша свалилась! Придавила!

Ф е р д ы щ е н к о (*с кишкой*).

По сторонам не зевать! Смотреть в оба! Направляй кишку, направляй!

Г л у п о в ц ы (*пробегая*).

— А пожар-то обошёл хлевушек, Бурёнушка в нём была заперта! – Ай да Бурёнушка! Умница! – Матрёнку-то нашли! На огороде между гряд спала. – Приказный Боголепов в пьяном виде в сенном сарае сгорел! – Все слободы в огне! – Слобода Болотная горит! – Слобода Негодница занялась! – На город перекинуло! – Бросай тушить, ребята! Дождь пошёл, сейчас зальёт!

Ф е р д ы щ е н к о

Направляй кишку, направляй!

Гроза проходит, проливной дождь.

Г л у п о в ц ы

— А вон гунявый-то, гляди, всё с кишкой бегаёт, дом свой заливает! – Ишь, гадёнок! – Всему он виною, и гладу, и пожару! – Он, да Алёнка-ведьма! Он на город сухость навёл, а она, ведьма, за шелепа свои огонь навела!

Глуповцы в зареве потухающего пожара начинают угрожающе толпиться около Фердыщенка; тот, учув неладное, бросает кишку и скрывается в доме. Толпа гудит.

Г л у п о в ц ы

— Алёнку! – Алёнку сюда! – На раскат ведьму! – Да и самого гунявого сюда! – К ответу!

Бросаются к дому, выламывают дверь и скоро выволакивают Алёнку, трепещущую всем телом.

А л ё н к а (*ослабевшим от ужаса голосом*).

Пожалейте, атаманы-молодцы, моё тело белое! Ведомо вам самим, что он меня силком от мужа увёл!

Г л у п о в ц ы

Сказывай, ведьма, через какое твоё колдовство на наш город огонь нашёл.

А л е н к а (*мечется*).

Тошно мне! Ох, батюшки, тошно мне!

Глуповцы тащут Алёнку на колокольню и бросают на раскат, другие в это время выводят из градоначальникова дома стрелчиху Домаху. Домаху – баба-халда, не мытая, не чёсанная, хмельная улыбка бродит по лицу.

Г л у п о в ц ы (*гаркают*).

Здорово живёшь, Домаху! Опчественная баба!

Д о м а х а

Здравствуйте! Ослобонять пришли?

Г л у п о в ц ы

Охотой идёшь в опчество?

Д о м а х а

Со всем моим великим удовольствием!

Г л у п о в ц ы (*уводя Домаху*).

— Что, гадёныш, взял! – Посрамихом, посрамихом! – А где гунявый-то? – Тащи его сюда! – Топить его!

Выволакивают из градоначальникова дома трясущегося Фердыщенка, тот кланяется во все стороны.

Ф е р д ы щ е н к о

Братики-сударики, что же я поделатать могу?

Ведь мне с Богом спорить не приходится!

Г л у п о в ц ы

— Мы не про то говорим, чтоб тебе с Богом спорить! – Куда тебе, гунявому, на Бога лезти! – А ты вот что скажи: за чьи бесчинства мы, сироты, теперича помирать должны?

Фердыщенко кланяется и трясётся.

Г л у п о в ц ы

— Мало ты нас гладом истязал! – Мало нас от твоей глупости смерть приняло! – Одумайся, старче! – Оставь свою дурость!

Фердыщенко становится на колени, кланяется земно и точит слёзы.

Ф е р д ы щ е н к о

Простите меня, ради Христа, атаманы-молдцы! Оставлю я мою дурость на веки вечные!

Г л у п о в ц ы

— Ну, ладно! – В остатний раз простим! – Только гляди: хлеба скоро не получим, конец тебе придёт! – Иди, опять пиши по начальству о хлебе и о пожаре.

Ф е р д ы щ е н к о

Иду, иду, братики-сударики! И написать напишу, хоть и жду хлеба с часу на час, с минуты на минуту. Ох, миленькие вы мои, миленькие!

Идёт в дом, садится у окна писать; глуповцы у колокольни. Дождь прошёл, зарево пожара потухло; солнце.

Ф е р д ы щ е н к о (*пишет*).

Сего 10-го августа от всех вообще глуповских граждан последовал против меня великий бунт. По случаю бывшего в слободе Негоднице великого пожара собрались ко

мне, бригадиру, на двор всякого звания люди и стали меня нудить и на колени становить, дабы я перед теми бездельными людьми прощение принёс. Я же без страха от сего уклонился. И теперь рассуждаю так: ежели таковому их бездельничеству потворство сделать да и вперёд потрафлять, то как бы оно не явилось повторительным и не гораздо к утишению способным. А посему убедительно вновь прошу: ежели ещё не выслана, то елико возможно быстрее направить воинскую команду для экзекуции. Всячески уповаю, что таковая команда давно уже послана. (*Присыпает письмо песком и запечатывает.*) Так-то, братики-сударики! Авось скоро дождётесь! Авось скоро по дороге заслушим: ту-ру! ту-ру!

Выходит на крыльцо и ласково подзывает глуповцев.

Ф е р д ы щ е н к о (*на лице играет сомнительная улыбка*).

Ну вот, братики-сударики, по воле вашей и ещё раз написал, хоть и не к чему. Сами увидите – не сегодня-завтра хлеб прибудет. Миленькие вы, миленькие! Ну, чего вы, глупенькие, на меня рассердились! Ну, взял Бог, ну, и опять даст Бог! У него, у царя небесного, милостей много! Так-то, братики-сударики!

Вдали еле слышный звук военного рожка. Глуповцы встрепенулись.

Г л у п о в ц ы

— Ребята, что там по дороге-то? – Никак обоз! – Дозорного на колокольню! – Братцы, хлеб идёт!

Общее ликование.

Ф е р д ы щ е н к о (*ехидно улыбаясь*).

Хлеб, братики-сударики, хлеб! Сейчас всех досыта накормим! Сейчас все сыты будете!

Военный рожок ближе и ближе.

Вскоре показываются первые ряды военной команды, прибывшей в город Глупов для экзекуции.

Ф е р д ы щ е н к о

Вот вам и хлеб, братики-сударики! (*Резко меняя тон*). По сторонам не зевать! Смотреть в оба! Теперь вы у меня шелепов изрядно вкусите.

Общее оцепенение.



**ДЕЙСТВИЕ III.
КАРТИНА I
«ВОЙНА ЗА ПРОСВЕЩЕНИЕ»**

Действующие лица:

Градоначальник Бородавкин. Помощник градоначальника. Стряпчий. Казначей. Смотритель народного училища. Городовой врач. Поп. Письмоводитель. Глуповцы. Федька. Старик. Оловянные солдатики. Инвалидные солдаты

На площади города Глупова воинское учение: градоначальник Бородавкин командует Оловянными солдатами чуть поменьше человеческого роста. Тут же второй отряд, инвалидные солдаты под командою Начальника инвалидной команды. Инвалиды ковыляют. Лица Оловянных солдатиков разрисованы грубо, усы торчком, на щеках пятна-румянцы; маршируют как заводные. Военные сигналы, трубы и барабаны. Деревянные пушки. Градоначальник Бородавкин командует, выпучив глаза, махая шашкой и криком кричит. Глуповцы жмутся у колокольни, синклит чиновников у крыльца градоначальникова дома. Глуповцы обтрёпанные, изголодавшиеся, хмурые.

Градоначальник Бородавкин
Трубы, трубы! Барабаны, бей!
Глуповцы

— Градоначальник-то всё маневрирует! – Ишь, надрывается! – А солдатики-то как маршируют! – В трубы трубят, в барабаны бьют, носками играют, пыль столбом поднимают. – Гляди-ко, оловянные-то! – А что ж, что оловянные! Это для лёгкости. – Провианту не просит, а маршировку и он исполнять может. – Братцы, а для чего все эти парады градоначальник задумал? – Пёс его разберёт, воевать видно собрался. – Да с кем? – А кто его знает! Хорошо, коли не с нами. – А хоть бы с нами, что с нас взять? И без того уж измором взял нас всякими своими законами да истощным криком. – Ишь, маневрирует!

Разговор в группе чиновников.

Помощник градоначальника
Деятельный у нас градоначальник их высокородие Василиск Семёныч Бородавкин!

Поп

Голос-то, голос – труба иерихонская!

Городовой врач

Да, кричит во всякое время и кричит необыкновенно.

Смотритель народного училища
Столько вмещает он в себе этого крику, что от оною многие глуповцы и за себя и за детей навсегда испугались.

Помощник градоначальника
Пустяки говорите! Какая же деятельность без крика. А деятелен на славу. Днём мелькает по городу, наблюдая, чтобы обыватели имели бодрый и весёлый вид, ночью тушит пожары, делает фальшивые тревоги и вообще застаёт врасплох.

Городовой врач

Даже спит только одним глазом. Супруга его жаловалась мне: «Двадцать пять лет с ним живу, – говорит, – а всё не могу без содрогания видеть ночью как один глаз у него закрыт, а другое недремлющее совершенно круглое око любопытно устремлено на меня». Феномен любопытный.

Стряпчий

Что и говорить, неутомим! Вот и учения эти – прямо без отдыха и срока.

Казначей

Интересно бы знать, к чему это дело клонится?

Помощник градоначальника

К чему, к чему! Дело понятное, либо внешняя война, либо поход внутренний.

Стряпчий

А для чего сегодня нас созвал, неизвестно.

Письмоводитель

Неизвестно. Велел созвать, а на какой предмет, не объяснил.

Градоначальник Бородавкин
(оловянным солдатам).

Вольно! Оправиться! Спасибо за службу, скоро пригодится.

Оловянные солдатики застывают в мёртвой неподвижности в глубине сцены; инвалиды, крихтя, закуривают трубки. Бородавкин подходит к группе чиновников. Тихо говорить он не умеет; всё время выпуча глаза криком кричит, особенно выкрикивая некоторые ничем не примечательные слова. В таких случаях чиновники вытягиваются во фронт и держат руки по

швам, а глуповцы испуганно сдёргивают шапки и крестятся.

Градоначальник Бородавкин

Ну что, господа чиновники, каковы войска! Какова артиллерия! С такими молодцами всякого врага одолеть можно. И одолеем! Стоит только крикнуть клич. Давно с Византией покончить бы надо! Сперва с Византией покончим-с, а потом-с...

«На Драву, Мораву, на дальнюю Саву,
На тихий и синий Дунай...»

Чи, бишь, это стишки, господин Смотритель народного училища?

Смотритель народного училища

Осмелюсь доложиться вашему высокоородию: стихи эти, чайтельно, господина Хомякова... Да только они ещё лет через семьдесят написаны будут.

Градоначальник Бородавкин

Эка важность! Были бы к слову, не в сроке дело. Да-с, на тихий и синий Дунай... Вот, сударь мой, сколь далеко я виды свои простираю! Проект мною уже написан «О вящем армии и флотов по всему земли лицу распространении, дабы через то возвращение древней Византии под сень российские державы уповательным учинить». Каждый день прибавляю к нему по одной строчке, чего ради через десять лет составилась объёмистая тетрадь в три тысячи шестьсот пятьдесят две строки...

Смотритель народного училища

Осмелюсь спросить ваше высокородие: в году триста шестьдесят пять дней, следственно в десяти годах – три тысячи шестьсот пятьдесят. Откуда же взялись ещё две строки?

По п

А о двух високосных годах забыл. Вот и видно, что фармазон.

Градоначальник Бородавкин

Проект пространный. Вот и сегодня составила резолюцию на имя отечественных географов на случай предстоящего взятия Византии. (Лисьмоводителю). Прочти-ка, братец, что я тебе продиктовал.

Лисьмоводитель (читает).

«Предоставляется вашему благородию на будущее время известную вам Византию во всех учебниках географии числить тако:

Константинополь, бывшая Византия, а ныне губернский город Екатеринодар, стоит при излиянии Чёрного моря в древнюю Пропонтиду и под сень российской державы приобретён в тысяча семьсот (для двух остальных цифр пробыл оставлен) таком-то году с распространением на оный единства касс. Единство сие в том состоит, что византийские деньги в столичном городе Санкт-Петербурге употребление себе находить должны. По обширности своей город сей в административном отношении находится в ведении четырёх градоначальников, кои состоят между собой в непрерывном пререкании. Производит торговлю грецкими орехами и имеет один мыловаренный и два кожевенных завода».

Градоначальник Бородавкин

Ну, как находите?

Общий гул похвал.

Градоначальник Бородавкин (вздыхает).

Да-с, всё готово (и проект и резолюция), только кликну клич и –

«На Драву, Мораву, на дальнюю Саву,
На тихий и синий Дунай»...

А клича-то всё нет... Руки у меня связаны, а то бы я показал, где раки зимуют. Что ж, подождём. А посему созвал я вас для обсуждения дел внутренних. Раз для политических предприятий время ещё не наступило, значит, следует ограничить задачи насущными потребностями края. Теперь вопрос: каковы же эти насущные потребности?

Стряпчий

Издание новых законов.

Казначей

Усиленное собрание недоимок.

По п

Укрепление веры.

Городовой врач

Нечрезмерное вкушение пищи.

Помощник градоначальника

Трепет перед полицией.

Смотритель народного училища

Одним словом: цивилизация.

Градоначальник Бородавкин

Согласен: цивилизация! Но что есть цивилизация? Не есть ли она наука о том, koliko



каждому российской империи доблестному сыну отечества быть твёрдым в бедствиях надлежит? Вот и хочу я прежде всего подвергнуть строгому рассмотрению намерения и деяния моих предшественников. Что по сему пункту в архивах значится? Что сделали цивилизации ради градоначальники, до меня в Глупове бывшие?

П и с ь м о в о д и т е л ь (*роется в бумагах*).

Значится в архивных записях градоначальник Брудастый; о нём сказано, что имел в голове машинку, две мелодии игравшую: «Не потерплю!» и «Разорю!»

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н

Слышал об этом. «Не потерплю» и «Разорю» – это так, слова нет; это, конечно, средства цивилизующие. Одна беда: ради чего «Разорю»? Ради чего «Не потерплю», того разобрать невозможно.

П и с ь м о в о д и т е л ь (*продолжая рыться*).

Значится далее в записях градоначальник Фердыщенко; город спалил, военную команду вызывал, голодный бунт усмирил.

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н

И об этом наслышан, но тоже в образец поставить себе не могу. Я и сам спалю, я и сам усмирю, но желаю при этом видеть осязательные плоды цивилизации.

П и с ь м о в о д и т е л ь (*продолжая рыться*).

Ещё значится в архивных записях градоначальник статский советник Двоекуров: ввёл в употребление среди глуповцев горчицу и лавровый лист.

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н (*вскакивая в волнении*).

Вот это истинный администратор! Вот это истинная цивилизация! Ввёл в употребление горчицу! И что же? Много ли времени прошло, а мы что видим? Где горчица? Где лавровый лист? В употреблении? Нет, в забвении! В упущении! Никто в Глупове не употребляет, никто не сеет и не возделывает!.. А посему полагаю вновь ввести в употребление горчицу, в наказание же забвения прибавить прованское масло и возделывание ромашки. Как полагаете об этом, господа чиновники? И особенно вы, господин Стряпчий. Нет ли о сём чего либо несогласного в законе?

С т р я п ч и й (*пожимая плечами*).

В законе? А что есть закон? Ежели чувствуешь, что закон полагает тебе препятствие, то сняв оный со стола, положи под себя. И тогда всё сие, сделавшись невидимым, много тебя в действии облегчит.

О д о б р и т е л ь н ы й г у л с р е д и ч и н о в н и к о в .

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н

И я так же полагаю. Значит, возражений нет. В таком разе решение о горчице и ромашке записать в протокол, а ко мне позвать Излюбленных людей глуповцев для вразумления. Ежели добром не согласятся, буду до последнего конца вести войну за просвещение!

К а з н а ч е й

Вот для чего и войска понадобились.

П о м о щ н и к г р а д о н а ч а л ь н и к а

Вот для чего и маневры производились!

Подходят глуповцы с Излюбленными людьми впереди; чиновники расходятся. Градоначальник Бородавкин кричит криком на глуповцев, по-прежнему подчёркивая особливим криком совсем непримечательные слова, в таких случаях глуповцы вздрагивают и крестятся.

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н

Сказывайте: приказано ли было вам употреблять в пищу горчицу и лавровый лист? (*Глуповцы мнутя и молчат*). Чего молчите? Сказывайте: приказано было это вам?

Г л у п о в ц ы

Было такое дело.

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н

То-то «было!» Сказывайте: как ввели горчицу в употребление?

Г л у п о в ц ы (*мнутя*).

А так и ввели. Много у нас всякого шума было! И через солдат секли, и запросто секли. Ни одного места на теле нашем не было, которое не было бы высечено. Многие даже в Сибирь через это самое дело ушли.

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н (*грозно*).

Стало быть, и бунты были?

Г л у п о в ц ы

Мало ли было бунтов!

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н (*грозно*).

И пороли вас за это?

Г л у п о в ц ы (мрачно).

Мало ли нас пороли!

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н

Ну так слушать мою резолюцию. Употребление горчицы и лаврового листа немедленно возобновить! Капусту с огородов долой, перепахать под горчицу! А за то, что самовольно осмелились прекратить предписанное начальством употребление в пищу оных цивилизующих злаков, за это предписываю употреблять сверх сего в пищу ещё и прованское масло. Кроме того засеять огороды ромашкой, потребной для выведения клопов. Картошку долой, и перепахать под ромашку!

Г л у п о в ц ы (ропот).

— Ловок больно! – Ах, клопы ты заешь! – Станем мы экую дрянь опять есть! – Станем есть горчицу – на будущее время ещё какую ни на есть мерзость есть заставят. – А не станешь есть, как бы, братцы, опять шелепов не пришлось отведать! – Да уж лучше шелепа, нежели экая дрянь! – Что есть горчица? Горчица есть былие, выросшие из тела девки-блудницы, прозванной за своё распутство «горькою», оттого и пошла в мир горчица. – И такую дрянь есть! – Ловок больно! – Ещё и ромашку есть заставит! – Нет на это нашего согласия! – Сам ешь, коли охота! – Мать твою есть заставь!

Глуповец Федыка в задних рядах запекает, кое-кто подхватывает.

Бородавкина мать

Собралась горчицу жрать,

Да сожрать не сожрала,

Только время провела!

Хохот.

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н (вскакивает).

Молчать! Ммерррзавцы! Подлецы, каналы! Это кто посмел родительницы моей коснуться? Я ещё доберусь до него! Вы бунтовать! Я эту энергию сломлю! Я эту строптивость истреблю! Иду на вы! Вот я вас! Трубы, труби! Барабаны, бей!

Трубы и барабаны. Войска выстраиваются. Оловянные солдатики маршируют, инвалиды ковыляют. Глуповцы падают на колени. Бородавкин во главе войск с пушечным и ружейным снарядам проделявает эволюции и

окружает Глуповцев войсками с трёх сторон. Деревянные пушки наставлены на толпу.

Г л у п о в ц ы (на коленях).

— А мы-то мерекали, с кем он воевать собрался! – Выходит, что с нами! – Думали, будет турку покорять, а выходит, что замыслил покорить нас самих. – Братцы, беда! – Атаманы-молодцы, не сдавайся! – Нет нашего согласия на горчицу! – Нет нашего согласия на ромашку! – Век на коленях простоим, а горчицы и ромашки не примем! – Притаимся по домам, пусть делает, что хочет!

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н

Вот вам моя резолюция: дотоле не положу оружия, доколе в городе останется хоть один недоумевающий. Отвечайте: принимаете ли горчицу и ромашку?

Г л у п о в ц ы (на коленях).

— Что хошь с нами делай, хошь – на куски режь, хошь – с кашей ешь, а мы не согласны. – С нас, брат, не что возьмёшь! Мы не то, что прочие, которые телом обросли! Нас, брат, и уколупнуть негде! – Развяжи ты нас, сделай милость! – Укажи нам конец!

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н

Цыц, буяны!

Г л у п о в ц ы

— Какие мы буяны! – Знать, не видывал ты, какие буяны бывают! – Сделай милость, развяжи!

Г р а д о н а ч а л ь н и к Б о р о д а в к и н

Вольный дух завели! Разжирели! На французов поглядываете! Вот я вас! Ну, в последний раз испробую словесное убеждение. Слушать! (По обычаю криком кричит, особенно выкрикивая отдельные слова). Понимаете ли вы, щучьи дети, что есть подспорье? (Глуповцы вздрагивают и крестятся). Подспорье есть вещь, подсобная в хозяйстве. Есть подспорья вообще (глуповцы крестятся), есть подспорья в частности (глуповцы крестятся). Одними из таковых являются и горчица и ромашка (поперхнулся от крика).

Г л у п о в ц ы (между собой).

— Как тут не испугаться? – Человек роста невеликого, из себя не дородный, слов не говорит, а только криком кричит, а о чём кричит, того понять невозможно.



Градоначальник Бородавкин
(продолжает).

Взять, например, ромашку. Известно (глуповцы крестятся) какое опустошение производят клопы, блохи и прочие бродячие твари. Наконец нашли (глуповцы крестятся), как с ними бороться. Предприимчивые люди изобрели... (Надорвался от крика и дальше кричит уже нечто нечленораздельное).

Глуповцы в смятении.

Градоначальник Бородавкин
(неожиданно тихо). Поняли, старички?

Глуповцы, обеспамятев от страха, низко кланяются и безмолвствуют.

Градоначальник Бородавкин

Что я... на смерть, что ли, вас веду... ммерр-рзавцы! (Орёт диким голосом). Разорю!

Глуповцы вскакивают с колен и в ужасе пырсают направо и налево, кто куда, не остаётся ни одной живой души, на сцене только Бородавкин и его войска.

Градоначальник Бородавкин

Стой! Стой! Куда? Канальи! Подлецы! Ну ладно же! Добром вас не возьмёшь, значит надо пустить в ход настоящую цивилизацию. Объявляю поход на злокозненных оных обывателей. Артиллерию, вперёд! Пехота, левым плечом вперёд заходи! Трубы, трубы! Барабаны, бей! Подать мне коня!

Садится на белую деревянную лошадку и становится во главе войск; военный марш. Впереди маршируют Оловянные солдатики, за ними ковыляют инвалиды. Сцена некоторое время остаётся после ухода войск пустою. Темнеет. Затем из разных углов и щелей выползают Глуповцы и испуганно между собою перешёптываются. Трубы и барабаны звучат в отдалении. Слышен грохот, где-то мост под артиллерией провалился.

Г л у п о в ц ы

— Что же это такое? – Слава те, Господи! кажется, забыл про горчицу, опять маневрировать начал! – Как бы ни так! – Держи карман шире! – Для того и маневрирует, чтобы нас погубить! – Что же это, братцы, он делать задумал? – Не иначе, как всех нас в раззор раззорить! – Погибли наши головушки! – А может, он это только игру играет? – Ужли,

братцы, всамделе такая игра есть? – Хороша игра, огороды вытаптывать! – Как же теперь быть-то? – Притаиться по домам – и ни гу-гу! – Спрятаться по всем щелям, и не дышать! – Атаманы-молодцы, хоронись: сейчас здесь будет!

Рассыпаются по всем углам; сцена мгновенно пустеет. Не успевает улепетнуть лишь один древний старец, которого и схватывают первые ряды возвращающихся войск. Наступила ночь.

Градоначальник Бородавкин
(распалён гневом до невероятности).

Где же они, канальи, подлецы, подевались? Хоть бы одна душа во всём городе! Из-за них, подлецов, артиллерию погубил, с мостом в реку провалилась. Сколько лет копил, берёг, холил! Что я теперь делать буду? Как без пушек буду править? А это что за человек?

И н в а л и д ы

Ваше высокородие, языка поймали!

Градоначальник Бородавкин

А, языка! Подать его сюда! (Древнего старца подводят). Говори, курицын сын, где жители.

С т а р и к (шамкает).

Сейчас тут были.

Градоначальник Бородавкин

Как сейчас? Куда же они бежали?

С т а р и к

Куда бежать. Зачем от своих домов бежать. Чай, здесь где-нибудь от тебя схоронились.

Градоначальник Бородавкин
(роет ногами землю от нетерпения).

Надо было без предупреждения поход объявить! Тогда бы они от меня не спрятались. (Неистовым голосом.) Эй! Кто тут? Выходи! (Город безмолвствует, словно вымер, но откуда-то начинают доноситься вздохи). Где они, бестии, вздыхают? (Неистовствует). Сыскать первую бестию, которая тут вздыхает, и привести ко мне!

Бросаются всюду искать, но как ни шарят, а никого не находят, Бородавкин мечется, заглядывая во все щели.

И н в а л и д ы (шамкают).

Ваше высокородие, не никого!

Градоначальник Бородавкин
(озадачен).

Pro memoria

Несообразно!.. Как же теперь быть-то? Ежели я теперича их огнём разорю... Нет, лучше голодом поморю!

Вдруг останавливается как поражённый перед Оловянными солдатами. С ними происходит что-то совсем необыкновенное.

Градоначальник Бородавкин (изумлённый).

Это что же такое с моими Оловянными солдатами? Глаза стали хлопать... усы торчком стали шевелиться... губы шевелятся... ноздри раздуваются... Всё свидетельствует о нетерпении. Что скажете, служивые?

Оловянны е солдатики (невнятно и мрачно).

Избы... избы... ломать!

Градоначальник Бородавкин (в восторге).

Верно! Вот средство и отыскано! Теперь-то они у меня сразу объявятся! Начинать с крайней избы! Ломай!

Оловянны е солдатики и инвалиды бросаются на приступ первой избы. Вниз с крыши летят вязки соломы, жерди, деревянные спицы. Взвиваются вверх целые облака пыли.

Градоначальник Бородавкин (засылав около себя какой-то стон).

Тише! Тише!

Солдаты останавливаются. Стонет весь город. Неясный, но сплошной гул, в котором нельзя различить ни одного отдельного звука, но который всей своей массой представляет едва сдерживаемую боль сердца.

Градоначальник Бородавкин (во всю мочь).

Кто тут? Выходи! (Стон смолк, но никто не выходит). А! Вы чае, что новое сие изобретение одно мечтание составляет! Недолго вам в сей сладкой надежде себя утешать! (Солдатам, твёрдо). Катай!

Снова треск и грохот; брёвна одно за другим отделяются от сруба, и по мере того, как они падают на землю, стон возобновляется и возрастает.

Вдруг откуда-то изо всех углов и щелей выползают глуповцы, старые и малые, и, воздев руки, падают среди площади на колени.

Градоначальник Бородавкин

Ага! Покорились! Ну что же, принимаете ли горчицу и ромашку?

Глуповцы безмолвно кланяются до земли.

Градоначальник Бородавкин (закрипая).

Принимаете ли, спрашиваю я вас?

Глуповцы (тихо гудят).

Принимаем, принимаем!

Градоначальник Бородавкин

Хорошо. Теперь сказывайте мне, кто промеж вас память любезнейшей моей родительницы в стихах оскорбил?

Глуповцы мнутя, но после минутного колебания решаются исполнить и это требование.

Глуповцы (голоса в толпе).

Выходи Федька! Небось! Выходи!

Из задних рядов Глуповцев выходит вперёд белокурый малый и становится перед градоначальником. Губы его подёргиваются, словно хотят сложиться в улыбку, но лицо бледно и губы трясутся.

Градоначальник Бородавкин (немного отступя, словно желая осмотреть виноватого во всех подробностях).

Так это ты? (Хохочет). Так это ты? (Слегка поправляет ему челюсть). Слушай! Так как ты память любезнейшей моей родительницы обесславил, то ты же впредь каждый день должен сию драгоценную мне память в стихах прославлять и стихи те ко мне приносить! Пошёл вон! (Войскам). Поход кончился! Дать отбой! Спасибо, ребята, за службу!

Военный марш. Около градоначальникова дома понемногу собираются чиновники.

Градоначальник Бородавкин

Господа чиновники, поздравляю. Невежество подавлено и на его место водворено просвещение. Горчица и ромашка утверждены. (Письмоводителю). Пиши немедленно реляцию высшему начальству. (Письмоводитель строчит.) «Сего 17-го сентября после трудного, но славного похода совершилось всерадостнейшее и вожделеннейшее событие. Горчица и ромашка утверждены повсеместно и навсегда, причём не было произведено в расход ни единой капли крови». (Чиновникам и войскам). Цивилизация водворена, война за просвещение закончена. Трубы, трубы! Барабаны, бей! Ура!



Трубы и барабаны. «Ура» жидко подхватывают чиновники и инвалиды дребезжащими голосами. Оловянные солдатики открывают и закрывают рты. Глуповцы стоят на коленях, понури́в головы.

КАРТИНА II. «ЭПОХА УВОЛЬНЕНИЯ ОТ ВОЙН»

Действующие лица:

Градоначальник полковник Прыщ. Помощник градоначальника. Стряпчий. Казначей. Начальник инвалидной команды. Смотритель народного училища. Городовой врач. Предводитель дворянства. Письмоводитель. Глуповцы.

Глуповцы сытые, разжиревшие, весёлые, сидят и ходят в глубине сцены группами, щёлкают семечки, играют на гармошке и с любопытством поглядывают на пиршественный стол, поставленный около полицейской будки. На столе ведёрный самовар, огромные бутылки и обильные яства; за столом градоначальник полковник Прыщ, Помощник градоначальника, Стряпчий, Казначей, Смотритель народного училища, Городовой врач, Начальник инвалидной команды, Предводитель дворянства, Письмоводитель.

Предводитель дворянства сидит рядом с Градоначальником, ёрзает на месте, сладостно нюхает воздух, облизывается и плотоядно смотрит на градоначальника Прыща. Пир в разгаре.

Градоначальник полковник Прыщ (совершенно лысый с седыми усам румяный и бодрый старик, чокается с соседями; Стряпчему.) Я человек простой-с и не для того сюда приехал, чтоб издавать законы-с. Моя обязанность наблюсти, чтобы законы были в целости и не валялись по столам-с. Конечно, и у меня был план кампании, но этот план был таков: отдохнуть-с!

Стряпчий

План пречудесный!

Чокаются и пьют.

Глуповцы (гуторят меж собой).

— Пчела в этом году, братцы, уж так роится, так роится! – Мёду, воску сколько набрали! – Да, благодать господня! – И, поди ж ты, скотских

падежей нет, а кож накопилось множество. – В лаптях-то нам ловчее, а кожи на продажу пошли. – Денег-то теперь у нас невпроворот! – И скажи на милость, отчего при этом градоначальнике полковнике Прыще пошла у нас такая вольготная жизнь? – Чудно! – Не понять!

Предводитель дворянства (облизываясь и нюхая воздух, Письмоводителю).

Пахнет от него! Трюфлями пахнет! Голову на отсечение готов отдать!..

Письмоводитель (качая головой).

Уж вы скажете!

Предводитель дворянства

И скажу! И повторю! И голову на отсечение дам! Таится в этом градоначальнике нечто не совсем обыкновенное! Пахнет от него трюфлями, и всё тут! (Ещё раз с вожделением внюхивается и ожесточённо пьёт водку, ничем не закусывая).

Градоначальник полковник Прыщ (Помощнику градоначальника, чокаясь).

План моей кампании был простой-с. Как приехал я в Глупов, созвал именитых старичков. Ну, старички, – сказал я, – давайте жить мирно. Не трогайте вы меня, а я вас не трону. Сажайте и сейте, ешьте и пейте, заводите фабрики и заводы – что же-с! – всё это вам же на пользу-с! По мне, даже монументы воздвигайте, я и в этом препятствовать не стану! Только с огнём, ради Христа, осторожнее обращайтесь, потому что тут не долго и до греха. Имущества свои поपालите, сами погорите! Что хорошего! (Обращаясь к глуповцам). Верно я говорю, старички?

Глуповцы

— Верно, твоё высокородие! – Дай тебе Бог! – При тебе свет узрили! – Ничем ты нас не допекал! – И законов новых не издавал! – Новых законов и впредь издавать не будешь?

Градоначальник полковник Прыщ

И законов не буду издавать, живите с Богом!

Глуповцы

— То-то! уж ты сделай милость не издавай! – Смотри, как за это до тебя одному прохвосту досталось! – Коли ты за то же примешься, как бы и тебе и нам в ответ не попасть!

Градоначальник полковник Прыщ

Бывые градоначальники больше на бумаге сулили, что обыватели при них якобы благополучно в домах своих почитать будут, а я на практике это самое предоставляю... да-с!

Предводитель дворянства
(Письмоводителю).

Долгое время думал я, что это у меня мечта воспалённого воображения, но нет, шалишь! Однажды застал я его спящим на диване, причём тело его было кругом обставлено мышеловками. Это к чему? Это разве проста?

Письмоводитель

А может, они мышей бояться?

Предводитель дворянства

Это, брат, верно! Но ведь тогда и всякий паштет скажет тебе, что мышей боится! (Ожесточённо хлопает рюмку водки).

Глуповцы (калякают между собой).

— Впервые, братцы, хлеба вволю поели! – Нынче навоз производить стало всякому вольно, оттого и хлеба родилось вволю. – Хватило и на продажу, и на своё пропитание! – Что и говорить, благодать! – И отчего это, братцы, при нынешнем градоначальнике полковнике Прыще пошла у нас такая льготная жизнь? – Чудно! – Не понять!

Градоначальник полковник Прыщ
(Казначей).

Состояние у меня, благодарение Богу, изрядное. Командовал-с, стало быть не растратил, а умножил-с. Следственно, какие есть насчёт этого законы, те знаю, а новых издавать не желаю. Конечно, многие на моём месте понесли бы в атаку, а может быть, даже устроили бы бомбардировку, но я человек простой и утешения для себя в атаках не вижу-с! При других градоначальниках были у вас войны и кровопролития-с, а я создал-с эпоху увольнения от войн.

Казначей

И слава Богу!

(Чокаются и пьют).

Предводитель дворянства (всё больше и больше возбуждаясь, Письмоводителю).

А это как понять, для чего градоначальник каждую ночь уходит спать на ледник?

Письмоводитель

А может, они жары бояться?

Предводитель дворянства

И это, брат, верно! Но ведь тогда и всякий паштет скажет тебе, что жары боится! (Ожесточённо хлопает рюмку за рюмкой).

Градоначальник полковник Прыщ
(Смотрителю народного училища, чокаясь).

Я не либерал и либералом никогда не был-с. Действую всегда прямо и потому даже от законов держусь в отдалении. В затруднительных случаях приказываю поискать, но требую одного, чтоб закон был старый. Новых законов не люблю-с. Многие в них пропускается, а о прочем и совсем не упоминается. Так я всегда говорил, так отозвался и тогда, когда отправлялся сюда. От новых, говорю, законов увольте, прочее же надеюсь исполнить в точности!

Смотритель народного училища

Чего же лучше!

Чокаются и пьют.

Глуповцы

— Не успели мы и оглянуться, как всего у нас очутилось против прежнего вдвое и втрое, и вчетверо! – А прежде бывало, весь хлеб у тебя отнимут, за налоги отберут, а ты сиди голый! – Нынче не то, что хозяин, а и всякий батрак ест хлеб настоящий. – Не в редкость и щи с приварком! – Отчего же при этом градоначальнике полковнике Прыще пошла у нас такая льготная жизнь? – Чудно! – Не понять!

Предводитель дворянства (приходя в раж, Письмоводителю).

Пахнет от него трюфлями! Пахнет! у меня, брат, обоняние изощрено, могу безошибочно угадать составные части самого сложного фарша! Пахнет трюфлями! Точно вот в колбасной лавке!

Письмоводитель

А может, они трюфельной помадой голову себе мажут-с?

Предводитель дворянства
(возмущённо).

Ну, это брат, дудки! После этого каждый поросёнок будет тебе в глаза лгать, что он не поросёнок, а только поросычьими духами прыскается!

Вскакивает в исступлении с места, подбега-ет сзади к градоначальнику Прыщу и, припав к



его голове, начинает нюхать и лизать её, в забвении чувств кричит.

Предводитель дворянства
Уксусу и горчицы!
Всеобщее движение.

Градоначальник полковник Прыщ
(сквозь зубы).

Угадал, каналья! (Спохватившись, с приторной непринуждённостью.) Кажется, наш достойнейший Предводитель дворянства принял мою голову за фаршированную... ха-ха!

Предводитель дворянства приходит в себя, садится на место и пьёт водку; чиновники так нагрузились, что только оцепенело хлопают глазами, стараясь понять, что здесь произошло. Глуповцы разинули рты.

Предводитель дворянства
(Градоначальнику).

Прошу ваше высочорodie извинить меня. Выпил лишнее. Померещилось Бог знает что.

Градоначальник полковник Прыщ
(слегка дрожащим голосом).

Ничего, всякое бывает. Так вот, о чём, бишь, я говорил... (Старается поддержать разговор; Начальнику инвалидной команды, чокаясь). Про себя могу оказать одно: в сражениях не бывал-с, но в парадах закалён даже сверх пропорции. Новых идей не понимаю. Не понимаю даже того, зачем их следует понимать-с.

Начальник инвалидной команды
И н-н-надо!

Чокаются и пьют; рука градоначальника Прыща дрожит. Предводитель дворянства в величайшем возбуждении снова вскакивает с места и хватает со стола нож.

Предводитель дворянства

Нет-с, тут не померещилось! Тут не поросычьи духи! Тут не трюфельная помада! Теперь уж я знаю наверное: трюфельный паштет-с! Настоящий паштет! Голова фарширована! (Бросается на градоначальника.) Душка! Милка! Кусочек! Только кусочек! (Вьётся, юлит и кружится около градоначальника Прыща.)

Градоначальник полковник Прыщ
(дрогнув и слабо отбиваясь.)

Да вы, милостивый государь мой, с ума сошли! Да я велю вас...

Предводитель дворянства (стонет от гастрономического вождения).

Душка! Милка! Ну чего тебе стоит! Кусочек! Ну только кусочек! Всё равно не отстану!

Короткая борьба при всеобщем оцепенении. Градоначальник Прыщ верещит в предсмертной тоске. Предводитель дворянства с неслыханным остервенением бросается на свою жертву, поливает голову уксусом, отрезает ножом ломоть головы и проглатывает, ещё отрезает и ещё проглатывает, продолжая поливать голову уксусом.

Тогда Градоначальник вдруг вскакивает и начинает обтирать лапками те места, которые полил уксусом Предводитель дворянства. Потом кружится на одном месте и вдруг всем корпусом грохается на землю. Отрезвевшие от испуга чиновники бросаются на Предводителя дворянства и оттаскивают его в сторону.

Глуповцы стоят живой картиной, разинув рты. Молчание.

Помощник градоначальника
Что же это такое?

Стряпчий (с трудом ворочая языком).
Неожиданное усекновение головы!

Городовой врач (нагнувшись над телом градоначальника).

И подлинно, голова его высочорodie была нафарширована.

Молчание.

Смотритель народного училища

Вот и разъяснение всего. Благодаря именно этому обстоятельству город Глупов был доведён до такого благосостояния, которому подобного не представляли летописи с самого его основания.

ДЕЙСТВИЕ IV.

«ПОКЛОНЕНИЕ МАМОНЕ И ПОКАЯНИЕ»

Действующие лица:

Градоначальник Эраст Грустилов. Пфейферша. Юродивые: Анисьюшка, Парамоша. Гости на балу у градоначальника. Предводительша. Учитель каллиграфии Линкин. Отставной солдат Карапузов. Слепая нищенка Маремьянушка. Глуповцы. Квартальные. Полицейские чины. Пожарная команда. Угрюм-Бурчеев, градоначальник.

Поздняя ночь. На просценуме, окружённом скамьями, заканчивается машкерадный бал,



продолжавшийся всю ночь у градоначальника Эраста Грустилова. Оркестр из трёх-четырёх человек пикирует полонезы и экосезы; уставшие пары заканчивают танцы. Маски, костюмы и поведение весьма вольные. На скамьях вокруг просцениума сидят остальные гости, старики и старухи, смотрят на танцы и судачат. У полицейской будки квартальный навтыяжку.

Звуки полонеза. В первой паре градоначальник Грустилов с женой Предводителя дворянства. Градоначальник Грустилов – чувствительный старик, говорит сладко, вздыхает, краснеет; сластолюбив, сентиментален и жесток.

Градоначальник Грустилов (продолжая разговор, весело шутит).

А ещё имею доложить вам, в скором времени ожидается такая выкройка дамских платьев, что можно будет через них по прямой линии видеть паркет, на коем стоит женщина.

Предводительша (кокетничает).

Не вы ли будете закройщиком?

Градоначальник Грустилов

О, если бы такое платье мне позволено было кроить для вас, то охотно стал бы я закройщиком. (Проходят).

Гости (на скамьях).

— Чаятельно, скоро и совсем без платьев ходить будут. – Бога забыли. Перуну да Яриле поклоняются. – Экое развращение! Экое развращение! – Истинное поклонение мамоне! – Кокотки появились и кокодесы! – Женщины устраивают сзади возвышения, имеющие преобразовательный смысл и возбуждающие в прохожих вольные мысли. – А где уважение к старшим? – А где бывшие доблести? – Какие же доблести были у нас в былом? – Ну, всё-таки!

Другая группа

— А с кого началось? – При градоначальнике Бородавкине царила ещё любезная патриархальность. – Да и Негодяев, бывший гатчинский истопник, в суровости народ держал. – Чего уж суровее: сущим злонравием обладал! – Не скажите, уже и тогда пошли пагубные эти конституции. – Да в чём же? – Квартальные надзиратели настолько усовершенствовались свои манеры, что не всякого прохожего хватили за

воротник. – Вот разве что! – Что ж, это единственная конституция, возможная при младенческом состоянии общества.

Градоначальник Грустилов (снова проходя в паре, Предводительнице).

Да и сам я надеюсь когда-нибудь найти отдохновение в стенах монастыря.

Предводительша (лукаво улыбаясь).

Конечно, женского.

Градоначальник Грустилов (галантерейно).

Если вы изволите быть в нём настоятельницей, то я хоть сейчас готов дать обет послушания. (Проходят).

Гости (третья группа).

— Началось оное развращение нравов при градоначальнике черкешени Микаладзе. – Да, любил амуры для амуров. – И был ценителем женских атуров. – Много было от него порчи жёнам и девкам глуповским. – Зато и умер от истощения сил.

Четвёртая группа

— Градоначальник Беневоленский, вот это был законодатель. – Помните закон: «Всякий человек да опасно ходит, откупщик же да принесёт дары». – Ещё бы! – А «Устав о печении пирогов»! Глубокого ума был человек! «Всякий да печёт по праздникам пироги, не возбраняя себе такое печение и в будни». – Или: «Делать пироги из грязи, глины и строительных материалов навсегда возбраняется». – Да, были, были у нас законодатели! – Жаль, вступил в секретные сношения с Наполеоном, и яко изменник проследовал в тот край, куда Макар телят не гонял. – А зато уж градоначальник статский советник Иванов не мог вмещать пространных законов, будучи весьма малого роста. – Да и умер от испуга, получив слишком обширный сенатский указ, понять который не надеялся.

Градоначальник Грустилов (снова проходя в паре, Предводительше).

Но ежели вы Венера, то хотел бы я быть Сатурном, останавливающим свой бег в объятиях Венеры.

Предводительша (лукаво).

Но разве Сатурн ещё в силах?

Градоначальник Грустилов

Сатурн хотя и обременён годами и имеет согбенный вид, но ещё может некоторое совершить. И ежели Венера, приметив сию в нём особенность, остановит на нём благосклонный свой взгляд... *(Проходят). Светает. Пары мало-помалу расходятся; музыка прекращается. Гости встают со скамей и постепенно уходят, перед уходом общий разговор.*

Гости

— Новость слышали? – Какую? – Градоначальника нашего Эраста Андреича Грустилова смещают. – Да что вы? – За что же? – Слышно, за лёгкость нравов. – Да верно ли? – Положительные сведения имею. Жандармский полковник конфиденциально сообщал, со дня на день ждёт нового градоначальника Угрюм-Бурчеева. – Кто же он такой? – Бывый прохвост.

Оживлённо судача, постепенно расходятся. Сцена пустеет. В глубине остаётся, притаившись, одна женская Маска. Усталый градоначальник Грустилов усаживается отдохнуть в полицейскую будку; квартальный продолжает стоять около нее навытяжку. Совсем рассвело.

Градоначальник Грустилов

Ну что, брат, всё стоишь?

Квартальный

Так точно, ваше высококордие.

Градоначальник Грустилов
(томно).

А видал... девочек-то... девочек-то сколько было!

Квартальный *(сочувственно).*

Весь синклит-с!

Градоначальник Грустилов

А часто у вас в полиции секут?

Квартальный

У нас, ваше высококордие, эта мода оставлена-с. Со времени Онуфрия Иваныча господина Негодяева даже примеров не было. Всё лаской-с.

Градоначальник Грустилов
(краснея).

Ну-с, а я люблю сечь... девочек!..

Молчание.

Градоначальник Грустилов
Тетерева у вас водятся?

Квартальный

Точно так-с, ваше высококордие!

Градоначальник Грустилов
(краснеет).

Я, знаешь, братец, люблю иногда... Хорошо иногда посмотреть, как они... как в природе ликованье этакое бывает...

Квартальный

На что лучше-с! Только осмелюсь доложить вашему высококордию, у нас на этот счёт даже лучше зрелище видеть можно-с!

Градоначальник Грустилов

Гм... да?..

Квартальный

У нас, ваше высококордие, при предместнике вашем кокотки завелись, так у них в народном театре как есть настоящий ток устроен-с. Каждый вечер собираются-с, свищут-с, ногами перебирают-с.

Градоначальник Грустилов
(сладо задумавшись).

Любопытно взглянуть!

Молчание.

Градоначальник Грустилов
(пробуждаясь от сладких мечтаний, начальственным голосом).

Дошли до меня слухи от официальных соглядатаев, что учитель каллиграфии Линкин сеет в народе вольномыслие. Оного учителя представить мне сегодня же, сделал в его доме обыск и выемку. *(Неожиданно орёт).* Живо!

Квартальный

Слушаю-с, ваше высококордие!

Молодцевато делает оборот налево кругом и, отбивая шаги, уходит. Градоначальник Грустилов снова погружается в сладкую задумчивость. Маска медленно подходит к нему из глубины сцены и кладёт руку на его плечо.

Маска

Проснись, падший брат!

Градоначальник Грустилов

Я не сплю! Я лишь замечтался. Но кто ты? *(Хочет обнять её).* Могу показать тебе, что сон далёк от меня.

Маска

Прими руки! Не о теле, а о душе говорю я. Не тело, а душа спит... глубоко спит! Знаешь ли, в каком виде узрела я тебя в сию ночь в видении? Стоишь ты в тёмном и смрадном месте и привязан к столбу, а привязки сделаны из

змий, и на груди у тебя доска, на которой написано: сей есть ведомый покровитель нечестивых и агарян. И бесы, собравшись, радуются, а праведные стоят в отдалении и, взирая на тебя, льют слёзы. Ибо спит, глубоко спит твоя душа.

Градоначальник Грустилов
(изумившись).

Душа спит? Бесы радуются? Странные слова! Да кто ты? Уж не та ли?..

М а с к а

Нет, я не та, которую ты во мне подозреваешь, я не блаженная юродивая Анисьюшка, ибо недостойна облобызать даже прах её ног. Я просто такая же грешница, как и ты!

Снимает маску; градоначальник Грустилов отступает поражённый.

Градоначальник Грустилов

Видал я нечто подобное в вольном городе Гамбурге, но это было так давно!.. Прошлое как бы задёрнуто пеленою. Да, это именно те самые пепельные кудри... та самая матовая белизна лица... те самые голубые глаза... тот самый полный и трепещущий стан. Но как всё это преобразилось в новой обстановке! (*Дрыгает ногой*). Как выступает вперёд интереснейшими своими сторонами! Но ещё более поразило меня, что ты с такую прозорливостью угадала моё предположение об Анисьюшке... Кто же, кто же ты?

М а с к а

Я твоё внутреннее слово! Я послана объявить тебе свет Фавора, которого ты ищешь, сам того не зная! Но не спрашивай, кто меня послал, потому что я и сама объявить о сём не умею!

Градоначальник Грустилов
(встревоженный).

Но кто же ты, наконец?

М а с к а

Я та самая юродивая дева, которую ты видел с потухшим светильником в вольном городе Гамбурге! Долгое время находилась я в состоянии томления, долгое время безуспешно стремилась к свету, но князь тьмы слишком искусен, чтобы разом упустить из рук свою жертву! Однако там мой путь уже был начертан! Явился здешний аптекар Пфейфер и, вступив со мною

в брак, увлёк меня в Глупов; здесь я познакомилась с Анисьюшкой, и задача просветления обозначилась передо мной так ясно, что восторг овладел всем существом моим. Но если бы ты знал, как жестока была борьба!

Останавливается как бы подавленная скорбными воспоминаниями, градоначальник Грустилов алчно простирает к ней руки.

П ф е й ф е р ш а

Прими руки! Не осязанием, но мыслью ты должен прикасаться ко мне, чтобы выслушать то, что я должна тебе открыть.

Градоначальник Грустилов (*робко*).

Но не лучше ли будет, ежели мы удалимся в место более уединённое?

П ф е й ф е р ш а

Что ж, уединимся!

Она идет вперёд, он следует за нею, подрагивая ляжкой, и оба входят в градоначальнический дом.

В это самое время из глубины сцены появляются медленно бредущие Анисьюшка и Парамоша, юродивые. Оба грязные, в смрадных лохмотьях, полуобнажённые, усаживаются около полицейской будки. Если думают, что их кто-нибудь видит, то начинают что-то бормотать, выкрикивать бессвязные слова и в то же время вздрагивают, кривляются и корчатся словно в лихорадке.

П а р а м о ш а (*бормочет*).

Не надейтесь на князи, сыны человеческие! Горе вам, суетные, тщеславные, высокоумные, о пище телесной заботу имеющие, а пищей духовной небрегающие... (*Подталкивая локтем Анисьюшку, другим тоном*). А Пфейферша-то, аптекарша-то, самого обхаживает. Видала?

А н и с ь ю ш к а

Видала. Никшни. (*Причитает*). Нищим, нищим, сирым, убогим подавайте; нищие не о мамоне пекутся, а о том, как бы душу свою спасти... (*Толкает локтем Парамошу*.) Уже обошла, – видишь, выходят.

Начинают пуце бормотать, причитать и кривляться. На крыльце градоначальнического дома появляются градоначальник Грустилов и Пфейферша. Он расстроен и с заплаканными глазами.

Градоначальник Грустилов



Поистине, возлюбленная сестра моя, услышал я от тебя внутреннее слово! И вся мерзость поклонения мамоне восстала перед моими глазами. Дорогая сестра по духу, в первый раз сегодня я понял, что значат слова: «всладце уязви мя!» Воистину уязвлён и воистину сладко мне сие уязвление! Бодр дух мой, хоть и немощна плоть! Веди же меня к блаженным Анисьюшке и Парамоше, о которых поведала мне, дабы разрешили они узы мои и обновили дух мой.

Пфейферша (*подводит его к полицейской будке*).

Вот они! Приблизься и испроси благодати.

Градоначальник Грустилов подходит к юродивым, но от них идёт такой отвратительный запах, что он невольно отступает и зажимает нос рукой.

Градоначальник Грустилов (*конфузливо*).

Ох, ну и смрад же!

Анисьюшка (*заметив его движение, пронзительным голосом, нараспев*).

Духи царские, духи райские, не надо ли кому духов?

Делает при этом непристойное движение, градоначальник Грустилов отступает ещё на шаг, Пфейферша подталкивает его к Анисьюшке.

Пфейферша (*строго*).

Спит твоя душа... спит глубоко! А ещё так недавно ты хвалился своей бодростью!

Анисьюшка (*визжит*).

Спит душенька на подушечке... спит душенька на перинушке... а боженька тук-тук! Да по головке тук-тук! Да по темечку тук-тук!

Бросает в градоначальника Грустилова землёю и сором; Парамоша лает по-собачьи и кричит по-петушиному, а в промежутках бормочет.

Парамоша

Ку-ка-ре-ку! Брьсь, сатана! Петух запел! Ку-ка-ре-ку! Гав-гав-гав!

Пфейферша

Маловерный! Вспомни внутреннее слово!

Градоначальник Грустилов (*ободрившись*).

Матушка Анисья Егоровна! Извольте меня разрешить!

Анисьюшка (*визжит*).

Я и Егоровна, я и тараторовна! Ярило – мерзило! Волос – без волос! Перун – старый пердун! Парамон – он умён!

Провизжав это, юродивая скорчилась и умолкла; градоначальник Грустилов озирается в недоумении.

Пфейферша (*объясняет*).

Это значит, что следует поклониться Парамону Мелентичу.

Градоначальник Грустилов (*твёрдо*).

Батюшка Парамон Мелентич! Извольте меня разрешить!

Парамоша, не обращая на него внимания, только корчится и икает.

Анисьюшка (*командует*).

Ниже! Ниже поклонись! Не жалей спины-то! Не твоя спина – божья!

Градоначальник Грустилов (*кланяясь ниже*).

Извольте меня, батюшка, разрешить!

Парамоша (*диким голосом*).

Без працы не бенды кололацы!

Парамоша внезапно вскакивает, вслед за ним вскочила и Анисьюшка, они начинают кружиться. Сперва кружатся медленно и потихоньку всхлипывают, потом круги начинают делаться быстрее и быстрее, покуда, наконец, не переходят в совершенный вихрь. Слышится хохот, визг, трели, всхлёбывания.

Градоначальник Грустилов и Пфейферша стоят некоторое время в ужасе, но, наконец, не выдерживают. Сначала они вздрагивают и приседают, потом постепенно начинают кружиться, вдруг они завихрились и захохотали.

Вихрь пляски внезапно прерывается. Градоначальник Грустилов в изнеможении падает на землю. Обеспокоенные шумом, с разных концов сцены выглядывают квартальные.

Градоначальник Грустилов (*сидя на земле, расслабленным голосом, но ликующе*).

Ныне я разрешён! Сподобился благодати и прозрел! Восхищён дух мой горе, и узрел я внутренним оком греховную бездну, на дне которой метались черти. Были тут и кокотки, и кокодесы, и даже тетерева, и все огненные.

Один из чертей вылез из бездны и поднёс мне любимое моё кушанье, но едва я прикоснулся к нему устами, как по комнате распространился смрад. Ужас! ужас! Но что всего более ужасает меня, так это горькая уверенность, что не один я погряз, но в лице моём погряз и весь Глупов, и ныне мне надо за всех ответить или всех спасти! Всех спасти! *(Вскакивает на ноги и кричит)*. Квартальные! *(Квартальные сбегаются)*. Сейчас же скликать ко мне обывателей города Глупова, кои нынешней ночью были на моём богомерзком машкератном увеселении! Конец поклонению мамоне, пришло время покаяния! Пусть придут в разодранных одеждах, во власяницах, каясь и воздыхая, и будет всем им дано разрешение, верчение, исцеление! *(Неожиданно орёт)*. Живо!

Квартальные слушали выпуча глаза и с топотом разбегаются в разные стороны исполнять поручение.

Градоначальник Грустилов

Пойдём же готовиться к торжеству. Блаженных Анисьюшку и Парамошу с почётом проводим на отдых в мой дом и сами отдохнём перед новым даром благодати.

Благоговейно ведёт юродивых под руки на крыльцо и сдаёт их подоспевшей челяди. Юродивые скрываются в доме, градоначальник Грустилов и Пфейферша следуют за ними.

Сцена короткое время остаётся пустой, слышен нарастающий гул голосов. Вскоре на сцену вваливается толпа глуповцев, окружая двух квартальных, ведущих учителя каллиграфии Линкина. Линкин бледен и помят. Один из квартальных с торжеством несёт книгу, отобранную при обыске у Линкина. Глуповцы улюлюкают и злорадствуют.

Г л у п о в ц ы *(галдят)*.

— Что, попался? – Привели! – Будешь знать, как такие книги читать! – К допросу его! – Зови градоначальника. – Он тебе покажет, как смуту разводить! – А книга-то, верно, чернокнижная! – Дай срок, всё разберут! – У-лю-лю! Ишь, трясётся!

На крыльце показывается градоначальник Грустилов, один из квартальных рапортует.

К в а р т а л ь н ы й

Чсть имею донести вашему высокородию, что по обыске у оного учителя каллиграфии Линкина найдена всего одна книга *(подаёт книгу)*; иных книг и бумаг не оказалось.

Г л у п о в ц ы *(галдят)*.

— А одной разве мало! – И одной предостаточно! – Допрашивай! – Покажи ему кузькину мать!

Градоначальник Грустилов *(Линкину)*.

Сам ли ты зловредную оную книгу сочинил? А ежели не сам, то кто тот заведомый вор и сущий разбойник, который такое злодейство учинил? И как ты с тем вором знакомство свёл? И от него ли ту книжицу получил? И ежели от него, то зачем кому следует о том не объявил, но забыв совесть, распутству его потакал и подражал?

Л и н к и н *(твёрдо)*.

Ни сам я тоя книжицы не сочинял, ни сочинителя оной в глаза не видывал, а напечатана она в столичном городе Москве в университетской типографии иждевением книгопродавцев Манухиных!

Градоначальник Грустилов *(развёртывает книгу и читает заглавие)*.

«Средства для истребления блох, клопов и других насекомых». Гм... да... *(конфузливо мычит)*. М-м... книжица сия действительно... не включает в себе ничего... м-м... ни против религии, ни против нравственности, ни даже... м-м... против общественного спокойствия...

Г л у п о в ц ы *(шумно к дерзостно)*.

— Плохо ты, видно, читал! – Ещё разговариваешь с ним! – Что ты с ним балы-то точишь! – Он в Бога не верует.

Градоначальник Грустилов *(в ужасе бросает книгу, разрывает на себе вицмундир, подскакивает к Линкину и ударяет его по щеке)*.

Точно ли ты в Бога не веришь?

Л и н к и н *(уклончиво)*.

Никому я о сём не объявлял!

Г л у п о в ц ы *(галдят)*.

— Свидетели есть! – Свидетели! – Отставной солдат Карапузов! – Слепенькая нищенка Маремьянушка!

Свидетели выступают из толпы.



Градоначальник Грустилов
(*Карапузову*).

Что ты по сему делу знаешь?

Карапузов

Намеднись, а когда именно, не упомню, сидел я в кабаке и пил вино, а неподалёку от меня сидел этот самый учитель и тоже пил вино. И выпивши он того вина довольно, сказал: «Все мы, что человеки, что скоты, всё едино, все помрём и все к чёртовой матери пойдём!»

Линкин

Но когда же...

Глуповцы (*шумят*).

— Стой. – Ты погоди пасть-то разевать! – Пущай сперва свидетель доскажет.

Карапузов

И будучи я приведён от тех его слов в соблазн, кротким манером сказал ему: как же, мол, это так, ваше благородие? Ужели, мол, что человек, что скотина – всё едино? И за что, мол, вы так нас порочите, что и места другого, кроме как у чёртовой матери, для нас не нашли? Батюшки, мол, наши духовные не тому нас учили, вот что! Ну, он это взглянул на меня этак искоса: «Ты, говорит, колченогий (а у меня, ваше высокородие, точно что под Очаковым ногу унесло), в полици, видно, служишь!». Взял шапку и вышел из кабака вон.

Линкин (*изумлённо*).

Но когда же...

Глуповцы (*Градоначальнику*).

— Да зажди ты ему пасть-то! – Ишь, речистый какой выискался!

Градоначальник Грустилов
(*Линкину*).

Ты помолчи! (*Маремьянушке*). А ты что можешь показать, Маремьянушка?

Маремьянушка

Сижу я намеднись в питейном, и тошно мне, слепенькой, стало; сижу этак-то и всё думаю: куда, мол, нонче народ против прежнего гордее стал! Бога забыли, в посты скоромное едят, нищих не одевают; смотри, мол, скоро и на солнышко прямо смотреть станут! Право! Только и подходит ко мне самый этот молодец: «Слепа, бабушка?» – говорит. «Слепенькая, мол, ваше высокое благородие». «А отчего, мол, ты слепа?» – «От Бога, говорю, ваше высокое

благородие». – «Какой тут Бога, от оспы, чай!» – это он-то всё говорит. «А воспа-то, говорю, от кого же?» – «Ну да, от Бога, держи карман! Вы, говорит, в сырости да в нечистоте всю жизнь копаетесь, а Бог виноват!» (*Останавливается, плачет и продолжает всхлипывая.*) И так это меня обидело, уж и не знаю как! «За что же, мол, ты Бога-то обидел?» – говорю я ему. А он не то, чтобы что, плюнул мне прямо в глаза: «Утрись, – говорит, – может, будешь видеть!», – и был таков.

Градоначальник Грустилов

Дело ясное. Богомерзкое дело. (*Линкину*).

Что имеешь сказать в своё оправдание?

Линкин (*пал духом*).

Ничего не имею. Сознаюсь во всём, и даже во многом таком, чего никогда и не бывало. К примеру сказать: смотрел я однажды у пруда на лягушек и был смущён диаволом. И начал себя бездельным обычаем спрашивать, точно ли один человек обладает душою, и нет ли таковой у гадов земных? И взяв лягушку, исследовал. И по исследовании нашёл: точно, душа есть и у лягушки, токмо малая видом и не бессмертная.

Градоначальник Грустилов
(*в ужасе, к глуповцам*).

Сами видите! (*Квартальным*). Отвести сего злодея на съезжую и там поступить с ним по всей строгости законов.

Квартальные уводят Линкина. Глуповцы с гомоном следуют за ними. Градоначальник входит в дом. С разных концов понемногу начинают сходиться бывшие на балу у градоначальника Грустилова гости – в рваных платьях, в чёрных одеждах; постепенно рассаживаются по скамьям, переговариваясь друг с другом.

Гости

— И вы здесь? – И я. – Не знаете, зачем созвал нас градоначальник? – Не ведаю. Странно, форма одежды: рваное платье! – Может, особый вид машкерада? – Я думаю, просто прослышал о своём увольнении... – Ну? – Ну и покаяться хочет. – Нет, непонятно. – А я знаю, в чём дело! – В чём? – Пфейферша тут сегодня с ним хороводилась, да юродивые Анисьюшка и Парамоша. – Ну? – Ну и нас хороводы водить заставят! – Разве что так.



Рассаживаются вокруг просцениума на скамьях. В середине у полицейской будки квартальный навтыяжку.

Раздаётся заунывный звон колоколов, и под звуки его из градоначальникова дома выходит процессия. Впереди процессии градоначальник Грустилов без шапки в разодранном вицмундире, с опущенной долу головой и бия себя в перси; за ним чины полицейской команды; далее следует Пфейферша, которую с одной стороны конвоирует Анисьюшка, с другой Парамоша; шествие замыкает отряд пожарной команды. Шествие доходит до полицейской будки и окружает её; градоначальник Грустилов выступит вперёд.

Градоначальник Грустилов

Дорогие братья и сёстры! До нынешнего дня я погрязал в беспутстве; до нынешнего дня я, подобно всем вам, поклонился мамоне. Правда, не все следовали по сему пагубному пути; были люди (указывает на полицейских и пожарных), кои и во время глуповского беспутства втайне истинному Богу верны пребывали. Видя сих людей усердие, я в точности познал, сколь великое имеет действие сия вещь, которую вы (Пфейферше), возлюбленная сестра моя, внутренним словом справедливо именуете. (Помолчав). Дать сим людям за их усердие по гривенику и пусть сегодня направят стопы свои, куда им пожелается. (Протягивает кошелек с деньгами).

Полицейские пожарные (гаркают).

Рады стараться, ваше высокородие! (Делают оборот налево кругом и скорым шагом направляются в кабак).

Градоначальник Грустилов (продолжает).

Но сегодня свет истины озарил меня. Просветила меня внутренним словом возлюбленная сестра (указывает) жена здешнего аптекаря Пфейфера; разрешили духовные узы мои сии блаженные прозорливы Анисьюшка и Парамоша. И вот, дорогие братья и сёстры, вновь созвал я вас, чтобы вы, вместе со мною поклонявшиеся мамоне, купно со мною же принесли покаяние. Будьте сопричастниками разрешения уз и обновления духа! Блаженные

Анисьюшка и Парамоша (кланяется до земли) разрешите нас!

В середину круга выступают Анисьюшка и Парамоша, они бормочут и выкрикивают бессвязные слова, среди которых слышатся: «Накати! накати!» – вздрагивают, кривляются и корчатся. Затем начинают кружиться. Сперва кружатся медленно, потом круги делаются быстрее и быстрее, наконец, переходят в совершенный вихрь. Слышатся хохот, визг, всхлёбывания.

Гости, стоящие кругом и некоторое время находящиеся в ужасе, наконец, не выдерживают. Схватившись за руки и образовав хоровод, они сначала вздрагивают и приседают, потом постепенно начинают кружиться всё быстрее и быстрее. Вокруг вертящихся двух юродивых вихрем вертится хоровод обезумевших гостей.

Градоначальник Грустилов и Пфейферша внутри хоровода тоже начинают вздрагивать и приседать, а потом и кружиться.

Заунывный звон колоколов постепенно ускоряется и переходит в бешеный, разнуданный трезвон. Верчение в полном разгаре. Один квартальный у полицейской будки в центре беснующихся стоит неподвижно, навтыяжку.

Вдруг звон колоколов резко обрывается. Мёртвая тишина. Вихрь пляски мгновенно остывает, кое-кто падает на землю, и все, поражённые, устремляют взгляд в глубину сцены.

Вдали окружённый кольцом глуповцев там стоит человек в военном сюртуке и вперяет в толпу цепенящий ужасный взор. Рядом с ним горнист играет на трубе военный сигнал. Градоначальник Грустилов делает несколько неуверенных шагов по направлению к незнакомцу.

Градоначальник Грустилов (дрожащим голосом).

Кто это? Кто такой?

Г л у п о в ц ы (мрачно).

Прибыл новый градоначальник Угрюм-Бурчеев!

Мёртвое молчание.



ДЕЙСТВИЕ V.
«ПОДТВЕРЖДЕНИЕ ПОКАЯНИЯ.
ЗАКЛЮЧЕНИЕ»

Действующие лица: Градоначальник Угрюм-Бурчеев. Глуповцы. Чиновники. Обыватели. Шпионы. Молодёжь. Рабочие.

На площади города Глупова проходят и повзводно выстроены глуповцы; роты подобраны по росту. Все глуповцы обмундированы однообразно в форменные казакины. Среди одинаково обмундированных глуповцев можно узнать в крайней 1-й роте и Предводителя дворянства, и Попа, и всех чиновников. Между ротами шныряют шпионы, подслушивают неосторожные слова и немедленно доносят их старшему шпиону, сидящему в полицейской будке; тот записывает получаемые сведения.

2-ая рота повзводно метёт площадь под команду взводных командиров, по команде «Раз!» метлы поднимаются в воздух, «Два!» отпускаются на землю, «Три!» делают полукруг по земле.

3-ья рота на другом конце площади занята военной гимнастикой, под команду «Раз! Два!» глуповцы приседают, подскакивают, выбрасывают руки вперёд и вверх.

На полицейской будке вывешено огромное «Расписание работ».

Градоначальник Угрюм-Бурчеев на процессууме заканчивает заданный самому себе урок маршировки, выкрикивая команду и выполняя её; на нём барабан, в который он бьёт. Угрюм-Бурчеев – мужчина среднего роста с деревянным лицом, никогда не освещающимся улыбкой. Густые чёрные волосы острижены под гребёнку, подстриженная щетина усов; челюсти, готовые всё раздробить или перекусить пополам. Грудь выпячена вперёд, руки длинные. Когда не марширует «руки по швам», то ходит, заложив руки за спину. Одет в военного покроя сюртук, застёгнутый на все пуговицы. Взгляд светлый, совершенно свободный от мысли и потому недоступный ни для оттенков, ни для колебаний. Совершенно беззвучным голосом выражает свои требования и неизбежность их выполнения. Говорит отрывисто.

У г р ю м–Б у р ч е е в (командует самому себе, тотчас выполняя команду).

На-лево кру-гом! Шагом марш!левой, правой. Стой! На первый-второй рассчитайся! (Разными голосами). Первый-второй, первый-второй, первый-второй!.. (много раз). Смирно! Ряды вздвой! (Делает один шаг назад и один вправо). Шагом марш! (Марширует и бьёт в барабан. Потом останавливается и обращается к роте, метущей площадь). Слушать команду! Раз-два-три. Раз-два-три! Чище мети! Раз-два-три! Не отставать! Все сразу! Рядами! Раз-два-три! Раз-два-три! (Взглянув на расписание, командует). Первая рота в манеж для принятия пищи. Вторая и третья рота вольно, оправиться! Четвёртая рота в манеж для телесных упражнений. Пятая рота на молитву в манеж для коленопреклонений, ранее именовавшийся церковью. Шестая рота на общественные работы. Повзводно шагом марш! (Продолжает одиноко маршировать).

Роты, кроме второй и третьей, отбивая шаги, расходится. 1-ая рота тотчас же возвращается с обедом в руках, у каждого по куску чёрного хлеба.

Г л у п о в ц ы

1-ая р о т а (мрачно).

— Долго ли терпеть будем? – И вот так каждый день. – Вот и весь обед, по куску чёрного хлеба с солью. – Такой же и ужин! – Это бы что, а вот казармой замучил. – Да ведь и сам он, вот, погляди! – Встаёт с зарёю, надевает вицмундир и тотчас же бьёт в барабан. – А потом три часа марширует один без товарищей, произнося самому себе командные возгласы. – Сейчас кончит. – Сатана! – С изумительной ограниченностью соединяет непреклонность, граничащую с идиотством. – Идиот, принявший мрачное решение. – Если бы вследствие усиленной идиотской деятельности даже весь мир обратился в пустыню, то и это не устрасило бы идиота.

— Долго ли терпеть будем?

У г р ю м–Б у р ч е е в (подходит к первой роте).

Рота, смирно! Стройся! Равнение на-право! Бе-гом марш! (1-ая рота бежит). Раз-два, раз-два!

2-ая р о т а (злобно).

Pro memoria

— Долго ли терпеть будем? – Нарочитое упразднение естества! – Спит на голой земле и только в сильные морозы позволяет себе укрыться на пожарном сеновале. – Вместо подушки кладёт под голову камень. – Курит махорку до такой степени вонючую, что даже полицейские солдаты, и те краснеют, когда до обоняния их доходит запах её. – Ест лошадиное мясо и свободно пережёвывает воловьих жилы. – Подлинный изверг! – Сатана!

— Долго ли терпеть будем?

У гр ю м–Б у р ч е е в (*возвращает 1-ую роту на прежнее место*).

Рота, вольно! Оправиться! Вторая рота, смирно! Бег на месте! Раз-два, раз-два!

3-ья р о т а (*с отчаянием*).

— Долго ли терпеть будем? – Так и думаешь, что вот небо обрушится, земля разверзнется под ногами, налетит откуда-то смерч и всё поглотит, всё разом! – Всеобщий панический страх! – Пришёл конец! – В смятении глядишь назад, и с ужасом видишь, что назади действительно ничего нет. – Была ли у нас история? – Что позади? – Органчики, самозванки, фаршированные головы, пожары, голод, экзекуции, цивилизаторы, юридические!.. – И в довершение позора этот ужасный, этот бесславный прохвост! – А что впереди? – А что теперь? – Казармы и мрачный идиот.

— Долго ли терпеть будем?

У гр ю м–Б у р ч е е в (*снова марширует один, заканчивая положенный себе урок*).

Полоборота на-пра-во! Шагом марш! Раз-два, раз-два. (*Марширует вокруг полицейской будки и бьёт в барабан*).

4-ая р о т а (м о л о д ё ж ь) (*вернулась из ма-нежа для телесных упражнений*).

— Долго ли терпеть будем? Довольно! – К чему жить? Зачем жить, если жизнь отравлена идиотом? – Вы только взгляните в его глаза! – Пристальный взор, в котором отражается какая-то неограниченная бесстыжность! – Глядя на него, опасаясь за человеческую природу вообще. – Идиот, принявший мрачное решение. – Идиоту простому можно путь преградить, но как быть с идиотом властью имеющим? – Сбросить его с пути! – Давно пора!

— Долго ли будем терпеть? Довольно.

У гр ю м–Б у р ч е е в (*командует сам себе*).
Раз-два, раз-два... Стой! Вольно! Оправиться!
Останавливается у полицейской будки, снимает барабан, свёртывает и закуривает «собачью ножку» вонючей махорки, отдыхает. К нему подходит Старший шпион.

Старший шпион

Осмелюсь доложить вашему высококородию...

У гр ю м–Б у р ч е е в (*отрывисто*).

Много?

Старший шпион (*мнётся*).

Хотя среди громадного большинства благонамеренных обывателей царит беззаветное восхищение начальством...

У гр ю м–Б у р ч е е в

Восхищение. Зачем?

Старший шпион (*теряется*).

В рассуждении преданности...

У гр ю м–Б у р ч е е в

Спрашиваю: зачем? Восхищение начальством! Кто позволил? (*Старший шпион трясётся; Угрюм-Бурчеев ко всем глуповцам*).
Что значит восхищение начальством? Это значит такое оным восхищение, которое допускает и возможность оным невосхищения! А отсюда до революции один шаг! Не смей ни восхищаться, ни невосхищаться! Только маршировать.

Г о л о с а (м о л о д ё ж и)

— Но разум! Разум!

У гр ю м–Б у р ч е е в

Разум? Зачем? Он есть злейший враг, опутывающий человека сетью обольщений и опасных привередничеств. Разум рассуждает. Не рассуждать!

Г о л о с а (м о л о д ё ж и)

— А труд? – Веселье? – Досуг? – Отдых?

У гр ю м–Б у р ч е е в (*говорит все тем же ровным, бесстрастным голосом*).

Молчать! Веселье? Не понимаю. Досуг. Зачем? Только маршировать! Отдых? Усиленная маршировка по праздникам! Всё это значит исполнять долг. А что есть долг? Всеобщее равенство перед шпицрутеном! (*Старшему шпиону*). Шпицрутены готовы?

Старший шпион

Готовы, ваше высококорodie!

У гр ю м–Б у р ч е е в



Виновные будут наказаны. Ломы, топоры готовы?

Старший шпион

Приготовлены к раздаче, ваше высочордие.

Угрюм-Бурчеев

Тогда собрать всех на площадь для выслушивания приказа. Гони!

Призывные сигналы. Глуповцы поротно и повзводно выстраиваются полукругом около полицейской будки. Угрюм-Бурчеев становится на барабан.

Угрюм-Бурчеев (ровным голосом).

Слушать приказ! Сегодня великий день в истории города Глупова. И последний его день. К вечеру Глупова не будет.

Движение ужаса в толпе.

На месте его воздвигнется нечто новое и великое. Отныне Глупов переименовывается в вечно-достойный памяти непреклонной воли город Непреклонск. Барабаны, бей! (Барабаны.) Скажу кратко о том, чего мы уже достигли. Когда прибыл я сюда, вы все жили развратным обычаем. Как кто хотел. А ныне? Город разделён на роты, роты на взводы. Выводы на дома. Дом есть поселённая единица, имеющая своего командира и своего шпиона. Десять домов – взвод, У него свой командир, свой шпион. Пять взводов – рота. Пять рот – полк. Всех полков четыре. Каждый раздел имеет своего командира, своего шпиона. Надо всем этим я, Угрюм-Бурчеев, градоначальник, сухопутных и морских сил обер-комендант. И рядом со мной старший шпион! Таков порядок на месте былого беспорядка. Так я вас устроил.

Порядок в домах. В каждом доме двое престарелых, двое взрослых, двое подростков, двое малолетков. Одинаковость лет сопрягается с одинаковостью роста и с одинаковостью формы. Все вы одеты в единообразные одежды по особым апробованным мною рисункам. С восходом солнца все вы подымаетесь, подчищаетесь, подтягиваете ремешки. Малолетные сосут на скорую руку материнскую грудь, престарелые произносят краткое трёхсложное учение. Потом на работу.

Порядок в работе. Работа – по команде. Пахать, косить, сеять, мести улицы, молиться – всё по команде: раз-два, раз-два!

Отдых – маршировка. По праздникам – маршировка усиленная.

Таков порядок на месте прежнего беспорядка. Но это только ещё начало. (*В толпе волнение и ропот*). Молчать! Барабаны, бей! (Барабаны).

Всё введено в порядок, всё, но только не самый город. Что есть Глупов? Скорее беспорядочная куча домов, нежели город. Улицы разбегаются вкривь и вкось; дома лепятся кое-как без порядка, то теснясь, то оставляя пустыри. Улучшить тут нельзя, тут надо создать вновь. И притом же река. Зачем? (*Молчание*). Спрашиваю: зачем?

Старший шпион (мечется).

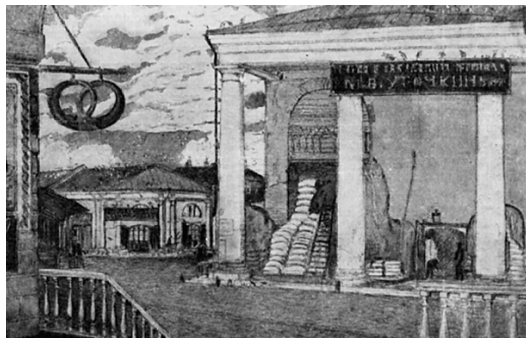
Река-с...Навоз-с...

Угрюм-Бурчеев

Зачем? Течёт беспорядочно. Уйму я её... Или сам уйду и вас уведу. Построю новый город на равнине без единого бугорка, без единой впадины. А сей город разорю до основания. (*Волнение и ропот*). Молчать!

Новый город строить буду так. Ровное место. Ни реки, ни ручья, ни оврага, ни пригорка, кои могли бы служить препятствием для маршировки. Посредине круглая площадь, от коей расходятся улицы-роты. Роты пересекаются бульварами, кои в два кольца опоясывают город. Затем форштадт, земляной вал для защиты от внешних врагов, и конец. Каждая рота шесть сажень ширины. Каждый дом – три окна в палисадник. В оном растут барская спесь, царские кудри, бураки и татарское мыло. Все дома окрашены будут светло-серою краскою и одинаково освещены солнцем и луною. Иных линий кроме прямых в городе не будет. Вот видите (*проводит прямую линию рукою по воздуху*) прямая линия. Начертавши оную, втиснуть в неё весь видимый и невидимый мир и притом с таким непременно расчётом, чтоб нельзя было повернуться ни назад, ни вперёд, ни направо, ни налево. Вот задача! Прямая линия драгоценна не ради того, что кратчайшая – куда торопиться! – но ради того, что по ней можно весь век маршировать и ни до чего не домаршироваться.

Сегодня великий день: последний день города Глупова. Сейчас начнёте по команде, повзводно, поротно, ломать его. К вечеру не



должно остаться на месте ни единого камня, ни единого бревна. Раздать инструменты! (Сходит с барабана и берёт в руку топор).

Глуповцам раздают топоры и ломы. Суматоха. Всеобщий ужас.

Глуповцы (с отчаянием).

— Пришёл конец! – Что же это такое? – Наяву ли это происходит? – При градоначальнике Бородавкине когда-то Оловянные солдатики разрушили избу. – То избу, а тут целый город! – Сатана! – Идиот, принявший мрачное решение! – Долго ли ему над нами измываться? — Долго ли будем терпеть? – Пришёл конец!

Угрюм-Бурчеев расставляет взводы, намечая каждому участок и отмеряя расстояние. Ропот нарастает.

Угрюм-Бурчеев

От сих мест – до сих. От сих мест – до сих. От сих мест – до сих...

Старший шпион (докладывает шёпотом).

Ваше высокородие! Господин Предводитель дворянства отказываются, говорят, что по закону о вольности дворянства освобождены от физического труда...

Угрюм-Бурчеев (громко и бесстрастно).

Гони! (Продолжает расставлять роты). От сих мест, до сих...

Старший шпион (снова подбегая, взволнованным шёпотом).

Ваше высокородие, неблагонамеренные обыватели ропщут. Вроде как бунт...

Угрюм-Бурчеев (громко и бесстрастно).

Бунт? Зачем? Гони! Неповинующих сквозь строй шпицрутенами. (Ропот умолкает). Горнист, изготовься! Роты! По первому

сигналу – в атаку! Ломай! (Все расставлены и ждут сигнала. Минута мёртвого молчания). Труби! (Военный сигнал). Вперёд! Ломай! Раз-два!

Угрюм-Бурчеев с топором в руке бросается во главе первой роты ломать здания. Стук топоров и ломов, визг пилы, крики рабочих и грохот падающих на землю брёвен; густые облака пыли. Чей-то голос с надрывом затягивает:

«Раз – первой! раз – другой!»

И ряд голосов подхватывает с отчаянием:

«Ухнем! Дубинушка, ухнем!»

Оргия разрушения. Декорации, поставленные Глуповцами в конце Пролога, теперь одна за другой снимаются и сваливаются в реку, текущую в глубине сцены. Мало-помалу место обнажается, в далёкой дали виднеется окаймляющий горизонт мелкий ельничек да березничёк. Голая пустыня. И лишь посередине просцениума возвышается во всей неприкосновенности полицейская будка.

Работа разрушения перекидывается за сцену, слышны доносящиеся оттуда звуки топоров, сигналы горниста, «Дубинушка» и команда Угрюм-Бурчеева: «Вперёд! ломай! раз-два! раз-два!» Наконец, Угрюм-Бурчеев усталый, отирая пыль и пот с лица, показывается около полицейской будки. Впервые лицо его освещено идиллической улыбкой: кругом голая пустыня.

Угрюм-Бурчеев

Шабаш!

На сцене работа прекращается, за сценой стук топоров ещё слышится некоторое время, постепенно отдаляясь и затихая; народ в беспорядке сходится с разных сторон. Усталые и мрачные лица на фоне голой пустыни.

Угрюм-Бурчеев (указывая на развалины и пустыню).

Тако да видят людие!

Усталый, тут же около полицейской будки валится на землю, подкладывает под голову камень и уже через минуту храпит, не сделав шпионам никакого распоряжения. Его понемногу обступает угрюмая и мрачно-решительная толпа, у всех в руках топоры и ломы.

Шпионы в ужасе мечутся по сцене и исчезают. Угрюм-Бурчеев спит. Долгое время мрачное молчание, потом голоса в отдельных группах.

Голоса

Первая группа (рабочие).

— А не стыдно ли нам, товарищи? – До чего мы дошли! – Кого слушали! – Что тут случилось? – Что произошло? – Точно мы вдруг проснулись! – Вздохнули свободно! – Разве можно так дальше жить? – Сил нет! – Нету сил! – Пора покончить! – Начать жить сызнова. – Довольно! – Довольно! – Долой!

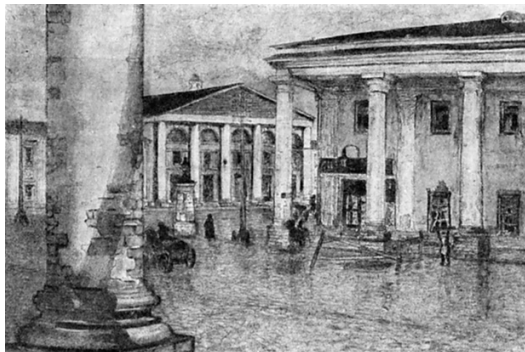
Вторая группа (молодёжь)

— Не стыдно ли нам? – Грудь захлёстывает кровью... – Дыхание занимается... – Гнев искривляет лицо... – Мы подчинились бесславному идиоту! – Он с топором в руке пришёл неведомо отколь... – С неисповедимой наглостью изрёк смертный приговор всему... – Прошедшему, настоящему и будущему! – И мы терпели! – И мы подчинились! – Довольно! – Довольно! – Долой!

Шум нарастает, группы сплываются, смотрят на спящего Угрюм-Бурчеева.

Голоса (разные).

— Вот смотрите на него! – Лежит неподвижно на солнечном припёке и храпит. – Рассмотрите его всякий и убедись... – Подлинный идиот и ничего более. – Идиотство, ненашедшее себе границ! – И мы подчинились! – И мы терпели! – Довольно! – Долой! – За топоры! – Не надо нам градоначальника! – Своим умом хотим жить! – Сами свою жизнь строить! – Свобода!



Виды Рязани, где М.Е. Салтыков-Щедрин был вице-губернатором в 1858–1860 гг. и управлял Казенной палатой в 1867–1868 гг. Акварели Г.К. Лукомского из серии зарисовок русской провинции. 1900-е гг.

Грозный гул нарастает, народ потрясает топорами, группы сходятся, переплетаются, расходятся. В ответ на последний возглас – общий крик: «Свобода!»

Угрюм-Бурчеев просыпается и медленно садится. Жуткое молчание, прерываемое раскатами криков за сценой: «Свобода! Свобода! Свобода!»

Говор в толпе

— Идиот проснулся! – Подлинный изверг! – До того всякое естество в себе победил, что и на эти неслыханные разрушения и страдания холодным и непонятливым оком взирать может! – Идиот проснулся! – Поздно! – Народ проснулся!

Угрюм-Бурчеев (встает, бесстрастным и ровным голосом).

Молчать! Роты, стройся! Барабаны, бей!

В ответ грозный гул толпы, занесённые вверх топоры, единодушный вопль.

Народ

— Нет больше рот! – Кончена твоя власть! – Конец вашему царству! – Не надо нам градоначальников! – Своим умом будем жить! – Сами свою жизнь будем строить! – Свобода!

Угрюм-Бурчеев (недоумённо).

Свобода? Зачем? (Гневный гул народа.) Что делаете? Зачем не я, но придёт некто за мною, который будет ещё ужаснее меня!

Народ

— Не придёт! – Пусть приходит! – Теперь мы знаем, что делать! – Встретим его, как провожаем тебя! – Конец тебе! – Конец градоначальникам! (Схватывают его.)

Угрюм-Бурчеев (впервые кричит).

Я строил ваше счастье! я радел о вашем благе! я построил бы новый город! Я создал бы новую жизнь! Я дал бы вам...

Его снова прерывает взрыв гнева и хохота народа.

Народ

— Он даст нам счастье! – Он будет радеть о нашем благе! – Он построит новую жизнь! – Он скажет нам: я вас разорил и оглушил, а теперь позволю вам быть счастливыми! – И мы выслушаем это хладнокровно. – И мы воспользуемся его дозволением и будем счастливы. – Позор!!! – Позор! Позор! – Не бывать



Иванов-Разумник.
Фото из
следственного дела.
1933 г.

этому! – Своим умом будем жить! – Сами будем строить новую жизнь! – Предки наши такали, такали, да протакали! – Довольно мы были глуповцами! – До той поры глуповцами были, пока вновь воли своей не нашли! – Свобода!

Несколько ударов топора вдребезги разбивают полицейскую будку, обломки её падают к ногам народа. Угрюм-Бурчеев исчезает в волнах толпы, из задних рядов доносится сдавленный его крик.

У г р ю м – Б у р ч е е в

История прекратила течение своё!

Н а р о д

— История Глупова кончилась! – История народа начинается! – Свобода! Свобода! Свобода!

К О Н Е Ц

П р и м е ч а н и я

1. Текст Салтыкова сохранён в неприкосновенности.

2. Ремарки изложены словами салтыковского текста.

3. Некоторые фразы дополнительно взяты из других родственных произведений Салтыкова («Помпадуры и помпадурши» и др.)

4. Подзаголовки под каждым действием – заглавия соответствующих очерков «Истории одного города».

5. «Архивариус-Летописец» в Прологе может совсем быть выпущен, его можно исполнять также и хоровой читкой Глуповцев.

6. В Прологе – три поляночки и три Князя могут быть даны не одновременно, а в последовательности развивающегося действия.

7. Чиновники (Помощник градоначальника, Стряпчий, Казначей, Смотритель народного училища, Городовой врач, Письмоводитель, а также Поп, Предводитель дворянства и Градской голова), встречающиеся в I и III действиях, – не индивидуальные характеры, а общие типы, одни и те же на протяжении пяти действий истории города Глупова; поэтому они не меняются в своём облики. Ярче всего это можно подчеркнуть принципом Масок, положенным в основу постановки. То же самое относится и к Глуповцам от I до IV действия.

8. При постановке могут быть выпущены места, необходимые для полноты салтыковского текста, но замедляющие действие: воспоминания чиновников о бывших градоначальниках (д. I), проезд чиновника из губернии (д. I), эпизод с Матрёнкой-ноздрёй и Дунькой-толстопятой (д. II), беседа Фердыщенки с Глуповцами о недрах земли (д. II), разгромы гостей на балу у Грустилова (д. IV), эпизод с учителем Линкиным (д. IV) и немногие другие.

**Публикация и подготовка текста
Нины Панфиловой и Олега Фельдмана**

Павел ЛУЦКЕР

ГОМЕР, АДДИСОН, ГОЛЬДОНИ: О СЮЖЕТНЫХ ИСТОКАХ ЛИБРЕТТО «ГРАФ КАРАМЕЛЛА»¹

Оперные либретто Карло Гольдони (в отличие от его драматических комедий, вошедших в классику итальянского театра и всегда остававшихся в поле зрения литературоведов и театроведов) долгое время казались достоянием далекой истории. Только в последние десятилетия в связи с пробуждением живого интереса к оперной культуре XVIII столетия, общее значение наследия Гольдони в этой области стало переосмысливаться, и его либретто все чаще подвергаются систематическому рассмотрению. Среди них есть и те, что исследованы более или менее основательно – такие, как «Добрая дочка», «Сельский философ» или «Аркадия на Бренте», и те, что пока удостоились только упоминаний, но заслуживают самого пристального внимания. К ним принадлежит либретто комической оперы «Граф Карамелла», двенадцатой в ряду больших трехактных музыкальных комедий, написанных Гольдони с осени 1748 года. С музыкой Бальдассаре Галуппи, ведущего венецианского композитора того времени, она была поставлена осенью 1751 года в театре Сан Самуэле.

Ранее в большинстве случаев Гольдони предпосылал своим либретто небольшие предисловия, описывая те или иные особенности пьесы, ее литературные или



драматические источники. На этот раз он по неизвестным причинам отказался от этого, и информация на титуле печатного либретто, вышедшего в издательстве Джузеппе Бертинелли к премьерному спектаклю, исчерпывается перечислением действующих лиц и исполнителей, а также переменами декораций. Не упомянуты даже имена авторов.

Это отсутствие выглядит неожиданным в особенности потому, что в «Графе Карамелле» Гольдони и Галуппи представили на суд публики комическую оперу совершенно необычного рода. Разумеется, практически все их предшествовавшие оперы также несли печать очевидной оригинальности.

¹ Статья написана в рамках исследовательского проекта «Музыкальная культура Италии XVIII века», поддержанного РФФИ (№ 14-04-00206).

Карло Гольдони.
Гравюра М.А. Питтери
с портрета работы
Дж.Б. Пьяцетты. 1754

Pro memoria

DM

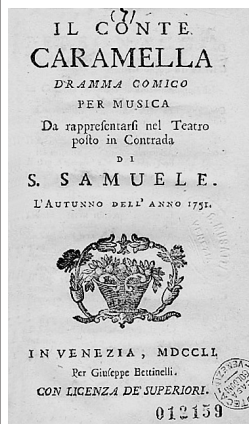
И все же большинство из них имеет нечто объединяющее: ярко выраженный элемент карнавальности. Опирались ли Гольдони на литературные источники, как в «Аркадии на Бренте» или в «Бертольдо, Бертольдино и Каккасено», или на традицию маскарадных празднеств, как в «Арчифанфане, короле дураков» и «Лунном мире», или на старинные сказки о чудесной стране бездельников, где среди кисельных берегов текут молочные реки, как в «Стране Куккании», или даже на полукомические утопии о государстве, где правят женщины, как в «Мире наизнанку», – во всех них присутствует специфическая праздничная стихия, веселый дух вседозволенности и логика, противоположная будничной – логика безрассудства. Что же касается «Графа Карамеллы», то это либретто резко отличается чрезвычайно напряженной, едва ли не детективной интригой. Тут нет места для каких бы то ни было условно-аллегорических мотиваций, карнавальных ритуалов или развлекательных сцен. Все подчинено неуклонной линии, прочерченной в русле логики причин и следствий.

В центре истории – некий беспокойный дух, призрак, неожиданным образом объявившийся в старинном замке. Его хозяйка проживает в одиночестве, потеряв всякую связь с мужем, более года назад ушедшим на войну и пропавшим там без вести. Соседи пытаются склонить ее к новому браку, и один из них решает на мистификацию и являет героине призрак, чей облик напоминает пропавшего мужа. По ночам призрак стучит в походный военный барабан, пугая обитателей замка, в расчете, что страх и беспомощность сделают

женщину сговорчивой. Но супруг сам появляется в замке – инкогнито под видом бродячего мага-прищателя. Он и выводит привидение на чистую воду. Супруга рада его возвращению, посрамленный же соперник принужден с извинениями удалиться.

И в этом, как и во многих других случаях, Гольдони не изобретал сюжет целиком. Он почерпнул многие мотивы и положения из сочинения другого автора – англичанина Джозефа Аддисона (1672–1719), чья комедия в прозе «Барабанщик, или Дом с привидением» еще в 1715 году была поставлена в Лондоне (правда, без указания авторства). Спектакль не имел особого успеха у публики, хотя и обратил на себя внимание немногих ценителей. И лишь четыре года спустя, уже после смерти Аддисона, его близкий друг и соавтор по журнальным публикациям Ричард Стиль издал комедию с собственным предисловием, обнаружив имя ее создателя.

Для эпохи Аддисона его пьеса весьма необычна. Мода на призраки, обитающие в старинных английских замках, на готические романы и волнующие эпико-романтические поэмы широко распространится гораздо позже, во второй половине или даже последней трети XVIII столетия. Каким-то примером для Аддисона мог, скорее, послужить знаменитый шекспировский призрак из «Гамлета» и вообще – впечатляющие сцены видений и персонажи из потустороннего мира, воплощенные в знаменитых шекспировских творениях – «Макбете», «Сне в летнюю ночь» или «Буре». Все они оставались чрезвычайно популярны и в аддисоновское время, ведь

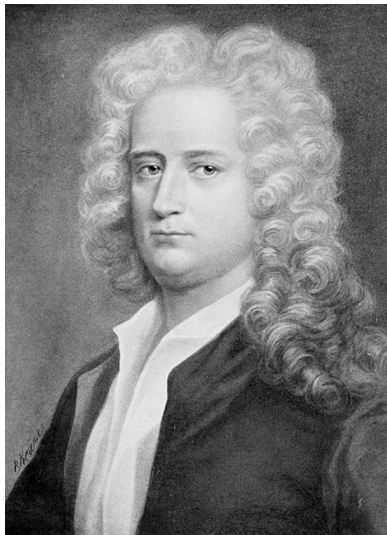


Титульный лист либретто оперы, изданного к премьере 1751 г.

интерес к Шекспиру, при всех разнообразных переделках и «исправлениях» его пьес, в Англии не угасал никогда.

Однако то, какую интерпретацию получили эти «готические» мотивы у Аддисона, вызывает удивление. Их сверхъестественная природа, даже просто легендарная, «романтическая» окраска тут сведены на нет. Вокруг необъяснимых барабанных ударов в пьесе, конечно, много всяких разговоров и страхов, но все действующие лица, вовлеченные в скрытую интригу, совершенно реальны, и с самого начала предстают перед зрителем вполне обыденными персонами, преследующими обычные, даже будничные жизненные цели.

Лишь первая сцена окутана атмосферой тайны: колоритные типажу английских слуг – дворецкий, садовник и кучер, также весьма напоминающие обликом, манерами и речью бессмертных шекспировских простолюдинов (афинских ремесленников из «Сна в летнюю ночь» или мессинских стражников из «Много шума из ничего») обсуждают появление в доме привидения. Но тут же экономка, миссис Абигейл, гроза нерадивых слуг, лицом к лицу встречается с самим призраком. Им оказывается мистер Фантом, сосед-помещик, безнадежно влюбленный в хозяйку замка и ведущий рискованную игру в надежде заполучить ее руку и владения. Именно экономке пришла в голову идея вырядить этого почтенного эсквайра в старые одежды пропавшего хозяина, всучить ему в руки барабан и прятать его в бесчисленных закоулках замка, известных лишь ей одной, с тем, чтобы отвести от дома других ухажеров молодой «вдовы», в особенности



Джозеф Аддисон.
Гравюра с портрета
работы Кремера. XVIII в.

одного развязного лондонского щеголя, мистера Тинфеля. От его появления в доме миссис Абигейл не ждет ничего хорошего, потому и включилась в эту игру. Мистер Фантом гораздо приятнее, к тому же обещал ей за услуги тысячу фунтов. Обо всех этих прозаических подробностях зритель узнает очень быстро – буквально с третьей сцены спектакля. Ясно, что даже если Аддисон и следует в чем-то шекспировским традициям, то относится к ним без излишнего пиетета и легко жертвует поэтическим и «романтическим» духом его пьес ради более пристального внимания к реальным и самым что ни на есть практическим мотивам в действиях своих персонажей.

Впрочем, из этой «реалистической» картины выпадает важнейшее действующее лицо комедии – исчезнувший и внезапно вернувшийся хозяин замка сэр Трумен. Его мотивы поведения, а также прообраз автор с очевидностью раскрывает в момент его появления, в первом же диалоге с управляющим,

Pro memoria

в котором обсуждается ситуация леди Трумен, разительно схожая со сватовством к Пенелопе многочисленных женихов. Тем самым роль самого сэра Трумена уподобляется роли Одиссея, принужденного для победы над соперниками скрывать до времени свое истинное лицо. Скорее всего, именно это искусное вплетение в современную комедию древнего, освященного непререкаемым авторитетом Гомера мотива, имел в виду Р. Стиль, когда писал о сочетании в комедии своего друга учености и остроумия².

Конечно, кроме самой общей схемы соперничества с женихами, из гомеровской истории у Аддисона исчезли почти все ее рельефные детали, такие как бессмертная сцена узнавания героя кормилицей по шраму на ноге, эпизод со свадебным покрывалом, которое днем прядет, а ночью распускает Пенелопа, легенда о тугом луке, совладать с которым под силу лишь его хозяину и многие другие. Первым домочадцем, узнающим своего господина под обликом бродячего кудесника (и то лишь после предусмотрительно отосланного ему письма) становится управляющий Веллум – типично английская фигура, объединяющая в одном лице дотошного педанта-смотрителя за хозяйством и деликатного шутника-балагура. Леди Трумен тоже весьма далека от Пенелопы, и совсем не прочь развеять тоску по потерянному супругу с помощью легкого флирта. Что до оружия для решающего разоблачения врагов, то им становятся красный мундир, парик и шпага сэра Трумена, возвращающие ему его истинный облик бравого воина и дерзкого местного забияки, не прощавшего соседям

обид. Этого оказалось достаточно, чтобы мистер Фантом мгновенно его узнал и тут же ретировался без лишних слов.

Нет сомнений, что Аддисону доставляло особое интеллектуальное удовольствие воспроизвести на сцене широко известную всякому образованному зрителю коллизию древнего эпоса, погрузив ее в атмосферу английских нравов начала XVIII столетия и разыграв с помощью компании персонажей с легко узнаваемыми лицами из провинциальной и столичной хроник журналов «Болтун» и «Зритель»³. И именно в этой связи похвала Стиля насчет учености и остроумия кажется совершенно уместной и заслуженной. Но все же помимо исправления подобным образом «дурного вкуса», в пьесе Аддисона ощущается и какой-то другой подтекст, не позволяющий объяснить появление всей этой интриги с мнимым призраком одним лишь желанием подправить и причесать неуметную шекспировскую фантазию.

В особенности, если принять в расчет еще одно (едва ли не самое яркое) действующее лицо спектакля – уже упомянутого мистера Тинфеля. Молодой лондонский повеса исполняет в комедии не только роль удачливого соперника в борьбе за руку леди Трумен, но вместе с тем оказывается и самым едким и насмешливым критиком суеверных страхов.

Есть несомненная доля обаяния в его небрежных и даже немного развязных репликах, когда он объявляет все таинственные звуки и видения пустыми фантазиями и игрой женского воображения. «Пусть вы не верите в рассказы про привидения, – говорит ему

² «Признаюсь, я был очень сильно очарован ей и находил ее лучшей за стремление к этим ученым параллелям и за остроумные решения, которые мы все, кто писал до него, напикивали в наши пьесы с тем, чтобы вырваться за пределы, избежать того дурного вкуса, что на протяжении многих лет господствовал в Британском театре.» – См.: Steel R. The Preface // Addison J. The Drummer, or The Haunted House. London : M. Dodsley in Pall-mall and D. Cooper in the Strand, 1765. P.3.

³ «Болтун» (The Tatler) и «Зритель» (The Spectator) – популярные в Лондоне журналы, заполненные критико-нравоучительными очерками и фельетонами Аддисона и Стиля, издавались ими соответственно в 1708–1711 и 1711–1714 годах.

леди Трумен. – Но я надеюсь, вы верите в то, что существуют духи!» «О, простота!» – отвечает ей Тинфель. Злокозненная миссис Абигейл парирует: «Я полагаю, вы не верите и в то, что у женщин есть душа – не так ли, сэр?» «Какая глупость!» – его ответ. Тогда леди Трумен произносит ключевую фразу всего диалога: «Клянусь, мистер Тинфель, я боюсь злые люди станут говорить, что я влюбилась в атеиста!» «О, дорогая, это старомодное слово, – отвечает Тинфель. – Я вольнодумец, дитя мое»⁴.

Создание характеристического портрета «вольнодумца» было для Аддисона, вне сомнений, одной из главных художественных задач. Р. Стил в предисловии пишет о мнении знатоков, нашедших, что сцены комедии «написаны в мольеровской манере»⁵, и эта похвала, как кажется, более всего относится именно к образу мистера Тинфеля. Аддисон рисует его в откровенно сатирическом ракурсе.

Уже в первом диалоге на вопрос, где он усвоил столь странный образ мыслей, тот отвечает: «По правде говоря, у меня нет времени, чтобы самому вникать во все эти сухие материи, но нашлось четыре-пять ученых приятелей, как и я – завсегдатаев одной кофейни, убедивших меня, что нашими предками была свора обезьян, что весь мир морочили в течение многих тысяч лет и что все люди на земле, исключая двух-трех достойных внимания джентльменов, пребывают в неведении, введены в заблуждение, обмануты, одурачены, обмишурены и выставлены на посмешище». Теперь он сам готов вправлять мозги любому, и берется в течение недели наставить на путь истинный свою будущую супругу.



В последующих сценах он держится столь же самоуверенно и даже развязно. Он подымает на смех леди Трумен за ее четырнадцатимесячный траур по мужу, ставя ей в пример одну лондонскую даму, заведшую себе еще при жизни мужа двух любовников, а по его кончине мигом выскочившей замуж за третьего. В сцене с мнимым магом Тинфель полон скепсиса, чередует насмешки с угрозами и обещает отправить старика назад на созвездия Зодиака, в случае если он не совладеет с призраком. Момент истины наступает, когда Тинфель, наконец, сталкивается

Тинфель, умоляющий Призрак барабанщика. Иллюстрация неизв. авт. из флорентийского издания комедии в переводе Джулио Ручеллаи. 1750

⁴ Здесь и ниже все переводы из комедии Аддисона наши – П.Л.

⁵ См.: Steel R. The Preface // Addison J. The Drummer, or The Haunted House. Op.cit., p. 4.

Pro memoria

лицом к лицу с барабанщиком. Вся его спесь мигом слетает, он на коленях просит привидение пощадить его неразумную молодость, трусливо оставляет упавшую без чувств леди Трумен и улепетывает из замка, приговаривая, что не желает жить под одной крышей с самим дьяволом.

Хотя фигура Тинфеля в художественном смысле прорисована чрезвычайно рельефно и увлекательно, с идеологической стороны за ней мерцает некоторая неопределенность. Среди персонажей комедии грех легкомысленного скептицизма в отношении призраков и привидений свойственен далеко не только ему одному. Сэр Трумен ни на секунду не сомневается в том, что приведение появилось в результате чьей-то интриги, да и мистера Фантома несколько не пугают колдовские способности странствующего кудесника. Словом, в своем скепсисе Тинфель оказывается далеко не одиноким, и какое-либо ясное мировоззренческое различие между ним и остальными просматривается с трудом. Получается, что лондонский повеса заслуживает свою порцию смеха не столько образом мысли, сколько манерами: безапелляционностью суждений о предметах, знакомых ему лишь понаслышке, легкомысленным попранием норм морали и, более всего, мгновенным забвением всех своих «принципов» перед лицом опасности и позорным бегством. А значит стрела аддисоновской сатиры, направленной в сторону «вольномыслия», несколько повисает в воздухе, ее острие не достигает сути, но увязает в особенностях характера.

Как бы ни судить о достоинствах или слабостях комедии Аддисона,

но Стиль оказался прозорливым ценителем, предрекая, что слава пьесы будет расти из года в год. Действительно, ни первоначальный прохладный прием, ни скорая смерть автора не помешали тому, что в Англии вышло несколько ее изданий. Вскоре интерес к ней возник и на континенте. В 1737 году известный французский актер и драматург Филипп Нерико (Детуш) опубликовал в серии своих пьес, подготовленной под эгидой Французской академии, ее перевод, озаглавленный «Ночной барабан, или Муж-прорицатель». В предисловии переводчик, сетуя с высот французской театральной традиции на несуразный и склонный к низкопробным диковинкам вкус англичан, приводит эту пьесу в качестве примера того, как благотворное мольеровское влияние пробивает себе дорогу и в английском театре. Он увидел здесь «избыток остроумия, забавные характеры, много изысканности и разнообразия, а также поразительную правдивость; нравы страны, описанные так естественно, что их невозможно перенести на другие нации; диалог живой, приятный, полный энергии, элегантен и очень смешной; острейшая сатира, господствующая тут везде и атакующая все, ничего не щадя»⁶. Перевод не остался незамеченным⁷. Джулио Ручеллаи, известный в истории в первую очередь в качестве правоведа и, позднее, политика, проводившего церковные реформы в правительстве великого герцога Тосканского Пьетро Леопольдо I, обратил на него внимание. Увлечение литературой явно входило в число пристрастий Ручеллаи, так что он, покоренный, по-видимому,

⁶ См.: *Preface // Le Tambour nocturne, ou Le Mari devin, comédie angloise. Mise au Théâtre François par Monsieur Nericault Destouches, de l'Académie Française. A La Hâte, Chez Antoine van Dole, 1737. P. 6.*

⁷ Неизвестно, увидела ли комедия французскую сцену уже в конце 1730-х годов. Все источники указывают, что в «Комеди Франсез» она пошла много лет спустя, лишь в 1762 году.

Театральное пограничье

текстом Детуша (названного им в предисловии ни много ни мало «французским Теренцием»), взялся перевести его теперь уже на итальянский, вдобавок еще и нерифмованными стихами, и издал во Флоренции в 1750 году⁸. Гольдони был знаком с Ручеллаи, возможно, они даже вместе посещали отделение Аркадской академии в Пизе. Поэтому не удивительно, что издание вскоре попало в его руки и стало импульсом к созданию либретто «Графа Карамеллы».

Гольдони предпринимает решительные преобразования пьесы Аддисона. Лишь общая планировка сюжетных линий и фигуры двух основных действующих лиц – пропавшего графа Карамеллы и его супруги графини Олимпии – как-то напоминают о первоисточнике, все же остальное подвергнуто основательной переработке. Дж. Ортолани, составитель и комментатор полного собрания гольдониевских сочинений, полагает, что эти видоизменения, сокращения, а также перенос действия в Италию пошли пьесе на пользу, придав ей стремительность и лишив «тяжеловесности», свойственной и оригиналу, и переводам⁹. Далеко не во всем с ним, однако, можно согласиться. Конечно, нетрудно смириться с тем, что в либретто Гольдони исчезли многословные английские дворецкие, конюхи и садовники; найти им подобающее место в итальянской версии и, главное, сохранить их неподражаемое своеобразие было едва ли возможно. Более существенными потерями можно считать исключение из числа действующих лиц управляющего Веллума и, в особенности, любовника-вертопраха Тинфеля. В итоге, уходит не только

важный для Аддисона мотив разоблачения вольнодумства (его Гольдони, очевидно, посчитал излишним), но и соперничество претендентов на руку хозяйки, что отчасти упрощает сюжет.

Остальные изменения в либретто Гольдони не столь радикальны. Так, он все же решил не рядить призраком представителя благородного сословия, а воспользовался для этого бродячим сельским комедиантом с «говорящим» именем Бруноро (в пер. с ит. «час сумерек»). Действует он, разумеется, не по собственному почину, а в интересах маркиза Русполи – предприимчивого претендента на руку графини Олимпии, предпочитающего всю черную работу переложить на других и нанявшего Бруноро за пятьдесят дублонов. Как и в оригинальной пьесе ему помогает женская домашняя прислуга, только теперь это не волевая и острая на язык английская экономка, а незатейливая садовница Дорина – традиционный для итальянских комедий тип вездесущей продувной субретки. Ей тоже обещано вознаграждение. Наконец, на место исчезнувшей тройцы простолюдинов в либретто Гольдони добавлена пара слуг – сельская девушка Гитта, помогающая в работе по дому, и ее жених Чекко, – также весьма традиционная для комических и, в особенности, оперных спектаклей. На них главным образом падает задача раздуть страх и слухи по поводу призрака, ну и попутно плести собственные небольшие интрижки.

Как видно, состав действующих лиц у Гольдони выглядит менее характерным, чем у Аддисона. За исключением самой необычной и,

⁸ См.: Rucellai, Giulio: *Il tamburo. Parafraasi in versi sciolti della commedia tradotta in prosa del signor Des Touches dall'originale inglese di M. r Addisson. In Firenze: appresso Andrea Bonducci, 1750.*

⁹ См.: *Примечания Ортолани к изданию либретто в Полном собрании сочинений Гольдони: Ortolani G. Note // Goldoni C. Tutte le opere. Ed. G. Ortolani. Vol. 10. Milano: Mondadori, 1951. P. 1308.*

Pro memoria

безусловно, богатой разнообразными зрелищными возможностями фигуры главного героя, все остальные, кто в меньшей, кто в большей мере, несут на себе черты вполне знакомых и привычных завсегдатаев сцены. Здесь, вразрез с мнением Дж. Ортолани, придется признать, что переработка Гольдони не улучшила, а скорее ухудшила качество аддисоновского прообраза, притушила в нем яркие черты оригинальности и национального колорита. То же можно сказать и о диалогах. Коль скоро основные персонажи утратили своеобразие, изменился и их язык, став более обыденным и пресным. Вдобавок, существенно поменялась его роль. Если действие в аддисоновской комедии развивалось неспешно, оставляя простор живому и изобилующему подробностями обмену репликами, то у Гольдони события стремительно следуют друг за другом. Отчасти это обычная кутерьма и перепалки между буффонными персонажами – юной Гиттой, кокетничающей с заезжим магом, и ее женихом, который в отместку начинает ухаживать за другой. Но сила Гольдони со всей полнотой раскрывается, разумеется, не в этих привычных эпизодах, а в нескольких других, которые целиком изобретены им самим.

Один из них – сцена в темной комнате в конце первого акта. Гитта застаёт врасплох Дорину с Бруноро и садовница, укрывая мнимого призрака, задувает свечу. Начинается неразбериха, поскольку в комнату сходятся почти все обитатели дома: граф Карамелла – в надежде подстеречь «привидение», Чекко – разыскивая пропавшую Гитту. Бруноро, спрятавшись

в тайнике, время от времени бьет в барабан. Граф, рассчитывая поймать его за руку, хватается Гитту, а, поняв ошибку и дабы не быть выданным, на ходу сплетает легенду, что якобы в нее влюблен. Дорина в темноте принимает Графа за Бруноро, но тут же спохватывается, услышав его речь. Чекко приходит с зажженной свечей, но Граф, укрывшийся за тяжелой портьерой, выбивает ее из рук. Вторую свечу приносит Гитта, и теперь они с Дориной берутся обыскивать всю комнату. Но грохот барабана и внезапно появившийся из-за портьеры бородатый кудесник приводят слуг в такое смятение, что ничто не может их успокоить.

Еще более эффектным выглядит эпизод в конце второго акта. Гитта напоминает своему жениху, уставшему от ее легкомыслия, о данном в присутствии Графа обещании жениться на ней. Чекко отшучивается – ведь хозяин пропал без вести и поэтому уже вряд ли заставит его сдержать слово. Но бродячий колдун предостерегает: дух покойного блуждает поблизости. Видя недоверие слуг, он предлагает им провести спиритический сеанс. Гитта, Чекко и Дорина берут друг друга за руки, а маг, или как он сам себя рекомендует – некромант, трижды взывает к духу Графа. Тот не является, что вызывает смех и шутки присутствующих. Улучив момент, прорицатель прячется за портьеру и, быстро сняв накладную бороду и стерев грим, выглядывает оттуда. Слуги мгновенно узнают в нем пропавшего хозяина, а он приказывает, чтобы Чекко и Гитта поженились. Перепуганные, они клянутся. Граф их благословляет и исчезает, а потом появляется снова в гриме. Все в замешательстве и

Театральное пограничье

вынуждены признать, что бродячему кудеснику все-таки удалось вызвать дух Графа.

Эти живые и динамичные сцены ясно показывают направление, в котором Гольдони трансформировал пьесу Аддисона. Он сильно активизировал в ней событийный компонент, захватывающее сценическое действие. В самом общем плане можно сказать, что если Аддисон воспользовался древними сюжетными ходами чтобы облечь их в форму комедии нравов, обыгрывая занятные и полные юмора параллели между старыми и новыми временами, то Гольдони предпочел сделать упор на непрерывной череде происшествий, фактически реализуя форму комедии интриги. И тут мы готовы согласиться с суждением Ортолани: если не в своеобразии облика персонажей и не в литературном качестве диалога, то как раз в гибкости и текучей энергии действия итальянский мастер, действительно, превзошел своего предшественника. Ясно, впрочем, что английский автор и не ставил перед собой подобной задачи. Что же касается Гольдони, то в общем контексте его театральной деятельности путь, избранный им при переделке аддисоновской пьесы, выглядит несколько неожиданным.

Давно признано, что главным приоритетом в драматургии и театре Гольдони считал планомерное утверждение такой формы комедии, где доминировали бы полнокровные и разнообразные в своих проявлениях характеры. Это само собой подразумевало снижение веса действенного начала, сопротивление безудержному потоку событийности, наконец, даже прямую конфронтацию с формой

комедии интриги. Почему же, имея под руками богатую характерами пьесу Аддисона, он лишает ее того, в чем всегда видел несомненные достоинства, и преобразует в то, от чего сам предпочитал отрешиться?

Один из возможных ответов можно, на наш взгляд, извлечь из мысли, высказанной Детушем в его предисловии – об английских нравах, которые нельзя спроецировать на другие нации. Действительно, Гольдони не из чистой прихоти перенес действие пьесы в Италию, а был вынужден это сделать по той простой причине, что в культуре и театральной практике его эпохи итальянская пьеса, изображающая на сцене английские нравы выглядела бы как нонсенс. Должно было пройти еще более полувека, прежде чем национальное своеобразие (в том числе ино-национальное), «локальный колорит» стал в искусстве предметом специального внимания. Публика XVIII века – в особенности в комедии – предпочитала видеть привычные ей национальные типы персонажей, а намеренное подчеркивание чужих черт и нравов скорее воспринимала как карикатуру или гротеск, на худой конец, сказочную экзотику¹⁰. Потому не удивительно, что Детуш при переводе попытался, хоть и признал это трудным, подменить английские нравы французскими.

Гольдони не пошел и по этому пути. По сути, он «привил» основные сюжетные линии на древо традиционного итальянского театра с легко узнаваемыми контурами старинной латинской комедии. Поэтому двое влюбленных, занятых своими чувствами, пара комических слуг, снующих под ногами, плетущая интриги

¹⁰ Именно в таком ключе реализованы ино-национальные сюжеты в знаменитых фьяхах К. Гоцци – например, китайский в «Принцессе Туррандот». У самого Гольдони имеется серия «персидских» экзотических трагикомедий. Одним из немногих исключений можно считать пьесу «Памела в девушках» (созданную на основе романа С. Ричардсона), действие в которой происходит в Англии. Но она представляла собой особую форму «серьезной комедии», да и словесный характер основного конфликта выглядел безопасней (по цензурным соображениям). Впрочем, при переработке сюжета для оперы «Чеккина, или Добрая дочка» Гольдони все равно предпочел более привычное решение и перенес действие в Италию.

Pro memoria

служанка-садовница и даже вернувшийся из похода бравый капитан-воевка – все это совсем не актуальные во времена Гольдони социальные и человеческие типы, несущие на себе неизгладимые и характерные черты своего времени и общества, а старые, как свет, обитатели средиземноморских сценических подмостков. Вполне закономерно, что интерес зрителя был призван концентрироваться не на их давно знакомом облике, а на разнообразных драматических положениях, в которые они попадают благодаря прихотливо выходящей фабуле. Следует ли оценивать этот ход Гольдони как шаг назад, как сдачу своих собственных, настойчиво декларируемых реформаторских позиций? Стоит однако признать, что Гольдони был не просто театральным идеологом, но живым человеком театра, и знал толк в его самых разнообразных формах.

Рассматривая «Графа Карамеллу» в контексте современной ему стадии в развитии буффонной оперы, неизбежно приходишь к выводу, что, при всех традиционных чертах, и этому либретто присущ характерный для Гольдони дух театрального эксперимента. Это становится ясным уже на первой странице текста при перечислении действующих лиц комедии. Они разбиты на четко очерченные группы: *parti serie* – графиня Олимпия и маркиз Русполи, *mezzi caratteri* – садовница Дорина и граф Карамелла, наконец, *parti buffe* – прислуга Гитта, крестьянин Чекко и барабанщик Бруноро. То, что Гольдони впервые специально подчеркнул это ролевое расчленение, несущее явные следы социальной иерархии, заставляет

предположить, что он придавал ему особое значение. Разумеется, и в прежних музыкальных комедиях могли действовать персонажи из разных общественных слоев. Но именно «Граф Карамелла» открывает целый ряд либретто, в которых Гольдони намеренно разбивает своих персонажей на такого рода группы.

Стоит, однако, учесть, что представители аристократического мира – нечастые гости в комедиях той поры, в том числе и у Гольдони. И дело тут не только в преобладающем у него интересе к жизни третьего сословия, а в родовых качествах самого жанра. Суть жизни аристократа – служение высоким идеалам долга, чести, государственности, дающее мало поводов для комических конфликтов. Сфера комедии – частная жизнь, противоречия быта, нравов, имущественных и семейных отношений. В этой среде облик аристократа тускнеет, теряет свой престиж, и если здесь и можно встретить аристократа, то в виде побочной фигуры – маргинала, утратившего свой общественный статус, как маркиз Форлипополи в «Трактирщице», или оригинала, помешанного на изящной словесности, как граф Беллецца в «Аркадии на Бренте». В «Графе Карамелле» все иначе. Аристократы здесь главные фигуры действия: протагонист – маркиз Русполи, задумавший дьявольскую интригу с привидением, его основной противник – возвратившийся граф, распутывающий клубок тайн. Очевидно, что привычные схемы в этом либретто радикально меняются.

В качестве причины можно было бы сослаться на то, что «Графом Карамеллой» по существу

Театральное пограничье

открывался театр Сан Самуэле, недавно пострадавший от пожара и вновь отстроенный владельцем Микеле Гримани. Помещение оказалось в ту пору самым изящным и стильно оформленным среди всех венецианских театров. Рассчитанный на 2000 зрительских мест, он в два с половиной раза превосходил зал Сан Моизе – своего главного конкурента в Венеции, где увидело свет большинство прежних комических опер Галуппи и Гольдони. Решение разместить в Сан Самуэле комическую оперную труппу было смелым шагом. Но Гримани рискнул сделать ставку на все еще новый для Венеции жанр комической оперы, видя в нем большие перспективы. Не исключено, что в этой связи авторы брали в расчет возможность привлечь в спектакли нескольких актеров-певцов и певиц серьезного амплуа – молодых и, как правило, многообещающих вокалистов с высокими голосами и добротой профессиональной выучкой, иногда даже кастратов. Такая практика уже была опробована и вела к повышению престижа, приближению к уровню роскоши самого театра. Поэтому Гольдони и подыскивал в своих комических либретто место для персонажей аристократического профиля. Партия маркиза Русполи в первой постановке «Графа Карамеллы» как раз и была поручена начинающему певцу-сопранисту Сальвадоре Конфорти, что отчетливо отражает эту тенденцию.

И все же значение шага, предпринятого Гольдони в этом либретто, существенно превышает эти тактические ходы в конкурентной борьбе. По сути, здесь была открыта новая структура в построении

ролевой иерархии комического спектакля и в сюжетной организации его действия. Это был решительный выход за пределы карнавально-дивертисментного мира его ранних опер. Гольдони открыл возможность не просто актуализировать отдельные социальные проблемы в аллегорически-прищепных историях, но пристально разглядывать общество в реальной, живой, каждодневно выявляющей себя системе взаимоотношений между высшим и низшим сословиями. Он сам почувствовал, что обнаружил тут некий новый и весьма перспективный сюжетно-композиционный тип и в дальнейшем не раз варьировал его, к примеру, в либретто опер «Свадьба» (1755)¹¹ или «Дьяволица» (1755), в известной мере в «Чеккине, или Доброй дочке» (1756). Наконец, корни этого типа отчетливо видны и в «Свадьбе Фигаро» Моцарта и Да Понте, и даже, беремся утверждать, в пьесе Бомарше, послужившей для нее основой.

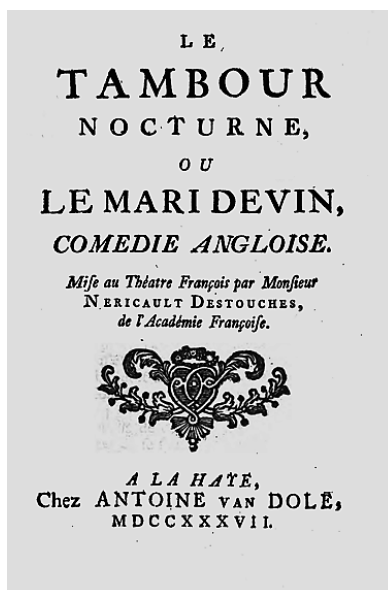
Сценическая судьба оперы Галуппи и Гольдони складывалась довольно удачно. Хотя по числу постановок «Граф Карамелла» уступает столь популярным операм, как «Деревенский философ» или «Добрая дочка», но и не довольствуется одной-двумя. Среди важнейших итальянских оперных центров, помимо Венеции, она была показана в Болонье (1755) и Милане (1756), в нескольких провинциальных театрах (в Виченце, Брешии, Пезаро, дважды в Триесте), а в 1755 году вышла за пределы Италии (Дрезден). Сохранились сведения о том, что странствующая труппа Дж. Локателли ставила «Графа Карамеллу» в Санкт-Петербурге (1758) и, возможно, Москве (1759).

¹¹ Это популярное либретто возобновлялось позже под названиями «Свадьба Дорины» и «Двое ссорятся – третий радуется».

Вполне вероятно, что и до поездки в Россию она могла исполнять оперу в Вене и Праге, хотя документальных подтверждений этого пока нет. Имеется печатное либретто с параллельными текстами на французском и итальянском языках, изданное в Париже без указания года (скорее всего, между 1755 и 1760 гг.), что свидетельствует о постановке в столице Франции. В целом, из всех драматических версий, трактующих историю о «ночном барабанщике», наиболее широко внимания публики удостоилась именно гольдониевская. Отчего это произошло?

То, что Гольдони был бесспорным мастером, прекрасно владевшим драматической формой комедии, не вызывает сомнений. Но помимо чистого «театра» его мысли были заняты также проблемами окружавшего его «мира»¹². И не секрет, что большинство его резонансных пьес порождали оживленные дебаты и имели успех во многом из-за поставленных в них острых общественно значимых тем. То же относится и к его либретто, в том числе – «Графу Карамелле». Человеческие страхи перед сверхъестественными явлениями, их разоблачение, выявление в них злонамеренных фикций, недобросовестного шарлатанства – вот темы, обеспечившие ему живую актуальность.

Строго говоря, все они так или иначе были очерчены уже в комедии Аддисона. И в этом смысле можно снова лишь удивляться, насколько английский автор в своих предчувствиях опережал время. Только, судя по тому, как он сам сатирически осмеял борьбу с суевериями в образе мистера Тинфеля, он не находил эту тему



животрепещущей, довольствуясь неким «джентльменским компромиссом»¹³ между умеренным вольномыслием и традиционным благочестием. Позиция Гольдони в этом вопросе значительно радикальнее, потому-то он и устраняет осмеянного «вольнодумца» из своего сюжета. Как и у Аддисона, ни Маркиз, ни граф Карамелла как представители образованного сословия ни на йоту не верят в существование потусторонних духов. Рационалистическая, позитивистски ориентированная мысль, проникнутая просветительскими идеями, сквозит во всех их действиях и суждениях. Вера же в эти темные силы, по их представлениям, – удел тех, кто слаб духом и невежественен. Гольдони делает акцент именно на том, что использовать чужие слабости в своих корыстных целях – поступок неблагоприятный, достойный общественного порицания, прямо граничащий с обманом и шарлатанством. И именно

Титульный лист издания пьесы Детуша «Ночной барабан, или Муж-прорицатель». 1737

¹² «Mup u Teamp» (Il Mondo e il Teatro) – так называлась программная вступительная статья Гольдони, предпосланная им первому собранию собственных сочинений. Оно начало выходить в издательстве Беннинелли с 1750 г. В дальнейшем с незначительными изменениями оно было воспроизведено в других прижизненных собраниях: Паперини (Флоренция, 1753), Паскуали (Венеция, 1761).

¹³ Об этом пишет своей работе «Английский реалистический роман эпохи просвещения» А. Елистратова: «И «Болтун» и «Зритель» слишком умеренны в своих требованиях к обществу и к «человеческой природе», чтобы настаивать на последовательном решении этических проблем частной жизни. Достаточно, если человек сумеет соблюсти хотя бы некоторый джентльменский компромисс между разумом и страстями». – См.: Елистратова А.А. Английский реалистический роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. С. 40.

Театральное пограничье

его разоблачение – главная сатирическая цель в либретто.

Интерес Гольдони к этой теме и сама ее трактовка оказались на удивление своевременными. К середине XVIII столетия вопросы мироустройства, возможностей человеческого опыта и познания, границ между естественными и сверхъестественными явлениями привлекают в обществе все более пристальное внимание и интерес. Чем более громкими и авторитетными выглядели суждения ученых и философов о научном, основанном на достоверном опыте и строгих логических доказательствах взгляде на природу, тем большее любопытство, наивную веру и даже ажиотаж вызывали у публики слухи и легенды о событиях и происшествиях невероятных, о личностях, наделенных экстраординарными способностями. Просветительская эпоха, время преклонения перед силой человеческого разума были одновременно одним из периодов самого безудержного увлечения окулльтизмом, разного рода магическими практиками и ритуалами, временем, обеспечившим расцвет карьерам всевозможных мистических авантюристов вроде графа Сен-Жермена или графа Калиостро. В научном мире поводом к одной из самых примечательных дискуссий на эти темы послужили публикации Эммануила Сведенборга – шведского ученого, в течение многих лет успешно трудившегося в различных областях естествознания (физика, минералогия, геодезия, металлургия, анатомия), но в 56-летнем возрасте пережившего духовный переворот и ставшего пламенным мистиком и теософом. Его восьмитомник *Arcana coelestia* («Небесные

тайны» – издан в 1749–56 гг. в Лондоне), в котором он повествует о своих мистических опытах, произвел ошеломляющее впечатление на современников. Иммануил Кант посвятил специальную большую статью «Грезы духовидца, проясненные грезами метафизики» (1766) критическому разбору идей и свидетельств Сведенборга. Сетуя на «любопытствующих и пребывающих в праздности друзей», навязавших ему этот предмет, он все же признается, что извлек из своего занятия пользу, сформулировав важную максиму столь любимой им метафизики: «она следит за тем, исходит ли задача из того, что доступно знанию, и каково отношение данного вопроса к приобретенным опытом понятиям, на которых всегда должны быть основаны наши суждения. В этом смысле метафизика есть наука о *границах человеческого разума*». «Любознательным же людям, – пишет философ под конец статьи, – которые так настойчиво стараются хоть что-нибудь узнать о том мире, можно дать простой, но совершенно естественный совет: *терпеливо дожидаться, пока не попадете туда*»¹⁴. Философия и естествознание, с одной стороны, и суеверия, подкрепленные любопытством к миру сверхъестественных тайн и видений – с другой, стали в центр общественного внимания в один из ключевых этапов развития западноевропейской культуры. Либретто «Графа Карамеллы» открыло этим идеям путь на оперную сцену, обозначив новое, незнакомое до той поры расширение тематики буффонного оперного театра.

¹⁴ См.: Кант И. *Грезы духовидца, проясненные грезами метафизики* // Кант И. *Сочинения в шести томах*. Том. 2. М.: Чоро, 1994. С. 291–360.

Наталья ЩЕРБАКОВА

БЕРДСЛЕЙ И ЕГО МАСКИ

В изобразительном наследии Бердслея маска Пьеро занимает особое место – и по частоте ее появлений в работах мастера, и с точки зрения изобразительной и характерной его самобытности, вскрывающей важность этого героя для автора. Белый паяц перескакивает с листа на лист в произведениях художника начиная с 1893 года, появляясь порой в совершенно несвойственных для него местах, – например, в иллюстрациях к уайльдовской «Саломее». Иные же маски итальянской народной комедии – Арлекин, Коломбина, Доктор и проч. – встречаются среди бердслеевых работ лишь однажды: в иллюстрации «Смерть Пьеро» к шестому номеру журнала «Савой»¹. Впрочем, художник, довольно свободно обращавшийся с иконографической традицией изображения персонажей *Commedia dell'Arte*, частенько рассыпает арлекино- и коломбино-образных персонажей по своим шутивно-язвительно срежиссированным журнальным заставкам, пригластительным билетам и иллюстрациям, вверяя их гротескным фигурам почетные полномочия представлять современное английское общество.

На фоне общеевропейской увлеченности фигурой Пьеро, который с середины XIX века становится частым героем произведений изобразительного искусства и литературы, заметным персонажем театральных постановок (главным образом пантомимических), завсегдаем частных и публичных

маскарадов, его появление в творчестве Бердслея вполне закономерно. К моменту обращения Обри Бердслея к образам *Commedia dell'Arte*, Пьеро в континентальной традиции уже обладал четко определенным внешним обликом², набором психологических свойств и специфической символической нагрузкой, которая копилась и прирастала со времен пристального интереса к этой фигуре со стороны немецких и французских романтиков. На протяжении XIX столетия фигура белого паяца беспрестанно мелькала в театральных и цирковых афишах, пригластительных билетах, зовущих на разного рода публичные развлечения театрализованного и маскарадного толка, обложках журналов. Вырвавшись из ряда вторых ролей «мальчика для битья», которые



¹ Страница 33 журнала «Савой», № 6 за октябрь 1896 г.

² Окончательно он сформировался благодаря творчеству Гаспара Дебюро, который облачил паяца в белый с черными помпонами балахон, точно вторящий движениям артиста. Длинные рукава и широкие панталаны Дебюро дополняет маленькой черной шапочкой, подчеркивающей белизну обсыпанного мукой лица. Для Дебюро была важна максимальная выразительность мимики, которую он усиливал, очерчивая черной краской брови и глаза.

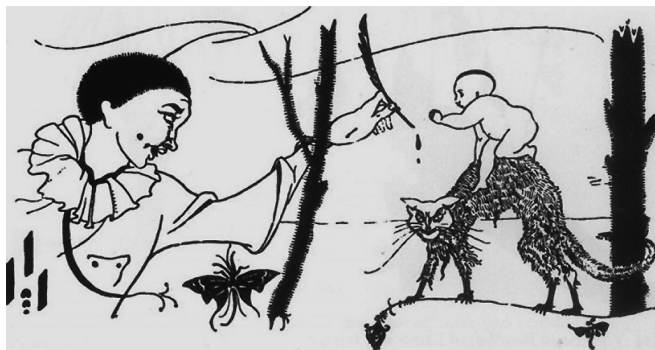
О. Бердслей.
«Смерть Пьеро»,
журнал «Савой» №6
за октябрь 1896 г.,
частная коллекция

занимал вплоть до реформы Дебюро, он становится – на пару с Арлекином – главным лицом итальянской народной комедии, ее представителем, воплощением игрового маскарадного духа в целом, любимцем поэтов, художников и почтеннейшей публики.

Однако в работах Бердслея образ Пьеро обретает удивительную художественную и содержательно-символическую свободу трактовки канона. Это заставляет предположить, что перед нами не только дань моде и общая примета времени, но факт особой личной связи между персонажем и автором, которая требует раскрытия. Пьеро здесь – не просто привлекательный для мастера-декадента визуальный образ, но личина, от имени которой напрямую говорит сам Бердслей. Он – маска, одновременно и скрывающая личность автора, и позволяющая ему вести открытый диалог со зрителем в сфере художественного пространства.

Паяц вступает на подмостки двумерного графического «театра» Бердслея в 1893 году на страницах иллюстрированного сборника «Острословия» (*Bon-Mots*) С. Смита и Р. Шеридана³. К этому моменту художник вернулся из путешествия в Париж. Юный франкофил впервые оказался за границей, в городе своей мечты, в окружении культуры, которой всегда интересовался, чьей неотъемлемой частью на протяжении веков являлась фигура Пьеро. Возможно, эта поездка послужила толчком к появлению маски Пьеро в его творчестве⁴.

«Острословия» – второй заказ на иллюстрации к литературному произведению исполненный Бердслеем. Первым опытом была работа над «Смертью Артура»



Томаса Мэлори. В «Острословиях» характер изображений и взаимоотношения между иллюстрациями и текстом полностью отличаются от тех, что сопровождают роман Мэлори, однако все проявившиеся там художественные увлечения Бердслея – пристрастие к японскому искусству, творчеству прерафаэлитов и классическому наследию итальянского Возрождения – здесь получают свое развитие.

Гротесковые изображения сплошь покрывают заглавную страницу к сборнику, обрамляя лаконичное окно с названием и списком авторов издания. Причудливый растительный арабеск сплетает воедино виньетки, опутывает персонажей и прорастает сквозь них. Тут находится место и для устрашающих маскарон с раскрытыми пальцами, и для фигурок то ли карликов-шутов, то ли плотно сбитых маленьких человечков с волосами, трактованными наподобие клоунских колпаков, и для уиллеровских бабочек и японских масок. Изобразительные мотивы заставки определяют круг образов, с которым столкнется читатель «Острословий». Все ее герои (наряду с множеством антропо- и зооморфных изображений во всевозможных вариациях), переходя с титула внутрь книги, расселяются

О. Бердслей. Виньетка со стр.188 первого издания «Острословий» под редакцией У. Джерольда, опубликованного издательством Д.М. Дент и Компания, 1893г., собрание Музея Виктории и Альберта, Лондон

³ *Bon-Mots of Sydney Smith and R.Brinsley Sheridan, edited by Walter Jerrold with grotesques by Aubrey Beardsley. Published by J.M.Dent and Company, London, 1893. Далее страницы, на которых располагаются виньетки, указаны по этому изданию.*

⁴ Согласно Н.Н. Евреинову (который обнаружил этот факт в переписке художника с друзьями), весь 1895 год Бердслей увлекался идеей «Книги масок», так и оставшейся незаконченной. См.: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М., 1992. С. 86. (Далее – Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. . .)

Pro memoria

затем по всему миру иллюстраций сборника.

Присутствует на этой заставке и весьма загадочный персонаж с лицом ухмыляющегося Пьеро, классическую маленькую черную шапочку которого окружает венец из овальных листьев или лепестков. Его бесплотная фигура облачена в подобие белого балахона или сарафана, нога в черном сапожке ступает на спину павлина. Среди всего многообразия гротесковых изображений сборника выбеленное лицо Пьеро попадает неоднократно.

В гротесковых виньетках-иллюстрациях «Острословий» зритель практически не найдет канонического облика белого паяца – таких наберется, от силы, один-два. В большинстве случаев он сталкивается с этой маской в сильно измененном виде. В одной виньетке Бердслей наделяет чертами Пьеро персонажа, видимо представляющего собой творческую личность – из его ушей вылетают что-то нашептавшие ему гении⁵. В другой раз паяц изображен толстяком с лъстивым, притворно ласковым лицом⁶. А вот и подлинно демонический образ – вместо рук и ног Бердслей «выращивает» у Пьеро козлиные копыта и длинные, тонкие островежные уши, напяливает на него широкий белый воротник с черным бантом, наподобие тех, что вяжут пуделям, совершенно не идущий к его ехидной ухмылке и коварно-глумливому выражению сощуренных глаз⁷.

После работы над «Смертью Артура» рисунки Бердслея-иллюстратора крайне редко следуют за сюжетом произведения. Они – скорее изобразительный комментарий, пластическая

ассоциация, отражающая впечатление художника от прочитанного. В подавляющем большинстве случаев работы мастера – это фантазии, порожденные текстом произведения. Глядя на них, порой сложно угадать, к какому моменту текста они относятся, определить персонажей, место действия. Такая фантазийность особенно свойственна рисункам к «Саломее», о которых ниже речь пойдет особо. В «Острословиях» литературная сторона редко объясняет, почему Бердслеем был выбран тот или иной сюжет маленькой пластической сценки, мотив виньетки. В связи с этим, опираться на нее при разборе работ художника не представляется возможным.

На одном из рисунков персонаж, более всего напоминающий клоуна, стоит, опершись одной рукой на трость, а другой жестом зазывалы представляет зрителю Пьеро⁸. Облик Клоуна вполне типичен: его лицо покрыто гримом, на нем шутовской колпак и костюм с пуговицами-помпонами. От фигуры Пьеро Бердслей оставляет одну лишь голову, размеры которой поистине монструозны (она зрительно равна половине тела Клоуна и прямо-таки «нависает» над своим ехидно ухмыляющимся «импресарио»). Несмотря на размеры и композиционное расположение, Пьеро очевидным образом находится в подчинении у второго участника сценки. Начинаясь от ног Клоуна то ли стебель, то ли нитка, прихотливо извиваясь, идет прямо к голове белого Паяца, прочно привязывая его к своему мучителю. Открытый в мольбе рот Пьеро, напряженно сведенные и беззащитно вскиннутые его брови, широко раскрытые глаза говорят

⁵ Виньетка на с. 150.

⁶ С. 162.

⁷ С. 42.

⁸ С. 139.

Театральное пограничье

о совершенной беспомощности. Несчастный находится в полной власти Клоуна и подобен воздушному шару в руках жестокого ребенка.

Такому положению Пьеро легко найти объяснение с исторической точки зрения. Если во Франции маски *Commedia dell'Arte* с XVII века имели большой успех и ловко поглощали конкурентов – народные фарсовые маски, вбирали в себя черты их натуры и внешности, почти полностью сохраняя собственное «лицо», то в Англии битву за зрительские сердца итальянцы проиграли традиционному Клоуну. Островные комики обладали большой способностью обживать чужое, импровизировать поверх континентальных веяний свое, а их аудитория отличалась традиционализмом и была верна национальным «героям». Благодаря этому свойству, именно клоун присовокупил к своему набору комических приемов черты итальянских масок, а не наоборот.

Выходец с континента Джузепе Гримальди, – отец самого знаменитого английского клоуна Джо⁹ – в первое время после переезда в Лондон выступал в маске Панталоне или Пьеро, что не принесло ему ни славы, ни денег, ни успеха. Позднее, распознав вкус местного зрителя, он завоевал особую любовь публики, перекалифицировавшись в Клоуна, которого снабдил всем буффонным арсеналом масок *Commedia dell'Arte*, приобретенным в странствиях по Италии и Франции.

Типичным свойством английского клоуна (лучшими исполнителями его маски в XVIII-XIX вв. считаются представители семейства Гримальди) была способность

к трансформации – умение играть образами и характерами, которые как бы накладывались на основную личину. «Гримальди – писал Ю. Кагарлицкий – мог, казалось, сыграть столько же ролей, сколько все тамошние комедианты вместе взятые... Притом он сыграл все эти бесчисленные роли, оставаясь самим собой. Гримальди был узнаваем и неисчерпаем. Иными словами, он был клоун – каким клоуну полагается быть и какими, увы, удавалось стать лишь очень немногим из этого, столь расплодившегося после Гримальди племени»¹⁰.

Этим свойством обладает и бердслеевский Пьеро. В «Острословиях» паяц примеряет на себя разные амплуа – комические, лирические, демонические. В описанной виньетке классический по своим внешним характеристикам Пьеро выступает в традиционной роли неудачника, вынужденного плясать под дудку своего более успешного, благодаря его грубоватой наглости, антагониста. Впрочем, возможных смыслов этой работы может быть несколько. Подобной «расстановкой сил» Бердслей мог отдавать дань английской традиции, в которой клоун «победил» все пришлые итальянские маски, или высказаться на столь болезненную для него тему превосходства вкусов большинства над творчеством гения, всегда одинокого, чей тонкий и деликатный нрав не позволяет ему за себя постоять. Столь же вероятно, что эта сценка раскрывает классическую тему превосходства «рыжего», земного комедианта над лунным «белым»¹¹.

Если принять последнюю гипотезу, то зритель легко подберет ключ к раскрытию загадки еще одной сценки из «Острословий» с

⁹ Джузеппе Гримальди (1778–1837 гг.) – легендарный английский клоун-мим, игравший на сцене Королевского театра Ковент-Гарден, столь же популярный при жизни и после смерти, как Дебюро. Сделал традиционную маску клоуна центральным персонажем арлекинад.

¹⁰ Записки Джузеппе Гримальди. М.: Искусство, 1979. Вст. ст. Ю. Кагарлицкого. С. 18–19.

¹¹ Подробно о «рождении» концепции «Лунного Пьеро» см. работу Луизы Джонс: Jones L. E. Pierrot-Watteau. A Nineteenth Century Myth. Paris, 1984 (далее – Jones L. E. Pierrot-Watteau. . .). Исследователь выделяет три «типа» Пьеро, важных для XIX века: «романтический» – порождение театрального гения Дебюро; «Пьеро-Ватто» – культурный миф о грустном, меланхолическом Пьеро как alter ego художника, созданный на волне увлечения как пантомимой Дебюро, так и искусством XVIII века, преимущественно Ватто; и «Лунный Пьеро» – образ конца XIX века, близкий символистам, в котором мелодраматические черты достигли своего предела.

Pro memoria

участием классического по своим внешним признакам, континентального, Пьеро¹². В этой работе Пьеро передает младенцу перо, с которого капает несколько капель чернил. Композиция поделена на две приблизительно равные части: справа находится выгнувший спину кот, ступающий по тонкой извилистой линии (она оказывается ребром пера павлина), и восседающий на нем младенец, а слева – поясное изображение Пьеро вровень с черными остовами деревьев, фланкирующими пространство, где расположены кот и его «всадник». Таким образом, Пьеро являет собой воплощение художественного гения, из мира потустороннего и нематериального протягивающего перо юному созданию мира здешнего, благословляя его на творческие подвиги.

Отношение к фигуре Пьеро как к символическому воплощению творческой личности художника сложилось уже в первой трети XIX века во Франции, в среде писателей, вдохновленных пантомимой Гаспара Дебюро, однако быстро распространилось по всей Европе. В трактовке Дебюро этот персонаж имел мало отношения к меланхолическому образу, выдуманному современниками и последователями. Дебюро создал персонаж насмешливый и сатирический, сочетающий в себе черты ловкого слуги из итальянской комедии масок, грубую буффонаду английских клоунов, грацию и изящество французского юмора. Своего Пьеро он играл с помощью традиционных приемов ярмарочно-буффонного театра, обращаясь к привычным формам гротеска и эксцентрики. Это все еще была комическая маска, доводящая до хохота

почтенную публику райка всевозможными трюками и колотушками.

В то же время известную глубину и тонкость создаваемой маске, без которых Дебюро вряд ли смог бы стать основоположником авторской пантомимы и прародителем «классического» Пьеро и обратить на себя внимание высококолобой публики, придавало, как отмечает А. Румнев, умение мима «сочетать серьезное со смешным, лирическое с гротеском, философию с фарсом»¹³.

В пантомиме Дебюро французские романтики увидели свой новый театральный и художественный идеал: ему соответствовала череда магических перемещений героев в другие миры и страны¹⁴, трюки, переодевания и уловки традиционных персонажей народного театра, сопровождавшиеся немой игрой всегда одинокого, высокого худого белого клоуна.

Однако не только театральный образ и великий актерский гений мима стали основой популярности этой маски среди интеллектуальной элиты. Сама личность, нелегкая судьба Дебюро были не менее привлекательны для поклонников его сценического персонажа. В основе «Романтического Пьеро» лежала, в том числе, история гения-скитальца, приехавшего в Париж из родной Богемии, пережившего долгие годы неудач и одиночества, попыток добиться признания, бедности¹⁵. Импонировал создателям «мифа» и меланхолический характер актера, его неприятность в быту, нежелание ставшего известным мима переходить на большую сцену и получать крупные денежные гонорары.

Ядром концепции «грустного белого клоуна», визуальным

¹² С. 188.

¹³ Румнев А. О пантомиме. М., 1964. С. 94. (Далее – Румнев А. О пантомиме. . .).

¹⁴ Во многих пантомимах Дебюро действию, начавшееся в обыденной реальности, продолжается в фантазийном мире – в чреве кита, на арабском Востоке, в магическом лесу и т.п.

¹⁵ По словам А. Румнева, посвятившего великому романтическому паяцу главу в своем историческом обзоре пантомимы, «в жизни Дебюро был прост и скромен, был добрым товарищем и ответственным, дисциплинированным актером. Непрактичный и нетребовательный – в родном театре у него не было даже пристойной артистической уборной – он переодевался в погреб, в котором, по воспоминаниям биографов, от сырости росли грибы» (Румнев А. О пантомиме. С. 108).

Театральное пограничье

воплощением которого по сей день является утопающий в балахоне длинный Пьеро, стал такой базовый элемент философии и эстетики романтиков, как ощущение ими своей отчужденности от мира обывателей. Это чувство явилось основой для возвышения фигуры художника, формирования представления о нем, как о Демиурге – создателе собственных «миров». В то же время положение творца двойственно. С одной стороны, всякий художник вознесен над обычными людьми, целиком подавленными повседневностью, он стоит на границе перехода из мира реального в сферу воображаемого, волшебного. С другой, – его величие оборачивается зависимостью от обывателя, которому он может быть неугоден, который в силах обречь его на голодную смерть. Художественная душа вынуждена скитаться, подобно бродячему лицедею, и развлекать публику, торгуя собственным гением, приносить себя в жертву толпе – непредсказуемой и жестокой.

Популярность белого паяца породила целое поколение меланхолических, грустных мимов, повторяющих костюм Дебюро, но претворявших его игру согласно романтическим канонам. Они часто плакали на сцене, делали акцент более на трагической, чем на комической составляющей роли. С середины века Пьеро нередко воплощает *alter ego* художника, олицетворяет собой фигуру поэта-демиурга, не признанного ограниченной, нечуткой к творческому гению толпой, деклассированного, находящегося вне буржуазных социальных норм и законов. Таким предстает он в пантомимах наследников Гаспара Дебюро – Поля

Леграна и Дебюро-младшего, в работах многих художников, как первой величины (Оноре Домье), так и салонных мастеров (к примеру, в полотнах Тома Кутюра).

Бывший комический буффонный персонаж, Пьеро объединил в себе в XIX веке все загадочное, меланхолическое и даже трагическое. Пьеро – маска страдающая, маска неудачника, которая на протяжении веков вызывала исключительно смех – проходит «обряд» гуманизации. Арлекин и Пьеро становятся откровенными антиподами. Пьеро с аристократически бледным лицом и тонким внутренним миром – идеал художника-романтика – противостоит успешному Арлекину, олицетворяющему материальное начало. Главной пружиной в отношениях двух ведущих масок становится антитеза: один – решительный, другой – робкий, один – нахальный, другой – деликатный, один – «красный» или «рыжий» и веселый, другой – белый и печальный.

Такой коннотации образа Пьеро, вероятно, и следует Бердслей в описанных ранее виньетках из «Острословий», подставляя родного английского Клоуна на место континентального Арлекина. Необходимо еще раз подчеркнуть, что в указанных примерах Бердслей сохраняет каноническую внешность белого паяца, вариант, принятый во Франции после Дебюро, что влечет за собой такое же общепринятое символическое «внутреннее» его наполнение.

Строго говоря, можно выделить два типа авторских, не типических Пьеро в художественном наследии Бердслея. Первый характером более всего походит на архаического баловника-Трикстера или

Pro memoria

английского Клоуна в их стремлении безобразничать и во все вмешиваться. Еще одной важной чертой сходства является их жажда подражать, прикидываться, рядиться во всевозможные маски и одежды. Бердслеевский паяц даже способен менять пол. Такого комедианта никак нельзя назвать персонажем страдающим, гостем из хрупкого поэтического мира. Это типичный романтический Пьеро, вывернутый наизнанку. В образном целом произведения он всегда нагнетает обстановку театральности происходящего, он – агент сценического мира «наизнанку», мира, дублирующего нашу реальность в гротесковых формах. Разного рода несовершенства окружающей художника жизни паяц выявляет в трагикомическом свете рампы.

Второй тип наследует континентальной традиции меланхолического «Пьеро-Ватто»¹⁶. В отличие от первого, вечно вытворяющего разного рода эскапады, этот персонаж бездействует. Пьеро печален, замкнут, угрюм. Он традиционен и в том смысле, что среда его обитания – сады и парки XVIII века, а его окружение – классические маски *Commedia*. Однако меланхолия романтического паяца здесь разрастается до всепоглощающего пессимизма, абсолютного одиночества, осознания себя пережитком прошлого, и все, что ему остается – это пребывать в придуманном поэтическом мире или умереть, столкнувшись с настоящей жизнью.

Разочарованность в современном человеке и его созданиях – общая черта обоих типов и ощущение, несомненно, присущее самому Бердслею. Оно приводит прежде однородную маску Пьеро к расщеплению. Одна его половина, словно обезумев,

врывается в мерное течение обывательской жизни, в среду свойственных ей «достойных» литературных героев и начинает безобразничать, издеваться, высмеивать, тогда как другая, не находя в себе подобных сил, вынуждена удалиться в искусственный фантазийный мир. Таким образом, Пьеро распадается на активную и пассивную ипостаси, на «рыжего» и «белого», на лукавого бесенка и хрупкое ангелоподобное существо.

Эта сложность, противоречивость маски, которая всегда обладала определенным амплуа, традиционным набором качеств (в том числе внешних, пластических), наводит на мысль, что конфликт автора с миром и самим собой разрешается в его творчестве с помощью личности Пьеро. Бердслей сочетал в себе черты щеголеватого денди весьма гротесковой наружности¹⁷ и нежного романтика с трепетной душой. Первый беззащитно высмеивал современное чопорное викторианское общество средствами своего провокационного искусства, балансирующего на грани пошлости и порнографии, второй – страдал от жестокости мира, находил отраду в музыке, литературе, изобразительном искусстве прошлого и только там ощущал себя «дома». Внутренний конфликт разрывает единую натуру Художника-Пьеро на две составляющие – этаких Доктора Джекила и Мистера Хайда.

Пьеро-Хайд в работах Бердслея – более частый тип. Именно он, впервые появляется в «Острословиях»¹⁸, паясничает в иллюстрациях к «Саломее», на пригласительных билетах и меню, разработанных художником.

¹⁶ Термин введен Луизой Джонс.

¹⁷ Известно, что Бердслей был очень недоволен своей внешностью, считал себя некрасивым, едва ли не уродом. У него была чрезвычайно худая, высокая фигура, оттопыренные уши, острый длинный нос, глубоко посаженные глаза и бледная кожа.

¹⁸ С. 156. Здесь этот персонаж обнаруживает себя в женском образе. Он, или лучше сказать она, спрятав руки в черный плащ и «подперев» огромную шишковатую голову пыльным воротником, щеголевато демонстрирует зрителю свое нагое женское тельце, лукаво улыбаясь и внимательно уставившись на зрителя, словно с интересом наблюдая за его реакцией на такую выходку.

Театральное пограничье

Внешне он далеко не привлекателен, у него необычайно большая по отношению к туловищу лысая голова, с мелкими, «недопеченными» чертами лица (как у эмбриона или брахоцефала) и черная полумаска, акцентирующая взгляд востреньких глаз. Костюм Пьеро часто состоит из пышного воротника-жабо, белой или черной рубашки с кружевными, вспененными манжетами и широких панталон – длинных или укороченных, какие носил Пьеро во времена Ватто.

Лукавый плут всегда несерьезен, его сардоническая улыбка говорит о доле цинизма, некоторого презрения к происходящему, которое с его появлением приобретает характер недоброй шутки. Пьеро, а вместе с ним и сам автор, подсмеиваются и как будто издеваются над героями произведения. В листе «Странные создания Лукиана»¹⁹ Пьеро находится в самой гуще причудливых персонажей, погруженных во тьму. Их фигуры и лица лишь частично высвечены, будто лучом прожектора. Однако Пьеро, по первому впечатлению являющийся частью этого макабрического месаива, к нему на самом деле не принадлежит. Кажется, что именно он вывел на свет всех этих чудовищ и демонстрирует их зрителю. Пяц игриво щекочет толстую лысую даму на первом плане, словно помогая ей раскрепоститься и не стесняться нашего пристального внимания. Он выступает как некий посредник между миром воображаемого и реального, как существо, свободно шныряющее туда и обратно, когда ему вздумается.

На рисунке пригласительного билета по случаю открытия «Женского гольф-клуба Принца»²⁰

Пьеро примерил на себя роль юного паж, подающего клюшки. Для пущей убедительности он снял свою черную маску, нацепил пышный берет и притаился у ног разодетой леди, будто бы готовый исполнять ее прихоти. Впрочем, глумливое выражение лица выдает его с головой. Зритель так и ждет, что в любую секунду проказник выкинет нечто неподобающее: то ли клюшка, которую он готовится передать гольфистке, обратится отвратительной змеей, то ли сам он вдруг материализуется в деталь прихотливой прически или шляпки героини, откуда станет

¹⁹ Лист, не вошедший в сборник иллюстраций к «Правдивой истории Лукиана».

²⁰ *Prince's Ladies Golf Club at Mitcham in Surrey in July 1894*, бумага, перо, чернила, 22,8x14 см, частная коллекция, Лондон.

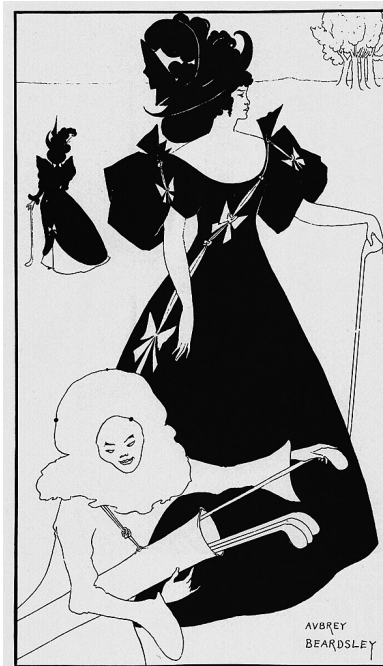
О. Бердслей.
«Странные создания Лукиана», 1894г., ксилография, 17,7x12,8 см, собрание Музея Виктории и Альберта



насмешливо подмигивать зрителю. Этот Пьеро, подобен Чеширскому коту из «Алисы в стране чудес», он всегда готов выкинуть какой-нибудь комический фортель, выводящий из равновесия чопорных великосветских дам. Так Бердслей при посредничестве Пьеро превращает внешне исполненный чисто английского достоинства «правильный мир» в балаган.

Функционально подобная роль Пьеро – прямой наследник инновации, введенной в пантомиму Гаспаром Дебюро. Из второстепенного героя пассивного комизма мим превратил свою маску в активное действующее лицо – в центрального персонажа спектакля. При этом его паяц по-прежнему оказывался «встроен» в традиционный сюжет не напрямую. Он не являлся любовником или отцом, лишь изредка играл роль соперника Арлекина. В представлениях «Фюнамбюля» все маски следовали своему амплу, один Пьеро его как будто не имел. А. Деспот приводит 12 сценариев пантомим с участием Дебюро²¹, которые (отличаясь более или менее замысловатым, фантастическим сюжетом с любовной интригой масок) схожи в одном: Пьеро каждый раз предстает в новой роли – то он военный, то зеленщик, то слуга, etc.

В пантомимах Дебюро Пьеро может вмешиваться в действие, а может наблюдать за ним со стороны, мимически и пластически комментируя его зрительному залу. Важной чертой искусства французского мима было то, что его паяц, проходя через все действие пьесы, никогда не ввязывался в него всерьез. В спектакле он был своего рода связующим звеном, сплетающим волшебный мир сцены и



реальности. Казалось, что бы ни делал Пьеро, он делает это для публики, показывая, как ловко он одурачил Кассандра или как удачно поколотил Арлекина.

В иллюстрациях Бердслея Пьеро точно так же всегда обращается напрямую к зрителю. Он – посредник, и находится в пространстве листа именно для осуществления диалога автора и его аудитории. Само появление театральной маски в невместной ей среде создает дополнительное пространство – промежуточное, находящееся между миром художника и миром героев рисунка. Это среда, в которой сталкиваются выразитель авторской мысли, его «агент», и адресат, зритель. Принцип работы здесь, как в сцене шекспировской «Мышеловки».

В рисунках к «Саломее»²² появление Пьеро еще более усиливает ощущение театральности

Пригласительный билет по случаю на открытия «Женского гольф-клуба Принца»

²¹ См.: Despot A. Jean-Gaspard Debureau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules // *Educational Theatre Journal*, Vol. 27, No. 3, *Popular Theatre*, Oct., 1975. P. 367.

²² Первое издание «Саломеи» с иллюстрациями Бердслея вышло в 1894 г. (Salome. Oscar Wilde. Translated from French by Alfred

Театральное пограничье

происходящего, некоторой неустойчивости, неоднозначности смыслов, нагнетает атмосферу чересполосицы иллюзии и реальности, мнимости и яви, действительной серьезности и иронии. Очевидно, что если бы не существовало столь личных и тесных отношений с автором с паяцем, у него не было бы возможности появиться в пьесе.

Известно, что художник был очень увлечен творением Уайльда и мечтал сам перевести его текст (изначально написанный по-французски) на английский язык, а не только проиллюстрировать его. В этом желании Бердслею было отказано. К моменту выхода пьесы отношения между ним и Уайльдом (по невыясненным до конца причинам) испортились, перевод был доверен роковому фавориту писателя Альфреду Дугласу. Однако характер иллюстраций, созданных Бердслеем, обнаруживает такую мощную художественную волю, такое стремление во чтобы то ни стало стать соавтором, со-творцом мира «Саломеи», досочинить детали, не нашедшие себе места в тексте, что они имеют право быть рассмотрены как совершенно самостоятельная, авторская «пьеса в изображениях».

Бердслей заявил свое присутствие в истории Саломеи, своевольно облачив персонажей в стилизованные костюмы в духе расцветшего в это время в Европе модерна (art nouveau), – например, «Черный капот», трактованный как японское кимоно, или «Павлинье платье»²³. Художник досочинил некоторые сцены («Танец живота» или «Саломея, дирижирующая оркестром, сидя на кушетке») и ввел в плоть пьесы фигуру Пьеро. Паяц

появляется в двух очень важных моментах: в середине действия, когда он готовит Саломею к выходу перед исполнением знаменитого танца семи покрывал («Туалет Саломеи»), и в самом конце – вместе с сатиром (чье, появление, впрочем, тоже никак не может быть оправдано текстом²⁴) они укладывают тело мертвой принцессы в изящную пудреницу. Таким образом, Пьеро-Бердслей, протагонист и художник, напрямую, физически создает ту убийственную красоту, что приводит к известным кровавым событиям. После их свершения, он сам, как истинно ироничный декадент, склонный относиться к жизни и смерти с известной долей цинизма, прячет свое прекрасное создание (подобно исчерпавшей свое назначение безделушке) в изящную коробочку.

Заметим, что Бердслеем были созданы два варианта «Туалета Саломеи». В обоих Пьеро, прихорашивающий героиню, использует для этих целей пуховку из той самой пудреницы, в которой она будет погребена. Более того, во втором варианте на столике перед Саломеей стоит такая же коробочка с пудрой (в духе любимого художником XVIII века), что и на финальном листе. Это решение сцены более лаконично. Бердслей избавляется от обилия деталей первого варианта (фигурка эмбриона на столике, вазы с цветами и всевозможные скляночки), убирает музицирующих слуг и прочих свидетелей таинства. Пьеро в черной полумаске, в традиционном белом костюме с воротником-жабо и с пышными кружевными манжетами остается один на один с Саломеей в окружении книг Золя, маркиза де Сада, аббата Прево и

Douglas, pictured by Aubrey Beardsley, published by Elkin Mathews and John Lane, London, 1894.

²³ Определения даны в кавычках, поскольку это оригинальные названия Бердслея к двум листам цикла, на которых в первом случае изображена одна Саломея, а во втором она же в сопровождении Иоканаана. Идентификация последнего, впрочем, принимается не всеми исследователями, некоторые из них настаивают, что рисунок иллюстрирует разговор Саломеи с юным стражником, охраняющим плененного Иродом пророка.

²⁴ Художественный мир Бердслея – его иллюстрации к различным произведениям, оформление журналов и рисунки к ним – помимо основных, центральных, персонажей практически во всех случаях населяют также существа, которых можно назвать «труппой художника». Среди них есть гротесковые маленькие человечки в нелепых пышных костюмчиках, карлики-шуты, загадочные андрогинные существа, кто с крыльями, кто с розами, фигурка эмбриона и сатира. Любопытно, что на странице 185 второго номера журнала «Савой» (Апрель 1896 г.), в котором публиковалась часть литературного произведения Бердслея «Под Горой», был помещен автопортрет художника, названный им «Подстрочное замечание». Бердслей изображает себя в полный рост на фоне парка и степи с торсом Сатира, от которого к ноге художника тянется веревка – вероятно, знак того, что и душой, и телом он привязан к этим причудливым существам, что они – неотъемлемая часть его художественного мира.

прочих любимых художником произведений²⁵. Он одевает героиню в пышное платье, в крое и рисунке которого многое заимствовано из японского искусства, создает сложную пышную прическу – в общем, всячески «декорирует» ее, словно светскую даму перед званым ужином.

Бердслей нарочито пользуется образом-маской как отдельной художественной фактурой, внедряя ее в сценическую ткань спектакля совсем иного характера. «Точка зрения здесь – точка зрения Пьеро»²⁶. Все современные детали (в том числе и показ самой Саломеи как светской львицы) сообщают библейской истории вневременной характер, и, одновременно, снижают ее пафос. Трагедия превращается то ли в анекдот, разыгравшийся по прихоти избалованной, начитавшейся модной литературы дамы, то ли в посредственную мелодраму с амурным сюжетом, осложненным буффонадой комических масок. В этом Бердслей – подлинный декадент. Подобно дез Эссенту, персонажу романа Гюйсманса «Наоборот», художник все серьезное выставляет в легкомысленном свете – оно как бы ничего не значит для него. Тогда как малозначительные детали – туалетные принадлежности, сложные наряды, испещренные завитками и прихотливыми складками – подаются всерьез и приобретают жизненно важное значение.

Стоит сразу же оговориться, что ключевые сцены пьесы даны Бердслеем с подлинным трагизмом и даже пафосом. Однако мощь истинного переживания, к которой был склонен Бердслей, должна быть уравновешена (ввиду ее разрушительной силы)



саркастическим юмором и приглушена цинизмом.

Бердслеевский Пьеро, сеющий смуту в привычном, мерном течении жизни, способный перевернуть все с ног на голову, созвучен одноименной маске в пьесах Ж.К. Гюйсманса, Ж. Лафорга.

В их произведениях находит воплощение трансформация Пьеро. Т. Готье, братья Гонкуры, А. Уссе, Ж. Де Нерваль и многие другие писатели их круга, увлекавшиеся изобразительным искусством XVIII столетия, живописью А. Ватто, в частности, прочно утвердили связь между фигурой Пьеро-Жиля²⁷ и образом Художника.

О. Бердслей.
«Туалет Саломеи»
(вариант 2), 1894г.,
бумага, индийские
чернила, 22,4х13,4 см,
собрание Британского
Музея, Лондон

²⁵ Бердслей весьма четко прописывает названия книг на туалетном столике, нарочито обращает их корешками к зрителю.

²⁶ Так характеризовал искусство Бердслея его друг и коллега по журналу «Савой» писатель Артур Симонс в биографической статье о художнике. Цит. по: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. ... С. 244.

Театральное пограничье

Однако начиная с 1850-х гг. самый характер творческой природы постепенно меняется – из романтического мечтателя она превращается в отчаявшегося, лишенного надежд пессимиста. Вместе с нею меняется и Пьеро.

Рука об руку они проделывают путь из мира грез – райских садов Ватто, где все цветет, играет музыка и прекрасные люди упиваются возвышенной любовью друг к другу (во всяком случае именно таким представлялся этот мир романтикам) – к жестокой правде большого города, в которой люди не прекрасны и не чутки, в которой путешествие на остров любви более подходит на посещение публичного дома²⁸, а художнику необходимо угождать публике, чтобы выжить. Неудовлетворенность человеком

и миром, желание изменить это положение вещей побуждали творцов на протяжении всего XIX века искать все новые методы борьбы за свои идеалы. Поначалу художник стремился в райские земли искусства прошлого, в прекрасную Аркадию, призывая зрителя последовать за ним. Затем, в пору реализма, утративший веру в мечты творец решает выставить перед человечеством зеркало, взглянув в которое, оно ужаснулось бы само себе. В последнюю четверть века отчаянье достигает своего апогея, художественный гений не может выбрать единый путь и распадается на мечтателей-символистов и пересмешников-декадентов. Символисты искали спасение в горних сферах, тогда как декаденты заменили ясное зеркало реализма

²⁷ См. об этом подробно: Jones L. E. *Pierrot-Watteau...*

²⁸ Именно таким, вывернутым наизнанку, предстает мир Ватто в стихотворении Ш. Бодлера «Путешествие на остров Цитеры».



О. Бердслей.
«Похороны Саломеи»,
1893г., чернила и
карандаш на веленовой
бумаге, 16,4 x 17,4 см.,
собрание Музея Фогга,
Гарвардские музеи
искусств, Кембридж

Pro memoria

кривым, уверяя, что искаженное гротескное существо, там появившееся, и есть человек.

Два типа бердслеевых Пьеро, по сути, воплощают в себе эти оба противоположных стремления, с той лишь разницей, что символический паяц (в силу особенностей биографии и искусства художника) почти не имеет шансов на жизнь. Несмотря на знакомство с некоторыми французскими символистами (например, с Пюви де Шаванном – оба мастера были увлечены творчеством друг друга), Бердслей, как с точки зрения мировоззрения, так и по характеру художественного пути, очевидно стоял на позициях декадентства. Свидетельства современников мастера, письма к родственникам и друзьям, самый образ его жизни говорят о мягкости и деликатности характера художника, его скромности, некоторой даже застенчивости. Однако творческий путь, выбранный Бердслеем, откровенно публичен. Его авторская позиция – провокативна. Он сознательно скандализирует свою публику, показывая ей отражения ее самой в том самом кривом зеркале.

Мир Пьеро-Ватто 1880–1900 гг. в стихотворениях Бодлера и Верлена окрашивается в мрачные тона, цветущую весну сменяет холодная промозглая осень. В пантомимных сценариях французских декадентов сады и парки – прежнее место обитания паяца – сменяет урбанистический пейзаж. В сцене свадьбы из пантомимы Жюля Лафорга «Пьеро Обманщик» протагонист зывает своих гостей отправиться на остров Цитеры, «в край Ватто»²⁹, а покидает празднество на катафалке, удаляясь в чащу грязных парижских улиц.

В трактовке континентальных декадентов Пьеро меняет белый мешковатый костюм на строгий, черный фрак. Немалую роль в этом переодевании сыграла труппа Ханлон-Ли, совмещавшая пантомимические в основе своей номера с чисто цирковым трюкачеством. Артисты выступали в черных обтягивающих костюмах и прославились макабрическим характером юмора, жестоким, грубым смехом, который царил в их пантомимах. Родом труппа была из Англии. В начале 1840-х она состояла из шести братьев Ханлон и поначалу ставила преимущественно акробатические номера и грубые буффонные сценки с пинками, тычками и подзатыльниками. Затем у труппы появился французский антрепренер, ее репертуар быстро адаптировался ко вкусам галльской публики и приобрел более рафинированный и жестокий характер. Их спектакли были с восторгом встречены Т. де Банвиллем и Э. Золя, а Ж.К. Гюйсманса они вдохновили написать в соавторстве с Леоном Энником сценарий пантомимы «Пьеро Скептик» (1881 г.). В этом сценарии (как и в некоторых других работах Гюйсманса из цикла «Парижские арабески») черный Пьеро фланирует по городу и подчиняет течение собственного бытия и жизни окружающих его людей минутным капризам своего воспаленного сознания. Он вмешивается в работу пекарей, влюбляется в женский манекен и влезает в портняжную мастерскую, проказничая и безумствуя там. Результатом его бесчинств становятся смерти и увечья тех, кто попадает в его орбиту, в здании ателье разгорается пожар и паяц

²⁹ Цит. по: Jones L. E. *Pierrot-Watteau...* P. 71.

покидает его без всяких угрызений совести, дьявольски хохоча и крутясь в вальсе в обнимку с объектом своих вздыханий.

«Все говорит о распаде и сулит потрясения, похоть, соперничество, и торжество этих разнuzданных инстинктов»³⁰, – справедливо замечает исследовательница французской литературы XIX века Луиза Джонс. Энергичный, коварный и хитрый Пьеро-сладостолубец у Гюйсманса не задается целью примирить душу, сердце и тело, для него существует только плоть и ее желания. В своем черном костюме он не выделяется из толпы – он ее гротескно утрированный представитель. Паяц тут не равен художнику, но он, безусловно, выразитель его мыслей о состоянии общества.

В отличие от демонического Пьеро у Гюйсманса (с произведениями которого Бердслей был знаком, однако не любил их), черный герой английского художника вне всякого сомнения – проводник «в мир» идей автора.

Меланхолический белый паяц – воплощенная трепетная душа Бердслея – прорывается в публичную сферу изобразительного искусства много реже, чем его бойкий собрат. Внешность этого Пьеро едва ли можно назвать карикатурной: он носит белый костюм и сдвинутую на затылок широкополую шляпу в духе «Жиля» Ватто (или объемный берет), у него печальное худое лицо, высокий лоб, всегда несколько поджатые тонкие губы и отстраненный взгляд, направленный внутрь себя, даже если глаза впрямую обращены к зрителю. Белого Пьеро не встретить среди большого города, его место обитания – выдуманный театрализованный мир, прекрасная сказка. В



иллюстрациях к поэме Э. Доусона «Пьеро Минуты» Бердслей помещает его в идиллический парк, обрамляет изящнейшими виньетками, медальонами и вензелями, окружает цветущими лилиями и розами, парковыми вазами, скульптурами. Однако внешнее сходство с атмосферой полотен художников

О. Бердслея. Иллюстрации к поэме Э. Доусона «Пьеро Минуты». Фронтиспис, 1897г., ксилография. Коллекция Розенвальда. Библиотека Конгресса, Вашингтон

³⁰ Jones L. E. *Pierrot-Watteau...* P. 72.

Pro memoria

рококо обманчиво – в этом мире нет солнца, радости жизни, музыки и танцев. Он больше похож на слишком красивый, но жуткий сон, на ловушку, в которую попадают дети из страшных сказок братьев Гримм, на пряничный домик колдуньи, откуда не выбраться. Паяц блуждает вдоль беседок, боскетов и садовых решеток, увитых цветущими растениями. Он совершенно один в холодном пространстве, которому, кажется, недостает воздуха. Оба они – и этот мир, и его единственный обитатель – похожи на безжизненную тень, на призрак и морок.

Сфера мечты, куда Бердслей помещает светлую часть своей души, не может стать ее вечным пристанищем. Она – суррогат, и автор знает об этом. Для него, его паяцев и всего человечества Аркадия утеряна навсегда и путь в нее не отыскать. Можно лишь воссоздать в своем воображении и на бумаге макет, но он не избавит от одиночества. Блуждая по зловещему в своей пустоте парку, Пьеро постоянно озирается, испуганный звуком собственных шагов. Этот Пьеро – оголенная душа, спрятанная для сохранения под маску, в стерильный мир.

В 1894 г. художник нарисовал «Автопортрет», изобразив себя в постели конца XVII века, под огромным пышным балдахином, в нахлобученном ночном колпаке-берете, похожем на тот, что позднее будет носить один из паяцев в «Библиотеке Пьеро»³¹. Двумя годами позже для октябрьского номера журнала «Савой» он выпускает рисунок «Смерть Пьеро», в котором умирающий комедиант лежит в кровати под балдахином (хотя и не столь причудливом и пышном, как в «Автопортрете»), и точно так же,

как сам автор на предыдущем рисунке, утопает в подушках и одеялах. На стуле рядом с постелью паяца лежат его широкополая шляпа, белый костюм с воротником-жабо и тапочки с развязанными лентами.

Художник с раннего детства знал о своем смертельном диагнозе – туберкулез – и о том, что ему предстоит умереть в юные годы. Мысли о мучительной кончине и постоянно преследовали художника. Болезнь с каждым годом прогрессировала. Если в 1894 году еще рано было собираться в последний путь, то в 1896 к тому имелись все основания – состояние художника резко ухудшилось.

Несмотря на то, что у него было достаточно много друзей и любящая семья³², Бердслей всегда чувствовал себя одиноким и очень боялся умереть, покинутый всеми. Свой «Автопортрет» художник сопровождает надписью в верхнем углу, слева от полого балдахина: «Честное слово, не все монстры живут в Африке»³³. Еще со школы Бердслей очень стеснялся своей внешности, которую поначалу винил в преследовавшем его чувстве одиночества. Юный художник всегда участвовал в домашних и школьных театральных постановках, давал музыкальные концерты и не был изгоем в классе, тем не менее, с тех самых пор он воспринимал себя уродливым гротескным монстром, шутком, развлекающим сверстников своим умением рисовать карикатуры на преподавателей и другими забавными набросками.

В этой связи параллели между собственными ощущениями художника и классическим представлением о белом Пьеро-неудачнике, который завоевывает любовь

³¹ Иллюстрации к пятитомному изданию сборника новелл с одноименным названием. Опубликовано Джоном Лейном в Лондоне в 1896 г.

³² Семейей художника были его мать и сестра, женат Бердслей никогда не был и детей не имел.

³³ Перевод С.Маковского. См.: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. ... С. 255.

Театральное пограничье

публики комическими сценками, пародиями и манерой получать тумачи, вполне очевидны. В рисунке «Смерть Пьеро» к постели умирающего *zanni* приходят его традиционные спутники – маски *Commedia dell'Arte*. Эту работу художник также сопровождает надписью: «Когда взошла заря, Пьеро заснул последним сном. И тогда, на цыпочках, тихонько вверх по лестнице, молчаливо в комнату пришли комедианты: Арлекин, Панталоне, Доктор и Коломбина, которые с большой любовью унесли на своих плечах одетого в белое клоуна из Бергамо, а куда – мы не знаем».

Белый Пьеро Бердслея умирает, столкнувшись с реальностью. Его труппа, создания выдуманного литературно-театрального мира, появляются лишь в тот миг, когда художник-Пьеро «засыпает последним сном» и его более ничто не связывает с нашим миром.

Бердслей, вопреки распространенному мнению, не был визионером в прямом смысле слова – он настаивал, что «может позволить себе видеть сны только на бумаге»³⁴. Вряд ли в пылу горячего бреда ему представлялась собственная кончина в окружении масок, сатиров, и монстров всех родов. Самым тяжелым для него, для его *alter ego*, была сама жизнь в обстоятельствах смертельной болезни, пошлая публика, осуждавшая его искусство, напускная праведность развращенного общества etc. Вполне вероятно, что художественно-биографические параллели, прослеживающиеся между «Автопортретом» и «Смертью Пьеро» – не случайны, и Бердслей воображал собственную кончину

как избавление от «светского» одиночества и переход в счастливый мир созданных им героев³⁵.

Дебюро дал Пьеро право не только получать, но и отвешивать оплеухи. Однако наследники его маски предпочли развивать меланхолическую сторону образа великого мима, истончили радостный буффонный юмор его паяца и подменили его плаксивой, почти женской сентиментальностью. Разочарованному до ожесточения художнику конца века, Бердслею становится невыносимой роль простого шута или плаксивого моралиста. Поэтому он соединяет в одном образе две крайности – язвительного до демонизма пересмешника-денди, и запертого в сказке художника, взирающего оттуда на реальность взглядом, полным экзистенциальной тоски и скорби об утраченной человеком красоте и чистоте.

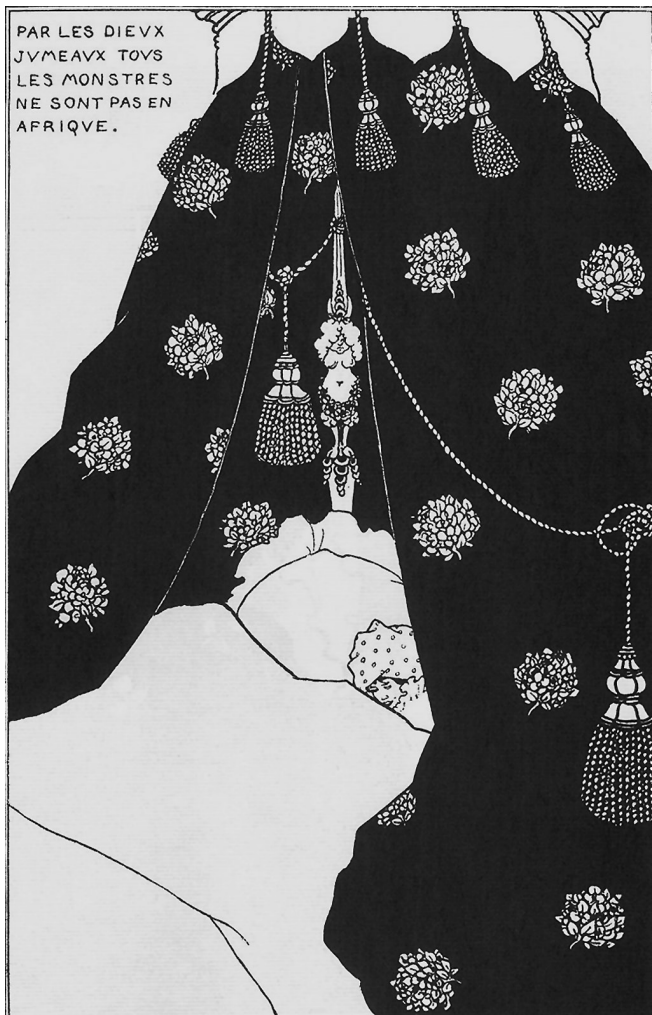
Трещина, которая расколола маску на две части, порождена была несоответствием между идеалами и окружающей действительностью, между свойствами внутреннего мира и выбранной мастером социальной, публичной ролью изобличителя, критика современных нравов. Трепетное сердце Пьеро остыло, свет и жизнерадостность, переполнявшие его, оказались невостребованными, не модными. Паяц ожесточился, его начал пронизывать потусторонний холод. Это мистическое обморожение души выразилось в озлобленности, излилось в яде, который начал источать Пьеро. Таковы герои романов Гюйсманса, образы стихов Верлена и Рембо. Такова и маска Бердслея. Тычки и оплеухи,

³⁴ Цит. по: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи... С. 242.

³⁵ Заметим, что оба рисунка выполнены до принятия Бердслеем католичества. Этот шаг серьезно перевернул его мировоззрение. Известно, что многие свои взгляды, и даже ощущения, он после этого яростно отрицал, а перед самой смертью умолял друзей и издателей сжечь его работы к «Лисистрате».

раздаваемые Пьеро, утратили потешность и стали наказанием человечеству за века побоев, за навязанную паяцу роль неудачника. Они превратились в месть художника обществу за отсутствие чуткости, за нежелание слышать и понимать, за то, что в жестоком мире почти невозможно быть настоящим – чутким, трепетным, восторженным, счастливо влюбленным, понятным.

«Пьеро, один из типов нашего времени, один из типов момента, в котором мы живем, или, вернее, момента, который мы теперь отживаем, – писал о герое Бердслея А. Симонс. – Пьеро пылок, но не верит в пламенные страсти. Он всегда словно изнемогает в лихорадке или неизлечимо болен, ибо любовь – болезнь, которую он не в силах перенести или преодолеть. Он так долго носил свое сердце на рукаве, что оно заледенело от холода. Он знает, что лицо его напудрено, и если он рыдает, то без слез; и трудно разглядеть под белилами, какая гримаса искажает его уста: смех или насмешка? Знает, что он осужден быть всегда на людях, что всякие внешние проявления чувств будут дисгармонировать с его костюмом, что, если он не хочет быть простым посмешищем, должен стараться быть как можно более фантастичным. И делается утонченно-фальшивым, опасается больше всего “прикосновения жизни”, которое нарушило бы его инкогнито и оставило бы его беззащитным. В нем наивность была бы самым смешным качеством в мире, поэтому он становится опытным, извращенным; он осмысливает свои наслаждения и притупляет свой ум. Его грустное



миросозерцание становится родом смешной радости, которую он может выразить только теми символами, какие находятся в его распоряжении, выводя с изяществом пируэтта свое восклицательное “о” в стиле Джотто»³⁶.

О. Бердслей.
Автопортрет с надписью «Честное слово, не все монстры живут в Африке», иллюстрация для Альманаха «Желтая книга», 1894г., бумага, перо, чернила, 10,5 x 10 см, собрание Музея Виктории и Альберта

³⁶ Цит. по: Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи... С. 244.

Ольга БУТКОВА

КТО РАССКАЖЕТ СКАЗКУ

СКАЗИТЕЛЬСТВО И СТОРИТЕЛЛИНГ

Современная исследовательница сказок Марина Уорнер в своей книге «*Stranger magic*» очень поэтично писала об искусстве рассказчицы-Шехерезады. Она объясняла, в чем таинственная притягательность обрамляющего сюжета «Тысячи и одной ночи». Как известно всем любителям волшебных историй, царь Шахрийяр должен был казнить Шехерезаду на рассвете, но не мог, поскольку она обрывала сказку на середине, а царь хотел знать окончание истории. Это значит, что меч палача не может прервать вымышленную историю. Пока тянется нить рассказа, жизнь торжествует, и смерть ей не страшна. Тот, кто знает окончание истории, властвует не только над жизнью, но и над смертью¹.

Сказка заговаривает смерть. Возможно, в этом и был смысл рассказывания волшебных и даже не волшебных историй для наших предков, которые собирались вокруг костра самыми долгими и холодными вечерами.

В определенных ситуациях (при выполнении некоторых домашних работ, в установленные дни) должны рассказываться сказки, если этого не происходит, случается что-то страшное. Перенесемся из Багдада поближе к нашим краям. В фольклоре Северного Кавказа существует такой сюжет: «Наказание тому, кто не расскажет сказку». Герой, по какой-то причине отказавшийся участвовать в ритуальном рассказывании сказок, оказывается во власти злых духов².



¹ Warner M. *Stranger magic*. London, 2011.

² Наказание тому, кто не расскажет сказку // Антология ингушского фольклора. Т. 2. Нальчик, 2003. С. 13–14.

Pro memoria

К счастью, об этом вовремя узнает его сестра, и все заканчивается хорошо, но общий смысл очевиден: сказка, осмысленная история с завязкой, кульминацией и развязкой, служит защитой от сил хаоса, от иррационального зла. Думается, что такое представление о сказке было присуще многим культурам.

Если следовать логике, предложенной в свое время Е.М. Мелетинским³, очевидно, что сказка является переходной ступенью от мифа к художественной культуре, связующим звеном между ними. Художественная культура часто (особенно в переходные периоды истории) обращается к своим мифологическим истокам. При этом народная сказка нередко становится «посредницей» между искусством и мифом. Французский исследователь Роже Кайуа выделяет три области культуры: «сакральное – профанное – игровое»⁴. По этой классификации, сказка относится к игровой области (которая может как противопоставляться сакральной, так и частично совпадать с ней).

Рассказчик предлагает слушателям определенные правила: принимать все услышанное как достоверное, прекрасно осознавая, что сюжет полностью выдуман. В определенном смысле сказка с древних времен относится и к профанной области культуры. Миф, как известно, предназначен для посвященных, его могут знать не все. Сказка профанна, она рассказывается для всех, в том числе для женщин и детей (в традиционных обществах дети слушали сказки вместе со взрослыми).

Согласно Мирче Элиаде⁵, сказка относится к игровой форме с сакральным содержанием. Впрочем,

игра сама по себе иногда может быть отнесена к сакральной области, о чем пишет Йохан Хейзинга в своем знаменитом труде «*Homo ludens*»⁶. Возникает закономерный вопрос: не было ли рассказывание сказок священной игрой?

Отношения между сакральным и профанным пространством в истории самого обычая рассказывания сказок сложны и неоднозначны. Архаическая сказка имеет магические свойства. Сама функция рассказывания в определенной степени сакрализована. Для рассказывания сказок определено особое время: ночь. Это, как известно, время перехода от прошедшего дня к новому, когда силы хаоса могут вторгаться в упорядоченный мир (время перехода в славянской и западноевропейской традиции определяется от полуночи до пения петуха). Ночь относится к явлениям «нуминозного», вызывает священный ужас. Процесс рассказывания сказки несет исцеление; если этот процесс входит в состав сказочного сюжета, то его функция – восстановление порядка и справедливости. Рассказывание сказок упорядочивает мир – хотя сами сказки могут пугать, вызывая с помощью чувства страха ситуацию психологической инициации.

Рассказчик фольклорной сказки, как правило, недвусмысленно указывает на неистинность событий, но сам процесс рассказывания гипнотизирует слушателя, перед мысленным взором которого разворачиваются красочные картины. В сказке гипертрофированы многие черты нарратива как такового, в том числе и его завораживающие, гипнотические свойства.

В состав сказочных сюжетов нередко входит само рассказывание

³ Мелетинский Е.М. *Поэтика мифа*. М., 2006. С. 262 – 269.

⁴ См. Зенкин С. *Небожественное сакральное*. М., 2012.

⁵ Элиаде М. *Аспекты мифа*. М., 2010. С. 197.

⁶ Хейзинга Й. *Homo ludens*. М., 1992.

Театральное пограничье

сказки: примеры разнообразны – от «Тысячи и одной ночи» до сказок Афанасьева⁷. В этих случаях особенно очевидно, что сказка предполагает гипнотическое влияние на слушателя. Персонаж-рассказчик плетет словесную вязь небылицы, «убалтывает» собеседника. Персонаж-слушатель забывает о разнице между сказкой и реальностью, а иногда и вмешивается в рассказ, желая восстановить «правду» и временно теряет понимание того, что пред ним вымысел⁸.

Резкий выход рассказчика из сказочной реальности словно выводит слушателей из транса, гипноза. Это свойство проясняет распространенное сопоставление сказки со сновидением. Сон – это тоже череда сменяющих друг друга картин, убедительных для спящего, мгновенно теряющих свое очарование при пробуждении. Кроме того, сказку, гипноз и сон связывает категория мнимости, к которой имеют отношение все эти явления. Сказка изначально позиционируется рассказчиком как мир неподлинности, кажимости, видимости. Эта неподлинность не воспринимается как недостаток или намеренная подмена. Она выступает в качестве исходного условия повествования. Изображаемые ею картины появляются и исчезают с невероятной легкостью.

Конечно же, хорошо рассказать сказку дано не всякому. Для этого требовался и актерский, и литературный талант, поскольку сказки никто не запоминал слово в слово, и каждое новое воспроизведение включало себя элементы импровизации. Постепенно стали появляться сказители, для которых рассказывание историй стало образом жизни, а то и средством заработка.

Наряду со сказками из их уст стали звучать эпические произведения, которые, в отличие от сказок, сказители старались передать слово в слово. Именно так исполняли в древней Греции рапсоды поэмы Гомера – такого сказителя-певца, Иона, описывает Платон в одном из своих диалогов.

Ряд собирателей и исследователей указывают на то, что сказка не всегда имела монологическую форму; сама природа сказочного повествования указывает на его игровой характер; сказка, как отмечает Д.С. Лихачев, никогда не исполняется для себя (в отличие, скажем, от песни)⁹, в ее воспроизведении всегда участвуют две стороны – рассказчик и аудитория. Параллельно сказке-повествованию в художественной культуре существует театральная сказка, родившаяся из балаганных жанров (трудно сказать, предшествовал ли повествовательный принцип игровому или наоборот). Сказка-действие, как и миф-действие, разыгрываемые при помощи кукол или масок, присутствуют во многих архаических культурах. Деревенские сказители также нередко фактически становятся актерами, «исполняя роли» различных персонажей, дополняя повествование мимикой и движениями, неожиданно обращаясь напрямую к аудитории, веселя или пугая ее. Согласно классификации А.И. Никифорова, существует «драматическая группа» сказок, в которой содержатся «элементы театральности»¹⁰. По мнению исследователей, в Древней Руси (как, несомненно, и в других странах) сказки «входили в репертуар скорморохов»¹¹. Когда стала распространяться грамотность, времена

⁷ «Чудесная курица» // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева, М., 1985. Т. 2, № 197. С. 59.

⁸ Там же. С. 58.

⁹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 253.

¹⁰ Никифоров А.И. Сказка и сказочник. М., 2008. С. 30

¹¹ Померанцева Э.В. Писатели и сказочники. М., 1988. С. 128.

Pro memoria

DM

сказителей и рапсодов стали уходить в прошлое, устная сказка была отправлена в детскую и продолжала существовать в камерном, семейном формате – «бабушкины сказки». Тем не менее, к примеру, в русских деревнях (да и среди сельского населения многих других народов), сказители, забавляющие своими историями не только детей, но и взрослых, были не редкостью еще в начале XX века. Правда, уже тогда увлекавшаяся народным искусством интеллигенция искала по деревням таланты, а найдя, везла их в столицы. Так, Марью Кривополенову (1843–1924) литературовед Ольга Озаровская взяла с собой в Петроград и Москву, и вскоре начались многочисленные выступления пожилой женщины, пользовавшиеся у городской публики большим успехом. Художники и скульпторы черпали вдохновение в ее выступлениях, а С.Т. Коненков даже запечатлел ее облик в скульптуре «Вещая старушка»¹². По воспоминаниям фольклориста Б.М. Соколова, Кривополенова выступала перед тысячной аудиторией и действовала на нее почти что гипнотически.

Во времена нового, уже сталинской эпохи, всплеска любви к «народности» сказителей, живых носителей устной традиции также тщательно высоко ценили, возили выступать в Ленинград и Москву, и даже в родных деревнях им находилось применение: они развлекали односельчан в избах-читальнях.

Кинематограф, радио, телевидение постепенно вытесняли из структуры досуга – как городского, так и деревенского – совместные посиделки с рассказыванием историй. Устные рассказы продолжали существовать где-то на обочине

культуры, потеряв многие признаки близости с традиционным фольклором и потому не вызывая интереса ученых. Наиболее живучим оказался «жуткий» детский фольклор, бытовавший в детских летних лагерях, больницах и т.д. «Новые» виды фольклора процветали не в деревнях, а в городах, хотя и сохраняли некоторую связь с теми рассказами, которыми делились тургеневские деревенские мальчики из «Бежина луга», остававшиеся в «ночном».

Собственно говоря, XX век породил и совершенно новые формы сказительства, о которых иронично упоминает поэт и переводчик Марина Бородицкая:

*Истинно говорю вам,
ибо хочу помочь:
перечитывайте Майн Рида,
чтоб избежать расправы.
Сколько бы ни тянулась
тысяча первая ночь,
не обезглавляйте знающего
последние главы.
Пересказывайте прочитанное,
упражняйте память и речь,
подзубрите Овидия –
он так уместен на зоне!
И соседи по камере
будут вас любить и беречь
и возьмут под свое покровительство
воры в законе.*

Действительно, Лилиана Лунгина и другие мемуаристы вспоминали об умелых рассказчиках, которым хорошее знание сюжетов мировой литературы помогало выжить в лагерях сталинской эпохи. «Романы» (с ударением на «о») в устном пересказе, предназначенном для непрофессиональной аудитории, превращались в подобие сказки.

Искусство рассказывания историй, доведенное до уровня профессионального мастерства, в XX веке



Сказительница
М.Д. Кривополенова

¹² Там же.

Театральное пограничье

в ряде стран было утрачено, однако не везде: многие стремились к сохранению и возрождению национальных форм сказительства. Насколько это было важно для народной традиции, можно понять, к примеру, из слов мексиканской писательницы Клариссы Пинколы Эстес: «Я происхожу из двух древних родов сказительниц: с одной стороны – *mesemondok*, венгерские старухи, которые с одинаковой легкостью могут вести повествование хоть сидя на деревянном стуле, положив на колени пластиковую сумочку, расставив ноги и свесив юбку до земли, хоть сворачивая шею курице; с другой стороны – *cuentistas*, латиноамериканские широкобедрые старухи с тяжелой грудью, стоя рассказывающие свои сказки навзрыд в стиле *ranchera*. Оба рода рассказывают сказки просто, голосами женщин, в жизни которых были кровь и дети, хлеб и кости. Для нас сказка – лекарство, укрепляющее и исправляющее человека и общину»¹³. Попадая из традиционной среды обитания под карандаш собирателя, древние истории лишались главного – живого голоса рассказчика. Разумеется, древние формы сказительства возродить невозможно; однако, как показывает практика, можно создать новые.

По-английски слово «сказительство» звучит как «сторителлинг»; именно этим словом называются все современные формы рассказывания сказок и историй. Современные сторителлеры не похожи ни на Шехерезаду, ни на платоновского рапсода Иона, ни на русскую сказочницу Марью Кривополенову, а, может быть, похожи на них всех разом. Сегодня среди них чаще встретишь

молодого и энергичного актера, нежели седого величавого старца.

В Соединенных Штатах Америки фестивали сторителлинга проходили регулярно с 1970-х годов. В Швеции «День всех сказителей» с 1992 отмечался в день весеннего равноденствия. В конце концов, «День сказителей» превратился во «Всемирный день сторителлинга». Он празднуется на всех континентах: в северном полушарии в день весеннего равноденствия, в южном – в день осеннего.

В отличие от древности, сегодня сказители всех стран могут легко общаться между собой. Задолго до очередного «Всемирного дня сторителлинга» становится известна его тема. Так, темой первого Всемирного фестиваля, проходившего в 2004 году, стали птицы, второго – мосты, третьего – луна и так далее. Тема фестиваля, который прошел в 2014 году – «желания».

Как ни странно, возрождение сказительской традиции идет рука об руку с постмодернизмом. В самом деле, только недавно философы и литераторы заговорили о ценности истории самой по себе, независимо от ее авторства: «смерть автора», провозглашенная Роланом Бартом, обещала новую жизнь старым историям. Эстафету подхватил классик постмодернизма Умберто Эко. Он придумал проект «Спаси историю», в рамках которого современные популярные писатели пересказывали классические литературные произведения на свой лад. Такая операция была проделана с хрестоматийными «Обрученными» Алессандро Мандзони, романом, который в Италии изучают в рамках школьной программы, но считают довольно скучным.

¹³ Эстес К.П. *Бегущая с волками. М., 2006. С. 31–32.*

Сказительница
А.М. Крюкова



Pro memoria

Но, конечно же, устная история – не художественное чтение, а поведенный сказителем нарратив – это совершенно иной уровень общения автора и публики, именно в силу того, что исполнитель, который является соавтором пересказанной им истории, обречен на немедленную ответную реакцию со стороны публики. А реакция далеко не всегда может быть благоприятной. Если история окажется неинтересной, внимание аудитории мгновенно улетучится. Но если сторителлеру удастся завладеть вниманием слушателей, он будет в полной мере вознагражден. Ибо здесь все зависит не от декораций, не от световых эффектов, но только от мастерства рассказчика. Сторителлинг – жанр интерактивный: рассказчик всегда заставляет своих зрителей отвечать на вопросы, провоцирует их реакцию. А для общения с современным зрителем нужно быть сильным духом и уметь «держать удар» – отвечать на язвительные реплики, не теряясь при неожиданных вопросах и комментариях. А потому сторителлер всегда является не только артистом, но и соавтором любой истории: она рождается здесь, прямо сейчас, в живом общении с аудиторией.

До недавнего времени Россия была несколько в стороне от сторителлерского движения, однако увлечение рассказыванием историй захлестнуло и нас. Сегодня в Центре имени Мейерхольда существует «Мастерская сторителлинга»: молодые артисты рассказывают сказки и истории – чаще всего для детей. Руководит мастерской актер и режиссер Елена Новикова. Это своего рода мини-театр или пра-театр, в представлениях которого юные зрители принимают

самое непосредственное участие – такая переходная ступень от игры в детской комнате к «настоящему» театру. Представления маленькие, длятся меньше часа. Здесь с ребенком общаются на равных, без сюсюканья, отравляющего впечатление от многих детских спектаклей. Ездят артисты и на гастроли – выступают, к примеру, в книжных магазинах и различных небольших аудиториях со своим «Сказом о земноводной любви» – вариациями на тему «Царевны-Лягушки».

Что же касается Всемирного дня сторителлинга, то он, наконец, пришел и в Россию: уже состоялось два фестиваля – в театре «Сад» на территории Аптекарского огорода, что на проспекте Мира. В фестивалях принимали участие артисты московских театров и гости из-за рубежа, небольшой зал был переполнен. Одна часть программы была адресована детям, другая – взрослым. Артисты выступали с различными версиями всемирно известных сказок и знаменитых литературных произведений – к примеру, создавали свои вариации на тему «Короля Лира».

В первом фестивале сторителлинга, проходившем в 2013 году, принял участие прославленный *The Telling Theatre*, артист которого Йеспер Андерсен представил сказку «Десертник» – страшную историю о девочке и великане со счастливым финалом. Этот театр особенно знаменит своим «Беовульфом» – спектакли по древнему эпосу исполнялись в разных странах мира и были очень любимы зрителями: они, к примеру, стали частью культурной программы на Олимпийских играх в Лондоне.

Выступления сторителлеров происходят и во время различных

Театральное пограничье

фестивалей-ярмарок-праздников, к примеру, в рамках Дня Москвы. Общение артистов со зрителями дает журналистам материал для множества забавных наблюдений: «Потом актриса Татьяна Паршина рассказывает карамзинскую историю о бедной Лизе.

— История эта грустная... – предваряет она свое выступление.

— Тогда до свидания, – говорит мальчик на роликах и уезжает из зала вон».

Но не все проявляют такую черствость:

«Также очень сокрушаются над историей о Лизе старушки.

— Чего ж маме не сказала, пока он ходил! Надо было маме все рассказать! – причитает одна, но Лиза к тому моменту уже бросилась в водоем»¹⁴

Рассказанная вслух история превращает в детей любую аудиторию, и вот уже все готовы кричать хором, отвечая на провокационные вопросы рассказчика. Парадоксально, но сторителлер может заинтересовать аудиторию, в том числе и юную, минимальными средствами. Современные театральные зрелища зачастую не оставляют детям, да и взрослым, простора для фантазии. Дорогостоящие спецэффекты, помпезные декорации, световые, водные и прочие шоу – конечно же прекрасны, но отнюдь не заменяют непосредственное, личное общение артиста с аудиторией. Сказка (а любая увлекательная история – это отчасти сказка) сама по себе производит гипнотический эффект, завораживает, захватывает.

Да, рассказывание сказок – это всегда наивный театр с наивными зрителями. Но сегодня вообще время наивного зрителя. Зрителя, который совершенно не ожидает,

что в финале «Чайки» застрелится Константин Гаврилович, и жалостливо ахает, услышав в последней сцене «Трех сестер», что убили Тузенбаха. С таким зрителем не надо играть в оттенки смысла, ему нужно просто рассказывать историю. С одной стороны, это печально – налицо признаки варварства, незнание самых известных литературных текстов ужасает. С другой стороны – все не так плохо, потому что каждый актер чувствует: старые истории живут, они сохраняют свою действенность. Спасение видится в том, что человечество за тысячелетия накопило множество прекрасных историй. И, кажется, впереди у нас много зимних ночей, чтобы их рассказать и услышать.

Оказывается, для аудитории не так уж труден переход от высочайших технологий, от огромных кордебалетов к самому простому, самому бедному театру – театру одного рассказчика. К театру, который гипнотизирует не зрелищем, а возможностью сопереживания. От визуального начала – к вербальному. Казалось бы, это движение наперекор времени. Архаичное, а потому забытое искусство становится новаторским.

Сегодня сторителлинг – это не только развлечение и не только «искусство для искусства». Он используется в бизнесе и психотерапии – для того, чтобы прошлое было осмыслено, а будущее приобрело очертания. Многие психологи на полном серьезе пишут о «целительной силе историй» – вполне возможно, что сказка выполняла психотерапевтическую функцию с самых давних времен, когда люди еще не догадывались о том, что существуют психологические травмы, и тем более о том, что их нужно

¹⁴ Денисова С. Тrolли и красная тряпочка // «Русский репортер», № 37 (266), 20 сентября 2012 г.

Pro memoria

лечить. Сказку, как целебную траву, использовали интуитивно, пока не нашли серьезное, «взрослое» обоснование для ее использования. Также сказки и легенды рассказывали о моральных ценностях и социальных нормах – собственноручно говоря, их обучающая роль не изменилась, только стала более осознанной.

А бизнес? Что, казалось бы, может быть у каких-то несерьезных историй общего с бизнесом? Тем не менее, сторителлинг используется для разрешения конфликтов, для убеждения, преподнесения информации сотрудникам в запоминающейся форме, а также для привлечения клиентов и покупателей. Сторителлеры – педагоги, гиды и менеджеры уже поговаривают о том, что театр «присвоил» сторителлинг без всяких на то оснований. Вот, к примеру, шотландский сторителлер Майкл Керинс – не только театральный человек. Он актер и режиссер, но он делает сторителлинг достоянием самых различных профессий, будучи автором множества проектов по «живой» истории, то есть истории, записанной со слов очевидцев. Подходящее место для сторителлинга – не только сцена. Это библиотека, школа, офис и даже тюрьма: да, да, Керинс и его последователи рассказывают свои истории и для заключенных. Приезжая в Россию, Керинс проводит многочисленные мастер-классы: учит, к примеру, гидов придумывать легенды, которые позволят им сделать экскурсию более интересной, привлечь аудиторию к рассказыванию историй. И эти мастер-классы интересны не только артистам, но и, скажем, библиотечным и музейным методистам.

Движение любителей сторителлинга распространяется все шире, охватывает все новые страны и континенты, но говорится и пишется о нем немного. Что можно написать о том, как один человек рассказывает, а другие – слушают? Да, рассказчик плетет сеть, выстраивая повествование по законам драмы, да, слушатели заворожено слушают небылицы о принцессах и великанах – но как это подвергать анализу? Рецензенты останавливаются в недоумении. Чистое волшебство. Магия голоса, магия паузы, магия бесконечно древней истории, живущей собственной жизнью.

Как известно, не все архаические практики одинаково полезны. Архаика, проникающая в политику или экономику, может являться зловещим признаком. Но вещи, сделанные своими руками, голос без микрофона, спектакль без спецэффектов – это архаика, которая не несет с собой признаков одичания, варварства. А может быть, это даже не архаика, это экология, ведь экологический стиль может присутствовать не только в одежде. Сторителлинг – словесный аналог «хэнд-мейда» – вещей, сделанных своими руками, и, подобно им, несет особую теплоту подлинности. Вот они, вещи, которые помогут современной цивилизации, а не сотрут ее с лица земли. Вот они, слова, которые смогут заговорить смерть. Заговорить апокалипсис.

Александра ВАСИЛЬЕВА

ОБЕЗЬЯН ВЕЛИКИЙ

Алексей Ремизов – один из самых оригинальных и загадочных писателей Серебряного века, чье литературное наследие до сих пор полностью не осмыслено и не изучено. Собственную жизнь Ремизов воспринимал как недоразумение, случайность, шутку, игру, и от этого в нем все сильнее крепили любовь и стремление к игровой народной культуре, лицедейству, современному театру и драматургии.

Алексей Ремизов родился в купеческой семье в Замоскворечье, по соседству с домом Ивана Шмелева. Оба оставили прекрасные воспоминания о своем детстве и отрочестве, о Москве своего времени. Оба описывают быт купцов-фабрикантов, заводы, рабочих, монастыри и храмы, монахов и странников, семью и гимназию. Только Шмелев запомнил этот мир похожим на сказку и маленький рай на земле. Не идеализируя Москвы своего детства, он воспринимает жизнь мирно и радостно. Его «Богомолье» и «Лето Господне» пронизаны светом, несмотря на неприглядные картины быта. Чередование постов и церковных праздников, народные гуляния, ярмарки, обеды и чаепития, а главное люди – от нищих простых рабочих до отца с матерью – добрые, любящие, заботливые. Шмелеву хорошо в своем доме, в своей Москве, представляющей правильный миропорядок.

У Ремизова не так. Его мир – «перевертыш», как все или почти все в его жизни и творчестве. Первые воспоминания – кровь и боль, увиденные совсем близко. Маленьким ребенком он залез на комод, упал оттуда на железную печку и сломал нос.

Внешне Ремизов выделялся среди эпатажных, порой намеренно театрализирующих свой вид



современников. Маленького роста, вечно сгорбленный, скрюченный, кутающийся в пледы и халаты, с всклокоченными, стоящими

А. Ремизов.
Париж. 1950-е г.г.

дыбом волосами, вздернутым носом-кнопочкой и острыми глазками, глядящими из-под огромных очков с двойными стеклами, он походил то ли на лешего, то ли на домового, а временами – и на гоголевского черта. Неудивительно, что в литературу Ремизов входит как стилизатор славянского фольклора и христианских текстов, а книги «Посолонь» и «Лимонарь» приносят ему известность в обход сочинений реалистического толка. И вот уже со всех концов России Ремизову шлют письма благодарные читатели, а с письмами – игрушки, образки, картинки, статуэтки всякой нечисти: постепенно ими заставляется письменный стол и добрая половина квартиры. Обычный с виду быт сочетает сон и явь, игру и реальность, подчиняясь образу Ремизова-писателя в литературе и Ремизова-чудака в жизни.

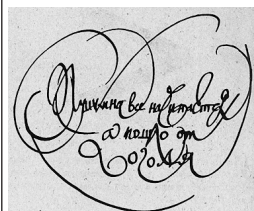
На уроках рисования в гимназии учитель пенял ему, что негоже рисовать чудовищ вместо природы, а он искренне не понимал и огорчался: разве бывает другая реальность? С первых лет жизни слова «чудовище», «чудной» и «чудный» становятся для него родными и звучат как музыка, заполняющая собой окружающий мир. Впоследствии он почувствует себя одним из таких «чудовищ», во всяком случае, окажется с ним «на дружеской ноге». Впервые увидев картины Босха и Брейгеля, Ремизов несколько не удивится. А позже вспомнит, что «почувствовал какой-то сладкий вкус, как от мороженого, и легкость – дышать легко, как на Океане, или так еще: как в знакомой обстановке»¹. Все уродливое и пугающее, что другие открывали для себя в средневековых хрониках, сказках Гофмана



или в фантазмагорических образах Гоголя, было ему близким, понятным, «своим». Желание символистов проникнуть за грани видимого бытия, погрузиться в недоступную простому глазу действительность Ремизову дались от рождения как возможность видеть «испредметное» своими «подстриженными глазами».

На уроке географии однажды открылось, что Ремизов близорук и что его зрение составляет минус одиннадцать. Как он до тех пор не убил и не попал под извозчика – никто не понимал. Юноша впервые надел очки и увидел мир таким, каким его воспринимали другие – с прямыми линиями и четкими формами, жестким и ограниченным по устройству. Осознание

А. Ремизов.
Портрет работы
Ю. Анненкова. 1920



А. Ремизов. Образец
каллиграфии

¹ Ремизов А.М. Собр. соч. в 10-ти тт. М., 2000. Т. 8. С. 50.

неотвратимой действительности его потрясло, он проникся чувством утраты своего прекрасного и неповторимого мира, где «дымящиеся рыбы хвосты и гигантские плавники, рогатые и крылатые»², карлики и крючковые носы, морозные узоры, переходящие с ним из реальности в сновидения, наполняли душу радостью и благолепием. Сны как иная реальность, пограничное состояние между мирами станут впоследствии для Ремизова важной категорией его жизни и творчества.

«Как океан объемлет шар земной, / Земная жизнь кругом объята снами... / Настанет ночь – и звучными волнами / Стихия бьет о берег свой»³ – писал в 1829 году предвестник поэзии символизма Ф.И. Тютчев. Ремизов, как никто другой, почувствовал, угадал всю важность сновидений и попытался воплотить их в своих произведениях. В Санкт-Петербурге, на Таврической улице, в комнате Ремизова стоял диван, перевернутый сознанием едва ли ни в алтарь. Ремизов посреди светлого дня опускался на ложе, чтобы увидеть сон и записывал один, другой, третий – все подряд, переводя увиденное в повести и рассказы. Получается целый сборник – «Мартын Задека. Сонник».

Мать Алексея Ремизова в молодости участвовала в Богородском кружке нигилистов, ее интерес к политической жизни, видимо, передался и сыну. Будучи студентом Московского университета, Ремизов активно изучает марксистские идеи, посещает различные кружки и даже привозит из путешествия в Вену и Ниццу пухлый чемодан запрещенной литературы. Однако увлечение заканчивается

для него печально: в 1897 году 19-летнего студента арестовывают во время студенческой демонстрации в память о событиях на Ходынском поле. Следует ссылка. Сначала на два года в Пензу, потом на пять лет в Вологду и Усть-Сысольск. Ссылный период – один из важнейших в становлении Ремизова как мыслителя и писателя.

В Пензе происходит судьбоносное для развития театрального искусства XX века знакомство между Алексеем Ремизовым и артистом пензенского Народного театра Всеволодом Мейерхольдом. Влияние Ремизова на Мейерхольда огромно: с одной стороны, он знакомит будущего театрального бунтаря с революционными марксистскими идеями и запрещенной литературой, с другой – с новой драматургией Ибсена, Пшибышевского, Гауптмана, Метерлинка, Гофманстала. Мейерхольд буквально заболевает и тем, и другим.

Вспоминая о своих мечтах стать актером, Ремизов, винится в том, что выйдя раз на сцену без очков, сослепу полез на нарисованный буфет, повалил декорации и бегством спасся от разгневанных коллег. С тех пор на сцену – ни ногой. Однако любовь к театру осталась. Спустя семь лет после фиаско в Пензе напишет Ремизов первую пьесу в четыре действия и сделает несколько небольших набросков и отдельных картин на будущее. Пока же он внимательно изучает чужие произведения, пробует, прикидывает, ищет свой голос в литературе.

Ссылка не обернулась для Ремизова трагедией, но многому научила. Неслучайно в рассуждениях о природе творчества Достоевского

² Там же. С. 55.

³ Тютчев Ф.И. Стихотворения. М., 1986. С. 82.

В. Мейерхольд у окошка комнаты, в которой квартировал А. Ремизов в Пензе. 1898



он особо отметит несостоявшуюся казнь писателя, замененную на каторгу, и почувствует с автором «Бесов» душевное сродство: «Тот, кто стоял на пороге смерти – неминучей, “наверно”, вернувшись к жизни, какими глазами он смотрит или – каким кажется его обрезанным глазам наш серенький мир <...>. И все движения изменились, и то, что за год – минута, а “сейчас” – как вихрь»⁴.

Историю Достоевского Ремизов невольно примеривал на себя. Образ человека, оказавшегося на пороге смерти, входит в его творчество как главное ощущение жизни, во многом объясняющие Ремизову самого себя и свое видение мира. Поверх фантастически-сказочного, чертячьего гоголевского начала в его творчестве прорывается реалистическое, больное и истерзанное. Достоевское. И вот уже готовы «Пруд», «Часы», «Пятая язва», «Крестовые сестры», «Плачущая канава», на страницах которых Ремизов ведет постоянный диалог с Достоевским, наследуя ему и продвигаясь дальше него. Он пытается совместить гоголевский ад, собравший весь смрад человеческой низости и пошлости, с духоподъемными откровениями Достоевского. Выстраивает вертикаль между землей и небом, грехопадением и всепрощением, «низом» и «верхом» – двумя крайностями человеческого бытия, двумя полюсами, «обнимающими» собой его собственный творческий мир.

В пензенской ссылке Ремизова арестовывают повторно за участие в агитации рабочих и организацию революционных кружков, и по этапу отправляют в Вологду, затем в – Усть-Сысольск. В воспоминаниях



ссылки называет Вологду северными Афинами: рядом с ним оказываются Н.А. Бердяев, А.А. Богданов, А.В. Луначарский, Б.В. Савинков, П.Е. Щеголев, А.В. Амфитеатров, в чьем кругу молодой литератор растет и меняется. Через общение с ссылками «афинянами» Ремизов открывает для себя новые имена и идеи, проходит свои университеты.

Политика перестает занимать его мысли, общение с «крайними» революционерами и, прежде всего, с проповедующим террор и анархию Борисом Савинковым, «высвобождают» еще недавно бившую ключом революционную энергию для другого – не разрушительного, но созидательного. Ремизов сознательно покидает подпольно-революционный мир и уводит с собой молодую девушку, вторую Софью

А. Ремизов.
Усть-Сысольск. 1901

⁴ Ремизов А.М. Собр. соч. в 10-ти тт. М., 2002. Т. 7. С. 326–327.

Страницы истории

Перовскую, на которую возлагались большие надежды и которую готовили к радикальной деятельности. Имя девушки – Серафима Павловна Довгелло, она становится женой Ремизова, его верным другом и помощником на всю оставшуюся жизнь.

Общество постепенно отворачивается от «уклонистов» и подвергает полной изоляции. Вот тогда, в уединении, отказавшийся от прежних идеалов Ремизов впервые обращается к апокрифам. Многотомные труды А.Н. Веселовского («Разыскания в области русского духовного стиха» – богатейшее собрание славянских обрядов, традиций, песней, заговоров, а также «отреченных» книг) помогают обрести новую почву под ногами. Исследователь творчества Ремизова А.М. Грачева справедливо указывает на то, что запрещенные политические тексты писатель поменял на осужденные церковью тексты и тем самым нашел альтернативу, годную для применения в литературном творчестве. Интерес ко всему тайному, запретному, существующему не благодаря, а вопреки, движет Ремизовым отныне и навсегда. При этом до последних дней писатель чувствует себя отреченным в русской литературе. Непривычное и непонятное в манере его письма и его образах до сегодняшнего дня вызывает недоумение и отторжение у многих читателей.

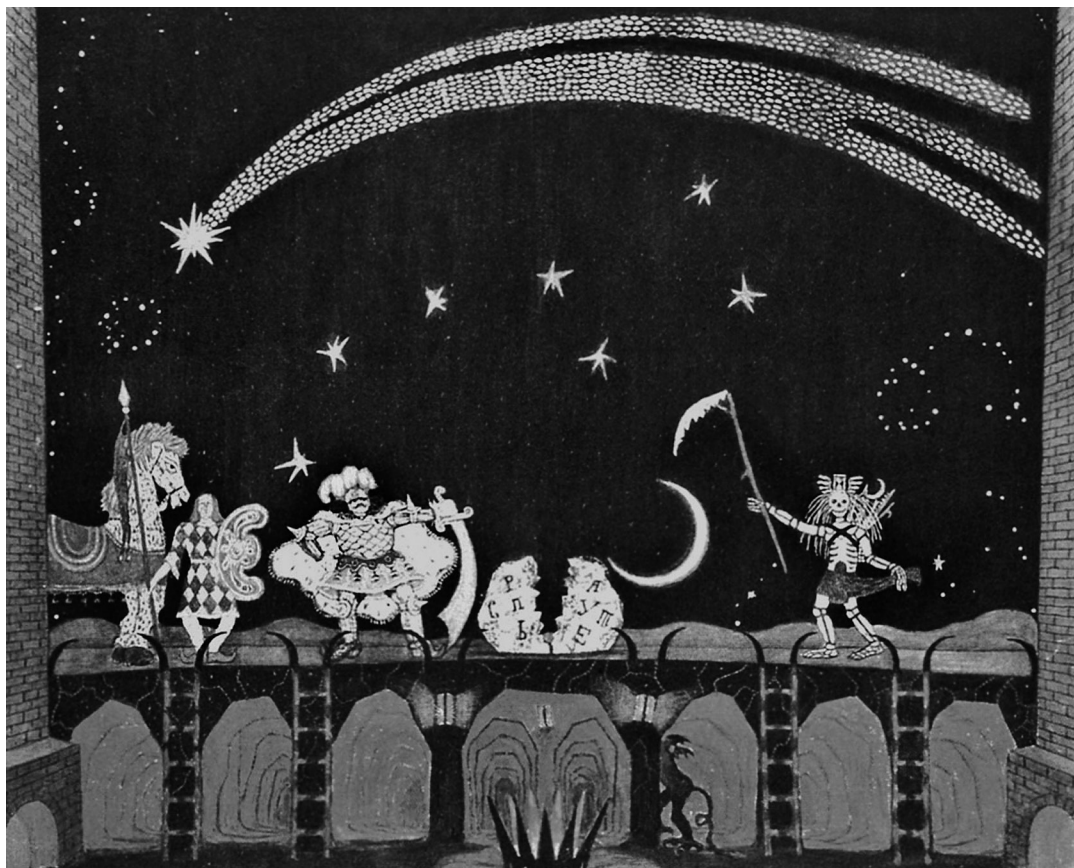
В ссылке Ремизов начинает писать первые рассказы и входит в литературу – пока робко и неуверенно. До 1905 года по отношению к нему действует запрет на проживание в столицах, и два года он вместе с женой проводит в Одессе и Херсоне, где судьба снова сводит его с Мейерхольдом – уже самостоятельным режиссером,

добровольно покинувшим МХТ, чтобы заняться самостоятельным творчеством. Взгляды Ремизова и Мейерхольда во многом совпадают. Ремизов становится ведущим репертуарной частью в возглавляемом Мейерхольдом Товариществе новой драмы: он не только предлагает пьесы, но и разрабатывает концепции для нового театра. В местных, а потом в петербургских газетах появляются статьи, в которых Ремизов публикует манифесты зарождающегося театра символизма.

В 1905 году Станиславский приглашает Мейерхольда в Студию на Поварской, а Ремизов остается его литературным сотрудником. В Москве он сходится с Брюсовым – главным идеологом условного театра и разделяет брюсовскую идею театра-мистерии. Сам идеолог в восторге от ремизовской формулы «театр-обедня».

Ремизов предлагает для постановок в студии пьесы Метерлинка и Гауптмана. Но студия существует недолго, и Мейерхольд, отказавшись от предложенного возвращения в МХТ, отправляется экспериментировать в Петербург. Туда же вместе с семьей переезжает и Ремизов, которого принимают в круг писателей-символистов. На «средах» Вячеслава Иванова он читает свои произведения, активно печатается.

Наконец, в Петербурге рождается удивительная затея, к которой причастны многие окружающие Ремизова люди – Обезьянья Великая и Вольная Палата – общество со своими конституцией и манифестом, чьим канцеляристом назначил себя Алексей Ремизов. «Обезвелволпал – обезьянья-великая-и-вольная-палата – есть общество



тайное – происхождение – темное, цели и намерения – неисповедимые, средств – никаких. Царь обезьяний – Асыка-Валахтантарарахтарандаруфа-Асыка-Первый-Обезьян-Великий: о нем никто ничего не знает, и его никто никогда не видел⁵ – читаем в первых строках Конституции Обезвелволпала. Членами этого игрового, по сути, общества становятся А.А. Блок, Н.С. Гумилев, Ф.К. Сологуб, Л.И. Шестов, Андрей Белый, Н.А. Бердяев, В.В. Розанов, Е.И. Замятин, Максим Горький, А.А. Ахматова – список далеко не полный.

Обезвелволпал просуществовал до смерти Ремизова за границей в 1954 году – почти полвека. То была

не просто игра, но идея, органично вошедшая в жизнь членов общества, имевшая фактическую и нравственную основу, и при всей причудливости формы получившая конкретное жизненное наполнение. Обезьяньи знаки бережно хранились всеми членами общества и, в конечном счете, стали историческим памятником их жизни и связанными с ней событиями. Важно, что в подобной театрализации были заложены не абстрактные и чужеродные понятия и смыслы, – через нее решались насущные вопросы действительности.

Тогда же, в Петербурге, Ремизов начинает заниматься драматургией,

М. Добужинский. Эскиз декорации пролога к «Бесовскому действию» А. Ремизова. Драматический Театр В.Ф. Комиссаржевской. 1907

⁵ Ремизов А.М. Собр. соч. в 10-ти тт.. М., 2000. Т. 5. С. 207.

доля которой в общем объеме ремизовского наследия невелико – всего четыре пьесы и одно либретто к непоставленному балету «Алалей и Лейла». Написанное в 1906 году «Бесовское действо» открывает трилогию, позже названную автором «Русальные действа». Русалиями на Руси именовали языческий весенний праздник, длившийся неделю. После Крещения Руси он совпал с неделей перед Троицей⁶. Ремизов пояснял: «Русалия – плясовое музыкальное действо. Коновод – Алазион, князь бесовский, демон радости и удовольствия, церкви соблазн, христианской душе пагуба. <...> И всюду, где его морда покажется, там хохот, песни и пляска»⁷. Русалия – «песня-пляска-музыка», а носители ее – «веселые люди» скоморохи. Так все и началось с «Бесовского действа», в противоборстве и соединении церковной и народной культуры. Центром действия стал балаган.

Фабула пьесы «Бесовское действо» довольно проста и строится по классическим, еще античным канонам – пролог, три основных акта и эпилог. Ремизов рассказывает о некоем Подвижнике, кто в юности был оруженосцем своего господина, Живота, и вел распутный образ жизни. Но когда Подвижник стал свидетелем страшной кончины своего господина, то был так потрясен, что, бросив все, отправился в монастырь на вечное затворничество. По ходу пьесы изображаются искушения, коим подвергается Подвижник со стороны мелких бесов и всякой нечисти, подвластной Дьяволу. Однако козни не достигают цели, Подвижник спасается на небесах, и наступает «в аду тоска». Сюжет напоминает типичное житие святого, в юности предававшегося развратной жизни, пережившего

духовное потрясение и через искупление грехов получившего у Господа прощение и спасение.

В чистом виде такое житие нигде не встречается, это вымысел, в котором Ремизов соединяет привычные для подобной литературы элементы, создает некую универсальную модель. Назвать сюжет оригинальным тоже нельзя. Здесь используются различные традиции, разные источники, взятые не только из христианства, но и из славянского язычества, а также из западно-европейской средневековой культуры. При этом важно, что оригинальные литературные тексты не противоречат действенному, игровому статусу пьесы.

В прологе, или «интермедии» участвуют три персонажа – важный господин и богач Живот, молодой человек – его Слуга, и Смерть. Сцена следует старинному канону, по которому диалог пары «реальных» людей с аллегорической фигурой служит завязкой и катализатором дальнейшего действия (подобный прием, напомним, использовался и школьным театром XV – XVIII вв.). В интермедии Живот, Слуга и Смерть – персонажи не одушевленные, а аллегорические.

Западно-европейская школьная драма вменяла себе в задачи поучение и нравственное воспитание зрителей, развитие ораторского искусства у исполнителей. Разыгрывались притчи, жития, мифологические и исторические сюжеты, где актеры говорили и двигались по определенной схеме, где каждый жест и каждая поза носили символический характер и трактовались определенным образом. Подобный подход (манеру игры) и стремится реконструировать Ремизов в прологе «Бесовского

⁶ Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха: Генварские русалии и готские игры в Византии. СПб., 1889. С. 260–262.

⁷ Ремизов А.М. Собр. соч. в 10-ти тт. М., 2003. Т. 10. С. 237.

Pro memoria

действия». Ему, разумеется, важно, не формально следовать древним традициям, уходящим своими корнями в античность, а стилизовать их через внешнюю схожесть фабулы. Например, в пьесе Еврипида «Ипполит» завязкой служит отказ героя признать над собой власть богини любви Афродиты: он отдает предпочтение богине охоты Артемиде. Смерть в «Бесовском действе» является античным «богом из машины», и наподобие Афродиты, Зевса и Гермеса из пьес древнегреческих трагиков вмешивается в судьбу человека, насильно лишая его жизни. В то же время власть ее не безгранична, и, одолев того, кто носит имя Живот, она бессильна перед Слугой, который вопреки ее намерениям становится монахом или Подвижником. За искушениями Подвижника прячется желание Смерти вернуть себе то, что и так ей почти принадлежало: ведь Слуга старательно учился у своего господина пьянству, разврату и расточительству. Действенная ситуация похожа на финал того же «Ипполита», где Афродита добивается физической смерти героя, тогда как внутренне он остается чист и невиновен.

Почти в одно время с «Бесовским действием» Блок пишет «Балаганчик», Леонид Андреев – «Царь Голод», и оба используют схожие аллегорические приемы. В «Балаганчике» мистики ждут прибытия Смерти, которая оказывается Коломбиной, невестой Пьеро, а может быть и картонной куклой. Написанная чуть позже (1908 г.) пьеса «Царь Голод» так же начинается с пролога, действие происходит на верхушке старинной соборной колокольни: «На площадке колокольни находятся

трое: Царь Голод, Смерть и старое Время-Звонарь»⁸ – все те же аллегорические фигуры, чей внешний облик рисуется схематично и за чьими репликами скрыты символы и тайные значения. Интересно, что практически синхронно три разных автора, не сговариваясь, используют один и тот же прием, заимствованный из школьной драмы. Русский символизм начала XX века близко соприкасается с мистическим символизмом средневековья, о чем писал в своих статьях Вячеслав Иванов. Особенно четко проступают три направления драматургии символизма. Первое и самое крупное – с опорой на античную культуру и традиции древнегреческого театра (пьесы И.Ф. Анненского, В.Я. Брюсова, Д.С. Мережковского, В.И. Иванова, Ф.К. Сологуба), основанное на философии В.С. Соловьева. Второе направление связано с заимствованием западно-европейских традиций: от средневековых мираклей и моралите – через школьную драму – к символизму XX века. Главным его поборником и едва ли ни единственным представителем – Александр Блок со своей «Трилогией вочеловечения», «Песней судьбы» и «Розой и Крестом». Ремизов же идет другим – третьим путем: путем обращения к национальной славянской культуре, старается переработать и приспособить к русской истории (с ее традициями, обычаями, и обрядами) античные каноны и культуру европейского христианства.

Из литературных источников, послуживших опорой Ремизову при написании «Бесовского действия», можно назвать «Битву, или прение Живота со Смертью», бытующую в европейских средневековых хрониках, в изображениях

⁸ Андреев Л.Н. *Драматические произведения в 2-х тт.* Л., 1989. Т. 1. С. 232.

на гравюрах. В конце XV века на Руси появился перевод одного из немецких диалогов жизни со смертью. Текст, напечатанный в Германии, был привезен в Московию любекским типографом Бартоломеем Готаном. «Прение живота со смертью» в XVI веке стало одним из популярнейших произведений. В дальнейшем оно неоднократно подвергалось переработкам и изменениям.

Ремизов увлекался культурой Германии с раннего детства, в совершенстве владел немецким языком, прекрасно знал многие тексты и их переводы. Первыми немецкими авторами, прочитанными в десятилетнем возрасте, стали Людвик Тик и Теодор Амадей Гофман. Не менее сильно повлиял на него и французский романтизм, в котором Вячеслав Иванов усматривал предтечу русского символизма. Только если романтизму изначально присущ пессимизм как реакция на невозможность преодоления разрыва между художником и его же идеалом, то символизм, несмотря на отсутствие идеала, дает больше поводов для оптимизма. Сам поэт своей творческой волей может создать идеал, призвать его с небес на землю. Раздвоенное сознание романтиков не могло добиться компромисса и часто подводило художника к роковой черте. Символистов же сознание несовершенства мира мучило, но не убивало.

Художник-символист по сути и призванию своему соборен. Он рожден не для отъединения, а для слияния с другими. Он не одинок, но напротив, окружен толпой и ведет ее за собой. Если он погибает, то торжественной, героической гибелью, необходимой для спасения многих. Поэт-романтик

решает свои собственные, интимные проблемы, поэт-символист – общественные. Его, символиста, последней песней будет не плач, не одинокое песнопение, а торжественный гимн, победный клич, подхваченный хором.

Слова Новалиса: «Поэзия есть воистину абсолютно Реальное, чем поэтичнее, тем истинней»⁹, – стали духовными заветами Соловьеву, Мережковскому, Брюсову, Блоку, Ремизову. Отношение Новалиса к христианству как к чему-то единому и неделимому вкупе с точечной критикой протестантизма и католицизма становится предпосылкой к более поздним размышлениям о христианском единстве Владимира Соловьева. Для Александра Блока поэзия во многом есть тайна, земному он предает образ неземного. Вячеслав Иванов пишет о предназначении поэта-символиста как некоего провидца, который должен подняться в мир горний, постигнуть там открывшуюся ему тайну и привнести ее в мир дольний уже словами собственных произведений, доступных пониманию простых умов. К тому же стремились йенские романтики – Шлегель, Новалис, Тик.

Еще один источник Ремизова при создании «Бесовского действия» – «Духовный стих об Аника-воине». Аника-воин – один из популярнейших персонажей на Руси – встречается во многих народных сказаниях, как письменных, так и устных. Вышел Аника из уже известного «Прения», а имя свое получил от эпитета *aniketos* – «непобедимый», присущего герою византийского эпоса богатырю Дигенису Акриту. Известно, что существовал греческий оригинал эпоса, до наших дней не дошедший.

⁹ Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саусе. СПб., 1995. С. 145

Pro memoria

Изначально может показаться, что Ремизов перестроил эпический текст в драматическое произведение, мало что прибавив от себя. В репликах персонажей используются прямые цитаты, полностью повторяется их внешнее описание, незаметны отступления от корневого сюжета. Но уже в прологе Ремизов вводит двух демонов – Аратыря и Тимелиха, которые далее становятся основными действующими лицами и которых нет ни в одном из древних источников. Поскольку Аратырь денно и ночью пребывал с Животом и исчислял в записях его грехи, между ним и Подвижником – бывшим оруженосцем Живота прослеживается связь. Последнего демон неоднократно видел в качестве приспешника своего развратного господина. Аратырь знает обо всех грешных поступках Подвижника в юности – тем обиднее терять его как добычу, неожиданно ускользающую за монастырскую ограду.

Появление демонов оживляет, «очеловечивает» пьесу, благодаря им текст наполняется естественными интонациями. Демоны острят, дурачатся и балагурят. Балаганные шуты, они, с одной стороны, выступают обитателями ада, с другой – обывателями, чиновниками, объявляющимися на Земле как на службе в департаменте. Так, через бытование и игру Ремизов постепенно отстраняется от канонических оригиналов и устанавливает с ними временную переключку.

Самым любимым писателем Ремизова был Н.В. Гоголь. В «Бесовском действе» особенно наглядна связь двух авторов: смешение мира нечисти с миром человеческим. Как и у Гоголя, черти Ремизова страшны и смешны одновременно.

Они и дьяволы, и комические неудачники. Подобно черту из «Ночи перед Рождеством», попавшему на унижительную службу к Вакуле и потерявшему свои демонические качества, Аратырь и Тимелих то и дело совершают глупые ошибки, просчитываются, что приводит их к полному краху.

Демоны из плоских, «иконографичных» образов становятся выпуклыми и живыми – как из плоти и крови. Пьеса обретает современное звучание, за масками персонажей проступают черты реальных людей, разыгрывающих некую «комедь» перед достопочтенной публикой. Намеченный прием Ремизов последовательно развивает, добываясь актуальности звучания «Бесовского действия».

Наиболее важным и значимым временем российской истории был для Ремизова период правления царя Алексея Михайловича. Писатель ощущал сродство и духовную близость с выдающимся монархом, с которым у них совпали даже имена-отчества. Помимо схожести имен и характеров, обеих объединяла любовь к каллиграфии. Так, государь проявлял большой интерес к разным системам тайнописи. Вновь разработанные шифры использовались при нем в дипломатической практике. В приказе Тайных дел хранились прописки египетских иероглифов, выполненных по известным на то время книгам.

Ремизов увлекся каллиграфией еще в детстве, наравне с любовью к рисованию. Он знал всевозможные виды древних шрифтов от самых простых до изысканнейших, разработанных в далекие века. Любимым же веком для Ремизова оставался XVII.

Ремизов не случайно тянется к эпохе Алексея Михайловича, он прекрасно чувствует ее двойственную природу, обращается к доступным народным формам, пытается примирить полюсные начала, причудливо соединяя в «Бесовском действе» народный театр и христианскую мистерию. Очевидно, что своими пьесами Ремизов стремится направить драматургию и театр в исконное русло. Он не принимает реального хода истории русского театра, полагая, что многое ему было навязано искусственно, привнесено – как реформами Петра I – с Запада. На сцене насаждались чуждые отечественной культуре сюжеты, образы, иная философия, заимствованные нравственные понятия. Вся история русского театра, по сути, движется через освоение западных канонов – от полного подражательства к созданию подлинно национальной культуры.

Для Ремизова важно воскресить, восстановить забытые, сломанные традиции древней Руси, показать их связь и с христианством – через мистерию, и с прочно укорененным язычеством – через балаган. Речь при этом идет исключительно о русском балагане, а не западно-европейском, выведенном в «Балаганчике» Блока. Последний рекрутирует своих персонажей – Пьеро, Арлекина, Коломбину – из итальянской площадной традиции, чуждой, с точки зрения Ремизова, традиции отечественной. Ремизовский Балаган принадлежит Петрушке и скоморохам, а его актеры после очередной ярмарки идут окунаться в ближайший водоем, дабы смыть с себя грех лицедейства. Ремизов намеренно соединяет церковный и народный театры, и, в отличие от Анненского, Иванова

и Мережковского, глядится в родное прошлое, используя сюжеты из славянской, а не римской или греческой мифологии, опирается на христианские тексты и апокрифы. Современники чтут петровские традиции, тогда как Ремизов решительно идет против течения. Меняет акценты, дабы отделить русскую народную культуру от почитаемой другими европейской.

Посему действующими лицами в «Бесовском действе» становятся Подвижник (он же бывший Оруженосец Живота), два демона (Аратырь и Тимелих), Страстный брат Евстратий, Привратник Арефа, Странник, Грешная Дева (она же маска Турица), маски Тура, Медведя, Кобылки, Волка, а так же три черта из ада. Время действия – с вечера Прощеного воскресенья до Светлого Христова Воскресения, то есть полный период Великого поста. Два места действия – у пещеры и ограды монастыря, а затем в аду.

Еще до начала работы над пьесой Ремизов подробно изучает Киево-Печерский патерик, где собраны рассказы об основании Киево-Печерской Лавры и жития его первых основателей. Самые ранние из них относятся к XIII в. – периоду, когда на Руси, принявшей христианство, по-прежнему сильно язычество, и в сознании людей два разных верования своеобразно соединяются.

В «Бесовском действе» две основные темы: затворничество Подвижника, его противостояние напастям от Аратыря, Тимелиха и их помощников, и борьба Подвижника с плотскими искушениями, олицетворяемыми Грешной Девой. Сюжетную основу Ремизов берет из двух глав патерика – двадцать девятой и тридцатой,

Pro memoria

связанных меж собой по смыслу и вытекающих одна из другой. Первая повествует о преподобном Моисее Угрине, жившем в XI веке и ставшем свидетелем убийства святых Бориса и Глеба. Сам Угрин остался жив, но попал в плен к жестокой вдове польского князя.

В «Бесовском действе» в монастырь приходит некто Страстный брат Евстратий, мучимый плотскими вожделениями: «Я – страстный брат Евстратий, погибаю: измучен блудной страстью»¹⁰. (Имя Евстратий взято из Киево-Печерского патерика у святого Евстратия-постника, с юных лет и до смерти предававшегося великому воздержанию, чего нельзя сказать о персонаже Ремизова.) Второе действие начинается с рассказа Привратника (Слово о Моисее Угрине) и указания на пещеру Подвижника, где погребен Преподобный.

В Слове о Моисее Угрине жестокая вдова погибает от рук убийц, так и не раскаявшись. В «Бесовском действе» Грешная Дева осознает свое падение, кается и становится праведницей. Что возвращает нас к евангельскому сюжету о раскаявшейся грешнице Марии Магдалине, оказавшейся самой верной ученицей Иисуса Христа. Налицо и сходство с историей о преподобной Марии Египетской, которая, будучи блудницей, не смогла войти в храм и поклониться Гробу Господню, как не смогла этого сделать Грешная Дева.

Последняя часть пьесы связана с затворничеством Подвижника и попытками бесов выгнать его из пещеры. Ремизов снова использует Слово о многотерпеливом Иоанне Затворнике, который, искушаемый

плотскими желаниями, тридцать лет провел в пещере подле мощей преподобного Моисея Угриня.

Демоны посылают на Подвижника мышей и червей, палят огнем и пробирают морозом. Когда ничего не помогает, они отправляют к нему ветхозаветного Змия, чтобы тот его поглотил.

Но происходит чудо – Грешная Дева кричит: «Да воскреснет Бог – и расточатся врази его...» Молния поражает Змия – Подвижник спасается. Звонят колокола, наступает Светлое Христово Воскресение, и судьбы Подвижника и Грешной Девы пересекаются. Последняя грешница становится первой праведницей, бывший оруженосец Живота – Святым Подвижником.

В пасхальную ночь Змию надлежит отпускать души грешников на свободу, отчего он чахнет и тоскует. В аду остаются только первый предатель и первый палач – Иуда и Ирод. У Ремизова образ Иуды дается упоминанием из канонического Евангельского текста – никакой новизны трактовки нет. Зато в следующей пьесе («Трагедия о Иуде») он становится не только главным, но и полностью переосмыляется. Грешник становится страдальцем. То же случится и с Асыкой – царем обезьяньим, чьи черты в «Трагедии об Иуде» отталкивают и вызывают неприязнь. В последующем Ремизов придаст обезьянам облик благородных и страдающих от руки жестокого человека существ. Само понятие об обезьяне у писателя трансформируется полярно.

Мистериальность «Бесовского действия» зиждется на христианском каноническом тексте и духовном стихе, содержательно

¹⁰ Ремизов А.М. Сочинения в 8-ми тт. СПб., 1910. Т. 8. С. 35.

Страницы истории

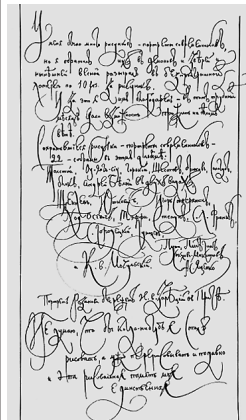
наполняющих пьесу. Тогда как ее внешняя форма и изобразительные приемы принадлежат к масочной, народной, балаганной культуре. Срабатывает контраст формы и содержания, столь любимый Ремизовым не только в творчестве, но и вне его – в обычной жизни. Жесткая полярность (совмещение несовместимого, заключение небесно-духовного в низменно-плотское и пр.) начинает определять творческий метод Ремизова, становится принципом его художественного мировидения. Кажется, что и сама «негероическая» внешность писателя уже выступает противоположностью его тонкой, болезненной и порывистой душе.

Среди персонажей «Бесовского действия» особо выделяются маски Тура, Турицы, Медведя, Кобылки и Волка – типичные для русского народного площадного театра. Животные всегда были персонажами ряжений при различных обрядах и игрищах у славянских народов. В «Бесовском действии» Тур и Турица – первобытные рогатые звери (упрощенно – любой рогатый персонаж: бык, коза, корова); Кобылка – лошадь или конь; Медведь – с языческих времен священное животное у славян – родственник, а иногда и прародитель человека. Медведь отвечал за плодородие, здоровье и благополучие человеческого рода, отчего его издревле окружали почетом и уважением. Образ медведя укрепился в русском фольклоре, сказках, преданиях и игрищах, что привело к рождению популярного на протяжении многих столетий игрового жанра – медвежьей потехи, устраиваемой бродячими артистами. Чаще всего разыгрывались

бытовые сценки, где дрессированный медведь изображал человека, а артист переодевался «козой» и подражал манерам животного. Такие сценки можно было увидеть на ярмарочных гуляниях в провинциальных городах России, в окрестностях Москвы и Санкт-Петербурга вплоть до начала XX века. Ремизов берет узнаваемый сюжет о медведе и хозяине-поводыре и вводит в пьесу маски Медведя, Тура и Турицы (Тур и Медведь борются за право обладания Турицей). Они появляются на сцене одновременно с Подвижником.

Театрализацию Ремизов усиливает с помощью приема «спектакль в спектакле», устраивая неоднократные переодевания и смену ролей. Он намеренно следует принципам условного театра своего соратника Мейерхольда: обнажает механизм театральной сцены, делая его предельно ясным и понятным для зрителя, намеренно ломает «четвертую стену», сводя на нет дистанцию с залом, вовлекает публику в действие. Так, совершенно неожиданно перед появлением Подвижника и иноков после озаренных слов Страстного брата: «Отец многострадальный! Кромешный ад... ты дай пресветлый рай» раздается Голос из публики: «Поправьте хвост!»¹¹. В блоковском «Балаганчике» Автор также вылезает из-за кулис с обращением к зрителям и чья-то рука утаскивает его за кулисы.

В обеих пьесах происходит постоянное снижение пафоса через обыденное и бытовое. Намеренно ломается мир классической по форме пьесы. Голос из зала у Ремизова выполняет ту же роль, что и lamentации Автора у Блока. Зрителям надлежит помнить, что



А. Ремизов.
Образец каллиграфии

¹¹ Там же. С. 39.

перед ними актеры, надевшие костюмы иноков и чертей, и что театральным вымысел не имеет ничего общего с реальной жизнью и историей.

Поэтому Аратырь и Тимелих – это два Арлекина. Они – катализаторы действия, неугомонные выдумщики и авантюристы, и им не откажешь в своеобразном обаянии.

Второе – центральное – действие превращено Ремизовым в представление, которые демоны разыгрывают перед Подвижником: якобы к нему приходят ангелы и некто Главный, коему следует поклониться. Аратырь выступает в роли Гамлета, натаскивающего актеров на правильную игру. Ситуацию с представлением Ремизов доводит почти до абсурда. Демоны произносят текст вместе с ремарками: «Подвижник, мы ангелы. Пауза. Делают жест. А, вон идет к тебе Главный. Улыбаются. Торжественно. Поди и поклонись ему. С веселой миной. Одновременно»¹². Помимо «ангелов» в бесовском действе участвуют чудаки и маски животных. И, конечно, сам Главный – тот, кто и провалит всю затею (это понятно заранее, ибо, по автору, вид его «до невозможности глуп»). В первый момент «ангелам» удается заставить Подвижника выйти из ямы и подойти к Главному, но неожиданно Подвижник открывает обман и призывает на помощь Господа. Черти, которых старательно наряжали и маскировали в аду, проваливаются в преисподнюю. Начинается бесовское действо: все кружатся, водят хороводы, кувыркаются, поют хором страшных голосов, дают друг друга и облепляют пещеру, пока под занавес не появляется Смерть.



Post factum в третьем действии выяснится: кривые куриные лапы Главного забыли замаскировать, и после их лицезрения любой обнаружит, что он – не святой, а самозванец.

«Бесовское действо» – наиболее действенный, динамичный и приспособленный к сценической постановке текст Ремизова. В драматургии много комического, сатирического, характеры раскрываются не через описания, а через действие, выражающее сложный внутренний мир персонажей. Поставлена пьеса была лишь однажды – в Драматическом театре

Ф. Комиссаржевский

¹² Там же. С. 58.

В.Ф. Комиссаржевской в 1907 году. Режиссером спектакля изначально должен был стать Мейерхольд, но он покинул Театр на Офицерской раньше, и постановкой занялся Ф.Ф. Комиссаржевский, декорации писал Мстислав Добужинский. Спектакль продержался в репертуаре недолго, слишком странным и экзотичным вышло зрелище. Устроить народный балаганный театр в пространстве сцены-коробки с отгороженным зрительным залом оказалось практически невозможно.

В следующем 1908 году Алексей Ремизов пишет следующую пьесу – «Трагедию о Иуде, принце Искаротском». В предисловии указывает, что за основу взял апокриф об Иуде-предателе, найденный в Воскресенской церкви города Путивля Курской губернии. Апокриф родственен по содержанию со «Сказанием Иеронима о Иуде предателе», где повествуется о некоем Рувиме и жене его Цибории, во сне увидевшей, что их с Рувимом сын станет антихристом и принесет погибель всему их роду. По Сказанию, Младенца поместили в ковчежец и отправили по морю. Вскоре выброшенного на берег Иуду нашла царица острова Искарот и воспитала его, как родного сына. Иуда вырастает, убивает из зависти названного брата и бежит в Иерусалим – ко двору Пилата. Там он убивает родного отца, женится на матери, а когда осознает происшедшее, идет к Христу и получает от него прощение. Однако, став близким учеником Христа, Иуда совершает грех предательства и вешается на осине.

Для своей пьесы Ремизов берет только первую часть сказания, завершающуюся походом Иуды к

Христу, дабы искупить свои грехи. Сохраняя точность фабулы, Ремизов полностью переставляет акценты, меняет детали, добиваясь того, чтобы итоговый текст вышел актуальным и отвечал философии времени.

Сюжет напоминает античный миф о царе Эдипе с предсказанием герою убийства собственного отца и кровосмешения с матерью. «Сказание Иеронима» почти полностью повторяет основную фабулу мифа и выглядит явным парафразом к нему – только уже в христианском изложении.

«Трагедия о Иуде» по использованию первоисточников – самая сложная пьеса Ремизова, построенная на обращении к трем культурам – христианской, славянской-языческой и античной. Причем соединение их происходит не искусственно, а заложено самой мировой историей. В отличие от современников, Ремизов не выделяет античный миф как главный и даже о нем не упоминает. Миф служит невидимым грунтом, поверх которого автор пишет в несколько слоев собственную картину. Тем интереснее снимать слой за слоем, чтобы дойти до самого основания. Свой путь в освоении сюжета Ремизов прокладывает параллельно с Вяч. Ивановым и И. Анненским: одни и те же приемы стилизации, схожие структурные принципы. Разница в «грунтовке», замешанной не на европейском освоении мифа, а на русском культурном наследии.

Во многом «Трагедия о Иуде» синхронно передает сюжет «Сказания Иеронима». Однако есть в пьесе ряд важных отличий от первоисточника. В «Сказании» Иуда из ревности убивает брата и трусливо

Pro memoria

убегает, и в обоих поступках проявляется низкая предательская сущность персонажа. У Ремизова иначе: прежде чем решиться на поступок, Иуда мучается, размышляет, вспоминает прошедшее, думает о возлюбленной, (таким образом Ремизов вводит центральное для творчества символистов понятие), и, в итоге, не идет на убийство, оставляя брату царство, царский род, возлюбленную, а сам на корабле в сопровождении двух надежных людей навсегда покидает остров.

Ремизовский Иуда похож скорее на вызывающую сочувствие жертву, нежели на греховодника и преступника. Писателю он видится проводником в свершении великого и неизбежного – воскрешения Христа. Транскрибированный Ремизовым миф об Эдипе и неминуемом роке «включается» в поле гамлетовой рефлексии. Тень Гамлета непоказно проступала и в «Бесовском действе» – через комические сцены подготовки чертей к спектаклю. В «Иуде» же образы двух принцев перекликаются меж собой, тяготея к воображаемому Ремизовым слиянию. Например, сцены у моря в «Гамлете» и «Трагедии» почти идентичны – мучимый вопросами бытия Гамлет и размышляющий над роковым предназначением Иуда пребывают в одинаковых сомнениях и не знают, что предпринять, какой сделать выбор. Иуда Ремизова, как и Гамлет, занят морально-нравственным осмыслением событий.

Трактовка образа Иуды как любимого и избранного ученика Христа волновала многих писателей и философов-символистов. В 1907 году Леонид Андреев пишет рассказ «Иуда Искариот», где

показывает две личины Иуды – безобразную, видимую всеми окружающими, и прекрасную – понятную лишь одному Христу. Иуда Андреева сознательно берет на себя грех предательства, желая спасти любимого учителя, оспаривая свое первенство перед другими учениками в царстве Небесном. Он делает свой выбор самостоятельно. Иуда же Ремизова обречен на предательство высшими силами до рождения. Правда, однако, у обоих одна: предать, чтобы последовало воскресение.

Кроме Сибории и царицы ни в сказании, ни в апокрифе нет женских персонажей. Ремизов вводит в действие Ункраду – молодую девушку, племянницу царя искиариотского, в которую влюблены оба принца. Она выбирает Иуду и, зная о желании царя избавиться от опасного наследника, придумывает план побега. Более того, именно Ункраде принадлежит идея убийства Стратима, благодаря чему Иуда остается единственным преемником власти и к нему переходит царство. Заговор зреет тайно, и когда сомневающийся Иуда отказывается убивать брата, его собирается заменить сама Ункрада. В то время, как принц бродит берегом моря в глубоких раздумьях, его возлюбленная подкупает стражников и готовится пронзить грудь противника.

Трудно сказать, кто в пьесе главенствует как персонаж – Иуда или Ункрада. Ремизов не формально переосмысляет апокрифы, но берет из них то, что необходимо и работает на его замысел. «Недостающее» дописывает сам, вполне сознавая стремления, которыми пронизана философия его времени. «Вечно женственное влечет

нас ввысь» (*Das ewig weibliche zieht uns hinan*) – этими словами оканчивается вторая часть «Фауста» Гете. Вечная Женственность (София – Прекрасная Дама) входит в религиозную философию конца XIX – начала XX вв. на правах сущностного истока. София представляет собой вечную женственность в Боге и, одновременно, замысел Бога о мире. Мужское начало мироздания постепенно отступает, центром всего происходящего как сущего становится женщина. В своей Ункраде Ремизов ищет Прекрасную Даму, размечая роль для одной из великих актрис Серебряного века – В.Ф. Комиссаржевской.

Ункрада похожа на колдунью. В ее речи много текучести, непонятных, тайных оборотов, будто она не говорит, а произносит заклинания. Ункрада – персонаж, вышедший из русского фольклора вместе с особым языком преданий и поверий. Образ, олицетворяющий пантеизм, исполненный сил природы, вышедший из земли и врастающий в землю. В Ункраде сливаются два начала – чистое, непорочное, как высокая любовь, и демоническое, колдовское. Она чем-то похожа на Фаину из «Песни судьбы» Александра Блока – огненно-вольную вечную странницу, мятущуюся и неприкаянную.

Ункрада и Фаина живут и владеют одной стихией, обе кричат и простирают руки над обрывом, только перед Ункрадой шумят морские волны, а перед Фаиной – трепещет дикий буерак. Обеим подвластны ветер и солнце, деревья и туманы. Их природа – из славянского фольклора. Но если Блок косвенно вводит древнерусские мотивы через сказку о белом лебедь, царевиче и царевне, которую



рассказывает старуха Фаине, то для Ремизова иносказания не годятся, он предпочитает не прятать «ссылки». Блок прибегает к фольклору лишь как к одной из необходимых интонаций, используя многие другие. Ремизов, досконально зная источники, свободно переосмысливает, интерпретирует и дополняет тексты, пересоздавая их как парафразы к современности.

Несмотря на схожесть, взаимоотношения между Фаиной с Германом и Ункрадой с Иудой различаются так же, как и сами героини, задуманные авторами олицетворением своих идей. Блок видит в своей Фаине Россию, а в чувствах к ней Германа – тягу русского интеллигента к своей стране. «О, Русь моя! Жена моя!»¹³, – вот

М.В. Добужинский.
Портрет работы
К. Сомова. 1910

¹³ Блок А.А. Собр. соч. в 9-ти тт. М.-Л., 1960. Т. 3. С. 249.



ключевая характеристика Блока («Так ты – невеста моя?»¹⁴, – спрашивает Герман Фаину в снежной метели).

Не такая Ункрада. Она не столько сама Россия, сколько ее часть, одна из ее дочерей. С Иудой она словно одно целое, и цель у них – одна. Стремление прильнуть к истокам, врасти корнями в родную землю, внедрить эстетику символизма в глубины русской культуры внутренне сближает Ремизова и Блока, выделяя в литературной среде начала века.

Параллели между произведениями обоих авторов прослеживаются не только через языческие, но и через христианские мотивы. В «Трагедии о Иуде» Иисус Христос постоянно незримо присутствует, «зеркально» отражаясь в Иуде – женихе Ункрады. В «Песне судьбы» во время гадания Фаина сравнивает своего жениха с Христом.

Фаина поет Герману песнь судьбы, убаюкивает его в снежной метели: «Очнись – все будет по-новому: взмахну узорным рукавом, запою

удалую песню, полетим на тройке...»¹⁵. «Это я запою тебе песню – уласкаю тебя...»¹⁶, – обращается к возлюбленному Ункрада. Есть и внешние сходства: у Фаины «пожар огромных глаз», у Ункрады – «разгорится лицо – не уймется».

Ункрада, а никто другой, принесет весть о том, что предсказание не сбылось, и тем самым откроет правду Иуде о кровосмешении и отцеубийстве.

Исторически важно, наконец, что в «Трагедии» появляется Царь обезьяний Асыка-Валахтантара-рахтарандаруфа-Асыка-Первый-Обезьян-Великий. Он почти неузнаваем, и ему еще предстоит пройти свой путь в творчестве автора, прежде чем он окончательно примет облик Царя Обезьяньей Великой и Вольной Палаты. В пьесе же важно различить его прототип и понять, что будущий Царь – и есть Асыка. При создании Царя обезьяньего Ремизов явно использует такие источники, как «Хождение за три моря» Афанасия Никитина и «Александрии» – описания заморских походов Александра Македонского.

Сначала идет ремарка: «Музыка: обезьяний марш»¹⁷. Затем – наполненный метафорическим подтекстом диалог между Понтием Пилатом и его заморским гостем: оба наперебой хвастаются друг перед другом разными чудесами, и Пилат при этом рефреном повторяет: «А у нас золотые яблоки»¹⁸. Только на реплику «А у нас принц Искаротский Иуда» Асыке нечего ответить.

Асыка пришел из заморских земель со своей обезьяньей свитой. Обезьяны предстают существами недобрыми и потенциально опасными, как и у Афанасия Никитина в

А. Ремизов.
Бюст работы
А. Голубкиной. 1911

¹⁴ Там же. С. 163.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Ремизов А.М. Сочинения в 8-ми тт. СПб., 1910. Т. 8. С. 111.

¹⁷ Там же. С. 148

¹⁸ Там же.

«Хождению за три моря». Используя никитинские образы, Ремизов заимствует и саму структуру текста путешественника: князя обезьянского и его рать он превращает в царя и свиту.

В начале второго действия приплывший вместе с Иудой в Иерусалим слуга Ориф описывает свои заморские путешествия. В описании, с одной стороны, Ремизов использует мотивы «Хождения за три моря», с другой – тех «Александрий», где рассказывается о фантастических походах Александра Македонского. «Хождения» Орифа и Зифа напоминают и странствия Одиссея, и его римского наследника в литературе – Энея, с их встречами с прекрасными женщинами-царицами и жуткими чудовищами-циклопами – полузверьми-полулюдьми. Хождения и странствия – важная часть мифологии, преданий и сказаний большинства народов, вне зависимости от их верований и представлений о мире. В творчестве Ремизова мифология становится важным сюжетообразующим звеном: самый известный из циклов его рассказов получает название «Посолонь» – хождение по солнцу, и лексически отсылает читателя в эпоху славянских языческих обрядов.

Обезьяний царь Асыка в сопровождении свиты приходит из дальней земли. Шутовское и в то же время царственное пришествие Асыки, равно как и все его перевернутое с ног на голову обезьянье государство (или – антигосударство), восходят к столь любимому Ремизовым времени – рубежу XVII-XVIII вв. Еще точнее – к Всешутейшему, Всепьянейшему и Сумасброднейшему Собору,

придуманному Петром I и просуществовавшему добрых тридцать лет (с начала 1690-х до середины 1720-х годов). В Соборе были приняты следующие титулы: Всешутейший и всепьянейший князь-папа, Великий господин святейший кир Ианикита, архиепископ Прешпурский и всея Яузы и всего Кокуя патриарх. Титулованным полагались служители – ключари, дьяконы, посошники да лампадники, участвовавшие в шествиях, маскарадах с музыкой, переодеваниями и обильными возлияниями. Истоки Собора уходят в далекое прошлое: нечто подобное устраивалось и в VIII веке при византийском императоре Константине V, и в IX-м при императоре Михаиле III как попытка противостоять церковному ханжеству и лицемерию.

Асыка-странник при виде новой звезды, засветившейся на небе, свидетельствует: «На востоке зажглась хвостатая звезда.



А. Ремизов.
Бюст работы
Б. Кустодиева. 1911

Pro memoria

Весь ее путь в огне. Днем и ночью брежжит. Идет в Иерусалим». Похожий образ – у Блока в пьесе «Незнакомка». Хвостатая звезда – комета – знак тревоги и конца и вместе с тем – и зарождения чего-то нового, и вечности. Сравнение появляется и в статье Блока «О современном состоянии русского символизма», написанной в 1910 году: «Лишь где-то за горизонтом слышны теперь заглушенные тоскливые ноты. Лиловый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина – душа, опустошенная пиром. Пустая, далекая равнина, а над нею – последнее предостережение – хвостатая звезда. И в разреженном воздухе горький запах миндаля»¹⁹.

В пьесе Ремизова звезда упоминается дважды, но во второй раз несет уже измененный смысл. Слова «Звезда идет! Звезда идет!»²⁰ напоминают о библейских волхвах, узревших сияние в миг рождения Иисуса и пошедшими по световому пути к Марии с младенцем. Повторяются параллели с Блоком. У Ремизова звезда загорается, а в «Незнакомке» она восходит, падает и летит.

В финале пьесы блоковский Звездочет итожит: «Да! Я занес в мои списки новый параграф: “Пала звезда Мария!”»²¹. Так, через образ звезды и имя «Мария» (Богородицы или грешницы Марии Магдалины) в пьесе входит напоминание о самом Христе и о следовании библейскому сюжету, где Иуда – предатель.

Собственно, сцена с Асыкой – не что иное, как предтеча кульминации. С появлением Ункрады становится известно, что приемные родители Иуды умерли, а его настоящим отцом был муж Сибории,

убитый Иудой при похищении золотых яблок. При этом Сибория была выбрана Понтием Пилатом в жены Иуде. Предсказание сбывается, тайна раскрыта, Иуда, осознав неизбежность Судьбы, готов платить за свой грех.

Принц Искаротский принимает на себя самый страшный грех всего человечества. Ремизову важно поставить Иуду с Христом и показать, что вслед за тем, кто принял на себя все страдания мира, другой принял на себя его, мира, грехи. Смелый выбор материалов и радикальная трактовка библейской истории говорят о том, что Ремизов, с одной стороны, наследует учению Вл. Соловьева, с другой – апеллирует к нигилистам 60-х годов XIX в. Последним писателем обязан влиянию матери, Марии Александровны Найденовой, в юности состоявшей в «Богородском кружке» первых нигилистов.

Отрицание «канонического» Бога и Церкви, свойственное многим деятелям искусства того времени, не проходит мимо Ремизова, однако обостренное чувство справедливости, любви и сострадания к ближним не позволяют ему полностью отказаться от веры. Соединение двух направлений – мистического и нигилистического – заставляет писателя-символиста искать новые трактовки, переосмыслять образ Всевышнего, и, наконец, приводит к запрещенному Евангелию от Иуды, апокрифическому тексту, объявляющему, что Иуда – избранный и любимейший ученик Иисуса.

«Иуда: Я готов.

Ункрада: Куда?

Иуда: На распутье.

Ункрада: К трем дорогам.

¹⁹ Блок А. А. Указ. соч. Т. 5. С. 432.

²⁰ Ремизов А. М. Сочинения. СПб., 1910. Т. 8. С. 152.

²¹ Блок А. А. Указ. соч. Т. 4. С. 101

Страницы истории

Иуда: Принять за весь мир последнюю и самую тяжкую вину.

Ункрада: Иду за тобой. Вместе пойдем. А ты знаешь имя последней вины? Имя ей – предательство.

Иуда: Я готов»²², – финальный диалог Ункрады и Иуды структурно и интонационно «повторяет» сцену прощания Германа и Фаины из «Песни судьбы» Блока:

«Герман: Это все был сон? – Фаина! Ты знаешь дорогу?

Фаина: Ты любишь меня?

Герман: Люблю тебя.

Фаина: Ты знаешь меня?

Герман: Не знаю.

Фаина: Ты найдешь меня?

Герман: Найду»²³.

Так причудливо в «Трагедии о Иуде, принце Искаротском» переплетаются античные, христианские и языческие мотивы. Через общую с Александром Блоком символику в текст проникают «единные» образы – костров раскольников, гаданий и заклинаний – вечных песен Судьбы. Они будут сопровождать Ремизова всю жизнь, от рождения до смерти рефлексиями обнаженной совести, боли, вины за грехи человечества. Все сочинения Ремизова – об этом и про это. Любой из его персонажей принимает вину на себя, чтобы искупить ее на краю гибели. В немом крике о помощи, где соединяются тьма и свет, предчувствуется ужасная и бессмысленная смерть. Но выход из еще более ужасной и бессмысленной жизни маячит впереди.

В этом очищающая сила творчества Алексея Ремизова.

«Действо о Георгии Храбром» – последняя пьеса «русальной» трилогии писателя. За основу он берет житие великомученика Георгия Победоносца – одного из самых известных и почитаемых российских

святых. Наиболее простая по структуре и в то же время сложная по прочтению, восприятию и постановке, пьеса выглядит абстрактной и лишенной живых человеческих черт. Все использованные ранее Ремизовым приемы проступают в заключительном тексте особенно ясно и предельно обнажены.

Ремизов берет сразу несколько вариантов жития, соединяя канонический сюжет с более поздними славянскими духовными стихами, и снова использует элементы балаганного раешника – небывало ярко.

В прологе Канонарх зазывает людей посмотреть на то, как славный Георгий Храбрый верой своей победит грозного царя Дадиана: «Придите, послушайте про чудное чудо – скажут про Георгия храброго!»²⁴ Так зазывают скоморохи ярмарочную публику на площадных гуляниях. Вводя в действие «лик праведных жен», «лик праведных мужей» и «хор старцев», Ремизов предпринимает попытку воскресить античный театр с его корифеем и хором. В списке «действующих лиц», таким образом, не только хор, но и корифей – Бабеон (он же глас старцев), и Фарносий – комедийный старец из народа. Так же, как в «Бесовском действе», создается античный каркас, приращенный к русской фольклорной почве с ее легендами, обычаями, персонажами.

Хоровая диалогичность (вопрос протагониста и ответ хора) использовалась в ранних христианских службах (теза священника – антетеза паствы) и дошла до нашего времени, когда дьякон или священник читают основной текст службы, а певчий хор чтению «аккомпанирует», образуя диалог.

²² Ремизов А.М. Сочинения в 8-ми тт. СПб., 1910. Т. 8. С. 183–184.

²³ Блок А.А. Указ. соч. Т. 4. С. 165.

²⁴ Ремизов А.М. Сочинения в 8-ми тт. СПб., 1910. Т. 8. С. 191.

Pro memoria


В партитурах церковной службы при указании на партию хора последний обозначается словом «лик». «Действо о Георгии Храбром», равно как и «Бесовское действо», отсылает нас к первому театру, возникшему при Алексее Михайловиче Романове в 1672 году. Театр просуществовал четыре года, было разыграно девять пьес, одна из которых называлась «Егорьевой комедией» (1675 г.). Текст этой пьесы не сохранился, однако известно, что строилась она на житии святого Георгия и его битвы со Змием. Специально для постановки из жести изготовили Змия с хоботом.

Поскольку ремизовское «Действо о Георгии Храбром» так и не было поставлено, трудно понять, как должна была выглядеть сцена битвы Георгия со Змием. Но резонно вспомнить постановку «Бесовского действа» с идентичным эпизодом – пожиранием Змием Подвижника. В воспоминаниях Алексей Ремизов писал: «А когда разрешение (на постановку пьесы, – **А.В.**) было дано, роли распределены, началась канитель со Змием: никто не соглашался – очень стеснительно и беспокойно: ведь актеру надо было сидеть на корточках, шевелиться и затем издохнуть! – и много выпало мне приманочной надсадки и уговора, пока не вызвался смельчак из театральных рабочих, не потребовал за каждое выступление бутылку водки и рубль денег, а в заключение, после премьеры, я представлял “корм”, питая петербургских карикатуристов, и пользовал знакомых и соседей лавровым листом из своего венка, для щей»²⁵.

Георгий Победоносец, великомученик, христианский святой,

пострадавший при правлении императора Диоклетиана, подвергся пыткам и был обезглавлен в 304 году н. э. Он родился в Каппадокии в III в. в семье христиан. Юношей отправился на военную службу и благодаря физической силе и мужеству стал любимцем императора Диоклетиана. При гонении на христиан Георгий раздал свое состояние бедным, явился перед двором императора и открыто признал себя христианином. Разгневанный Диоклетиан приказал схватить отступника, пытать и казнить. Восемь дней длились пытки и восемь дней во время их совершались всевозможные чудеса. Колья, которыми толкали Георгия, ломались как соломинки, ножевые ранения исцелялись, переломанные конечности срастались, ожоги от гашеной извести затягивались, яд не действовал. При этом узник творил чудеса, и очевидцы оных обращались в христианство. Последним чудом стало изгнание беса из статуи Аполлона в храме, что сподвигло жену Диоклетиана Александру принять христианство и молить Георгия об отпущении грехов ее жестокого мужа. Взбешенный император приказал отрубить головы обоим. Став святым великомучеником, Георгий продолжал творить чудеса и после своей смерти. Одно из них – поражение Георгием Змия, изображенное на всех иконах с житием святого.

На Руси образ Георгия Победоносца или Егория Храброго получил особый статус. Георгия издревле считали покровителем русского народа, вознесли на герб Российского государства и его столицы. Определенные черты народного героя заимствованы от языческого бога Дажьдбога:

²⁵ Ремизов А.М. *Собр. соч., т. 10. М., 2003. С. 252.*

дни почитания св. Георгия «Юрий Весенний» (23 апреля) и Юрий Осенний (3 ноября) приходятся практически на календарное время почитания Дажьбога. Для крестьян на Руси Егорий был прежде всего покровителем земледелия (само имя Георгий с греческого переводится как Землепашец).

Ремизова, легко предположить, привлекает образ неоднозначный, в котором переплетаются языческие и христианские традиции. При этом в пьесе он использует не канонический, а фольклорный сюжет о чуде Егория Храброго. За основу берется «Духовный стих о Егории Храбром», записанный П.В. Киреевским и впервые опубликованный в 1848 году²⁶.

В «Действе о Георгии Храбром» впервые миры христианства и язычества не сплетаются, не соединяются, а противопоставляются. На этот раз Ремизов очень бережно обходится со своим героем, не позволяет себе вольностей, насмешек или издевок, и столь непривычная для автора серьезность придает пьесе очертания мраморного изваяния, застывшего в торжественной неподвижности.

Вместе с тем пьеса представляет собой странный драматургический круговорот, соответствующий сознанию автора – человека начала XX века. В то же время попытка возродить античный хор, наблюдающий и комментирующий события и принимающий сторону Георгия, снова приводит Ремизова к использованию языческих мотивов, разве что на новом и более высоком временном уровне. Писатель словно отматывает историю назад в решимости наглядно показать неразрывность и преемственность культур. История цивилизаций по



авторской воле возвращается по кругу, а модель «посолони» объявляется главенствующей для всего мира.

«Действо о Георгии Храбром» можно рассматривать как переходное между трилогией в целом и «Царем Максимилианом», написанным в 1919 году. Со временем претерпевает изменения сфера интересов писателя, а значит, и его задачи. В «Бесовском действе» и «Трагедии о Иуде» Ремизов активно использует материалы различных эпох, источники древности и вместе с тем отбирает лишь то, что необходимо для реализации собственных замыслов, отвечающих времени – близких и актуальных. Персонажи вовлекаются в круг современных проблем, но

А. Ремизов.
Рисунок обложки к изданию «Царя Максимилиана». 1919

²⁶ Голубина книга: Русские народные духовные стихи XI-XIX вв. М., 1991.

Pro memoria

маска довлеет над психологизацией образа и «надевается» на живого человека.

В «Действе о Георгии» Ремизов отдаляется от идеи актуализировать источники и стремится к их стилизации. Его все меньше интересуют современные проблемы и окружающая реальность, все больше влекут попытки реконструкции былых эпох. Отсутствие естественной, разговорной речи, почти не прописанные мизансцены, абстрактные фигуры, словно подвешенные вне времени и пространства события – все свидетельствует о том, что писатель постепенно закрывается от внешнего мира и уходит в творческое «подполье». Подобный путь свойствен и самой жизни Ремизова: из активного революционера, общественного деятеля, идеолога, общительного и увлеченного собеседника он превращается в «социофоба», живет вне социума, и с годами такое положение только усугубляется. Разочарованность в общественных идеалах и том, что происходит со страной, сомнения в собственном литературном предназначении все сильнее мучают Ремизова, пускай в этих муках он и не одинок. Понятие «кризис русского символизма» появляется в 1910 году в ходе долгих споров и дискуссий. Принадлежит оно Вяч. Иванову, которого поддерживает А. Блок. «Действо о Георгии Храбром» написано тогда же.

После заключительной части трилогии пьесы Ремизов работает над либретто к балету «Алалей и Лейла», так и не поставленному из-за внезапной смерти композитора А.К. Лядова.

Революцию Ремизов встречает без энтузиазма, хотя продолжает писать и создает свою последнюю

пьесу «Царь Максимилиан» (пьеса оказалась репертуарной и неоднократно ставилась в самодеятельных рабочих кружках). В эмиграции Ремизов больше не возвращается к театру, он уверен, что писать новые пьесы ему не под силу, в созданном – разочаровывается.

«Трагедия о Иуде» и «Действо о Георгии Храбром» так и не увидели света рампы. Многим идеям театра символизма не суждено было сбыться. Попытку Ремизова вернуть на сцену народную театральную культуру через зрелищный балаган современная публика не приняла.

Голос Алексея Ремизова так и остался одиноким в русской литературе. Его творчество, а драматургию – в особенности, невозможно причислить к определенному направлению, заключить в узкие рамки терминов и понятий. Драматург Ремизов не имеет последователей. Но – как и все талантливое, неординарное – творчество Ремизова влияло на театр и литературу, оставая в истории культуры яркий свет и «длинные тени».



Георгий КОВАЛЕНКО

БРОНИСЛАВА НИЖИНСКАЯ И АЛЕКСАНДРА ЭКСТЕР

13 июня 1923 года в парижском театре «Гёте-лирик» состоялась премьера «Свадебки» Игоря Стравинского. Этот вечер вошел в историю «Русских балетов», ознаменовав собой конец определенного – первого! – периода и решительный переход совсем на другие позиции – на позиции неоклассицизма. После «Свадебки» все в «Русских балетах» начнет стремительно меняться, и перемены эти окажутся принципиальными, тем более, что Дягилев не сделает ни одного шага назад. Важно напомнить и о другом: июньский вечер 1923 года открыл миру Брониславу Нижинскую – хореографа, с чьим искусством многое связано в балете XX века. Нередко даже высказывалась мысль, что со «Свадебки» балет XX века, собственно, и начинается.

«Свадебка» – хореографический дебют Нижинской на европейской сцене¹, до этого, если кто и знал ее в Париже, то только как балерину, участницу дягилевских сезонов.

Такое случается не часто: в «Свадебке» – никаких даже малейших свидетельств «пробы пера», столь естественных и так понятных в любом дебюте, никакого, тоже вполне естественного для дебюта, стремления эпатировать непривычностью лексики, вызывающим сломом танцевального языка, никакого пренебрежения традициями. Подобное, к слову, в «Русских балетах» случалось не раз – в «Послеполуденном отдыхе фавна»,



к примеру, да и в той же «Весне священной».

«Свадебка», балет, длящийся примерно полчаса, поражал определенностью своей системы, уверенностью танцевальных фраз, предельной выверенностью всех пластических построений.

Хореографические озарения здесь не мелькали мгновенными вспышками, у Нижинской они не гасли, конструктивным мышлением и точно рассчитанными формами удерживались надолго, развивались, длились.

В каком-то смысле «Свадебка» оказалась манифестом. Но манифестом особым: лишенным широковещательности своих положений, обдуманым до мельчайших деталей, реально подтверждающим

Бронислава
Нижинская. Киев. 1918

¹ «Свадебка», действительно, первый принципиальный спектакль Нижинской, выразительно продемонстрировавший ее хореографическую систему. Но, справедливости ради, следует напомнить: свою деятельность как постановщик в «Русских балетах» она начала с восстановления дивертисмента в последнем акте «Спящей принцессы», ей же принадлежит и новая версия Феи Сирени. В 1922 году для «Русских балетов» Нижинская осуществила постановку «Свадьбы Авроры», одноактной адаптации «Спящей принцессы».



каждую свою мысль. И, конечно же, манифестом глубоко личным: в «Свадебке» все самым кровным образом связано с тем, какими в жизни и судьбе Нижинской были десять лет, предшествовавших июньской премьере в театре «Гёте-лирик». Об этом стоит напомнить.

Покинув в 1913 дягилевскую труппу, Нижинская возвращается в Россию. О работе в Мариинском театре, понятно, не могло быть и речи. Через какое-то время вместе с мужем Александром Кочетовским она отправляется в Киев, где становится прима-балериной Городского театра. За несколько лет и Кочетовскому, возглавившему балетную труппу театра, и ей удалось многое сделать: балетные спектакли, ранее присутствовавшие в репертуаре как всего лишь дополнения к операм, обрели полноценную самостоятельность и во многом стали определять лицо театра². Но – это отдельная тема.

Все свои киевские годы Нижинская не переставала надеяться: настанет момент, и она вернется к Вацлаву. Не сомневалась никогда, с годами только все больше и больше осознала: в его первых постановках у Дягилева заложены начала совершенно новой хореографической системы; чувствовала – за этой системой будущее.

Правда, Нижинская понимала, вернее, помнила, как трудно давалась эта система исполнителям, сколь непривычной, не всегда естественной и удобной оказывалась она для танцоров классической выучки. Пожалуй, только она одна и знала, как рождался и искал себя этот хореографический язык: именно на ней Вацлав проверял многие свои идеи, часами репетируя с ней одно каждое движение, каждую позу.

Нижинскую не покидала мысль о школе, где можно было бы воспитать танцоров, способных

Александра Экстер.
Киев. 1910-е гг.

² Хорошо знавший и ценивший Б. Нижинскую Лесь Курбас в своей работе «Сегодня украинского театра и "Березиль"» писал: «Гораздо хуже обстоит дело с хореографией. Это искусство на Украине никогда не стояло на высоком уровне. Несколько лет работы Нижинской в Киеве очень отразились на культуре танца и пластики» (Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. М., 1987. С. 403).

³ «Балетмейстер Городского театра А. Кочетовский и прима-балерина Бр. Нижинская в непродолжительном времени предполагают открыть в Киеве "балетную

Страницы истории

воплотить идеи брата. Еще в 1916 году она вместе с Кочетовским предполагала открыть «Студию хореографического искусства»³. Тогда не получилось.

В декабре 1917 года Нижинская уезжает в Москву, где пробудет почти год. Конечно, она стремилась воссоединиться с братом, тем более, что знала: Рихард Штраус предложил ему поставить в Америке своего «Тила Уленшпигеля» – об этом писали во всем мире. Нижинская готовилась к отъезду⁴. Но в России слишком многое случилось, плюс на все накладывались еще семейные проблемы: престарелая мать, маленькая дочь...

Попытки включиться в балетную жизнь Москвы не увенчались успехом. Мало что решали отдельные номера в «Яре», их отмечали, о них писали⁵ но творческого удовлетворения они не приносили, связывать с ними свою судьбу не имело смысла. 15 октября 1918 года Нижинская возвращается в Киев⁶.

Почти весь год пребывания в Москве Нижинская постоянно обдумывает идею своей школы. Настойчиво записывает мысли о ней, сохранившиеся рукописи свидетельствуют о поисках точных слов и примеров: множество подчеркнутых, варианты фраз, перестановки фрагментов текста... Она уверена: открытое Вацлавом можно ясно и убедительно сформулировать. И любопытный момент: уверенность в своей правоте Нижинская все больше и больше обретает, знакомясь с современной живописью, особенно – беспредметной. И особенно – с живописью Александры Экстер.

С Экстер Нижинскую познакомил Михаил Мордкин на одном из

декабрьских спектаклей «Саломеи» О. Уайльда, где ему довелось ставить движения и знаменитый «Танец семи покрывал» для Алисы Коонен. На следующий день Экстер уже принимала Нижинскую на выставке «Бубновый валет».

Так получилось, что внутри выставки состоялась своего рода ретроспектива Экстер: более ста произведений из 314 экспонатов. Художница показала свои работы, начиная с самых ранних (1907 года) и кончая самыми последними. Нижинская увидела то, что важно было увидеть ей и увидеть именно сейчас: как год от года нарастали и становились главными живописные ритмы, как обретали все большую и большую динамику живописные комплексы, как прорывалось и выходило на первый план конструктивное начало...

В том декабре Экстер и Нижинская виделись всего два-три раза. На Рождество Экстер уезжала в Киев, Нижинская оставалась в Москве. Увидеться вновь им доведется только в октябре 1918 года.

Первой, кого посетит Нижинская после своего возвращения в Киев, будет Экстер⁷. В это время в городе Александр Таиров, в Студии Экстер у него лекция «Роль художника в театре», на ней они и встретились. Встретились, как давние и близкие друзья, не заметившие, что прошел почти год, расставшиеся как будто только вчера, не успев договорить, сказать друг другу что-то очень важное, главное.

Студия Экстер в эти месяцы переживала свой расцвет: множество студентов, множество единомышленников, большинство уже самостоятельно работают то ли в театрах, то ли показывают свои работы на выставках.

студию» (Киевский театральный курьер. 1916. № 2490, 23 марта). «В Киеве в начале августа открывается студия хореографического искусства, во главе которой будет стоять прима-балерина Городского театра Бронислава Нижинская и балетмейстер Городского театра г. Кочетовский.

Курс обучения в студии рассчитан на 3 года. В программу студии вошли: классические и характерные танцы, пластика, грим, мимодрама, ритмическая гимнастика по системе Далькроза, ношение костюма, фехтование, история культуры, история танцев и др.» (Последние новости. Киев, 1916, № 3684, 26 марта. Веч. вып.).

⁴ «В Москве в настоящее время находится балерина Нижинская, сестра знаменитого В. Нижинского. Г-жа Нижинская уезжает в Испанию через Америку, где в данное время находится ее брат» (Театральная газета. Москва, 1918, № 1, 2 января. С. 2).

⁵ «Очень разнообразная программа развлечений у "Яра". Центром интереса является г-жа Нижинская – танцовщица выдающегося дарования; ее кавалер, Кочетовский, делит с нею успех» (Новости сезона. 1918, № 3496, 3–4 июня. С. 5).

⁶ «В Киев прибыли известная балерина Бронислава Нижинская и балетмейстер А. Кочетовский, приглашенный в качестве балетмейстера в театр "Музыкальная комедия"» (Последние новости. Киев. 1918, № 5239. 15 октября).

⁷ Запись беседы с Ириной Александровной Нижинской. Париж, 28 мая 1992 г. Архив автора.

Pro memoria

Все, кто приезжал в Киев, считали обязательным для себя побывать в Студии – не только познакомиться с работами учеников, но и присутствовать на регулярных лекциях. Кто только не выступал с докладами – Илья Эренбург, Яков Тугендхольд, Николай Евреинов, Бенедикт Лившиц, Станислава Высоцкая, Леонид Выготский, Виктор Шкловский... Все лекции посещала Нижинская.

Познакомилась она и с учениками Экстер. Хотя, впрочем, учениками в буквальном смысле слова их можно было назвать условно. По большей части до Студии они уже получили образование: Вадим Меллер – в Мюнхене и Париже, Ниссон Шифрин, Исаак Рабинович окончили Киевское художественное училище... Но их талантам, их мастерству довелось оформиться только благодаря Экстер – ее ощущению и пониманию нового искусства, ее абсолютному вкусу, безошибочной интуиции, наконец. Нижинская сразу выделила среди всех В. Меллера и Н. Шифрина. Очень скоро она пригласит их к сотрудничеству.

Безусловно, в первую очередь, Нижинская рассчитывала на Экстер. Но тогда, в конце 1918 года она еще совсем не представляла, какие формы обретет их сотворчество. Только твердо знала: их встреча – счастливый случай, знак судьбы.

Но судьбе было угодно распорядиться иначе. В январе 1919 года в страхе перед приходом большевиков Экстер, бросив все, уезжает в Одессу. Возвратится в Киев она только к лету 1920-го.

Не пройдет и двух недель после отъезда Экстер, и Нижинская примет решение. 19 января 1919 года киевские «Последние новости» опубликуют сообщение:

ШКОЛА ДВИЖЕНИЙ
(театрально-балетная)
БРОНИСЛАВЫ НИЖИНСКОЙ

Программа:
Школа движений по системе Нижинской.
Школа «классического» танца.
Выражение в движении (мимика тела).
Стиль в движении.
Характерные танцы.
Теория музыки.
Теория танца и записывание движений нотной системой.
Беседы об искусстве и творчестве.
Для оперных и драматических артистов:
школа движений,
выражение в движении (мимика),
стиль в движении,
характерные танцы
При школе постановка отдельных танцев А. Кочетовским.
Прием записи в школу с 23(10) января от 1 до 2 с пол. ч. дня.
Фундуклеевская 21, кв. 1, тел. 5-82⁸.

Нельзя не обратить внимания на необычность этого сообщения. Во-первых, название: не хореографическая школа, не «Студия хореографического искусства», как это предполагалось в 1916 году, а «Школа движений». Звучало загадочно и не совсем понятно, тем более, что слово «движение» в программе повторено много раз и по разным поводам. Бросалось в глаза и то, что во втором пункте программы – Школа «классического» танца – определение «классический» взято в кавычки. Казалось бы, это определение не таит в себе ничего неизвестного, кавычки же настаивали на некоем особом понимании давно утвердивших себя и явления, и термина. И, наконец, что означала «система Нижинской»?

⁸ *Последние новости. Киев, 19 января, 1919.*



Она заявлена в первую очередь. Но о ней пока еще никому ничего не известно.

10 февраля 1919 года в «Школе движений» начались занятия. Все оказалось, как в объявленном анонсе: ни один курс не был забыт или оставлен в стороне.

Занятия чередовались: «один день был “классическим” – у станка, на выворотных ногах, причем все упражнения сразу же отличались быстрым темпом, трудностью, сложностью комбинаций. Следующий день – “по системе”. Все то же самое, но ноги были не выворотные, прыжки на прямых ногах... Нам такие упражнения трудно давались. Занятия происходили два раза в день. Уже в самом начале, ну, наверное, через месяц-полтора Нижинская начала с нами ставить отдельные номера... Важно то, что Бронислава Фоминична всегда занималась вместе с нами. Не всегда понимая, о чем она говорит, мы могли увидеть, чего она добивается, понять задание, понять ее систему»⁹.

«В “Школе движений” главным был поиск нового хореографического языка, отказ от классических позиций, смысловая окраска жеста и мизансцены – все это было ближе к драматическому театру, чем общий курс балета “как у всех”»¹⁰.

Не вникая в подробности педагогических приемов и принципов, отметим вслед за многими посетившими «Школу движений» и вспоминавшими о ней: Нижинская не уставала говорить «о наполненности жеста, о его протяженности, о плавном переходе одной пластической формы в другую»¹¹. Постоянно доказывала, «что в арабеске, например, не должно и не

может быть остановки, – танец есть только движение...»¹².

В качестве аргументов Нижинская приводила примеры из других искусств – из живописи, может быть, чаще всего. Она умела показать, как «живет» движение в живописном произведении, как пронизывает собой все, как развивается, меняется, как передается фону и как фон то ли усиливает его, пронижается им, то ли, наоборот, препятствует, пытается его замедлить, остановить. Наиболее наглядно она умела показать все это на примерах абстрактной живописи. И, как правило, обращалась к композициям Экстер, к ее «Цветовым динамикам», «Цветовым ритмам»...¹³.

Чтобы сделать наглядными такие параллели, некоторые номера Нижинская разыгрывала на половиках, «ковриках», как называл их ученик школы Олег Сталинский¹⁴. Половики были небольшого размера: примерно 2,5 на 2,5 метра. На них наносились абстрактные композиции. За пределы половика танец никогда не распространялся.

Отсутствовали декорации, не шились специально костюмы – на все это не было никаких средств. Исполнители выходили на сцену в простых балетных трико; сама Нижинская иногда танцевала в сохранившихся у нее костюмах из дягилевских спектаклей. Чтобы визуально «связать» изображение на половике и фигуру танцора, на лосины трико наносились цветные полосы, они определенным образом соотносились с колористическим решением половика.

«...Один из номеров – “Ужас” – Нижинская исполняла в костюме, созданном Леоном Бакстом, в нем Вацлав Нижинский танцевал “Бабочку” Николая Легата в 1909 году.

⁹ Запись беседы с Е.Я. Кривинской. Москва, 17 декабря 1992 г. Архив автора.

Кривинская Елена Яковлевна (1904–1993). Художник театра. В 1919–1921 гг. ученица «Школы движений».

¹⁰ Стрелкова Е. Жаткинский везд. Цит. по: Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе, с. 175.

¹¹ Там же, с. 114.

¹² Там же.

¹³ Запись беседы с Е.Я. Кривинской. Москва, 16 декабря 1992 г. Архив автора.

¹⁴ Запись беседы с О.Н. Сталинским. Львов, 16 декабря 1989 г. Архив автора.

Сталинский Олег Николаевич (1906–1990). Артист балета, педагог. Заслуженный артист Украины. В 1920–1921 гг. ученик «Школы движений». Посещал также занятия Б. Нижинской в «Центростудии». См. также: Schuller, Gunhild. Bronislava Nijinska. Eine Monographie. Wien, 1974. S. 45.



К этому костюму добавили юбку с геометрическим дизайном, нашитом в виде аппликации. Вырезанные круги, треугольники и дуги составили конструктивную композицию, она вдохнула новую жизнь в традиционный, хотя и элегантный костюм Бакста»¹⁵.

Балет, таким образом, продолжал живописную композицию, движения танцоров «вливались» в движение, заключенное в живописи, особым образом продолжали его, ему подчинялись, вторили или, наоборот, спорили с ним, сопротивлялись ему.

О. Сталинский утверждал, что автором живописи на половиках была Александра Экстер. Возможно так и было, но только не раньше весны 1920 года, когда Экстер возвратилась в Киев.

Балетный номер «Маски» на музыку Ф. Шопена поставлен в конце 1919-го¹⁶, эскизы костюмов к нему написаны Вадимом Меллером именно в 1919 году. И участница номера Е.Я. Кривинская (второй

участницей была Мария Новицкая, «Мура», как называет ее в своих записках Нижинская) тоже вспоминала об абстрактной композиции на «коврике», выполненной В.Меллером.

Конечно, Нижинская выбрала Меллера не случайно. Один из самых преданных и последовательных учеников Экстер, он в 1918–1919 гг. находился под очень сильным влиянием Мастера. Разделял очень многие ее пристрастия и идеи, вплоть до отдельных пластических фраз. Сохранившиеся эскизы свидетельствуют об этом весьма красноречиво.

Меллер присутствовал на занятиях в «Школе движений», видел, как рождались «Маски». Его эскизы костюмов ни что иное, как эскизы героев, персонажей балета. На листах – характерные позы, характерные ракурсы. Даже – особенности движений. «Весь танец, – вспоминала Е.Я. Кривинская, – был на полупальцах, на очень больших шагах, колоссальных шагах... Ноги у нас были невыворотные, они выбрасывались высоко вперед... Решение фигур плоскостное, мы расходились и опять сходились в плоскостное положение, профильное...»¹⁷.

Все это есть в листах Меллера: зафиксированы, кажется, танцевальные фразы, танцевальные ритмы. Эскизы провоцируют воображение, оно настойчиво подсказывает развитие балета, его пространственный мир.

Что касается самих эскизов, то менее всего они свидетельствуют о моментах прикладных – принципах кроя, характере тканей и т.п. Главное в них – цветной вихрь мечущихся плоскостей. Вспомним: так было у Экстер, к примеру, в «Саломее». Плоскости Меллера той

Бронислава Нижинская в костюме Л. Бакста для Вацлава Нижинского (балет «Бабочки» Р. Шумана). Киев. 1919

¹⁵ Van Norman Baer, Nancy. Bronislava Nijinska. A Dancer Legacy. San Francisco, 1986. P.20. См. также фото в этом каталоге на стр.21, а также фрагменты интервью автора каталога с Ириной Нижинской (март 1984 г.).

¹⁶ Запись беседы с Е.Я. Кривинской. Москва, 16 декабря 1992 г. Архив автора.

¹⁷ Там же.

же природы. Иногда такое впечатление, что здесь просто цитаты: та же геометризация форм, аналогичная жизнь этих форм в пространстве листа, аналогичного тонуса цветовые контрасты.

Но повторим: костюмы Меллера реализованы не были. И если все-таки принять во внимание, что некоторые балетные номера Нижинской развивались на «ковриках» с абстрактными композициями, то их колористическую природу вполне можно представить.

Не вызывает сомнения: в композиции присутствовали те же цветовые соотношения и контрасты, что и в костюмах. Надо полагать, формы композиции также геометризовались и характер геометризации отвечал тому, как это задумывалось в костюмах. Иначе просто не могло быть, иначе просто не возникло бы единое пространство движения, его единый цветовой мир.

О. Сталинский вспоминал¹⁸, что репетиции одного из номеров происходили на «коврике», расписанном узкими полосками – синими, оранжевыми, лимонными, черными. Е. Кривинская подтвердила существование такого «коврика»¹⁹. Он предназначался для будущего балета «Египетские ночи» А. Аренского. Было это в самом начале 1920 года. Нижинская тогда предполагала поставить балет на сцене только что организовавшейся Украинской оперы²⁰.

Балет задумывался в двух вариантах²¹: первый, своего рода набросок контуров – для «Школы движений», второй – расширенный законченный – для Украинской оперы. Соответственно, и художников предполагалось два: В. Меллер и Н. Шифрин²².

Какие бы то ни было сведения о решении Шифрина найти пока что не удалось. Эскизы же костюмов Меллера известны, и они представляют собой сложные конструкции из длинных и узких цветных плоскостей.

Рискнем и на этот раз высказать предположения: балет, по-видимому, задумывался, как некая стихия летящих, развивающихся лент, контрастирующая с тяжелой поступью героев – их статика, к слову, отчетливо читается на меллеровских листах. И на этот раз, как и в случае с «Масками», трудно воспрепятствовать воображению. Перед глазами возникает картина заполняющих сценический объем взлетающих, струящихся в воздухе полос цвета. Не трудно себе представить пространство балета: живое, изменчивое, все время вспыхивающее то одними, то другими цветовыми акцентами.

Меллер, безусловно, видел эскизы костюмов Экстер к «Ромео и Джульетте», над ними она работала весь 1918 год²³, обсуждала их в своей Студии. Экстеровские костюмы рассчитаны на движение – стремительное, мгновенно вспыхивающее. Они сконструированы из множества отдельных элементов: летящие плащи, накидки, шарфы... Все это Меллер учел в своих эскизах, построив их, в сущности, по аналогичному принципу.

Не успев непосредственно поработать с Экстер, Нижинская обратилась к Меллеру не случайно: он в это время – как никто другой, пожалуй – в своем искусстве следовал открытиям Экстер. И Нижинской крайне важно было эти открытия постичь, включиться в них, продолжить их, перевести их на язык танца.

¹⁸ Запись беседы с О.Н. Сталинским. Львов, 16 декабря 1989 г. Архив автора.

¹⁹ Запись беседы Е.Я. Кривинской. Москва, 16 декабря 1992 г. Архив автора.

²⁰ Зінківець Д. Театральні здобутки української революції. // *Вір революції*. Катеринослав, 1921. С. 115–117.

²¹ Запись беседы с Е.Я. Кривинской. Москва, 16 декабря 1992 г. Архив автора.

²² Художники театра о своем творчестве. М., 1973. С. 333.

²³ См. об этом: Георгий Коваленко. Александра Экстер. В 2-х т. Москва, ММСИ, 2010. Т. 1. С. 194–200.

Pro memoria

Реконструировать балетные номера «Школы движений» сегодня практически невозможно. Несмотря на то, что в 1920 году они были показаны в разных киевских клубах и даже на сцене Городского театра, никаких рецензий на них не существует, только краткие сообщения. Правда, всегда отмечался интерес к ним публики, равно как и то, что от выступления к выступлению «студия делала большие успехи»²⁴. Нет никаких фотографий. Не осталось уже и никого в живых из учеников «Школы движений» или зрителей тех спектаклей. Да и из дневниковых записей самой Нижинской о структуре тех балетов мало что можно узнать.

Тем не менее об одном и весьма важном моменте можно судить с достаточной определенностью. Природа первых хореографических опытов Нижинской всецело определялась открытиями новой живописи. Они были главными импульсами, инспирирующая энергия исходила в первую очередь от них. И свидетельства этого в дневниках Нижинской встречаются достаточно часто.

Вот только некоторые примеры. Первые предощущения балета «Мефисто» Ф. Листа: «На полу от [инея] зеленый свет. Настраивает на танец <...>. Все остро воздушно. Начало совсем темно. Фигуры лежат на полу, от них свет до самого верха. С их движениями прибавляется свет на сцене. С появлением Мефисто брызжащий свет на них и мягкость света. В красках еще темное, неопределенно беспоконное, протестующее. В танце – собирающееся, растущее, оживающее, но не своей волей, все идет за волей Мефисто. От него для них исходит жизнь, свет. Момент

протеста – затемнение в красках, густота в движениях. Опять заворачивание. Нарастающий протест. <...> Опять свет жизни. И вдруг все схвачено в руки Мефисто, брошено в счастье чувств. Золото, розовое, золота много, праздник, ослепительный свет. <...> Алость крови, темная светящаяся земля. Начинает кипеть. Уже все в своей правде танцует. Уже не отодрать выросшего. Трагизм безысходности. Порывы бросают в одну и другую сторону. Высшая точка протеста, кипение огня. Кризис. <... > трагичность ясная, все кипит, бросается в светящейся ночи. Разбивается, не оставив ничего»²⁵.

Или еще: «Вижу этот фейерверк. Надо его во что бы то ни стало сделать. Надо найти средства. Всех пустить танцевать не на полу, а вертикально. Фон бешено меняющимися красками. Там наверху движения, и падающие вниз и прыгающие вверх бешено...»²⁶.

И еще через несколько дней о том же «фейерверке»: «хочу <...> чтобы все двигалось перед глазами, свет окутывал дымкой, прояснялись тела: то руки, то ноги <...> фон все меняющийся. Сноп света, брошенность движения в музыку, декорациях, свет, тела сверху вниз падают и летят вверх. <...> Темнота свет струит, плывет, а внутри как ядро дышит масса, двигаются вперед (диагональ), расширяются, блестят, черное спускают, краски надвигаются...»²⁷.

Сохранились киевские рисунки самой Нижинской, на них целые системы кругов, эллипсов, дуг, парабол, различные треугольники, пересекающие квадрат диагонали... Эта графика совершенно не похожа на записи мизансцен будущих балетов, какие часто делают

²⁴ Э.М. Вечер Брониславы Нижинской. // Киевский день. 1920, № 19, 8 июня. С. 2.

²⁵ Нижинская Б.Ф. Дневник 1919–1922 гг. Запись от 1-го сентября 1920 г. Благодарю Линн Гарафолу и Е.Я. Суриц, предоставивших мне возможность ознакомиться с этим дневником, хранящимся в: Bronislava Nijinska Archives (Library of Congress, Washington, USA).

²⁶ Там же. Запись от 13 января 1920 г.

²⁷ Там же. Запись от 10 февраля 1920 г.

хореографы, вычерчивая траектории движений, танцевальные построения. Рисунки Нижинской сопровождаются многими подписями, к балету никак не относящимися. Здесь, действительно, все другое. Такое впечатление, что Нижинская стремилась постичь пространственные смыслы геометрических фигур, проверить возможности их объединений, наложений, взаимодействий.

Это стремление понять структуру современной геометрической абстракции первым делом приводит на ум беспредметную живопись Экстер. О ней многое напоминает. Во-первых, присутствие столь часто встречающихся у Экстер круговых форм и самого разного рода их композиций. Во-вторых, при всей схематичности рисунков в них явны центробежные силы, активно дающие о себе знать в «Цветовых динамиках» художницы. Но, пожалуй, самое главное, чего нельзя не увидеть в этих рисунках, – их ритмическую организацию.

Отдельная серия рисунков Нижинской – диагональные построения. Они не сопряжены ни с какой формой – только линии, диагонали в чистом виде, так сказать. Совершенно очевидно, что Нижинскую диагональ занимает прежде всего, как смысловое выражение движения. Опять же: практически во всех «Цветовых динамиках» Экстер диагональные построения. Диагонали, как правило, активные, отчего изобразительные формы обретают особую напряженность движения.

В рисунках Нижинской диагональные линии часто множатся, часто спорят друг с другом, активные и пассивные диагонали сопоставляются с линиями другой

природы – параллельными и перпендикулярными. И что характерно: линии этой природы по своей активности всегда несопоставимы с диагоналями. А это значит, что и диагональное движение всегда тоже активнее, выразительнее. Точно так и происходило в абстрациях Экстер: на пути диагональных потоков цвета возникали не раз то ли какие-то формы, то ли даже иные цветовые потоки, но им не дано было остановить, преодолеть диагональное движение.

Экстер и Нижинская не виделись почти полтора года. Все это время между Одессой и Киевом практически не было железнодорожного сообщения, на почту рассчитывать не приходилось. Когда в Одессе окончательно установилась советская власть – в Киеве она уже достаточно давно – Экстер возвращается домой.

В разговоре о «Школе движений» как-то еще не доводилось сказать о ситуации в Киеве, о том, как и чем жил город те полтора года. Если представить себе это время, то мечта о новом балете может показаться утопической и неосуществимой. Но это было очень в характере Брониславы Фоминичны – зажигаться идеями, в которые почти никто не верил, быть одержимой ими вопреки всему. В Киеве тогда «вопреки всему» означало на самом деле вопреки всему – неизвестности, безнадежности, оторванности от мира, красному террору, голоду, холоду, нищете... Однако, вспоминая те годы, Нижинская совсем не пишет о быте, о невыносимой повседневности: «Живя в Киеве, как будто в больших лишениях, я этого не замечала и не чувствовала совсем,

Pro memoria

потому что жила так, как все вокруг меня...»²⁸.

На возвратившуюся ранним апрельским утром Экстер Киев произвел ужасающее впечатление.

Город нельзя было узнать. Он – умирал, медленно, неотвратно:

«Уже давно минули те времена, когда, обезумев от ярости, по городу носились грузовики с людьми в кожанках и солдатских шинелях. Утих шум. Не громыхали трамваи. Ржавели рельсы. Между камнями мостовой росла трава. Люди своим появлением не решались нарушить торжественную пустынную улиц. И тот, кто отваживался на это, чувствовал себя угнетенным – темный страх овладевал им! – или, наоборот, освободившимся ото всего.

Тишина, которая знакома только безграничным просторам болотной тундры или песчаной пустыни, тишина, которую, кажется, можно было услышать, овладела городом. Ласковой ладонью матери смерть коснулась его похолодевшего чела.

Не работали фабрики, электрическая станция, водоканка, мельница Бродского. Облако дыма не отделяло небо от города. Копоть не оседала на золоте барочных куполов, ржавчине жестяных крыш Подола. Обездымленный воздух стал прозрачным. Небо в своей первозданной ясности распласталось над домами. Вертикали фабричных труб читались условными знаками на техническом чертеже схематичного пейзажа...

Голод начал ощущаться еще в декабре 19-го года, постепенно он все усиливался, своего апогея достиг в мае-июне 20-го. Села вокруг были сытыми, там был, как говорится, хлеб и к хлебу. Город же оказался изолированным и

замкнутым. На дорогах под Киевом стояли “заградилки”, их задачей было не допускать в Киев привоза продуктов, которые нужны были фабричным центрам и армии и подлежали реквизиции в “порядке продразверстки”»²⁹.

Мы привели эту пространную цитату, потому что Экстер потом не раз вспоминала в подобных же словах свои ощущения от Киева, где она отсутствовала больше года³⁰.

В Киеве не было почти никого. Друзья и знакомые разъехались кто куда. После недавнего буйства художественной жизни в городе воцарилась какая-то пустота – ни выставок, ни вечеров, ни дискуссий. Не было уже и ХЛАМа – знаменитого клуба, где встречались все, где, кажется, только вчера еще неистово бушевали творческие страсти. Работали, правда, кое-какие театры. Их осталось мало³¹, и изменились они до неузнаваемости.

С Нижинской Экстер увидится буквально сразу после возвращения, и теперь она почти каждый день в «Школе движений»³², а 4-го июня – в Городском театре на «Вечере хореографических эскизов Брониславы Нижинской»³³. Есть смысл привести программу этого вечера:

Сезон 1920–1921

ВЕЧЕР

Хореографических эскизов
Брониславы Нижинской
в исполнении

«Школы движений» и госпожи
Брониславы Нижинской
Начало в 7 часов вечера

1-е отделение
«Эскизы лебедей»,
муз. Чайковского.
Исполняют: г.г. Воробьева,
Грюнвальд, Кривинская,
Сташкевич, Новицкая, Толкачева,

²⁸ Из письма Б.Ф. Нижинской к Е.Я. Кривинской от 20 августа 1968 г. Копия письма в архиве автора.

²⁹ Домонтович В. Болотняна Лукруза. // «Хроника 2000». Київ. Вип. 2. 1992. С. 103–104.

³⁰ Запись беседы с Эстер Мартинчиковой-Шимеровой. Литовский Микулаш (Словацкая республика), 17 января 1989 г. Архив автора. Эстер Мартинчикова-Шимерова (1909–1995). Известная словацкая художница. В 1929 году поступает в парижскую Академию Современного искусства Фернана Леже на курс Александры Экстер. С этого времени и до последних дней А. Экстер – ее близкий друг. В творчестве Эстер Шимеровой многое инспирировано исканиями Александры Экстер.

³¹ «Подотдел искусств признан необходимым закрыть в г. Киеве с 2-го января все театры, носящие антихудожественный характер и не отвечающие просветительным целям рабоче-крестьянской власти. Будут закрыты: театр коллектива артистов “Пель-Мель”; т-во артистов Интимного театра, т-р “Синяя птица”; “Уголок Иврика” и др.» (Известия. Киев, 1920, 6 января).

³² Запись беседы с О.Н. Сталинским. Львов, 17 января 1989 г. Архив автора.

³³ Громадське слово. Київ, 1920, 4 червня.

Страницы истории

Жаховская, Попова, Шрайбман, Несходовская, Дыбовская, Метельникова, Вольф, Черняева, Черная, Мороз и др.

1. Allegro

2. Valse

3. Variation

Исп. г.г. Толкачева, Попова, Кривинская, Новицкая

4. Variation, муз. Шопена.

Исп. г.г. Воробьева и Грюневальд

5. Adagio

2-е отделение

1. «Беленькая кошечка и кот в сапогах», муз. Чайковского, произведение М. Петипа. Возобновление Б. Нижинской.

Исп. г.г. Сташкевич и Лапицкий

2. «Петрушка»

Исп. г.г. Бронислава Нижинская и Хоер Ян и Унгер

3. «Кукла», муз. Лядова.

Исп. г. Бронислава Нижинская

4. «Испанский», муз. Чайковского.

Исп. г. Кривинская

5. «Половецкие танцы», муз. Бородина.

Исп. г.г. Бронислава Нижинская, Лапицкий, Унгер, Хоер Ян, Хоер Чеслав

3-е отделение

1. «Шут», муз. Черепнина.

Исп. г.г. Хоер Чеслав, Унгер, Хоер Ян, Лапицкий

2. «Демоны», муз. Черепнина.

Исп. г.г. Новицкая, Воробьева, Жаховская, Метельникова, Сташкевич, Попова 1-ая, Бориллоли, Кривинская и Вольф

3. «Эскизы», муз. Шопена

а/ Прелюдия

б/ Ноктюрн

в/ Этюд.

Исп. г. Бронислава Нижинская

4. «Незаконченный эскиз на 12-ю Рапсодию Листа»

Исп. все ученики «Школы движений».

Хореографическая композиция

г. Брониславы Нижинской.

За роялем Н. Шерман.

Режиссер Бронислава Нижинская.

Уполномоченный театра

Д. Ровинский.

Администратор Б. Ядрило³⁴.

«Первое выступление “Школы движений” в оперном театре оказалось сенсационным. Большой зал был переполнен, а на площади бушевала толпа жаждущих попасть в театр, вход охранял конный отряд милиции. Все номера программы проходили с огромным успехом... Спектакли “Школы движений” в оперном игрались по понедельникам...»³⁵.

Несмотря на всю внешнюю аскетичность, на отсутствие декораций и костюмов, маленькие балеты Нижинской воспринимались как чудо, как волшебство. Немыслимое, если представить, что игрались они среди разлившейся за стенами театра безысходности и пустоты.

Для Экстер все в них оказалось таким близким. Таким понятным. И таким чрезвычайно важным – в Одессе художнице было совсем не до живописных исканий. Она преподавала, оформляла праздничные торжества, ее пластические эксперименты надолго прервались. Сейчас же она со счастливым удивлением обнаружила, что они не оказались забытыми и ненужными. Увидела некое инобытие своей живописи.

Хореографические фразы Нижинской, ее треугольники, диагональные полосы, сегменты, круги, плюс всегда сильное композиционное ядро, завораживающее неотвратимостью

³⁴ Украинский музей театрального, музыкального и киноискусства. (Киев). Фонд программ недействующих театров. № 4637.

³⁵ Воспоминания Е.Я. Кривинской. Машинопись в архиве автора.

Pro memoria

и энергией своих трансформаций, – все было так понятно Экстер. Об этом, по сути, вся ее совсем недавняя живопись.

Экстер чувствовала себя счастливой: принципы развития структур балетов Нижинской оказались столь аналогичными ее стремлениям, ее исканиям. Часто почти все так и строилось: как развитие, расширение, пространственное распространение ее «Цветовых динамик». Последнее для Экстер оказалось необычайно важным: ее «Цветовые динамики», хотя и были наделены выразительным стремлением вырваться в объем, все равно оставались в пределах поверхности холста. Нижинская же ощутила пространственные возможности форм Экстер: знаменитые, в будущем ставшие опознавательным знаком ее хореографии пирамиды из групп танцоров, «навалы», как называла она их сама, – их происхождение абсолютно понятно.

Было бы неверным утверждать, что хореография Нижинской всего лишь воспроизводила средствами балета композиции Экстер. Но безусловно то, что в живописи Экстер Нижинская открыла для себя пространство своих спектаклей. Какие-то главные его законы, его природу.

Возвратившись в Киев, Экстер не очень понимала, чем ей следует заняться. Рассчитывать на работу в театрах не приходилось – их просто не было, распался «Молодой театр» ее давнего приятеля Леся Курбаса, а новый его коллектив («Кийдрамте») в это время уже перебрался в провинцию.

Реальным представлялось лишь одно – преподавание. В Киеве все-таки еще помнили ее студию. Да и

не только в Киеве – и за границей, и в Москве успешно работали ее ученики, не понятно как, но слухи о них проникали в отрезанный от мира город. Организацией новой студии Экстер начала заниматься уже в первые дни после приезда. Открылась она 18-го мая³⁶.

Студия не успеет набрать прежней силы. По разным причинам: не будет достаточного количества учеников (все теперь стремятся в государственные школы), не будет прежних ассистентов и лекторов. Студия Экстер была частной, а все частные учебные заведения новая власть постепенно закрывает, так что никакой уверенности в завтрашнем дне уже не было.

«Школа движений» тоже была частной, но Нижинской пока еще разрешалось ее содержать, обязав, правда, преподавать в так называемой «Центростудии», вынуждена она участвовать и в разного рода государственных комиссиях, в оргкомитете Украинской Оперы, в школе «Культурлиги», давать концерты для красноармейцев и т.п.

Свою ситуацию в Киеве Экстер воспринимала, как бесперспективную – даже в чисто материальном плане. Совсем по-другому ощущала себя Нижинская, ее переполняли энтузиазм и надежды. Еще не было идеи отъезда, о болезни Вацлава она не знала, и все свои планы связывала с Киевом, с открывшейся Украинской Оперой и, конечно же, со своей школой.

Нижинская очень рассчитывала на Экстер. Во время их почти каждодневных встреч говорилось только о совместной работе. Именно тогда Нижинская задумала балет на музыку И.С. Баха, чертила схемы, делала рисунки мизансцен. Вместе они придумывали костюмы.

³⁶ Киевский день. 1920, 18 мая. С. 2.

Осуществиться их общему замыслу доведется не скоро – уже в Париже.

Экстер была непререкаемым авторитетом и в сфере теории. К 1920 году Нижинская почти завершила начатую еще в Москве рукопись трактата «О движении и Школе движений», где излагала и свои взгляды на современный балет, и основы своего метода. Рукопись предназначалась для киевского издательства «Центросоюз»³⁷.

Нет никаких ни документальных, ни мемуарных подтверждений, но можно не сомневаться: с этой рукописью Экстер была знакома.

«Движение дает жизнь Танцу. Возможность заражать зрителя имеет только Движение. Только в Движении живет ритм. В Движении тело действует. В действии Движение должно быть непрерывным, – иначе жизнь действия Движения (так! – **Г.К.**) прерывается. И тот момент, когда Движение выключается из тела и воли артиста, наступает незаконный антракт (отнюдь не пауза, так как пауза есть тоже Движение, как бы дыхание действия)»³⁸.

Все эти слова и мысли вполне могла бы повторить и Экстер, заменив лишь слово «танец». Обо всем этом она думала, подходя к мольберту, и всякий раз подтверждала это на холсте.

Редкостное совпадение с практикой Экстер обнаруживают и рассуждения Нижинской о классике. Приводя в своем трактате имена Новерра, Вестриса, Дидло, Тальони и Петипа, она подчеркивает: их новации постоянно и иногда решительно видоизменяли и обогащали классическую технику. В конце XIX века классический балет перестал развиваться, возвел вокруг

себя непроницаемые стены. Для Нижинской это означало смерть классики как живого способа выражения. Именно к живой классике стремилась она в своем творчестве, в своих педагогических начинаниях.

Экстер никогда не делила искусство на старое и новое, во всем видела закономерную эволюцию, естественную потребность развития языка. Занятия в своей студии всегда начинала с Пуссена – гения композиции. И постепенно приводя своих студентов к Сезанну, часто повторяла: «Сезанн – это сегодняшний Пуссен». В таком революционном искусстве, как кубизм, учила видеть его укорененность во французской традиции. Точно так же, как и Нижинская, остановки в искусстве считала симптомами серьезной болезни.

«Надо выметать начисто ненужное, но нельзя проглядеть и разрушить то, что является фундаментом, что лежит в основе механики искусства. Это должно стать такой же заботой новаторов Школы, как “вклады”, “находки” гениальных мастеров наших дней. Тогда только мы сможем, не растратив скопленных достижений техники искусства, на ней создавать “свое” – новую жизнь в искусстве»³⁹.

Как вспоминали ученики Экстер, на своих лекциях она говорила о новой живописи буквально теми же словами⁴⁰.

Полное единодушие было и в понимании природы современного спектакля, его дыхания, его целостности. И для Экстер, и для Нижинской театральное произведение могло возникнуть лишь в теснейшем взаимодействии всех его составляющих. Ничего второстепенного – все главное. Ничего

³⁷ Издательство «Центросоюз» в 1920 году предприняло публикацию серии под названием «Театральный парадник» (Театральный советчик). Были выпущены книги: № 1. Проф. Г. Гаевский «Задачи режиссера», № 2. Проф. В. Сладкопевцев «Введение в мимодраму». Под № 3 предполагалось издание трактата Б.Ф. Нижинской «О Движении и Школе движений». Книга издана не была. Вариант текста впервые опубликован в венском журнале «Der Schrifttanz». 1930. Heft 1. April.

³⁸ Нижинская Б.Ф. О Движении и Школе движений (рукопись). Благодарю г-жу Ирину Макарик, любезно предоставившую мне копию этой рукописи, хранящейся в: Bronislava Nijinska Archives (Library of Congress, Washington, USA).

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Запись беседы с Эстер Мартинчиковой-Шимеровой. Литовский Миклаш (Словацкая республика), 19 января 1989 г. Архив автора.

Pro memoria


случайного – все проявления единой и непрерывной материи. Любой костюм Экстер в театре А. Таирова свидетельствовал о целом спектакля. Любой танцевальный номер у Нижинской не существовал сам по себе и содержал все признаки, все проявления этой стихии. Помимо плана чисто хореографического в балетах Нижинской присутствовало мощное режиссерское начало. И не случайно на афише в программке первых выступлений «Школы движений» в Городском театре, как мы помним, написано: «Режиссер Бронислава Нижинская». Не хореограф, не балетмейстер – режиссер.

Тем киевским летом очень скоро стало абсолютно ясным удивительное совпадение творческих устремлений двух художников, их какое-то редкостное единство во всем. И настойчивая потребность творить вместе. Но Нижинская прекрасно понимала: Экстер – художник большого стиля. Ее талант необходим спектаклю в театре, технически оснащенном, с мощной машинерией и световым парком. В Киеве на все это рассчитывать не приходилось, В августе 1920 года Экстер уезжает в Москву: ее ждал Таиров, уже три года подряд Камерный театр в своих анонсах сообщал о «Ромео и Джульетте».

Экстер, кстати, считала пребывание Нижинской в Киеве тоже перспективным, была уверена: ее идеям и их воплощению необходим совсем другой художественный контекст. По приезде в Москву она встречается с К.С. Станиславским, рассказывает ему о киевской «Школе движения». Услышанным он был очень вдохновлен и «мечтал выписать (Нижинскую – Г.К.) со всей студией в Москву, к себе»⁴¹.

Перед отъездом Экстер пишет записку Нижинской:

«Дорогая Бронислава Фоминична!

Я зашла к Вам передать свое решение о выезде в Москву, но также и о возвращении к Вам для работы. Если, конечно, я буду нужна Вам. Мысль о работе с Вами меня волнует, но... Бронислава Фоминична, я напишу Вам из Москвы, буду ждать Ваших решений относительно своего приезда.

Всего.

Александра Экстер»⁴².

Через несколько месяцев, ранней весной 1921 года покинуть Киев доведется и Нижинской. Она узнала, что Вацлав находится в психиатрической клинике в Вене. Бронислава Фоминична верила: ее присутствие поможет вернуть брата к нормальной жизни. «Школу движений» пришлось закрыть, курс же в «Центростудии» она передала Анне Воробьевой⁴³, одной из самых талантливых и преданных учениц. Нижинская в нее верила, знала: в ее уроках не будет никаких отступлений от «системы».

Оказавшись в конце мая 1921 года в Вене, Нижинская отправляет Дягилеву письмо:

«Не хочу и не могу что-нибудь предпринимать, не получив Вашего ответа. У всех, кто был около Вас, может быть одной мне было дорого то, что Вы делали ради самого Дела, поэтому неустанно работала на этом пути – поэтому мне так необходимо вернуться «домой», принести все накопленное за свое отсутствие.

Сейчас знаю, что могу рядом с Вами сделать очень многое. Мною сделано несколько композиций – не было только технических средств к выполнению. Я ищу не

⁴¹ Письмо А.А. Экстер к Б.Ф. Нижинской от 28 июля 1924 г. (Bronislava Nijinska Archives. Library of Congress, Washington, USA)

⁴² Письмо А.А. Экстер к Б.Ф. Нижинской. Без даты. Предположительно: июль 1920 г.

⁴³ Воробьева Анна Митрофановна (1898–1985) русская и болгарская танцовщица, балетмейстер, педагог. Училась в «Школе движений», посещала уроки Б.Ф. Нижинской в «Центростудии». Была солисткой Римской оперы (1924–1926), труппы И.Л. Рубинштейн (1928–1931), Русской оперы в Париже (1932) и др. В начале 1930-х годов переезжает в Софию, где становится ведущей солисткой Софийской оперы. Создательница и руководитель балетной школы (1934–1936).

только “новых” движений, “новых” форм декораций и костюмов – мне приелась эта надоевшая коробка театра. Надо создавать сам Театр – не балет.

Движение тел – это материал. Средство для этого Театра.

Надо уничтожить “театр”, как фон для танцующих или танцующих на выставке декорированной коробки.

Все в театре должно быть действующим⁴⁴.

Трудно сказать, какое впечатление произвело на Дягилева это письмо. Во всяком случае он не оставил его без внимания: с 15 сентября Нижинская начинает работать в «Русских балетах»⁴⁵. Уже при встрече с Дягилевым она, вне сомнения, говорила о киевской «Школе движений», о своих композициях, о своей системе. Весной 1922 года Дягилев предложил Нижинской поставить «Свадебку» И. Стравинского.

Ни у одного из спектаклей «Русских балетов» не было столь долгой и необычной истории. «Свадебку» Дягилев задумал еще в 1914 году, сразу после успеха «Золотого петушка». Стравинскому заказана музыка.

И именно тогда же Стравинский предложил Н. Гончаровой сделать для «Свадебки» костюмы и декорации: он представлял их аналогичными тому, что было в «Золотом петушке» – стихия крестьянского примитива, яркие цвета, узорчатые ткани...

Только к началу 1922 года Стравинский завершил музыку. Гончарова же за все эти годы написала сотни эскизов. Версии менялись. Вначале «виделось особенно все, что сближало с русским народным бытом в пышном расцвете,

особенно с свадебным пиром, с народной пляской, с яркой многоцветной одеждой и т.д., то есть с тем, что могло связать “Свадьбу” с народными праздниками и живой радостью жизни, с избытком, с тяжелой и радостной силой. Я рисовала в это время костюмы на основе формы крестьянской одежды, ярко раскрашенные и орнаментированные»⁴⁶.

Со временем Гончарова приходит к иному убеждению. «Форма, найденная мною в радости крестьянской среды, казалась мне не полно выражающей идею свадьбы. Я пробовала перенести действие в другую обстановку, близкую к крестьянской, в среду мелкого мещанства (“мещанская свадьба”). Я делала новые эскизы для декораций, занавеса и костюмов: полосы, круги, клетчатые рисунки, расплывающиеся пятна заменили цветочный орнамент. Тяжелые, негибкие корсажи (жакетки) заменили гибкие холщовые рубахи. < ... > Чувство и форма были совсем другие, чем в первых эскизах. Только тона были также ярки»⁴⁷.

Следующий вариант: «Мне хотелось сделать свадьбу весенней... много костюмов светлых холодных тонов с серебряными кружевами или, вернее, вышивками, похожими на кружева, с довольно большими головными уборами из мелкого жемчуга по светлому фону»⁴⁸.

С Гончаровой Нижинская не была знакома и о поисках ее ничего не знала. Не имела ни малейшего представления ни о музыке, ни о содержании балета. «Игорь Федорович, – вспоминала, – рассказал мне сюжет “Свадебки”, объяснил, что в балете четыре картины: “В доме невесты”, “В доме жениха”, “Отъезд невесты из родительского

⁴⁴ *Bibliothèque de l'Opéra (Paris). Fonds Kochno. Pièce 65. № 65.*

⁴⁵ *Нижинская Б.Ф. Дневник. Запись от 13 июля 1921 г.*

⁴⁶ *Гончарова Наталья. «Свадебка» // Русская галерея. 1999. № 1. С. 61*

⁴⁷ *Там же. С. 62.*

⁴⁸ *Там же. С. 62–63.*

дома”, “Свадебный пир”. Потом он сел за рояль и заиграл. Музыка потрясла меня, захватила своим тревожным ритмом. “Свадебка” показалась мне глубоко трагической, с неожиданными всплесками радости. Это была истинно русская музыка. В тот момент спектакль как бы встал у меня перед глазами, и я поняла, какой должна быть его хореография»⁴⁹.

Через какое-то время Нижинская увидела давно уже готовые эскизы костюмов, декораций и занавеса. «На длинном рабочем столе Гончарова разложила большие листы с эскизами костюмов к “Свадебке”. Там было около 80 набросков – восхитительно нарисованных, волшебных по цвету, очень театральных, в роскошно “русском” стиле. И мужские, и женские костюмы были очень тяжелые, подола длинных женских платьев волочились по земле, на головах у женщин – высокие кокошники; мужчины были бородатые, и все обуто в громоздкую обувь – сапоги и туфли на каблуках. Мне сразу стало ясно, что эти эскизы годятся скорее для русской оперы, нежели для балета на музыку Стравинского. Тело, инструмент танцовщика, в подобном costume, скрывающем движения, – все равно, что скрипка, запрятанная в футляр. Эскизы Гончаровой казались мне совершенно не совместимыми ни с музыкой Стравинского, ни с моими представлениями о хореографии балета»⁵⁰.

Дягилеву решение Гончаровой очень нравилось – он только размышлял о вариантах. В «Русских балетах» вообще, как правило, идеи художника не подвергались сомнению – с них часто все и начиналось, они не раз определяли самое

главное в спектакле, хореография не могла с ними не считаться.

«Свадебка» в этом плане – уникальный случай. Нижинская в спорах с Дягилевым отвергла все варианты Гончаровой. Не сформировав пока еще до конца собственные представления о сценографии, упрямо стояла на своем: «Никаких кричащих цветов в крестьянской свадьбе! Костюмы предельно простые, и все остальное в том же роде»⁵¹.

И, возможно, впервые за всю историю «Русских балетов» Дягилев принял аргументы Нижинской: «Ну, ладно, Броня, < ... > начинай “Свадебку”. А когда сделаешь хореографию – мы с Гончаровой посмотрим, и она сделает новые эскизы»⁵².

Буквально через несколько дней (27 марта 1923 года) начались репетиции. Ровно в 10 утра «Броня» появлялась в классе с длинным мундштуком в одной руке (она много курила) и термосом с кофе в другой. Садилась и пристально осматривала танцовщиков – в какой они форме сегодня, аккуратно ли одеты и причесаны. < ... >

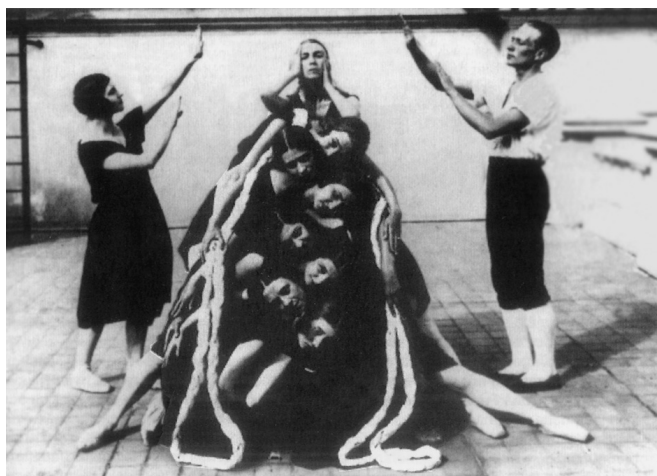
⁴⁹ Нижинская Б. Создание балета «Свадебка». // *День Стравинскому*. СПб., 2003. С. 29.

⁵⁰ Там же. С. 30.

⁵¹ Там же.

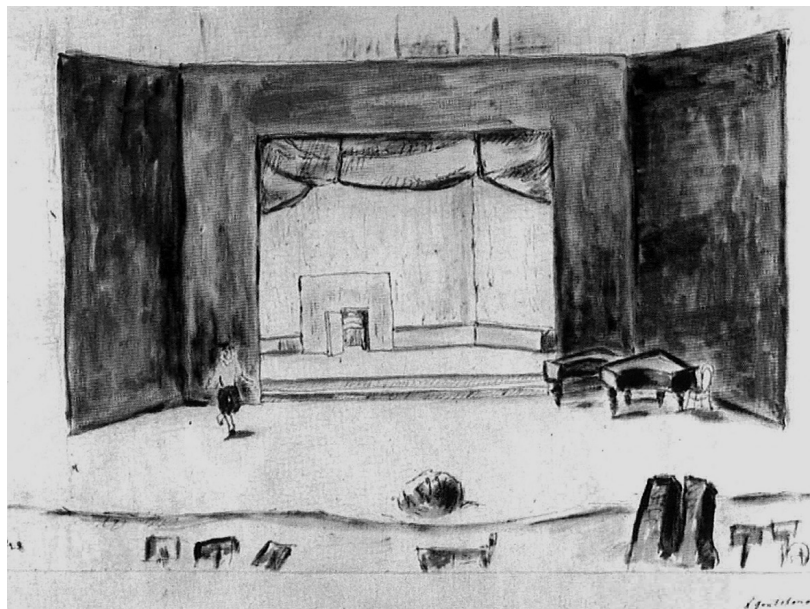
⁵² Там же.

Репетиции балета «Свадебка». Русский балет Сергея Дягилева. Монте-Карло. 1923



Страницы истории

ВМ



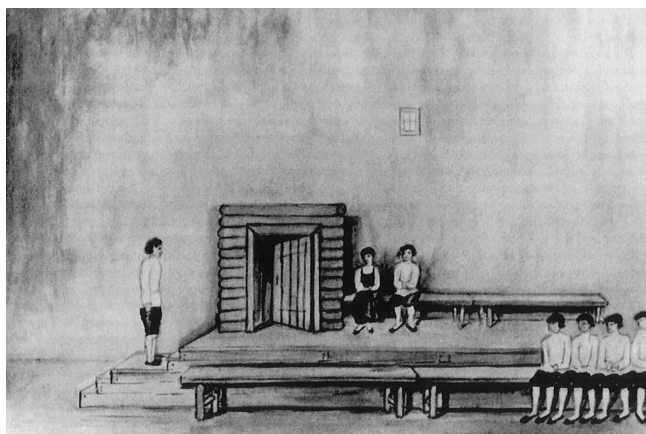
Н. Гончарова.
«Свадебка».
Эскиз декораций.
Вариант. 1923 г.

Н. Гончарова.
Набросок финальной
сцены. 1923

Царила строжайшая дисциплина, никто не смел произнести ни слова. < ... > На репетиции всегда приходила подготовленной, зная, чего она от нас хочет. Ее физическая выносливость поражала. Казалось, она никогда не уставала. Чашечка черного кофе, сигарета и – Броня снова полна сил»⁵³.

Нижинскую, действительно, переполняли энергия и какой-то невероятный прилив сил. Музыка Стравинского – это она поняла сразу – идеальный повод подвести итоги, наконец-то отчетливо и уверенно сказать обо всем: о своей системе, об опыте «Школы движений», а главное – об открытиях Вацлава – они не прошли бесследно, они живы, их ждет новая и счастливая судьба.

Ее нисколько не смущало отсутствие заданного художником решения, в Киеве она всегда так и начинала. Вот, и на этот раз ей вовсе не нужна была «декорированная коробка», она уже знала:



пространство на сцену принесет «движение тел» – только оно одно. Все остальное лишь дополнение к пространству, творимому танцем.

Проницательные критики, к слову, в «Свадебке» именно это и отмечали: «Сами по себе декорации и костюмы лишены значения; они не существуют самостоятельно, не привлекают внимания; нужно сделать усилие над собою, чтобы заметить их, нужно отвлечься от целого;

⁵³ Вильтзак А. Па-де-де на всю жизнь. // Мариинский театр. 1993, № 17–18. С. 16.

но во время действия сделать это очень трудно. <...> Декорации, костюмы суть здесь моменты подчиненные, вся ценность их – в целом»⁵⁴.

С первого же момента спектакля становилось очевидно: сценография здесь не наделена пространственнообразующими функциями. Сцена вобщем-то нейтральна, ее окаймляют некие предельно условные знаки, по ходу действия не расширяющие свою смысловую образность, в действии не развивающиеся, да и в само действие не включающиеся никак.

В принципе, декорации «Свадебки» могли бы вовсе и не присутствовать на сцене – образный мир балета несколько бы не пострадал. Н. Гончарова это прекрасно понимала. Свой – уже последний вариант! – она предложила, увидев завершённую хореографию Нижинской. Никакого (в привычном и распространенном понимании) сотворчества художника и постановщика не было. Само действие балета наделялось такой пространственной энергией и пространственной независимостью, что оставалось только одно: не вторгаться в его структуру, не стараться ее никак дополнить или даже просто как-то ее «подать».

Преобладание фронтальных мизансцен само по себе перечеркивало возможность какого-либо пластически структурированного пространства, балет им просто пренебрегал.

Это становилось еще больше очевидным, поскольку с двух сторон сцены стояли четыре рояля⁵⁵. Их присутствие тоже никак не способствовало целостности пространственного образа, даже столь условно намеченного Н. Гончаровой.



В своем возобновлении «Свадебки» в лондонском Королевском Балете (1966) Б. Нижинская внесла коррективы в оформление Гончаровой, устранив в нем даже малейшие повествовательные моменты: не было никакой двери, ведущей в спальню молодоженов – в финале родители жениха просто открывали до того времени совсем не различимый проем в заднике; не было деревянных лавок, стоявших перед помостом; не было и никаких роялей – они, правда, очень недолго просуществовали и в спектаклях дягилевской антрепризы.

Сцена, таким образом, представляла собой пустое пространство, где-то на двух третях своей глубины отмеченное сломом, – там был невысокий во всю ширину помост. Однако, буквально, с первой минуты «Свадебки» зритель оказывался перед реальностью пространства совсем не нейтрального, не индифферентного.

Невозможно отделаться от ощущения, что действие развивается

Н. Гончарова.
Набросок группы
танцовщиков. 1923

⁵⁴ Шлецер Б. «Свадебка». // Звено.
Париж, 1923, № 21, 25 июня. С. 2–3.

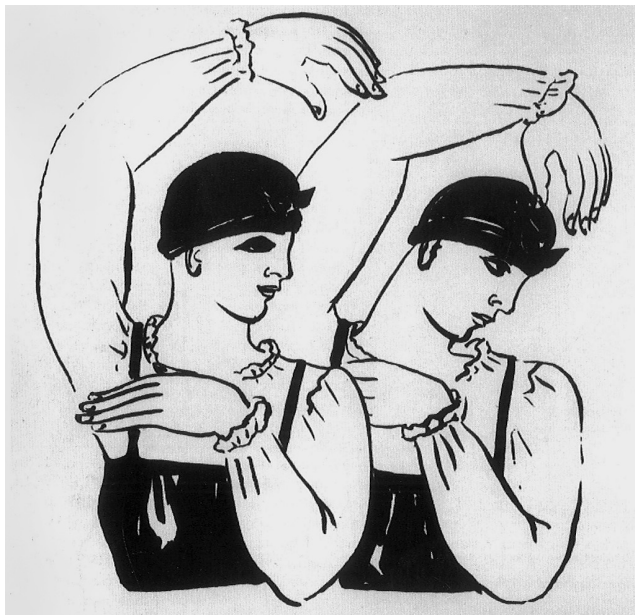
⁵⁵ «На первом представлении четыре рояля заполняли углы сцены, будучи, таким образом, отделены от ансамбля ударных, хора и певцов-солистов, помещавшихся в оркестровой яме. Дягилев ратовал за такое размещение из эстетических соображений – четыре черных сланообразных предмета были привлекательным дополнением к декорациям...» (Стравинский, И. Диалоги. Л., 1971. С. 168).

в среде, где все повинуетя неким законам, где царят совершенно определенные и наступающие ритмы, где силовые линии столь выразительны и столь активны, что не подчиниться им невозможно. Кажется, что все взрывы и вихри действия, его остановки и вспышки продиктованы мощной энергией пространства, его причудливым силовым полем.

Много писалось о ритуальном начале в балете, о том, что в «Свадебку» Стравинского как бы «вписан» механизм воображаемого (т.е. реконструированного) древнерусского обряда со всей его неумолимой неотвратимостью⁵⁶. И что «механизм этого ритуала ни в коем случае не «моторный». Он подобен часовому механизму. Он раскручивается, как пружины одной из гигантских настенных гармоний XIX столетия...

Музыка «Свадебки» развивается в точности тем же самым образом. Начавшись, она длится с несколькими короткими паузами более получаса на фоне постоянного, как бы неумолимого «там-тамного» ритма. Ритуал «раскручивается» подобно металлической пружине⁵⁷.

Именно царящие здесь ритмы, неотступающее и неослабевающее энергетическое поле определили в «Свадебке» едва ли не самую главную особенность: персонажи (не только конкретные – Жених, Невеста, родители, но буквально все, каждый из присутствующих на сцене) лишены индивидуальных проявлений. Их действия, вспоминала Нижинская, «должны были выражаться не индивидуально, а скорее действиями ансамбля в целом. Невеста и ее подруги были связаны общей выразительностью на протяжении всего действия.



Юноши, собирающиеся вместе перед свадьбой, образовывали одно целое с Женихом. Родители молодых служили лишь деталями фона и почти не имели своего голоса⁵⁸.

Все свойства индивидуального отношения к герою отданы кордебалету – человеческой массе. И только о массе в целом можно говорить в терминах экспрессии, эмоций, любых динамических проявлений и красок.

Сразу же следует подчеркнуть: Нижинская «манипулировала массами не реалистически, как это делал в своих массовых сценах Фокин, но так, словно она была безликое тело, символизирующее давление обычая и неумолимую силу судьбы»⁵⁹.

В своем антиреалистическом подходе Нижинская пресекала любую возможность возникновения повествовательности, всплеск конкретных ассоциаций, какой бы то ни было бытовой обусловленности. Именно этим объяснялось

Н. Гончарова.
Набросок двух танцовщиц. 1923

⁵⁶ Набоков Н. «Свадебка» Игоря Стравинского. // Новый журнал. Нью Йорк, 1976, кн. 123. С. 168.

⁵⁷ Там же. С. 86–87.

⁵⁸ Нижинская Б. Создание балета «Свадебка». С. 30.

⁵⁹ Van Norman Baer, Nancy. Bronislava Nijinska. A Dancer's Legacy. P. 34.

Pro memoria

то обстоятельство, что женский кордебалет танцевал на пуантах. Пуанты подчеркивали абстрактность и метафоричность, лишали движения натурализма.

Например, в одной из сцен, наделенной совершенно определенным и известным сюжетом, «волосы Невесты заплетаются перед тем, как отрезать их, что символизирует потерю девственности. Вместо того, чтобы имитировать абсолютно конкретные движения, Нижинская заставила девушек, окружающих Невесту, выполнять маленькие па де бурре, при которых носки на пуантах резко ударяют в пол, в то время как ноги скрещиваются и перекрещиваются»⁶⁰.

Нижинская не допускала никаких намеков на реалистическую информативность движений, никакие бытовые аналогии. Только чистая форма, только чистая экспрессия. Через весь балет проходят «плоскостные» жесты и параллельные позы – как бы в двухмерном пространстве.

Нижинская, безусловно, стремилась к созданию абстрактного хореографического языка. Если рассматривать по отдельности ту или иную серию движений, трудно обнаружить в них реалистические мотивации. Но во всем балете так или иначе читаются некоторые повествовательные обусловленности.

Впрочем, так, в сущности, обстояло и с музыкой Стравинского: вряд ли, слушая ее, можно было постичь некий цельный и конкретный сюжет, зато время от времени вспыхивали слова и образы, абсолютно однозначно свидетельствующие о свадебном обряде, о трагедии Невесты...

Исследователи обращали внимание на то, что значительная

часть хореографического лексикона «Свадебки» унаследована от классического балета. «Между тем лексикон этот ни в коей мере не идентичен академическому.

<...> В движениях танцовщиков Нижинская делает выраженный акцент на таких геометрических формах, как круг, треугольник и прямая линия. Речь здесь не идет о тотальном разрыве с традицией классического танца – ведь многие геометрические формы (эллипсы, прямые, кривые линии) встречаются во всем академическом лексиконе. Однако цель Нижинской заключалась именно в том, чтобы придать всем этим формам максимальную четкость. К примеру, сложенные короной руки в “Свадебке” округлены немного сильнее, чем того требует академическая техника; при этом возникает в большей мере ассоциация с кругом, нежели образ легкости и изящества (как в случае с академическим *port-de-bras*). В тех же случаях, когда руки танцовщиков оказываются опущены вниз, Нижинская опять-таки слегка видоизменяет их положение, дабы и здесь сделать максимально зримым образ круга...»⁶¹

Открытия Нижинской в сфере хореографической лексики, их новаторство и своеобразие, равно как и их самая непосредственная причастность к хореографическим прозрениям Вацлава Нижинского – тема отдельного разговора, кстати, то и дело возникающего на протяжении уже девяноста лет. Сейчас речь о другом. Об общем образе спектакля. О пластических истоках этого образа. О том, что послужило первоначальным импульсом в создании его общей структуры и чем обусловлены принципы развития этой структуры.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Geenes, Raf. *Une politique de l'abstraction ou les ruses choreographiques des NOCES de Bronislava Nijinska. // Memoires et histoire en dance. Paris, 2010, № 2. P. 183–184.*

Страницы истории

Не раз обращалось внимание на обусловленность тех или иных моментов образа «Свадебки» впечатлениями Нижинской от фресок Софии Киевской, на своеобразное понимание ею живописи русских икон, на знание обрядовых традиций и т.п. Это все так. И это все дает о себе знать в балете. Но главное все-таки в другом.

«Свадебка» – определенный итог киевских исканий Нижинской. Итог, высказанный с формульной точностью, с формульной чистотой. И если вспомнить, как все началось в Киеве, то там ведь – помимо чисто хореографических экспериментов – в образе каждого из маленьких балетов ясно читалось его происхождение: беспредметная живопись. В первую очередь, беспредметная живопись Александры Экстер, ее серии «Цветовые ритмы» и «Цветовые динамики».

Вот и в «Свадебке» природа абстракций Экстер дает о себе знать достаточно явно. Нижинская, к слову, сделала все, чтобы ничто и никак не препятствовало ее проявлениям этой природы, свела к минимуму участие в образном строе спектакля Гончаровой.

В серии «Цветовых ритмов» у Экстер каждая композиция существует в пространстве листа совершенно самостоятельно, не нуждаясь ни в поддержке, ни в каком бы то ни было акцентировании фоном. Пластическая ситуация вне композиции художнику не интересна, точнее сказать, за пределами композиции ее просто нет. Точно так в «Свадебке»: построения Нижинской никак не связаны ни с какой сценической реальностью, в нее практически не включены, совсем ей не подчинены.



Уже говорилось о плоскостности, двухмерности многих мизансцен «Свадебки». Этот эффект своим происхождением явно обязан «Цветовым динамикам» Экстер, представляющим плоскостные композиции – поверхность холста предельно напряжена, формы придвинуты к ней вплотную, пытаются ее преодолеть. Поверхность часто оказывается разработанной фактурно, «выталкивает» из себя разного рода наклейки, фрагменты типографского текста и т.п.

В «Свадебке», в сущности, происходит нечто аналогичное. Плоскостность мизансцен завершается преодолением «двухмерности» – пирамидами в финале первой и четвертой картин. Причем, важно обратить внимание на неотвратимость этих финалов – здесь аналогии не менее наглядны. Мир форм «Цветовых динамик» Экстер находится в беспредельном движении. Не составляет труда увидеть неостанавливающиеся вибрации этих форм, их закручивания, деформации,

А. Экстер.
Цветовая конструкция.
1920–1921гг.
Холст, масло. 41х33см.

Pro memoria

стремления вытеснить одна другую, выйти к самому пределу и до предела подвергнуть напряжению поверхность холста. Во многих «Цветовых динамиках» это просто физически ощутимо: поверхность становится неровной, где-то бугристой, рельефной, красочный слой громоздится часто целыми массивами, порою кажется, еще мгновение и они вовсе отделятся от холста.

Параллели между живописью и балетом всегда достаточно условны, но все-таки, если всмотреться и вдуматься: что представляют собой в первой и второй картине высокие (с поджатыми ногами) прыжки танцоров? Разве это не такие же попытки вырваться из единой и однородной массы, покинуть пространственные пределы бурлящей материи? Разве здесь нет аналогий с живописной поверхностью, постоянно «прорываемой» непрекращающимся кипением красочной массы?

Хореография «Свадебки» Нижинской отличается мощными архитектурными композициями тел танцовщиков в пространстве. В основе их – простые геометрические формы: треугольник, четырехугольник, круг. Формы эти в действии время от времени сводятся к линиям – прямым и дугообразным.

В «Цветовых ритмах» Экстер – в общем-то один варьирующий мотив: композиция четырехугольных или треугольных плоскостей. И первое, что бросается в глаза: сцепление элементов сильное и напряженное. Если рассматривать листы «Цветовых ритмов» один за другим, нельзя не заметить, что на каждом из листов полюс сил разный, он то смещается из центра

композиции, то ослабевает, то, наоборот, становится необычайно активным. Таким образом, на каждом листе иная конфигурация сил.

Под действием этих сил формы изгибаются, меняются их пропорции и углы, возникают структуры очень собранные, точно спаянные. Иногда, наоборот, создается впечатление, что некогда очень прочные конструкции форм разламываются мощными силами, каждый элемент словно пытается освободиться от другого.

Аналогичное и в «Свадебке»: «используется удивительно малое количество мотивов движения»⁶². Но эти движения бесконечно komponуются в новые фразы, время от времени они складываются в танцевальные идиомы, то и дело потом вспыхивающие, напоминающие о себе. Возникает полное ощущение, что хореографическая ткань пребывает в непрерывном обновлении и развитии.

Во многих абстракциях Экстер один и тот же, в сущности, цветовой смысл, но интонируемый все время иначе, умножается, нарастает, усиливается. И у Нижинской «малое количество мотивов движения» отнюдь не помеха безостановочному нарастанию хореографического смысла. Он же определенным образом окрашивает движение: складывается впечатление, что движение это будет продолжаться бесконечно, что ему не способны воспрепятствовать ни музыка, ни сюжет балета.

Точно такое впечатление производят и «Цветовые динамики» Экстер. Их пластическая ситуация построена таким образом, что наблюдающий понимает: эта ситуация – лишь часть бесконечной картины, ее не ограничивают пределы

⁶² Denby, Edwin. *Dance Writings*. London, 1986. P. 37.

холста, рама. Эта ситуация может быть продолжена, распространена сколь угодно далеко, практически бесконечно.

В подавляющем большинстве мизансцен Нижинской все время читается их изначальная обусловленность беспредметными композициями Экстер. Их трансформации еще больше подтверждают эту обусловленность. Примеров сколько угодно.

Взаимодействие, скажем, групп танцовщиков часто осуществляется по диагонали. Диагональное построение – главный и отличительный признак «Цветовых динамик» Экстер.

Массы танцовщиков в какие-то моменты складываются в четкие треугольники. Треугольные формы преобладают и в абстракциях Экстер.

Сам характер взаимодействия групп танцовщиков заставляет вспомнить динамику форм в живописи Экстер, где массивы цвета выступают в своих неопровержимых материальных качествах. Принципиальны диспропорции цветовой массы, флуктуации ее плотности, чередования участков, покрытых вязким слоем краски и зон, где кисть едва касалась холста; гладких цветowych поверхностей, всюду равномерно покрытых цветом, и поверхностей бугристых, шершавых, из которых, кажется, выходит наружу краска, переполняющая контур фигуры.

В Четвертой картине «Свадебки» все очень похоже. На противоположных сторонах сцены расположены две группы танцоров, выстроенные в две горизонтальные пирамиды. В женской пирамиде (слева) царит некая заторможенность, неторопливость,

разобщенность, монотонная покорность. В мужской пирамиде (справа) все другое: здесь танцоры заряжены движением, словно преодолевают какую-то тяжесть, удерживающую их на месте, словно стремятся вырваться из чего-то вязкого. Эта пирамида приходит в движение не сразу: сначала один танцор, потом два других, стоящих за ним, и только потом движение передается всей группе. То есть мы наблюдаем взаимодействие двух массивов совершенно разной природы, хочется сказать, разной материальной природы.

Аналогии здесь напрашиваются сами собой. В самом деле, как – в общих чертах, конечно, – происходит взаимодействие массивов цвета у Экстер? Когда массивы сближаются, то вначале заметны рефлекс цвета одного массива на другом. По мере сближения таких рефлексов становится все больше и больше. Когда массивы приходят в непосредственное соприкосновение, налагаются друг на друга, пытаются объединиться, происходит изменение их качеств, меняется их плотность, колористическая интенсивность. Долгое время такой объединенный массив никак не становится однородным. Материальные проявления одного массива то и дело прорываются в массиве другом до тех пор, пока цветовой поток не станет однородным.

В Четвертой картине «Свадебки» первые единичные выходы танцоров за пределы мужской пирамиды, в принципе, абсолютно аналогичны тем рефлексам цвета, о которых только что говорилось. Да и сама картина взаимопроникновения, взаимослияния мужского и женского ансамблей абсолютно той

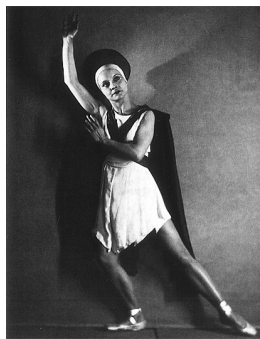
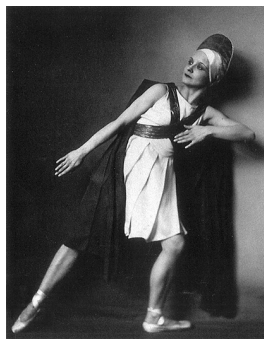
Pro memoria

же природы, что и взаимодействие колористических потоков в «Цветовых динамиках» Экстер.

В хореографической структуре «Свадебки» можно обнаружить множество соответствий пластической структуре «Цветовых динамик». Иногда это почти прямые цитаты, чаще же всего такие соответствия только мелькают, едва напоминая о своем происхождении. Стремительный ритм балета не всегда позволяет их сразу увидеть и рассмотреть, но в видеозаписи, которую можно останавливать, возвращать, замедлять, все читается совершенно определенно.



Б. Нижинская в костюме А. Экстер. «Этюд» И.С. Баха. 1925



Участники балета «Этюд» И.С. Баха в костюмах А. Экстер

За многие годы Нижинской пришлось работать со многими прекрасными художниками – от Мари Лорансен и Анри Лорана до Юрия Анненкова и Бориса Билинского, – но никому из них не довелось оказать на ее искусство столь значительное влияние, какое оказало общение с Экстер. Еще в Киеве 1920 года и Нижинская, и Экстер поняли, как необходимо им творить вместе, как поразительно совпадали их представления об искусстве, о театре. Но судьбе угодно было распорядиться иначе. Встретиться на сцене им доведется всего лишь раз. В январе 1925 года Нижинская покидает «Русские

балеты». Некоторое время она работает приглашенным балетмейстером в Опере, одновременно открывает свою студию и организует собственную труппу.

Весной 1924 года в Италию приезжает Александра Экстер: она – один из организаторов и участников советского раздела Венецианской Биеннале. Летом Экстер принимает решение не возвращаться в Россию. И сразу же пишет Нижинской: «Милая Бронислава Фоминична, я очень счастлива была услышать, что Вы должны были приехать на *Lido*, и все надеялась найти и поговорить с Вами, но сейчас мне передали,

что Вы не приедете, и я пишу Вам несколько слов и то на очень приблизительный адрес. Мне страшно любопытно посмотреть Вашу работу и знать о Вас и Вашей жизни и, наконец, просто очень хочется Вас повидать. Моя встреча с Вами в Киеве часто мне вспоминалась в Москве...⁶³.

После долгой истории с получением французской визы Экстер приезжает в Париж только в самом конце декабря. С Нижинской они встретятся 31 декабря на похоронах Бакста.

Эту встречу Нижинская восприняла как знак судьбы. Она прекрасно понимала, что Экстер, как никто другой, чувствует все ее идеи и стремления. Это было ясно еще в Киеве. Еще в том, кажется, уже таком далеком 1920 году, когда они вместе обдумывали балет на музыку Баха. Теперь именно этим балетом Нижинская предполагала открыть репертуар своей труппы. Репетиции начались в начале июля, спектакли же впервые были показаны не в Париже, а на гастролях в Англии с августа по октябрь 1925 года.

Большинство балетов Нижинской обретало свои практически законченные формы в ее воображении, оставалось их только воплотить на сцене. Так было и с Бахом. «Честно говоря, я и сама не знаю... музыка Баха неизменно воздействовала на меня подобно молитве... Как-то раз, не знаю, когда именно – Роден наверняка очень часто погружался в состояние такого внезапного трансa, – мне удалось собрать воедино различные фрагменты из отдельных произведений Баха, и балет родился на свет. Я оттачивала в своем воображении <...> эту постановку»⁶⁴.

Фрагменты были такие: концерт *h-moll*, сюита *h-moll*, прелюдия *cis-moll* и части Второго Бранденбургского концерта. В воображении Нижинской сразу же возникла и структура балета: 1. Анданте, 2. Па-де-катр, 3. Бурре, 4. Менуэт, 5. Прелюдия, 6. Финал.

Все это было придумано и обдумано еще в Киеве. Тогда же в общих чертах возник и внешний образ спектакля. «В Киеве я “Этюд”⁶⁵ не давала, только над ним сама работала, даже нарисовала для него сама карандашом (проект) костюма для артистов, и по нему (его форме) уже Экстер написала свой эскиз в 1925 году»⁶⁶.

Этот балет Нижинская очень любила и ценила, возвращалась к нему несколько раз на разных сценах, развивала его и дополняла. Менялось и пространственное решение, неизменными оставались лишь выполненные Экстер костюмы.

В самом первом варианте (для английских гастролей) балет шел без декораций. «Для этих спектаклей Экстер ни одной декорации не создала, все эти мои хореографические миниатюры⁶⁷ шли в серых или в черных занавесках, какие имелись на всех сценах»⁶⁸.

Конечно, нет оснований не доверять воспоминаниям Нижинской, но тем не менее известны два эскиза декораций Экстер к «Этуду» именно 1925 года⁶⁹. Вероятно, декорации, действительно, не были построены в силу того, что гастролы проходили в небольших английских курортных городках с явно не приспособленными для театральных спектаклей подмостками.

Декорации задумывались Экстер вовсе и не декорациями, а очень условными конструкциями.

⁶³ Письмо А.А. Экстер к Б.Ф. Нижинской от 28 июля 1924 г. Цит. по: Коваленко Г. Александр Экстер. В 2-х т. М., 2010. Т. 2. С. 308.

⁶⁴ Semenov, Marc. Un Entretien avec Mme Nijinska. // Le Courier Musical. 1931, 1 avril.

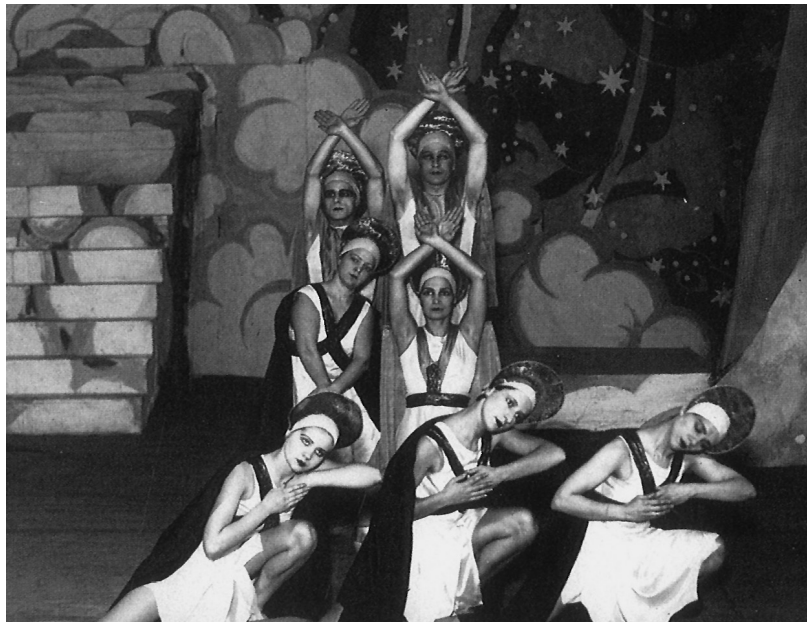
⁶⁵ Известны четыре версии этого балета, все они назывались по-разному: «Этюд», «Священные этюды», «Un Estudio Religioso» (Театр Колон, Буэнос-Айрес), «Этюды Баха».

⁶⁶ Письмо Б.Ф. Нижинской к А.А. Шайкевичу (не датировано) в: Bronislava Nijinska Archives, Library of Congress, Washington, USA.

⁶⁷ В репертуар английских гастролей помимо «Этюда» входили: «Путешествия» Франсиса Пуленка, «Джаз» Игоря Стравинского, «На дороге» Лейтона Лукаса, «Гильоль» Жозефа Ланнэ.

⁶⁸ Письмо Б.Ф. Нижинской к А.А. Шайкевичу (не датировано) в: Bronislava Nijinska Archives, Library of Congress, Washington, USA.

⁶⁹ Эскизы декораций к балету «Этюд» (1925 г.): 1) Художественный музей Мак Ней (Сан-Антонио, США): 48,3 x 63,5; бумага, гуашь, металлизированная краска, 2) Музей Виктории и Альберта (Лондон, Англия): бумага, гуашь; 56,0 x 62,5.



Сцены из балета
«Этюд» И.С. Баха

Причем, конструкциями совсем не функциональными, совсем не «аппаратами для игры актеров», как того требовал ортодоксальный конструктивизм.

Прекрасно понимая, что балетный спектакль требует освобожденного планшета, Экстер и не пыталась никак преобразовать пол сцены: он полностью представлен действию. Предлагалось разместить на планшете систему отдельных прямоугольных рам: какие-то из них – просто рамы, полые и во всю высоту сцены; какие-то густо заполнены вертикально натянутыми белыми нитями. Плюс сценический объем пересекали в разных местах и под разными углами тросы.

Эскизы дают понять, что пространственные конфигурации рам достаточно свободны, в действии они, по-видимому, должны были быть изменчивыми, подвижными – это читается при сравнении двух листов.



Во всех сценографических решениях Экстер свет всегда играл едва ли не главную роль. Так предполагалось и в «Этюде». Свет здесь должен был выступать широкими потоками, огромными плоскостями, если так можно сказать.

Рамы – и полые, и заполненные нитями – наделялись функциями ориентации световых плоскостей,

пространственно разграничивали световые потоки, создавали световые коридоры... В зависимости от того, где разворачивалось действие, – за рамами или перед ними – оно обретало ту или иную эмоциональную окраску.

В качестве эпиграфа к программе «Этюда» в Русской Опере (Париж) Нижинская привела высказывание Жюля Леметра: «Я бы охотно принял балет без либретто, который не содержал бы никакого сюжета, а стал бы всего лишь чередой приятных для глаза картин».

Нижинская и во время работы над «Свадебкой» старалась свести к минимуму повествовательность, фабулу. Балет без сюжета, абстрактный балет – к этому она настойчиво стремилась, этого она интуитивно добивалась еще в самых первых своих опытах в «Школе движений».

«В балете, – часто повторяла она, – автором спектакля является хореограф. И он не может в своей постановке зависеть от буквального содержания балета. Долой буквальный смысл! Нужно возвыситься и открыть духовный смысл. Поэтому я вообще не сторонница балетных либретто. Хореография – безмолвное искусство. Лишь внутреннему существу положено здесь говорить и выражать себя. Никакое слово не в силах определить собой, вдохновить, упорядочить то движение, с помощью которого передается драматический сюжет. А литературная форма тут может служить разве что случайным поводом...»⁷⁰

Понятно, полное игнорирование повествовательности, какого-либо даже малейшего намека на сюжет выдвигало на первый план принцип взаимоотношений музыки и хореографии. Они мыслились

равноправными партнерами. Танец никак не «подавал» музыку, он музыку дополнял, существовал одновременно и наряду с ней, он – «новый голос в общей партитуре балета»⁷¹. И Нижинская делала все, чтобы голос этот звучал в полную силу, чтобы ничто не отвлекало от его определенности и ясности.

Поэтому она не хотела никакого сцениграфического сопровождения балета, в крайнем случае соглашалась на минимализм Экстер; при работе с другими художниками никогда не допускала в «Этюде» эффектные и стремящиеся солировать декорации. Поэтому во всех своих постановках «Этюда» принципиально отстаивала первоначальную идею своих костюмов.

Идея эта сводилась к тому, что все исполнители – и мужчины, и женщины – появлялись на сцене в абсолютно идентичных (с небольшими цветовыми вариациями) костюмах. То есть Нижинская сразу же давала понять, что в спектакле не будет солистов, героем будет только единый ансамбль, только человеческая масса. С каждой новой постановкой «Этюда» масса разрасталась: если во время первых английских гастролей в «Этюде» было всего десять танцоров, то в Театре Колон их было сорок, а в Русской Опере в Париже еще больше.

Костюм Экстер чрезвычайно прост: короткая белая шелковая туника, косо срезанная в нижней части. За спиной у всех танцоров пелерины – розовые, оранжевые, голубые. От них шли завязки в виде широких лент, перекрещивавшихся на груди артистов. К плечам крепились бамбуковые палочки, на них надевались края пелерин; при расположенных горизонтально

⁷⁰ *Semenov, Marc. Un Entretien avec Mme Nijinska. // Le Courier Musical. 1931, 1 avril.*

⁷¹ *Schuller, Gunhild. Bronislava Nijinska. Eine Monographie. S. 149.*

руках пелерины оказывались прямоугольными плоскостями. В некоторые моменты спектакля, когда одна часть танцоров поворачивалась спиной к залу, другая часть танцевала на фоне образованных таким образом цветных экранов.

В определенном смысле в костюмах к «Этюду» Экстер воплотила свою идею, высказанную еще в 1923 году: «Костюм... должен состоять из простейших геометрических форм, как прямоугольник, квадрат, треугольник; ритм цвета, вложенный в них, вполне разнообразит содержание формы»⁷². Идея эта, правда, относилась к повседневному цивильному костюму, но отзвуки ее ясно различимы и в «Этюде». Впрочем, ее не составит труда различить и во многих других спектаклях Экстер 1920-х годов.

Головные уборы – тоже у всех исполнителей одинаковые – представляли собой золотые ореолы.

«Этюд» от постановки к постановке менялся. Если в Англии балет развивался только на планшете, то в парижской Русской Опере ему предоставлялись уже три разновысоких станка, что позволяло строить мизансцены в высоту, включать в действие объем сцены. От постановки к постановке возрастала и роль костюма Экстер. Композиции танцоров как бы множили его линии, рифмовали их и повторяли. Такой «размноженный» костюм в немалой степени способствовал впечатлению архитектурности зрелища, которое отмечали все.

На создание такого впечатления, разумеется, были рассчитаны и все мизансцены Нижинской; по поводу своего «Этюда» она вполне могла бы повторить слова



И. Стравинского: «... сочинения Баха, которые являются для всех нас эталоном, состоят только из ритма и архитектуры»⁷³.

Участница балетной труппы Русской Оперы Н.А. Тихонова вспоминала: «Весь балет, в сущности, это была некая архитектура, архитектурные конструкции. Отчасти все было навеяно ренессансными фресками, но в эту ренессансную стихию, в эту фресковую

Бронислава
Нижинская. 1930-е гг.

⁷² Экстер А. Простота и практичность в одежде. // Красная нива. 1923, №21, 27 мая.

⁷³ И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 402.

композицию входило спортивное начало, входило естественно: такая современная (спортивная) интерпретация фрески»⁷⁴.

Предвзято относившийся к Нижинской Андрей Левинсон, не принявший ее «Свадебку», на этот раз достаточно точно описал балет, заложенное в нем архитектурное начало: «Открывается занавес, и мы видим панорамную картину, точнее, некое сооружение. Перед усеянным звездами небосводом (задник к «Этюду» в Русской Опере был выполнен Борисом Билинским – **Г.К.**) выстраиваются в несколько ярусов группы танцовщиков; они неподвижно застыли на своих постаментах; отдельные группы строго симметричны по отношению друг к другу, но организованы чрезвычайно изощренным образом и скученны. После нескольких вводных тактов эти группы, почти что не размыкая рук, спускаются на подмости.

В данном случае полностью устранился привычная для оперных танцовщиц живая, изящно выточенная и вращающаяся в пространстве «круглая скульптура». Танцовщицы сплываются в группу блаженных теней; воздушные конструкции на балюстрадах «белых балетов» возникают и сохраняются на протяжении всего спектакля. Это скорее метопы, панно-горельефы, выделяющиеся на фоне стен. Постановка нацелена на декоративную, монументальную, сверхчеловеческую мощь. Фигуры не вращаются, они как бы в плену у пустой породы – будто кариатиды или гранитные атланты, сгибающиеся под тяжестью массивного архитрава.

В довершение всего хореограф связывает руки своим покорным

ученикам! Танцовщики перемещаются со скрещенными запястьями, хотя в некоторых случаях им удается при помощи своих плененных криволинейными структурами тел вытянуть напряженные мышцы в широкие луки...»⁷⁵.

Левинсон, конечно, не забудет упрекнуть Нижинскую в «излишней авторитарности», подчеркнуть, что «индивидуальность танцовщика оказывается совершенно подмятой и он превращается в чистый пластический элемент, в безличный и безжизненный механизм»⁷⁶.

Но ведь именно такова и была идея Нижинской и Экстер. В замысле балета – никакого расчета на «индивидуальность танцовщика». Его индивидуальность проявлялась только в одном – насколько он способен понять законы жизни массы, насколько он готов пожертвовать во имя этих законов как раз индивидуальностью своей собственной, перевоплотиться в «чистый пластический элемент».

Не в последнюю очередь именно такому перевоплощению способствовали костюмы Экстер, идентичные, напомним, у мужчин и женщин.

К «Этюду», в принципе, нельзя подходить с критериями не только какого-либо сюжета или истории, но и с критериями любых человеческих особенностей, любых, даже едва заметных проявлений человеческой психологии. Здесь все иное, иным рожденное и обусловленное.

Здесь «...некие существа. Именно существа – их не назовешь ни людьми, ни ангелами; это и не души, и не растения. Эти существа – порождение новой гармонии. Стоит им только приподнять руки вверх и придать им форму стрельчатой арки, скрестив при

⁷⁴ Запись беседы с Н.А. Тихоновой 26 апреля 1991 г., Париж. Архив автора.

⁷⁵ Levinson, Andre. Etude sur l'etude: Variations de danse sur des themes de Bach. // Comœdia. 1931, 30 January.

⁷⁶ Ibidem.

Pro memoria

этом запястья, как они становятся странно-призрачными.

Ноги их обнажены; облачены они в короткие туники и пелерины (то малинового цвета, то цвета настурции); но это не крылья, хотя ассоциация с крыльями возникает постоянно. Перемещаются они с исключительной легкостью – никакой тяжеловесности, никакого окаменения, никакой строгости, при том, что они выстраиваются в сложные, продуманные группы.

Их жесты разворачиваются как гармоничное развитие отдельно взятой темы; классические балетные па соединяются со скольжением склоненных вперед тел... Все это и предельно выверено в своей выстроенности, и в то же время исполнено нежности и мягкости, будто крыло вяхиря...»⁷⁷.

Балет, действительно, существовал одновременно, как это ни странно, в двух противоположных проявлениях: с одной стороны, это архитектурность – четкая и строгая симметрия многоярусных мизансцен, четкие и строгие пространственные ритмы, с другой – прозрачность, легкость, бесплотность, воздушность. «Как говорилось в предуведомлении к программе, “благородное звучание сочинений Иоганна Себастьяна Баха начинает здесь жить собственной жизнью и творит собственные пластические формы; одухотворенные существа перемещаются по ирреальному миру...” Танец гибко подчинялся малейшим движениям музыки; то был исключительно точный перевод творений Баха на язык танца. В то же время упомянутый геометризм вносил в постановку некоторую холодность и суровость. Под бескрайним небом костюмы танцоров напоминали серафимов

с тремя парами крыльев, причем весь соответствующий пассаж исполнялся танцорами с воздетыми вверх руками, скрещенными запястьями и обращенными к зрителю раскрытыми ладонями»⁷⁸.

Александра Экстер была художником и всех остальных балетных миниатюр для английских гастролей труппы Нижинской 1925 года. Для них, правда, не предполагались никакие декорации – только костюмы.

Сведений об этих спектаклях практически нет. Сохранились лишь немногие фотографии и эскизы костюмов. Но отдельно от хореографии они мало о чем свидетельствуют. Разве что об одном: о неисчерпаемой фантазии Экстер и о самой непосредственной включенности художницы в идеи и проблемы Ар деко.

Ни один из номеров этой программы Нижинская больше не повторяла, при любой возможности возвращалась только к «Этюду» Баха. Найденное в нем будет давать о себе знать еще многие годы – и в «Вариациях» на музыку Бетховена (1932), и в «Гамлете» Ф. Листа (1934), и в «Вариациях Брамса» (1944)...

Никогда больше Нижинская не будет свободна в выборе художника. Никогда больше она не будет сотрудничать с Экстер...

Можно поддаться мучительно острому чувству: вообразить иное стечение обстоятельств, мысленно устранить все преграды и представить те художественные победы, которые бы одержали они вместе. Но какой в этом смысл? Ведь сказано у поэта: «Не суждено, чтобы сильный с сильным/ Соединились бы в мире сем».

⁷⁷ Divoire, Fernand. *Decouvertes sur la la Dance.* // *La Revue de France.* 1931, 1 avril. P. 560–561.

⁷⁸ Michaut, Pierre. *Le Ballet Contemporain.* Paris, 1950. P. 23.



Людмила ТИХВИНСКАЯ

«ИЗЛЕР, ИЗЛЕР, ИЗЛЕР...»

Придя в себя после преступления и долгого беспамяства, Родион Раскольников в трактире пролистывает подшивки газет. Что там есть об убийстве старухи-процентщицы? – ...«Излер, ацтеки, Излер, фу, черт!.. пожар на Песках, пожар на Петербургской – Излер – Излер – Излер – Излер...»¹

Кто сегодня слышал это имя: Излер? Но в Петербурге Достоевского, в 40-х–60-х годах XIX века Иван Иванович Излер был известен всем и каждому. Теперь о нем знают разве что всеведущие Google или Яндекс. Кликните там это имя – и сразу посыплются ссылки на знаменитостей, так или иначе его упоминавших: И.С. Тургенев и П.В. Анненков, Д.В. Григорович и М.Е. Салтыков-Щедрин, А.В. Никитенко в его «Дневнике», воспоминания И.И. Панаева и А.Я. Панаевой... Список известных имен на удивление огромен. Источники упоминаний самые разные, а порой и вовсе неожиданные. В ироническом романе А.В. Дружинина «Сентиментальное путешествие Ивана Чернокнижникова по Петербургским дачам», вышедшего в 1850 г. в двух номерах журнала «Современник», среди множества зашифрованных намеков на обстоятельства и людей тех лет легко угадывается воксал «Минеральных вод» и Излер, в те годы арендовавший это модное развлекательное заведение. Фланирующему по парку герою романа – за ним стоит сам автор – представляют поэта и журналиста Льва Ивановича Балдеева, который читает ему свое

стихотворное посвящение устройству гуляний: «Прихожу на праздник к чародею...»². «Чародей» – это Излер. «Поэт», как выяснили, спустя много десятилетий исследователи, – ни кто иной, как Н.А. Некрасов.

За два года до дружининского «Чернокнижникова» «Современник» уже уделял внимание излеровскому предприятию. Беспрецедентно уже само обсуждение развлекательного заведения на страницах серьезного и передового литературного журнала. Но еще удивительнее сам жанр публикации – почти десятистраничная подборка газетных рецензий о загородном гулянии: все, одна к одной, «восторженные оды в прозе, горячие дифирамбы, поэмы», в которых г. Излер являлся «в колоссальных, гомерических размерах». Здесь же были перепечатаны из «Литературной газеты» куплеты, исполненные на бенефисе Излера знаменитым цыганским хором Васильева. Там были такие строчки: «Хвала тебе, наш Излер благородный / Несчастных друг и друг честных людей / Хвала тебе! Ты в памяти народной / Останешься на память наших дней».

Публикация была предпринята в качестве курьеза, «для того, чтобы рассмешить наших читателей»³ несоразмерностью хвалы и объекта восхваления. Но когда редактор (видимо тот же Дружинин, один из идеологов тогдашнего «Современника») комментировал текст куплетов, чувство юмора его покидало, и он впадал в праведный гнев. «Уж это перестает

¹ Достоевский Ф.М. Собр.соч. в 10-ти т. Т. 5. М., 1957. С. 167.

² Целиком эти стихи почти не известны – в эстрадной литературе приводится только первая строфа: «Прихожу на праздник к чародею, / Тьма народу там уже кипит. / За затеей хитрую затею / Чародей пред публикой творит». Два последующих куплета обычно опускаются. Любопытно было бы их напомнить: «Всё в саду торжественно и чудно, / Хор цыган по-старому нелеп, / Что же мне так больно и так трудно, / Отчего угрюм я и свиреп?... / Уж не жду сегодня ничего я, / Мой восторг истрачен весь давно; / Я могу лишь воспеть героя – / Как в нем все велико и умно! / Он Протей! Он истинный художник! / Как его проказы хороши! / И артист, и барин, и сапожник – / Все найдут здесь пищу для души!

³ Кстати, и стихотворение Некрасова, которое приводят как панегирик Излеру, на самом деле весьма двусмысленно: трудно сказать, чего здесь больше – восхищения или скрытой издевки.

Pro memoria

быть забавным... Пушкин мог, обращаясь к Кутузову – сказать, что он останется в памяти народной, Батюшков мог сказать тоже самое о Карамзине... но писать, печатать и петь торжественно, во всеуслышание, стихи к содержанию кафе-ресторана, какой бы он ни был честный и бескорыстный торговец... это уж из рук вон!». Возмущение Дружинина можно понять: газетчики восхваляли торговца и увеселителя куда больше, чем, к примеру, Гоголя или Тургенева. Однако дело было не в газетчиках. Они в данном случае лишь рупор рядовых петербуржцев, которые, как это ни странно (впрочем, именно сегодня это, может быть, и не покажется странным) в те годы знали и ценили Излера куда больше, чем великих людей русской литературы.

Так кто ж такой этот великий Излер?

С начала 40-х Излер держал на Невском одну из лучших кондитерских. Там «безвыходно сидела публика». Выкупив предприятие у прежнего хозяина Амбиеля, где начинал мальчиком-гарсоном (а вскорости, старшим гарсоном)⁴, он превратил его в одно из самых модных мест столицы. В статье-фельетоне «Отчеты по поводу Нового года», напечатанной в «Литературной газете» – обзоре литературы и журналистики за 1844 г. – тот же Некрасов, рассуждая о «Листке для светских людей», писал, в частности: «Недавно какой-то господин, разговорившись со мной о “Листке”, (мы, как люди светские, то и дело говорим о нем) утверждал, что “Листок” похож на провинциального франта, который побывал в Петербурге, т.е. посещал Александринский театр, Излера

и прогуливался по Невскому проспекту шесть часов в сутки»⁵. Некрасов и сам, и с компанией молодых «современниковцев» нередко засиживался у Излера за ужинами.

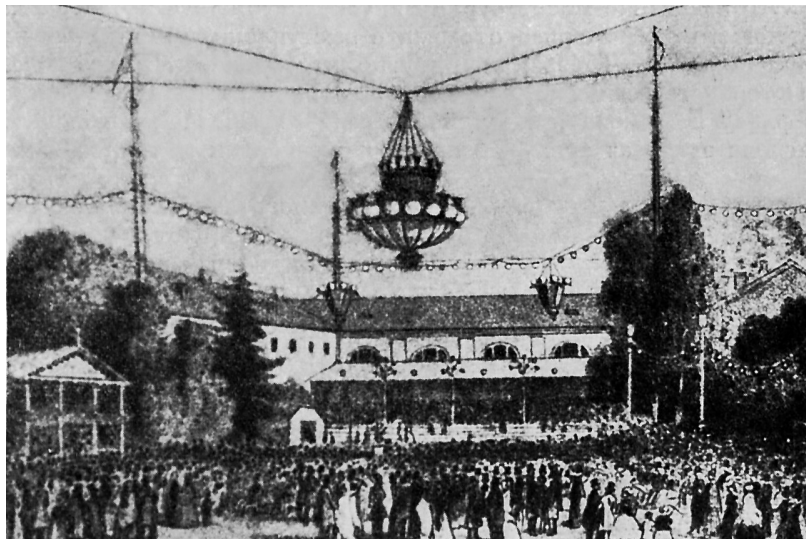
В кондитерской Излера было вкусно, уютно и весело. Он был толковым предпринимателем и, что называется, артистической натурой. Купеческую расчетливость не в малой степени питал художественный азарт. Излер был большим выдумщиком – меню-афишки при входе и на столах слагались в забавных стихах, смешными именами награждались... пирожки, в которых обыгрывались названия дней недели. Ухватистый и ловкий, он был в курсе всех новостей в кондитерской индустрии – любая новинка тут же попадала на его прилавки.

16 ноября 1845г. он подал заявку на изобретение (и получил патент за № 307) «Машины для приготовления мороженого». Машина Излера точь в точь походила на «ручной фризер», придуманный незадолго до него американкой Нэнси Джонсон из Филадельфии, который состоял из двух обыкновенных кастрюль: большая набивалась льдом, в меньшую которая в нее вставлялась, клали вперемешку сливки, фрукты, орехи, шоколад, даже лепестки цветов и крутили вращающуюся ручку, увеличивая скорость. Взбитая в этом «миксере» на холоде сладкая масса и была мороженым. Вряд ли Иван Иванович слишком смущался тем, что его изобретение до него уже было изобретено. Закон об авторском праве тогда не был суров, да и Америка далеко.

В 1848 г., вдобавок к кондитерской, он на десять лет берет в аренду Воксал «Искусственных Минеральных вод».

⁴ Что говорит о том, что был смышлен уже с детства. Впрочем, его склонность к кондитерскому делу, скорее всего, наследственная. Большинство знаменитых кондитеров в Петербурге – Вольф, Беранже, Доменик Риц-а-Порта – выходец из Швейцарии, откуда родом и его родители. Настоящее имя Ивана Ивановича – Иоганн Людвиг.

⁵ Некрасов Н.А. Собр.соч. в 8 т.т., т. 5. М., 1966. С. 437.



Воксал «Искусственных Минеральных вод» в Петербурге

Заведение «Искусственных Минеральных вод» существовало в окрестностях Петербурга уже довольно давно. Мода устраивать увеселения «на водах», начавшаяся еще в конце XVII века в Англии⁶ и распространившаяся по всей Европе, начала добираться до России еще при Петре. В начале XIX века «весь Петербург» проводил время на «липецких водах». А в 1834 г. известный врач Ю.Ф. Арнштедт с помощью выведенной им химической формулы начал промышленное производство искусственной минеральной воды и выстроил лечебницу на землях графа Строганова в начале Новой Деревни у Черной речки. «Искусственные воды заменяли в этом парке природные ключи Карлсбада, Киссингена, Эмса, Бадена и прочие, не для всех доступные»⁷. Для привлечения и развлечения публики там начались концерты и балы. Концертный зал и освещенный иллюминацией парк стали называть воксалом – слово, переделанное с «Воксхолл» – первого увеселительного сада в

Англии. «Угощение, освещение, музыка, два оркестра. Все было очень прилично и хорошо... надеюсь, что эти балы, напоминающие немецкие воды, подержатся»⁸, – писал в 1835 году сенатор, глава почтового ведомства К.Я. Булгаков. Но посещения балы как-то хило. Поначалу, правда, возникла было среди светского общества мода ездить на Минеральные воды, вроде того, как лондонцы делали променады на Риджент-сквер. Кто-то еще помнил, как блистательные экипажи, вершники и пешеходы толпились по несколько раз в неделю на лугу перед заведением около «превосходного хора кавалергардской музыки». Но от тех удовольствий осталась лишь память – лечебница с воксалом к тому времени опустели. И Акционерное общество, которому принадлежали «Минеральные воды», стало думать о человеке, который смог бы предприятие поднять. Этого человека не пришлось долго искать: таких людей и тогда (да и впоследствии тоже) были единицы. К этим немногим

⁶ «В 1685 году в декоративном парке, с беседками, мраморными бассейнами, разбитом вблизи источника, согласно легенде исцеляющего все недуги, некий Том Седлер открыл два концертных зала. В одном исполнялись фрагменты опер Перселла, Люли, органные пьесы Локка. В другом публику развлекали акробаты, эквилибристы, канатные плясуны. А однажды привезли даже каннибала. Зал был переполнен». Хайченко Е.Г. «Великие романтические зрелища». М., 1996. С. 39.

⁷ Домоседов И. «Петербург заречный». Русский иллюстрированный альманах. СПб, 1857. С. 147.

⁸ Булгаков К. Я. «Из письма к брату». Русский архив. 1904.

принадлежал и Излер. За год перед тем, как получить предложение от хозяев «Минеральных вод», он уже устраивал два благотворительных музыкальных вечера на вилле Тиволи, что на землях Кушелева-Безбородко. «Образованная публика» приглашалась туда бесплатно, но «кому было угодно», могли пожертвовать что-либо при входе в поставленные там кружки в пользу осиротевших от холеры бедных семейств. Бесплатные вечера неожиданно оказались выгодны коммерчески. Однако здесь Излер обнаружил дар не только к добыванию денег, но и к управлению зрелищным делом. «И в общем решении, и в мелочах все глядит изумительным порядком, приличием, комфортом и даже роскошью. А за всем тем мы положительно знаем, что изобретатель и устроитель всего этого только один Излер»⁹.

Сложенные искусным архитектором развалины и гроты графского парка он расцвелит иллюминацией. Радужные блики фейерверков пробегали по заросшим мохом и плющом «старым камням». На фоне этой сочиненной древности играл

современные музыкальные пьески блистательный Хор трубачей Кавалергардского полка.

В «Минеральные водах» универсальный дар нашего героя развився и раскрылся в полной мере. Он взял на себя управление всем хозяйством – от «гастрономической части» до приготовления празднеств. «Главный эконом и распорядитель заведения, наш известный Иван Иванович Излер всем там управляет», «он изобретатель всего, что вы там увидите»¹⁰. Умелый и толковый, он заново обустроил старый вокзал и запущенный парк, «перещеголяв в роскоши и комфорте своих старших собратьев Париж, Вену и Берлин». Заново «омеблировал» и украсил концертный зал и ресторан, пустив по потолку иллюминацию разноцветными матовыми фонарями, а по стенам искусственный плющ. Увеличил оконные проемы в столовой бывшей лечебницы. За свободно расставленными столиками, напоминавшими обстановку парижских кафе, «сидят пестрые группы дам и кавалеров», любясь фантастическим зрелищем ночного сада.

⁹ «Современник», 1848. Т. X, отд. IV. // Современная смесь. С. 129.

¹⁰ Губерт К. «Гуляние на Искусственных Минеральных водах близ Новой Деревни в Санкт-Петербурге», СПб, 1852.

«И.И. Излер со своими артистами, в 1852 году»



«Через крыльцо вы выходите в сад. Остановитесь минут на пять и окиньте взором весь ансамбль иллюминации. Какая роскошь огней! Какая гармония в целом, с каким вкусом, с каким художественным тактом подобраны переливы света! Далее направо и налево блещат в переливах огня арки, а за ними бездна огней, огней и огней, до того в разнообразных и разноцветных фонарях, фонариках и шкаликах, мастерски размещенных, что глаза не знают, где остановиться: везде прекрасно... Над серединою же площади сада как метеоры плавают огненные шары, и к центру превращаются в большую, прекрасно иллюминированную люстру, и все это колеблется от дуновения легкого ветерка. Очарование, в котором принимала участие даже луна, кидавшая на все свой бледный чудный свет! Левей хор трубачей Кавалергардского полка играл премиленькие вещи, дальше в глубине пели хоры Жуковских песенников, еще подальше комедианты, арлекины и прочая их многолюдная братия...; подальше плясали на канате, а по бокам какие-то атлеты кувыркались, прыгали и потом в соединении представляли пирамиды и другие гимнастические упражнения. Все решительно дорожки этой стороны сада были чуть не на каждом шаге обставлены разными скоморохами, потешниками, музыкантами-самогудами и т.п. Тут же были кукольные комедии, марионеты, механические подвижные фигуры; наконец, на пруду беспрерывно разъезжали гондолы, превосходно иллюминированные и наполненные музыкантами, певцами, шарманщиками и проч. Судите теперь о чудной пестроте этого гуляния, соединившего

в себе столько предметов к удовольствию, потехе и увеселению, что не знаешь где остановиться!»¹¹

Отзывы, подобные этому, сплошь в восклицательных знаках, будут сопровождать весь, почти десятилетний, путь излеровских «минерашек».

В пору невероятной излеровой славы, (в немалой степени обязанной усилиям – чаще всего, увы, оплаченным – присяжных журналистов), которая пришлась на самый конец 40-х – середину 50-х, его называли «основателем общественных развлечений» в России. Это и так, и не так.

Задолго до того, как Излер обосновался в воксале Минеральных вод, в окрестностях Петербурга и на островах уже много лет угощали и развлекали петербургскую публику и «Вилла Боргезе», и «Королева дача», и «Тиволи» – воксал в парке графа Кушелева-Безбородко в Полюстрове, названный в честь развалин в саду, и старейший Екатерингофский воксал, и знаменитый Павловский, и прежние «Минеральные воды», наконец. А вдобавок к ним «Кулерберг» на Крестовском острове, «Русский трактир» в Крестовском саду, гостиница «Любек» на Петровском острове, легендарный «Красный кабачок»...

Но к 1847 году все они как-то увяли и захирели. «Судьба наших загородных гуляний презамечательная! Все они живут какою-то нервной, преемственной друг от друга и вместе эфемерною жизнью. Странное дело! У нас нет ни одного загородного гуляния, которое хотя сколько нибудь могло бы рассчитывать на продолжительный успех. Новые гуляния возникают у нас каждый год... Но

¹¹ Там же. С. 130.

Pro memoria

вот прошло, лето, другое – стулья стоят без посетителей, музыканты играют перед пустыми стульями... Давно ли Павловский вокал был постоянно битком набит публикой? Давно ли бесконечные поезда вагонов едва успевали перетаскивать за тридцать верст от Петербурга желающих слушать Гунгля? И что же! Не прошло с тех пор и четырех лет, как в Павловске не осталось и десятой доли прежних посетителей. Гильман только что успел сыграть два, три сентиментальных Лендлера и развесить несколько разноцветных фонариков, Фус едва лишь дощелкал свой соловьиный вальс, как «павловцы» уже пожаловали на Королёву дачу. Неизвестно, долго ли удержала бы Королёва у себя своих гостей, если бы в том самом году... не погиб Леде. Этот несчастный, как Прометей, погиб жертвою если не всеобщей пользы¹², то, по крайней мере, всеобщего удовольствия¹³

Немец Шиндлер, один из лучших дирижеров подгородных оркестров, одно время его приглашали и в Павловск, и в Королёву дачу, «когда уменьшение публики на Королёвой даче дошло до крайних пределов», вынужден был даже взяться за последнее средство – устройство лотереи: купив билет в 50 копеек, дамы могли выиграть горшок с цветами или букет.

Излер в подобных унижительных приманках тогда не нуждался. Публика к нему валила толпами – пешком, на омнибусах, «ваньках» и в каретах, приплывала на катерах по Неве – набивалось до восьми тысяч, почти «весь Петербург». На протяжении десяти лет «Минеральные воды» бывали единственным центром, куда стекалась публика со всех

концов «гранитной столицы»! Чем брал он? Конечно же, первоклассная кухня, изысканные вина, вся, какая-то особенная, излеровская, ладность дела, явленная в удивительном порядке, «полном благочинии», комфорте и роскоши¹⁴.

Но что касается всяких забавников и развлекателей, иллюминаций и фонтанов – то их можно было видеть и в других загородных увеселительных заведениях. Тот же Кавалергардский хор трубачей, те же тирольцы и цыгане Ивана Васильева с солистками Любашей и Матрешей, канатоходцы, акробаты Вейнерты, арабы-кабилы. Даже полет на воздушном шаре знаменитого Берга или Гаэтано Ферме, – «господин в узеньких панталонах и черной триковой мантии», объявивший, что будет летать «верхом на лошади»¹⁵ – один из главных излеровских аттракционов – тоже не принадлежал исключительно «Минеральным водам». В заведении «Мон плезир» в это же время совершал путешествие на большом шаре «Орел» воздухоплаватель Жермани. Словом, всё то же и все те же. Разве что само количество удовольствий и развлечений у Излера по-купчески чрезмерно, разнообразие – «слишком разнообразно»: если фонтаны – то гигантские потоки «живой воды»; если шарманщики, гудошники, дрессировщики – то в неисчислимых, гомерических количествах, на всех аллеях, на каждой тропинке; если фейерверки – то неиссякаемым каскадом, превращавшие ночь в день. «Целые наводнения разнообразных удовольствий» – как заметил один из присяжных излеровских дифирамбистов.

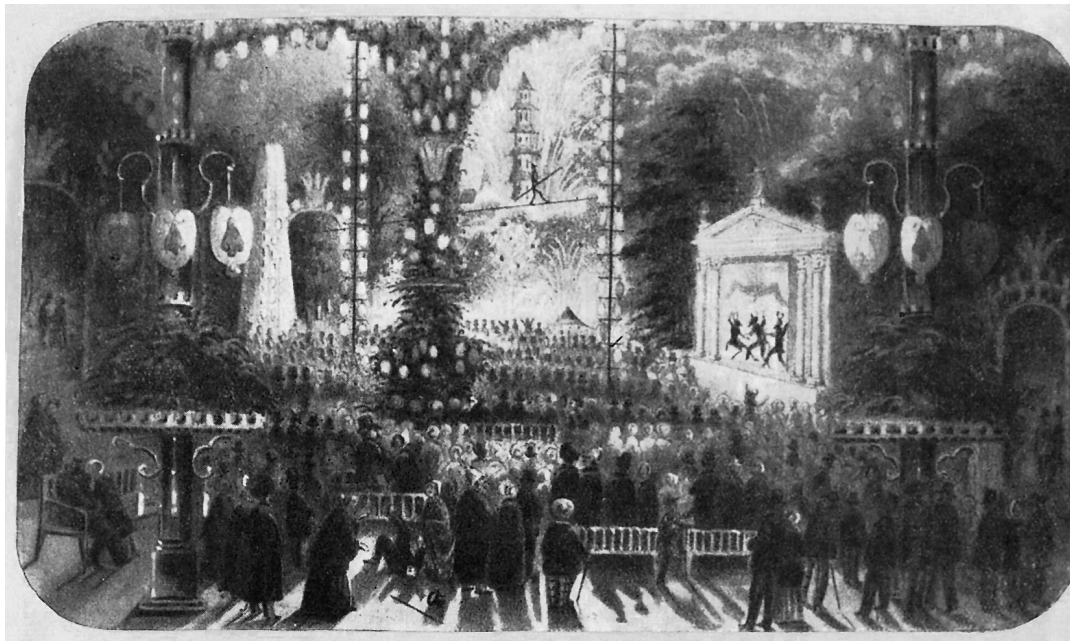
Но в чем же тогда состояла особенность ни на что другое не

¹² А если еще точнее: жертвою рекламы. В афише было заявлено, что канатоходец Леде пройдет по канату верхом на лошади. И зрители повалили на опасный аттракцион. Эту рекламную фишку, на самом деле жульническую, запускали многие канатоходцы. Жульничество заключалось в том, что лошадь была муляжом – акробат «ехал» на ней как на детской игрушке. Негодующей публике на открывавшийся обман отвечали, мол, нигде и не говорилось, что лошадь будет живой. Но, несмотря на жульничество, трюк был и сложным, и опасным, что доказало падение Леде.

¹³ «СПб ведомости», 1849, № 136. С. 551.

¹⁴ Разумеется, важную роль играла и мастерски организованная реклама, по части которой Излер тоже оказался большим умельцем. Его афишами были обклеены все городские тумбы, а зачастую и стены домов.

¹⁵ Как и в случае с канатоходцем Леде, лошадью служил муляж, за что воздухоплавателя, после приземления, чуть было не поволокла разъяренная обманом публика, которая, впрочем, неизменно попадалась на эту удочку.



похожих вечеров Излера? Что ставляло «тайну» недавнего кондитера, кого щедрые газетчики осыпали эпитетами в превосходных степенях: «страшный выдумщик и затейник», «волшебник» и «чародей», знавший «тайну, как заставить веселиться петербургскую публику»?

Воксальные увеселения «Искусственных Минеральных вод» журналисты хором называли «поэмами», а их устроителя – «поэтом». И в данном случае, в том не было большого преувеличения. Обычные для загородных увеселений музыкальные вечера с цыганами, тирольцами, акробатами и иллюминациями, благодаря усилиям Излера, на Минеральных водах превратились в фантастические парковые зрелища.

Первым праздником, сразу ошеломившим Петербург, в 1848 г. стало феерическое представление

по арабской сказке из «Тысячи и одной ночи». «Только поэтическое воображение могло осуществить эту волшебную ночь, только один Излер мог близ Новой деревни устроить по сказочному в каких-нибудь день-два роскошный уголок Востока, полный удивительного разнообразия, гармонии, изящества и блеска»¹⁶. Восточный стиль поддерживали тянущиеся вверх купола минаретов, подсвеченные «знойным» колером иллюминации; разные «чудеса фантазмагии, радужные превращения в виде магических фейерверков». По пруду, залитому огнями иллюминации, разъезжали суда с «турками». Обряженные по-восточному, творили в ночных аллеях свои чародейства фокусники и мнемотехники; оливковые торсы и шаровары мелькали в трюках акробатов – и настоящих «арабов кабилы, совершавших свои

Представление на эстраде в Саду «Искусственных Минеральных вод». С цветной гравюры «Излеровские вечера». 1853

¹⁶ «Современник». С. 131–132.

Pro memoria

энергические и полные дикой жизни скачки с острыми кинжалами и пальбою в цель из пистолетов», и загримированных под арабов европейцев; уличные певцы и музыканты – все сразу превратились в жителей экзотического юга. Оркестры наигрывали ориентальные, разумеется, мелодии, а дирижеры Гунгль и Шиндлер были в чалмах. «Даже те люди, которые зажигали обширную иллюминацию, были костюмированы соответственно названию ночи». Излером «обдумывалась всякая безделка»: ночь «так полна востоком и волшебством, что даже напитки и лакомства были чисто восточные»¹⁷.

Вслед за «ожившей сказкой» Шехерезады причудливая фантазия Излера создает одну за другой ночи Венецианские, Неаполитанские, Римские, Натуральные русские ночи, Цыганские, Индийские, Крымские, ночи на Архипелаге и т.д., и т.п. В августе-сентябре 1849 года три «блистательнейших» вечера заключали летний сезон под названиями «Одного из садов Семирамиды», «Последнего дня Помпеи» и «Всё в один день». «Всё...» – это бенефис Излера – огненные водометы, искусственное восточное освещение в виде заката знойно-палящего солнца, «извержение Везувия», потоки лавы, хлопья пепла, шум стихий, ветер.

«Трудно собрать в одно столько ужасов, чудес, огня, музыки, фонарей, транспарантов, которые предстали перед нами на празднике, названном "Ночью в Венеции"»¹⁸, – писал репортер. «Трудно исчислить всю пестроту и разнообразие Венецианской ночи»¹⁹, – вторил ему другой. – Затеи без счету, очарования без меры. Кого и чего тут только нет: Цербер и Пиацетта,

обручение венецианского Дожа с морем, его дворец, огненные символические изображения и гирлянды; волшебный звездный храм, огненные картины; на пруду роскошно иллюминированные гондолы с музыкантами и гондольерами, один из которых пел очень миленькие баркаролы»²⁰. Потом гондольеры начинали сражаться и их театрализованный бой перерастал в фантастическую битву «фейерверочных рыцарей». Завершалась Венецианская ночь представлением фокусника, «на носу, на палочке он держал аршина в полтора иллюминированный корабль, который стрелял и пылал огненным дождем»...²¹

...Здесь с каждым днем обстановка решительно ставит вас в тупик: что видели вчера, не увидите сегодня, минувшее прекрасное на завтра заменено еще лучшим. Всякая новость в числе петербургских развлечений принадлежит изобретательности учредителя праздников в здании «Искусственных Минеральных вод»²².

«Теперь загородных увеселительных мест около Петербурга не пересчитать... Родоначальником всех этих загородных увеселений надо почитать Излера. Он первый завел на Минеральных водах чудеса, которым путешественники так дивились за границей»²³. «В былые времена он умел устроить такие праздники, о которых до сих пор сохранились предания»²⁴, – писал журналист спустя годы, уже после того, как весь этот фантастический мир вдруг в одночасье рассыпался...

Здесь все же следовало бы сделать одно важное уточнение.

В неумеренных восхвалениях Излера газетчиками как-то в тень

¹⁷ «Северная пчела», 1852, 27 авг. С. 762.

¹⁸ «Литературная газета», 1848, 30 сентября. С. 625.

¹⁹ Там же.

²⁰ «Северная пчела», 1852, 23 июля. С. 654.

²¹ «Современник». С. 127.

²² Там же.

²³ «Ведомости СПб полиции», 1853.

²⁴ «Северная пчела», 1861, 11 марта. С. 221.

уходила фигура человека, который в действительности и был подлинным творцом большинства этих фантастических зрелищ – Федора Карловича Вальца.

В начале 40-х Вальц служил в московском Большом театре декоратором и машинистом сцены. В 1849-м, через год после того, как Излер окончательно обосновался в «Минеральных водах», он переезжает в Петербург на должность театрмейстера и машиниста Театра-Цирка «с вменением ему, сверх того, в обязанность заведовать декорационными частями по всем загородным дворцовым театрам»²⁵.

И тут-то «ловкий оборотистый Излер», умевший «выбирать людей с талантом и фантазией», привлекает его к устройству своих волшебных ночей. Интуиция не подвела его и здесь. Вальц оказался именно тем человеком, с помощью которого ему удалось воплотить свои грандиозные замыслы. Вальц был не просто театральным художником-оформителем. Он, как писал о нем И.И. Соллертинский, «скорее походил на *homo universale* (универсального человека) в духе итальянского возрождения»²⁶.

Его, так же, как Излера, именовали не иначе как «чародеем», «магом и волшебником». Талантливый изобретатель-самоучка, он был и «хитроумным машинистом, и мудрым пиротехником и музыкантом», «не утратившим еще секрета театральных заклинаний огненной стихии и ничтожными кустарными средствами создающим на сцене грандиозные пожары и фигурные фейерверки»²⁷, изображавшие водопады и привидения; выстраивал великолепные залы с последующим их разрушением. Балетные и оперные спектакли, которые

Вальц оформлял в московском Большом театре, благодаря его особому дару и мастерству, превращались в «умопомрачительные феерии» с воздушными полетами, фантастическими превращениями и разного рода чудесами». А во время Великого Поста ставил на той же сцене «живые картины». Однажды он превратил сцену в фантастический волшебный сад с партером живых цветов в виде ковра с разнообразными арабесками. Среди этого цветника через все сценические люки появлялись танцовщицы в самых замысловатых костюмах. «Еще... как-то я поставил, – вспоминал уже сам Вальц, – в виде апофеоза географически – видовую картину. Во всю ширину сцены была устроена терраса из стеклянных рам. Это сооружение шло уступами к рампе, причем наверху били фонтаны натуральной воды и в виде кипящего водопада ниспадали по маршам до самого низа. Под стеклянными рамами, по которым бушевала вода, было устроено разноцветное электрическое освещение от батарей. Вокруг водопада во множестве были расставлены тропические растения»...²⁸

Этот-то волшебный мир – высокий стиль романтического балетного театра 30-х – начала 40-х годов – Вальц перенес – опустил – с подмостков императорской сцены на садово-парковую развлекательную площадку. Впоследствии подобные «волшебные ночи» он ставил и в Павловске, и в «Альгамбре». Но энергетическим двигателем подобного сближения был Излер, и в этом смысле его действительно можно назвать «родоначальником» новых идей в зрелищно-развлекательной культуре России.

²⁵ Соллертинский И. Предисловие к книге воспоминаний сына Ф. Вальца К.Ф. Вальца «65 лет в театре». Л., 1928. С. 13–14.

²⁶ Там же. С. 6–7.

²⁷ Там же. С. 62–63.

²⁸ Там же.

Pro memoria

Сами же идеи, разумеется, ему не принадлежали²⁹.

Излер регулярно бывал за границей – преимущественно в Англии и Франции. Он следил не только за кондитерскими новинками, но и за всем, что пользовалось успехом у публики и приносило доход тем, кто брал на себя труд их устроить. Разнообразные зрелищные удовольствия и, прежде всего, тот восхитительный мир волшебных превращений, которые Излер и Вальц старались привить в парковом пространстве петербургских окрестностей, Европа знала уже очень давно. За ними стояла старая разветвленная, идущая от Ренессанса и, прежде всего, английская традиция. Сады «Воксхолла» на Сюррейской стороне Темзы (которые еще с конца XVIII века взяли за образец российские «воксалы», превратив название лондонского сада в родовую принадлежность жанра), уже триста лет подряд предлагали посетителям прогулки по усыпанному гравием дорожкам «сквозь триумфальные арки мимо величественных строгих колоннад, искусственных руин, таинственных гротов к изящным куполообразным павильонам, концертным эстрадам, ресторанам»³⁰.

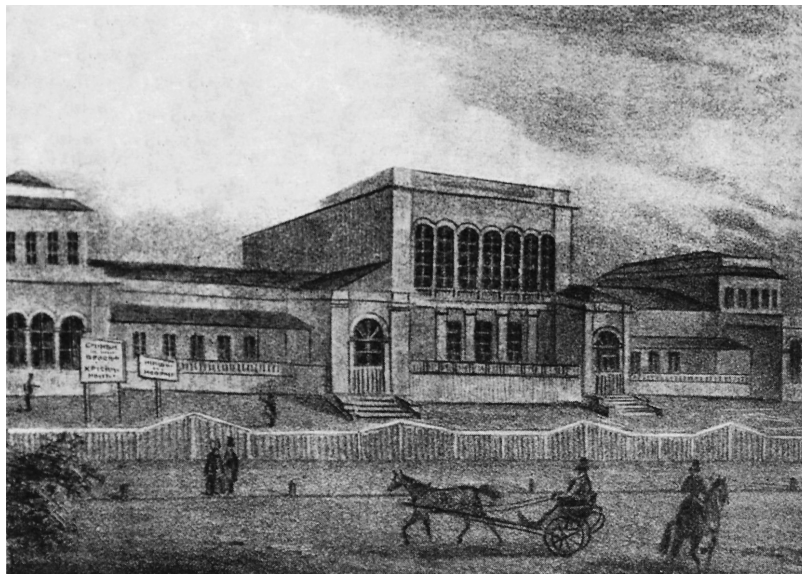
Но на нашей родной почве все эти чудеса расцвели только к середине XIX столетия – прежде всего благодаря Излеру. А за два десятилетия до устройства излеровских «поэм» в Минеральных водах у Черной речки, «Воксхолл» уже восхищал гуляющую публику то зрелищем извержения Везувия на фоне Неаполитанской бухты, то водопадами Вирджинии, то Венецией, по Большому каналу которой разъезжали гондолы с гондольерами, а на протянутом от купола св. Марка

«канате при свете шутих и петард» балансировал акробат.

Видовые «ожившие картины» лондонского «Воксхолла» разворачивались в многосложные парковые зрелища. Их создатели использовали самые современные постановочные приемы, выработанные театром первой половины XIX века. Разного рода живописные и движущиеся панорамы, диорамические конструкции, специальные поворотные экраны-светофильтры, последние открытия в сценическом освещении. С помощью новейшей театральной машинерии, и многообразных пиротехнических эффектов они воссоздавали известные события недавнего прошлого и настоящего. И достигали в этом неизменно поражавшей публику иллюзии подлинности. Вновь и вновь перед замиравшими от восторга и ужаса зрителями разыгрывалась то «Битва при Ватерлоо» – с ружейной пальбой, барабанным боем, артиллерийскими выстрелами, дымом, взрывами, победными криками и воплями гибнущих; то «Пожар в английском Парламенте». Рушились охваченные пламенем стены из рисованных под кирпич холстов, стрельчатая кровля из фанеры. И снова грохот, всполохи огня, тучи пепла, стоны жертв, зов о помощи, тревожное тремоло оркестра. Впечатления о «Пожаре Москвы», поставленном в «Воксхолле», записал немецкий путешественник: «Это Москва! Это Кремль! Звуки музыки и мольбы о помощи несутся из огня, звучат ружейные выстрелы, ракеты взрываются с ужасным шумом, рушатся стены, и на фоне этой тотальной разрухи появляется плохо одетая девочка в платье не по росту, которая, спасаясь, движется по канату на головокружительной

²⁹ Как, впрочем, и Вальцу. В Париже в 1847 г. российский путешественник видел балет на сюжет Пигмалиона, в котором «декоратор Камбон, произвел уже множество весьма удачных диорамических картин для разных театров; изобразил Севилью с романскими башнями, тяжелые ворота, мост. Прекрасный живописный эффект, Гранада, громы. . .» «Анненков и его друзья». СПб. 1892. С. 335.

³⁰ Хайченко Е.Г. Указ. соч. С. 14



Вокзал Петровского парка.
С литографии конца
1840-х гг.

высоте³¹. «Великие иллюзионные зрелища» не сходили с европейских театральных сцен и парковых пространств всю первую половину века. Потребность видеть мир в смятенных, драматических, даже катастрофических картинах отвечало психическому состоянию публики романтической эпохи, с ее обостренной нервностью, духовным смятением...

Излеровские визионерские «поэмы» «Минеральных вод», переняли всю целиком постановочную систему западных «романтических зрелищ» – от общих идей, художественного языка, до технических приемов, постановочных средств³², вплоть до прямого переноса – как это было в случае с «видовыми картинками» «Извержения Везувия», «Венеции» с ее неизменными гондольерами.

И все же в одном, самом существенном, от них отличались. В них не было сверхдраматической экспрессии, не было сцен тотального разрушения, изображенного, как

это было у англичан, с почти кинематографическим натурализмом, они не терзали нервы публики предсмертными стонами и мольбами невинных жертв.

Только ласкающие взор картины и виды, только чарующие слух звуки «вальса, ноттурно, увертюры» «волшебника» Гунгля или цыганки Любушки. Сцены битв, если и разыгрывались – то исключительно для заострения драматического сюжета. И к тому же совсем не страшные. В «Венецианской ночи» гондольеры не на шутку сражались веслами, словно мечами и пиками. Но лодки опрокидывались, и драчуны валились в воду под хохот публики. «Бой черных рыцарей» в «Неаполитанской ночи» «давался в виде огненных картин на фоне ночного неба... между прочими увеселениями». Бои рыцарей в золотых доспехах разыгрывали марионетки кукольного театра Шпоззи. А огненную лаву из жерла Везувия изображали непрерывным потоком струящиеся волны фейерверка.

³¹ Там же. С. 15.

³² Что не удивительно: Вальца посылали на стажировку в Брюссель.

Pro memoria

На бездонной черноте летнего неба эффект был восхитительным.

Причину этих различий следует искать, прежде всего, в характере публики излеровского воксала, в особенностях ее, отличном от европейцев, психическом строе.

Зрители «Минеральных вод» состояли, главным образом, из обитателей летних дач, которыми были усыпаны пригородные острова. Ни в каком другом городе России эти три-четыре летних месяца на природе не значили так много, как для жителей Петербурга. «Петербургское население, замкнутое в душной сфере механических работ, особенно чувствует необходимость в обновлении своих легких свежим воздухом, запахом полей, напоминающих не одному труженику покинутое деревенское приволье»³³. В «Преступлении и наказании» причина этой «необходимости» описана не так поэтично: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня... пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможность нанять дачу... Нестерпимая же вонь из распивочных... и пьяные, поминутно попадавшие, довершили отвратительный и грустный колорит картины»³⁴. Ни один город России не знал подобного массового исхода весной за город. Нигде сезонный выезд на природу не превращался, как здесь, в зрелищное действие едва ли не сакрального значения. «Каждый год появление торговых березовыми почками на улицах Петербурга дает жителям сигнал к переселению..., тянутся по Мойке и Фонтанке барки, груженные домашним хламом, пароходы пенят колесами Неву, целые поезда из подвод, телег движутся

по направлению весенних роц и лесов»³⁵. «На Невском проспекте возле Гостиного двора вереницей стоят гостеприимные ящики на колесах, открытые для всех и каждого – по-латыни *omnibus*. Такие транспорты всех цветов – синие, желтые, зеленые, кирпично-красные – все назначены для заречных дач, пестрого летнего кочевья. Вот возница, загорелый, как флорентийская бронза, вскарабкается на козлы, и тройка поджарых бегунов двинется тряскою рысцою с веселым караваном»³⁶.

При том, что дачное жилье, как его описывали авторы очерков о петербургской жизни тех лет, и позднейших дневников и мемуаров отнюдь не походило на элизий. Жалуются на «ужасную публичность». «При тесноте, с какою низаны здешние домики, в Новой Деревне живет как в фонаре. Без всякого любопытства с вашей стороны вы из своего карточного домика имеете возможность и полное право видеть и слышать все, что делается в соседнем домике, а равно не можете лишать права и соседей созерцать вас самих в вашем жилище во всякое время, когда им придет охота»³⁷ ... «Из одних только обидных прозвищ дачных строений г. Даль может составить целый лексикон – карточные домики, приюты флюса, резервуары ревматизмов, отрада гробовщиков, услаждение врачей, балаганы тщеславия, клеточки для всякой мизерности»³⁸, – язвил Дружинин.

Жалуются на природу, которая «с трудом производит веники, как говаривал покойник Грибоедов». Жалуются на петербургскую погоду – на снег «еще в июне» и «уже в сентябре», на шубы и теплые пальто «даже в июле». В «Минеральных

³³ Домоседов И. «Петербург заречный» // Русский иллюстрированный альманах. СПб., 1857. С. 140.

³⁴ Достоевский Ф. М. Указ. соч. С. 6.

³⁵ Домоседов И. Указ. соч. С. 146.

³⁶ Там же.

³⁷ «СПб ведомости», 1849, 17 мая. С. 427.

³⁸ Дружинин А. В. Собр. соч. в 8-ми т. т. Т. 8. С. 675.

водах» ходила шутка: «Где придется нам нынешним летом дрожать от холоду, в Венеции, в Неаполе или каком-либо другом итальянском городе?»

Впрочем, постоянная ворчливость дачных жителей на неустрой – скорее дань петербургской традиции, нечто вроде ритуальной божбы. На самом деле, это самое счастливое время, которого с нетерпением ждали целый год... «В “сплошной колонии домиков” свои неизменные обитатели, свои удовольствия... свои привычки, но вообще в них группируется легкая веселость, которая не любит, не может уединяться»³⁹. И без усталости бранимые природа и погода – «зима летом», и скучность быта туземного сообщества с проницаемыми стенами картонных домиков, разомкнутых природе и соседям, придавали дачной жизни какой-то веселящий, почти карнавальский характер. «Говор, сигарный дым, пыль от дрожжек, бродячие квартеты, задушевный смех, доморощенные вариации на разные оперы, отголоски цыганских песен – все это придает колонии какую-то радужную, открытую физиономию... Колония эта – Новая Деревня». Жили праздно и празднично, в блаженной бездельности, благодущии, беспечном вкушении радостей жизни... «После обеда, за которым небо и желудок наслаждались преимущественно шпинатом, спаржей, цветной капустой и прочими дарами растительного царства, составляли планы вечеру...

Утро... разносчик газет снует из дома в дом, где завернет в прихожую, кинет листок в окошко, где заткнет за колокольчик... Его ждут в полтораэтажных домах, после парного молока и исландского моху. Но как читать? Когда всевозможные звуки

под окном беспрестанно развлекают внимание?

— Сита, решета хороши! – распевает носовым тенором белорус, – сита, решета!

Любознательный читатель откладывает газету и высовывается из окошка, как будто никогда не видел ни решета, ни сита: «А ты, братец, из Витебска?» «Витепские, господин, витепские, купите, господин, сито».

Юный сын Авзонии, бронзовый от солнца, черноглазый с черными как смоль и всклокоченными как пенька кудрями, угощает слух шарманкой, в которой вертятся кавалеры и дамы под арию из «Севильского цирюльника» и очевидно любят себя перед зеркальными стенками своей залы. И покуда мартышка, закованная как негр, ежится на гармоническом ящике, итальянец выводит песню, украденную у влюбленного соловья...

Но вот одиночное дребезжание шарманки покрывается заморским квартетом, прибывшим усладить ваш слух с тем самым пароходом, который привез апельсины и устрицы в угоду вашему желудку»...⁴⁰

Ночные «поэмы», которые сервировали для этой публики «маги и чародеи» Вальц и Излер, завершали этот нескончаемый праздник жизни, каждым вечером венчали его, подобно взрыву финальной ракеты.

Вряд ли «туземному обществу» петербургских островов пришлось бы по вкусу зрелища вроде брутальных спектаклей «Воксхолла», attraction которых строилась не только на том, что картины разрушения и гибели людей были изображены с непостижимым правдоподобием, но и на том, что сам восхитительной красоты мир, который рушился на

³⁹ Домоседов И. Указ. соч. С. 156.

⁴⁰ Там же.

глазах публики, обладал поражающей достоверностью.

Примечательно, что в изображенных Вальцем «венецианских», «неаполитанских», «восточных», «крымских» картинах «географически-видовой точности» не было. Каждая из картин была лишь образом, фантастическим видением на «венецианскую» ли, «неаполитанскую» или «индийскую тему». Наиболее пронизательные журналисты, описывали ночные «поэмы» «Минеральных вод» как сновидческие миражи. «Все это вы видите как будто во сне». «Мы видим сон, чудесный, волшебный сон, выхваченный на выдержку из сказок Шехерезады»⁴¹. Кто-то сравнивал эти зрелищные картины чуть не с наркотическими миражами: «Еще прием опиума, еще прекрасный сон, и еще грезы наяву»⁴².

Входя в парк, публика сразу оказывалась внутри этой «грезы наяву», словно переступала границу армиды сада, превращалась в ее персонажей, окрашенных фантастическим сиянием. «Вдруг раздался выстрел ракеты, за ним вспыхнули щиты и, как алмазы, переливаясь в миллионы красок, осветили любопытные лица. Взрыв, другой, третий и тот же залп звука, и тот же поток огня. Лица то бледные, то розовые при зеленом и розовом свете роскошных киатинов, мелькают, улыбаются»⁴³.

И мало дела публике до того, что эта греза всего лишь садово-парковое зрелище, сооруженное с грубым простодушием китча. Что соловей, разливающийся в кустах романтическими руладами, всего лишь деревенский умелец, за рубль нанятый на ночь Излером. Что роскошную природу Востока изображает нарисованная на куске



холста пальма, фанерный минарет и привязанный к ветвям парковых деревьев дощатый купол, расписанный «под восточное небо» иссиня густым колером с луной и звездами.

Впечатление волшебства и нереальности усиливали зеркала, составленные Вальцем по парку. В их отражениях бутафорская природа и природа живая, освещенные лишь вспышками фейерверочных залпов, почти не различались. Природа и искусство сталкивались, подменяя друг друга. Искусственное – оживлялась, подлинное приобретало условность театрального знака. Таким образом, незамысловатые парковые зрелища для увеселения петербургских дачников оказывались в контексте современной эстетики: новый принцип художественной иллюзии был предметом постоянных творческих усилий людей искусства первой половины XIX века.

Афиша эстрадной программы Сада «Искусственных Минеральных вод». 1854

⁴¹ «Северная пчела», 1852, 16 июля. С. 630.

⁴² «Северная пчела», 1852, 14 августа. С. 725.

⁴³ «Северная пчела», 1852, 16 июля. С. 630.

Современность стиля парковых зрелищ бессознательно чувствовали и зрители, подтверждая ее долготелней привязанностью к «Минеральным водам». Осознавала и критика, когда замечала: «Дело в том, что Излер ловит современность и улавливает сею удочкою тысячи посетителей...»⁴⁴.

Ощущала публика и еще одну черту современности «волшебных ночей». Ту, которая выростала из российской жизни конца 40-х – начала 50-х. Примечательно, что расцвет «Минерашек» с календарной точностью укладывается в период с 1848-го по 1855-ый годы, хорошо известные как «удушающее семилетие реакции». «Эпоха сонная, неподвижная и затхлая. У Излера франты в светло-кофейных штанах так медленно жуют расстегаи. По Невскому так сонно шагают бекеши»⁴⁵, – писал К. Чуковский об этом времени. «Мрачная година... мрачное настоящее уныние, овладевшее всеми»⁴⁶, – вспоминал один из «современниковцев» М. Лонгинов.

Оппозиция «город–природа»: гранитный холод столицы, тусклая повседневность, затянутая в казенный мундир официоза – и вольная воля полей, садов и роц всегда жила в подсознании северной столицы. Но после 1848 года она заострилась растерянностью и страхом, вызванными политической жизнью тех лет.

«Волшебные ночи» излеровских Минеральных вод в зрелищной жизни рубежа 50-х оказались едва ли не единственным ответом на бессознательный импульс петербургского обывателя уйти, сбежать, скрыться от «давящего кошмара николаевской эпохи». От Петербурга тех лет с его мрачными зрелищами, вроде театрализованной казни петрашевцев, которую

поставил на Семеновском плацу в январе 1850 года первый режиссер Империи. Иллюзорный мир фантастических зрелищ утишал страхи, усыплял тревожность, дарил веселье и радость. Потому так понятна нежность, хотя и с оправдывающей ее иронией, которой окрашены строчки воспоминаний о давнем-давно позабытом Излере и его «Минеральных водах».

Впрочем, напряжение не оставляло публику и здесь. Оно обнаруживалось в той ненасытной жадности, с какой она поглощала излеровские развлечения. Оно прорывалось в лихорадочной, запредельной, надсадной восторженности, подозрительно походившей на нервное расстройство, что заметил и ядовито высмеял Дружинин в «Путешествии Чернокнижника».

Кстати, случайно ли, что «блестательная эпоха заведения» началась именно в 1848 году, когда испуг «верхов» французской революцией был усилен испугом населения от начавшейся в Петербурге тем летом страшной эпидемии. Именно тогда «умы, испуганные холерой, старались отвлечься от мрачной мысли и почерпали бодрость в парах шампанского. Сохранилось предание, что никогда на «Минеральных Водах» не откупоривалось такого множества бутылок, как в пожирающее время: из пробок редерера можно было тогда составить мозаичный пол для всего буфета»⁴⁷. «Минеральные воды» даже посетил тогда сам император, чем Излер и спустя годы невероятно гордился.

Но в 1855-м Николай умер. «Эпоха давящего кошмара» мгновенно стала историей. Перестройка, которая очень скоро началась в стране и с которой передовая

⁴⁴ «Сын отечества», 1849, август-сентябрь.

⁴⁵ Чуковский К. «Некрасов». Л., 1926.

⁴⁶ Дружинин А. В. Собр. Соч. СПб, 1867. Т. 8. С. VIII.

⁴⁷ Домоседов И. С. Указ. соч. С. 160.

Pro memoria

публика связывала множество надежд, на излеровский воксал повлияла самым печальным образом. Сначала из газетных заметок исчез восторженный тон. Потом почти исчезли и сами заметки. Потом сильно поредела публика. А может быть, наоборот – сначала публика, потом охладели газеты. Но так или иначе, «Минеральные воды» в одночасье всем надоели. «Транспаранты, хождение фигляров вверх ногами на графинах, живые картины, обезьяны прыжки кабилов, таборный гик и гам – все это стало под конец приторнее лакрицы»⁴⁸. И разлюбленные публикой прежние любимцы мало-помалу один за другим стали исчезать. «Цыганский табор снялся с новодеревенского кочевья в страны, еще не пресыщенные его фурором и более гостеприимные. Грек, говоривший к общему удивлению животом по-французски, по-английски, по-гречески и даже по-русски, также ступевался; тирольская гармоника не нашла себе резонанса в петербургском воздухе и воротилась к родным горам. ...Где стояла Троя, уцелели только воспоминания»⁴⁹. Новая эпоха словно сорвала волшебные очки с глаз публики. Ей открылось, что фантастические поэмы, чарующие грезы, «в сущности, все это фокус промышленности, изворотливость, знание нравов и человеческих слабостей к диковинам, ловкость рук, которая из одного лоскутка бумаги делает и зеркальце, и петуха, и кораблик. Но червячок был хорош, пока не поумнела рыбка. И ничто не воскресит былого одушевления, прежних рукоплесканий и фурора в этом, некогда популярном гульбище»⁵⁰...

Драматичнее всего тогдашний крах «Минеральных вод» сказался на судьбе самого Излера. Акционеры, раздосадованные отсутствием доходов, разорвали с ним контракт до окончания срока аренды. Чтобы расплатиться с долгами, он распродал имущество воксала. «Впрочем, после всех превратностей судеб, даже после возвещенной в газетах продажи с молотка его скамеек, оно все-таки остается лучшим калейдоскопом увеселений между полудюжиной разных вилл, тиволи, мон-плезиров и пр., похожих на него, как всякое подражание похоже на оригинал. И не оскорбим развалин упреками, не будем напоминать промотавшемуся игроку его прежних тильбюри, севрских фарфоров, каремовских обедов. Для многих с этим местом связаны самые дорогие впечатления сердца. Сколько нежных клятв, упреков, обещаний вылетело здесь из-под взволнованных корсетов, когда сумрак аллей волшебю освещался разноцветными люстрами, гирляндами фонариков, вспышками бенгальских огней и оркестры покрывали своим звуком эти признания»⁵¹.

В одной из дневниковых записей у Дружинина вырвалось неожиданное признание: « Деревня – дрянь, и я отдаю всевозможные красоты природы за раскрашенный кактус из холстины, которые бывали у Излера во время «настоящих индейских ночей». Я был молод, сидя под этим кактусом, и много драм разыграно было под кактусом из крашеной холстины! На что мне ваши жасминовые кусты и белые розы? Они не дадут мне юности, не перенесут на Минеральные воды, не заменят мне холстинного кактуса»⁵².

⁴⁸ Там же. С. 160.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

⁵² Дружинин А.В. «Повести. Дневник». М., 1986.

Наши авторы

Битов Алексей Олегович, родился в 1956 году в Ленинграде. Живет в Москве. До 2003 года занимался вопросами местного самоуправления. С 2008 года постоянно пишет о проблемах драматургии и театра (как блогер poziloy)

Буткова Ольга Владимировна, аспирант ГИИ, заведующая литературной частью Малого театра. Окончила факультет музеологии РГГУ. Печаталась в журналах «Театральная жизнь», «Страстной бульвар, 10», «Российская провинция», газетах «Вечерняя Москва», «Вечерний клуб», «Российские вести» и др. Главный редактор внутритеатральной газеты «Малый», автор книг-брошюр об артистах Малого театра Вячеславе Езепове и Борисе Клюеве.

Контакты: olga-maly@mail.ru

Васильева Александра Юрьевна, выпускница театроведческого факультета РАТИ-ГИТИС, аспирантка кафедры истории театра России. Тема диссертационного исследования: «Драматургия Алексея Ремизова в контексте идей символизма». Создатель и ведущая элективного курса для старшеклассников «История театра в теории и практике» на базе специализированной средней школы №26.

Контакты: alex.v.8@yandex.ru

Гафт Валентин Иосифович

С именем Валентина Гафта связаны лучшие спектакли театра «Современник», лучшие фильмы Эльдара Рязанова, Петра Тодоровского и многих других режиссеров. Однако Гафт известен не только своим актерским, но и литературным даром. Многие помнят наизусть язвительные эпиграммы, которые этот посвящает своим собратям по экрану и сцене. В своих беседах и монологах Валентин Иосифович предстает тонким, эрудированным, ироничным собеседником, символом того поколения российской интеллигенции, которое отличалось неконформизмом, свободолобием и остротой мысли.

Гиршон Светлана Валерьевна, журналист, сценарист, писатель. Закончила Ярославский государственный университет им. П. Демидова. Работала в газетах, на радио. Редактор сайта «Культурная эволюция». Печаталась в журнале «Театральный круг».

Контакты: lanasv67@mail.ru

Горфункель Елена Иосифовна, театральный критик, историк театра, кандидат искусствоведения, профессор СПбГАТИ. Лауреат премии имени А. Кугеля (2003). Живет в Петербурге.

Контакты: egorfunkel@mail.ru

Дьякова Елена Александровна, кандидат филологических наук, театральная обозревателка «Новой газеты», лауреат Премии Москвы (журналистика, 2002)

Контакты: diakonda@mail.ru

Заболотная Марина Владимировна, театральная критик, историк театра. В 1988 г. окончила ЛГИТМиК (СПбГАТИ), отделение театроведения. Училась в аспирантуре ГИИ. Тема научной работы – творчество Николая Акимова. С 1992 по 1996 г. – редактор отдела истории «Петербургского театрального журнала». С 1996 по 1999 г. – заведующая музеем Театра Комедии им. Н. Акимова. С 2000 г. – завлит Санкт-Петербургского театра им. В.Ф. Комиссаржевской. Автор более 200 статей о театре.

Контакты: m_zabolo@teatrvmk.ru

Ивлиева Варвара Дмитриевна, студентка 2 курса театроведческого факультета ГИТИСа, мастерская А.В. Бартошевича и В.Ю. Силунаса.

Контакты: nemo-ivlieva@mail.ru

Коваленко Георгий Федорович, историк искусства, доктор искусствоведения, Действительный член Российской Академии художеств, главный научный сотрудник Государственного Института искусствознания, Заведующий Отделом русского искусства XX века Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ, Заместитель Председателя Комиссии по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов РАН. Редактор-составитель серии «Искусство авангарда 1910–1920-годов» (вышло 12 книг) и серии «Русское искусство. XX век» (вышло 3 тома). Автор 5 монографий и свыше 250 статей по вопросам искусства русского авангарда, живописи, сценографии и театра.

Контакты: georgikovalenko@gmail.com

Климова Ирина Васильевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора Античного и средневекового искусства ГИИ, доцент кафедры Истории театра и кино РГГУ.

Контакты: andrepi@yandex.ru

Коробков Сергей Николаевич, театровед, театральная критик, драматург.

Кандидат искусствоведения. Заслуженный деятель искусств РФ. Лауреат Премии Правительства Российской Федерации. Лауреат Премии им. С.П. Дягилева. Автор журналов «Театр», «Музыкальная академия», «Театральная жизнь», «Музыкальная жизнь», «Балет», газет «Культура», «Известия», «Коммерсантъ»,



«Вечерняя Москва» и др. Автор книги «Путь в большой балет. Семь уроков в Пермском хореографическом училище».

Контакты: <https://www.facebook.com/korobkov1?fref=ts>

Луцкер Павел Валерьевич, историк музыки и музыкального театра, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (отдел Классического искусства Запада), где работает с 1988 года. Автор книг: «Итальянская опера XVIII века: под знаком Аркадии» (1998), «Итальянская опера XVIII века: эпоха Метастазии» (2004), «Моцарт и его время» (2008), а также многочисленных статей и лекций, посвященных истории музыки и музыкального театра.

Контакты: lspriv@mail.ru

Максимова (Лифатова) Вера Анатольевна, театральный критик, историк театра, театровед. Окончила факультет журналистики МГУ, профессиональную деятельность начала в 1960-е годы в «Московском комсомольце» и «Литературной газете». С 1964 г. работает в ГИИ, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела театра. Сотрудничала с журналами «Театр», «Театральная жизнь», «Современная драматургия», «Вопросы театра», «Московский наблюдатель», членом редколлегии которого являлась. Печаталась в «Литературной газете», «Культуре», «Комсомольской правде», «Независимой газете» и др. В течение 10 лет преподавала историю театра в Театральном институте им. Б.В. Щукина. В настоящее время является главным редактором журнала «Вопросы театра», членом редколлегии журнала «Театральная жизнь», заместителем художественного руководителя Малого театра. Автор более 300 статей и 4 книг, последняя из которых («Театра радостные тени». М., 2006) посвящена актерскому искусству второй половины XX в. Книга отмечена премией мэра Москвы в области литературы и искусства. Главный научный интерес автора лежит в сфере изучения актерского искусства XX–XXI веков. Последние годы занимается актерами 1900-х годов. Написана и готовится к печати книга «Русские актрисы Серебряного века».

Контакты: veramaksimova56@mail.ru

Песочинский Николай Викторович, кандидат искусствоведения (1983), доцент (1993). В Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства преподает курсы «История русского театра XX века», «История русской театральной крити-

ки», «История режиссуры», ведет семинар по театральной критике, методологический семинар. Автор статей о режиссуре Вс. Мейерхольда, Э. Някрошюса, А. Васильева, Л. Додина, В. Фокина, К. Люпы, К. Варликовского, А. Галибина, Клима, А. Жолдака, А. Могучего и др.; о проблемах театроведения и театральной критики. Выступал на конференциях Международной ассоциации исследователей театра FIRT, Международной ассоциации театральных критиков.

Контакты: pesochinsky@yahoo.com

Смирнов Илья Викторович, российский журналист, публицист, музыкальный критик, историк. Один из основоположников и ключевых фигур так называемого рок-андерграунда 1980-х годов. Автор книг «Время Колокольчиков – жизнь и смерть русского рока», «Прекрасный дилетант: Борис Гребенщиков в новейшей истории России», «Либерастия», а также множества статей о театре, литературе, рок-культуре и современной демократии.

Контакты: brickinthewall@mail.ru

Тимашева Марина Александровна, театральный критик, кандидат искусствоведения.

Окончила театроведческий факультет ГИТИСа. Работала обозревателем радио «Свобода».

С 2012 г. – старший научный сотрудник ГИИ.

Контакты: timaenot@mtu-net.ru

Тихвинская Людмила Ильинична, доктор искусствоведения, профессор (окончила театроведческий факультет и аспирантуру ГИТИСа), историк эстрадного искусства, автор монографии «Кабаре и театры миниатюр в России. (1908–1917 гг.)» (1995, 1-е издание; 2005, 2-е издание). Автор ряда статей в журналах и сборниках по проблемам российской эстрады XX века.

Контакты: bartoshevitch@mail.ru

Тихоновец Татьяна, театральный критик, заслуженный работник культуры РФ, лауреат премии им. Александра Свободина (2004). Обозреватель журнала «Театр» (2004–2008 гг.). Печаталась в журналах «Театральная жизнь», «Страстной бульвар», «Ролан», «Business match», «Волшебный фонарь», «Планета Красота», «Он и она», «Танец», «Иные берега», «Петербургский театральный журнал» и др.; газетах «Экран и сцена», «Культура», «Российская газета», «Литературная газета», «Театральные ведомости», «Линия». Живет в Перми. С 2014 г. программный директор фестиваля театра для детей «Арт-каникулы».

Контакты: vintih@mail.ru

Наши авторы

Токарева Марина Евгеньевна, закончила факультет журналистики Петербургского университета и аспирантуру СПбГАТИ. Работала обозревателем «Общей газеты», «Московских новостей». В настоящее время обозреватель «Новой газеты». Автор книг «Константин Райкин. Роман с театром», «Сцена между небом и землей. Театральные дневники XXI века»

Контакты: mtokareva08@mail.ru

Фельдман Олег Максимович, историк русского театра, кандидат искусствоведения, заведует Отделом изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. 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 подготовил 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: om-feldman@yandex.ru

Щербаков Вадим Анатольевич, историк театра, кандидат искусствоведения. Ведущий научный сотрудник отдела изучения и публикации театрального наследия В.Э. Мейерхольда в Государственном институте искусствознания. Как редактор-составитель выпустил две книги: «Н.М. Тарабукин о В.Э. Мейерхольде» (в соавторстве с О.М. Фельдманом) и «Мейерхольд – режиссура в перспективе

века» (вместе с Беатрис Пикон-Валлен). Автор статей о русском режиссерском искусстве 1910–1920-х годов и книги «Пантомимы Серебряного века». Преподает историю русского театра в Режиссерской магистратуре при Центре им. Вс. Мейерхольда. Заместитель председателя Комиссии по творческому наследию В.Э. Мейерхольда.

Контакты: vadshcher@gmail.com

Щербакова Наталья Вадимовна, аспирантка отдела классического искусства Запада Государственного института искусствознания. Область научных интересов: изобразительное искусство Европы середины – второй половины XIX в., эволюция образов-масок *Commedia dell'Arte* в театре и изобразительном искусстве Франции, Англии и России.

Контакты: shcherbakova_n88@mail.ru

Bitov Aleksey, born in Leningrad in 1956. Lives in Moscow. Till 2003 was occupied with local government's problems. Since 2008 constantly writes about problems of a contemporary dramaturgy and theatre for Internet portal (as user «poziloy»).

Butkova Olga, Graduate of RGGU, postgraduate at the State Institute for Arts Research, literary adviser at the Maly State Academic Theatre. Contributor to many magazines including *Teatralnaya Zhizn*, *Strastnoy Boulevard*, 10; *Rossiyskaya Provinsia*, and newspapers: *Vechernyaya Moskva*, *Vecherny Klub*, *Rossiyskie Vesti*. Editor of the Maly Theatre newspaper (the Maly). She has also written two books devoted to Maly Theatre's actors Vyacheslav Yezepov and Boris Klyuev.

Contacts: olga-maly@mail.ru

Feldman Oleg, PhD theatre historian. Head of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Heritage Study and Publication in The State Institute for Arts Research. Awards: State Prize of the Russian Federation (2000), Stanislavsky International 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 Drama Theatre»: chapters on Pushkin (v. 2, 1977), provincial theatre of the 1860s to 1890s (v.5, 1980; v.6, 1982), theatrical life

Contributors



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: om-feldman@yandex.ru

Gaft Valentin

The name of Valentine Gaft related with the best productions of Sovremennik, the best films of Eldar Ryazanov, Peter Todorovsky and many other directors. However, Gaft is known not only for his acting, but also for literary gift. Many could remember by heart stinging epigrams that he dedicates to his collaborators on the screen and the stage. In his conversations and monologues Valentin Gaft appears as delicate, erudite, ironic interlocutor, a symbol of that generation of the Russian intelligentsia, which possessed nonconformism, freedom and sharpness of thought.

Girshon Svetlana, journalist, screenwriter and writer. Graduated from Yaroslavl State University. Worked in newspapers, on the radio. She is the editor of Cultural evolution site. Published in The Theatrical circle magazine.

Contacts: lanasv67@mail.ru

Gorfunkel Yelena, critic, theatre historian, PhD (Arts), Professor at SPbGATI, a winner of the A.Kugel Prize (2003).

Contacts: egorfunkel@mail.ru

Ivlieva Varvara, student 2 cours theatre faculty GITIS, whorkshop A.B. Bartoshevich and V.U. Silunas

Contacts: nemo-ivlieva@mail.ru

Korobkov Sergey, drama, theater critic, playwright. PhD in Art History. Honored Artist of Russia. Awarded Prize of the Russian Federation and Prize of Sergei Diaghilev. Works with magazines and newspapers: The Theatre, Music Academy, Theatrical Life, Musical Life,

The Ballet, Culture, Izvestia, Kommersant, Vecherniya Moskva and others. The author of book Path to the Bolshoi Ballet. Seven lessons in the Perm Ballet School/ Contacts: <https://www.facebook.com/korobkov1?fref=ts>

Kovalenko Georgiy, Dr of Science. Leading research associate of The State Institute for Arts Research, author of books devoted to Alexandra Exter and Daniil Lider. Contacts: georgikovalenko@gmail.com

Klimova Irina, PhD, senior Researcher at the Department of antique and medieval art of The State Institute for Arts Research, Docent at the Department of Theatre and cinema history of RGGU.

Contacts: andrepis@yandex.ru

Lutsker Pavel, historian of music and music theatre, PhD, Leader researcher at the State Institute for Arts Research (Department of Western classical Arts), where he worked from 1988. Author of books "Italian Opera in 18th century: under sign of Arcadia"(1998), "Italian Opera in 18th century: the Age of Metastasio" (2004), "Mozart and his time" (2008) and numerous articles and lectures devoted to music and music theatre's history.

Contact: lspriv@mail.ru

Maksimova (Lifatova) Vera, theatre critic and historian, PhD, Leading Researcher at the state Institute for Arts Research (Department of Theatre) where she has worked since 1964. Graduated from the Journalists' Faculty, Moscow University, started professional career in the 1960s in «Literaturnaya Gazeta» and «Moskovsky Komsomoletz» newspapers. She has written theatre reviews and features for leading newspapers and magazines, for ten years taught at the Vakhtangov Drama School. At present she is editor-in-chief of «Voprosy Teatra» magazine, a member of the editorial board of «Teatralnaya Zhizhn» magazine, deputy artistic director of the Maly Theatre. Published over 300 articles and four books; the last one, «Merry Shadows of Theatre» (2000), Mayor of Moscow Arts and Literature Prize, is devoted to acting in the second half of the 20th century. Main subject of study: acting at the turn of the 20th century, in recent years – Russian actors of the 1900s (Russian Actresses of the Silver Age) is due for publication.

Contacts: veramaksimova56@mail.ru

Pesochinsky Nikolay, PhD, theatre historian, docent. Teaches "Theatre history of XXth century", "History of theatre critic" and "History of director's art" at the St. Petersburg State Theatre Arts Academy. Author

Contributors

of many articles devoted to the director's art (of V. Meyerhold, E. Nekrosius, A. Vasiliev, L. Dodin, V. Fokin, K. Lupa, K. Varlikovsky, A. Galibin, A. Goldak, A. Moguchy and other) in the Russian theatre, problems of theatre science and theatre critic. Appeared at the International association of theatre researchers FIRT and the International association of theatre critics.

Contacts: pesochinsky@yahoo.com

Smirnov Ilya, Journalist, polemicist, music critic, historian. One of the founders and key figures of the so-called '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: brickinthewall@mail.ru

Shcherbakov Vadim, PhD, theatre historian. Leading research associate of the Department of V.E. Meyerhold Theatre Study in The State Institute for Arts Research. Takes part in all books and publications of this Department («V.E. Meyerhold Heritage», vol.1-3; «Meyerhold and Others», a collection of articles and sources; «Meyerhold Lectures»; etc). As the co-editor prepared two books: «N. Tarabukin about V. Meyerhold» (with, respectively, Oleg Feldman) and «Meyerhold – the art of theatre director in the century's scope» (with Béatrice Picon-Vallin). Author of many articles devoted to the director's art in the Russian theatre in the 1910–1920 and book «Pantomimes of the Russian Silver Age». Teaches theatre history in the Director's Magistracy. Vice-president of the Commission for Meyerhold's Heritage.

Contacts: vadshcher@gmail.com

Shcherbakova Natalia, PhD student of the State institute for Arts Research (classic European art Department). Research interests: Europe visual art of mid-end of the nineteenth century, the evolution of the commedia dell'Arte mask imagery in theatre and visual arts of France, England and Russia.

Contacts: shcherbakova_n88@mail.ru

Tikhonovets Tatiana, theatre critic/ Honored worker of Culture of Russian Federation, winner of the premium named by Aleksander Svobodin (2004). Columnist in magazine "Theatre" (2004-2008). Published in magazines "Theatre Life", "Strastnoi Boulevard", "Business match", "Volshebni Fonar", "Planet of beauty", "He and She", "Dance", "Other shores", "Petersburg

Theatre Journal" etc.; newspapers "Screen and Stage", "Culture", "Rossijskaya Gazeta", "Literary Gazette", "Theatre Gazette", "Line". She lives in Perm. Starting from 2014 works as a program director of the children theatre Festival "Art-vacations".

Contacts: vintih@mail.ru

Tikhvinskaya Lyudmila Ilyinichna, Doctor of the Arts, Professor. Graduated from GITIS (Theatre Critics' Faculty), took a post-graduate course there. A historian of variety, author of *Cabaret and Sketch Theatre in Russia, 1908–1917* (1st ed. – 1995, 2nd ed. – 2005). A number of articles about Russian variety in the 20th century in magazines and newspapers.

Contacts: bartoshevitch@mail.ru

Timasheva Marina, PhD, theatre critic. Graduated from the Russian University of Theatre Arts (GITIS). Worked as observer of radio «Svoboda». Since 2012 – Senior Researcher at The State Institute for Arts Research.

Contacts: timaenot@mtu-net.ru

Tokareva Marina, theatre critic and journalist. Graduated from St. Petersburg University (Journalists' Faculty), took a post-graduate course at LGITMiK–SPbGATI, PhD. Worked as observer for Obshchaya Gazeta, Moscow News. Now – an observer for Novaya Gazeta. Author of the book «Konstantin Raykin. Romance with the Theatre», and «Stage between earth and sky»

Contacts: mtokareva08@mail.ru

Vasileva Alexandra, is a graduate from the Russian University of Theatre Arts (GITIS), and a postgraduate student at the department of theatrical history in Russia. Her PhD thesis is entitled: "Drama of Alexey Remizov in the Context of the Ideas of Symbolism". Established and teaches a high school elective course known as, The history of Theatre in Theory and Practice, at public school №26, which specializes in arts.

Contacts: alex.v.8@yandex.ru

Zabolotnyaya Marina, theatre researcher. In 1988 graduated from LGITMiK (now SPbGATI), department of theatre research, took a post-graduate course at the State Institute for Arts Research (subject: Nikolai Akimov's work). 1992–1996 – editor of the history section at The Petersburg Theatre Journal. 1996–1999 – Director of the N. Akimov Comedy Theatre Museum. Since 2000 until now – Literary Manager of the V.F. Komissarzhevskaya St. Petersburg Theatre. Author of over 200 articles on theatre.

Contacts: m_zabolo@teatr.vfk.ru

PRO НАСТОЯЩЕЕ

МОНОЛОГИ

Валентин Гафт**«Смертелен уровень воды...»**

Монолог прославленного артиста о партнерах по сцене и современниках, о театре и реальности, о судьбах искусства и, в частности, поэзии, о молодежи и мастерах сценического искусства, и о том, как обрести точку опоры в нынешнем изменчивом мире.

Ключевые слова: «Современник», литература, драматургия, поэзия, натурализм, молодежь

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДНЕВНИК

Марина Тимашева**Мозаика сцены**

Дневник критика может стать ценным источником для истории отечественного театра. В дневнике представлено 16 спектаклей 2014 года, показанных десятью театрами Москвы.

Все постановки – государственных (федеральных или муниципальных) репертуарных театров.

«Афиша» дневника, в сравнении с прошлым сезоном, получилась разнообразнее и современнее, целых семь спектаклей поставлены по произведениям ныне живущих авторов. Однако действие в них происходит либо во времена далекие, либо в некоторых условных обстоятельствах. Специфики XXI века в них не больше, чем в инсценировках классической литературы.

Ключевые слова: «Спаси Камер-юнкера Пушкина», «Руслан и Людмила», «Эстроген», «Летние осы кусают нас даже в ноябре», «Уфо», «Гиганты горы», «Улыбнись нам, Господи», «Ревнивая к самой себе», «Контрабас», «КукКафе «У. Шекспира», «Женидьба Фигаро», «Бесприданница», «Старшая сестра», «С вечера до полудня», «Тупейный художник», «В.О.Л.К.»

Марина Токарева**На что способна поздняя любовь.****Премьера Дмитрия Крымова еще раз открыла Александра Островского**

Спектакль Дмитрия Крымова «О-й. Поздняя любовь» заново открывает одну из не самых постановочных пьес Островского, сдвигает тяжеловесную назидательность автора к комической условности, точно использует эстетику перевертышей (мужчины исполнители женских ролей и наоборот), выводит на просцениум новую главную героиню: Людмила Марии Смольниковой сильная и комичная, трогательная и решительная одновременно. На сцене «Школы драматического искусства» возникает Островский, агрессивно современный, с одной стороны,

и наэлектризованный всегдашним попаданием в типы времени, с другой.

Ключевые слова: Александр Островский, Дмитрий Крымов, Мария Смольникова, Школа драматического искусства

Илья Смирнов**Что нам Нюрнберг?**

В рецензии на «Нюрнберг» Алексея Бородина И. Смирнов рассматривает РАМТовскую премьеру с исторической точки зрения: насколько режиссерское решение соответствует реалиям послевоенной Европы и как оно соотносится с замыслом драматурга, также разбирается вопрос о том, какое место занимает эта постановка (и Молодежный Театр в целом) в современной общественной ситуации.

Ключевые слова: историческая драма, антифашизм, Алексей Бородин, Эбби Манн, Российский Академический Молодежный театр

Сергей Коробков**«Когда бы грек увидел наши игры...»**

Статья рассказывает о юбилейной документальной композиции «Камерный театр. 100 лет. Спектакль-посвящение», созданной Евгением Писаревым на сцене Московского театра имени А.С. Пушкина. Труппа, унаследовавшая здание на Тверском бульваре, представляет историю Дома как Театра и Театра как взгляда на мир. Композиция, посвященная трагической судьбе Александра Таирова и его детища, становится попыткой постижения великой театральной легенды.

Ключевые слова: Камерный театр, Александр Таиров, Евгений Писарев, Московский театр имени А.С. Пушкина

ПОСВЯЩАЕТСЯ КОНСТАНТИНУ БОГОМОЛОВУ

Вадим Щербаков**Комедия о беде**

Рецензия на спектакль по пушкинской трагедии «Борис Годунов», поставленный Константином Богомоловым в театре «Ленком».

Ключевые слова: Константин Богомолов, «Борис Годунов», «Ленком», новый театр, старый театр, московская публика

Марина Тимашева**Государственный репертуарный балаган**

Рецензии на два спектакля Константина Богомолова: «Гаргантюа и Пантагрюэль»

в Театре Наций и «Борис Годунов» в «Ленком»

Ключевые слова: «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Борис Годунов», Константин Богомолов, Лариса Ломакина, Виктор Вержбицкий, Сергей Епишев, Александр Збруев, Мария Миронова, Игорь Миркубанов, Театр Наций, Театр Ленком

**Вера Максимова****Время мнимостей или цена успеха**

Статья В.А. Максимовой посвящена работам популярного, «провокативного» режиссера-экспериментатора Константина Богомолова, его спектаклям по русской и мировой классике: «Идеальному мужу», «Лиру», «Карамазовым», «Борису Годунову» и др. Речь идет о принципах режиссерского подхода к классическим текстам; о методике работы с актерами-мастерами; о сценографии Ларисы Ломакиной, постоянного художника-соавтора Богомолова; о месте режиссера в современной театральной панораме, а так же о причинах, специфике, цене его успеха у массового зрителя

Ключевые слова: Богомолов, «Карамазовы», «Борис Годунов», Хайруллина, МХТ, Ленком

ЗАПИСКИ РЕТРОГРАДА

Алексей Битов**«К концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу»...**

Автор статьи обращает внимание на тенденцию в театральной драматургии: пьесы вытесняются текстами, требующими дополнительной сценической адаптации, авторы не знают, чем пьеса отличается от сценария.

С этой точки зрения в статье проанализировано несколько текстов-лауреатов конкурсов последнего времени.

Ключевые слова: пьеса, сценарий, «новая драма», конкурсы, план, ракурс, место действия, ремарка.

ФЕСТИВАЛИ

Елена Горфункель**Восьмой Александринский**

В статье предпринят обзор наиболее заметных спектаклей Восьмого Александринского фестиваля. Среди них – две работы венгерского режиссера А. Виднянского: «Йоханна на костре» и «Человек крылатый», спектакль английского театра «Глобус» по шекспировскому «Сну в летнюю ночь», а также две постановки, созданные в стенах Александринки: «Воспоминания будущего» и «Теллурия». Анализ этих спектаклей позволяет автору вывести формулу «театрального традиционализма».

Ключевые слова: Александринский театр, «Глобус», традиционализм, Валерий Фокин, Аттила Виднянский

Марина Заболотная**Страсти по Шекспиру.****Территория свободы: 24-й раз в Петербурге****прошел осенний Международный театральный фестиваль «Балтийский Дом»**

В статье, посвященной XXIV Международному фестивалю «Балтийский Дом», анализируется фестивальная программа, основные направления развития мирового театра в поисках нового языка. О коммуникативной миссии фестиваля в непростых отношениях между государствами.

Ключевые слова

Фестиваль «Балтийский Дом», У. Шекспир, Р. Кастеллуччи, П. Дельбон, Л. Персеваль, К. Гинкас, О. Коршуновас, Э. Някрошюс

Елена Дьякова**От супермаркета к ветхому завету.****О фестивале «Сезон Станиславского»**

В основную программу X фестиваля «Сезон Станиславского» вошли «Платонов» Люка Персеваля (*NT Gent*, Бельгия), «Генрих V» Пиппо Дельбон (*Compagnie Pippo Delbono*, Италия), *Super Premium Double Vanilla Rich* молодого японского драматурга и режиссера Тошики Окада и его компании *Chelftitsch* (Токио, Япония), «Книга Иова» Эймунтаса Някрошюса и театра «*Meno Fortas*» – одна из лучших постановок литовского классика режиссуры.

Программа «Сезона Станиславского» тесно связана с мастер-классами и воркшопами в Театральном центре возрожденной Любимовки Станиславского.

Ключевые слова: «Сезон Станиславского», Мартин Вуттке, Барбара Нюссе, Люк Персеваль, Мария Луговая, «Гедда Габлер», Кама Гинкас, Эймунтас Някрошюс, «*Meno Fortas*», МДТ, Лев Додин, Международный фонд К.С.Станиславского, Любимовка, Тошики Окада, «Иов», Мэттью Лентон

Светлана Гиршон**Между миром и войной**

Международный Волковский фестиваль в Ярославле проходит под девизом «Русская драматургия на языках мира». Сегодня его формат расширен за счет мировой классики и современной драматургии. В статье предпринят обзор спектаклей фестиваля, среди которых – «Война» в постановке Владимира Панкова (проект Единбургского и Чеховского фестивалей при участии «*SounDrama Studio*»), «Чайка» японского режиссера Мотои Миура (театр «Читэн»), «Чайка» Оскараса Коршуноваса (ОКТ/Вильнюс) и другие. Фестиваль, по мнению автора, представляет собой «многоцветье» современного театрального пространства.

Ключевые слова: Волковский фестиваль, Ярославль, А.П.Чехов, Владимир Панков, Оскарас Коршуновас, русская драматургия, классика



ДЕБЮТ КРИТИКА

Варвара Ивлиева**Мы всю жизнь умираем. Про камни и цветы. Спектакли Юрия Бутусова.****Попытка запечатления**

Автор рассматривает два спектакля Юрия Бутусова – «Отелло в «Сатириконе» и «Три сестры» в Театре имени Ленсовета. Это своего рода эссе, «попытка запечатления» двух театральных постановок. В «Трех сестрах» Бутусов доводит до логического предела собственный метод, тем самым отрицая его. Таким образом, спектакль становится своего рода итогом значимого периода творчества режиссера. «Отелло» можно назвать «спектаклем-хаосом», с трудом поддающимся рациональному анализу. Тем не менее, постановка наводит на размышления о том, каким может быть осмысление трагедии Шекспира в наше безтрагедийное время.

Ключевые слова: Юрий Бутусов, Театр имени Ленсовета, Театр «Сатирикон», трагедия, Денис Суханов, Марьяна Спивак

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПРОВИНЦИЯ

Татьяна Тихоновец**Театр здесь есть, или Праздники и будни Хабаровского ТЮЗа**

Кредо Хабаровского ТЮЗа – «Театр умного детства». «Мастера-строители-творцы» сумели создать настоящий театральный дом, и перед нами – очерк его жизни. А жизнь театра измеряется спектаклями. «Сказка о Золотом петушке», «Про кота в сапогах», «Анна Каренина», «Изобретательная влюбленная» – в каждой из постановок проявляется богатая творческая фантазия, талант и энергия создателей.

Ключевые слова: Хабаровск, Хабаровский ТЮЗ, детство, детский театр, Константин Кучикин

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Николай Песочинский**«Любовь к трем апельсинам»**

Статья представляет собой развернутое изложение принципов создания недавно вышедшего из печати двухтомника «Любовь к трем апельсинам», который включает в себя полное переиздание одноименного журнала за 1914 – 1916 годы, статьи современных исследователей на поднятые в нем темы и комментарий. Материалы, рожденные творческой мыслью В.Э. Мейерхольда и его сподвижников, обнаруживают удивительную жизнеспособность и актуальность, представляя огромный интерес и в наши дни.

Ключевые слова: Всеволод Мейерхольд, Доктор

Дапертутто, *Commedia dell'Arte*, наука о театре**Ирина Климова****Пьеро, Коломбина, Арлекин и другие**

Рецензия на книгу Вадима Щербакова «Пантомимы серебряного века».

Ключевые слова: пантомимы, серебряный век, русский режиссерский театр

PRO MEMORIA

МЕЙЕРХОЛЬДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Вадим Щербаков**Конструктивистская утопия****Вс. Мейерхольда**

Статья рассматривает возникновение биомеханики в контексте конструктивистских идей. По мнению автора, Мейерхольд, поверивший в производственнические прокламации художников, создавал этот тренинг прежде всего как метод театрального воспитания нового человека, который будет жить и творить в условиях самостоятельной игры трудящихся масс.

Ключевые слова: Мейерхольд, биомеханика, конструктивизм, новый человек, искусство как производство

Олег Фельдман**«Возбуждение горького чувства, а отнюдь не веселонравия...»****Из неосуществленных замыслов****Мейерхольда: Иванов-Разумник инсценирует Салтыкова-Щедрина****Иванов-Разумник****Письма В.Э. Мейерхольду и З.Н. Райх****Иванов-Разумник****Инсценировка «Истории одного города»****М.Е. Салтыкова-Щедрина. 1926**

Инсценировка «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, приготовленная для Мейерхольда Ивановым-Разумником в 1926 году, оставалась неизвестна исследователям. Ее впервые публикуемый текст и письма Иванова-Разумника Мейерхольду и Зинаиде Райх раскрывают масштабность попытки создать сценический эквивалент щедринского повествования, которая в силу обстоятельств осталась неосуществленной.

Ключевые слова: В.Э. Мейерхольд, Иванов-Разумник, М.Е. Салтыков-Щедрин, «Истории одного города»

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПОГРАНИЧЬЕ

Павел Луцкер**Гомер,>Addison, Гольдони: о сюжетных истоках либретто «Графа Карамелла»**



Несмотря на широкую популярность комических опер на либретто Гольдони в его время, в наши дни большинство из них мало исследованы. Статья фокусируется на рассмотрении источников либретто «Графа Карамелла» – его ключевого сочинения в оперном жанре в 1751 году. В сюжете обнаружены разнообразные заимствования и переключки, корни которых уходят к Гомеру, Шекспиру и, в особенности, к пьесе Джозефа Аддисона «Барабанщик, или Дом с привидением» (1715).

Ключевые слова: культура XVIII века, итальянская опера, Гольдони в качестве либреттиста, сюжетные источники оперы буффа.

**Наталья Щербакова
Бердслей и его маски**

Статья посвящена творчеству английского графика Обри Винсента Бердслея. Автор ставил своей задачей определить место образа Пьеро, характер этого персонажа, его роль и степень значимости в произведениях мастера, а также выявить связи бердслеевых масок с континентальной символистской культурой конца XIX века.

Ключевые слова: английская графика конца XIX в., О. Бердслей, Пьеро, маски *Commedia dell'Arte*, культура символизма, К.-Ж. Гуйсманс, Ж. Лафорг, братья Ганлон-Ли.

Ольга Буткова

Кто расскажет сказку.

Сказительство и сторителлинг

Сторителлинг: что это – «бедный театр», «интерактивный театр», «больше, чем театр»? Современный жанр театрального искусства или практика, уходящая корнями в глубокую древность? Чем артист эстрады отличается от сторителлера? Статья, посвященная ширящемуся международному движению сторителлеров, а также связям сторителлинга с архаичным сказительством, пытается дать ответы на эти вопросы.

Ключевые слова: сторителлинг, сказительство, сказка, миф, интерактивность, Марья Кривополева, Мастерская сторителлинга

СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

Александра Васильева

Обезьян Великий

Статья посвящена жизни и творческой судьбе замечательного писателя, драматурга, теоретика и идеолога Условного театра Алексея Ремизова. На сегодняшний день о нем знают немногие, его сочинения почти не изучены, пьесы не переиздавались с 1910 года. Формирование Ремизова как писателя-символиста, его поиски в области драматургии, а также влияние на развитие театра начала XX века, – одна из интереснейших страниц

культуры Серебряного Века. А создание Обезьяней Великой и Вольной Палаты – уникальный пример претворения в реальность поэтических фантазий.

Ключевые слова: Алексей Ремизов, Александр Блок, драматургия, символизм.

Георгий Коваленко

Бронислава Нижинская и

Александра Экстер

В статье предпринята попытка рассмотрения влияния на хореографическую систему Брониславы Нижинской принципов беспредметной живописи Александры Экстер. Показано, что буквально с самого начала формирования этой системы (еще в киевской «Школе движений» 1919 года) пластические принципы А. Экстер определили главные направления исканий Б. Нижинской. Они заметным образом нашли свое отражение в пространственной структуре «Свадебки» И. Стравинского (1923) и с максимальной выразительностью проявили себя в «Этюде» И.С. Баха (1925), совместной работе хореографа и художника. Особенно детально рассмотрен киевский период творчества Б. Нижинской, он реконструирован по многим впервые публикуемым архивным материалам, по записям свидетельств участников первых киевских хореографических опытов «Школы движений».

Ключевые слова: Б. Нижинская, А. Экстер, И. Стравинский, И.С. Бах, Школа движений, беспредметная живопись, Цветовые динамики, Цветовые ритмы, пространственные построения.

Людмила Тихвинская

«Излер, Излер, Излер...»

Данная статья – глава из книги о зрелищной культуре в России с середины XIX по начало XX в.в., над которой работает автор. Иван Иванович Излер, ресторатор и устроитель петербургских пригородных увеселений 40–60 г.г. XIX в., был самым ярким среди первого поколения российских предпринимателей в сфере развлекательной индустрии. Он принадлежал к тому типу художественных натур, глубоко укоренных в жизненной повседневности, роль которых в истории культуры чаще всего недооценивается. Но именно это его положение на пограничном разделе между искусством и бытом позволило ему с особенной полнотой ответить на запрос времени.

Ключевые слова: зрелищная культура в России, петербургские увеселения 40–50-х. г.г. XIX века, воксал «Искусственных Минеральных вод», И.И. Излер.

PRO PRESENT

MONOLOGUES

Valentin Gaft**“Deadly water level...”**

The monologue of celebrated artist about his partners on stage and contemporaries, the theater and reality, about the fate of art and, in particular, of poetry, of youth and art coryphaeus, and how to gain a foothold in this changing world.

Keywords: *Sovremennik*, literature, drama, poetry, naturalism, youth

THEATRE'S DIARY

Marina Timasheva**A Stages' Mosaic**

Critic's Diary can be a valuable source for the history of Russian theater. The diary consists of 16 performances showed in 2014 by 10 Moscow theaters.

All productions were issued by State (federal or municipal) repertory theaters. The diary's "Bill" (in comparison to last season), looks more modern and variable, as much as 7 performances put on the works of living authors. However, their action occurs either in the time away, or in some conventional circumstances. And one could not find there any more the twenty-first century specifics than in stage realizations of classical literature.

Keywords: *Save the kammerjunker Pushkin, Ruslan and Lyudmila, Estrogen, Summer wasps bite to us, O Lord, Jealous to itself, The bass cello, KukKafe W. Shakespeare, The Marriage of Figaro, Dowerless Bride, Senior sister, On the evening before noon, Toupee Artist, V.O.L.K.*

Marina Tokareva**That is capable of later love****Dmitry Krymov's new First Night opened to us Alexander Ostrovsky once again**

Dmitry Krymov's performance titled "O-y. Later Love" rediscovers one of the less staged 's play by Ostrovsky, moves author's ponderous edification to comic conventions, precisely uses the aesthetics hypocrites (male performers of female roles and vice versa), and displays on the proscenium a new heroine: Mary Smolnikova plays Liudmila as strong and comical, touching and decisive person at the same time. On the stage of The School for Dramatic Art appears new Ostrovsky, aggressively modern, on the one hand, and electrified by perpetual hitting to the

types of time on the other.

Keywords: Alexander Ostrovsky, Dmitry Krymov, Maria Smolnikova, The School for Dramatic Art.

Ilya Smirnov**What is Nuremberg for us?**

In his review of *Nuremberg* by Alexei Borodin author considers premiere in RAMT from a historical perspective: how the director's decision is consistent with the realities of post-war Europe and how it relates to the intent of the playwright. Also he tries to identify the place of production (and The Youth Theatre in general) in contemporary social situation.

Keywords: historical drama, anti-fascism, Alexei Borodin, Abby Mann, Russian Academic Youth Theater

Sergey Korobkov**If the Greeks saw our games...**

The article tells about the anniversary documentary composition *Kamerny Theatre. 100 years. Production- dedication* created by Yevgeny Pisarev at the Moscow Theater named after Alexander Pushkin. The troupe, which inherited the building on Tverskaya Boulevard, presents the history of the House as a Theater and as a view on the world. Composition dedicated to the tragic fate of Alexander Tairov and his brainchild, it is an attempt to comprehend the great theatrical legend.

Keywords: Kamerny Theater, Alexander Tairov, Yevgeny Pisarev, The Theater named after Alexander Pushkin

DEDICATED TO KONSTANTIN BOGOMOLOV

Vadim Shcherbakov**A Comedy about a Woe**

The review on the production of Pushkin's tragedy *Boris Godunov* staged by Konstantin Bogomolov in *The Lenkom Theatre*.

Keywords: Constantine Bogomolov, *Boris Godunov, The Lenkom Theatre*, a New theatre, an Old theatre, Moscow theatre goers.

Marina Timasheva.**State Repertory farce**

Reviews of the two performances by Konstantin Bogomolov: *Gargantua and Pantagruel* in The Theatre of Nations and *Boris Godunov* in *The Lenkom*.

Keywords: *Gargantua and Pantagruel, Boris Godunov, Konstantin Bogomolov, Larissa Lomakina, Victor Wierzbicki, Sergei Epishev Alexander Zbruev, Maria Mironova, Igor Mirkubanov, Theatre of Nations, The Lenkom Theatre*

Vera Maksimova**Time of doubts and price of success**

Article of V.A.Maksimova is devoted to the works of popular «provocative» stage director Konstantin Bogomolov, his plays dedicated to Russian and World classic: «Ideal husband», «Lear», «Karamazov», «Boris Godunov», etc. We are talking about principals of stage director's work with classic texts; about methods of work with artist-masters; about scenography of Larisa Lomakina, permanent co-artist of Bogomolov; about place of stage directors in contemporary theatre panorama and also about reasons, specific, price of its success with the mass spectators.

Keywords: Bogomolov, «Karamazovy», «Boris Godunov», Khairullina, Lenkom Theatre, The Moscow Art Theatre

NOTES RETROGRADE

Aleksey Bitov**“By the end of the night, I realized that compose the play”...**

The author draws attention to the trend in the theatrical drama: plays superseded documents require an additional stage adaptation, the authors do not know what the play is different from the script.

From this perspective, the article analyzes several texts-winners of competitions of recent times.

Keywords: play, screenplay, «new drama» competitions, a plan view, scene, remark.

FESTIVALS

Elena Gorfunkel**The Aleksandrinsky's Eighth**

The article is undertaking a review of the most notable productions shown during The Eighth Aleksandrinsky's festival. Among them: two works of the Hungarian director A. Vidnyansky – *Johanna on the fire* and *Winged Man*; *The Globe* theater from London performance on Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*; as well as two productions created in the walls Alexandrinka – *A Memories of the Future* and *A Tellurua*. The analysis of these projects allows the author to derive a formula of *theater traditionalism*.

Keywords: Alexandrinsky Theatre, *The Globe*, traditionalism, Valery Fokin, Attila Vidnyansky

Marina Zabolotniaya**A Passions according to Shakespeare.****The territory of freedom: 24th time in St. Petersburg took place the autumn****International Theatre Festival Baltic House**

In an article on the XXIV International Festival *Baltic House* the author analyzes the festival program, determining the main directions of development of the world theater in its search of a new language. The article concerns to communicative mission of the festival in the difficult relations between states.

Keywords: Festival *Baltic House*, William Shakespeare, Romeo Castellucci, Pippo Delbono, Luc Perceval, Kama Ginkas, Oscaras Koršunovas, Eimuntas Nekrošius

Elena Dyakova**From supermarket to the Old Testament.****About the Stanislavsky's Season Festival**

The main program of the festival *Stanislavsky's Season X* included productions of *Platonov* by Luc Perceval (NT Gent, Belgium), *Henry V* by Pippo Delbono (*Compagnie Pippo Delbono*, Italy), *Super Premium Double Vanilla Rich* by young Japanese playwright and director Toshiki Okada and his company *Chelfitsch* (Tokyo, Japan), *The Book of Job* by Eimuntas Nekrošius and theater *Meno Fortas*. The last is one of the best performances of the Lithuanian directing patriarch.

The program was closely connected with master classes and workshops at The Theater Center of revived Lyubimovka formerly belonged to Stanislavsky.

Keywords: *Stanislavsky's Season*, Martin Wuttke, Barbara Nyusse, Luc Perceval, Maria Meadow, *Hedda Gabler*, Kama Ginkas, Eimuntas Nekrošius, *Meno Fortas*, MDT, Lev Dodin, the International Stanislavsky's Fund, Lyubimovka, Toshiki Okada, *The Book of Job*, Matthew Lenton

Svetlana Girshon**Between war and peace**

The International Volkov Festival in Yaroslavl is held under the motto: *Russian drama in the languages of the world*. Today, its format is expanded to world classics and modern drama. Author undertakes a review of the productions shown during the festival, among them: *The War* directed by Vladimir Pankov (co-project of Edinburgh and Chekhov Festivals with the participation of *SounDrama Studio*), *The Seagull* by Japanese director Motoi Miura (*Theatre Chiten*), *The Seagull* by Oskaras Koršunovas (OCT/Vilnius) and others. The festival, in author's opinion, represents a *multicolored* modern theater space.

Keywords: Volkov Festival, Yaroslavl, Anton Chekhov, Vladimir Pankov, Oskaras Koršunovas, Russian drama, classical drama

CRITIC'S DEBUTE

Varvara Ivlieva**We die all life. About stones and flowers.****Productions of Yuri Butusov.****An attempt of capturing.**

The author examines two productions of Yuri Butusov: *Othello* in Satyricon Theatre and *The Three Sisters* in the Theater named after Leningrad City Council. The essay is an attempt of capturing of two theater productions. In *The Three Sisters* Butusov bring own method to its logical limit, thus denying it. The performance becomes a kind of result framing the significant period of director' work. *Othello* can be called a chaotic production; it is difficult to provide its rational analysis. However, the production is suggestive of how a Shakespeare's tragedy can be reflected in our non-tragedy time.

Keywords: Yuri Butusov, Theater named after Leningrad City Council, *Satyricon* Theatre, tragedy, Denis Sukhanov, Mariana Spivak

THEATRE PROVINCE

Tatiana Tikhonovets**Theatre is here or holidays and everyday of Khabarovsk Theatre for Young Spectators**

The credo of Khabarovsk Theatre for Young Spectators is *Theatre of smart childhood*. Its *Masters-builders-creators* have managed to establish a real theater-home, and the article is an outline of The TYS's life. This life is measured by theater productions: *The Tale of the Golden Cockerel*, *About Puss in Boots*, *Anna Karenina*, *Inventive Love* - each of the productions manifested a rich imagination, talent and energy of the creators.

Keywords: Khabarovsk, Khabarovsk Theatre for Young Spectators, childhood, children's theater, Konstantin Kuchikin

BOOKSHELF

Nicholay Pesochinsky**The Love for Three Oranges**

The essay thoroughly exposes the principles of creating a recently published two-volume book of *The Love for Three Oranges*, which includes a complete reprint of the magazine for 1914 - 1916 years, the articles of modern researchers on topics raised in it and commentaries. Materials born by efforts of Meyerhold's creative thought and his associates reveal their surprising vitality and relevance, and are of great interest for these days.

Keywords: Vsevolod Meyerhold, Dr. Dapertutto, Commedia dell'Arte, *theatrolgia*

Irina Klimova**A Pierrot, Colombina, Harlequin and others**The review on Vadim Shcherbakov's book *The Pantomimes of Silver Age*

Keywords: Pantomimes, Silver Age, Russian Director's Theatre

PRO MEMORIA

MEYERHOLD STUDIES

Vadim Shcherbakov**The Constructivist Utopia of Vsevolod Meyerhold**

The article traces the Biomechanics' origin in Constructivist's ideas context. According to its author, Meyerhold was strongly convinced by the proclamations of an art as a production and created this training above all for theatre development of a new man, who would make proletarian mass performances on the basis of his self motivated joyful play.

Keywords: Meyerhold, Biomechanics, Constructivism, new man, Art as a Production

Oleg Feldman**Excitation of bitter feelings but not a gaiety...****From unrealized ideas of Meyerhold:****Ivanov-Razumnik dramatizes Saltykov-Shchedrin****Ivanov-Razumnik****Letters to Vsevolod Meyerhold and****Zinaida Reich****Ivanov-Razumnik.****A dramatization of *The History of One City* by Saltykov-Shchedrin. 1926**

Dramatization of *The History of One City* by Saltykov-Shchedrin, which Ivanov-Razumnik prepared for Meyerhold's Theatre in 1926, remained unknown to the researchers. It first publication and the letters of Ivanov-Razumnik to Meyerhold and Zinaida Reich reveal the scale of attempts to create a stage equivalent of Shchedrin's narrative remained unfulfilled in view of the circumstances.

Keywords: Meyerhold, Ivanov-Razumnik, Saltykov-Shchedrin, *The History of One City*

ON THE THEATER'S FRONTIER

Pavel Lutsker**Homer, Addison, Goldoni: about origins of a story in the libretto *Il conte Caramella***

Despite the widespread popularity of the comic operas based on Goldoni's libretti in his time, most of them are still little traced. The article

Summary

focuses on research on the sources of libretto Il conte Caramella – his key opera product in 1751. Varied borrowings and resemblances found in the plot of this comedy, which roots date back to Homer, Shakespeare, and in particular, to Joseph Addison's play "The Drummer, or The Haunted House" (1715).

Keywords: the culture of 18th century, Italian opera, Goldoni as librettist, the sources of opera buffa

Natalia Shcherbakova Beardsley and his Masks

The article is devoted to the works of the world-known English graphic Aubrey Vincent Beardsley. This essay examines the problem of Pierrot imagery in Beardsley's art – its appearance, nature, conceptual function and role, and tries to establish its coherence with the continental Symbolism culture.

Keywords: English XIX century graphics, Aubrey Beardsley, Pierrot, Commedia dell'Arte masks, Symbolism, Joris-Karl Huysmans, Jules Laforgue, Hanlon-Lee brothers

Olga Butkova

Who will tell the fairy tale?

Narration and storytelling

What is storytelling: *a poor theater, an interactive theater, a somewhat more than the theater?* Is it a modern genre of theatrical art or practice that goes back to antiquity? What is the difference between the entertainer and the storyteller?

Article devoted to the increased international movement of storytellers as well as relations between the archaic narration and storytelling. The author tries to answer above questions.

Keywords: narration, storytelling, fairy tale, myth, interactivity, Maria Krivopolenova, Workshop of storytelling

PAGES OF HISTORY

Alexandra Vasileva

The Greatness of Apes

This article examines the life and talents of Alexey Remizov, the Phantom Theatre's ideologue, who was a remarkable writer, playwright, and theorist. Here readers will be introduced to the peculiarities of Remizov's development as a symbolist writer, his plays, and its impact on the growth and development of Russian theatre in the early 20th century. Moreover, the club he founded (*The creation of an Ape and the Great House of the Free*) is among his most important contributions to theater, and one of the most significant cultural events of that time.

Keywords: Alexey Remizov, Alexander Blok, drama, symbolism

Georgiy Kovalenko

Bronislava Nijinska and Alexandra Exter

The article attempts to consider the ascendancy of principles of non-objective painting by Alexandra Exter to the Bronislava Nijinska's choreography system. It is shown that from the very outset of this system's formation (even at *The School of Movements*, Kiev, 1919) the plastic principles of Exter determined the main lines of B. Nijinska's choreography. It was prominently reflected in the spatial structure of *Les Noces* by Igor Stravinsky (1923) and with maximum expressiveness manifested in *Etude* by I.S. Bach (1925), the joint work of the choreographer and artist. Especially considered in detail the Kiev period of B. Nijinska, it's reconstruction is based on the many unpublished archival materials - as records of participants of the Kiev choreographic experiments at *The School of Movements*.

Keywords: Bronislava Nijinska, Alexandra Exter, Igor Stravinsky, I.S. Bach, *The School of Movements*, non-objective painting, The Color Dynamics, The Color Rhythm, spatial constructions

Lyudmila Tikhvinskaya

Isler, Isler, Isler...

This article is a chapter of the book devoted to entertainment culture in Russia from the middle of XIX to the beginning of XX centuries. Ivan Isler, restaurateur and organizer of the St. Petersburg suburban amusements in 1840–1860, was the most prominent among the first generation of Russian entrepreneurs in the entertainment industry. He belonged to the type of artistic nature, deeply rooted in everyday life, whose role in the history of culture often underestimated. However, it was his position on the border section between art and life that gave him ability to respond for the request of time with a special fullness.

Keywords: entertainment culture in Russia, St. Petersburg amusements of 1840-1860, *Vauxhall of artificial mineral water*, Ivan Isler

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

ВОПРОСЫ ТЕАТРА PROSCAENIUM

3–4. (вып. XVI) 2014

Главный редактор В.А. Максимова

Предпечатная подготовка: С.А. Скоморохов, В.Н. Эренбург

Журнал посвящен актуальным проблемам театра и продолжает традиции альманаха «Вопросы театра», который выходил в Институте искусствознания с 1965 по 1993 гг. Издание было возобновлено в 2006 году. Сегодня – другая жизнь и другой театр. Театроведение все больше сосредотачивается на изучении прошлого театра, театральная критика все больше дрейфует в сторону театральной журналистики. Цель журнала – вспомнить опыт корифеев театроведческой науки, которые умели сочетать теорию с практикой, сопрягать прошлое и настоящее, старые и новые смыслы. Издание предназначено театроведам, искусствоведам, культурологам, преподавателям и студентам гуманитарных вузов, а также просто зрителям, которые любят театр и верят, что он не умер.

Подписку на журнал «Вопросы театра» можно оформить по объединенному каталогу «Пресса России» (индекс 39877), во всех почтовых отделениях, а также в Агентстве распространения средств массовой информации ЗАО «АРСМИ»:

e-mail: info@arsmi.ru

Департаменте распространения печати:

тел. +7(495)789-44-45

Приобрести отдельные выпуски журнала можно в редакции, в киоске

Государственного института искусствознания:

Козицкий пер., дом 5,

тел. +7(495)629-33-76.

А также в магазине «Театральные книги»:

**Страстной бул., дом 10/34, тел. +7(495)629-94-84 и в киоске «Новая газета»
на Пушкинской пл.**

Адрес редакции:

125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5,

Государственный институт искусствознания.

Редакция журнала «Вопросы театра».

Контактный тел.: 692–29–49.

e-mail: voprosy_teatra@mail.ru

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-30075. Формат 70x100 1/16.

Гарнитура «Myriad Pro». Печатных листов 22. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в ГУП МО «Коломенская типография».

Тел. 8(496) 618-69-33, 8(496) 618-60-16. E-mail: bab40@yandex.ru